

Le projet Ararat

L'ensemble Canticum Novum nous propose un voyage au coeur d'un tapis. Mais ce n'est pas uniquement l'image d'une invitation au voyage qui doit se former ici. Cela ne serait pas si original ! Il s'agit bel et bien, ici, d'assister au tissage d'un tapis sur lequel nous allons voyager... Nous suivrons le mélange rare de deux mondes musicaux et d'une volonté : la musique orientale et la musique occidentale nouées par Canticum Novum. Autrement dit, le tissage entre les fils de chaîne avec les fils de trame par le tisserand ! Ce tissage subtil va nous amener à découvrir, non pas LA musique arménienne, mais les musiques arméniennes, celles des différentes « Arménies ». Nous toucherons à tous les styles musicaux : populaires, religieux et courtois. De plus, parmi ces pièces, vont prendre place d'une part, des mélodies séfarades et, d'autre part, une mélodie franque. Souvenons-nous que les juifs étaient, depuis leur expulsion d'Espagne à la fin du XVe siècle, le troisième peuple non musulman qui participait à la vie commerciale et musicale de l'Empire ottoman. Ensuite, pour la mélodie franque, n'oublions pas que le dernier roi arménien de la Cilicie était, à la fin du XIVe siècle, Léon V de Lusignan, un franc ! C'est grâce au talent de l'ensemble Canticum Novum, que va s'animer chacune des pièces qui forment les motifs de ce tapis.

Gerard der Haroutiounian

Thèmes musicaux - Analyse

Aravod lousso, « Aube lumineuse », musique religieuse arménienne

Ce poème chanté, de Nersès Chenorali, « Nersès le Grâcieux », date du XIIe siècle. Si la traduction littérale suppose « Lumière du matin », en revanche, la dimension ésotérique et poétique nous suggère « Une Aube lumineuse » de la Lumière de Dieu. Les percussions métalliques sonnent ici d'une façon mystérieuse et paisible à la fois. Nous pénétrons dans un lieu sacré et, face à nous, se dresse un monument de la musique populaire arménienne, le doudoug. Sa mélodie nous enveloppe d'une douce lumière. Sous elle, on perçoit le souffle divin d'un bourdon instrumental. On saisit aussi les échos du oud et du kamantcha. Ils reprennent les dernières notes de la mélodie, comme la réverbération fugitive des sons contre les murs d'une église. Cette mélodie est construite sur la Deuxième Voix de l'octoéchos de la musique religieuse arménienne (équivalant au mode de Ré, transposé ici sur Mi). Elle nous oblige à nous prosterner par deux fois, lorsque le doudoug abaisse le 2e degré d'un demi-ton inattendu. C'est une modulation fugitive vers le mode de Mi qui suggère comme un éblouissement. La reprise du thème offre une couleur sonore indéfinissable, créée par l'alliage du timbre du doudoug avec celui de la voix féminine. Dans cet instant suspendu, la voix se détache et nous révèle un extrait de ce très beau texte du XIIe siècle. Malgré sa sobriété, l'accompagnement instrumental vient seconder la voix avec des modulations vers le 7e degré et le 4e degré.

Adana i voghpe, « La Déploration d'Adana », chant populaire d'exil.

Ce chant est une déploration qui retrace les massacres de la grande ville de l'ancienne Cilicie arménienne, Adana. Il y a eu deux massacres d'une ampleur inouïe dans cette région, l'un en 1896 par le sultan Abdul-Hamid et l'autre, par le gouvernement Jeune Turc en 1909. Ils sont considérés comme les préludes au génocide de 1915. L'introduction musicale pose une assise de notes graves en quinte, sur un rythme implacable, une croche et deux doubles-croches. Elle est marquée d'une façon enjouée par l'oud. Cette introduction détone totalement avec la tragédie qui suit. En effet, on a la sensation de voir s'éloigner les bourreaux et de découvrir alors des scènes de désolation. « La somptueuse Adana n'est plus qu'un désert » dit le deuxième vers ! C'est Andromaque de Racine, qui décrit la sanglante prise de Troie.

Ce texte populaire connaît des variantes inhérentes à la transmission orale. Toutefois, le vers en décasyllabes, une des spécificités de la poésie arménienne, est toujours respecté. Le mode de Mi entretient cette atmosphère dramatique par le second degré minorisé qui, comme dans la tragédie, nous montre qu'il n'y aura qu'une issue fatale.

Mogats chouguen, « Au marché de Mog ». Mélodie populaire arménienne.

Cette courte pièce instrumentale est à l'origine une chanson populaire. Elle raconte l'histoire d'une jeune fille qui croise au marché de Mog deux garçons. L'un est riche avec une moustache imposante, tandis que l'autre est pauvre, mais c'est lui qui possède le cœur de la fille.

Les neuf répétitions de la ligne mélodique permettent une alliance de timbres différents de l'orchestre. On a le sentiment d'être sur ce marché avec les badauds qui grouillent entre les étals. De plus, l'alternance de rythmes asymétriques à 9 et 7 temps, renforce cette impression de tumulte et de ballotement, comme dans un bazar. Cela est aussi rendu par le bourdon de l'orchestre, par dessus lequel émergent, soit le doudoug seul ou bien la flûte à bec. Faut-il comprendre que la jeune fille nous décrit les garçons ?

Don Amadi, Romance judéo-espagnole

En prélude, l'oud lance une improvisation sur le tétracorde supérieur du mode hidjaz. En revanche, cela ne nous permet pas immédiatement de déceler ce mode. En effet, il est créé une sorte de questionnement, comme dans un jeu de séduction. Puis, la percussion annonce le charmant dialogue amoureux de la romance.

Les deux voix vont s'alterner sur chaque strophe, laissant parfois la place à un instrument pour illustrer l'autre. La percussion conclut par un solo qui augure la fin de ce dialogue amoureux. Les paroles deviennent alors inutiles.

Estampie Royale, extraite du Chansonnier du Roy.

Le Chansonnier du Roy est attribué à Charles Ier d'Anjou (XIIIe siècle), prétendant au trône de Jérusalem. Le nom estampie signifierait battre du pied. Dans cette estampie, le caractère dansant est évident par le rythme ternaire trochaïque (une longue et une brève). La structure ressemble à un rondo, sauf que chaque partie se joue deux fois. La première se conclut par une formule ouverte, reconnaissable au changement rythmique iambique (une brève et une longue) qui crée un effet de syncope. La seconde, quant à elle, donne une formule conclusive.

Alakyaz et kheng'i dzar, Chants traditionnels de l'Arménie du nord

Ces deux chants ont été recueillis par le Révérend-Père Gomidas (ou Komitas), un ethnomusicologue avant l'heure, qui en a collecté plus de deux mille. Il en a arrangé un grand nombre en polyphonie. Il ne les a pas exactement harmonisés car il a respecté le caractère modal des mélodies. Il a plutôt cherché à superposer des modes. En cela, il est un des précurseurs d'une autre musique arménienne.

La première partie est lente et posée. Elle est chantée par une voix féminine soutenue par une instrumentation sobre, qui soit tient le bourdon, soit double délicatement la mélodie.

Le texte parle du mont Alakyaz, qui est une « haute montagne », au nord de Yérévan. Elle décrit d'une façon pittoresque les coutumes de la région. Toutefois, si l'on compare le tracé de la ligne mélodique avec une illustration de cette montagne, on s'aperçoit qu'elle en forme parfaitement le contour.

Cette analyse, proposée par un musicien contemporain de Gomidas, Krikor Suni, démontre que le milieu naturel influence les musiciens. La seconde partie, sur un rythme vif à 6/8 est plus enjouée. C'est une danse de mariage qui compare les futurs époux à des arbustes parfumés.

Sird im sasani, cantique arménien de Mekhitar Ayrivanetsi XIIIe siècle

Un violon et un violoncelle sans vibrato, sont soutenus par un bourdon. « Mon cœur frémit » chante la voix sans aucun trémolo, ni vocalise, qui souligneraient une dramatisation du texte évoquant la trahison de Judas. Tout cela reste méditatif. Cet effet est renforcé par un appui sur la sous-tonique qui, à elle seule, annonce l'amplitude du frémissement.

Le registre monte jusqu'à la 6^{te} supérieure et descend à la 4^{te} inférieure du mode de la Troisième Voix de l'octoéchos. Ce mode très courant dans la musique arménienne est appelé hidjaz dans la musique ottomane. Mais « Peu importe comment on les appelle, pourvu qu'on les entende ! » disait le Père Marin Mersenne au XVII^e siècle. Il faut simplement retenir ici que ce mode possède la tension de la 2^{de} augmentée. Autrement dit, il n'a pas besoin de plus de dramatisation, il est dramatique par son essence. Cette deuxième pièce du répertoire religieux est accompagnée par un bourdon. Ici, il est doublé à la 5^{te}, ce qui n'existe pas dans la musique religieuse arménienne. Le dam, la note tenue, est généralement la fondamentale du mode. C'est une licence dans le tissage de ce tapis.

Florilège de mélodies du troubadour arménien Sayat-Nova (XVIII^e siècle).

Musicien attiré du roi de Géorgie Irakli II, Sayat Nova, de son vrai nom Haroutioun Sayatian, voit le jour dans le quartier arménien de Tiflis. Son surnom signifie « Maître des sons ». Il jouait du kamantcha et composait dans les langues du Caucase, géorgien, tatar, persan et arménien. Son recueil a été retrouvé au cours du XIX^e siècle et a démontré la richesse de son lyrisme. Il signait toujours son nom dans le dernier couplet. Plus encore, dans ce recueil, Sayat Nova précisait même le mode ou le timbre sur lequel il fallait s'appuyer pour chanter ses oeuvres. Il maîtrisait parfaitement les styles poétiques et musicaux du Caucase. À l'instar de François Couperin, on peut le considérer comme l'initiateur des « Goûts réunis » de cette région.

Le timbre acide du kamantcha, qui est la particularité de l'instrument, nous offre à entendre en guise d'introduction un savant florilège de mélodies de Sayat Nova autour des modes Bayati et Shur. L'orchestre lance ensuite la mélodie Kani vour djan im, sur un rythme à 6/8 lent et glisse vers la Deuxième Voix de l'octoéchos arménien qui, rappelons-le, correspond au mode dorien. Une polyphonie sobre se dépose en dessous, de manière presque indicible. Le tissage ainsi créé par Canticum Novum apparaît comme un hommage à Sayat Nova qui fut tisserand avant d'être troubadour.

Havoun, havoun, « Oiseau céleste ». Ode liturgique arménienne du Xe siècle de Krikor Narèkatsi, « Grégoire de Narek » (945-1003).

L'aube du Xe siècle donne naissance au royaume arménien du Vaspourakan, qui englobe, entre autres, le lac de Van. Non loin est édifié le monastère de Narèk où le jeune Grégoire est éduqué. Il est surtout connu pour son Livre des Lamentations et ses Odes à la Vierge.

La mélodie est édifiée sur le mode de la Deuxième Voix, qui n'est pas vraiment révélé à cause du saut de 5^{te}. Elle est partagée en deux parties. La première s'étend, à partir du 5^e degré, sur un tétracorde ascendant, il va être orné par un chromatisme ascendant du 4^e degré. Ce passage mélodique va descendre au 3^e degré, pour accentuer l'idée que le 5^e degré est la tonique.

Or, la seconde partie de ce chant va infléchir ce 3^e degré et révéler ainsi la Deuxième Voix avec des variations modales. Ces deux sections illustrent le regard de cet oiseau céleste qui scrute de toute part depuis le ciel. Puis, cela devient plus sensuel, avec ce 3^e degré qui se détend et vient se reposer près de la tonique. Le texte de cette ode est inspiré du Cantique des Cantiques du roi Salomon, qui reprend l'idée de l'oiseau qui appelle sa bien-aimée. En fait, c'est une métaphore de l'Église appelant à la conversion des nations païennes. Mais, on peut aussi y déceler une forme d'autobiographie cryptée, lorsque l'on sait que l'étymologie de Grégoire signifie le veilleur.

Daroni, Suite de danses arméniennes.

Daroni, signifie « du Daron », c'est-à-dire une des régions de l'Arménie historique. C'est une suite de danses dans laquelle chacune a un tempo et un rythme précis. Il y a également une sorte d'unité modale, dans la mesure où vont s'alterner le mode « mineur » (Deuxième Voix) et son « relatif majeur » (Quatrième Côté).

La première pièce est sur un rythme à 5 temps, sur un tempo modéré. Nous nous retrouvons à nouveau avec un rythme asymétrique à deux pulsations, dont la seconde a une valeur plus longue. Elle a, malgré ce rythme boiteux, beaucoup de stabilité et en même temps de légèreté.

Ensuite, vont se succéder des passages en ternaire et en binaire, ainsi qu'une superposition très subtile entre les deux. Lorsque l'on regarde le tissage d'un tapis, il faut entendre le bruit de la navette. Il est régulier dans son tempo, mais son rythme ne l'est pas.

Horovel, chant de labour de la région du Lori en Arménie, collecté par Gomidas.

On remarquera dans ce chant de travail de nombreuses onomatopées, que l'on appelle en français le briolage. Elles sont destinées à soutenir l'effort des animaux. Cette pièce est ici jouée hors de son cadre rustique. Néanmoins, il est intéressant de constater que Canticum Novum peint la scène.

En effet, un dam (bourdon) est tenu par le violoncelle et le doudoug. Nous pourrions imaginer la terre. Le kanon place des traits descendants ou ascendants, comme des oiseaux qui se précipiteraient sur la terre en train d'être labourée. Le kanon est doublé par le doudoug qui utilise un son posé et puissant, presque comme l'animal qui tire cette charrue. Enfin, le mode de la Troisième Voix sert à la construction mélodique.

Comme nous l'avons écrit plus haut, ce mode possède sa propre tension. Cela permet à la voix du ténor, puis à celle du baryton, de ne pas rechercher d'effets vocaux dramatiques inutiles. Tissage oblige, les deux voix vont s'accorder en tierces parallèles. C'est un des apports de la musique occidentale. La scène est fixée sur le tapis !

Tzernakhagh, danse de cour arménienne.

La « Danse des mains » est une danse de cour féminine. Les seules parties du corps mises en valeurs sont la tête, le cou, les épaules, les bras, les mains et les doigts. Ce qui donne une certaine élégance et, paradoxalement, un statisme dynamique. On est loin de la libidineuse « danse du ventre », évoquée lorsque l'on parle de danse orientale. L'orchestre pose de façon résolue un rythme à 6/8 lent et lancinant. Le thème mélodique, de nouveau sur la Troisième Voix, est découpé en deux sections. Il va servir de refrain à des couplets improvisés du kanon qui va faire preuve de virtuosité : jeu à la tierce, traits rapides, utilisation des doubles-cordes.

Madres amargadas et La mujer de Moxe, romances judéo-espagnoles.

Mères éplorées et La Femme de Mosché (Moïse) sont deux mélodies qui évoquent pour la première la nostalgie, ainsi que le malheur de l'exil et, pour la seconde, Séphora la bergère qui va devenir la femme de Moïse. Mères éplorées est une lamentation en mode mineur sur un tempo lent ternaire. Le rythme trochaïque évoque l'inexorabilité de l'exil. Les deux voix masculines qui s'alternent, semblent peser sous le fardeau de la douleur. La tessiture des voix est élevée comme un long cri sans fin, marquée par le mot sangre (sang). La pièce qui succède à cette lamentation est une pastorale instrumentale lancée par un rythme binaire des percussions. Les instruments nous donnent envie de danser, de nous réjouir. La Mujer de Moxe c'est Séphora, une jeune bergère, qui épousera Moïse. D'ailleurs, le choix de la flûte qui va dominer le premier passage et celui de la vièle n'est pas anodin de la part de Canticum Novum : la flûte évoque la jeune Séphora et la vièle la sagesse de Moïse.

Al Ayloughes, « Mon foulard ». Duo traditionnel arménien.

C'est un dialogue amoureux entre deux jeunes gens. Le garçon a caché le foulard de la fille et celle-ci vient le lui réclamer. Il jure devant Dieu qu'il ne l'a pas. Elle menace d'aller chercher son frère. Finalement il lui demande de se vêtir de blanc, de reprendre son foulard et de le poser sur son cœur. Chaque strophe est attaquée sur la partie haute du mode de la Deuxième Voix, créant ainsi une certaine tension. Le rythme vif et enjoué ne laisse aucun doute sur l'issue heureuse de cette rencontre. Moïse et Séphora auraient pu chanter cette mélodie...

Khorourt khorin, « Mystère profond ».

Cette pièce instrumentale est, à l'origine, un charagan, c'est-à-dire un cantique. Celui-ci a été composé au XIIIe siècle par Khatchadour de Daron (Khatchadour Daronetsi). Il est interprété ici par le violoncelle, doublé par un discret écho du kanon et un bourdon. Grâce à son timbre sombre et chaleureux, le violoncelle parvient à percer l'indicible du Mystère. Le mode utilisé est celui de la Quatrième Voix de l'octoéchus. Actuellement en Arménie, des chercheurs, comme Grigor Arakélian, ont permis de démontrer que ces pièces issues du répertoire religieux étaient non seulement chantées, mais également interprétées par différents instruments. En effet, les musiciens arméniens ont toujours relié les modes persans ou ottomans aux modes de la musique religieuse arménienne. Les études du R.P. Gomidas le démontrent. De plus, durant de longues périodes, l'islam laissait le jeu instrumental aux non-musulmans.

Tamzara, ronde traditionnelle des provinces centrales de l'Arménie historique.

Tamzara est une ronde (chourch bar en arménien) qui est chantée. Tous se retrouvent côte à côte en tournant à droite. Les petits pas sont légers, souples et posés à la fois. Le rythme avec son cycle à 9 temps asymétrique permet aux basses de poser leurs notes sur les piliers rythmiques. Le tutti de l'orchestre s'exprime dans un unisson effréné sur le mode de la Deuxième Voix, un mode qui revient souvent chez les Arméniens. En fait, nous avons dans cette pièce deux Tamzara différents, scindés par une partie improvisée des percussions. Cette danse profondément ancrée dans la terre, montre une particularité chorégraphique liée à des rituels sacrés. En effet, le dessin des pas au sol forme le soleil.

Karoun a, « C'est le printemps », chant populaire, recueillie par le R.-P. Gomidas.

Cette pièce est un véritable bijou. Elle est interprétée par une voix féminine accompagnée par une polyphonie instrumentale qui s'enrichit par la ponctuation des voix masculines, en fin de phrase. Il y a une indéniable recherche de couleurs. Si la mélodie est certes d'origine populaire, la polyphonie, en revanche, est l'oeuvre de Gomidas. En fait, il a cherché à superposer les modes arméniens plutôt qu'à appliquer une harmonisation verticale. Celle-ci aurait été trop proche de la musique occidentale et n'aurait offert aucun intérêt. Par ce choix de la modalité, il a réellement réfléchi à la modernisation de la musique arménienne et n'a pas pris le parti de la tonalité occidentale. La mélodie tient dans un ambitus de 5te. Sa particularité réside dans les deux phrases qui la forment. Selon le musicologue Aram Kérovpyan, dans la première phrase le 3e degré fait office de note pivot. Cela permet ensuite à la mélodie, dans la seconde phrase, de se développer vers le 4e et le 5e degrés. Ce dernier serait ainsi la note la plus haute. Cette pièce illustre parfaitement le travail de tissage, d'une part, dans la polyphonie de Gomidas et, d'autre part, par le choix des couleurs instrumentales et vocales.

Khio khio, suite de mélodies populaires arméniennes.

Nous allons ressortir du sanctuaire dans lequel nous étions entrés, avec les mêmes instruments. Sur un rythme ternaire lent et dans le mode de la Deuxième Voix, chaque acteur, ou plutôt chaque instrument, va se présenter durant cette pièce de conclusion. S'appuyant sur un ostinato mélodique des instruments arméniens, les instruments occidentaux vont montrer ce qu'ils ont retenu de ce voyage, qui nous a permis de survoler le mont Ararat.

