Dans la collection MUSICA DEO

In the MUSICA DEO series

MUSIQUES SPIRITUELLES DU SOIR « Nativité » — ARN 58405
EVENING SACRED MUSIC «The Nativity»

LA VOIX DES MASQUES DE ZAMBIE — ARN 58413
THE VOICE OF THE MASKS OF ZAMBIA

ALESSANDRO SCARLATTI (1660 - 1723) — ARN 58426
La Passion selon Saint Jean
Saint John Passion

CHANTS LITURGIQUES BYZANTINS DE GRECE — ARN 58427
BYZANTINE CHANT FROM THE GREEK LITURGY

VIÊT-NAM « Musique funéraire du Nord » — ARN 58456
VIETNAM «Funeral music from the North»

SÉNÉGAL « Noël chrétien en Casamance » — ARN 58451
SENEGAL «Christmas in Casamance»

LES MUSICIENS BAULS DU BENGALE « Les fous de Dieu » — ARN 58449
THE BAUL MUSICIANS OF BENGAL «The Mad Mystics»

MESSES DES PAROISES AVANT VATICAN II « À la campagne - À la ville » — ARN 58463
THE PARISH MASS BEFORE VATICAN II «In contry and town»

TRÉSORS DE LA MUSIQUE SACRÉE — ARN 58438
TREASURES OF SACRED MUSIC

Catalogue sur simple demande à /
Catalogue available on request from:

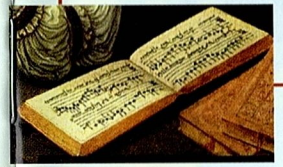
DISQUES ARION
36, avenue Hoche - 75008 PARIS
TEL. : 00 33 (0) 1 45 63 76 70 - FAX : 00 33 (0) 1 45 63 79 54
E-Mail : info@arion-music.com

℗ ARION 1973 - © ARION 1999 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite
℗ ARION 1973 - © ARION 1999 - Copyright reserved for all the world.

MUSICA DEO

L'UNIVERS DES RELIGIONS • UNIVERSE OF RELIGIONS

CLAUDE LE JEUNE

OCTONAIRES de la vanité et inconstance du monde

Ensemble *Jacques Feuillie*

CLAUDE LE JEUNE

(v. 1530-1600)

Octonaires de la vanité et inconstance du monde

Juin 1967. Un dimanche après-midi au Centre culturel du Moulin de Dionval. Une grange au bord de l'Eure. Sept chanteurs se groupent. Les auditeurs — pas très nombreux, avouons-le — s'approchent. Il est annoncé les *Octonaires de la vanité et inconstance du monde* de Claude Le Jeune. « Qui ne s'esbahira, levant en haut les yeux (…) ». C'est le saisissement, aussitôt. Se pouvait-il qu'on ignorât pareille œuvre ? Jacques Feuillie et ses chanteurs n'osent penser qu'elle puisse un jour tenter le directeur artistique d'une maison de disques. De mon côté, bouleversé par une telle révélation, je prends avec moi-même l'engagement de faire connaître ces artistes que le seul amour des *Octonaires* et de Le Jeune a réuni. Les années passent… Septembre 1971. Je rencontre Ariane Ségal à qui je fais écouter des fragments des *Octonaires,* médiocrement enregistrés d'après la retransmission d'un concert donné quelque temps auparavant par l'ensemble de Jacques Feuillie en l'église Saint-Séverin à Paris. Ariane Ségal est subjuguée à son tour par la beauté de l'œuvre et la conviction passionnée des interprètes.

Juin 1972. Une petite église nichée dans un repli de la campagne normande, à quelques kilomètres de Rouen. C'est là que, durant huit jours, patiemment, dans un même élan d'enthousiasme et de ferveur, Jacques Feuillie et ses camarades édifient strophe par strophe, mode par mode, l'intégrale d'un des plus beaux monuments de la polyphonie… À l'entendre, le temps s'annule…

1530. C'est cette année-là peut-être que Claude Le Jeune, dit Claudin, naît à Valenciennes. On ne sait rien de sa jeunesse, ni de sa formation. Il est probable qu'il ait fréquenté quelque maîtrise du Nord. On est certain toutefois que le musicien s'est fixé à Paris avant 1564. Protestant zélé, il est protégé par deux seigneurs du parti, de la Noue et de Téligny.

1570. Baïf, inspiré par l'idéal humaniste qui préconise un retour à l'antique, fonde son Académie de poésie et de musique. Le Jeune est l'un des tout premiers à s'essayer à la musique mesurée. Il sera le seul que son génie fera échapper aux limites étroites du système. Chez Baïf, il rencontre Jodelle, Ronsard, de Pibrac, Belleau, du Cauroy, Mauduit. Mais si l'époque est un véritable âge d'or pour la poésie et la musique, elle est tragiquement secouée par les guerres de religion. Échappant aux massacres, Le Jeune entre au service du duc d'Anjou, frère de Henri III, qu'il accompagne à Anvers où Plantin publie son premier livre de *Meslanges*. Hostile à la Ligue, il rédige lors du siège de Paris en 1590, une profession de foi qu'il le contraint à s'enfuir. Son ami, catholique, le musicien Mauduit, sauve ses manuscrits dont celui du *Dodécacorde*. En 1596, Henri IV nomme Le Jeune, compositeur ordinaire de sa Chambre. Le « Phénix des musiciens », Rapin dixit, meurt en 1600. Sa sœur Cécile et sa nièce Judith Mardo se chargent d'éditer une œuvre restée en grande partie manuscrite et qui touche à tous les genres avec un égale perfection. Claude Le Jeune est notre premier « Claude de France ».

Les Octonaires de la Vanité et inconstance du monde ont été composés par lui sur un vaste poème en strophes de huit vers dû à une haute figure de l'Église réformée : Antoine de La Roche-Chandieu, né en 1534 dans le Mâconnais. Disciple de de Bèze et de Calvin, La Roche-Chandieu, éminent théologien, embrasse la carrière pastorale. Il est, en 1556, l'un des premiers pasteurs de Paris et il organise l'Église réformée de France en convoquant un synode qu'il préside à Orléans en 1562. Inquiété, poursuivi, il se réfugie à Genève où il obtient une chaire d'hébreu. Henri IV le rappelle en 1587, mais c'est à Genève qu'il meurt en février 1591.

Malgré les qualités spécifiquement poétiques de ses *Octonaires*, La Roche-Chandieu n'a pas cherché à faire œuvre de poète au sens où on l'entend habituellement. Son rôle est avant tout d'avertir le « mondain » — dans un style métaphorique et antithétique propre à la pensée religieuse huguenote — que tout, ici-bas, est vanité et inconstance.

Les Octonaires, par leur frappante rigueur, contribuent grandement à illustrer un aspect du génie protestant, commes les *Tragiques* de d'Aubigné ou la *Semaine* de Du Bartas en éclairent d'autres. Ces œuvres paraissent dilater le temps et l'espace pour s'accorder aux dimensions cosmiques de l'univers. La réalité éthique des *Octonaires* naît de l'opposition du concept de permanence de la présence divine et de l'apparence sans cesse mouvante des quatre éléments, — la terre, l'eau, l'air et le feu — proposés comme représentation symbolique du monde.

Joel-Marie Fauquet

I1
Quand on arrestera la course coustumière
Du grand courrier des Cieux qui porte la lumière
Quand on arrestera l'an qui roule toujours
Sur un char attelé de mois, d'heures, de jours,
Quand on arrestera l'armée vagabonde
Qui va courant la nuit par le vuide des Cieux,
Décochant contre nous les longs traits de ses yeux,
Lors on arrestera l'inconstance du monde.

I 2
Qui ne s'esbahira, levant en haut les yeux,
Voyant l'ordr' aresté de la Course des Cieux,
Et regardant en bas la terre ferme et stable
N'avoir rien qui ne soit inconstant et muable ?
Ce qui vit sur la terr' et tout ce qui en est
Est caduc et mortel, sans repos, sans arrest :
Les Cieux roulent toujours et sur les Cieux demeure
Le repos arresté d'une vie meilleure.

I 3
Plustost on pourra faire
Le jour qui luit
N'avoir plus pour contraire
L'obscure nuit,
Et marier le feu
Avecque l'onde,
Que de conjoindre Dieu
Avec le monde.

II 1
Le feu, l'air, l'eau, la terre, ont toujours changement,
Tournant et retournant l'un à l'autre élément.
L'Éternel a voulu ce bas mond' ainsi faire
Par l'accordant discord de l'élément contraire
Pour montrer que tu dois ta félicité quère
Ailleurs qu'au feu, qu'en l'air, qu'en l'eau et qu'en la terre,
Et que le vray repos est en un plus haut lieu
Que la terre, que l'eau, que l'air, et que le feu.

II 2
Y a il rien si fort, si rude et indomtable
Que le flot de la mer par les vens tourmenté ?
Y a il rien qui soit si faible que le sable ?
Le flot est toutefois par le sable aresté.
Ô mondain de combien la tempeste est plus forte
Du vent de tes désirs qui ton âme transporte !
Veu que rien n'est si fort au monde qui retienne
Le flot tempestueux de la passion tienne.

II 3
Le beau du monde s'éface
Soudain comme un vent qui passe,
Soudain comme on voit la fleur
Sans sa première couleur,
Soudain comme une onde fuit
Devant l'autre qui la suit.
Qu'est-ce donques que du monde ?
Un vent, une fleur, une onde.

III 1
Comme de l'aigle en l'air l'aisle vite et hautaine,
Comme la nef en l'eau portée par le vent :
Ainsi s'envolle et fuit la richesse mondaine,
Ainsi passe soudain le plaisir décevant.
Et comme on ne peut voir ny en l'air ny en l'eau
Ou la trace de l'aigle ou celle du vaisseau,
Ainsi les biens s'en vont et ton plaisir se passe,
Et t'efforces en vain de les suivre à la trace.

III 2
L'eau va vite en s'écoulant,
Plus vite le trait volant,
Et plus vite encore passe
Le vent qui les nues chasse.
Mais de la joye mondaine
La course est si très soudaine
Qu'elle passe encor' devant
L'eau, et le trait et le vent.

III 3
Vous fleuves et ruisseaux, et vous claires fontaines
De qui le glissant pas
Se roule, roule en bas,
Dites moy la raison de vos tant longues peines ?
C'est pour montrer au doit que ta vie en ce monde
S'enfuit ainsi que l'onde,
Et ta félicité
Ne s'areste icy bas où rien n'est aresté.

IV 1
C'est un grand mal que l'extrême avarice,
C'est un grand mal que folle ambition ;
Mais quand on a veu l'un ou l'autre vice,
Un chacun sent sa propre passion.
O combien donc grand' est la maladie
Qui fait languir l'insensé amoureux !
Veu qu'un mal mesm' en fait malade deux,
Et deux sont fols d'une mesme folie.

IV 2
Qu'as-tu pauvre amoureux, dont l'âme demy morte
Soupire des sanglots au vent qui les emporte ?
N'acuse rien que toy : ton mal est ton désir
Et ce dont tu te plains est ton propre plaisir ;
Tu n'a autre repos, que ce qui te tourmente
Et t'éjouis au mal dont tu vas soupirant,
Beuvant ce doux amer qui t'enyvre, et qui rend
Ton plaisir douloureux, et ta douleur plaisante.

IV 3
C'est un arbre que le monde,
Dont la racine profonde
Jusques aux Enfers atteint
De verd le feuillage est peint ;
La fleur est plaisante et belle ;
Le fruit suit de près la fleur.
La fleur qu'il porte, on l'appelle
Lyesse, et le fruit douleur.

V 1
Mon âme, où sont les grands discours
De ces humains fils de la terre ?
Où sont les magnifiques cours
Des Rois, qui au Ciel ont fait guerre ?
Je cuide voir en y pensant
Une fumée s'amassant
Au feu d'un bois sec, que l'alaine
Du vent écarte par la plaine.

V 2
Quand le jour, fils du Soleil
Nous découvre à son resveil
La montagne coulourée
D'une lumière dorée,
Je remés en ma pensée
Le beau jour d'Éternité,
Quand la nuit sera passée
Et ce monde aura esté.

V 3
Le rocher orgueilleux
Sent tomber sur sa teste
La plus rude tempeste ;
Le foudre périlleux
Aux gros arbres s'attache.
Ainsi Dieu de ses mains
Des plus hauts lieux arache
Les superbes humains.

VI 1
Quand la face noire des Cieux
Dérobe le jour à nos yeux,
Je représente à ma mémoire
Une autre nuit beaucoup plus noire :
C'est quand, ne voulant estre instruit,
Mondain, tu redoubles ta nuit,
Et d'un aveuglement extrême
Tu esteins ton flambeau toy mesme.

VI 2
Mondain qui vis et meurs au Monde périssable,
Misérable est ta vie, et ta mort misérable ;
Car ta vie te tue et te tient ataché
Des liens de la mort, salaire du péché.
Et du mourant pécheur la mort est immortelle,
D'autant plus périssant qu'il périt sans périr :
Ainsi vivant, mourant, Mondain ta peine est telle
Que ta vie est sans vivre, et ta mort sans mourir.

VI 3
As-tu mis en oubliance
Homme, ta brutalle enfance ?
Riant, ose-tu chanter
Les erreurs de ta jeunesse,
Et courant vers ta vieillesse
Voudrois-tu bien plaisanter ?
Pleure donc, puis que ta vie
Est à tous maux asservie.

VII 1
Quel monstre voy-je là qui tant de testes porte,
Tant d'oreilles, tant d'yeux de différente sorte ?
Dont l'habit par devant est semé de verdure,
Et par derrière n'a qu'une noirceur obscure ?
Dont les piés vont glissant sur une boule ronde
Roulant avec le Temps qui l'emporte en courant,
Et la mort, court après, ses flesches lui tirant ?
Je le voy, je l'ay veu ; qu'estoit-ce donc ? le Monde.

VII 2
Areste, atens, ô Mondain, où cours-tu ?
Écoute, entens la voix de la vertu.
Las ! Il passe outre, il court après le Monde
Et va courant, fuyant ainsi que l'onde
D'un gros torrent que l'orage des cieux
Fondu en bas a rendu orgueilleux.
Ma remonstrance est un roc qu'il rencontre,
Passant dessus, murmurant à l'encontre.

VII 3
Plustost les yeux du firmament
Seront sans réglé mouvement,
Et vagabonde
Ne sera l'onde
Plustost qu'on voye déplacée
Des vains apas
De ces lieux bas
Du Mondain la folle pensée.

VIII 1
L'ambitieux veut toujours en haut tendre,
Et ajouter honneur dessus honneur ;
L'avare fend la terre pour y prendre
Le metail riche où il fonde son heur.
L'un tend en haut, et l'autre tend en bas ;
L'un est contraire à l'autre, ce nous semble ;
Mais pour cela contraires ne sont pas,
Car à la fin ils se trouvent ensemble.

VIII 2
J'ay de l'avare et de l'ambitieux
Les grands regrets et la plainte entendue :
Las ! j'ay perdu mon trésor précieux
Et moy (hélas !) j'ay ma grandeur perdue.
À quel propos ces regrets tant extrêmes ?
À quel propos ces extrêmes douleurs ?
Pleurés plustost de ce que vos grandeurs
Et vos trésors vous ont perdu vous mesmes.

VIII 3
Pauvre ver travaille, tracasse
Sans te lasser,
Pour amasser
Les honneurs, ou d'or quelque masse.
Mais la mort, qui ta force ronge,
En t'abattant
Tout à l'instant,
Prouvera que tu n'es qu'un songe.

IX 1
Quand la Terre au Printemps prend sa verde couleur,
Et l'arbre se revest d'une plus belle fleur,
Sa fleur est messagère
Du fruit que l'on espère.
Mondain qui es sans fruit combien que tu fleurisses
En biens, et en honneur, en plaisir et délices,
Ta fleur qui trompe et ment
N'est qu'un jouet du vent.

IX 2
L'Esté ralumant ses feux,
Le laboureur tout joyeux
Va récompenser sa peine
Du blond trésor de la plaine.
Mais qui au monde s'adonne,
Et discourant, souhaitant,
Ne sème rien que du vent,
Rien que du vent ne moissonne.

IX 3
La glace est luysante et belle,
Le Monde est luysant et beau.
De la glace on tombe en l'eau ;
Du Monde en mort éternelle.
Tous deux à la fin s'en vont :
Mais la glace en eau se fond ;
Le Monde et ce qui est sien
S'évanouit tout en rien.

X 1
Lors que la feuille va mourant,
Par l'Automne déshonorant
Avec sa laideur bazanée
Le beau visage de l'année,
C'est là un miroir de ta vie
Ores verte et ores flestrie,
Mondain dont la vie s'en fuit
Sans laisser ny feuille ny fruit.

X 2
Vois-tu l'hyver accroupi, hérissé,
Et renfroigné de gelée et froidure ?
Nous sommes tels, voilà notre figure
Quand le plus beau de notre âge est passé.
Après l'hyver le Printemps recommence ;
Mais toy, Mondain qui mets ton espérance
En ceste vie, et rien plus ne prétens,
Ton hyver est sans espoir de Printemps.

X 3
Celuy qui pense pouvoir
Au monde repos avoir,
Et assied son espérance,
Dessus un tel fondement,
Que pense un tel homme ? Il pense
Estre assis bien seurement
Dessus une boule ronde
Flotant au milieu de l'onde.

XI 1
Le mondain se nourrit toujours
De l'espoir de ses vains discours
Qui ne sont que fumée et vent
Qui le vont ainsi décevant
Et rendent son âme affamée.
Ne t'eshaby doncques s'il est
Si léger, veu qu'il se repaist
Toujours de vent et de fumée.

XI 2
Quelle est ceste beauté que je voy tant extrême
Qui avec ses cheveux, et sa voix, et ses yeux
D'un lien, et d'un charme, et d'un trait amoureux
Et s'enchaîne, et s'enchante, et s'aveugle soy mesme ?
C'est le monde changé en courtisane infâme
Qui se va desguisant de mille fars le corps ;
Mais c'est une beauté seulement du dehors
Qui ne peut effacer les laideurs de son âme.

XI 3
C'est Folie et vanité
D'estre en ce monde arresté.
Le plaisir de cette vie
N'est qu'ennuy et fascherie.
O Dieu seul sage et constant,
Fais moy, pour vivre content,
Recevoir de ta largesse
Ma fermeté et sagesse.

XII 1
Ambition, Volupté, Avarice
Trois Dames sont, à qui on fait service,
Et les mondains se travaillent sans cesse
Pour en avoir honneur, plaisir, richesse.
Tous sont payés : le vain ambitieux
N'a que du vent ; le fol voluptueux
Un repentir ; l'avare un peu de terre,
Et moins en a d'autant plus qu'il en serre.

XII 2

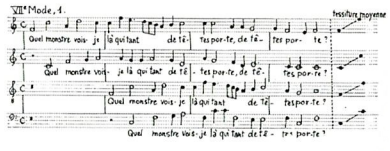
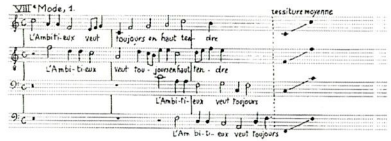
Orfèvre taille moy une boule bien ronde,
Creuse et pleine de vent, l'image de ce monde,
Et qu'une grand' beauté la vienne revestir
Autant que ton burin peut tromper et mentir
En y représentant des fruits de toute guise.
Et puis tout à l'entour escry cette devise :
Ainsi roule toujours ce monde décevant
Qui n'a fruits qu'en peinture et fondés sur le vent.

XII 3

Ce Mond' est un pélerinage ;
Les meschants forcenez de rage
Y sont les dévots pélerins
Qui, fourvoyés des droits chemins,
Tombent en la fosse profonde
De la mort. Mais ô toy mon Dieu,
Guidant mes pas en autre lieu,
Tire moy du chemin du Monde.

Si la complexité et la richesse des *Octonaires* posent plus d'un problème au mélomane curieux, nous espérons que les notes qui suivent l'aideront à prendre la juste mesure de ce grand chef-d'œuvre. Illustration systématique d'une organisation musicale d'essence modale — comme en témoignent les titres de ses douze parties (1er, 2e, 3e mode, etc…) — c'est d'abord par cet angle du mode que les *Octonaires* livrent leur signification. Œuvre engagée de Le Jeune — dont le rythme est un élément essentiel — elle se veut fidèle traductrice sonore des strophes d'Antoine de la Roche-Chandieu. Pour pénétrer intimement dans le monde des *Octonaires*, il faut encore voir comment Le Jeune répond aux sollicitations du poème, reprend à son compte par les moyens qui lui sont propres cette vaste méditation, lui insuffle une vie et une profondeur insoupçonnées, donnant par sa frémissante présence un air nouveau aux strophes les plus austères.

I LE MODE

Le mode est une façon d'organiser l'écriture des mélodies qui consiste à polariser l'échelle diatonique sur un de ses degrés. On peut ainsi former un mode de do, de ré, de mi, etc… Chaque échelle ainsi obtenue possède son expression spécifique : do est à la fois dynamique et majestueux, ré lyrique, mi méditatif et sombre, fa nerveux et survolté, sol agreste, la mélancolique mais sans mièvrerie. Un autre facteur intervient dans la différenciation des échelles modales : la place occupée par la hauteur servant au mode de pôle mélodique principal dans l'octave correspondant normalement à l'étendue de la mélodie. Si elle est située à ses deux extrêmités, le mode est dit *authente* ; si elle en occupe le centre, le mode est dit *plagal*. Dans une polyphonie, le nécessaire étagement des voix dans l'espace conduit à alterner de proche en proche modes *authentes* et *plagaux*. Par exemple, en mode fa, si le soprano est écrit dans la tessiture fa-fa, c'est-à-dire en mode *authente*, la voix d'alto aura tendance à se trouver écrite une quarte plus bas, soit dans la tessiture do-do, c'est-dire en mode *plagal*. Le ténor se trouvera alors dans une tessiture fa-fa à l'octave grave du soprano, et la basse dans une tessiture do-do à l'octave grave de l'alto. Ex. 1 :

La disposition est semblable en mode *plagal*, mais plus grave. Ex. 2 :

Il est à noter qu'il s'agit là de la combinaison la plus fréquente, mais qu'elle est sujette à de multiples variantes.

Dans les *Octonaires*, nous disposons d'un catalogue exhaustif des possibilités modales de la fin de l'ère polyphonique. Nous y trouvons douze modes disposés suivant un ordre systématique :

Classement dans les Octonaires	Pôle mélodique principal	Mode	Transpositions
1er mode	DO	DO authente	Échelles transposées dans les *Octonaires* avec un bémol à la clef
2ème mode		DO plagal	
3ème mode	RÉ	RÉ authente	
4ème mode		RÉ plagal	
5ème mode	MI	MI authente	
6ème mode		MI plagal	
7ème mode	FA	FA authente	
8ème mode		FA plagal	
9ème mode	SOL	SOL authente	
10ème mode		SOL plagal	
11ème mode	LA	LA authente	2 pièce transposée avec un bémol à la clef
12ème mode		LA plagal	

C'est le mode *authente* ou *plagal* de la voix supérieure qui est pris en considération dans le plan modal de le Jeune. Cette organisation en forme de catalogue fournit en réalité, compte tenu des différences entre les caractères des différents modes, un itinéraire expressif dans lequel le point central, correspondant au passage du mode de mi *plagal* au mode de fa *authente*, donne à entendre le plus fort contraste. Le renouvellement assuré de cette manière est contrebalancé par des éléments de stabilité qui assurent la symétrie et l'ordre de la composition :

- chaque mode est illustré par trois pièces, deux à quatre voix, une à trois voix ;
- la fin de chaque pièce est toujours signalée par une répétition des derniers vers. Le souci de fournir à l'auditeur des jalons aisément repérables est ainsi clairement affirmé. Cependant, bien qu'utilisant les mêmes éléments thématiques, la répétition des derniers vers de chaque poème est toujours variée. Seule la toute dernière pièce du recueil fait entendre un *da capo* littéral : encore ne porte-t-il que sur une phrase de trois mesures !

En outre, l'alternance des modes *authentes* et des modes *plagaux*, les uns plus aigus et les autres plus graves, permet de passer très fréquemment d'une formation vocale à une autre, ce qui détermine des couleurs sonores fortement contrastées ; un parti maximum est tiré de la sorte de la présence des sept solistes. Quel contraste entre la formation du 6^e^ mode (mezzo, grave, ténor, grave, baryton, basse profonde) et celle de la première partie du 9^e^ mode (soprano, deux mezzo, ténor léger) ! Ce procédé est encore accentué vers la fin de l'œuvre, dans le 11^e^ mode, où Le Jeune pratique dans la deuxième pièce *Quelle est cette beauté* une transposition de l'échelle modale (la *authente*) à la quinte inférieure, ce qui permet un fort contraste entre les formations vocales : le retour à

l'échelle non transposées donne tout son relief à la troisième pièce *C'est folie et vanité,* trio déchirant écrit dans une tessiture suraiguë.

II LE RYTHME

Dans la carrière du compositeur, l'élaboration des *Octonaires* se situe après la période de sa collaboration avec Baïf. L'ambition alors poursuivie par le poète et le compositeur avait été de rendre vie à l'union de la poésie, de la musique et de la danse telle qu'elle se trouvait dans l'Antiquité. Cette aventure artistique avait abouti à la création d'un genre musical nouveau illustré par Le Jeune dans un nombre considérable de compositions. Dans la préface de l'édition originale — posthume — des *Octonaires*, Cécile Le Jeune, la sœur du musicien, nous apprend que l'œuvre est inachevée et devait comporter aussi, dans le dessein primitif de son auteur, des pièces à cinq voix ; ce qui nous permet sans doute de conclure que l'œuvre date des dernières années, peut-être des derniers mois de la vie du compositeur (mort en 1600). Un examen attentif de la partition permet de comprendre qu'il ne s'agit pas là d'un retour pur et simple à la tradition polyphonique antérieure, mais que les recherches rythmiques de la musique mesurée à l'antique ont profondément renouvelé cette tradition, en fondant beaucoup plus lucidement qu'avant, l'élaboration rythmique des parties sur la combinaison de valeurs longues et brèves.

Bien des passages des *Octonaires* empruntent directement à l'esthétique de la musique mesurée à l'antique (*Le flot tempétueux de la passion tienne,* II 2 ; *Dont l'habit par devant est semé de verdure* VII 1, etc…). En fait même les passages polyphoniques les plus compliqués témoignent de cette influence. En effet, pour ne pas être entendus simultanément, les jeux de longues et de brèves n'y existent pas moins.

Mais Le Jeune plie sans cesse le schéma de base — sa lecture rythmique du poème — aux variations dictées par une sensibilité créatrice sans cesse en éveil. Le rapport longue-brève reçoit mille expressions plus élaborées que la classique juxtaposition 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ; on trouve aussi 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ; 𝅝 𝅗𝅥 ; 𝅜 𝅗𝅥 ; 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮, sans compter l'allongement offert par une multitude de vocalises en 𝅘𝅥𝅮 et 𝅘𝅥𝅯, parfois peu développées, parfois fort longues. En trois mesures, sur les mots *le fol voluptueux, Un repentir* (XII 1) le rapport longue-brève ne trouve pas moins de cinq expressions différentes.

Une semblable souplesse dans la combinaison de rythmes — qui cependant conservent le dynamisme communicatif de l'élocution mesurée à l'antique — nous paraît être un des traits les plus originaux et les plus séduisants de la polyphonie tardive de Le Jeune. Ainsi, au moment où cette vieille tradition du contrepoint vocal va disparaître, après tant de chefs-d'œuvre signés Pérotin, Machaut, Dufay, Josquin, et tant d'autres noms illustres, Le Jeune la recrée et la rajeunit, donnant à cet extraordinaire moyen d'expression une vitalité encore insoupçonnée.

III LA MISE EN ŒUVRE EXPRESSIVE DU TEXTE

Le caractère profondément vivant et expressif qui nous frappe à l'écoute des *Octonaires* trouvait certainement pour leur auteur une raison d'être précise dans les objectifs spirituels qu'il avait fait siens. S'il n'est pas le premier à s'être attaqué à la mise en musique des strophes édifiantes de La Roche-Chandieu — le musicien Paschal de L'Estocart en avait donné déjà quelques années plus tôt une traduction musicale digne d'intérêt — son génie semble y avoir trouvé un aliment de choix, autant par l'exploitation des réelles qualités du texte — abondance d'images, richesses verbales et rythmiques, etc… — que par son caractère parfois elliptique, et à certains égards, inachevé. Ce qui oblige Le Jeune — plus sans doute, que ne l'aurait fait un texte plus dense — à dévoiler ses convictions personnelles les plus profondes, à offrir sans cesse des preuves de son ardeur à convaincre les âmes et à donner en fin de compte une expression impérissable au tempérament si singulier et attachant qui fut le sien : sa méditation — si grave soit-elle — n'est jamais un mysticisme passif ; l'activité fébrile de son esprit et les violentes impulsions de sa sensibilité sont toujours dominées avec un étonnant bonheur…

Les moyens qu'utilise le compositeur sont pour une part empruntés à un genre musical nouveau, issu du croisement entre la technique polyphonique des compositeurs franco-flamands d'une part, et la langue, et la sensibilité italiennes d'autre part : il s'agit du *madrigal*, qui grâce à l'action d'un compositeur venu du nord de l'Europe et installé à Venise, Adrian Willaert, et à celle de ses disciples, était devenu vers 1560 le socle fondateur de toute la musique italienne ultérieure. On peut déceler l'influence directe de certains madrigaux de Nicola Vicentino, un des disciples de Willaert, sur certains passages des *Octonaires* (comme le montre la comparaison entre *Non s'incolpi la voglia*, dans le *Cinquième Livre de madrigaux* de Vicentino, publié en 1572, avec *Le feu, l'air, l'eau, la terre, Octonaires* II, 1).

Le *madrigal* se sert d'un poème en y cherchant plus qu'un support à la musique ; il en traduit les images et les idées par des motifs musicaux appropriés. Le Jeune, dans les *Octonaires*, à partir de poèmes en français, met constamment en œuvre ce genre de démarche.

C'est le plus souvent la forme même des motifs mélodiques qui souligne la signification du texte. Un seul substantif peut ainsi se trouver illustré par une vocalise (*Une onde,* II 3 — *Le feuillage,* IV 3).

La direction générale de la courbe mélodique, outre l'importance structurelle qu'elle revêt, exprime souvent par elle-même un mouvement ou une action *(Ainsi passe soudain,* III 1 ; *De la glace on tombe en l'eau,* IX 3). Suivant des principes identiques, la combinaison de plusieurs motifs servira à figurer des mouvements divergents *(L'un tend en haut, et l'autre tend en bas,* VIII 1). Le même motif renversé exprime littéralement le mot « contraire » *(De l'élément contraire,* II 1 ; *L'un est contraire à l'autre, ce nous semble,* VIII 1). Dans cet ordre d'idée, il faudrait souligner la convergence entre l'articulation logique et l'enchaînement des phrases du texte poétique et la configuration des courbes mélodiques. Au-delà d'une illustration quasi littérale du texte par le motif mélodique, il y a là une correspondance plus difficile à cerner, mais d'une inépuisable richesse, et qui prouve, mieux que n'importe quel argument, la vigilante sensibilité du musicien aux sollicitations du texte. Les silences ont eux aussi ce double rôle, en général uniquement structurel, mais dans certains cas très précisément expressif *(Et ton plaisir se passe,* III 1 ; *L'avare un peu… ,* XII 1).

Il en va de même pour la polyphonie elle-même, qui, pour être la caractéristique constante de l'écriture musicale dans les *Octonaires*, n'en revêt pas moins en certaines occasions, grâce aux infinies possibilités de la combinaison de trois ou quatre

rythmes autonomes entendus simultanément, une destination expressive évidente. Le contrepoint foisonnant du début de VII1, semble bien vouloir donner à voir (…) *ce monstre* (…) *qui tant de têtes porte* (ex.1). C'est par une polyphonie entièrement formée de canons rythmiques très serrés que Le Jeune suggère l'extrême vitesse avec laquelle passe la vie mondaine *(Qu'elle passe encore devant l'eau,* III 2). Un effet identique souligne la fuite de la vie du mondain *(Mondain dont la vie s'enfuit,* X1) et met en valeur à cette occasion l'intéressante allitération de «vie» et de « fuit ».

La polyphonie se met ainsi très fréquemment au service du texte. Plus rares, mais non moins remarquables — car nettement en avance sur les préoccupations des musiciens de ce temps — sont les effets purement harmoniques, toujours motivés par l'expression. Ils sont chargés d'en traduire les antithèses les plus subtiles. Leur finesse les rattache à toute une tradition bien française de subtilité harmonique, d'un Marc-Antoine Charpentier ou d'un Couperin à un Fauré ou à un Debussy *(Buvant ce doux amer,* IV 2).

JACQUES FEUILLIE

JACQUES FEUILLIE

Création contemporaine et polyphonie vocale ancienne sont les deux pôles de la personnalité artistique de Jacques Feuillie, entre lesquels sa formation de chanteur et ses activités de chef de chœur constituent un trait d'union.

Sa pièce pour violon solo *Un tableau de W. Kandinsky* propose à l'exécutant un jeu de lignes, de masses et de couleurs dont la confrontation évoque l'équilibre des esquisses non figuratives du peintre. Mais ses œuvres les plus représentatives font appel à son instrument de prédilection, la voix (cantates *De la couleur, Jonas, Concert en forme de messe).*

Ces derniers temps, persuadé que le répertoire de la Renaissance est susceptible d'une résurrection comparable à celle qu'a connue la musique baroque, il s'est surtout consacré à une recherche sur la réalisation pratique des messes d'un des plus grands compositeurs de la fin du XV[e] et du début du XVI[e] siècle, Josquin Desprez.

Photo Corel

CLAUDE LE JEUNE

(v. 1530-1600)

Octonaires de la vanité et inconstance du monde

June 1967. On a Sunday afternoon in the 'Moulin de Dionval' Cultural Center. In a barn, by the river Eure, seven singers gather together. Listeners—alas a few of them— gather around them. They are to sing *'Les Octonaires de la vanité et inconstance du monde'* by Claude Le Jeune. *'Qui ne s'esbahira, levant en haut les yeux (...)'* At once everybody is shocked. Could such a work be ignored ? Jacques Feuillie and his singers dare not fancy an artistic director of a record edition firm might allow himself to be tempted by it. For my part, moved as I was by such a discovery, I pledged my word to have these singers shown up, as they were artists whom but the love of *les Octonaires* and of Le Jeune had gathered. Years go by…

September 1971. I meet Ariane Ségal and make her listen to parts of *les Octonaires*. Even if they were feebly taped from a concert given by the Jacques Feuillie group in Saint-Séverin church in Paris some time earlier, Ariane Ségal in her turn falls abashed at the beauty of the work and at the singers' passionate conviction.

June 1972. In a little church nestling in an undulation of the Norman countryside, a few miles from Rouen. There with a single enthusiastic and ardent impulse Jacques Feuillie and his friends patiently built the whole most beautiful building of polyphony, strophe after strophe and mode after mode during eight days… Listening to it makes time while away…

1530. It may be in this year that Claude Le Jeune, so called Claudin, was born in Valenciennes. We don't know anything either about his youth time nor his education. He may have been a singer in a northern choir-mastership. But we know the musician had settled down in Paris sooner than 1564. As he is a zealous protestant he is taken under two noblemen's protection : de La Noue and de Téligny who are on the same side as he.

1570. Actuated by a humanist ideal which recommends to look back at ancient times, Baïf founds his academy of Poetry and Music. Le Jeune is one of the very first composers to try tempered music. He will

be the only one whose genius will make him escape the narrow limits of the system. This time is a real golden age for poetry and music even if wars of religion tragically stir it up. He meets Jodelle, Ronsard, de Pibrac, Belleau, Du Caurroy, Mauduit. Escaping massacres Le Jeune goes into attendance on Duke of Anjou who is Henri III's brother; with him he goes to Anvers where Plantin brings his first *Meslanges* book out. During the siege of Paris, his catholic musician friend Mauduit saves his manuscripts. Among them is the *Dodécacorde.* In 1596 Henry IV appoints Le Jeune ordinary composer of his Chamber. The 'Phoenix among musicians' as Rapin says, dies in 1600. His sister Cécile and his niece Judith Mardo will publish his works which are hand written for the most part and in which we can find every kind of music written with the same perfection. Claude Lejeune is our first 'Claude de France'.

The *Octonaires de la vanité et inconstance du monde* were composed after a grand poem divided into strophes of eight verses each. This poem had been written by a person of high distinction in the protestant church. His name is Antoine de la Roche-Chandieu. He was born in 1534 near Mâcon. This eminent divine and clergyman is a follower of de Brèze and Calvin. In 1556, he is one of the most important Parisian parsons. He organizes French the protestant church by convoking a synod the chairman of which he is in 1562 in Orléans. When he feels no longer safe he takes refuge in Geneva where he can teach Hebrew. Henri IV calls back for him in 1562 but he dies in Geneva in February 1591. In spite of the poetical qualities of his *Octonaires*, La Roche-Chandieu did not try to write a poem, with its ordinary meaning. He wanted first to warn the 'wordling' against futility and fickleness of everything in our world. His metaphoric and antithetic style is typical of the Huguenot religious thought.

Through their striking rigour the *Octonaires* are a grand illustration of protestant genius. As other ones are illustrated through *Les Tragiques* by d'Aubigné and *La Semaine* by Du Bartas. Such works seem to increase time and space to fit with the cosmic size of the universe.

The ethical reality of the *Octonaires* comes from an opposition between the concept of permanent holy real presence and always moving appearance of the four elements: earth, water, air and fire which are the symbols of the world.

JOEL-MARIE FAUQUET

Even if the inquisitive music-lover is confronted with more than one problem concerning the wealth and complexity of the *Octonaires*, we hope, by means of the following notes, to help him to fully appreciate this great work. The meaning of the *Octonaires* is first of all revealed by its essentially modal layout—as may be seen from the titles of the twelve parts (1st, 2nd, 3rd mode, etc.). It is a committed work (and one in which rhythm plays an essential part). Le Jeune wished to faithfully convey through his music the strophes written by Antoine de la Roche-Chandieu. In order to enter into the intimate world of the *Octonaires*, we must also understand how Le Jeune responds to the poetry, how he assumes the responsibility of this vast meditation, in order to inject a life and depth unimagined, his overpowering presence giving new breath to the most austere verses.

I THE MODES

The mode is a means of organising the writing of the melodies, which consists in polarising the diatonic scale on each of its degrees. A mode of C, C D, C E, etc. may thus be formed. Each scale thus obtained has its own specific expression: C is both dynamic and majestic, D is lyrical, E is sombre and meditative, F nervous and over-excited, G rustic, A melancholy but without sentimentality. Another factor intervenes to distinguish the different modes is the compass or ambitus. This compass, generally equivalent to that of an octave, is determined by the note which serves as a pivot around which the melody revolves. If this note is at one end of the melodic compass, the mode is said to be *authentic*; if it is in the middle of the compass, it is said to be *plagal*. In polyphony, the necessary spacing of the voices led to an alternation of *authentic* and *plagal* modes. For example in the mode of F (Lydian), if the soprano is written with a range F-F, the *authentic* mode, the alto line will have a tendency to lie a fourth lower, that is to say ranging from C-C, the mode of F *plagal* (or Hypolydian). The tenor would then lie an octave lower than the soprano, F-F, and the bass correspondingly an octave lower than the alto, C-C (See Ex. 1 *). The same thing applies to the *plagal* mode, but a lower pitch (Ex. 2 *). It must be noted that although this is the most frequent combination, it is nevertheless subject to frequent variations.

With the *Octonaires* we have a complete example of the modal possibilities such as they were at the end of the polyphonic era. There are 12 modes set-out systematically (See plan *).

It is the *authentic* or *plagal* mode of the upper voice that is taken into consideration in Le Jeune's modal plan. This presentation in catalogue form in fact provides, whilst taking account of the differences between the characters of the different modes, a journey in expression in which the central point, corresponding to the shift from the *plagal* E mode to the *authentic* F mode, presents the strongest contrast. This manner is then stabilised by elements which ensure the order and symmetry of the composition :

- three pieces illustrate each mode, two in four parts, one in three parts,
- the end of each piece is marked by a repetition of the last lines. The desire to give the listener a means of keeping track is thus clearly shown.

However, although the same thematic material used, the repetition of the last line of each poem is always varied. Only the very last piece in the set presents a literal da capo, and even then it covers only three bars!

The passage from *authentic* to *plagal* modes with their contrasting pitch, provides scope for frequent changes of vocal formation. How different are the soloists of the VIth mode (low-mezzo, low-tenor, baritone, bass) from those of the first part of the IXth mode (soprano, two mezzos, light tenor)! This process is again emphasized towards the end of the work, in the XIth mode, where in the second piece *(Quelle est cette beauté)* Le Jeune uses the mode of A *authentic* transposed down a fifth, which permits a strong contrast between the different vocal formations. A return to the non-transposed scale gives maximum effect to the third piece *(C'est folie et vanité)*, a heart-rending trio written at a very high pitch.

II RHYTHM

In the composer's career, the elaboration of the *Octonaires* came after his period of collaboration with Baïf. The ambition of both poet and composer at that time was to bring to life, as in antiquity, the union of poetry, music and dance. Their artistic venture led to the creation of a new musical genre, which Le Jeune illustrated in a considerable number of his compositions. In the preface to the original—posthumous—edition of the *Octonaires*, Cécile Lejeune, the composer's sister, informs us that the work is incomplete and should have contained some pieces in five parts according to the original plan; this enables us to conclude without doubt that the work dates from the last years of the musicians's life, perhaps even the last months (died 1600).

A close look at the score shows that there is no question here of a return to traditional polyphonic methods—the rhythmical innovations of *musique mesurée à l'antique* considerably reformed the tradition making the development of the parts by the combination of long and short note-values much more transparent. Many passages from the *Octonaires* borrow directly from the principle of *musique mesurée à l'antique* (*'Le flot tempétueux de la passion tienne'*, II 2; *'Dont l'habit par devant est semé de verdure'*, VII 1, etc…). Even the most complicated polyphonic passages bear the mask of this influence. Although the notes are not heard together, the inter-play of long and short note-values is nevertheless there.

Le Jeune applies the basic structure—that is to say his reading of the poem with regard to the rhythm—to create variations which are controlled by an ever-present creative sensibility. The relationship long-breve is considerably elaborated from the classical 𝅗𝅥𝅗𝅥 ; there is also 𝅗𝅥𝅗𝅥 ; 𝅝𝅗𝅥 ; ⊓ 𝅗𝅥 , without even considering the diversity offered by countless ornamental passages in ♪ an 𝅘𝅥𝅯, sometimes short, sometimes extremely long. In three bars on the words *'le fol voluptueux, Un repentir'* XII 1, the relationship long-breve is treated in no less than five different ways.

A similar flexibility of rhythm wich conserves nevertheless the essentials of *musique mesurée à l'antique,* appears to be one of the most original and appealing aspects of Le Jeune's late polyphonic work. So it was that after so many masterpieces by Pérotin, Machaut, Dufay, Josquin, and other celebrated names, when the old tradition of vocal counterpoint was about to disappear, he re-created it, gave it a new life, and gave to this wonderful method of expression, a zest hitherto unsuspected.

III TREATMENT OF THE TEXTS' EXPRESSION

The profound emotion and liveliness which strike the listener to the *Octonaires* must certainly have been for Le Jeune the direct result of his religious beliefs. Even if he was not the first to set to music the moving poetry of La Roche-Chandieu (Paschal de l'Estocart had already written a version worth attention a few years earlier), his genius would seem to have found food for choice, as much from the evident qualities of the text—abundant imagery, choice of words and rhythms—as by their character sometimes irregular and incomplete, which force him, perhaps more than a denser text would have done, to disclose his deepest personal beliefs, to offer continuous proof of his desire to convince souls (together with the poet, but with a much more striking power of conviction), and finally to give a permanent impression of his endearing and personal temperament, where thought, however deep it may be, is never a passive mysticism, and where the feverish workings of his mind and any violent emotional impulses are most successfully kept under control.

The means uses by Le Jeune are partly borrowed from a new musical genre, resulting from a cross between the polyphonic technique of the Franco-Flemish composers, on the one hand, and the Italian language and Italian sensitivity, on the other: we are, of

course referring to the *madrigal*. By 1560, the latter—thanks to a composer from northern Europe who had settled in Venice, Adrian Willaert, and his disciples—had become the basis and foundation for all Italian music that was to follow. We can see the direct influence of certain madrigals by Nicola Vincentino, one of Willaert's disciples, on a number passages in the *Octonaires* (we only have to compare *Non s'incolpi la voglia* from Vincentino's Fifth Book of Madrigals, published in 1572, with *Le feu, l'air, l'eau, la terre*, from Le Jeune's *Octonaires* II, 1).

In a *madrigal* the poem is more than a simple support for the music; it conveys images and ideas which are conveyed by the appropriate musical motifs. Le Jeune constantly uses the same methods in his settings of the French poems of the *Octonaires*.

It is most often the shape of a melodic motif which brings out the meaning of the text. A single noun is thus illustrated by an ornamental passage (*'une onde'*, II 3 ; *'le feuillage'*, IV 3), but Le Jeune prefers even more to treat a movement or an action in this way (*'Ainsi les biens s'en vont'*, soprano III 1). The general direction of the melodic line, besides the structural importance already explained which it has, often expresses in itself a movement or an action (*'Ainsi passe soudain'*, III 1 ; *'De la glace on tombe en l'eau'*, IX 3). Following the same principles, the combination of several motifs serves to illustrate opposing ideas (*'L'un tend en haut, et l'autre tend en bas'*, VIII 1). The melodic motif reversed expresses the word *'contraire'* literally (*'De l'élément contraire'*, II 1 ; *'L'un est contraire de l'autre ce nous semble'*, VIII 1). In accordance with this idea it is necessary to underline the convergence between the logical address and continuity of the lines of poetry and the shape of the melodic curve. Beyond a more or less literal illustration of the text by the melody, there is a link more difficult to put ones' finger on, but of an unending wealth, which proves better than anything else, the ever-alert sensitivity of the composer to the needs of the text. The rests also have this dual role, generally structural only, but in certain cases most intentionally expressive (*'Et ton plaisir se passe'*, III 1 ; *'L'avare un peu…'*, XII 1).

The same thing goes for the polyphony itself, which, while being the essential ingredient of the *Octonaires*, pursues an obvious expressive course nevertheless, since endless possibilities are given by the hearing together of three or four combined rhythms. The abounding counterpoint at the beginning of VII 1 seems designed to reveal this (…) *monstre (…) qui tant de têtes porte*, Ex. 1*. Using a polyphony entirely composed of tight rhythmic canon, Le Jeune suggests the great speed at which life passes (*'Qu'elle passe encore devant l'eau'*, III 2). Another identical effect portrays the life of the *'mondain'* ebbing away (*'Mondain dont la vie s'enfuit'*, X 1), highlighting at the same time the interesting alliteration between *'vie'* and *'fuit'*. The polyphony very frequently serves the text in this way.

Not so common but no less remarkable for that, since they represent and advance on their time, are the purely harmonic effects which serve the expression of the text. They are used to translate the most subtle shades of meaning. Their refinement binds them to the solid French tradition of subtle harmony typical of Marc-Antoine Charpentier, Couperin, Fauré or Debussy (*'Buvant ce doux amer'*, IV 2).

JACQUES FEUILLIE
TRANSLATED BY CHARLES WHITFIELD

* See French text.

JACQUES FEUILLIE

New works of the present day and early vocal polyphony are the two major aspects of Jacques Feuillie's personality as an artist, while his training as a singer and his activities as a choirmaster act as a link between the two.

His piece for solo violin, *Un tableau de W. Kandinsky* presents the performer with an interplay of lines, masses and colours, the confrontation of which evokes the balance that exists in the artist's non-figurative sketches. His most representative works, however, make use of his favourite instrument: the human voice (cantatas *De la couleur*, *Jonas*, his *Concert en forme de messe*).

Recently, convinced that the Renaissance repertoire is capable of a revival similar to that of Baroque, he has devoted much of his time to researching the practical realisation of the masses of one of the greatest composers of the late fifteenth and early sixteenth century: Josquin Desprez.