Le tombeau en musique en France à l'époque baroque

Philippe Vendrix

▶ **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Le tombeau en musique en France à l'époque baroque. Recherches sur la musique française classique, 1987, 25, pp.105-138. halshs-00009410

HAL Id: halshs-00009410
https://shs.hal.science/halshs-00009410

Submitted on 20 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE TOMBEAU EN MUSIQUE EN FRANCE À L'ÉPOQUE BAROQUE

par Philippe VENDRIX

De tout temps, le problème de la mort a été au centre des préoccupations et des pensées de l'homme. Le musicien, homme de son temps, n'a pu y rester insensible. Le baroque offre de la mort une des visions les plus complexes de l'histoire. S'il est commode et même indispensable de partir de témoignages directs, il est plus tentant d'essayer de définir certains aspects du sentiment de la mort en interrogeant les manifestations artistiques : le tombeau en musique constitue un champ prospectif particulièrement favorable[1].

LES ORIGINES DU TOMBEAU EN MUSIQUE

Les sources d'inspiration du titre

Tombeau est un mot au champ sémantique très vaste. L'allusion aux monuments funéraires est évidente. Mais mieux qu'à un art de l'espace, c'est à un art du temps, la poésie, que les compositeurs font le plus directement allusion. Tombeau est en effet le nom couramment donné au XVI[e] siècle à tout recueil de pièces funèbres et laudatives en l'honneur d'un mort plus ou moins illustre. Nombreux à cette époque, ils disparaissent presque complètement à partir de 1610[2].

Les origines musicales

Il n'a pas fallu attendre le XVII[e] siècle pour voir les musiciens tenter d'exprimer par des sons leur attitude face à la mort. Dès le plus haut moyen âge, des mélodies s'attachent à commémorer la mémoire de

1. Il existe quelques articles sur les tombeaux en musique. Dès le début du siècle, Michel Brenet (« Le Tombeau en musique », *Revue musicale,* (1903), pp. 568-575, 631-638) donnait les grandes caractéristiques de ce genre. Ce n'est cependant que dans les années cinquante que Monique Rollin étudie en détail certains tombeaux : « Les Tombeaux de Robert de Visée », *XVII[e] siècle* (1957), pp. 73-78 ; « Le Tombeau chez les luthistes Denys Gautier, Jacques Gallot, Charles Mouton », *XVII[e] siècle* (1954), pp. 463-479. Charles van den Borren en recherche les origines . « Esquisse d'une histoire des Tombeaux en musique », *Bulletin de la classe des beaux-arts de l'Académie Royale de Belgique* (1961), pp. 253-274.
2. F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies au XVI[e] siècle,* Paris, p. 272.

personnages importants. Ces planctus, tout comme les planhs des troubadours, expriment la tristesse individuelle ou collective, habituellement de manière stylisée. Aux XIVe et XVe siècles, le planctus est définitivement remplacé par des pièces polyphoniques. La chanson polyphonique en langue profane, prenant la relève, donne souvent un ton moins grave, plus détaché à la complainte. Plus importante est la déploration. Réunissant la réaction humaine et religieuse, elle hérite du moyen âge de la fonction du planctus traditionnel et lui donne la structure du motet. Habituellement dédiée à la mémoire des souverains, ou écrite pour un compositeur illustre, la déploration est plus émotive et plus spiritualisée que le planctus. Le genre se répand très vite et les deux derniers tiers du siècle en révèlent un grand nombre.

En ce même XVIe siècle apparaissent en Angleterre des pièces instrumentales dont le but est d'évoquer la mort d'un personnage. Ces pièces portent le nom de *Dump*[3]. Le mot figure pour la première fois au début du XVIe siècle dans les sources littéraires, dans le sens d'« accès de dépression mélancolique ». Des écrivains élizabéthains suggèrent que le *Dump* musical partage le même caractère que le *Dump* littéraire. Dans son *Traité de la mélancolie* (Londres, 1586), le physicien Timothy Bright préconise de la musique enjouée pour un homme mélancolique et proscrit tout ce qui est « calme et solennel comme les *Dump* ».

A peu près au moment où le *Dump* disparaît, l'humanisme expressif qui avait déjà modifié la technique de la polyphonie religieuse, envahit peu à peu la musique profane. Une nouvelle forme voit le jour : le madrigal mélancolique. Quelques compositeurs dont John Bull, Orlando Gibbons et surtout John Dowland, vont transposer dans une forme instrumentale les techniques d'écritures mises au point dans les madrigaux mélancoliques.

HISTOIRE DU TOMBEAU

Les luthistes

Ennemond Gaultier (c. 1575-1651)

C'est sans doute vers 1639 qu'Ennemond Gaultier compose le premier tombeau en musique : le *Tombeau de Mézangeau*. Cette œuvre n'apparaît cependant que dans des sources postérieures à la mort du compositeur, survenue en 1651 : le *Livre de tablature des pièces de luth de Mr Gaultier Sr de Nève et de M. Gaultier son cousin* (Paris, 1672) et le

3. J. Ward, « The Dolfull Domps », *Journal of the American Musicology Society*, IV (1951), pp. 111-121.

Livre de musique pour le lut de Perrine (Paris, 1679). Malgré cela, la composition de l'œuvre peut être située peu après 1639[4].

Le deuxième tombeau attribué à Ennemond Gaultier pose quelques problèmes. Il s'agit du *Tombeau de l'Enclos*, mort en 1649. Deux manuscrits nomment le Vieux Gaultier, c'est-à-dire Ennemond : le Manuscrit Milleran[5] et le Manuscrit Saizenay[6]. Oskar Fleischer[7] et Monique Rollin[8] attribuent la composition de ce tombeau à Denys Gaultier en se fondant sur deux sources : le *Livre de musique pour le lut* de Perrine[9] et *La Rhétorique des Dieux*[10]. Or dans ce dernier manuscrit, l'œuvre est suivie d'un commentaire d'Anne de Chambré qui nomme Ennemond Gaultier et non Denys Gaultier auteur du *Tombeau de Monsieur de Lenclos :*

> « Par le commandement d'Appolon les doctes Pucelles sestans affemblées fur le Mont sacre pour dres-/ser le Tombeau de Lenclos, l'un des Fauoris de ce Dieu, tiennent conseil entr'elles de quelle matière / et de quelle forme elles le doiuent construire : en fin leur résolution prise. Elles font abattre un / grand if, qui depuis deux cens ans tiroit sa nourriture des tributs d'un cimetiere, ou il faisoit sa / refidence : Elles en font un Luth, pour luy seruir de Monument, et dans ce bois lugubre, elle met-/ tent repofer ses cendres. Mais comme elles reconnoiffent que leur science n'est pas affez haulte / et affez releuée pour prononcer son Oraison funebre. Elles font adroitement mettre ce Tombeau / entre les mains du grand Gaultier le meilleur amy du deffunct seul capable de rendre ce dernier office. Cet homme divin ayant ce depoft, en tire par la puissance de son Art des parolles qui expriment si fortement la douleur de cette perte, que tous ses Auditeurs prennent la nature de / cette Paffion. »

Ce que Denys a fait, c'est ajouter à ce tombeau deux pièces : *La Consolation aux Amis du Sr Lenclos* et *La Résolution des amis du Sr Lenclos sur sa mort*[11]. Ces trois pièces forment ainsi une sorte de suite dans le même ton et reprennent la série typique : allemande, courante et sarabande.

Denys Gaultier (1603-1672)

On attribue généralement à Denys Gaultier la composition des tombeaux suivants : le *Tombeau de Raquette*, le *Tombeau de Blanc-Rocher*, et le *Tombeau de Mademoiselle Gaultier*.

4. Ennemond Gaultier est lié à René Mézangeau depuis 1610, lorsqu'il entre au service de Marie de Médicis. Voir A. Souris et M. Rollin, *Les Œuvres du Vieux Gautier*, Paris, 1966.
5. Paris, B.N., Cons. Rés. 823, f° 88'-89.
6. Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 279.152, f° 41.
7. O. Fleischer, « Denis Gaultier », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1886), pp. 1-180.
8. M. Rollin, « Le Tombeau chez les luthistes Denys Gautier, Jacques Gallot, Charles Mouton », *XVII^e siècle,* 21/22 (1954), pp. 463-479.
9. *Allemande ou Tombeau du Jeune Gautier*, f° 57-59.
10. Berlin, Staat. Mus., Codex Hamilton, f° 250-251.
11. Berlin, Staat. Mus., Codex Hamilton, f° 252-255.

Charles Raquet, mort en 1650, fut le maître de musique de plusieurs luthistes du milieu du XVII[e] siècle. Il semble donc normal que Denys lui dédie une œuvre qu'il fait publier en 1672 dans son *Livre de tablature*[12].

En 1652, la mort de Blancrocher bouleverse le milieu musical parisien. De nombreux musiciens vont lui rendre hommage[13] ; parmi ceux-ci, Denys Gaultier. D'après Monique Rollin[14], on trouve dans deux manuscrits, une tablature de la collection Prunières et une tablature du Prince Lobkowitz, le titre de *Tombeau de Blanc-Rocher* à la fin d'une allemande du compositeur. Cependant, la même pièce porte deux autres titres : les *Larmes de Gaultier* dans le manuscrit Du Fresnau[15] et *Andromède* dans *La Rhétorique des Dieux*[16].

André Tessier[17] remarque que « dans le sous-dorien de bonne compagnie, affectueux, aimable, que vient faire le triste *Tombeau de Blancrocher* déguisé sous le titre d'*Andromède*. » Plus loin, il signale qu'Anne de Chambré donne des titres imprévus à certaines pièces : « le *Tombeau de Blancrocher* devient *Andromède* ».

Un seul élément permet de déterminer quel est le titre choisi par le compositeur : la datation exacte de *La Rhétorique des Dieux*. Deux sources situent la compilation du manuscrit en 1652. Mariette, dans son *Abecedaria* de 1749, à l'article Le Sueur écrit : « Ce livre a été fait dans le temps que Le Sueur était dans toute sa force, c'est-à-dire en 1652. » Le 5 août 1751 paraît dans les *Annonces, affiches et avis divers* la mention :

> « Recueil manuscrit conservé depuis 1652, contenant un grand nombre des meilleures pièces de luth de Denys Gautier, orné de très beaux dessins, lavis à l'encre de chine, dont une partie est d'Eustache Le Sueur et l'autre d'Abraham Bosse, et les portraits de Nanteuil ; le tout relié en chagrin avec des ornements d'argent surdoré. S'adresser à M. Thiboust, impr., Place Cambray. »

Des sources précises permettent de fixer la date du décès de Blancrocher en 1652, année du passage de Johann Jakob Froberger à Paris. Le *Tombeau de Blanc-Rocher* de Denys est certainement une allemande grave dont le caractère a suscité l'apparition de nouveaux titres de la part des compilateurs de manuscrits.

Le *Tombeau de Mademoiselle Gaultier* ne pose aucun problème si ce n'est celui de la datation. Un terminus ante quem de 1652 est fourni par *La Rhétorique des Dieux*[18]. Précisons que « Mademoiselle Gaul-

12. *Livre de Tablature*, Paris, c. 1672, pp. 8-11.
13. Dufault, Louis Couperin et Johann Jakob Froberger lui rendront également hommage.
14. M. Rollin, *op. cit.*, p. 473.
15. Berlin, Staatsbibl.
16. Berlin, Staatsbibl., f° 44-45.
17. A. Tessier, *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier*, Paris, 1933, vol. 1, p. 29.
18. Berlin, Staatsbibl., f° 64-65.

tier » n'est pas la fille, mais la femme de Denys, ainsi que le déclare le commentaire d'Anne de Chambré :

> « L'illustre Gaultier fauorisé des Dieux du suprème pouvoir d'animer les corps / sans ame fait chanter a fon Luth la triste et lamentable fépa-ration de la / moitié de soy mesme, luy fait descrire le Tombeau quil luy a élevé dans la / plus noule partie de lautre moitié qui luy restoit, et luy fait raconter com-/ me, à l'imitation du Fenix Il s'est redonné la vie en immortaifant cette moi-/ tié mortelle. »

Monique Rollin[19] cite un *Tombeau de Gaultier par lui-même*. Il est peu probable que Gaultier ait désigné lui-même cette pièce comme son propre tombeau, d'autant plus qu'elle apparaît dans son *Livre de tablature* sans sous-titre. Cette allemande grave « écrite sous le coup d'une intense douleur, comme peut en causer la perte d'un être cher », écrit Monique Rollin, est connue dè bonne heure sous ce titre, ce qui justifierait, écrit Tessier[20], que « l'on ne rencontre pas dans l'œuvre des luthistes qui survécurent à Denis, d'autres tombeaux de ce maître qu'ils considéraient cependant comme leur chef de file. »

Il ressort de l'analyse des sources que le *Tombeau de Raquette* et le *Tombeau de Mademoiselle Gaultier* portent un titre assurément choisi par le compositeur.

Dufault († c. 1670)

Dufault est l'auteur d'un *Tombeau de M. Blanrocher*, conservé dans le Manuscrit Saizenay[21]. Même si le manuscrit date du dernier quart du XVII[e] siècle, l'œuvre fut certainement composée peu après la mort accidentelle de Blanrocher en 1652.

Pinel ou Mercure

L'attribution du *Tombeau du Roi d'Angleterre* pose un problème. Deux auteurs sont cités dans les sources : Pinel et Mercure.

Le Manuscrit Rostock XVII 54, daté du dernier quart du XVII[e] siècle[22], nomme Mercure comme auteur de ce tombeau. Cette attribution semble cependant sujette à caution, le scripteur ayant placé par erreur le titre de ce tombeau à la fin de la pièce suivante : une courante d'Ennemond Gaultier.

Deux sources nomment Pinel. Le Manuscrit Vm7 6214, rédigé dans

19. M. Rollin, *op. cit.*, p. 473.
20. A. Tessier, *op. cit.*, vol. 2, p. 87.
21. Besançon, Bibl. mun., Ms. 279.152, f° 1 et 9.
22. Rostock, Universität Bibliothek, Ms. Mus. saec. XVII, 18.54.

la seconde moitié du XVII[e] siècle sur un livre en blanc de Roger Ballard[23], cite le compositeur avec une orthographie particulière : « Pinell ». La seconde source est plus tardive. Il s'agit du *Catalogue des livres de musique (...) qui sont dans le cabinet du Sr Sébastien de Brossard (...) 1724*[24]. Brossard y décrit le manuscrit cité plus haut et y signale « *un Tombeau du roi d'Angleterre composé par le Sr Pinel* ».

Si ce luthiste en est effectivement l'auteur, pourquoi a-t-il composé un tombeau pour un personnage qu'il n'a pas connu ? Il pourrait alors plutôt s'agir non du roi Charles I[er], mort en 1649, mais plutôt d'un luthiste particulièrement remarqué en Angleterre.

Si l'auteur de ce tombeau est Mercure, l'hommage est facilement compréhensible. En effet, M. Mercure fut luthiste à la cour d'Angleterre, qu'il quitte au moment des troubles sociaux de la fin des années 1640. De retour à Paris, il désire sans doute rendre un dernier hommage à son employeur.

Claude Emon († c. 1685)

Dans le Manuscrit Saizenay et dans le Manuscrit L.79 de Kremsmünster, le nom d'Emon est associé au *Tombeau de Mazarin*[25]. L'absence de renseignements biographiques sur Emon ne permet pas de situer l'œuvre de manière précise.

Dupré d'Angleterre

Dupré d'Angleterre est l'auteur d'un *Tombeau de Dufaux*. Œuvre difficile à dater avec précision : les éléments biographiques que l'on possède non seulement sur Dufault mais aussi sur Dupré d'Angleterrre sont incomplets[26]. Ce tombeau est conservé dans deux manuscrits importants de la fin du XVII[e] siècle : le Manuscrit Milleran[27] et le Manuscrit Saizenay[28].

Jacques Gallot († c. 1690)

Hans Radke a dénombré onze tombeaux en musique attribués à Jacques Gallot[29]. En voici la liste :

23. Paris, B.N., Vm7 6214, f° 39'-40.
24. Cité par M. Rollin et J.-M. Vaccaro. *Œuvres de Pinel*, Paris, 1982, p. XXVI.
25. Besançon, Bibl. mun., Ms. 279.152, f° 134 ; Kremsmünster, Bibliothek der Stadt, Ms.L.79, f° 106.
26. On connaît un Laurent Dupré. Il succède en 1671 à François Pinel comme « ordinaire de la musique du Roi ».
27. Paris, B.N., f° 18.
28. Besançon, Bibl. mun. Ms. 279.152, f° 170.
29. H. Radke, « Bermerkungen zur Lautenistenfamilie Gallot », *Die Musikforschung*, XIII (1960), 51-55.

Allemande, *Tombeau du maréchal de Turenne* († 1675), connue également sous le nom de *Tombeau de Mars,* do majeur (Leipzig II 6.14 ; Göttweig I ; Kremsmünster L79 ; Paris B.N. Rés. Vmb ms. 7 ; Prag Universitätsbibliothek II Kk 73 ; Oxford Ms. Mus. Sch. G616 ; Besançon Ms. Saizenay I, 26-27 Allemande).

Pavane, *Tombeau de la Reyne* (Maria Theresia von Osterreich, 1683), ré mineur (Leipzig II 6.14).

Charmes d'Orphée. Tombeau de M. le Chevallier du Buisson, Allemande, do mineur (Leipzig II 6.14).

Tombeau de Mlle de Bussy, Allemande, do mineur (Leipzig II 6.14).

Tombeau de Mr l'abbé de St Fussiens, Courante, do mineur (Leipzig II, 6.14).

Allemande, *Tombeau de Mgr le Prince de Condé* (Louis II, † 1686), fa dièse mineur (Leipzig II 6.14, Saizenay I).

Allemande, *Tombeau*, do mineur (Kremsmünster L79).

Courante, *Tombeau de Madame* (Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans, † 1670), fa dièse mineur (Pièces de luth ; Saizenay I).

Tombeau des Muses Françoises, Allemande, fa dièse mineur (Leipzig II 6.14 ; Prag Universitätsbibliothek II Kk 83 ; Saizenay I).

La Belle affligée, Tombeau, ré mineur (Ms. autrefois en la possession de H. Prunières).

Allemande, *Le Tombeau de la princesse de Monaco,* do mineur (Wien NB Ms. 17706).

Le premier tombeau désigné comme tel par Gallot est la *Courante. Tombeau de Madame.* C'est le seul à figurer dans son livre gravé de 1673-1674. L'œuvre a certainement été composée peu après la mort d'Henriette d'Angleterre, survenue en 1670. Deux autres tombeaux peuvent encore être retenus, parce qu'ils apparaissent sous ce titre dans un manuscrit rédigé par un luthiste amateur qui fréquenta sans doute Jacques Gallot : Étienne Vaudry de Saizenay. Le premier est le *Tombeau de Monsieur le Prince de Condé*, hommage à l'illustre Louis II mort en 1686[30] ; le second est le *Tombeau des Muses*[31].

Grâce à cette œuvre, le tombeau passe dans le domaine de la fiction, sans doute sous l'influence de l'opéra. En 1672, Robert Cambert introduit dans Les *Peines et plaisirs de l'Amour* un *Tombeau de Climène*, dans lequel Apollon, entouré de sacrificateurs, de prêtresses et de bergers, pleure devant la sépulture de Climène. Ce fragment de la partition de Cambert est malheureusement perdu.

30. Besançon, Bibl. mun., Ms 279.152, f° 112-113.
31. Besançon, Bibl. mun., Ms. 279.153, f° 421.

Toutes les autres œuvres portant le titre de tombeau et la signature de Jacques Gallot ne sont pas sûrement intitulées comme tel par l'auteur, ou alors, ne peuvent lui être attribuées avec certitude. De nombreux tombeaux attribués à Jacques Gallot figurent dans le Manuscrit II 6.14 de Leipzig. La rédaction de ce manuscrit est généralement située entre 1670 et 1680[32]. Les titres des œuvres conservées dans ce manuscrit sont peu fiables pour deux raisons : dans ce manuscrit, terminé en 1680, une œuvre est destinée à commémorer la mémoire de Maria Theresia von Osterreich *(Tombeau de la Reyne)*, décédée en 1683, soit trois ans après la fin de la rédaction du manuscrit ; la présence dans le Manuscrit Saizenay[33] d'une allemande sans titre, alors que la même œuvre est intitulée le *Tombeau de Maréchal de Turenne* dans le Manuscrit II 6.14, vient appuyer l'hypothèse émise ci-dessus, d'autant que l'on connaît le soin qu'appliquait Étienne Vaudry de Saizenay à la dénomination des œuvres reprises dans ses recueils.

L'œuvre citée sous le simple titre de *Tombeau* dans le Manuscrit L 79 de Kremsmünster est de Gallot[34]. Elle ne porte pas un titre assez précis pour en attribuer la paternité à Gallot.

Une seule fausse attribution certaine s'est glissée dans la liste citée ci-dessus : c'est celle du *Tombeau de la Princesse de Monaco*, œuvre en fait de Jacques Gallot le Jeune, neveu de Jacques Gallot le Vieux.

La Belle Affligée. Tombeau est aussi cité par Monique Rollin[35] comme « une œuvre bien française, qui garde simplicité et pudeur et dont le lyrisme peut déjà faire pressentir les sarabandes de Jean-Sébastien Bach ». Sans connaître l'origine de cette œuvre, il est impossible d'émettre un quelconque avis. Toutefois, il est probable que Gallot ait intitulé lui-même cette œuvre de cette manière : elle reflète une tendance à la mythologie déjà soulignée pour le *Tombeau des Muses*.

Enfin, on trouve aussi dans l'œuvre de Gallot quelques pièces dont l'esprit se rapproche des tombeaux. Il s'agit de : *Le Bout de l'An de M. Gaultier, Le Sommeil de Dufault, Le Départ de M. Aymond*. Ces trois pièces figurent dans le manuscrit Saizenay[36].

Charles Mouton (c. 1626 - c. 1693)

Charles Mouton a laissé plusieurs tombeaux. Le *Tombeau de Madame*[37] est dédié à la duchesse d'Orléans, Henriette d'Angleterre,

32. Voir W. Boetticher, *Versuch eine Bibliographie der Lautentabulaturen*, Paris : C.N.R.S., 1958.
33. Besançon, Bibl. mun., Ms. 279.152, f° 26-27.
34. R. Flotzinger, « Die Lautentabularen des Stiftes Kremsmünster », *Tabulae Musicae Austriacae*, II (1965).
35. M. Rollin, *op. cit.*
36. Besançon, Bibl. mun., Ms. 279.152, f° 124 , f° 408 ; f° 134.
37. *Pièces de luth en différents modes. Premier livre*, Paris, pp. 32-35.

morte en 1670 et qui avait déjà suscité à Jacques Gallot la composition d'un magnifique tombeau. Charles Mouton est également l'auteur d'une œuvre intitulée *Le Départ de feue Madame. Courante*[38]. Monique Rollin considère que cette œuvre a été baptisée « après coup car dans son livre gravé, elle porte le titre *Le Départ, courante.* »

Dans le *Tombeau de Gogo*, l'influence de l'opéra, que Mouton connaissait particulièrement bien, est frappante non seulement par le titre mais aussi par l'écriture. Gogo reste un personnage mystérieux, que Monique Rollin suggère être un perroquet[39]. Cette apparente fantaisie ne cache pas les nombreuses difficultés d'interprétation de cette œuvre, à tel point que Mouton a jugé nécessaire d'en avertir l'interprète conseillant à : « ceux qui ne seront pas beaucoup auancez au luth de ne pas commencer par le *Tombeau de Gogo* qui est la premier piece, estant la plus difficile de toutes, et cela les pouroient rebutter »[40].

Charles Mouton serait l'auteur d'un troisième tombeau : le *Tombeau de Madame de Fontange*, morte en 1681. Cette œuvre figurerait dans une tablature de la collection Prunières. L'influence de Jacques Gallot y est évidente : l'extrait que cite Monique Rollin est une copie à peine variée d'une célèbre pavane de Gallot qui porte le titre de *La Fontange*[41].

Jacques Gallot le Jeune

Le manuscrit 17706 de Vienne contient une œuvre intitulée *Allemand de Gallot. Le tombeau de la princesse de Monaco*[42]. Ce manuscrit, rédigé vers 1700, est principalement consacré à l'œuvre de Gallot le Jeune. On peut donc attribuer la composition de ce tombeau au fils d'Antoine Gallot. Sa datation précise reste impossible : la princesse de Monaco n'a pas été identifiée.

Jacques de Saint-Luc

Le manuscrit Sm 1586 de Vienne est la source la plus importante pour l'œuvre de Jacques de Saint-Luc. On y remarque la présence d'un *Tombeau de François Ginter*[43]. La composition de ce tombeau se situe certainement peu de temps après la mort de François Ginter, survenue en 1706.

38. Paris, B.N., Cons. Rés. 823, f° 76-77.
39. M. Rollin, *op. cit.*, p. 477.
40. P. XXIV du fac-similé.
41. M. Rollin, *op. cit.*, p. 478.
42. Vienne, National Bibliothek, Ms. 17706, f° 35.
43. Vienne, National Bibliothek, Ms. Sm. 1586, f° 42'.

Robert de Visée

L'œuvre de Robert de Visée est considérable, tant pour le théorbe, pour le luth, que pour la guitare. Les pièces qu'il destina aux deux premiers instruments sont pour la presque totalité contenues dans les deux volumes du Manuscrit Saizenay. Une partie de celles-ci figure également, sous une autre présentation, dans une édition assez tardive dont il dirigea néanmoins la réalisation : *Pièces de théorbe et de luth mises en Partition Dessus et Basse Composées Par M. de Visée* (Paris, Roussel, 1716).

Le Manuscrit Saizenay contient toutes les œuvres pour le théorbe. Parmi celles-ci, un tombeau intitulé : *La Plainte ou Tombeau de Mademoiselle.* Les *Pièces* de 1716 sont plus précises : *Tombeau des Mesdlles de Visée, filles de l'Auteur.* La biographie du compositeur étant trop mal connue, on ne peut fournir de date précise. La présence de cette œuvre dans le premier volume du Manuscrit Saizenay donne un terminus ante quem de 1699.

Les tombeaux pour luth de Robert de Visée sont des hommages aux grands luthistes de la fin du siècle : *Tombeau du Vieux Gallot, Tombeau de Mr Mouton, Tombeau de Du But*[44]. Jacques Gallot meurt vers 1690, tandis que c'est vers 1699 que décède Charles Mouton. Quant à Du But, il s'agit sans doute du luthiste connu sous le nom de Du But père, actif à Paris dès 1636. La date de sa mort reste incertaine. La *Lettre de M. Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier, touchant la musique,* rédigée en 1680, parle de Du but au passé, rappelant que de son vivant, lui et son fils étaient admirés à l'égal des plus grands[45].

Les clavecinistes

Louis Couperin (1626-1661)

Dans ses *Pièces de clavecin*, Louis Couperin introduit un *Tombeau de M. Blancrocher.*

Jean-Henry d'Anglebert (1635-1691)

Jean-Henry d'Anglebert rend un dernier hommage à son maître dans un *Tombeau de Jacques Champion de Chambonnières* qui n'apparaît seulement qu'en 1689 dans ses *Pièces de clavecin* (Paris, 1689).

44. Besançon, Bibl. mun., Ms. 279.152, f° 55 ; f° 76 ; f° 175.
45. Voir l'introduction aux *Œuvres des Dubut*, Paris : C.N.R.S., 1979.

Jean-Nicolas Geoffroy († 1694)

L'œuvre de Jean-Nicolas Geoffroy est conservée dans un petit recueil manuscrit[45]. Un *Tombeau* figure dans la suite en ut mineur et n'est associé à aucun personnage, ce qui rend toute datation précise impossible. Quant au manuscrit, Martine Roche en situe la rédaction entre 1689 et 1702[47].

Les guitaristes

Francesco Corbetta (c. 1620-1681)

C'est dans son livre de 1671, *La Guittare Royalle*, dédié à Charles II, qu'apparaît une *Allemande sur la mort du Duc de Glocester*[48] et un *Tombeau sur la mort de Madame d'Orléans*[49]. A ce tombeau, Corbetta joint une *Sarabande sur la mort de Madame*, d'abord dans une version instrumentale, et à la fin du volume dans un arrangement avec voix et continuo.

Le succès de cette sarabande, la beauté de la mélodie qu'elle développe ont incité Corbetta à en donner une seconde version d'aspect différent. A la guitare, le virtuose a ajouté un continuo et deux voix, un soprano et une basse. Les paroles de cette *Sarabande du Tombeau de Madame* ont été confiées à Mlle des Jardins :

> « Falloit-il ô Dieu qui la fit aussi belle faire mortelle. Princesse, Princesse, la Parques vous ravit à nos yeux. O dure adventure ; il n'est plus icy bas de Graces et d'appas. Ils ont souffert la rigueur du trépas. Quoy donc osi parfaite elle estoit suiette aux trais de la mort. O déplorable sort[50]. »

Robert de Visée

En 1682, Robert de Visée fait graver chez Hiérosme Bonneüil à Paris son premier *Livre de guittare dédié au Roy*. Dans ce livre figure un hommage à son professeur de guitare, Francesco Corbetta, mort un an avant la parution du livre : *Allemande. Tombeau de Mr Francisque*[51].

---

46. Paris, B.N., Ms. Rés. 475.
47. M. Roche, « Un Livre de clavecin français à la fin du XVII[e] siècle ». *Recherches sur la musique française classique*, VIII (1967), pp. 39-73.
48. Henri de Glocester, mort en 1660. *La Guitarre Royalle*, 1671, pp. 7-8.
49. *La Guitarre Royalle*, 1671, pp. 10-11.
50. Cité par R. Keith, « La Guitare Royale. A Study of the carreer and compositions of Francesco Corbetta », *Recherches sur la musique française classique*, VI (1966), pp. 73-94.
51. Signalons que dans le *Mercure galant* (1681), Rémy Médard fait publier un poème en hommage à Francesco Corbetta : *Épitaphe de Francisque Corbet*.

Dans le Manuscrit Saizenay[52], une allemande est intitulée *Le Tombeau de Tonty*. Cette même œuvre apparaît dans les *Pièces de théorbe et de luth* avec la mention[53] : « Tombeau de Tonty. Pièce de guitare / Cette allemande est sur / le même ton par la / tablature pour la guitarre. » L'allusion à une tablature pour guitare est pour le moins particulière : aucune œuvre des livres pour guitare de Robert de Visée ne contient d'œuvre avec ce titre. La destination de l'œuvre est également remarquable. Lorenzo Tonti est un économiste du XVII[e] siècle à l'origine des tontines royales.

François Campion (c. 1686-1748).

Deux tombeaux apparaissent dans les *Nouvelles découvertes sur la Guitarre Contenants plusieurs suittes de Pièces sur huit manières differentes d'accorder. Composées et Dédiées à Monseigneur le Marechal Duc de Noaille*[54]. Le premier porte le titre d'*Allemande Tombeau*[55] ; quant au second, il est dédié à *Mr De Maltor* (56). Il s'agit sans doute là de Maltot auquel Campion succède à l'Académie Royale de Musique en 1703.

Les violistes

Monsieur de Sainte-Colombe (c. 1640-1690)

Dans les années 1680-1690, Monsieur Sainte-Colombe rédige ses [67] *Concerts à deux violes égales*[57]. Un seul concert de ce recueil appartient au genre descriptif : *Concert XLIV Tombeau Les Regrets*. Sous ce titre, Sainte-Colombe présente une succession de courts morceaux portant chacun un titre : *Les Regrets, Quarillon, Apel de Charon, Les Pleurs, Joye des Élizées, Les Élizées*.

Dater cette œuvre avec précision est difficile. Le manuscrit ne révèle aucun indice précis de datation. Seul le récit tiré d'*Achille et Polyxène* de Lully permet de situer la composition autour de 1687, année de la création de l'opéra. Cette date ne fournit pas de terminus. En 1686, Marin Marais publie son premier livre de *Pièces à une et deux violes* dans lequel figure un tombeau marqué par l'influence de Sainte-Colombe.

52. Besançon, Bibl. mun., Ms. 279.152, f° 65.
53. Paris, Roussel, 1716, pp. 55-56.
54. Paris, B.N., Vm7 6221. Paris, Michel Brunet, 1705.
55. *Nouvelles découvertes*, Paris, 1705, pp. 23-24.
56. *Nouvelles découvertes*, Paris, 1705, s.n. (manuscrit).
57. Paris, B.N., Vma 866.

Sainte-Colombe le fils

Sur le modèle de son père, Sainte-Colombe le fils compose un *Tombeau pour le Sieur de Sainte-Colombe*. Cette œuvre, conservée à la Durham Cathedral Library, est également fractionnée en différentes sections portant parfois un titre : *Passage du Styx, Dernier adieu, Désespoir, Gay*[58]. Aucun élément ne permet de dater avec précision l'œuvre.

Marin Marais (1656-1728)

En 1686, Marin Marais dédie son premier livre de *Pièces à une et à deux violes* à Lully. Il clôt son volume par un *Tombeau de Mr Meliton*. Trois ans plus tard, dans son livre de *Basse-continues des pièces à une et à deux violes* (Paris, 1689), il ajoute une véritable troisième voix à son tombeau. Son recueil de *Pièces de violes* (Paris, 1701), dédié à son ami et employeur le Duc d'Orléans, contient deux tombeaux, destinés à commémorer la mémoire de deux de ses maîtres : *Tombeau pour Monsr de Lully* (pp. 99-100) et *Tombeau de Sainte-Colombe* (pp. 111-112). Il est fort probable que ces pièces aient été composées au moment même de la mort des dédicataires. Marais précise en effet dans son *Avertissement* « qu'il y a lontems que le nouveau Livre devroit être au jour. Mais y aiant / voulu joindre celuy des Basses continues auquelles je me suis apliqué avec soin, et la / gravure etant de plus une entreprise fort longue je n'ay pu le donner plutost ».

Le tombeau ne réapparaît dans l'œuvre du virtuose de la viole qu'avec la publication de son dernier livre des *Pièces de Viole* (Paris, 1725), dans lequel figure un *Tombeau pour Marais le Cadet* (pp. 63-64). Titon du Tillet attribue dix-neuf enfants à Marais. Au moment où il meurt, neuf seulement sont vivants[59].

Charles Dollé (fl. 1735-1755)

En 1737, Charles Dollé fait éditer son opus II : *Pièces de Viole avec la Basse continüe dédiées à son Altesse Sérénissime Mgr le Prince de Carignan* (Paris, Boivin, *c.* 1740). La deuxième suite se termine par un *Tombeau de Marais le père*, composé entre 1728 et 1737[60].

58. *Le Sieur de Sainte-Colombe (le fils). Tombeau for le Sieur de Sainte-Colombe (le père) for bass viol and keyboard*, ed. Margaret Sampson, Toronto : Dovehouse Editions, 1980.
59. F. Lesure, « Marin Marais. Sa carrière. Sa famille. » *Revue belge de musicologie*, VII (1953), pp. 129-136.
60. *Pièce de Viole*, Paris, p. 16.

LE STYLE ET LE LANGAGE

La place du tombeau

Les tombeaux peuvent apparaître dans trois présentations différentes : dans une suite de danses, dans une série de pièces de même tonalité, ou hors structure. Pour beaucoup de cas, il a été impossible de le déterminer.

Dans une suite

Comme le tombeau a la plupart du temps la forme d'une allemande et parfois d'une pavane, il se place en tête de suite ou juste après le prélude. C'est le cas pour le *Tombeau de Raquette* de Denys Gaultier, le *Tombeau* de Jean-Nicolas Geoffroy et les tombeaux des guitaristes. Jacques Gallot a composé une sorte de tombeau en forme d'entrée et un autre en forme de courante[61]. Il les intègre dans une suite en fa dièse mineur qui ne contient pas moins de seize pièces[62]. Jean-Henry d'Anglebert présente dans son livre ses pièces sans les classer suivant un principe précis, mais en permettant à l'exécutant de les réunir en quatre suites. Son *Tombeau de Chambonnières* est particulièrement mis en évidence par la position finale qu'il occupe dans la série des pièces destinées au clavecin.

Dans une série de pièces

La structure la plus fréquente dans la littérature instrumentale de la fin du XVII[e] siècle et du début du XVIII[e] est la série de pièces de même tonalité. Les pièces portent ou non un nom de danse ; elles peuvent respecter l'ordre établi dans la suite traditionnelle. Deux tendances sont à distinguer : placer le tombeau en tête ou en fin de série. Chez les luthistes, la première solution est adoptée. Les violistes font le contraire. Marais situe en position finale son *Tombeau de Lully* et son *Tombeau de Sainte-Colombe*, tout comme Dollé termine sa deuxième suite par le *Tombeau de Marais*.

61. *Le Sommeil de Dufaux* et le *Tombeau de Madame*.
62. Prélude, Entrée (Sommeil), Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuet, Gigue, Sarabande, Courante (Tombeau), Chaconne, Canarie, Courante, Double, Courante.

Hors structure

Le tombeau apparaît comme indépendant de toute structure. Ce cas est rare. Il est particulièrement remarquable chez Sainte-Colombe dont le *Tombeau Les Regrets* constitue en lui-même une macrostructure. Marais ajoute aux séries de son livre de 1686 son *Tombeau de Méliton.*

Remarques

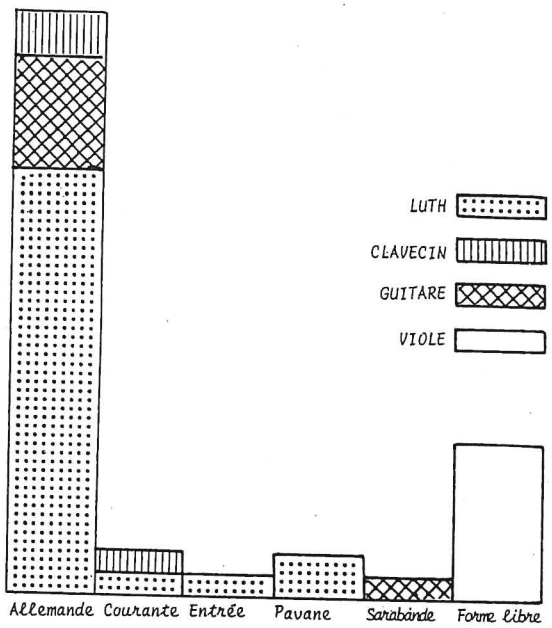
Tous les tombeaux n'ont pu être envisagés dans cette recherche. Il faut effectivement distinguer les sources. Ainsi, aucun tombeau d'Ennemond Gaultier ne peut être pris en considération sans émettre quelques réserves : il n'a rien publié. Le cas se présente de manière identique pour la plupart des luthistes du XVII[e] siècle : le Manuscrit Saizenay dans lequel figurent les tombeaux de Robert de Visée, de Dufault, d'Emon, ... n'est pas fiable quant à son classement effectué uniquement en fonction des tonalités.

La Rhétorique des Dieux pose un petit problème. Elle contient les œuvres d'Ennemond et de Denys Gaultier. L'agencement a été conçu par Anne de Chambré. Le *Tombeau de l'Enclos* d'Ennemond Gautier et les deux œuvres que Denys lui a ajoutées ont été placées à la fin du magnifique manuscrit. Volonté de compilateur ou volonté de Denys d'honorer une des plus belles pages de son parent ?

Les formes

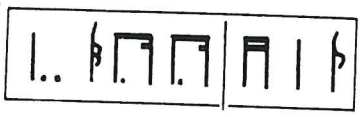
Le compositeur français du milieu du XVII[e] siècle dispose d'un assez grand nombre de formes instrumentales : le répertoire des danses, les formes d'origine italienne. C'est dans le cadre des danses que le tombeau va s'inscrire. Deux facteurs justifient ce choix : l'origine des danses choisies et l'attention que les musiciens français leur portent depuis la seconde moitié du XVII[e] siècle.

Ce n'est qu'à un petit nombre de danses que les compositeurs de tombeaux feront référence, comme l'illustre le tableau ci-dessous. On y remarque également la présence de formes libres chez les violistes.



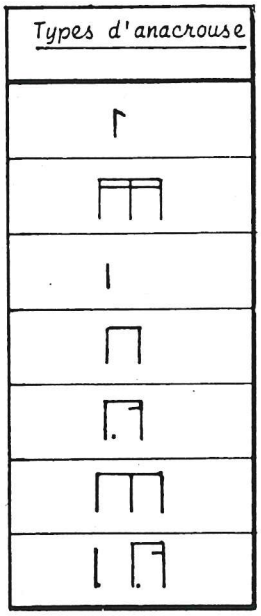
L'allemande

C'est dans le cadre d'une allemande qu'Ennemond Gaultier écrit son premier tombeau. Dès la fin du XVI[e] siècle, l'allemande est en effet la danse favorite des luthistes ; c'est à elle qu'ils réservent leurs recherches harmoniques et rythmiques. Une musique autonome instrumentale se développe ainsi à partir d'un schéma d'origine chorégraphique. D'après le Père Mersenne, c'est à partir de 1636 qu'on ne danse plus sur les allemandes. Au même moment apparaît un type particulier : l'allemande grave. Cette dernière est caractérisée par la cellule rythmique : que l'on

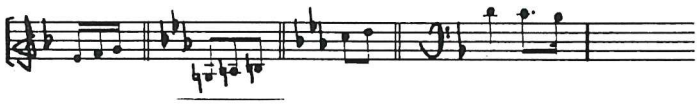


retrouve de manière abondante dans les tombeaux de Denys Gaultier. D'habitude, ces allemandes sont en C et ne comportent pas d'anacrouse.

Les allemandes présentent en commun avec les précédentes la structure bi-partite et le rythme binaire, ce dernier pouvant se présenter avec deux signatures : C et C barré. Un des éléments distinctifs de l'allemande est son anacrouse. De longueur et de type variables, elle n'a pas toujours de signification mélodique. Elle joue plutôt le rôle de devise rythmique.



La croche, la noire et le rythme pointé comme anacrouse apparaissent le plus souvent. Leur rôle est strictement limité au seul niveau rythmique : elle pourrait être supprimée sans modifier le cours mélodique. Par contre, les autres anacrouses ont une place dans le développement mélodique.



La présence du rythme pointé est déjà frappante dans les anacrouses. Dans le corps des œuvres, ce sont les rythmes que l'on retrouve le plus

fréquemment. Cette insistance sur ce rythme a sans doute également déterminé le choix de l'allemande comme cadre aux tombeaux. Ce genre de rythme, Michel Guiomar[63] le définit comme un phénomène sonore « privatif ».

63. Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, 1967, p. 68.

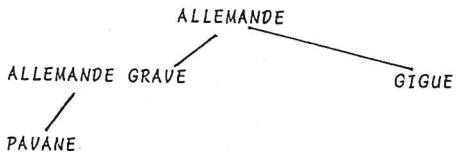
La pavane

Deux tombeaux sont construits en forme de pavane : le *Tombeau de Raquette* de Denys Gaultier et le *Tombeau de Madame* de Charles Mouton. C'est sans doute pour le double éthos lié à cette danse que les deux compositeurs s'en sont inspiré. La pavane est d'abord une danse d'apparat et de procession solennelle. En cela, elle convient au cérémonial lié, à l'époque baroque, à la mort. D'autre part, l'association fréquente de cette forme à des paroles de caractère élégiaque comme *Belle qui tiens ma vie* ou *Mille Regrets*, ont conféré à cette danse un caractère mélancolique.

Un second facteur est à l'origine de l'emploi de la pavane comme forme de tombeau. La parenté avec l'allemande est indéniable. Elle apparaît d'abord dans leur origine vocale, avec cette différence que l'allemande puise ses racines dans le *Tanzlied*, alors que la pavane présente des attaches avec le motet. Les indications de mesure sont identiques : C ou C barré. Beaucoup plus profonde est la similitude entre certaines cellules rythmiques typiques. Le rythme

de la pavane est très proche de l'allemande.

On peut obtenir par ces similitudes les relations suivantes :



La courante

C'est la danse la plus en faveur en France durant le XVII[e] siècle. Seuls Jacques Gallot, dans le *Tombeau de Madame*, et Jean-Henry d'Anglebert, dans son *Tombeau de Chambonnières*, l'ont prise comme cadre pour leur tombeau. Cette danse à trois temps « se doit battre lentement », écrit Charles Masson[64], tout comme l'allemande. Le schéma habituel est

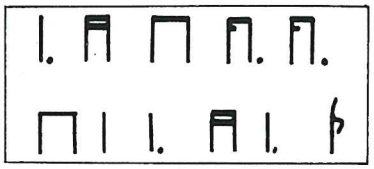
64. Charles Masson, *Nouveau traité des Règles pour la Composition de la musique*, Amsterdam, 1694, p. 8.

constitué de deux sections avec reprise de chacune. Une troisième ressemblance réside dans la présence d'une anacrouse.

Ce type d'anacrouse apparaît dans les tombeaux, dans la plupart des courantes et dans quelques allemandes.

La courante classique comporte quelques cellules rythmiques typiques.

Chez d'Anglebert, la mesure 3/2 facilite l'utilisation de cellules assez semblables à celles rencontrées dans les tombeaux en forme d'allemande grave ou de pavane.



La sarabande

Le seul tombeau en forme de sarabande est l'œuvre de François Campion : le *Tombeau de M. de Maltor*. On peut y ajouter la *Sarabande sur la mort de Madame* qui suit le *Tombeau de Madame* de Francesco Corbetta. La sarabande a acquis en France une signification différente de celle qu'on lui attribuait en Espagne au XVI[e] siècle. Ce changement apparaît non seulement dans les œuvres musicales, mais également dans la littérature. En 1649, la mort de Vauquelin des Yvetaux est rapportée par Saint-Évremond en ces termes : « Une table fort libre et peu de couverts, un Ombre chez Madame, et chez vous des Echets, vous feront attendre la mort aussi doucement à Londres, que Monsieur des Yvetaux l'a attendue à Paris. Il mourut à quatre-vingts ans, faisant jouer une sarabande, afin, disoit-il, que son âme passât plus doucement[65]. » Pierre Richelet en donne la définition dans son *Dictionnaire français* (Genève, 1680) : « C'est une sorte de danse grave... » De telles conceptions ont évidemment orienté le choix des guitaristes vers cette forme.

65. Cité par Daniel Devoto, « De la Zarabanda à la Sarabande », *Recherches sur la musique française classique,* VI (1966), p. 36.

La Guitarre Royalle contient vingt-deux sarabandes plus ou moins régulières. Elles portent la signature 3, correspondant à trois noires par mesure, sauf la sarabande du tombeau. Celle-ci, bien que portant la même indication, est notée en 3/2. La sarabande de Campion est traditionnelle : notée 3, avec trois noires par mesure.

Peut-on rapprocher la *Sarabande du tombeau* de Corbetta de la *Résolution des Amis de Sr. Lenclos sur sa mort* de Denys Gaultier ? Les deux pièces suivent chacune un tombeau en forme d'allemande. Mais leur esprit est différent : Corbetta poursuit sa plainte alors que Denys Gaultier essaie de s'en détacher. Une seconde différence apparaît au niveau structurel : l'œuvre du luthiste est en fait une chaconne-sarabande[66].

Formes libres

Les sept tombeaux composés par des violistes sont construits de manière libre. Une succession de différents épisodes, de mesure et de longueur variable, caractérise le *Tombeau Les Regrets* de Sainte-Colombe :

12 mesures en C
38 mesures en 2
17 mesures en C
15 mesures en C barré

En fait, la plainte anime les trois premières sections. Elles apparaissent dans une configuration symétrique. On retrouve une structure assez semblable chez Sainte-Colombe le fils :

58 mesures en C
27 mesures en 3
2 mesures en C
22 mesures en 3
5 + 31 mesures en C
13 mesures en C

Marin Marais apporte de la variété dans ses formes. Seul le *Tombeau de Marais le Cadet* présente une structure nette : quatre sections de différente longueur s'y succèdent en C : $\underline{6 + 8 + 10}_{24} + 23$.

On y observe une tendance à équilibrer les trois premières sections vis à vis de la dernière. Les trois autres tombeaux se développent plus librement. Le *Tombeau de Mr Meliton* se présente comme un genre de fugue. (Il sera analysé en détail plus loin.) Le *Tombeau de Lully* peut être divisé en trois sections séparées l'une de l'autre par une demi-pause :

66. Gaultier en a composé trois dont le caractère assez divers peut être déduit des titres. Mersenne écrit (*Harmonie universelle. Livre second,* Paris, 1636, p. 165) que la sarabande se danse « par plusieurs couplets sans nombre ». Cette définition correspond exactement aux œuvres de Denys Gaultier.

11 + 37 + 14. La construction est encore symétrique. Le groupe central est encadré par deux sections aux liens thématiques étroits. Les 37 mesures centrales sont réparties en trois groupes de caractère symétrique : 17 + 6 + 14. Le *Tombeau de Sainte-Colombe* présente la même structure générale : une succession de trois sections. La distribution n'est cependant plus de caractère symétrique : 26 + 33 + 41.

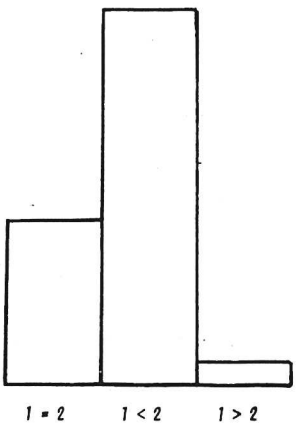
Charles Dollé adopte le plan du tombeau composé par Sainte-Colombe. Une succession de courts morceaux avec toutefois une unité entre chacun des épisodes : 9 + 8 + 8 + 8. La première section apparaît plutôt comme une introduction. Les trois autres sont unies par la longueur, la valeur de l'anacrouse et par la thématique.

Les carrures

De nombreuses œuvres du XVII[e] siècle et du début du XVIII[e] évoluent par périodes de quatre mesures. De trop hâtives conclusions obligent à réenvisager le problème, d'autant que les danses stylisées se développent de manière variée, chaque partie pouvant même posséder un nombre impair de mesures.

L'allemande

Le tableau ci-dessous présente les différentes tendances.



Rapport entre les deux parties des allemandes -tombeaux .

Tout d'abord, la tendance héritée du XVI[e] siècle et du début du XVII[e] : des structures régulières, équilibrées, mais sans obligation du nombre de mesures (8, 9, 10, 11 et 15). Ces œuvres régulières sont dues à Denys Gaultier, Dufault, Charles Mouton et Robert de Visée. Dans d'autres cas, les deux

parties sont inégales : la deuxième partie toujours plus longue. Le *Tombeau du Roi d'Angleterre* de Pinel ou Mercure fait exception, la première partie étant plus longue. Cette structure inhabituelle n'est apparemment liée à aucun facteur précis. Un autre problème surgit avec le *Tombeau* de Geoffroy. Les 38 mesures de la seconde partie sont en fait réparties en trois groupes distincts : 12 mesures en C, 16 mesures en C intitulées *Carillon* et 10 mesures en C.

La pavane

La carrure des pavanes présente plus de systématisation.

Pavanes de Denys Gaultier

Tombeau	15 // 13 // 16	44
mi	9 // 12 // 9	30
la	11 // 10 // 12	33
Ré	8 // 9 // 9	26
sol	6 // 10 // 10	26

Pavanes de Charles Mouton

Tombeau	8 // 10 // 13	31
La Nompareille	10 // 9 // 14	31
Les Amants brouillez	9 // 12 // 9	30

On observe également par ce tableau que sur les huit pavanes reprises, trois présentent des structures irrégulières : les deux tombeaux et *La Nompareille*.

La première ressemblance entre les deux tombeaux est la présence dans chacun d'eux d'une section de 13 mesures[67]. Une seconde similitude unit ces deux pièces : ce sont les plus longues pavanes que Mouton et Gaultier composèrent.

La sarabande

Thomas Corneille a défini, dans son *Dictionnaire des Arts et des Sciences* (Paris, 1694), la structure de la sarabande : « Air de musique à trois temps. Il a deux parties dont la première est de quatre mesures. Si elle en a huit, on ne la recommence pas. La seconde partie a huit

67. Une symbolique est-elle associée à ce nombre ? On ne peut l'affirmer. Il est cependant intéressant de souligner que c'est sur des groupes de treize mesures que Johann Jakob Froberger bâtit son *Lamento* et sa *Lamentation*. Voir Philippe Vendrix, « Tombeaux et lamentos chez Johann Jakob Froberger », *Art et Fact*, 4 (1985).

ou douze mesures, et se recommence. Après la seconde fois on fait une petite reprise des quatre dernières mesures. De quatre en quatre il doit y avoir un repos ou une cadence. »

Aucun des deux tombeaux ne respecte cette définition :

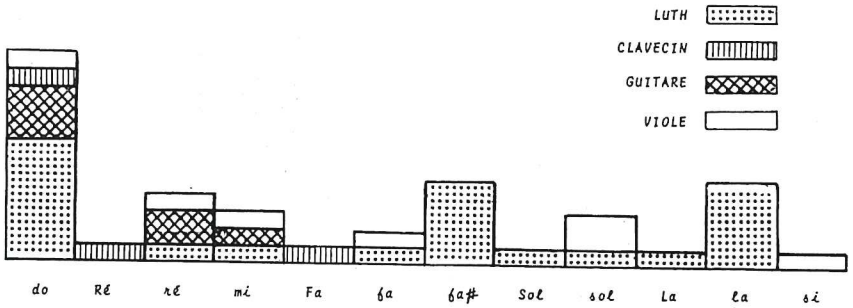
Corbetta : 11 // 16.

Campion : 21 // 24.

Ces carrures irrégulières ne correspondent pas à la pratique de l'époque. La dérogation des deux guitaristes à cette règle est peut-être à mettre en liaison avec la destination des œuvres[68].

Les tonalités

Les tonalités générales des tombeaux sont au nombre de douze : quatre majeures et huit mineures.



Répartition des tombeaux français par tonalités et instruments .

Le choix d'un mode ou d'un ton semble délibéré. Denys Gaultier, dans son *Livre de tablature* (Paris, c. 1672), donne son avis sur le choix : « Il y traite (M. Montarcis) aussy de lafection et de la passion des modes et des parties / de la mélopée par ou l'on trouve des chans qui en marquent les proprie- / tes par leurs mouvements selon les dessins et les expressions des paro- / les ou des pensées. » Quelques années plus tard, Marin Marais discute, dans l'*Avertissement* de son livre de *Basse-continues des pièces à une et à deux violes* (Paris, 1689), de l'habitude des transpositions : « Mais ces avis sont hors Saison, quand j'y pense, puisque présentement en France cha- / cun transpose si facilement sur tous les Tons et Demi-tons. Enfin ie donne cet expédient / pour ceux qui voudront s'en servir : car pour moy qui les ay composées sur le Ton sur le / quelle on les trouvera, je les y aime beaucoup mieux que de les transposer : parce qu'il se trou- / ve quelque chose de plus perçant dans les Tons que j'ay choisy pour cela. »

68. Daniel Devoto, *op. cit.*

L'éthos des modes est une théorie abondamment développée par les esthéticiens et théoriciens français de la seconde moitié du XVII^e siècle et du début du XVIII^e. Marc-Antoine Charpentier est le premier à dresser un tableau complet ou à peu près des tonalités majeures et mineures en assignant à chacune d'elles un caractère propre[69] :

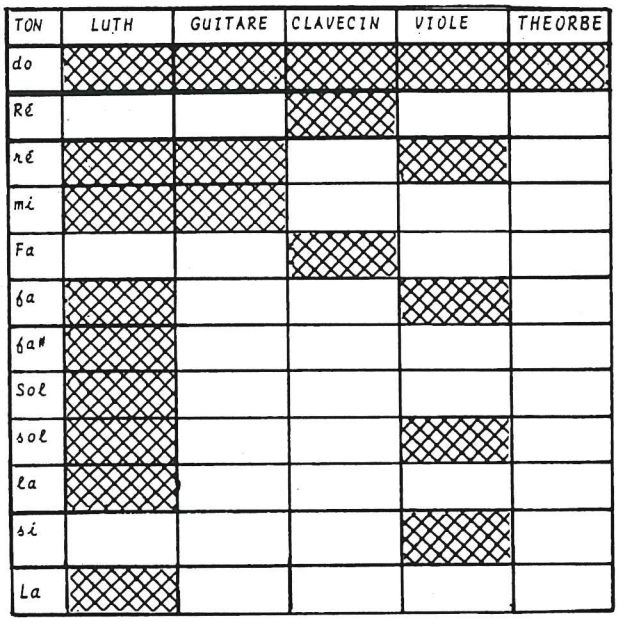
C 3^e maj. — Guay et guerrier.
C min. — Obscur et triste.
D min. — Grave et dévot.
D maj. — Joyeux et très guerrier.
E min. — Effemmé *(sic)*, Amoureux et plaintif.
E maj. — Querelleur et criard.
Eb 3^e maj. — Cruel et dur.
Eb 3^e min. — Horrible, affreux.
F maj. — Furieux et emporté.
F min. — Obscur et plaintif.
G maj. — Doucement joyeux.
G min. — Sévère et magnifique.
A min. — Tendre et plaintif.
A maj. — Joyeux et champêtre.
Bb maj. — Magnifique et joyeux.
Bb min. — Obscur et terrible.
B min. — Solitaire et mélancolique.
B maj. — Dur et plaintif.

Un parallèle entre les tonalités utilisées dans les tombeaux et les qualificatifs que Charpentier leur associe reflète la tendance à inscrire les tombeaux dans des tonalités relevant du plaintif et du mélancolique.

D'après le tableau 6, on observe que les tonalités générales des tombeaux recouvrent un vaste champ s'étendant dans des zones encore peu fréquentées jusque-là. Cette extension de la sphère tonale est également liée au type d'instrument utilisé (cf. tableau ci-contre).

Le luth est en avance sur les autres instruments. Il dispose d'une plus grande palette tonale. Le clavecin, tout comme l'orgue, ne permet pas de jouer avec plus d'un ou deux bémols et dièses à la clef. Si Jacques Champion de Chambonnières ne compose encore au milieu du siècle qu'en ut, ré, fa, sol majeur, et en ré, sol, la mineur, avec son élève, Louis Couperin, le champ tonal s'élargit : la majeur, ut, mi, si, fa dièse mineur s'ajoutent. Il faut attendre Jean-Nicolas Geoffroy pour voir apparaître fa mineur. Il en va de même pour la viole. La seule « innovation » majeure est l'apparition de la tonalité de si mineur dans le deuxième livre des *Pièces de Viole* (Paris, 1701) de Marin Marais. Si mineur est une tonalité rare, tant chez les luthistes que chez les clavecinistes.

69. Claude Crussard, « Marc-Antoine Charpentier théoricien », *Revue de musicologie*, XXIV (1945), pp. 49-68.



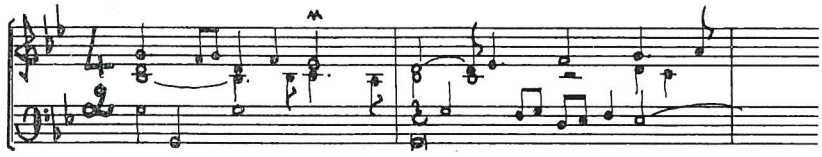
Dans les commentaires qui précèdent, *La Rhétorique des Dieux* ne peut être envisagée. Le classement adopté par Anne de Chambré est en effet sujet à caution : si sa conception des modes correspond plus ou moins à ce que ses prédécesseurs ont écrit, son idée de classer les œuvres des deux Gaultier en fonction des modes est un leurre. Ainsi, *Andromède* ou *Tombeau de Blancrocher* apparaît dans la section consacrée au sous-dorien, mode idéal pour l'expression de la vive gaieté. Le plus paradoxal est qu'Anne de Chambré n'a placé aucun tombeau dans le mode lydien, mode triste et funèbre par excellence.

Le contrepoint

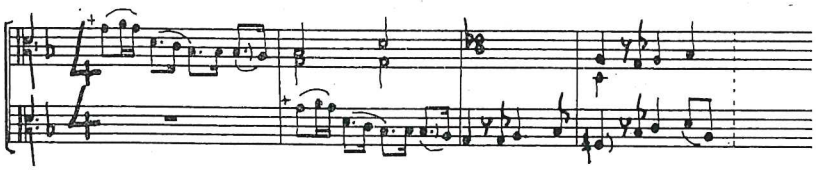
Les luthistes composent dans une écriture contrapunctique particulière. Leur contrepoint, dont les lignes naissent et meurent au gré de l'inspiration et des moments, est instable. Défini par les luthistes, il sera repris par les autres instrumentistes, exception faite des violistes qui pratiquent un contrepoint plus suivi, plus régulier. Aucune cloison nette ne sépare cependant les deux types d'écriture.

Le dialogue en imitation

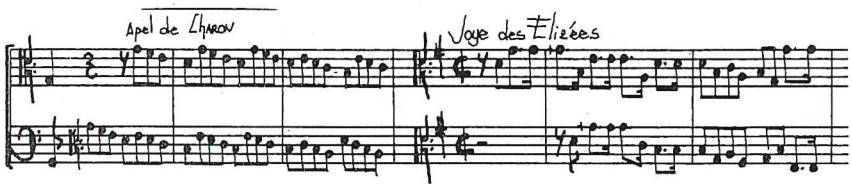
Le dialogue en imitation, restant à cette époque l'un des procédés de base de l'art de la composition, se retrouve dans maints tombeaux.



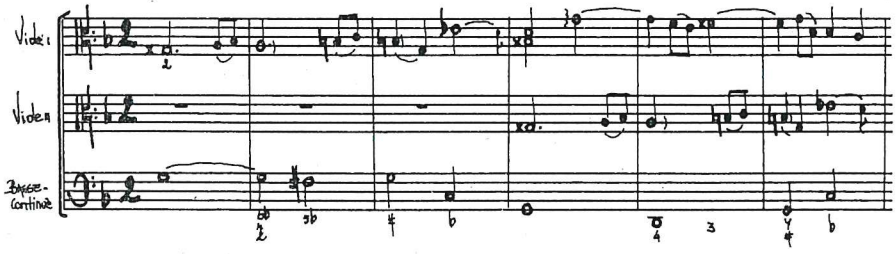
Cette technique est à la base d'au moins deux tombeaux pour violes. Sainte-Colombe montre l'exemple dans son tombeau qui débute par un petit canon :



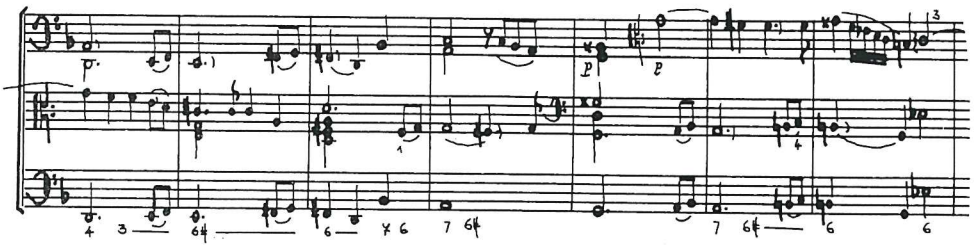
C'est le même procédé qu'il applique à deux autres sections de sa pièce : *L'Appel de Charon*, dont l'incessante répétition symbolise la présence de la mort, et *Les Elizées* :



Le premier tombeau de Marin Marais, le *Tombeau de Mr Meliton*, débute de manière identique. Il s'agit là d'un chef-d'œuvre d'écriture contrapunctique. Le sujet de trois mesures est présenté deux fois à chacune des parties solistes :



Après un épisode de quatre mesures, le thème est repris deux fois : d'abord dans la tonalité de la dominante et ensuite dans celle de la tonique :



Par la suite, les présentations du sujet alternent avec des épisodes basés sur des fragments mélodiques du thème, à la dominante et à la tonique ; une brève coda termine l'œuvre.

La ligne de basse du *Tombeau de Mr Meliton* double pratiquement toujours une des parties solistes. Excepté pour les deux premières entrées, toutes les présentations du sujet apparaissent aussi bien à la basse qu'à une voix soliste. L'arrière fond harmonique du thème lui-même, constitué d'une inhabituelle combinaison du mode majeur et du mode mineur, offre la possibilité de multiples harmonisations. C'est justement la variété du traitement à la fois harmonique et contrapunctique qui fait de cette œuvre une des plus belles compositions de Marin Marais [70].

Le contrepoint à deux voix

Les luthistes pratiquent volontiers un contrepoint à deux voix, du magnifique *Tombeau de l'Enclos* d'Ennemond Gaultier au *Tombeau de Gallot* de Robert de Visée. L'originalité de ce contrepoint réside dans la conduite des voix, et plus particulièrement de la basse. Les sauts d'octave y sont fréquents et permettent de renforcer la sonorité assez faible du luth. C'est pour la même raison que la basse présente des intervalles de neuvième ou de septième. La partie supérieure se voit parfois confier une partie « soliste », pendant que la basse se déroule telle une basse continue. Cette technique n'apparaît clairement que dans le *Tombeau de Mazarin* d'Emon. Gallot utilise également ce type d'écriture, mais de manière plus sporadique. A la viole de gambe, cette écriture convient parfaitement. Le meilleur exemple est fourni par la mesure initiale du *Tombeau de Marais le Père* de Charles Dollé.

Le pseudo-contrepoint à trois voix

A mi-chemin entre un contrepoint à deux parties et un à trois parties, se situe un genre de « duo enrichi ». Les apparitions sporadiques d'une troisième voix sont fréquentes dans la quasi-totalité des tombeaux pour le luth. Elles permettent d'enrichir le discours ou de continuer une phrase dans deux sens, ou encore de situer avec plus de facilité la tonalité ou le mode de l'œuvre.

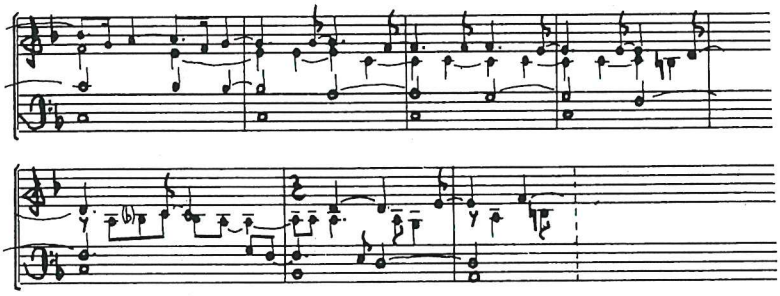
70. C.H. Thompson, « Instrumental style in Marin Marais's *Pièces de Violes* », *Recherches sur la musique française classique,* III (1963), pp. 73-89.

Le contrepoint à trois voix

Le contrepoint à trois parties continues demeure assez rare. Ce sont les tombeaux composés par Louis Couperin et Jean-Henry d'Anglebert qui illustrent le mieux ce type de contrepoint.

Le contrepoint à quatre voix

Le contrepoint à quatre voix est exceptionnel dans la musique pour clavecin de l'époque baroque. Le plus bel exemple est fourni par ces mesures du *Tombeau de Blancrocher* de Louis Couperin, où sur une pédale de dominante se déroule un contrepoint syncopé :

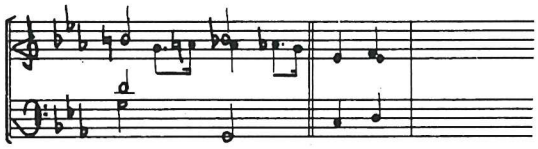


L'harmonie

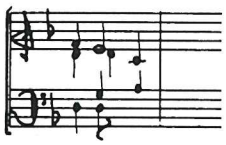
Il est discutable de parler d'harmonie pour des œuvres de la seconde moitié du XVII[e] siècle et du début du XVIII[e] : l'harmonie résulte encore souvent de rencontres horizontales. Cependant, les compositeurs choisissent avec minutie leurs groupements harmoniques, même si ces harmonies s'étagent de façon horizontale à la manière des luthistes. Nombre de traités fournissent des listes d'accords tels le *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin* (Paris, 1690) de Denis Delin, les *Principes du clavecin* (Paris, 1702) de Michel de Saint-Lambert, etc. D'une manière générale, on retrouve dans les tombeaux tous les accords décrits par les théoriciens. Il est plus intéressant de s'attacher aux particularités.

En fait, de nombreux accords complexes sont le résultat d'appoggiatures. Les compositeurs raffolent des âpres frottements qu'elles provoquent. Ils emploient très souvent le procédé du même son. Ce procédé relève à la fois de l'appoggiature préparée, et du retard, réattaqué. Cette technique du retard-appoggiaturé[71] peut créer des dissonances de seconde mineure, ou de son redoublement, la neuvième mineure :

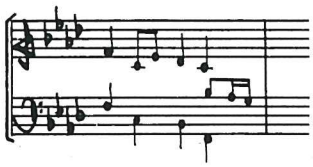
71. Brigitte François-Sappey, *Jean-François Dandrieu (1682-1738). Organiste du Roy*, Paris, Picard, 1982, pp. 168-196.



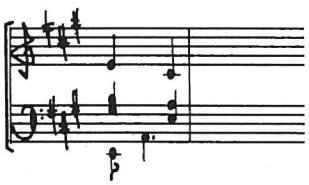
Des accords de septième d'espèce, surtout sur le quatrième degré, résultent également de ce procédé :



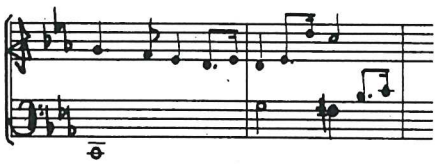
Plus rarement, le compositeur attaque les dissonances. Ainsi, dans le *Tombeau de Condé* de Jacques Gallot :



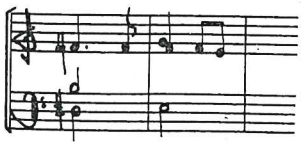
C'est Gallot qui attaque une dissonance par un saut de quarte :



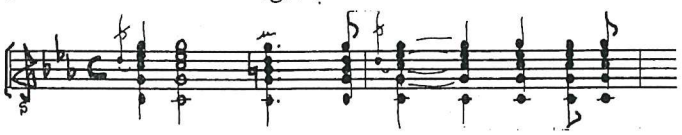
Seul Robert de Visée montre des audaces comparables à celles de Gallot, comme dans son *Tombeau des Demoiselles de Visée :*



Dans l'exemple ci-dessous, toutes les voix montent, sauf le fa dièse, et donnent naissance à un accord inclassable :

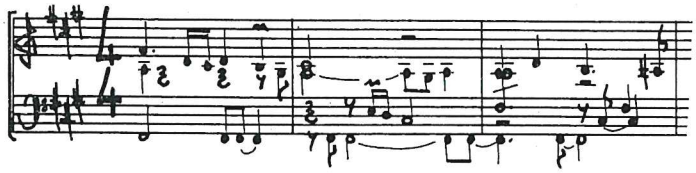


Les guitaristes parsèment leurs tombeaux d'accords particulièrement denses (cinq notes) et d'une audace incomparable. Francesco Corbetta débute son *Allemande sur la mort du Duc de Glocester* par un accord parfait mineur du premier degré qu'il transforme en un accord de neuvième majeure sur le même degré :



Cet accord n'est en fait qu'une broderie. Le même procédé est appliqué plus loin et provoque l'apparition d'un accord inclassable :

La pédale harmonique joue un grand rôle. Elle acquiert toute sa signification quand, élément stable opposé à un élément mouvant, elle vient contredire une progression. Denys l'utilise déjà dans son *Tombeau de Mlle Gaultier* : au début sous forme de pédale de tonique et à la fin, de pédale de dominante :



Dufault bâtit quasi tout son *Tombeau de Blanrocher* sur deux pédales, tonique et dominante :

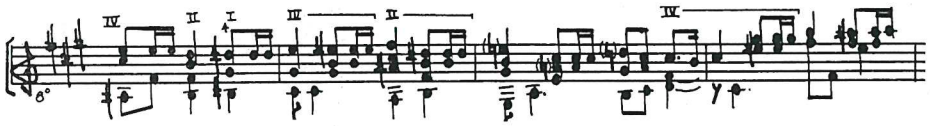
mes.	1	2	3	4	5	6	7	8
ped.	I	I	V	I	V	V	(II)	V

9	10	11	12	13	14	15	16
V	V	V	V	V	/	/	/

La pédale en tant que note répétée peut évoquer le glas. C'est le cas au début de l'*Allemande sur la mort du Duc de Glocester* de Francesco Corbetta, ainsi que dans le *Tombeau de Mr Blancrocher* de Louis Couperin.

Les luthistes découvrent très tôt l'efficacité du chromatisme en tant qu'agent d'expression. Il apparaît le plus souvent sous la forme de trois, quatre notes dessinant un intervalle de tierce, à la basse. C'est Jacques Gallot qui met le mieux en évidence cette technique expressive : son *Tombeau de Madame* débute par une anacrouse de caractère chromatique :

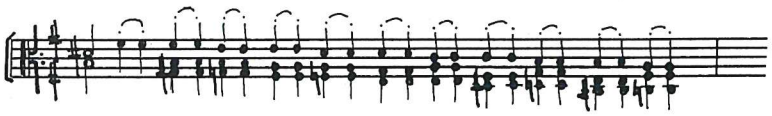
Dans le *Tombeau des Muses*, le facteur rythmique ajoute un caractère macabre (par l'obstination) au passage chromatique :



Cette forme de progression chromatico-rythmique se retrouve également dans son *Tombeau de Condé* (mesures 15-16).

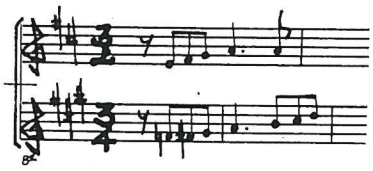
Charles Mouton utilise le même genre de figure : d'abord sous l'influence de Gallot, et ensuite grâce à sa connaissance des œuvres italiennes. Chez lui, les passages chromatiques s'étendent, allant jusqu'à couvrir un intervalle de quarte :

Avec Marin Marais, le chromatisme atteint des dimensions impressionnantes. La fin de son *Tombeau de Sainte-Colombe* est marquée par une longue phrase chromatique descendante dessinant une quinte augmentée (sol dièse à do) à la basse. Chaque degré chromatique est répété deux fois et est accompagné d'une descente diatonique dont les degrés sont répétés quatre fois. Cette systématisation provoque la formation d'accords nouveaux :



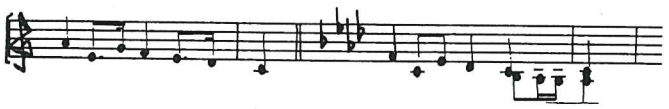
La thématique

La notion de thème s'avère difficilement séparable de celle de rythme. C'est bien souvent l'impulsion rythmique choisie qui conditionne le profil du motif générateur. Ainsi, les tombeaux en forme de courante débutent-ils de manière quasi identique :

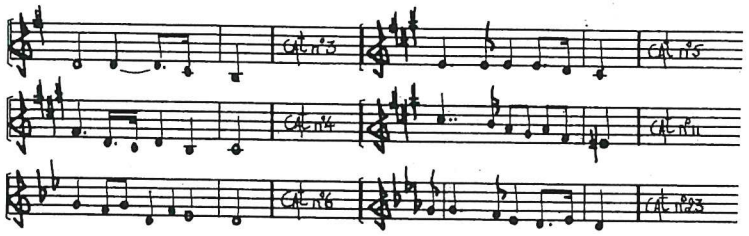


Les tombeaux en forme d'allemande sont plus nombreux. On peut y distinguer les thèmes à caractère descendant et les thèmes à caractère ascendant, les premiers étant plus fréquents.

Plus intéressante est la parenté thématique entre les tombeaux assez éloignés chronologiquement : ainsi ce tombeau d'Ennemond Gaultier et celui de Jacques Gallot :



Ennemond Gaultier donne encore l'exemple dans son *Tombeau de Mézangeau* :



Gaultier débute son œuvre par une cellule mélodique constituée d'une quarte diatonique descendante. Ce genre de motif se retrouve dans plusieurs tombeaux, parfois de manière incomplète[72].

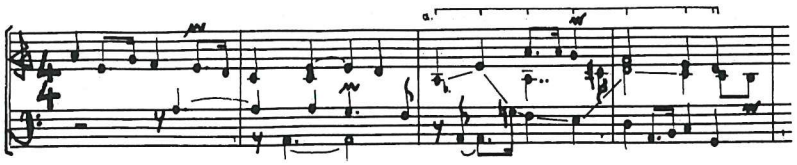
Une remarque générale s'impose : peut-on parler de thème ? Ne vaut-il

72. Notons que ce thème est celui de *Flow my tears* du *Second Book of songs* (Londres, 1600) de John Dowland. Ce thème sera réutilisé plusieurs fois par Dowland lui-même, mais servira également de modèle à de nombreux luthistes français du début du XVII[e] siècle. Voir Diana Poulton, *John Dowland,* Londres, 1972, pp. 123-132.

mieux pas parler de cellule ou de motif générateur ? Le mot thème laisse sous-entendre une mélodie reconnaissable qui, par sa structure et son exposition, se distingue du reste du discours. Or, c'est peu souvent le cas. Le motif initial, toujours bref, enchaîne sur sa propre prolongation sans qu'interviennent des éléments de transition, de second groupe thématique, de développement.

Au long de ce que l'on peut qualifier de pseudo-développement ou dans les secondes parties, le compositeur peut reprendre le motif initial, textuellement ou en le transposant, comme chez Dufault :

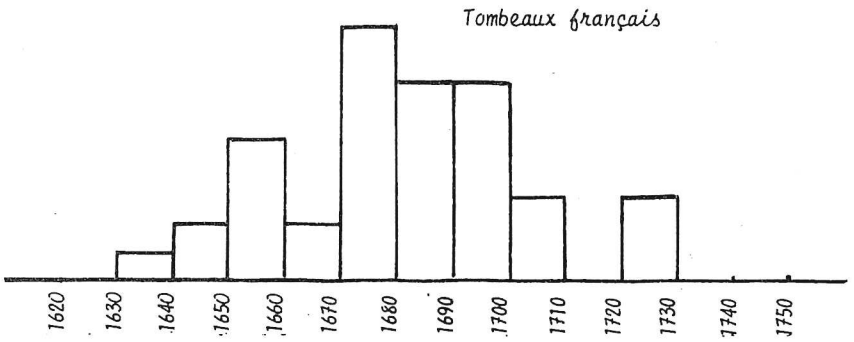
En général, les reprises présentant autant de rapports avec le motif initial sont rares. Le compositeur peut renverser le motif principal ou le citer de manière plus discrète, à la façon d'Ennemond Gaultier qui unit, dans son *Tombeau de Lenclos*, toute la première section de son allemande par une reprise cachée du thème initial :



CONCLUSION

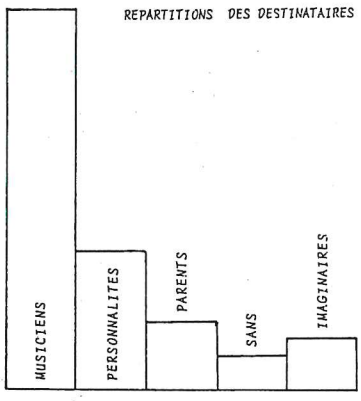
En présentant l'histoire et l'analyse des tombeaux en musique des XVII[e] et XVIII[e] siècles, j'ai tenté d'illustrer la présence des idées baroques de la mort dans la musique instrumentale. Malgré toutes les obscurités qui subsistent, et qu'il serait vain de prétendre dissimuler, il est possible de résumer comme suit le résultat des observations émises.

Plusieurs facteurs ont contribué à l'apparition du tombeau en musique : la tradition de l'hommage en musique, les développements de la musique instrumentale de caractère mélancolique en Angleterre, les allusions fréquentes dans la musique française de luth au monde littéraire. Son histoire s'étend sur un siècle, né vers 1640, il disparaît peu avant 1740 avec un des derniers représentants de l'école française de viole, Charles Dollé.



Evolution de la production de tombeaux

C'est la mort d'un confrère qui incite le plus fréquemment les musiciens à composer un tombeau. L'hommage à un « grand », pourtant fréquent dans les tombeaux littéraires, ne représenta pas un quart de la production. Quant aux œuvres destinées à des personnages fictifs, elles tirent leur inspiration des œuvres lyriques dans lesquelles le tombeau avait fait son entrée dès 1670.



Les tombeaux présentent un certain nombre de parentés dans leur langage, bien qu'on ne puisse, vu le nombre d'exceptions, dégager une systématisation, mais plutôt de grandes tendances.

L'attitude de l'homme face à la mort est multiple (73). Réalisme et intensité dramatique voisinent avec une méditation plus intériorisée, celle des vanités, mais aussi celle des tombeaux. Ces deux genres ramènent à une sorte de dignité mélancolique ; ils reflètent une croyance traditionnelle en la fragilité de la vie qui a permis de découvrir une idée nouvelle, non plus de mort, mais de vie mortelle.

73. Voir André Chastel, « L'art et le sentiment de la mort au XVII[e] siècle », *XVII[e] siècle* (1957), 34, pp. 287-293. Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours,* Paris, Gallimard, 1983.