

L'ornementation

Lorsque l'on aborde le répertoire de la musique sacrée de la Renaissance, on se trouve également confronté très rapidement au problème de l'ornementation¹, c'est-à-dire de la « vie » de cette musique. Un peu comme les couleurs qui étaient « la vie » des cathédrales, que nous n'imaginons plus que très difficilement autrement que blanches, d'une « pureté immaculée » dans notre imaginaire. Ce répertoire contrapuntique de la Renaissance nous est parvenu quasiment vierge d'ornementations (certaines sont écrites, mais très rarement), et on n'a pas osé lui en ajouter (ce qui semble bien être encore majoritairement le cas), bien que de très nombreuses sources nous indiquent le contraire, à savoir la présence régulière voire quasi systématique des ornements dans cette musique. Comme pour les églises, l'architecture de la musique reste la même, mais la couleur (les ornements) apporte une certaine vie, des vibrations que n'aurait pas l'édifice sans elle. Il est intéressant de constater que Diego Ortiz utilise le terme de « glose » pour l'ornementation dans son *Tratado de glosas*, publié en 1553 et très célèbre à la Renaissance. Le terme renvoie au commentaire de texte, notamment religieux. La glose explicite la lettre de la bible, pour en dégager l'esprit. Saint Paul affirme dans sa *Deuxième Épître aux Corinthiens* (3,6), que la lettre tue mais l'esprit donne la vie... Ces gloses donnent la vraie vie à cette musique (qui ne serait pas pleine et entière si elle n'était pas un minimum « glosée »).

Comme l'explique très clairement William Dongois, l'art de la diminution « (...) concerne toute la pratique musicale de stile antico tant profane que sacrée. Il consiste moins à ajouter quelque chose à une pièce existante qu'il n'est une manière de réaliser cette même pièce, les exécutants adaptant la qualité et la quantité de diminutions selon les circonstances. (...) La diminution, tant instrumentale que vocale, servira à rehausser l'esprit des compositions. Jusqu'à 1600 environ, les partitions écrites dans le stile antico sont incomplètes si elles ne sont pas à minima ornées, voire diminuées. La diminution donne vie à un texte conçu comme le support d'une pratique qui ne peut être tenue pour aboutie que lors de son exécution. Cette conception est très éloignée de la conception contemporaine d'une œuvre figée par le seul compositeur. Après 1600, l'écart entre l'écriture et le résultat sonore s'amointrit peu à peu, même si ornementation et diminution resteront encore longtemps les vêtements indispensables à la production musicale. »²

Mais il s'agit de choix, de discernement, car ces ornements ne sont pas souhaitables partout, et utilisés de manière indifférenciée. Veut-on d'ailleurs simplement la faire vivre (et donc l'ornementer plus ou moins, en respectant une mesure qui fasse que le modèle soit toujours reconnaissable), c'est ce que Francesco Rognoni désigne par l'expression « *con regola naturale al canto* », ou repenser complètement un morceau : « *non regolate al canto* »³. Quoi qu'il en soit, les auteurs de traités insistent quasi systématiquement sur le « bon goût » avec lequel utiliser les ornements (ils laissent juges les interprètes, qui doivent maîtriser un minimum la science du contrepoint, condition « *sine qua non* » qu'on retrouve formulée de manière explicite dans de très nombreux traités). Il est bien sûr très difficile d'avoir une idée précise de ce que l'on entendait par « bon goût » à cette époque. Une caractéristique revient cependant régulièrement : c'est le refus de l'affectation.

¹ L'ornementation se compose de « diminutions » et d'« ornements » (ou « agréments »). Une diminution est une ornementation qui vise à relier les notes entre elles, alors que les ornements concernent les notes elles-mêmes.

² William Dongois, *Op. cit.*, p. 97.

³ Plusieurs décennies auparavant, Diego Ortiz évoquait déjà ces deux conceptions différentes en parlant de « première » et de « deuxième manière », et ces manières sont déjà mentionnées chez Silvestro Ganassi (cf. William Dongois, *Op. cit.*, p. 41). L'approche d'une œuvre du point de vue « non regolate al canto », dans laquelle le morceau d'origine n'est finalement que le prétexte à la création d'une œuvre autonome, me fait penser à la prédation dont parle Boulez : « *Le créateur livre une œuvre que chacun peut s'approprier. Tous les créateurs sont des prédateurs. La prédation est un droit essentiel, à condition qu'il s'accompagne de vitalité et de prolifération* » Pierre Boulez, *Eclats*, (ouvrage collectif), Editions du Centre Pompidou, Malesherbes, octobre 1986, p. 60.

L'affectation attire selon moi l'attention sur le musicien et détourne l'auditeur de la musique à proprement parler⁴. La musique qui devrait nous élever – vers le Beau, idée très répandue à la Renaissance comme nous le verrons rapidement à propos du motet *Osculetur me* de Palestrina - (ou simplement nous délasser de manière « respectable ») nous fait retomber dans des considérations extra-musicales (séduction de l'interprète, narcissisme...). C'est ce travers qui entraîne déjà à l'époque certains musiciens vers une débauche de diminutions à plus ou moins bon escient qui finissent par dénaturer la partition. Il n'y a plus vraiment de création mais une jouissance de soi, de ses capacités, de sa virtuosité, qui nous fait tourner en rond, autour de nous-même. Une manifestation de la virtuosité pour elle-même⁵. Les auteurs de traités nous mettent très souvent en garde contre ce penchant (et nous en donnent des exemples), comme Francesco Rognoni qui affirme que l'on « voit aujourd'hui beaucoup de [musiciens], qui jouent du cornet à bouquin, du violon, ou un autre instrument, ne faire [rien d']autre que de diminuer, bien ou mal, pourvu qu'ils fassent des diminutions, cassant la tête de celui qui sait le métier [et] ruinant toute la pièce (...). (...) ils ne savent pas qu'il vaut mieux savoir tenir une note avec grâce, ou un coup d'archet doux et suave, que de faire autant de diminutions hors de propos »⁶.

Il faut savoir garder de la mesure. Il ne s'agit d'ailleurs pas uniquement de garder une certaine mesure dans les ornementsations, mais aussi dans l'attitude que l'on a quand on interprète la musique. Il faut garder de la tenue au sens propre du terme.

(...)

⁴ Il s'agit là d'un danger, d'une tentation, qui guette l'artiste au concert selon Gould. Comme il l'a souvent expliqué, un concert est un événement éminemment théâtral, avec son décor, ses musiciens qu'on va autant voir qu'écouter, et dont on va apprécier la performance. Il est donc très difficile de ne pas céder à l'envie de briller instrumentalement, de multiplier les effets par exemple qui vont certes maintenir éveillée l'attention du public, mais qui seront au détriment de caractéristiques plus essentielles, comme la structure globale de l'œuvre, toujours difficile à mettre en évidence, ou l'évolution subtile des différents thèmes, leur interaction avec leur environnement harmonique..., qui représentent le véritable Etre de l'œuvre musicale.

⁵ A cette époque, la virtuosité en soi n'est d'ailleurs pas du tout rejetée comme quelque chose de secondaire voire de contraire à ce qui serait la « vraie musique », bien au contraire, si elle est réalisée avec aisance et légèreté, elle apporte à l'interprétation une grâce très appréciée.

⁶ Francesco Rognoni, *“Della Viola Bastarda”, Selva de varii passaggi, Parte seconda*, Milan, Filippo Lomazzo, 1620, cité par William Dongois, in *Op. cit.*, p. 300.