
Polymatheia

Πολυμάθεια

Les cahiers des Journées de musiques anciennes de Vanves



N° 2 juillet 2016 :
Actes du colloque 2015

Polymatheia

N° 2 juillet 2016

© Éditions Tourmaline juillet 2016.

Association Tourmaline,

23, rue de la République

92170 Vanves

SIRET 450 082 292 000 43

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays

Comité scientifique :

François Picard, Institut de Recherche en Musicologie, université Paris-Sorbonne

Alice Tacaille, Institut de Recherche en Musicologie, université Paris-Sorbonne

Joël Dugot, ancien conservateur, Cité de la Musique, Paris

Terence Waterhouse, luthiste

Patricio de la Cuadra, chaire GeAcMus, Sorbonne universités

Benoît Fabre, Lutherie Acoustique Musique, université Pierre et Marie Curie

Rédaction :

Gérard Geay

Terence Waterhouse

Cette revue a été élaborée sur un système d'opération Linux, OpenSuse 13.2 en utilisant des logiciels libres. La composition et mise en page – y compris la couverture – ont été réalisées avec LyX, une interface graphique pour le système de composition L^AT_EX, et les graphiques ont été traités et édités avec le Gimp. Nous adressons nos remerciements sincères à toutes celles et à tous ceux qui œuvrent pour le logiciel libre.

Couverture : image © Musée Nationale du Louvre

N° ISSN et références de catalogage en cours

Table des matières

Éditorial	vii
Les musiciennes des temps anciens remises à l'honneur de manière contemporaine Annick Batard	1
La restauration du Motet de sainte Ursule par la classe d'écriture du CRD de Béziers-Méditerranée Marie-Virginie Delorme	17
« L'ennemi est tombé, vaincu par une femme » La compositrice byzantine Kassia (IX^e siècle) et ses hymnes Beat Föllmi	27
La claveciniste et la basse chiffrée Claudia Schweitzer	35

Éditorial

Carine Moretton a créé les Journées de musiques anciennes de Vanves en 2010. Elles réunissent un salon international de luthiers, une programmation musicale axée principalement sur les répertoires du Moyen Âge et de la Renaissance et, depuis 2013, un colloque organisé en collaboration avec l'université Paris-Sorbonne.

La pluridisciplinarité propre aux Journées se reflète tout naturellement dans les sujets traités par les conférenciers : analyse musicale, ethnomusicologie, histoire de la musique, iconographie, interprétation historiquement informée, lutherie, musicologie et sociologie de la musique.

Le succès rencontré par ces colloques, organisés du vendredi au dimanche pendant le festival, a fait naître le désir d'en assurer une diffusion plus large et pérenne grâce à la création de la revue *Polymatheia* – Les cahiers des Journées de musiques anciennes. Ce n° 2 réunit des communications présentées lors du colloque 2015 auxquelles seront consacrés également le n° 3 et le n° 4 publiés respectivement en septembre et novembre 2016.

Gérard Geay

* * *

Les musiciennes des temps anciens remises à l'honneur de manière contemporaine

Annick Batard

*Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'université
Paris 13*

Chercheuse au LabSic et à la MSH Paris Nord.

février 2016

« Il faudrait réécrire les histoires générales de la musique en réintégrant les femmes à leur juste place »¹, propose Anne-Charlotte Rémond de France Musique. Notre communication interroge quant à elle, dans une perspective des sciences de l'information et de la communication, la visibilité contemporaine des musiciennes des XVII^e et XVIII^e siècles (1600 - 1750) pour constater que, si elles sont peu nombreuses, elles ne sont pourtant pas absentes, notamment dans l'espace public contemporain, au sens donné par Bernard Miège, dans la continuité de Jürgen Habermas. En effet, si Jürgen Habermas a montré la constitution d'un espace public dès le XVIII^e siècle, grâce à la discussion, aux salons et à la presse², Bernard Miège a fait remarquer qu'aujourd'hui, cet espace public contemporain est différent, « élargi, diversifié et fragmenté »³, parfois partiel, à tel point que lui-même parle plutôt d'espaces publics au pluriel⁴. Pour en revenir à nos propos, l'interrogation de deux dictionnaires consacrés à la musique, ainsi que l'écoute de récentes émissions diffusées sur France Musique, nous permettra donc d'interroger la présence ainsi que des éléments biographiques de ces femmes musiciennes baroques. Nous poserons alors la question de savoir pourquoi et comment ces dernières sont-elles remises à l'honneur de manière contemporaine ?

Le corpus d'étude se fonde notamment sur deux dictionnaires musicaux :

1. Anne-Charlotte RÉMOND, « Histoire des compositrices à travers les siècles », consultable sur : <http://www.francemusique.fr>, le son consacré à Élisabeth Jacquet de la Guerre [consulté le 7 novembre 2015].

2. Jürgen HABERMAS (1978), *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de LAUNAY, Paris, Payot.

3. Bernard MIÈGE (2010), *L'espace public contemporain*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p. 55.

4. *Ibid.*

- *Le dictionnaire biographique des musiciens*, de Théodore Baker et Nicolas Slonimsky, édité chez Robert Laffont en 1995, traduit de l'américain par Marie-Stella Pâris, édition adaptée et augmentée par Alain Pâris. Le dictionnaire comporte trois volumes et 4728 pages⁵.
- *Le dictionnaire de la musique*, édité chez Larousse-Bordas, paru en 1996 sous la direction de Marc Vignal. Il s'agit d'un dictionnaire comportant 1024 pages⁶.

Ajoutons que ces deux dictionnaires présentent de nombreux musiciens de toutes les périodes, y compris contemporaine. À partir de ces deux ouvrages, nous interrogerons les femmes musiciennes de la période considérée (1600 - 1750) qui y sont répertoriées et la manière dont elles le sont. Nous ajouterons des interrogations contemporaines sur les médias et sur leurs éventuels discours concernant ces femmes musiciennes des temps anciens.

Hors de la période considérée, notons toutefois qu'il existe des musiciennes des temps anciens connues dans l'espace public contemporain. Citons notamment Hildegard von Bingen (1098 - 1179), reconnue comme musicienne, poétesse, mystique allemande, fondatrice de plusieurs monastères. « L'importance de Hildegard dans le domaine musical tient à ses chants monophoniques, dont plusieurs mettent en musique ses propres textes et sa poésie dramatique »⁷.

La Renaissance italienne met également des musiciennes à l'honneur : « celles qu'on appelait les « *donne di Ferrara* », ensemble musical féminin composé de virtuoses dotées de voix exceptionnelles et capables de chanter les madrigaux aux harmonies les plus complexes, chantaient pour un public choisi et réservé. Cette *musica secreta* ou *reservata* reposait sur une culture du secret et de la distinction qui caractérisait certaines cours de la Renaissance : ces chanteuses de Ferrare, tous les contemporains en avaient entendu parler, sans les avoir pourtant jamais entendues elles-mêmes. Ce qui importait alors au duc de Ferrare, c'était de faire savoir l'existence de son groupe de virtuoses, sans divulguer cependant tous les ressorts de la production musicale de la cour. Un des enjeux de ces nouvelles pratiques musicales était donc bien le contrôle et l'encadrement de l'information qu'on acceptait, ou pas, de laisser filtrer »⁸. C'est bien cette question de l'information autour des femmes musiciennes qui nous intéresse ici, dans la mesure où, longtemps après leur pratique musicale et leur éventuelle notoriété, nous désirons savoir si leur réputation a franchi les siècles, si leurs œuvres sont jouées, autant d'éléments qui reposent sur les traces qui ont été laissées et sur la renommée que ces musiciennes ont acquise.

5. Précisons que dorénavant, nous indiquerons cet ouvrage comme RL dans nos références.

6. Ce dictionnaire sera mentionné, quant à lui, comme LA.

7. RL, p. 1787

8. Florence ALAZARD (2014), « Musique médiatisée et médias musicaux dans l'Italie de la Renaissance », *Le Temps de média, Les mondes de la musique*, coord. H. ECK et C. MOINE, Paris, Nouveau Monde éditions, n° 22, p. 13.

1. Proposition de typologie concernant les musiciennes baroques

Interrogeons maintenant plus précisément les femmes musiciennes de la période baroque répertoriées dans les deux dictionnaires mentionnés. Sur plus de quinze mille entrées du dictionnaire biographique paru chez Robert Laffont, on ne compte certes qu'une vingtaine de femmes musiciennes dans la période considérée, ce qui est peu, mais on aurait pu s'attendre à n'en trouver aucune. Ces musiciennes sont italiennes, françaises, anglaises et allemandes. Le Larousse en répertorie une douzaine, soit au total une trentaine de femmes répertoriées.

Précisons que nous avons principalement retenu les musiciennes faisant l'objet d'une notice, mais qu'une mention (importante) dans les notices des musiciens a pu retenir notre attention. Soulignons également qu'à l'époque de la publication des dictionnaires, vers le milieu des années 1990, les femmes musiciennes sont nommées « compositeur », en revanche, les chanteuses sont nommées « cantatrice » au féminin, voire qualifiées par leur registre de voix, comme « soprano » par exemple. Pour notre part, nous adopterons la terminologie de compositrice. Indiquons aussi que le dictionnaire renvoie, lorsque c'est possible, à une bibliographie sur la musicienne en question. Les notices biographiques sont bien évidemment dépendantes des archives laissées par les musiciennes et des choix effectués par les responsables des ouvrages. Ce qui indique qu'il y a probablement eu bien davantage de femmes musiciennes, certaines dont les traces ont été perdues, certaines peut-être à découvrir grâce au travail des musicologues, mais aussi certaines qui pratiquaient la musique dans leur espace privé et dont peu ou pas d'éléments pour les connaître subsistent.

À partir des deux dictionnaires retenus, proposons alors la typologie suivante, sachant qu'une musicienne peut appartenir à plusieurs catégories, car la plupart de ces femmes ont souvent « plusieurs cordes à leur lyre » pour utiliser une métaphore musicale. Certaines ne se classent que dans une seule catégorie. Précisons aussi que nous avons retenu une catégorie de musiciennes inspiratrices, qui ne font pas l'objet de notices individuelles, mais sont évoquées de manière indirecte :

- Les chanteuses,
- Les compositrices,
- Les instrumentistes,
- Les membres d'une famille de musiciens,
- Les éducatrices,
- Les inspiratrices ou muses.

a) Les chanteuses :

Marie-Teresa Agnesi, Benedetta Agricola, Marie Antier, Vittoria Archilei, Leonora Baroni, Andreana Basile-Baroni, Anna Franciska Benda, Anna Bergerotti, Francesca Bertolli, Francesca Caccini, Francesca Cuzzoni, Margherite Durastanti, Caterina Gabrielli, Marie

Fel, Faustina Hasse née Bordoni, Margherita de l'Épine, Anne-Renée Rebel, Anna-Maria Strada, Barbara Strozzi, Vittoria Tesi-Tramontini, Cecilia Young.

b) Les compositrices :

Maria Teresa Agnesi, Anna Amalia princesse de Prusse, Catharina Amalia comtesse d'Erbach, Antonia Bembo, Francesca Caccini, Élisabeth Jacquet de la Guerre, Barbara Strozzi.

c) Les instrumentistes :

Marie-Teresa Agnesi (clavecin), Andreana Basile-Baroni (harpe et guitare), Marguerite-Antoinette Couperin (clavecin), Marie-Madeleine Couperin (orgue), Élisabeth Jacquet de la Guerre (clavecin).

d) Les membres d'une famille de musiciens :

Leonora Baroni et sa mère Andreana Basile, Benda, Caccini, Couperin, la famille Jacquet, cousine de Couperin, Rebel, Cecilia Young et sa nièce.

e) Les éducatrices :

Marguerite-Antoinette Couperin, Élisabeth Jacquet de la Guerre, Vittoria Tesi-Tramontini.

f) Les inspiratrices :

Marguerite-Louise Couperin, cousine de François Couperin, Anna Giro, mezzo-soprano, réel ou imaginaire ayant inspiré Vivaldi.

Dans la mesure où les mêmes musiciennes cumulent plusieurs fonctions, nous ne présenterons respectivement que les familles de musiciens, les compositrices, les chanteuses et les inspiratrices.

2. Les familles de musiciens

2.1 Famille Basile-Baroni (mère et fille, chanteuses italiennes) :

— Andreana Basile (née Baroni) (vers 1580 - vers 1640). Contralto et instrumentiste italienne. « Son extraordinaire beauté attire le public et elle est surnommée 'la bella Adriana' ». Elle s'accompagne souvent à la harpe ou à la guitare ; à Naples, elle épouse un noble calabrais, Muzio Baron. En 1610, elle est engagée à la cour de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, où elle est première chanteuse jusqu'en

1624. Monteverdi fera l'éloge de ses qualités musicales. En 1633, elle s'installe à Rome »⁹. Sa fille Leonora Baroni, présentée ci-après, est également une chanteuse célèbre.

- Leonora Baroni (1611 - 1670), chanteuse italienne connue sous le nom de « L'Adrianna » ou « L'Adrianetta ». « Élève de sa mère, la célèbre chanteuse Andreana Basile, elle part pour Rome en 1633 puis pour Paris en 1644, où elle chante à la cour de la reine Anne d'Autriche, régente de France. En 1645, elle retourne en Italie ? »¹⁰.

2.2 Famille Benda (famille de musiciens de Bohême établis en Allemagne) :

- Anna Franciska Benda (1728 - 1781), cantatrice, sœur de František, Jan Jiří, Jiří Antonín, Joseph.
- On note également, Jliana (1752 - 1783), compositrice, sœur de Friedrich Wilhelm Heinrich et Karl Hermann Heinrich, tous deux fils de František. Elle épousa le compositeur Johann Friedrich Reichardt¹¹.

2.3 Famille Caccini (famille de musiciens italiens) :

- Francesca Caccini (1587 - vers 1640) fille de Giulio Romano, elle a composé des airs à une et deux voix (1618), des pièces isolées et un ballet¹². (Larousse).

2.4 Famille Couperin :

De François Couperin (II, dit le Grand, en raison de sa maîtrise exceptionnelle de l'orgue) compositeur français (1668 - 1733) et de Marie-Anne Ansault (épousée en 1689) naissent quatre enfants, deux filles qui deviendront musiciennes et deux fils, l'un, Nicolas-Louis, probablement mort en bas âge et l'autre, François-Laurent, qui semble avoir mené une vie errante. Présentons les deux filles Couperin :

- l'aînée, Marie-Madeleine (Paris, 9 mars 1690 ; Montbuisson 16 avril 1742), devient religieuse et organiste de l'abbaye de Montbuisson (sœur Marie-Cécile).
- la cadette, Marguerite-Antoinette (Paris, 9 novembre 1705 ; Paris 1778), devient claveciniste de la Chambre du roi et maître de clavecin des Enfants de France (les filles de Louis XV en particulier). Entre 1731 et 1733, elle remplace son père comme claveciniste du roi, étant la première femme à occuper ce poste »¹³. « On louait beaucoup son jeu 'savant et brillant' », précise encore le Larousse¹⁴.

Indiquons également dans la famille Couperin :

9. RL, p. 270.

10. RL, p. 251.

11. LA, p. 165.

12. LA, p. 269.

13. RL, p. 853.

14. LA, p. 491.

- La cousine Marguerite-Louise Couperin (vers 1676, 30 mai 1728), fille de François Couperin, dit l'ancien, et de Louise Bongard, « la sœur de Jacques Bongard, facteur d'instrument¹⁵ », devient musicienne et fait partie de la chambre du roi avec son cousin, François Couperin, (dit le Grand). Elle est une chanteuse et claveciniste célèbre.
- La filiation directe de François Couperin s'éteint, même si la famille continue d'exister pendant un certain temps par Armand-Louis Couperin, un autre membre de celle-ci. Précisons, juste pour l'anecdote, que la dernière génération de Couperin est représentée par Céleste Couperin (1793 - 1860), fille de Gervais-François Couperin, « qui tient l'orgue de ses ancêtres jusqu'en 1830 et meurt dans la misère »¹⁶.

2.5 Famille Rebel :

- Anne-Renée Rebel (baptisée en 1663 - 1722), chanteuse française. « Elle commence à chanter à la cour vers l'âge de dix ans où après elle tient des rôles solistes ; elle était très appréciée par le roi. Elle a épousé Michel-Richard Delalande »¹⁷, organiste, claveciniste et compositeur. Son frère, Jean-Féry Rebel, est également violoniste, claveciniste, chef d'orchestre et compositeur.

2.6 Famille Young :

- Cecilia Young (1711 - 1789), soprane anglaise. Élève de Geminiani, elle se produit pour la première fois lors d'un concert de bienfaisance au *Drury Lane Theatre*, le 4 mars 1730. En 1735, elle est engagée par Haendel dans sa compagnie lyrique. Elle épouse Thomas Augustine Arne le 15 mars 1737, se rend avec lui à Dublin en 1742 et interprète les œuvres qu'il y présente (*Comus*, *Judgment of Paris*, *Alfred*, etc.) Elle est également la tante de Polly (Mary) Young, soprane anglaise (Londres vers 1745 ; Londres 20 septembre 1799), qui elle-même épouse le compositeur François-Hippolyte Barthélémon. Ils auront une fille, Cecilia Maria (Mrs Henslowe) musicienne de talent¹⁸.

3. Les compositrices

Élisabeth Jacquet de la Guerre est une grande compositrice française. Nous ne la détaillons pas dans ce chapitre car nous lui accordons une place particulière ensuite.

Voyons maintenant trois compositrices italiennes :

15. Philippe BEAUSSANT (1980), *François Couperin*, Paris, Fayard, p. 31.

16. LA, p. 491.

17. RL, p. 3369.

18. RL, p. 4671 et p. 4674. Ces deux dernières musiciennes se situent hors de la période retenue.

- Maria Teresa Agnesi (1720 - 1795) est chanteuse, claveciniste et compositrice. « Elle se produit à Milan comme claveciniste et comme chanteuse, puis compose une pastorale, *Il ristoro d'Arcadia*, créée avec beaucoup de succès au *Teatro Ducale* de Milan en 1747. Elle compose également un opéra : *Ciro in Armenia*, sur son propre livret (Milan, 26 décembre 1753). Elle donnera par la suite, toujours pour la scène, *Sofonisba* (Naples, 1766) et *Nitocri* (Venise, 1771). Elle est aussi l'auteur de pièces pour clavier »¹⁹.
- Antonia Bembo (vers 1640, vers 1710). « Entre 1690 et 1695, elle s'installe à Paris où elle chante pour Louis XIV qui lui octroie une pension lui permettant de se consacrer à la composition »²⁰. La Bibliothèque nationale de France conserve plusieurs de ses œuvres : *Produzioni armoniche*, recueil de quarante pièces (motets, duos, solos pour soprano), avec basse chiffrée ou accompagnement instrumental, sur des textes sacrés latins, français ou italiens ; deux *Te deum*, un *Exaudiat* à trois voix ; un opéra *L'Ercole Amante* (1707) et d'autres œuvres.
- Barbara Strozzi (1619 - après 1664), cantatrice italienne de talent, elle se produisit surtout lors des séances de l'*Accademia degli Unisoni* créée par son père adoptif. « Dans ses compositions, qui incluent des madrigaux, cantates, ariettes, duos, elle fait preuve d'une grande invention mélodique et laisse transparaître, parfois, l'influence de son maître Cavalli »²¹.

Les deux compositrices suivantes représentent l'Allemagne, mais il convient de préciser qu'à la différence des autres musiciennes de notre corpus, elles font partie de la noblesse. Les aristocrates françaises faisaient, elles aussi, de la musique, mais ne semblent pas être passées à la postérité pour leurs œuvres, à l'inverse de ces deux musiciennes allemandes. Toutefois, comme le suggère Philippe Beaussant en appelant à ne pas dénigrer les élèves royaux de François Couperin, « il n'en est pas un seul qui n'ait été intimement et profondément musicien »²².

- « Anna Amalia, princesse de Prusse, sœur de Frédéric Le Grand (1723 - 1787). « Son frère lui donne une formation musicale de base, puis elle est l'élève de l'organiste de Berlin, Gottlieb Hayne et de Johann Philippe Kirnberger. Elle a écrit de la musique sur *Tod Jesu* de Ramler que Graun a également mis en musique par la suite ; elle a aussi composé quelques œuvres instrumentales et de nombreux chorals. Sa *Sonate pour flûte*, une sonate en trio et quatre marches militaires ont été publiées. Elle a rassemblé une grande bibliothèque de manuscrits, dont certains de Bach »²³.

19. RL, p. 28.

20. RL, p. 340

21. LA, p. 1837.

22. Philippe BEAUSSANT, *op. cit.*, p. 94.

23. RL, p. 97.

- Catharina Amalia, comtesse d'Erbach (1640 - 1697). « Fille du comte von Waldeck, elle épouse en 1664, le comte Georg Ludwig von Erbach. De ses seize enfants, seuls quelques-uns ont survécu [...] Elle mérite l'attention des biographes musicaux car elle est l'une des rares femmes de la noblesse allemande qui ait vraiment composé elle-même des antiennes religieuses chantables »²⁴.

Anne-Charlotte Rémond de France Musique a consacré un certain nombre d'émissions à la remise à l'honneur de ces compositrices au fil du temps. Elles sont visibles et à ré-écouter sur le site de France Musique à la rubrique « Histoire des compositrices à travers les siècles »²⁵.

4. Les chanteuses

Cette catégorie est la plus importante en nombre de noms passés à la postérité. Voyons quelques figures de ces interprètes de la musique baroque :

- Benedetta Agricola, née Molteni (1722 - 1780), chanteuse italienne. « Élève de Porpora, de Hasse et des Salimbeni, elle fait ses débuts à l'Opéra de Berlin en 1743 dans *Cesare e Cleopatra* de C. H. Graun. Elle épouse Johann Friedrich Agricola, directeur de la chapelle royale de Berlin, ses contacts avec la cour cesseront à la mort de ce dernier en 1774 et elle quittera alors la scène musicale »²⁶.
- Vittoria Archilei, dite *La Romanina* (1550 - après 1618), est une cantatrice italienne romaine, l'un des premiers grands noms du chant soliste. « Elle épouse Antonio Archilei, lui-même compositeur et luthiste. Appelée à Florence par les Médicis, elle commence une carrière glorieuse. Elle crée la plupart des opéras de Peri et de Caccini. » D'ailleurs, Peri la tenait « en très haute estime »²⁷, comme on peut le constater dans la préface de l'*Euridice*.
- Anna Bergerotti (v. 1630 - fin XVII^e s.), cantatrice italienne. « Ce " trésor venu d'Italie " arriva à Paris en 1655. Elle fit partie de la troupe italienne qu'entretient Mazarin et participa aux représentations d'opéras de Cavalli (*Xerse*, *Ercole amante*). » Elle chante aussi dans presque tous les ballets de cour en compagnie des cantatrices françaises M^{elle} Hilaire et M^{elle} de La Barre et figure notamment dans les scènes italiennes composées par Lully. « Elle fut admirée par tous, même par les nombreux ennemis de la musique italienne. Les concerts qu'elle organisa dans sa résidence parisienne furent célèbres jusqu'à l'étranger. En 1668, elle quitte Paris et épouse un marquis italien »²⁸.

24. RL, p. 72.

25. Anne-Charlotte RÉMOND, « Histoire des compositrices à travers les siècles, consultable sur : <http://francemusique.fr> [consulté le 7 novembre 2015].

26. RL, p. 29.

27. LA, p. 68.

28. LA, p. 174.

Examinons maintenant le cas des cantatrices qualifiées par leur tessiture et commençons par les sopranes :

- Marie Antier (1687 - 1747), soprano français : « Elle fait ses débuts à l'Opéra de Paris en 1711 dans *La Vénitienne* de Michel de La Barre ; elle fait ensuite une grande carrière de soprano à Paris jusqu'à dans les années 1720. Elle a aussi chanté au Concert spirituel et à la cour. Elle s'est retirée en 1741 »²⁹.
- Margherita Durastanti (active de 1700 à 1734 environ), soprano italien : « En 1700, elle apparaît dans un pastiche à Venise, et entre en 1707 au service du prince Ruspoli à Rome. Elle y rencontre Caldara et surtout Haendel qui lui confie plusieurs cantates et le rôle de Magdalena dans l'oratorio *La Resurrezione* »³⁰.
- Marie Fel (1713 - 1794), soprano français : « Élève de Christina Van Loo à Paris, elle fait ses débuts dans le rôle de Vénus dans le prologue de *Philomèle* de La Coste (Opéra de Paris, 29 octobre 1734). Elle y remporte ensuite un assez grand succès, ainsi qu'à la cour et au Concert Spirituel »³¹. Elle est renommée pour ses interprétations des opéras français et quitte la scène lyrique en 1758. Son frère, Antoine Fel, est lui aussi chanteur et compositeur.
- Caterina Gabrielli (1730 - 1796), soprano italien : « Surnommée la '*Coghetta*' (c'est-à-dire 'la petite cuisinière'), car son père était cuisinier au palais du prince Gabrielli. Le prince lui permet de poursuivre ses études vocales et elle adopte son nom en signe de reconnaissance. Elle est sans doute l'élève de Porpora à Venise (1744 - 47), puis chante dans toute l'Italie avec un succès appréciable. Elle se rend ensuite à Vienne, où elle fait ses débuts en concert [...] trouve un ami et un mentor en la personne de Métastase et devient rapidement l'une des plus grandes chanteuses de son temps. En 1758, elle se rend à Milan, où elle trouve un autre mentor en la personne du castrat Gaetano Guadagni »³². Elle se produit dans plusieurs villes italiennes, puis retourne à Vienne, où elle crée les rôles-titres dans *Tetide* de Gluck (8 octobre 1760) et *Armide* de Traetta (3 janvier 1761). Après d'autres prestations en Italie, elle chante à Saint-Pétersbourg (1772 - 75) et à Londres (1775 - 76). Elle retourne ensuite en Italie, chante dans plusieurs villes, avant de quitter la scène en 1780. « Sa beauté réputée et ses liaisons scandaleuses en ont fait une figure légendaire de la scène lyrique »³³.
- (Francesca) Margherita de L'Épine (vers 1683 - 1746), soprano italien. Elle commence sa carrière à la cour de Mantoue, puis se produit à Venise : « Elle arrive à Londres en 1702 et chante des cantates de Bononcini, Alessandro Scarlatti et Purcell. Sa liaison avec le comte de Nottingham défraie la chronique, mais son ascen-

29. RL, p. 101.

30. LA, p. 612.

31. RL, p. 1227.

32. RL, p. 1977.

33. *Ibid.*

sion sociale est rapide. De 1704 à 1708, elle s'impose sur sa rivale Christina Gorce, incarnant volontiers les rôles masculins. Elle est la première chanteuse italienne à conquérir la gloire en Angleterre. En 1715, elle est engagée à *Drury Lane* par le compositeur Johann-Christoph Pepusch, qu'elle épouse en 1718. Elle fait triompher les masques *Venus et Adonis* et *La Mort de Didon*, et crée des cantates italiennes³⁴ ». (Larousse, p. 1103) « L'Épine a été la soprano la plus célèbre de la scène londonienne de son temps. Des comptes rendus [...] chantent les louanges de ses dons musicaux, mais déplorent son physique peu attrayant ; Pepusch [son mari] l'avait surnommée 'Hecate' »³⁵. Elle se retire en 1720.

- Anna-Maria Strada, soprano italien, « célèbre durant la première moitié du XVIII^e siècle, également connue sous son nom marital Anna Maria Strada del Po. Elle entre au service du comte Colloredo, gouverneur de Milan, et chante à Venise (1720 - 1721), puis à Naples (1724 - 1726). Elle est ensuite engagée par Haendel pour ses saisons d'opéra et d'oratorio en Angleterre. Elle fait ses débuts à Londres dans le rôle d'*Adelaïde* lors de la création de *Lotario* en 1729 et reste la première soprane de Haendel jusqu'en 1737 »³⁶. Haendel a également composé de nombreux rôles pour elle : *Cleofide* (*Poro*, 1731) ; *Fulvia* (*Ezio*, 1732)...

Voyons, pour terminer ce chapitre sur les biographies de cantatrices, le registre des voix féminines graves :

- Francesca Bertolli, (morte en 1767), contralto italien : « Elle chante à Bologne en 1728, puis est engagée par Haendel en 1729 pour les représentations lyriques de sa *Royal Academy of Music*, au *King's Theatre* de Londres. En 1733, elle quitte la troupe de Haendel pour la troupe rivale, l'*Opera of the Nobility* mais retourne dans la troupe de Haendel en 1736 et 1737. Elle rentre ensuite en Italie et se retire presque aussitôt. Elle s'est toujours imposée dans les rôles masculins où elle remplaçait les castrats »³⁷.
- Vittoria Tesi-Tramontini (1700 - 1775), contralto italien, surnommée *La Moretta* : « Elle fait ses études à Florence et à Bologne et débute sur scène à l'âge de seize ans à Parme dans le rôle de *Dafni*. Elle est ensuite engagée à Venise (1718 - 19). Elle chante en Italie chaque année et se produit également à Madrid (1739). En 1748, elle chante le rôle-titre de *Semiramide riconosciuta* de Gluck à Vienne, où elle continue de se produire jusqu'en 1751. Elle se consacre ensuite à l'enseignement. Elle a épousé un barbier du nom de Tramontini et a adopté à la scène celui de Tesi-

34. LA, p. 1103.

35. RL, p. 2386 et LA, p. 1103.

36. RL, p.4046.

37. RL, p. 403.

Tramontini. De mœurs très libres, elle a fait l'objet de nombreuses histoires dans lesquelles il est impossible de dissocier le réel de l'imaginaire »³⁸

5. Une querelle mémorable : la rivalité des cantatrices

Évoquons maintenant la querelle des deux cantatrices italiennes Faustina Bordoni-Hasse et Francesca Cuzzoni, dans la mesure où cette dispute est restée célèbre, même si ce n'est pas le seul élément de carrière de ces deux chanteuses. Voyons tout d'abord quelques détails biographiques concernant Francesca Cuzzoni, la rivale malheureuse, avant d'aborder la carrière de Faustina Hasse-Bordoni, qui fait l'objet dans le dictionnaire biographique édité chez Robert Laffont de la plus longue notice (presque une colonne) par rapport à celles plus courtes des autres musiciennes.

- Francesca Cuzzoni (1700 - 1770), soprano italien : « Élève de Lanzi, elle chante à Parme, Bologne, Gênes et Venise (1716 - 18) ; elle est engagée à l'opéra italien de Londres, où elle fait ses débuts dans le rôle de *Teofane* dans *Ottone* de Haendel, le 12 janvier 1723, auprès de partenaires prestigieux (*la Durastanti*, *Il Senesimo* et la basse *Boschi*), auxquels elle fut désormais associée lors des principales reprises et créations des opéras de Haendel. Elle impressionne vivement les amateurs d'opéras londoniens et se distingue particulièrement dans les rôles lyriques »³⁹. Par la suite, sa rivalité notoire avec Faustina Bordoni ruine sa carrière. Elle chante plusieurs fois à Venise, puis retourne à Londres (1734) ; « Après plusieurs saisons, elle se rend aux Pays-Bas, où elle tombe dans la misère et est emprisonnée pour dette. Finalement, elle retourne à Bologne, où elle survit en fabriquant des boutons »⁴⁰.
- Faustina Hasse, née Bordoni, (vers 1700 - 1781), soprano italien, femme de Johann Adolf Hasse : « Ses protecteurs, Alessandro et Benedetto Marcello, confient sa formation musicale à M. Gasparini. Elle fait ses débuts à Venise en 1716 dans l'opéra de Pollarolo *Ariodante* et remporte un tel succès qu'elle est bientôt surnommée la 'nouvelle sirène'. Elle entre ensuite au service de l'électeur palatin⁴¹ ». Outre ses prestations à Venise jusqu'en 1725, elle chante à Reggio, Modène, Bologne, etc... Elle se produit pour la première fois en Allemagne dans *Griselda* de Pietro Torri à Munich en 1723 ; elle y remporte un certain succès et y retourne (plusieurs fois). En 1726, Haendel la recrute pour sa troupe d'opéra italien de Londres où elle continue de triompher. Elle crée plusieurs rôles d'opéra de Haendel, notamment *Rossane* dans *Alessandro* (Londres, 1726), *Alcestis* dans *Ameto* (1727), etc... Sa rivalité, demeurée fameuse, avec Francesca Cuzzoni, est à l'origine d'un scandale public,

38. RL, p. 4196.

39. RL, p. 887.

40. *Ibid.*

41. RL, p. 1689.

aboutissant à une altercation physique au cours d'une représentation d'*Astianatte* de Giovanni Bononcini, le 6 juin 1727, provoquant des incidents graves. De retour en Italie, elle « participe à la création de *Dalisa* et d'*Arminio* de Johann Adolf Hasse à Venise en 1730 et épouse le compositeur la même année. Sa carrière est ensuite étroitement liée à celle de son mari ; elle interprète souvent ses œuvres lyriques et sa musique vocale. En 1731, ils sont appelés à la cour de Saxe à Dresde, où elle devient *prima donna assoluta* et son mari *Kappellmeister*. En outre, elle se rend souvent en Italie pour chanter dans les principaux centres musicaux. Elle fait ses adieux à la scène lyrique lors de la création de *Ciro riconosciuto* de Hasse à Dresde le 20 janvier 1751. Elle continue à percevoir son salaire de trois mille *thalers* et conserve son titre de *virtuosa da camera* jusqu'en 1763, date à laquelle elle est congédiée, ainsi que son mari par le nouvel électeur. Ils vivent alors à Vienne jusqu'en 1773, puis se retirent à Venise. Selon des comptes-rendus [...] elle possédait l'une des plus belles voix de l'époque. Elle était également dotée d'une grande beauté physique, qui rehaussait son talent dramatique »⁴². « Excellente actrice, Faustina Bordoni possédait un timbre mordant et une brillante technique de l'ornementation »⁴³. Aussi belle, bonne actrice que musicienne accomplie, semblant gérer aussi bien sa carrière, son mariage, son argent, il n'apparaît alors pas étonnant que Faustina Hasse-Bordoni ait triomphé de Francesca Cuzzoni.

6. Les inspiratrices

Les inspiratrices des musiciens sont diverses et ne sont pas toujours passées à la postérité. Toutefois, même si c'est une catégorie un peu à part, il nous a semblé intéressant de la répertorier. En effet, en lisant la notice biographique d'Antonio Vivaldi (1678 - 1741), apparaît la mention d'une musicienne qui l'aurait inspiré. Le dictionnaire biographique édité chez Robert Laffont indique : « À partir de 1725 environ, on le voit beaucoup avec la contralto Anna Giraud (ou Giro), l'une de ses élèves chanteuses ; Paolina devient, elle aussi, une compagne régulière du compositeur et ses contemporains soupçonnent les deux sœurs d'être ses maîtresses, ce qu'il nie »⁴⁴, tandis que le dictionnaire Larousse précise, plus prudemment : « Ses amours vraies ou supposées avec une mezzo-soprano nommée Anna Giro, fille d'un perruquier français nommé Giraud, et pour laquelle il écrivit nombre de pages vocales »⁴⁵. Antonio Vivaldi, prêtre, n'était pas censé avoir commerce avec des femmes, mais une inspiratrice peut toutefois n'être que pur esprit. Néanmoins, il n'existe pas de notice biographique d'Anna Giro ou Giraud dans les deux ouvrages retenus.

42. RL, p.1689 - 1690.

43. LA, p. 211.

44. RL, p. 4457.

45. LA, p. 1987.

Une inspiratrice peut aussi être vue dans la famille Couperin dans la mesure où Philippe Beaussant écrit que François Couperin (le Grand) a écrit les versets de 1702 à 1705 (*Qui dat nivem, Adulescentulus sum, Justicia, Extendit palmites*) « dans un style soit très tendre, soit très brillant et dans une tessiture très étendue vers l'aigu [qui sont] expressément destinés à Marguerite-Louise Couperin, dont la voix au dire de Titon du Tillet était exceptionnellement légère »⁴⁶.

Une dernière précision : aucune notice consacrée à Mesdemoiselles Hilaire et de La Barre, cantatrices françaises, n'existe dans les deux dictionnaires retenus. Elles sont seulement mentionnées dans la biographie d'Anna Bergerotti. Le même cas de figure se reproduit pour Madame Christina Van Loo, professeur de musique, notamment de Marie Fel.

7. La remise à l'honneur des musiciennes baroques, notamment Élisabeth Jacquet de la Guerre, grâce à Anne-Charlotte Rémond de France Musique

Anne-Charlotte Rémond, productrice à France Musique, propose des émissions dans lesquelles elle s'intéresse à différentes musiciennes. Dans ce cadre, elle rend hommage aux compositrices baroques italiennes et françaises et notamment à Élisabeth Jacquet de la Guerre. C'est ainsi qu'elle consacre, en 2014, une semaine dédiée à ces mêmes compositrices⁴⁷. Annoncé comme un concert spécial de la « Semaine des femmes », le premier de ceux-ci, diffusé en mars 2014, est consacré aux musiciennes de l'époque baroque. La première partie du concert est dédiée aux musiciennes d'Italie : Barbara Strozzi, Francesca Caccini, Caterina Assandra et Isabella Leonarda, puis à la française Élisabeth Jacquet de la Guerre, dont les portraits sont disponibles sur le site de France Musique. Le concert propose différentes œuvres, sonates et motets des compositrices italiennes retenues. Il est assuré par *Le Concerto Soave* dont la distribution est la suivante : Maria Cristina Kiehr, soprano ; Amandine Beyer, violon ; Alba Roca, violon ; Sylvie Moquet, viole de gambe ; Mara Gallassi, harpe ; Jean-Marie Aymes, clavecin ou orgue et direction.

L'émission d'Anne-Charlotte Rémond rediffuse également un autre concert, donné le 28 février 2002, au studio Sacha Guitry de la Maison de la radio, dans le cadre du festival *Figures de femmes* proposant des œuvres d'Élisabeth Jacquet de la Guerre, la Sonate n° 2 en ré majeur, la cantate *Esther*, ainsi que la suite pour clavecin en la mineur, avec Monique Zanetti, soprano et l'ensemble *Variations* composé de : Frédéric Martin, violon ; Odile Edouard, violon ; Eric Bellocq, théorbe ; David Simpson, violoncelle ; Noëlle Spieth, clavecin.

46. Philippe BEAUSSANT, *op. cit.*, p. 138.

47. Anne-Charlotte RÉMOND de France Musique, Concert spécial « Semaine des femmes, compositrices baroques », diffusé le 3 mars 2014. Consultable sur <http://www.francemusique.fr> [consulté le 7 novembre 2015], podcastable jusqu'au 27 novembre 2016.

Cette émission propose aussi un après-concert, avec un extrait de l'opéra d'Élisabeth Jacquet de la Guerre, *Céphale et Procris* (*Musica Fiorita*, direction Daniela Dolci, ORF CD 3033), sur lequel nous reviendrons ci-après, ainsi que des œuvres d'Isabella Leonarda, Chiara Margarita Cozzolani⁴⁸ et Barbara Strozzi.

Une semaine de l'émission *Musicopolis* d'Anne-Charlotte Rémond, diffusée du 5 au 9 octobre 2015, est également consacrée à Élisabeth Jacquet de la Guerre⁴⁹. Anne-Charlotte Rémond cite Titon du Tillet qui évoque la compositrice dans ses chroniques : « Madame de la Guerre avait un très beau génie pour la composition, et a excellé dans la musique vocale, de même que l'instrumentale, comme elle l'a fait connoître par plusieurs ouvrages dans tous les genres de musique qu'on a de sa composition »⁵⁰.

Voyons quelques éléments biographiques d'Élisabeth Jacquet de la Guerre, également mentionnés dans les deux dictionnaires retenus. Citons aussi à ce propos le livre de Catherine Cessac⁵¹ qui contribue à faire connaître la compositrice.

Élisabeth Jacquet de La Guerre (vers 1664 - 1729) est donc une compositrice et claveciniste française, parisienne. Son grand-père Jehan Jacquet était facteur de clavecin à Paris. Son père, Claude Jacquet, était organiste à Saint-Louis en l'Isle. Elle apprend très tôt à jouer du clavecin et joue devant Louis XIV dès l'âge de cinq ans. Madame de Montespan la remarque et la fait entrer à la cour en 1682. Elle épouse Martin de la Guerre en 1684 et devient une claveciniste réputée, ainsi qu'un célèbre professeur de clavecin⁵². Elle devient veuve mais poursuit son activité de musicienne.

Élisabeth Jacquet de la Guerre compose une tragédie lyrique, *Céphale et Procris*, en 1694, qui ne connaîtra pas le succès, tout au plus cinq ou six représentations à l'époque. Il s'agit pourtant de « la première œuvre d'une femme compositeur représentée à l'Académie royale de musique »⁵³. Le librettiste est Duché de Vancy et le texte s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide. La partition, précédée d'une dédicace au roi, est éditée chez Ballard à Paris en 1694, et le livret, la même année chez Antoine Schelte à Amsterdam, preuve de la diffusion européenne des œuvres musicales françaises.

Le site de France Musique propose à ses lecteurs un lien qui renvoie sur *operabaroque.fr*⁵⁴, ce qui permet de consulter la partition, le livret et d'avoir l'indication de trois grandes représentations contemporaines de l'œuvre d'Élisabeth Jacquet de la Guerre :

48. Ces deux musiciennes ne font pas l'objet d'une notice dans les deux dictionnaires retenus.

49. Anne-Charlotte RÉMOND, « Musicopolis » consacré à « Élisabeth Jacquet de la Guerre à Paris en 1715 », du lundi 5 au vendredi 9 octobre 2015, France Musique, consultable sur : <http://francemusique.fr> [consulté le 7 novembre 2015], podcastable jusqu'en juillet 2018.

50. Titon du TILLET (1732), *Le Parnasse françois*, p. 636. Consultable sur : <http://www.francemusique.fr> [consulté le 7 novembre 2015]

51. Catherine CESSAC (1995), *Élisabeth Jacquet de la Guerre*, Actes Sud., 1995.

52. R L, p. 1931 et LA, p. 987.

53. LA, p. 987.

54. <http://francemusique.fr>, le lien qui renvoie vers *operabaroque* est disponible depuis la troisième émission d'Anne-Charlotte RÉMOND consacrée à Élisabeth Jacquet de la Guerre [consulté le 7 novembre 2015].

- une à Bayreuth au *Markgräfliches Opernhaus, Bayreuther barock*, les 3 et 4 octobre 2008, par l'ensemble *Musica Fiorita* avec des extraits de vidéo visibles sur le site internet ;
- une à Bâle, 7, 8 avril 2005, au Festival *Les Muséiques*, par l'ensemble *Musica Fiorita*, illustrée d'images fixes disposées sur le site,
- une à Saint-Etienne, les 3 et 5 novembre 1989, à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, les 12 et 14 janvier 1990, par *La Grande Ecurie et la Chambre du Roy*, sous la direction de Jean-Claude Malgoire (sans images, avec juste l'indication écrite de la représentation).

En 2005, une édition discographique de *Céphale et Procris* d'Élisabeth Jacquet de la Guerre, voit le jour grâce à *Musica Fiorita*, sous la direction de Daniela Dolci (clavecin et direction, enregistrement de Bâle), l'éditeur est ORF *Edition Alte Musik*, distribué par *Integral Distribution*. La critique du *Monde de la Musique* indique : « Cet enregistrement résulte d'une production scénique. Peut-être la mise en scène était-elle brillante, mais le résultat sonore attriste. L'orchestre répond au standard des années 1970 et n'a aucune cohésion, la direction musicale est erratique. Enfin, la distribution, dont le meilleur élément est Raphaëlle Kennedy, émouvante *Procris*, est désunie et peu concernée »⁵⁵. D'ailleurs la note de 2 sur 5 attribuée par la revue est représentative d'un jugement sévère formulé vis-à-vis de l'enregistrement. Le magazine *Classica* est plus généreux dans son appréciation (notée 4 sur 5), même si la bonne note s'explique plutôt par l'œuvre que l'interprétation : « Ce 'Non vivez', avec son arioso faiblissant est l'une des belles surprises d'un enregistrement venant combler une importante lacune patrimoniale. On n'avait guère entendu cette œuvre subtile depuis son exhumation par Jean-Claude Malgoire en 1989. Sa présence au disque est un événement important. [...] Hélas l'interprétation approximative de *Musica Fiorita* donne une piètre idée de ces ambiances raffinées, desservies par une distribution qui pêche par sa prononciation (*Borée*), sa justesse (*L'Aurore*), ses intonations (le chœur...). Seuls les rôles-titres ont assez de tempérament pour ne point trop gâcher cette ravissante rareté, musicologiquement indispensable »⁵⁶. En quelque sorte, les critiques journalistiques distinguent l'œuvre comme une rareté patrimoniale, mais malheureusement pas l'interprétation qui en est faite.

8. Quelques remarques d'ordre général sur ces musiciennes

Les femmes musiciennes du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle ne sont donc pas nombreuses à faire l'objet d'une notice biographique parmi de nombreux musiciens, mais elles ne sont pas oubliées pour autant. Le fait de mentionner aussi, outre des chan-

55. *Le Monde de La Musique*, juillet/août 2008.

56. *Classica*, juillet/août 2008.

teuses, des compositrices, souligne la liberté et le degré de créativité de ces dernières. Les aptitudes musicales et vocales de ces musiciennes sont soulignées, assez souvent aussi leur beauté physique, sauf peut-être dans le cas de Margherita de l'Épine que sa laideur n'empêche pourtant pas de faire carrière. Un autre point général semble concerner les chanteuses. La plupart d'entre elles voyage beaucoup en Europe, ce qui n'est pas forcément le cas des compositrices, notamment Élisabeth Jacquet de la Guerre. La dimension familiale des musiciennes est également un élément important à prendre en compte. Outre les musiciennes appartenant à une famille de musiciens célèbres, on constate très souvent (même si ce n'est pas systématique, avec l'exemple de Vittoria Tesi-Tramontini qui a épousé un barbier) une rencontre et un mariage avec un musicien. Les femmes musiciennes baignent donc souvent dans un environnement musical familial. Peut-être les musiciens comprennent-ils mieux les préoccupations musicales de leur épouse ? Peut-être est-ce aussi dû au fait qu'un environnement musical, permettant une plus grande pratique musicale, est plus propice à la carrière de ces femmes ? Il est aussi à noter l'existence d'une certaine émulation musicale au sein de ces musiciens baroques qui touche également les femmes. En effet, Philippe Beaussant précise que, vers 1695, de nombreux musiciens composent une profusion de cantates à la manière italienne et que « même celle que composa M^{elle} de la Guerre en 1695 »⁵⁷ est postérieure à celle de François Couperin, qui est donc, selon l'auteur, le premier français à composer des cantates italiennes. Soulignons aussi, de fait, l'importance de musiciens comme Haendel, Couperin et d'autres, qui remarquent, sollicitent, encouragent... ces musiciennes baroques.

Ces différents exemples permettent donc de montrer que les femmes musiciennes baroques ne sont pas oubliées. Dans le milieu des années 1990, les dictionnaires proposaient déjà des notices biographiques d'une trentaine de musiciennes. Aujourd'hui grâce à des musicologues, des enregistrements de concerts, des publications discographiques ou encore la mise à disposition d'éléments divers sur certains sites de l'internet, notamment celui de France Musique, le public peut découvrir une palette d'œuvres musicales de ces femmes. Les musiciennes des temps anciens connaissent donc bien une certaine remise à l'honneur contemporaine.

* * *

57. Philippe BEAUSSANT, *op. cit.*, p. 69.

La restauration du Motet de sainte Ursule par la classe d'écriture du CRD de Béziers-Méditerranée

Marie-Virginie Delorme

Professeur d'écriture au CRD de Béziers-Méditerranée

novembre 2015

Le Motet de sainte Ursule à quatre parties avec symphonie est une pièce extraite du Livre de Musique de la Basilique saint Aphrodise de Béziers.

Ce manuscrit, daté de 1735 sur la page de titre initiale, présente une compilation de diverses œuvres anonymes d'orgue, de clavecin, de violon ainsi que deux motets, copiés de différentes mains. Il est à noter que le recueil comporte une deuxième page de titre, à partir des pièces de clavecin, faisant figurer d'autres dates proches : « Recueil de pièces de clavecin et d'autres beaux airs des meilleurs maîtres. 1734, 1735 et 1736 ». Aucune des pièces ne comporte de nom d'auteur et aucune n'a pu être identifiée à ce jour.

Conservé à l'origine par la paroisse saint Aphrodise de Béziers jusqu'en 1973, le manuscrit fut ensuite confié aux archives de l'évêché de Montpellier puis mis en dépôt en 1979 à la Société de Musicologie de Languedoc¹. Il est aujourd'hui conservé par les Archives Départementales de l'Hérault sous la côte ADH, 152 J 117. Les Archives Départementales de l'Hérault en ont effectué une numérisation en libre accès sur leur site internet.

Dernière pièce du recueil, le *Motet de sainte Ursule* aurait donc pu être recopié dans le manuscrit à partir de 1735. Il s'agit d'une pièce particulièrement intéressante à plusieurs niveaux.

Adressé à sainte Ursule, le texte du motet est un poème original : il ne s'agit pas d'un texte liturgique référencé et il ne semble pas avoir été traité dans d'autres pièces musicales connues. Il n'est pas inutile de rappeler qu'il était courant, à l'époque, de produire des textes en fonction des besoins liturgiques. En effet :

1. La Société de Musicologie de Languedoc est fondée le 26 janvier 1979 par Alex et Janine BÈGES à Béziers. Elle oriente son activité vers l'édition de partitions musicales anciennes et la publication d'études biographiques et historiques sur des musiciens et compositeurs. Elle a été dissoute en 2006. Pour plus d'informations : http://archives-pierresvives.herault.fr/archive/fonds/FRAD034_000000656/n:34 [page consultée le 24 février 2016].

La raison veut que là où l'Eglise manque à nous donner des paroles & des hymnes pour ces solennitez, comme nous en voyons en beaucoup de festes principales de la Vierge et des Saints, nous suppléons à ce deffaut².

Ce motet aurait-il pu être joué à l'église saint Aphrodise de Béziers ? Vraisemblablement pas. En effet, selon Alex et Janine Bèges :

[...] pour des raisons économiques, les chanoines ont renvoyé les musiciens de l'église saint Aphrodise dès 1634. La musique ne fut rétablie qu'après 1745-1750³.

On peut en déduire que le *Motet de sainte Ursule* n'y était pas joué à l'époque supposée de sa copie dans le manuscrit.

Le texte mentionne cependant plusieurs détails non négligeables : « Chantons Ursule », puis « Chantons la Vierge », « auprès de l'autel... ».

Celui-ci célèbre sainte Ursule qui aurait été martyrisée au II^e siècle en compagnie de onze vierges, ou onze mille selon une épigraphe à l'interprétation confuse retrouvée au IV^e siècle dans une église de Cologne⁴.

Cette épigraphe est à l'origine d'une légende, *La légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII^e s.), qui a rendu sainte Ursule très populaire en Europe. Pour preuve de cette popularité, la fondatrice des Ursulines, Angèle Mérici, la choisit pour patronne de l'ordre au XVI^e siècle⁵.

Si nous ne trouvons pas trace de l'usage de cette pièce dans le contexte musical liturgique de Béziers, elle semble néanmoins être liée à celui de l'église sainte Ursule de Pézenas (située à 26 km au nord-est de Béziers). Implantées à Pézenas depuis 1618, et ce jusqu'à la Révolution Française, les Ursulines firent bâtir leur église en 1678. Celle-ci possède un magnifique retable d'autel commandé au sculpteur biterrois Jacques Thomas, daté de 1688, qui représente trois figures féminines remarquables, sur trois grands tableaux. De gauche à droite : sainte Ursule, la Vierge Marie (présentée au Temple par ses parents), et sainte Angèle Mérici.

Les deux premières figures représentées dans le retable sont expressément nommées dans le motet. Dans la partie de haute-contre (mes. 144 et suivantes), nous trouvons également une correction des paroles initiales, peut-être ajoutée d'une autre main, qui a toute son importance. Celle-ci précise que le motet serait chanté chaque année (*singulis annis*).

2. P. PERRIN, cité par J. DURON (2003), « Grands motets de H. Du Mont », vol. 5, *Monumentales II.2.5*, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, p. IX.

3. A. et J. BEGES, (1980), *La vie musicale à Béziers (1580-1914)*, t. 3, Béziers, SML, Introduction. La SML a fait don de ses archives aux Archives départementales de l'Hérault entre 2006 et 2011.

4. O. ENGLEBERT, (1984), *La fleur des Saints*, Ligugé, Albin Michel, p. 342.

5. J. de VORAGINE, (rééd. 1998), *La légende dorée*, Lonrai, Éditions du Seuil, p. 667-672. Sainte Angèle Mérici, née en 1474 à Desenzano et morte le 27 janvier 1540 à Brescia, est une religieuse lombarde, fondatrice de la *Compagnie de Sainte Ursule*, la première congrégation religieuse féminine entièrement dédiée à l'éducation des jeunes filles. Elle est canonisée en 1807 par le pape Pie VII.

Dans les « Nouvelles Ecclésiastiques... » du 29 avril 1742⁶, nous trouvons des informations concordantes et complémentaires. En effet :

C'étoit un ancien usage chez les Ursulines de cette ville, de célébrer tous les ans avec beaucoup de solennité la fête de la Présentation de la Ste Vierge, et d'y renouveler leurs vœux après la Messe.

En Orient comme en occident, cette fête est célébrée le 21 novembre. *Le Motet de sainte Ursule* pourrait donc être une commande des Ursulines de Pézenas pour cette occasion.

Texte du poème et traduction :

*Ursula ad aras cantemus
Exultemus et letemur in aeternum
Virginis ad aras cantemus
Exultemus et letemur
Singulis annis⁷
In aeternum.*

Chantons Ursule auprès de l'autel
Exultons et réjouissons-nous pour les siècles des siècles
Chantons la Vierge auprès de l'autel
Exultons et réjouissons-nous
Chaque année
Pour les siècles des siècles⁸.

Même si le poème reste de facture plus modeste que les textes des psaumes et des hymnes utilisés dans les grands motets français, l'idée de solennité se trouve ici exprimée par des verbes (chantons, exultons, réjouissons-nous) qui impulsent une dynamique de joie et d'allégresse, associée aux principaux motifs musicaux, sur lesquels nous reviendrons plus tard.

D'une écriture très lisible, le manuscrit présente une partition réduite (sans les parties intérieures de l'orchestre), c'est-à-dire un conducteur qui comprend un dessus de violon (*sol 1*), un chœur mixte à quatre parties : dessus (*ut 1*), haute-contre (*ut 3*), taille (*ut 4*) et basse (*fa 4*) et une partie de basse continue dont les douze premières mesures sont chiffrées. Celle-ci se confond avec la partie des basses de violon, bien que ces dernières ne soient pas notées. Nous ne disposons d'aucun matériel connu présentant les parties séparées (c'est-à-dire les parties de haute-contre et de taille de violon).

6. *Nouvelles ecclésiastiques, ou Mémoires pour servir à l'histoire de la constitution Unigenitus pour l'année M. DCC. XLII*, p. 65. Consultable sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k630540v/f69.image> [page consultée le 24 février 2016]. Les *Nouvelles ecclésiastiques*... sont fondées en 1728 pour lutter contre l'application de la Bulle *Unigenitus* (1713) et soutenir les jansénistes inquiétés par le pouvoir royal ou ecclésiastique. Au cours du XVIII^e siècle, elles jouent en France le rôle de journal populaire d'opposition religieuse et politique.

7. Texte illisible aux mesures 144-147 (voix de haute-contre uniquement).

8. Traduction réalisée par le père Jean-Noël ROUX (1931-2015).

Le Motet de sainte Ursule est composé d'un seul mouvement, ce qui ne l'empêche pas de présenter les grandes caractéristiques du motet français :

- une symphonie introductive, mesures 1 à 16, dans une mesure à trois temps, qui comporte l'indication « Gracieusement » ;
- un récit pour voix de dessus, mesures 16 à 67, sur la même thématique que la symphonie ;
- un chœur fugué à quatre voix mixtes, mesures 68 à 163, dans une mesure à deux temps, qui expose une nouvelle thématique.

La symphonie présente dans la partie de dessus de violon les éléments thématiques qui seront ensuite repris par la voix de dessus en dialogue avec elle. Au nombre de quatre, ces motifs forment une grande phrase qui suit la progression du texte poétique. Ils ont tous en commun le départ en levée.

FIGURE 1 – Thème de la symphonie



- le motif A (mes. 1 à 4), avec son départ sur la quarte juste et sa courbe ascendante par paliers, soulignée par les tremblements en début de mesure (mes. 3 et 4), donne l'impulsion initiale du chant (*Chantons Ursule auprès de l'autel*). Il reste dans la sobriété rythmique en utilisant une simple succession de noires.
- Dans le même esprit, mais plus bref, le motif B (levée de la mes. 4 à la mes. 6) est caractérisé par sa vocalise en croches qui figure concrètement l'action et la joie de chanter (*chantons, exultons*).
- le motif C (levée de la mes. 7 à la mes. 10) est une longue vocalise formée d'une succession de notes conjointes en triolets de croches ; il s'agit d'une marche harmonique descendante construite sur trois mesures. La progression rythmique entre les trois motifs semble traduire une joie de plus en plus grande qui s'installe au fur et à mesure de la composition musicale (*Réjouissons-nous !*).
- Moins caractéristique que les autres, le motif D (levée de la mes. 11 à 13) est une formule de cadence courante avec une hémiole qui introduit le rythme de noire pointée.

Il permet également de moduler en la majeur, ton de la dominante.

Le passage du récit pour la voix soliste au chœur fugué à quatre voix comporte la mention « Tournés vite pour le chœur » et concrétise la transformation de la prière individuelle en

prière collective. La thématique du chœur est composée de trois motifs formant un contre-point renversable et tisse des liens étroits avec la thématique de la symphonie :

FIGURE 2 – Thématique du chœur

The musical score is for a choir with parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc). It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into three main sections, each highlighted with a red box and labeled:

- S1 (measures 68-72):** This section is marked 'Tutti'. The lyrics are 'Vir-gi-nis ad a-ras can-te-mus can-te-mus'. The bassoon part (Bc) is marked '(Tous)' and '(BC seule)'.
- S2 (measures 72-76):** This section is marked 'Tutti'. The lyrics are 'Ex-ul-te-mus et le-te-mur in ae-ter-num'. The bassoon part (Bc) is marked '(Tous)'.
- CS (measures 76-81):** This section is marked 'Tutti'. The lyrics are 'In ae-ter-num'. The bassoon part (Bc) is marked '(Tous)'.

The score includes various performance instructions such as 'Tutti', 'Tous', and 'BC seule'.

- un premier sujet « S1 » (mes. 68-72) qui comporte deux éléments principaux : un élan donné par le rythme pointé qui vise la quarte juste ascendante (comme le motif A de la symphonie), puis une désinence de mouvement conjoint descendant utilisant le rythme dactylique ;
- un deuxième sujet « S2 » (mes. 72 à 76), longue vocalise construite sur une marche harmonique descendante de trois mesures (comme le motif C de la symphonie), qui déploie également le dactyle, mais avec diminution de la moitié des valeurs rythmiques ;
- un contre-sujet « CS » (mes. 76-81) qui contraste par son dépouillement : deux notes répétées, une tenue et un retard qui figurent l'éternité (*In aeternum*).

Il n'y a pas de divertissements, mais des passages verticaux en homorythmie font transition entre les différentes périodes d'exposition. Il est à noter que la pièce ne module jamais dans des tons mineurs.

Dans la partition manuscrite réduite, on note un souci de varier l'orchestration. En effet, dans les passages où le dessus de violon et la voix de dessus jouent ensemble, on relève les détails suivants : mesures 25 à 27, puis mesures 37 à 40, le dessus de violon double la voix de dessus à la tierce inférieure, tandis que dans le final de la symphonie (levée de la mes. 60 à 67), il la double à la tierce supérieure. On retrouve la même idée amplifiée dans le final du chœur : mesures 150 à 154, le dessus de violon double la voix de dessus à l'octave supérieure, ce qui permet d'annoncer la conclusion de la pièce avec éclat.

Bien que le *Motet de sainte Ursule* reste une pièce anonyme, les qualités de construction, de maîtrise contrapuntique, d'orchestration et d'expression sont celles d'un excellent compositeur.

Au niveau pédagogique, cette pièce originale a permis aux élèves de la classe d'écriture du Conservatoire à Rayonnement Départemental de Béziers-Méditerranée, durant l'année scolaire 2014-2015, de s'investir dans un travail riche réparti sur plusieurs axes :

- se familiariser avec la lecture d'une partition manuscrite du XVIII^e siècle (très lisible et facile d'accès grâce à sa numérisation en ligne) ;
- découvrir le genre du motet et s'approprier concrètement le style français du XVIII^e siècle (encore trop peu abordés dans les classes d'écriture et d'analyse) ;
- réaliser l'écriture des parties manquantes (haute-contre et taille de violon).

La restauration des parties intermédiaires de l'orchestre du *Motet de sainte Ursule* a débuté après une analyse minutieuse de la partition. Dans ce cas précis, la tâche du restaurateur est compliquée par le fait que la pièce est anonyme. Nous nous sommes donc basés sur les principes harmoniques en vigueur dans la première moitié du XVIII^e s., notamment de la règle de l'octave⁹.

Généralement, la partie de basse de violon n'est pas notée dans les sources. Il est donc nécessaire de déterminer les passages où elles ne jouent pas. C'est particulièrement le cas dans la fugue (voir à partir de la mes. 68) lorsque les basses du chœur ne chantent pas. La restauration se poursuit par la recomposition des parties intérieures manquantes de haute-contre et de taille de violon.

Nous avons commencé le travail d'écriture par le chœur (à partir de la mes. 68, voir ci-contre), dont la polyphonie est complète dans les parties vocales, ce qui constitue donc un excellent modèle pour le restaurateur. Comme le chœur et l'orchestre sont à quatre parties, le travail repose principalement sur le choix entre différentes techniques de doublure.

9. La règle de l'octave est une formule pour l'accompagnement sur la basse continue, publiée en 1716 par François CAMPION. L'auteur désigne sous le nom d'octave la gamme de chaque ton, majeur ou mineur et fixe l'accord à employer sur chaque degré de la basse, en montant ou en descendant.

FIGURE 3 – Doublure du chœur à l'unisson

The musical score is written for a choir doubling at unison. It includes the following parts and staves:

- Violon (sol 1):** Stave 1 (Treble clef, key of D major). A red box highlights measures 76-78, and a yellow box highlights measures 79-81.
- Haute-contre de violon:** Stave 2 (Treble clef, key of D major). A red box highlights measures 76-78, and a yellow box highlights measures 79-81.
- Taille de violon:** Stave 3 (Treble clef, key of D major). A red box highlights measures 76-78, and a yellow box highlights measures 79-81.
- Desus (sol 2):** Stave 4 (Treble clef, key of D major). A red box highlights measures 76-78, and a yellow box highlights measures 79-81.
- Haute-contre (ut 3):** Stave 5 (Treble clef, key of D major). A red box highlights measures 76-78, and a yellow box highlights measures 79-81.
- Taille (ut 4):** Stave 6 (Treble clef, key of D major). A red box highlights measures 76-78, and a yellow box highlights measures 79-81.
- Basse (fa 4):** Stave 7 (Bass clef, key of D major). A red box highlights measures 76-78, and a yellow box highlights measures 79-81.
- Basse continue (fa 4):** Stave 8 (Bass clef, key of D major). A red box highlights measures 76-78, and a yellow box highlights measures 79-81.

The score includes the following lyrics:

Ex - ul - te - mur in ae - ter - num Ex - ul - te - mus et le -
In ae - ter -
Ex - ul - te -
Vir - gi - nis ad a - ras can - te - mus can - te -
(Tous)

Plusieurs cas de figure se présentent :

- le plus simple consiste à doubler le chœur à l'unisson : les hautes-contre de violon doublent les hautes-contre, les tailles de violon doublent les tailles, comme dans l'exposition initiale de la fugue aux mesures 76-81.

Deux pistes intéressantes rencontrées au fil de la partition nous pousseront parfois à faire autrement : lorsque le dessus de violon ne double plus la voix de dessus¹⁰ ; ou lorsque la basse ne double plus la partie de basse continue. Ces nouvelles dispositions obligent à repenser l'étagement de la polyphonie.

- Une autre technique, caractéristique du style français consiste à octavier les parties graves dans l'aigu. C'est une technique que nous avons notée aux mesures 99 à 104, où le dessus de violon octavie la voix de haute-contre, puis aux mesures 117-121, où le dessus de violon octavie la taille, mesures 83-86, dans notre restauration, tandis que la basse continue ne double plus la partie de basse, laquelle joue alors le rôle d'une partie « fictive » de basse-taille, celle-ci va être octaviée par les hautes-contre de violon. Ce type d'octaviation est particulièrement intéressant car il permet de resserrer le tissu polyphonique vers l'aigu en lui donnant plus de densité et de clarté, comme le ferait un jeu d'orgue de 4 pieds. Dans le cas présent, il permet aussi de mettre en valeur l'entrée du deuxième sujet de la fugue (voir figure 4).

FIGURE 4 – Octaviation d'une partie grave dans l'aigu

The figure shows a musical score for a fugue. The staves are labeled as follows: Dessus de violon (sol 1), Haute-contre de violon, Taille de violon, Dessus (sol 2), Haute-contre (ut 3), Taille (ut 4), Basse (fa 4), and Basse continue (fa 4). A green box highlights the octavation of the Bass part into the Soprano register. A green arrow points from the Bass part to the Soprano part, indicating the octavation. The lyrics are: 'Vir - gi - nis ad a - ras cant - te - mus can - te - mus Ex - ul - te - mus te - mur et le - te - mur in ae - ter - num vir - gi - nis ad ter - num E - xul - te - mus et le - te - mur'.

Il est également possible d'octavier la partie des tailles par les hautes-contre de violon : c'est ce que nous avons fait brièvement mesures 150-151.

10. En effet, il lui arrive parfois de faire des formules de diminutions en croches (voir mes. 81-83) ou bien même d'octavier la partie de haute-contre dans l'aigu (voir mes. 90-94).

- Il peut parfois être nécessaire d’alterner rapidement les voix. Voir par exemple mesures 105-110 : les hautes-contre de violon vont successivement doubler les dessus à l’unisson (mes. 105), puis les hautes-contre à l’unisson (mes. 106-107), les basses à l’octave supérieure (mes. 108) et enfin de nouveau les hautes-contre à l’unisson (mes. 109-110).

FIGURE 5 – Alternance rapide des voix

The musical score for measures 105-110 illustrates a rapid alternation of voices. The parts shown are:
 - **Dessus de violon (sol 1)**: Violin I part, marked with a red box in measure 105.
 - **Haute-contre de violon**: Violin II part, marked with a green box in measure 106.
 - **Taille de violon**: Violin II part, marked with a green box in measure 107.
 - **Dessus (sol 2)**: Chorus Soprano part, marked with a green box in measure 108.
 - **Haute-contre (ut 3)**: Chorus Alto part, marked with a green box in measure 109.
 - **Taille (ut 4)**: Chorus Tenor part, marked with a green box in measure 110.
 - **Basse (fa 4)**: Chorus Bass part, marked with a blue box in measure 110.
 - **Basse continue (fa 4)**: Continuo part, marked with a blue box in measure 110.
 The lyrics are: 'num et le - te-mur et le - te-mur in ae - ter - - num te-mur in ae - ter-num e - xul - te-mus et le - te-mur in ae - ter - - num te-mur in ae - ter-num e - xul - te-mus et le - te-mur in ae - ter - - num te-mur in ae - ter-num in ae - ter - - num'. The score is marked with '105' at the beginning and 'Ajout' above the Continuo part.

Le travail de restauration demande plus d’initiative personnelle lorsque l’orchestre joue seul dans la symphonie d’ouverture (mes. 1 à 67). Dans la réalisation de ces passages instrumentaux, nous ne pouvons plus nous appuyer sur les parties du chœur et nous devons recomposer les parties intérieures de l’orchestre *ex nihilo*. Comme la basse n’est chiffrée que sur les douze premières mesures, cela demande une certaine maîtrise des règles du contrepoint de l’époque, ainsi qu’une conduite mélodique de qualité.

Enfin, l’aspect de la composition qui reste le plus ouvert, et qui pose le plus de questions, est le domaine rythmique. Ici, le restaurateur doit faire preuve d’inventivité sans trahir la substance originale de l’œuvre. Par exemple, sur le motif de contre-sujet *In aeternum* (voir mes. 89-94), nous avons remarqué que la basse continue et la basse du chœur, à distance d’une octave, ne présentaient pas les mêmes rythmes : en effet, la partie vocale est réalisée en notes tenues, qui évoquent la notion d’éternité, tandis que la partie instrumentale utilise des notes répétées en noires, ce qui donne plus d’énergie au jeu des cordes. C’est un choix rythmique que nous avons réexploité dans les voix intérieures à chaque apparition de ce motif (voir par exemple figure 3, mes. 76-81). Dans le même esprit, nous avons réutilisé le motif rythmique du dactyle présenté au dessus de violon mesure 97 dans la partie de taille de violon à la mesure 116, ce qui permet d’entretenir une vie rythmique en attendant les nouvelles entrées des sujets à la mesure 117.

Dans l'accompagnement du récit introductif, il résulte de la réalisation une polyphonie à cinq parties réelles puisque l'orchestre ne double jamais une voix soliste dans ce style, contrairement à ce qui sera pratiqué à l'époque classique.

Enfin, ce travail ne s'est pas limité à un « exercice de style », puisque la pièce a été recréée lors de plusieurs concerts donnés par les élèves du Département de Musique Ancienne du Conservatoire à Rayonnement Régional de Perpignan, notamment lors du Festival de Musique Sacrée de Perpignan qui s'est tenu du 25 mars au 4 avril 2015.

* * *

« L'ennemi est tombé, vaincu par une femme »
La compositrice byzantine Kassia (IX^e siècle) et ses
hymnes

Beat Föllmi

Université de Strasbourg, Faculté de Théologie protestante, EA 4378, GREAM

Novembre 2015

Kassia (ou Kassiane, Kassiani, Ikassia), la nonne du IX^e siècle, est devenue une figure emblématique de la femme poétesse et compositrice du début du Moyen Âge. Bien qu'elle n'ait pas encore atteint la notoriété de Hildegard de Bingen (qui était sa cadette de trois siècles), Kassia a retenu, depuis plusieurs années, l'attention des théologiens, des musicologues et des musiciens. Elle est devenue « Kassia la féministe¹ » et on l'a déclarée la « première compositrice de l'Occident », comme l'affiche la page de couverture d'un CD paru en 2009.² Cette épithète est problématique à plusieurs égards : il est pour le moins surprenant que l'« Occident » réclame Kassia, la nonne orthodoxe de Constantinople qui appartenait à l'Église orientale. Mais surtout, elle n'est ni la première ni la seule femme du IX^e siècle byzantin qui ait écrit des poèmes et composé de la musique, bien que les cas soient extrêmement rares durant toute la période byzantine, très misogyne, surtout dans le domaine religieux.

L'Église orthodoxe ne connaît, en fait, que très peu de femmes hymnographes. À côté des centaines d'auteurs masculins dont les noms nous sont parvenus, seules six femmes sont connues pour l'ensemble de la période byzantine ; trois parmi elles vivaient au IX^e siècle : Theodosia de Constantinople³, auteur de canons pour l'office du matin, Thècle la nonne⁴

1. K. SHERRY, *Kassia the nun in context, The religious thought of a ninth-century Byzantine monastic*, Piscataway, NJ. Gorgias Press, 2013, p. 23 : il s'agit de l'intitulé d'un chapitre.

2. *Kassia*, label Christopherus (LC00612), Heidelberg, 2009.

3. Cf. S. EUSTRATIADIS, « Poietai kai Hymnographoi tes Orthodoxou Ekklesias », dans *Nea Sion* 53 (1958), p. 295-97.

4. Cf. E. FOLLIER, *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae V*, Cité du Vatican, 1966, p. 266 ; J. SZOVERFFY, *A Guide to Byzantine Hymnography : A Classified Bibliography of Texts and Studies II*, Brookline, Mass., et Leyden, 1979, p. 44.

dont nous connaissons une seule hymne en l'honneur de la Vierge⁵, et notre Kassia (morte vers 865) ; pour les cinq siècles suivants, il n'en reste que trois autres : Kouvouklisena du XIII^e siècle, une anonyme de la fin du XIV^e siècle (la fille de Ioannes Kladas), et Palaiologina du XIV^e siècle dont nous ne savons également que très peu de choses⁶.

Or, si Kassia n'est ni la seule ni la première femme byzantine à avoir composé des hymnes, elle est exceptionnelle à plusieurs égards : par le nombre et la variété des œuvres qui nous sont parvenues, par la qualité extraordinaire de sa poésie et de sa musique, par le fait même qu'elle n'était pas seulement poétesse mais également compositrice et, finalement, parce qu'elle est la seule femme dont des œuvres aient été intégrées dans la liturgie byzantine.

Qui est Kassia ?

Kassia est née au début du IX^e siècle, entre 800 et 810, à Constantinople. Elle appartenait à une famille aristocratique, son père était un haut fonctionnaire militaire à la cour impériale. Elle a sans doute reçu une formation hors du commun, ce qui était alors exceptionnel car, à l'époque byzantine, seules les femmes à la cour recevaient une éducation intellectuelle, mais généralement brève et sommaire. Théodore Studite, le grand théologien et guide spirituel de Kassia, vante son érudition et ses vertus. Nous savons que la jeune Kassia, comme nombre de femmes de l'époque, s'était engagée avec ferveur dans la lutte contre l'iconoclasme de la politique impériale de Léon V l'Arménien et ses successeurs Michel et Théophile ; pour son soutien aux prisonniers elle fut même fouettée⁷.

Il semble que Kassia eût très tôt l'intention de se consacrer à la vie monastique, mais la fondation de son couvent n'eut certainement lieu qu'après la fin de l'iconoclasme, donc au plus tôt en 843. Selon un épisode que relatent de nombreuses chroniques, Kassia aurait été candidate d'un concours de beauté organisé pour le jeune empereur Théophile par l'impératrice mère Euphrosyne. Voici la version de Syméon le Logothète, un chroniqueur du X^e siècle :

« Elle [l'impératrice-mère Euphrosyne] réunit des jeunes femmes, toutes d'une beauté incomparable. Parmi elles était Kassia, une beauté inégalée. Il y en avait encore une autre, Théodora. En lui donnant une pomme d'or, Euphrosyne lui dit de l'offrir à celle qui lui plaisait le plus. Impressionné par la beauté de Kassia, l'empereur Théophile fit la remarque suivante : "Par la femme ô combien de choses terribles nous sont arrivées !" Elle, avec mo-

5. Cf. E. P. PANTELAKES, « Metrikai Paratereseis eis to Neon Theotokariou », dans *Theologia* 13 (1935), p. 296-322 ; « Philogikai Parateresies eis to Neon Theotokarion », dans *Eperteris Hetaireias Byzantinon Spoudon* 11 (1935), p. 73-104.

6. Cf. D. TOULIATOS-MILES, « The traditional role of Greek women in music from antiquity to the end of the Byzantine Empire », dans K. MARSHALL (éd.), *Rediscovering the Muses. Women's musical traditions*, Boston, Northeastern University Press, 1993, p. 111-123.

7. Cf. la lettre de Théodore Studite à Kassia, reproduite dans SILVAS, *Kassia...*, p. 35 (lettre 2).

destie, lui répondit : "Mais également par la femme des choses meilleures se produisent." Touché au cœur par ces paroles, Théophile se détourna d'elle et donna la pomme d'or à Théodora [...] ⁸. »

Or ce récit, qui, très probablement, n'est pas authentique, ne nous instruit pas tant sur la Kassia historique qu'il nous en dit sur ce que l'on pensait de cette femme exceptionnelle. La chronique précise quelle était alors la première qualité requise pour une femme : sa beauté et sa soumission à l'homme. Kassia y est présentée comme une belle femme d'intelligence exceptionnelle, certes, mais également comme une personne impertinente. L'audace de la jeune femme, qui nous paraît, aujourd'hui, comme une qualité et une marque d'excellence, n'était aux yeux de ses contemporains qu'un défaut.

La légende va même plus loin en affirmant que Kassia se serait retirée au couvent à la suite de cette rencontre avec l'empereur. Mais il n'en est rien. Kassia possédait une grande spiritualité qui la poussa très tôt à embrasser la vie religieuse. Le monastère qu'elle fonda dans les années 840, et où elle était *hégouméné* (supérieure), se trouvait sur les collines orientales de Constantinople, dénommées Xerolophos, à proximité du monastère de Stoudion de Théodore Studite. C'est grâce à ce dernier que les écrits de Kassia, notamment sa poésie et ses hymnes, ont survécu. Les manuscrits du XI^e au XIV^e siècle contiennent 49 hymnes de Kassia dont 23 qui se trouvent dans les livres liturgiques. Elle est également l'auteur des brefs « versets gnomiques », sorte d'épigrammes ou aphorismes.

Connaissances et compétences

Pour mieux comprendre ce que signifie être femme poétesse et compositrice au IX^e siècle, rappelons-nous les connaissances et compétences nécessaires pour écrire le texte et la musique d'une hymne. Il est de loin d'être suffisant de savoir lire et écrire. En effet, la rédaction d'une hymne destinée à la liturgie orthodoxe demande de nombreuses compétences. Mentionnons en premier lieu la maîtrise de la métrique et de la rhétorique – deux domaines dans lesquels notre Kassia excellait sans doute. Elle fait allusion à ce savoir dans son *sticheron* Ὑπὲρ τῶν Ἑλλήνων παιδείαν (« Sur l'éducation grecque » donc païenne) :

À la place de l'éducation grecque,

Les saints martyrs préférèrent la sagesse des apôtres,

Ils se détournèrent des livres des rhéteurs

Pour exceller dans ceux des pêcheurs.

Car c'est là qu'ils apprirent l'éloquence de la parole ;

Dans les sermons des incultes,

8. (Pseudo-)Syméon le Logothète 625, cf. A. M. SILVAS, « Kassia the Nun c. 810 - c. 865. An Appreciation », dans L. GARLAND (éd.), *Byzantine Women, Varieties of Experience 800-1200*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 21.

Ils s'instruisirent du savoir divin sur la Sainte Trinité,

Pour veiller à la paix de nos âmes.⁹

Comme les martyrs auxquels ce chant fait allusion, Kassia s'est aussi « détournée » du savoir grec – ce qui implique qu'elle l'avait étudié auparavant – et elle s'est consacrée aux études théologiques. Les hymnes de Kassia, truffées de citations de la Bible, des allusions à la vie des saints et des thèmes dogmatiques, témoignent de l'immense savoir de son auteur. Juste quelques exemples : dans son *sticheron* Ὁ συναποστάτης τυράννος (Le tyran apostat), elle relate tous les détails d'un miracle qui se serait produit lorsque l'empereur Julien voulut polluer les aliments des chrétiens. Dans le *sticheron* Ὁ Φαρισαῖος (Le pharisien), elle illustre son appel à la modestie du chrétien par de nombreuses allusions aux récits néotestamentaires du pharisien et du douanier.

Le texte du *sticheron* Τὴν πεντάχορδον λύραν (La lyre à cinq cordes), en l'honneur des cinq saints qu'on commémore le 13 décembre, est une démonstration brillante du savoir de Kassia, de ses connaissances à la fois rhétoriques et théologiques. Le nombre cinq des saints est mis en avant par la lyre à cinq cordes et le chandelier à cinq branches ainsi que par l'utilisation du pentacorde ut-sol (intervalle de cinq notes). Kassia compare les cinq saints aux cinq vierges sages de la parabole dans Matthieu 25, 1-13. Et elle donne l'étymologie de chaque nom de saint : Eustratios, le « bon soldat » de l'armée céleste ; Auxentios, celui qui a « multiplié » les talents que Dieu lui a donnés (parabole des talents : Mat 25, 14-30 ; Luc 19, 12-27) ; Eugenios, de « naissance noble » car il est un enfant de Dieu ; Orestes, qui réside dans toute sa « beauté » sur les « montagnes » divines et Mardarios, la « perle » éclatante qui a supporté le supplice du martyre.

Les chants liturgiques

Sur 49 chants liturgiques, 47 sont des *troparia* (ou *stichera*, en français *stichères*), des brèves hymnes métriques qui ont, chacune, leur propre mélodie : on parle de *sticheron idiomelon*. Il s'agit d'une hymne pour l'office du matin ou du soir, normalement chantée en alternance avec des versets de psaume. Parmi les thèmes théologiques qu'aborde Kassia, on note son intérêt particulier pour celui de la kénose (κένωσις) : le Christ qui est le fils de Dieu devient le serviteur le plus humble, et par cet abaissement (en grec : *kénoosis*), nous les pauvres pécheurs devenons les héritiers du royaume des cieux.

Kassia écrit des *stichera* pour les grandes fêtes du calendrier liturgique : Annonciation, Nativité, Présentation au Temple, Dormition de la Vierge, Carême, la Semaine sainte. Très souvent, ses *stichera* s'adressent à des saintes féminines : Thècle, Pélagie, Barbe, Agathe, Eudocia, Marie d'Égypte, Christine, Nathalie. Dans le *sticheron* pour la sainte Christine de Tyr (24 juillet) par exemple, Kassia relate le martyre de Christine que son propre père fait

9. *Sticheron* pour l'office de la matinée du 13 décembre à l'honneur des martyrs Eustratios, Auxentios, Eugenios, Orestes et Mardarius.

torturer cruellement sans qu'elle succombe – le père, par contre, est frappé de stupéfaction et meurt dans de grandes souffrances, ce que commente Kassia par « L'ennemi est tombé, vaincu par une femme ».

L'hymne pour la sainte Pélagie est particulièrement intéressante. Pélagie d'Antioche était une sainte du V^e siècle qui mena d'abord une vie de pécheresse : elle était danseuse et actrice voire prostituée. Convertie par le prêche de l'évêque Nonnus, elle se fit baptiser et, se travestit en homme ; elle vivait sur le mont des Oliviers à Jérusalem. Ce n'est qu'après sa mort que l'on découvrit qu'elle était en réalité une femme.

Le *sticheron* en honneur de sainte Pélagie, composé par Kassia pour les Vêpres du 8 octobre, est le suivant :

Où le péché proliférait,
La grâce était abondante,
Comme l'enseigne l'apôtre.
Car par des prières et des larmes, Pélagie,
Tu desséchas la mer de tant de fautes,
Et par la contrition tu arrivas à une fin qui plaît à Dieu.
Et maintenant, intercède auprès de lui pour nos âmes.

Quelle démonstration d'érudition et de maîtrise de la rhétorique ! Notons juste les deux oxymores : la plus grande pécheresse, la prostituée, reçoit le plus grand don de grâce ; et les larmes de Pélagie (en grec : Πελαγία (*Pelagía*)) dessèchent la mer (en grec : πέλαγος (*pélagos*)).

Les mélodies

Les manuscrits qui contiennent de la musique pour les textes de Kassia ne remontent qu'au XIII^e siècle, donc quatre siècles après la vie de la nonne. Néanmoins, un auteur de la fin du IX^e siècle, Georgios Monachos¹⁰, affirme déjà que Kassia était l'auteur du *Tetraodion* pour le Samedi saint et qu'elle avait bien écrit à la fois textes et mélodies. Mais, puisqu'il ne pouvait pas être vrai qu'une femme eût été à l'origine d'une si fine et sainte poésie, on attribua ce chant, à tort, à Cosmas de Maïouma, un hymnographe du VIII^e siècle. On s'accorde aujourd'hui sur le fait que Kassia est bien l'auteur des cinq mélodies répertoriées dans la figure 1 ci-dessus. La mélodie pour le *Triodion* de Kassia qu'on a découverte dans deux manuscrits sur le mont Athos en 1932 pourrait également être authentique.¹¹

10. Cf. SILVAS, *Kassia...*, *op. cit.* p. 28.

11. Cf. A. M. SILVAS, *Kassia the Nun...*, *op. cit.* p. 28.

1	Τούς φωστῆρας (<i>Toús phōstēras</i>) (Les grandes lumières)	I authenté	29 juin, <i>hesperinos</i> (vêpres) : Pierre et Paul
2	Ἡ Ἑδεσσα εὐφραίνεται (<i>Hē Édessa euphráinetai</i>) (Édesse se réjouit)	II authenté	15 nov., <i>hesperinos</i> (vêpres) : Gurias, Samonas, Abibos
3a	Τὴν πεντάχορδον λύραν (<i>Tēn pentáchordon lýran</i>) (La lyre à cinq cordes)	IV authenté	13 déc., <i>orthros</i> (service du matin) : Eustratios, Auxentios, Eugenios, Orestes, Mardarios
3b	Ἵπὲρ τῶν Ἑλλήνων παιδείαν (<i>Hypēr tōn Hellēnon paideían</i>) (Au savoir grec)	IV authenté	13 déc., <i>orthros</i> (service du matin) : Eustratios, Auxentios, Eugenios, Orestes, Mardarios
4	Αὐγούστου μοναρχήσαντος (<i>Augoústou monarchēsantos</i>) (Le monarque Auguste)	II authenté	25 déc., <i>hesperinos</i> (vêpres) : nativité
5	Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις (<i>Kýrie, hē en pollaís hamartíais</i>) (Seigneur, la femme qui a commis tant de péchés)	IV plagal	mercredi de la Semaine sainte, <i>orthros</i> (service du matin) ; aujourd'hui pour mardi de la Semaine sainte, <i>hesperinos</i> (vêpres)

FIGURE 1 – Les cinq mélodies attribuées à Kassia

Kassia et la femme pécheresse

L'hymne la plus connue provenant de la plume de Kassia est le *troparion* Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις (Seigneur, la femme qui a commis tant de péchés). L'attribution à Kassia ne fait aucun doute. Dans de nombreux manuscrits médiévaux, le *troparion* est connu sous le titre : Εἷς τὴν πόρνην (Pour la prostituée). Mais puisque le *troparion* a été transmis sous le nom de Kassia, on a fini par identifier celle-ci avec la femme pécheresse de la Bible. Dans le livret du CD de 2009 que nous avons mentionné au début, on peut lire : « Le *troparion* reflète, de manière quasiment autobiographique, les propres sentiments de Kassia¹². » En fait, selon une légende, encore vivante de nos jours en Grèce, les derniers vers du poème auraient été ajoutés ultérieurement par le malheureux empereur Théodore qui aurait regretté le rejet de Kassia. Il lui aurait rendu visite dans son monastère où Kassia s'était retirée, rongée par la culpabilité, après sa rencontre avec l'empereur. Théodore, ayant retrouvé le manuscrit inachevé de l'hymne, aurait ajouté les derniers versets. C'est bien un récit digne d'un roman sentimental, mais de telles conjectures sont, sans doute, déplacées. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'une femme du IX^e siècle se serve d'une figure biblique, celle de la femme pécheresse, pour proposer à la femme chrétienne un modèle d'identification, mais jamais elle n'utilisera une hymne liturgique pour étaler ses propres états d'âme.

12. *Kassia*, label Christopherus (LC00612), Heidelberg, 2009, *op. cit.* p. 31 (traduction de l'auteur).

Le texte du *sticheron* est une référence au récit de l'évangile selon Luc 7, 36-50 : la femme pécheresse entre dans la maison d'un pharisien qui a invité Jésus à manger avec lui. La femme se jette aux pieds de Jésus ; elle les baigne par ses larmes, les essuie avec ses cheveux, les couvre de baisers et répand sur eux du parfum. Au pharisien scandalisé Jésus répond par la parabole des deux débiteurs. L'un a une petite dette, l'autre une dette dix fois plus grande – le créancier les efface toutes les deux. « Lequel aimera-t-il le plus ? », demande Jésus (Luc 7, 42).

De nombreux théologiens et prédicateurs byzantins se servaient de ce récit pour appeler à la pénitence, en particulier pendant la période de carême. Mais alors que les théologiens masculins parlent systématiquement de πόρνη (*pórne*), de prostituée, Kassia la désigne juste par « la femme pécheresse », ou littéralement : la femme qui a commis tant de péchés. Le magnifique *troparion* de Kassia est un texte dramatique. Il commence par l'évocation du seigneur : *Kyrie*. Les trois premières lignes, en discours indirect, décrivent la femme pécheresse dans des termes beaucoup plus compréhensifs que le font les théologiens masculins. Kassia insiste notamment sur le fait que la pécheresse avait conscience de la divinité de celui dont elle lave les pieds – contrairement au pharisien Simon qui a des doutes (Luc 7, 39). Et plus encore : Kassia qualifie la pécheresse de μυροφόρος (*myrophóros*) : « celle qui porte la myrrhe », la myrrhe étant l'attribut des saintes femmes. La pécheresse n'est donc pas seulement une femme qui a reçu la grâce divine ; elle fait aussi partie de ces saintes femmes qui suivent le Christ.

Après cette introduction, la suite du *troparion* est en discours direct qui fait entendre la voix de la femme pécheresse ce qui est exceptionnel car, dans la Bible, la femme ne parle pas. « Οἶμαι » est son premier mot, un cri de douleur. Dans le *troparion*, la femme s'exprime à travers des citations bibliques, notamment des sept psaumes de pénitence.¹³ Mais Kassia ne se limite pas à la description d'une femme désespérée. Elle fait une comparaison tout à fait originale : les pieds que lave la pécheresse rappellent les pas de Dieu au jardin d'Éden lorsque, après qu'Adam et Ève eurent mangé du fruit défendu, Dieu s'approcha et appela l'homme. Le premier péché de l'humanité et l'acte de pénitence sont ici liés l'un à l'autre : Ève fuit le bruit des pieds de Dieu ; la femme pécheresse accourt aux pieds du Christ. La femme n'est pas juste celle qui causa la chute de l'humanité (comme l'affirment de nombreux pères de l'Église) ; la femme, bien que profondément liée au péché comme tout humain, est également celle qui s'approche du Christ, celle qui reçoit abondamment la grâce et celle qui est porteuse d'un message d'espérance.

* * *

13. Les sept psaumes de pénitence (Ps 6, 32, 38, 51, 102, 130, 143) sont chantés pendant le service du matin du Mercredi saint.

La claveciniste et la basse chiffrée

Claudia Schweitzer

Musicologue¹ et claveciniste

Enseignante en Histoire de la musique Renaissance et Baroque, Université Montpellier 3

Chercheuse à l'Institut Sophie Drinker à Brême (Allemagne)

Doctorante en linguistique, Paris 3, UMR 7597.

novembre 2015

Avant de commencer mes réflexions au sujet des femmes clavecinistes comme interprètes de la basse chiffrée, il convient de faire deux remarques préliminaires :

Premièrement, ce texte ne traite que des clavecinistes françaises et allemandes des XVII^e et XVIII^e siècles. L'idée ici est d'opposer deux cultures différentes pour faire ressortir avec la plus grande netteté les enjeux les plus importants qui déterminent l'exécution de la basse chiffrée par les musiciennes de cette époque. Et nous formulons tout de suite l'hypothèse que nous allons défendre dans cet article : pour des raisons sociétales et d'esthétique musicale, la condition des clavecinistes allemandes et françaises différerait largement lorsqu'il s'agissait de se présenter en public comme accompagnatrice, exécutant une partie de basse chiffrée.

Deuxièmement, il nous paraît utile de rappeler la technique et le rôle de la basse chiffrée dans la musique baroque. Tout d'abord, il faut souligner sa grande importance : elle est un des éléments essentiels de la musique de l'époque. Elle joue un rôle décisif non seulement sur le plan harmonique, mais aussi sur le plan rythmique. Réalisée en général par un instrument jouant la mélodie de la basse et un ou plusieurs instruments qui y ajoutent les harmonies, la basse chiffrée fait partie d'à peu près chaque œuvre musicale baroque. Quant au claveciniste, il (ou elle, le cas échéant) joue avec sa main gauche la ligne de basse notée, tandis que sa main droite improvise les harmonies indiquées par des chiffres plus ou moins complexes. Pour ce faire, il faut des connaissances théoriques approfondies :

- Quel accord correspond à quel chiffre ?
- Quelles notes sont à ajouter au chiffage, selon les règles de chaque style ?

1. Sa thèse de doctorat porte sur l'émergence du métier de professeur de clavecin / pianoforte exercé par des femmes aux XVII^e et XVIII^e siècles dans l'espace linguistique franco-allemand.

- Quel est le bon enchaînement des accords, quelle est la hauteur adéquate pour la voix de dessus ?
- À combien de voix faut-il jouer : trois, quatre, ou bien plus encore ?
- Quelle est la bonne fréquence des accords, faut-il répéter un accord pour éventuellement renforcer le rythme, convient-il mieux d'accompagner discrètement ?
- Faut-il ajouter des ornements, des imitations, des voix contrepointiques ?

Tant de questions qui montrent que la réalisation de la basse chiffrée demande au musicien une réflexion rigoureuse sur la base de riches connaissances théoriques et nourrie d'une bonne expérience pratique. Une première question s'impose et nous fait entrer tout de suite dans le vif de notre sujet : les femmes étaient-elles vraiment assez formées pour accomplir cet exercice ? Jouaient-elles comme accompagnatrices dans des œuvres de musique de chambre ou pour orchestre en dehors du cadre familial ?

1. La théorie du genre

En effet, selon les théories dominantes de l'époque, la femme est *a priori* exclue du savoir intellectuel. La théorie du genre ne lui attribue pas assez de capacités de raisonnement pour qu'elle puisse accomplir une tâche théorique fortement difficile. Qui plus est, on considère même qu'une activité intellectuelle n'est pas bonne pour la femme, car elle lui fait oublier ses véritables devoirs. On trouve la trace de ce modèle dans de nombreux écrits comme, par exemple, chez François de Fénelon. Dans son livre *De l'éducation des filles* de 1687, qui marquera pendant plusieurs générations l'éducation, on trouve d'abord le constat suivant, caractéristique de l'opinion publique de son époque : « Pour les filles, dit-on, il ne faut pas qu'elles soient savantes, la curiosité les rend vaines et précieuses ; il suffit qu'elles sachent gouverner un jour leurs ménages, et obéir à leurs maris sans raisonner. »² Fénelon se prononce alors en faveur d'une véritable éducation des filles, ce qui ne veut cependant pas dire que celle-ci sera la même pour les deux sexes. Bien au contraire, il s'agit de donner aux filles l'accès aux connaissances qui leurs seront utiles dans leur vie : « La science des femmes, comme celle des hommes, doit se borner à s'instruire par rapport à leurs fonctions ; la différence de leurs emplois doit faire celle de leurs études. » Concrètement, pour les filles, il est important de savoir gouverner la maison et d'organiser tout ce qui est lié à son entretien, ainsi qu'éduquer les enfants. Si Fénelon se prononce alors pour une bonne éducation générale des femmes, celle-ci reste restreinte aux mêmes sujets que nous l'avons vu dans la première citation³.

En Allemagne, ce texte, traduit par August Hermann Francke, quelques années seulement après sa parution, a connu un grand succès. Au sein des philanthropes, on créa des institutions comme le Gynäzeum à Halle, dans lesquelles les théories de Fénelon étaient mises

2. François de FÉNELON (1678), *De l'éducation des filles*, Paris, p. 2.

3. *Idem*, p. 105.

en pratique. Le but déclaré de l'éducation était alors de fournir aux jeunes filles tout ce qui leur serait utile dans l'avenir, notamment dans le véritable « métier féminin », c'est-à-dire en remplissant leur rôle d'épouse et de mère dans un cadre bourgeois. Selon Johann Heinrich Campe, la femme a même une double destination : elle est être humain et elle est femme. Cette deuxième nature la détermine, par sa tendresse et sa générosité, à faciliter la vie aux hommes censés, quant à eux, supporter toutes les difficultés et tous les soucis de la famille⁴.

1.1 Des restrictions pour les femmes allemandes

Pourtant, l'exécution de la basse chiffrée est un art qui, comme nous l'avons vu, suppose la connaissance et la maîtrise de maintes règles. Cette technique est, en effet, à la base de la composition elle-même et nécessite une étude longue et assidue pour arriver à bien la maîtriser. Un exercice qui semble difficilement conciliable avec l'image de la femme. Vu l'éducation prévue pour elle, on peut supposer que l'enseignement de la basse chiffrée, à condition qu'il fût intégré dans son cursus, était probablement restreint en comparaison des connaissances demandées et fournies aux hommes. Il n'est alors pas étonnant de lire, chez Friedrich Wilhelm Marpurg en 1749⁵, une simulation de lettre bien ironique, dans laquelle une jeune demoiselle noble demande conseil au sujet de son professeur : selon elle, celui-ci, M. Lämmerschwanz, explique la basse chiffrée d'une manière trop compliquée, lui demandant l'apprentissage de tous les chiffres, tandis que le maître M. Springfuss⁶ promet de lui apprendre cette pratique sans chiffres et en six semaines seulement.

Plus sérieusement, on peut aussi citer la préface d'un traité pour la basse chiffrée, composé par une femme⁷, qui défend les apprenantes de cet art. Répondant au reproche mentionné plus haut, elle rétorque qu'à son avis toutes les femmes ne font pas forcément un mauvais emploi des connaissances acquises, et qu'une bonne éducation générale, axée sur la piété et les vertus, peut prévenir tout abus⁸. Cependant, le contenu du traité, d'ailleurs dédié à une femme, ne dépasse pas les premiers pas de la formation dans l'accompagnement. L'apprenante restera alors certainement loin derrière les capacités d'un homme qui apprend cet art à fond, tout comme ce sera probablement le cas de la demoiselle noble qui souhaite acquérir tout le savoir en quelques semaines seulement.

4. Johann Joachim CAMPE (1796), *Väterlicher Rath für meine Tochter*, Brunswick, p. 7 et p. 17.

5. Friedrich Wilhelm MARPURG (1749), *Der kritische Musicus an der Spree*, Berlin.

6. Ces deux noms sont évocateurs pour un lecteur germanophone. *Lämmerschwanz*, littéralement « queue d'agneau », se réfère au mouvement rapide, dénué de sens comme de pensée, de cet organe. Le « pied sautant » qu'est *Springfuss*, en revanche, indique quels progrès rapides peuvent être effectués sous la houlette de ce professeur.

7. Ou plutôt, une petite demoiselle de neuf ans, à en croire les sources contemporaines comme David KELLNER (1737), *Treulicher Unterricht im General-Bass*, Hambourg.

8. Antoinette Philippine Luise FREUDENBERG (1728), *Kurze Anführung zum Generalbass, darinnen die Regeln, welche bey Erlernung des General-Basses zu wissen nöthig, kürztlich und mit wenig Worten enthalten*, Leipzig, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, cote Mus. Ga 152 Rara. Le texte est anonyme ; c'est Kellner qui nomme l'auteur dans la préface de son traité mentionné ci-dessus.

1.2 En France : la réalité semble contredire la théorie

Ces deux exemples montrent effectivement que, de par la théorie du genre et les possibilités d'apprentissage restreintes, il semble impossible qu'une femme exécute la basse chiffrée avec la même habileté qu'un homme. Et pourtant, on connaît des exemples de femmes qui, accompagnant dans le cadre de concerts pour mélomanes donnés dans des hôtels parisiens, étaient félicitées pour leurs connaissances et leur exécution du continuo. On ne citera ici que l'exemple d'Henriette-Angélique Houssu, la femme d'Antoine Forqueray. Ce dernier, gambiste renommé, se produisait volontiers avec sa femme, tous deux d'égale compétence, formant un ensemble homogène⁹.

On peut aller plus loin encore. L'orchestre de l'époque est en général dirigé par le claviciniste, la personne qui exécute le continuo. C'est un rôle qu'on n'attribuerait pas, au premier abord, aux femmes de cette époque. Mais on sait que dans l'orchestre du mécène Alexandre Le Riche de La Pouplinière, par exemple, Jeanne-Thérèse Roube de Saint-Aubin et Marie-Élisabeth Gossec (l'épouse du futur directeur – de 1773 à 1777 – du Concert Spirituel François-Joseph Gossec¹⁰) occupèrent longtemps les places de clavicinistes. Un tableau favorable aux femmes – et cela tout à fait contre la théorie officiellement promulguée et acceptée instituant l'infériorité intellectuelle de la femme à l'homme.

Ce tableau, qui se dessine en France, ne trouve cependant pas son pendant en Allemagne. Pourquoi alors la femme française disposait-elle de possibilités inaccessibles à la femme allemande bien que, dans les deux pays, la même théorie, celle du genre, déterminait leur éducation ainsi que leurs activités ?

2. Deux essais d'explication

2.1 Jouer la basse chiffrée, c'est accompagner

Commençons par une première explication tirée d'une raison étayée par la fonction même de la basse continue qui montre pourquoi, malgré toutes les restrictions possibles, le caractère de la femme la prédestine pour la basse chiffrée. Il est sûr que la colonne vertébrale de toute musique de chambre est l'accompagnement. Il nécessite, par conséquent, une présence musicale continue et une grande stabilité du tempo. En même temps, cette fonction de direction ne doit jamais être trop évidente pour l'auditeur. Rousseau prévient ainsi l'exécutant de la basse chiffrée dans son *Dictionnaire de Musique* :

9. « Je trouvai à mon retour [en 1700], que Forqueray, pour s'attirer pratique, faisoit des concerts. Il y jouoit de la viole, sa femme l'accompagnoit du clavessin, il faisoit venir des Musiciens et autres joueurs d'instruments. » « Mémoire pour Messire Francois de Picon, compte de la Pérouse et Vallée, Demandeur en réparation contre Antoine Forqueray », cité d'après Lionel de LA LAURENCIE (1908), « Deux Violistes célèbres : Les Forquerays », dans *Bulletin français de la société internationale de musique*, p. 1251 – 1258 et 1267 – 1274.

10. François-Joseph Gossec était entré comme violoniste dans cet orchestre en 1751. Succédant à Johann Stamitz, lui-même successeur de Jean-Philippe Rameau, Gossec dirigea cet orchestre jusqu'à 1762.

Accompagner - [...] J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui accompagne dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que sitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gêne l'exécution [...]¹¹.

Or, qui d'autre qu'une femme pourrait en posséder toutes les qualités nécessaires ? L'argument se trouve justement dans le caractère féminin comme il est défini par les théoriciens. En effet, la capacité d'adaptation de la femme, trait de caractère et but de l'éducation féminine (elle doit au bout du compte soutenir son mari dans toutes les situations de la vie) fait d'elle l'accompagnatrice par excellence. C'est d'ailleurs Rousseau lui-même qui montre, dans son *Émile*, que la femme, passive et faible, exerce un pouvoir sur l'homme, par son art de la séduction et le fait qu'elle exige un traitement doux et poli. L'homme découvre sa force et apprend à s'en servir à des fins justes¹². Ce sont, en effet, la faiblesse et l'adaptabilité de la femme, intrinsèques au caractère féminin selon les théoriciens, qui constituent ici les moyens adéquats pour parvenir aux fins désirées : agissant discrètement, au fond de la scène et au sein de l'exécution musicale, la claveciniste peut fournir un centre stable à tous les musiciens. En vérité, la faiblesse apparente de la femme lui offre indirectement des chances et lui donne des moyens d'action.

On le voit : par son caractère, la femme semble pour ainsi dire prédestinée pour l'accompagnement. Cela explique pourquoi on peut trouver en France des textes mettant l'accent sur la nécessité, pour les jeunes filles, d'une éducation solide en harmonie musicale. Michel Corrette, par exemple, dans la préface de son traité *Le Maître de Clavecin pour l'Accompagnement*, explique que l'apprentissage du clavecin fait généralement partie de l'éducation de la jeune fille noble ou bourgeoise et il souligne que, grâce à la maîtrise de l'accompagnement, les filles poursuivent une activité musicale après leur mariage¹³. La musique de chambre offre un cadre dans lequel la femme peut agir de manière discrète et retenue. Mais, bien que semblant faible et subordonnée aux solistes, elle assure, d'une part, un rôle important, car elle permet l'interaction des musiciens en leur offrant une base solide et stable, et, d'autre part, elle dirige toute l'interprétation de la pièce à partir de cette position.

Cette remarque est d'ailleurs valable pour la France comme pour l'Allemagne. En parcourant les biographies des instrumentistes connues, on découvre que, contrairement à ce que les dictionnaires et les journaux musicaux de l'époque veulent nous faire croire, il existait bien des femmes exécutant la basse chiffrée, mais, dans l'espace germanophone, cela n'était possible que dans un cadre restreint, destiné à « protéger » la femme de toute sorte de diffamations lui reprochant de ne plus correspondre à sa nature. On peut citer l'exemple de Barbara Kluntz (1661-1730), musicienne dans un couvent protestant à Ulm¹⁴.

11. Jean-Jacques ROUSSEAU (1768), *Dictionnaire de Musique*, vol. 1, Paris, article « accompagner ».

12. Jean-Jacques ROUSSEAU (1762) *Émile ou De l'éducation*, Paris, chapitre 5.

13. Michel CORRETTE (1753), *Le Maître de Clavecin pour l'Accompagnement*, Paris, préface.

14. Linda Maria KOLDAU (2005), *Frauen - Musik - Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*. Cologne – Weimar - Vienne, p. 933-942.

2.2 Une esthétique différente pour les musiques baroques française et allemande

Il semble alors qu'il faille poser la question un peu différemment. Elle peut se formuler ainsi : pourquoi, contrairement à l'espace germanophone, la femme avait, en France, la possibilité de sortir de ce cadre restreint qui lui était propre et de se produire en public sans perdre sa « bonne réputation » ? C'est ainsi qu'on trouve une deuxième explication, d'ordre esthétique cette fois, lorsqu'on examine la stylistique de la basse chiffrée, tout à fait différente dans les deux pays. Examinons un peu plus précisément cette hypothèse.

La différence stylistique entre la musique baroque française et allemande est évidente. Sans aucun doute, les œuvres de Bach ou de Telemann obéissent à une autre logique que celles de Lully, de Couperin ou de Rameau. Le style allemand, fortement polyphonique, s'oppose à une musique française plus axée sur les riches nuances de timbre, de mouvement et d'ornementation. Il est donc peu étonnant que la réalisation de la basse chiffrée, destinée à « accompagner », doive reprendre ces caractéristiques. Et par conséquent, les exigences techniques ne sont pas les mêmes lorsqu'il s'agit d'accompagner une œuvre de style français ou allemand.

2.2.1 Le style français

Le style français, bien qu'il évolue (comme les autres styles) au cours de l'époque baroque, conserve des caractéristiques stables qui le distinguent profondément du style italo-allemand : la basse chiffrée ou, autrement dit, l'accompagnement, assure la base harmonique solide entre les voix de dessus et la basse, elle assure l'équilibre sonore entre les voix aiguës et graves et elle doit, par l'exécution du ou de la claveciniste, mettre en évidence le ou les solistes. *A priori*, le claveciniste n'imité alors pas les solistes avec sa main droite, comme c'est souvent le cas dans le style italo-allemand, mais il essaie de lier le plus possible les harmonies. Pour cela, les enchaînements des accords sont d'une importance primordiale. L'objectif est de créer, d'une part, une trame dense par la conduite des voix selon toutes les règles de l'art et, de l'autre, « *un mélange de divers sons agréables, dont la douceur, l'assemblage & l'arrangement réjouissent l'ame, en entrant par le sens et l'ouïe* », ainsi dit M. de Saint Lambert¹⁵. Le ou la claveciniste fournit alors une base sonore stable, mais pas du tout statique. Le critère principal en est le « bon goût » qui règle les nuances de chaque détail musical. Quant à la basse chiffrée, encore selon Saint-Lambert,

ce goût consiste principalement à bien ménager l'harmonie de son Instrument, en telle sorte qu'on ne tire pas tant de son du Clavecin, qu'il étouffe entièrement la voix qui chante, ou qu'au contraire on n'en tire point si peu qu'il ne

15. M. de SAINT-LAMBERT (1707), *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin, de L'Orgue et des autres Instruments*, Paris, chapitre premier, p. 1.

la sôutienne pas assez. Il faut se conformer autant qu'on peut à la voix qu'on accompagne¹⁶.

Pour arriver à cette fin, le toucher, sur le clavecin, est l'élément le plus important. À part lui, il ne reste que le nombre de voix (mais, selon les sources françaises, un tel changement n'est pas acceptable à moins d'une raison évidente comme la faiblesse ou, au contraire, la grande force des solistes à accompagner) et, dans une moindre mesure, l'agogique. Mais c'est notamment le toucher qui permet une variation dynamique différenciée qui cependant demande des années pour s'exercer. François Couperin, par exemple, est d'avis qu'il faudrait étudier deux ou trois ans le toucher avant de commencer l'accompagnement afin de ne pas détruire la sensibilité des doigts par des accords trop larges. Il s'agit alors de garantir toujours une main souple et légère et une sonorité flexible¹⁷. En plus, des ornements savamment disposés soutiennent cette impression d'un accompagnement dynamique.

François Couperin précise pourquoi, à son avis, les femmes disposent d'un meilleur toucher que les hommes :

Les hommes qui veulent ariver a un certain degré de perfection ne devraient jamais faire aucun exercice pénible de leurs mains. celles des femmes, par La raison contraire, sont generalement meilleures. j'ai déjà dit, que la souplesse des nerfs contribuë beaucoup plus, au bien joüer, que la force ; ma preüve est sensible dans la différence des mains des femmes, à celles des hommes ; et de plus, La main gauche des hommes, dont ils se servent moins dans les exercices, est communément la plus souple au clavecin¹⁸.

Ici, Couperin nous fournit l'indice qui permet de comprendre pourquoi les femmes, qui possèdent un toucher sensible et font preuve de bon goût dans le choix des renversements des accords et l'emploi des ornements, à supposer qu'elles aient acquis le savoir théorique nécessaire, sont bien capables d'exécuter la basse chiffrée à un haut niveau.

2.2.2 Le style allemand

En Allemagne en revanche, le bon accompagnateur doit faire preuve d'autres capacités. On lui demande une réalisation polyphonique de la basse chiffrée, avec un contrepoint imitatif et des lignes mélodiques indépendantes qui nécessitent non seulement une étude de l'accompagnement et la maîtrise des accords, mais aussi celle de la composition. Si, bien évidemment, le toucher est aussi important dans le style allemand, il n'est que rarement mentionné dans les sources. Par exemple, Georg Muffat, dans son traité *Regulae Concentuum Partiturae* (1699), se concentre sur l'apprentissage de la technique du contrepoint mélodique

16. M. de SAINT-LAMBERT, *Nouveau Traité...*, chapitre IX, p. 61.

17. François COUPERIN (1717), *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, p. 42 sq.

18. F. COUPERIN, *L'Art de toucher le Clavecin*, p. 12-13, « Autre Réflexion ».

pour accompagner un ou plusieurs solistes¹⁹. Les grands traités de basse chiffrée du XVIII^e siècle²⁰ continueront à décrire un style d'une grande indépendance et toujours caractérisé par des imitations et des lignes mélodieuses dans un ambitus étendu. Dans ce contexte, il convient de mentionner le style italien décrit dans le traité de Gasparini²¹ et ensuite cité, notamment, chez Heinichen (1728). Le style, décrit chez ces derniers auteurs, consiste à doubler les voix, le « vollgriffiger Stil » et à ajouter des *acciaccature* ainsi qu'une riche ornementation. Si le style plein, décrit par d'Anglebert, est connu en France, en Allemagne, tous ces procédés forment l'élément essentiel de l'art de pratiquer le *basso continuo*²². On voit bien que, dans l'ensemble, ce type d'accompagnement a une tout autre présence chez ces musiciens que ne le peut – et ne le veut – assurer le style français de la basse chiffrée.

Ainsi, en comparaison de leurs collègues françaises, les femmes allemandes se voient confrontées à deux obstacles. Premièrement, leurs points forts, la délicatesse et leur sensibilité dans la réalisation de l'accompagnement, sont d'une moindre importance que ce n'est le cas en France. Deuxièmement, le savoir théorique qu'on attend d'un bon accompagnateur est plus exigeant et plus connoté comme faisant partie d'un domaine typiquement masculin, la composition. Effectivement, le petit texte de l'auteur germanique, mentionné au début de cette communication, se contente de transmettre la connaissance des enchaînements ainsi que de donner des indications pour la dynamique par rapport au soliste, la fréquence des accords à réaliser, la hauteur de la réalisation et un bon mouvement. Ce savoir semble accessible aux femmes, mais, comme nous l'avons vu, il ne suffit pas pour un accompagnement de haut niveau, en dehors du cadre privilégié des familles bourgeoises.

Conclusion

Si, en France, les femmes purent jouir d'une certaine liberté grâce à leur aptitude pour le style d'accompagnement en vigueur, en Allemagne, elles furent de plus en plus condamnées à une attitude retenue et statique. Si bien que, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle,

19. Georg MUFFAT. *An Essay on Thoroughbass* édité par Hellmut FEDERHOFER, AIM-MSD 4, 1961. Dans la première partie, se trouvent les règles fondamentales de l'accompagnement (notamment la connaissance des intervalles consonants et dissonants et des règles pour enchaîner les différents accords) illustrées par des exemples allant de trois jusqu'à parfois sept voix, le « vollgriffiger Stil » (qu'on pourrait traduire par style plein). Dans la deuxième partie, est illustré le style mélodique à trois voix contrepontiques selon l'ancienne tradition italienne. Enfin, dans la troisième partie, sont donnés maints exemples de trois jusqu'à parfois dix voix pour la réalisation des cadences. Tous ces exemples sont donnés, comme c'est le cas dans la grande majorité des sources (le traité de Saint-Lambert inclus), sans la ou les parties à accompagner.

20. On pense notamment à Johann David HEINICHEN (1710), *Der General Bass in der Composition* et les deux traités de Johann MATTHESON, la *Grosse General-Bass-Schule*, Hamburg 1731 et la *Kleine General-Bass-Schule*, Hambourg 1735.

21. Francesco GASPARINI (1708), *L'Armonico pratico al Cimbalo*, Venise.

22. Par exemple, Eckhardt KUPER (1994) a montré, dans son article « Audiatur et altera pars. Beobachtungen zur Generalbass und Satztechnik im 2. Satz der h-Moll-Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1030) von J. S. Bach » (*Tibia*, n° 2, 1994, p. 110-116) le rapport entre harmonie, accompagnement et composition dans le deuxième mouvement de la sonate en si mineur pour flûte et clavecin (BWV 1030) et va jusqu'à en conclure que la partie de clavecin correspond au style dans lequel Bach devait réaliser une partie de basse chiffrée.

Forkel décrit un automate qui fit sensation à Saint Petersburg : la figure d'une femme, bien coiffée et bien habillée, jouant quelques petites danses simples avec rapidité et minutie sur un instrument à clavier et faisant régulièrement des révérences au public. Selon l'auteur, son aspect était tellement naturel qu'il fallait s'en approcher suffisamment pour voir qu'il ne s'agissait pas d'une personne vivante²³. Aux yeux des contemporains, la femme instrumentiste correspondait pour ainsi dire à une sorte de poupée, bien éduquée, jolie à regarder, mais sans influence et certainement incapable de déclencher une véritable émotion musicale par son jeu.

Pauvres Allemandes alors... Cependant, pour adoucir cette image déséquilibrée, il faut ajouter qu'en France, les femmes avaient quand même besoin de remplir deux conditions préalables pour profiter des chances et des avantages décrits : tout d'abord, elles devaient être nées et éduquées dans des familles d'artistes ou avoir des parents assez intéressés pour leur donner la possibilité d'acquérir l'éducation musicale nécessaire. Ensuite, elles devaient se marier dans le milieu des musiciens, car ce n'était pas exclusivement leurs compétences qui leur ouvraient des portes mais aussi la possibilité de se produire en public avec leur mari. Le savoir et les compétences acquis pendant leur jeunesse pouvaient alors leur servir pour continuer intensément, et même de manière professionnelle, l'activité musicale commencée dans leur maison familiale²⁴.

* * *

23. Nikolaus FORKEL (1779), *Musikalisch-kritische Bibliothek*, vol. 3, Gotha, p. 340-341.

24. Pour plus d'informations à ce sujet voir Claudia SCHWEITZER (2013), « Französische Generalbassspielerinnen im 18. Jahrhundert », dans *Musik & Ästhetik*, t. 65, p. 45-51.

Sommaire de Polymatheia n° 0

- Proportions de facture à la Renaissance,
entre théorie et empirisme Philippe Allain-Dupré
- Les proportions dans les flûtes à bec Philippe Bolton
- Les proportions dans la polyphonie du XV^e siècle :
Ecclesie militantis de Guillaume Dufay Gérard Geay

Sommaire de Polymatheia n° 1

- La transmission des métiers de la musique en Provence et
dans les États pontificaux outre-alpins (1690-1750) Aurélien Gras
- Le frontispice du manuscrit de Florence (Plut. 29.1) :
une introduction aux proportions musicales Anne-Zoé Rillon
- L'Archéologie du son : transmettre les connaissances et
les savoir-faire de la France paléolithique à la France médiévale Étienne Safa
- Le transmis et le non-transmis :
une approche de la transmission pluridisciplinaire Terence Waterhouse

* * *

Polymatheia

Polymatheia est une revue électronique qui publie les principaux textes des conférences données dans le cadre du colloque organisé depuis 2013 durant le festival. Elle doit son nom à la muse de l'érudition identifiée à la quatrième corde, *paramese*, de la lyre d'Apollon.

Chaque année à la fin du mois de novembre, les *Journées de musiques anciennes de Vanves* lèvent le voile sur les musiques du Moyen Âge et de la Renaissance : ces répertoires à la fois si raffinés, et pour nous si novateurs, sublimement interprétés par de grands musiciens de réputation internationale.

Trois jours, cinq concerts, le plus grand salon de lutherie ancienne d'Europe (une centaine d'exposants) et un colloque pluridisciplinaire, pour un festival pas comme les autres : événement culturel dédié à la diffusion et la valorisation des musiques anciennes en France et en Europe, les *Journées* sont un lieu atypique d'effervescence musicale, où bat le cœur de ces répertoires séculaires.

Porteuse de ces *Journées*, l'association Tourmaline mène de front plusieurs activités complémentaires à leur organisation. Depuis le début, elle conduit envers divers publics une politique d'ouverture aux musiques anciennes qui va de l'intervention auprès des enfants en secteur scolaire jusqu'à la sensibilisation auprès des personnes en situation de handicap en passant par l'accueil des mélomanes, des luthiers et facteurs d'instruments et des musiciens aussi bien amateurs que professionnels, afin de promouvoir et diffuser ces riches répertoires au delà d'un public de spécialistes.
