

STATI — AUFSÄTZE

MARIE KUČEROVÁ

REMARQUES SUR LA MISE EN TABLATURE DE LA CHANSON DE LASSUS „SUSANNE UN JOUR“ PAR MARESCHAL (DE LA TABLATURE D'ÉPINETTE 1593)

A l'introduction je présente quelques faits principaux sur la source qui est devenu un point de départ de mes réflexions suivantes¹. Il s'agit de l'autographe de la tablature d'épinette datant de 1593 dont l'auteur est un organiste de Bâle, maître de musique et compositeur des psaumes Samuel Mareschal (1554—1640). Le manuscrit, propriété de la Bibliothèque du Musée National à Prague, est maintenant déposé dans le magasin du château d'Etat de Velké Losiny (Groß Ullersdorf — nord de la Moravie) sous la cote IV—1726.

De la dédication on apprend les indications principaux sur l'auteur et le futur possesseur. Le recueil est dédié en latin à Ladislav Velen de Žerotín, avec qui il est venu dans sa résidence à Moravská Třebová et dans ce milieu authentique il s'est gardé jusqu'à nos jours. Velen a fait sa connaissance avec Mareschal pendant ses études sur l'Université à Bâle². Malgré que les circonstances précises de la dédication soient inconnues pour ce moment, nous pouvons supposer l'intérêt de Velen à la musique, attesté aussi plus tard.

La structure générale de la tablature apporte la sélection des mélodies religieuses des plus connus du monde non catholique de la fin du XVI^e siècle. Son répertoire peut être divisé en trois groupes indépendants. L'ensemble le plus étendu est celui de 124 psaumes huguenots. Les 33 psaumes et chorals allemands lui correspondent en principe. La mise en tablature

¹ Ce monument est décrit en détail dans mon article *La tablature d'épinette de Samuel Mareschal*, Revue Musicale de Suisse romande, 39, 2, juin 1986, pp. 71—81.

La problématique musicale est traitée en détail dans mon travail *Les Psaumes de David en tablature sur l'épinette*, thèse de diplôme, Brno 1984.

² Existe une source de l'époque „Itinerarium Ladislav Weleni L. Baronis A. Zerotin“ qui embrasse les années 1589—1594 (la copie de l'original, conservé à Rome, se trouve dans la collection des manuscrits des archives régionaux d'Etat à Brno, cote G 10, 379). Quoique le journal contienne les notes de l'époque du séjour de Velen à Bâle où il a certainement du rencontrer Mareschal (Université, Cathédrale) —, le nom de Mareschal n'y apparaît point.

de la chanson religieuse „Susanne un jour“ de Lassus constitue une exception dans la tablature. A une transcription musicale de la mélodie correspondent dans plusieurs cas deux ou même plusieurs versions textuelles. La plus grande partie de la tablature, qui en tire son intitulé, renvoie au domaine des psautiers huguenots du 16^e siècle. Cette création est liée à l'essor de la Réformation et à l'accent mis sur la production en langues vernaculaires. Les psaltes en particulier ont été traduits dans toutes les langues de l'Europe de ce temps-là, pour la plupart à un niveau élevé. En 1587 Jiří Strejc les a traduits en tchèque et peu de temps après, en 1596, paraît chez nous la mise en musique à quatre voix de 125 psaltes par Goudimel dans la traduction tchèque déjà mentionnée de J. Strejc. Le psautier huguenot achève l'évolution de ses mélodies (après maintes éditions dès la première moitié du 16^e siècle) dans l'édition de Genève de 1562 qui a obtenu une grande popularité et a été chez nous, avant la bataille de la Montagne Blanche, souvent recopié. La fin de la tablature est constitué par les registres alphabétique et le manuscrit prend fin par l'instruction sur l'accord de l'épinette³.

La tablature de Mareschal est un document important pour l'évolution de la notation musicale chez un même auteur au cours d'un demi-siècle. Dans ses tablatures manuscrites d'orgue de ses dernières années⁴, Mareschal utilise de nouveaux signes qui concernent surtout la notation des accords simplifiée à la manière des signes de basse chiffrée, ce qui reflète d'ailleurs l'évolution globale de la musique instrumentale. Il convient avant tout de souligner la destination instrumentale de la tablature de 1593. Parmi des nombreuses tablatures d'orgue de cette époque-là, celles destinées expressément à d'autres instruments à touches sont une exception. Le type de notation de tablature d'orgue est conservé, mais les éléments spécifiques du son et du jeu de l'épinette restent cependant manifestes. L'épinette suggère nettement l'écoute privée de la musique plutôt que l'utilisation éventuelle pendant le culte — possible dans le cas d'arrangements pour orgue (comme prélude, intermède et finale). Ceci ouvre une nouvelle perspective sur Ladislav Velen de Žerotín qui devient ainsi mécène de la musique et de l'art. La tablature est d'une grande importance pour l'auteur même. Elle complète de façon essentielle l'image de sa création, datant ses débuts des années 1590, de même qu'elle représente sa seule composition spécifiquement destinée à l'épinette.

Une position exceptionnelle dans la tablature tout entière est occupée par la composition „Susanne un jour“ (pp. 125—127). Elle frappe déjà par sa longueur et par la note ajoutée „Orlandi à 5“. L'auteur du modèle est Orlando di Lasso (Lassus) qui a appliqué par deux fois in air connu au texte religieux „Susanne un jour d'amour sollicitée . . .“ : une fois dans une messe à cinq voix „Missa ad imitationem moduli Susanne un jour“ et une autre dans un chanson religieuse à cinq voix mise en tablature plus tard par Mareschal. Le texte est constitué par des vers du début du 16^e siècle provenant probablement de l'entourage protestant de Clément Marot. De

³ En allemand — „Wie man ein Instrument stimmen soll“ (p. 165).

⁴ Les 4 manuscrits des tablatures d'orgue (Bibliothèque universitaire à Bâle, sign. F IX 47—50) d'années 1638 et 1640.

la comparaison du modèle et du remaniement instrumental, on peut déduire quelques procédés de Mareschal pour la mise en tablature en général. Il s'agit d'une transcription presque exacte des parties vocales pour l'épinette, avec de riches colorations. La mélodie de l'air qui entre au premier plan dans la mise en tablature, est identique à celle de l'original (si l'on ne prend pas en considération le nombre minime d'écarts d'intonation). Les menus changements rythmiques sont aussitôt régularisés et ne trahissent pas la logique du modèle.

Le réseau horizontal du modèle polyphonique a un caractère vertical — Mareschal note toutes les voix (de façon plus prononcée au départ) mais ne conserve pas ainsi leurs relations de hauteur mutuelles (par exemple au moment de la pause de la basse, le ténor assume son rôle et de même au moment de la pause du soprano reprend la mélodie le contralto qui ne la coupe pas au fond de sa hauteur). Je laisse de côté la qualité harmonique de la transcription (par exemple la présence de la succession sous-dominante — dominante — tonique) parce que se sont des procédés appliqués déjà au modèle.

En respectant pleinement l'original de Lassus on laisse toute latitude à la coloration seulement. Bien que cette création et pratique du 16^e siècle ne soient pas trop appréciée dans le passé récent, j'estime qu'il s'agit de la création „sui generis“ qui était appréciée au temps de formation avec le même niveau comme les compositions sur cantus firmus, les parodies et le contrafactum.

Regardons de plus près la coloration de cette mise en tablature „Susanne un jour“ par Mareschal, donc le sens des mouvements, les intervalles et les fonctions. Les colorations sont ascendantes, descendantes ou diversement brisées. Les valeurs du modèle vocal sont monnayées dans les motifs ornementaux en 2, 3, 4, exceptionnellement 5 ou 8 valeurs moindres (c'est-à-dire la semi-brève est divisée en 2 minimes ou en 1 minime et 2 semi-minimes, en 4 semi-minimes etc.). Les colorations apparaissent le plus souvent au soprano (39 fois), au ténor (21 fois), au contralto (14 fois), moins souvent à la basse (9 fois). La préférence accordée au soprano et au ténor dans le modèle est donc exprimée par son ornementation même, plus fréquente dans la transcription. On voit ici la différence de traitement par rapport aux autres compositions de la tablature: les psaumes et chants d'église, genres homophones, présentent une ornementation beaucoup plus rare des voix moyennes qui au contraire affecte volontiers la basse. Le caractère du modèle influence donc de façon prononcée la coloration même.

La relation du sens des mouvements du modèle et de la coloration n'est pas univoque et elle est dépendante de „l'épaisseur“ de l'action ornementée. Les colorations qui se passent toujours dans le cadre de la mesure plûtôt „tournent“ autour des hauteurs données du modèle et les fixent en cette forme.

L'intervalle caractéristique des colorations est la seconde comme un intervalle de passage; moins fréquente est la tierce comprise comme la séquence si elle est située parmi 1^e et 2^e ton du coulé. Les premières, n'apparaissant qu'à la basse, perdent en principe la fonction d'ornement et apportent un caractère rythmique dans l'accord tenu.

De l'analyse des fonctions des types particuliers on voit que la plupart d'eux a plusieurs sens, alors qu'ils peuvent être utilisés dans les situations différentes, ce qui concerne notamment des types brisés. Les lignes purement ascendantes et descendantes, groupées par colorations de 8, sont situées plus concrètement; par la progression du mode entier dans le cadre de l'octave elles soulignent les degrés principaux. Mais on utilise aussi ce moyent frappant dans un cas seulement pour le rapport du mouvement de seconde. La combinaison de la séquence de secondes inférieures accomplit la même fonction en figurant toujours en fonction de fixation de degrés principaux. La fonction des ornements est donc double — d'une part ils raffermissent et soulignent les tons du modèle vocal à l'aide de doublés de secondes supérieures et inférieures; d'autre part ils comblent la distance entre ces tons — surtout les distances plus grandes. Avec cela on prononce sur le fond de la question de coloration dont type est encore toutefois conditionné de l'instrument pour qui est destiné.

Dans les dernières mesures l'auteur a osé un travail un peu plus indépendant du modèle en usant de colorations dans les réponses imitatives. Cet endroit correspond à la séquence mélodique de la chanson; mais c'est à la fois l'indice unique du travail créateur de l'auteur de la transcription. La façon du travail avec le texte est aussi intéressant — Mareschal omet deux vers en reconnaissant justement la répétition du premier tiers du matériel de sons et en procurent cette partie avec les signes de reprise pour des raisons utilitaires ou formelles.

Mon compte rendu n'apporte pas la vue complète sur la problematique des tablatures ou sur la technique de transcriptions instrumentales. Son but est de montrer sur le matériel concret de notre milieu comment travaille un compositeur de ligne à la fin du 16^e siècle avec une composition polyphonique de valeur qui est apprêtée pour son propre besoin ou pour celui d'autre. Justement un compositeur de ce type s'orientant sur les simples compositions vocales ou instrumentales empruntées, entend à la structure polyphonique son essence verticale harmonique — présentée de façon latente — qui est encore élevée par les moyens modestes de l'art de coloration.

POZNÁMKY K MARESCHALOVĚ INTAVOLACI LASSOVA CHANSONU SUSANNE UN JOUR (ZE SPINETOVÉ TABULATURY 1593)

Úvodem příspěvku k dějinám hudby 16. století na Moravě je představen pramen, který se stal východiskem dalších podrobnějších úvah. Jedná se o autograf spinetové tabulatury z roku 1593, jejímž autorem je basilejský skladatel Samuel Mareschal. Památka je uložena na zámku Velké Losiny a je majetkem Knihovny Národního muzea. Tabulatura byla věnována autorem moravskému šlechtici Ladislavu Velenovi z Žerotína, který v Basileji prožíval své studijní léta, a svědčí o Velenově zájmu o hudbu, doloženém i později.

Repertoár tabulatury přináší výběr duchovních melodí nekatolického světa konce

16. století a je tvořen souborem 124 kalvínských žalmů, 33 německých žalmů a duchovních písní a jediné skladby polyfonní, uvedené i jménem autora předlohy — duchovního chansonu *Susanne un jour* od Orlanda di Lasso. Větší část tabulatury tedy odkazuje na oblast hugenotských žaltářů 16. století, z nichž čerpá své předlohy. Mezi četnými překlady žalmů do mateřských jazyků se roku 1587 objevuje i verze česká Jiřího Strejce. Hudebně byl vývoj hugenotského žaltáře završen ženevským vydáním 1562, které bylo před Bílou horou u nás často opisováno.

Výjimečné postavení zaujímá v tabulatuře skladba *Susanne un jour* (s. 125—127). Srovnáním předlohy (Lassova pětihlasého duchovního chansonu) a instrumentální verze (Mareschalovy intavolace) lze usoudit na některé intavolační postupy obecně. Jde o téměř přesnou intavolaci — tedy transkripci vokálních hlasů pro spinet s bohatě užitým kolorováním (zdobením drobnými notovými hodnotami). *Melodie cantu*, který se v intavolaci dostává do popředí, je totožná — až na malé změny intonační a rytmické — s originálem. Horizontální proud polyfonní předlohy vyznívá vertikálně — intavolace zaznamenává všechny znějící hlasy, ale nezachovává jejich vzájemnou logiku výšek.

Respektuje-li tedy Mareschal plně Lassův originál, ponechává si volné pole pro vlastní tvorbu pouze při kolorování. Při bližším pohledu na koloristickou práci, věnovaném směru pohybů, intervalice a jejich funkcím, vysvítá její charakter. Pohyb koloratur je vzestupný, sestupný nebo nejrůznějšími způsoby lomený. Taktová doba předlohy je přitom dělena do dvou až osmi menších hodnot. Koloratury se objevují nejčastěji v cantu a tenoru, čímž je vyjádřena preference těchto hlasů i v předloze — charakter předlohy tedy výrazně ovlivňuje samotnou koloristickou práci. Tento závěr vyplynul i ze srovnání s dalšími intavolovanými skladbami tabulatury — vzhledem k tomu, že se jedná o mnohem jednodušší homofonní útvary, jsou střední hlasy mnohem méně ozdobovány a naopak zdůrazněn je bas. Intervalově je pro koloratury charakteristická sekunda jako průchodný interval, méně časté jsou tercie a primy. Z rozboru funkcí jednotlivých typů je zřejmé, že většina z nich se chová indiferentně, tedy že mohou být použity v různých situacích. Obecně tedy lze uvést dvojí funkci koloratur — zdůraznění hlavních tónů předlohy pomocí obalů a vyplnění zejména větších vzdáleností mezi těmito tóny. Tím lze stanovit podstatu kolorování obecně, jehož typ je ovšem ještě dále podmíněn nástrojem, kterému je určen.

Příspěvek si klade za cíl demonstrovat na konkrétním materiálu z našeho prostředí, jakým způsobem pracuje běžný skladatel konce 16. století se složitým polyfonním útvarem, který si pro vlastní či jinou potřebu upravuje.

