



HAL
open science

Variations sur le correct et l'incorrect dans Taverner de Peter Maxwell Davies

Jean-Philippe Heberlé

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Heberlé. Variations sur le correct et l'incorrect dans Taverner de Peter Maxwell Davies. Colette Stévanovitch; René Tixier. Surface et Profondeur : Mélanges offerts à Guy Bourquin, 1 (7), Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.417-427, 2003, GRENDEL, 2-901198-35-X. hal-01689053

HAL Id: hal-01689053

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01689053>

Submitted on 12 Apr 2024

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.

Variations sur le correct et l'incorrect
dans *Taverner*, de Peter Maxwell Davies

Représenté pour la première fois à Covent Garden en juillet 1972, *Taverner* est le premier opéra du compositeur britannique Peter Maxwell Davies (1934-). Bien qu'aucun enregistrement commercial de cet opéra n'existe à ce jour, Davies le considère comme une des œuvres majeures de son catalogue. Les raisons qui peuvent expliquer l'intérêt qu'il porte à cet opéra sont multiples. Elles tiennent, bien sûr, à la qualité de la partition qui utilise subtilement le « In Nomine » du « Benedictus » de la *Missa Gloria Tibi Trinitas* du compositeur Tudor John Taverner, mais elles tiennent aussi, sans doute, à la longue et difficile genèse de l'opéra. A partir de l'utilisation du « In Nomine » de Taverner, Davies compose une musique complexe servant de toile de fond à un livret qui met en scène la vie de Taverner telle qu'on la connaissait jusqu'aux années 1950 et 1960. Le livret fut écrit en premier. Ebauché en 1956 alors que Davies était encore étudiant à Manchester, il fut achevé aux Etats-Unis en 1962 lors de son long séjour à l'Université de Princeton. Quant à la partition, elle fut terminée en 1968 dans le cottage que le compositeur possédait alors dans le Dorset. Malheureusement, à la suite de l'incendie de ce cottage, une partie de la partition fut perdue et Davies dut la reconstituer en 1970 à partir de ses notes. A ces motifs, d'ordre plutôt affectif, s'ajoutent des motifs plus rationnels qui peuvent expliquer pourquoi le compositeur tient son premier opéra en haute estime. En effet, à bien des égards, *Taverner* se présente comme un manifeste et une réflexion sur la composition, mais aussi comme l'œuvre qui contient l'essence des interrogations de Davies sur la dualité humaine et le perpétuel mouvement des choses. En outre, par bien des aspects, l'opéra se présente comme une longue variation sur le correct et l'incorrect. C'est pourquoi le livret et la musique de l'opéra me semblent, à différents niveaux, aborder de manière intéressante le traitement de la norme, sans négliger une réflexion méta-artistique au centre de laquelle les relations entre le musicien et son œuvre, entre le musicien et l'œuvre des autres, mais aussi entre le musicien et la société de son temps ont toutes leur place.

Avant de nous intéresser à toutes ces questions, il me semble que toute analyse de ce qui est correct et incorrect dans *Taverner* commence par l'étude de l'arrière-plan historique sur lequel se fonde le livret de l'opéra. Pour bien

comprendre que cet arrière-plan ne correspond plus à la vérité historique telle qu'on la connaît aujourd'hui, il est utile de résumer brièvement l'intrigue de l'opéra. A l'acte 1, l'action se situe avant la réforme anglicane. Taverner est jugé pour hérésie et pour blasphème. Un prêtre est son accusateur. Son père, sa maîtresse, son confesseur, ainsi qu'un jeune garçon de sa maîtrise, viennent soutenir l'accusation. Le musicien est condamné au bûcher, mais un cardinal intercède en sa faveur. Parallèlement au procès de Taverner, le roi (qui ne porte pas de nom) affirme clairement sa volonté de rompre avec le pape. A la fin de l'acte, le personnage du fou change d'identité pour incarner la mort. Cette dernière encourage Taverner à renier sa foi catholique ainsi que sa musique. A l'acte 2, l'action se déroule après la réforme. Les rôles sont inversés : l'accusateur, le prêtre, devient l'accusé, et l'accusé, Taverner, devient l'accusateur. Taverner poursuit le prêtre pour hérésie. Le cardinal est devenu archevêque anglican. Personne n'intercédera en faveur du prêtre. Taverner, qui a renié son passé musical, se consacre à la destruction des monastères. A la fin de l'opéra, le prêtre est brûlé et Taverner demande à Dieu de ne pas l'abandonner, prenant sans doute conscience de s'être fourvoyé.

Un tel synopsis, qui présente Taverner à la fois comme celui qui pourchasse avec zèle les catholiques et comme celui qui détruit les monastères, concorde avec ce que l'on pensait connaître de la vie du compositeur à travers l'introduction du premier volume de *Tudor Church Music* d'Edward Fellows. Depuis les années 1970, on sait que ce qui y est décrit est faux. Rien aujourd'hui ne semble corroborer le comportement hérétique de Taverner, comme le souligne Roger Bowers :

In 1528, during his career at Cardinal College, Oxford, Taverner had briefly become embroiled in an outbreak of Lutheran heresy among certain members of the college. [...] However, Wolsey made light of Taverner's own part in this incident, and no suspicion need be entertained that the composer ever seriously pursued deeply-held views in conflict with the Catholic orthodoxy of the time.¹

Quant à sa repentance, qui l'aurait conduit à rejeter aussi bien sa foi catholique que la musique qu'il écrivit pour l'église de Rome, elle n'est pas avérée. En effet, toujours selon Roger Bowers, les écrits de John Foxe sur lesquelles se fondent cette légende ne semblent avoir que peu de fondements :

There seem to be few grounds, therefore, for granting any credence to the well-known statement by the martyrologist John Foxe (written more than a generation after the composer's death) that at some point in his career Taverner became sufficiently influenced by Protestant doctrine as to 'repent him very much that he had made songs to poppish ditties in the time of blindness.'²

Les raisons qui ont conduit Taverner à abandonner la composition musicale restent inconnues, mais elles ne semblent pas être d'origine religieuse. Enfin, si

¹ Roger Bowers, « Taverner », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 18), éd. Stanley Sadie, Londres : Macmillan, 1980, p. 600.

² Bowers, « Taverner ».

le compositeur participa bien à la destruction d'un jubé à Boston, ce qu'atteste la lettre qu'il adressa à Thomas Cromwell, rien ne permet d'affirmer qu'il consacra le restant de ses jours à détruire les monastères et à persécuter les moines.

Dans la préface du livret,³ Davies écrit qu'il se fonda sur le peu d'éléments connus de la vie de Taverner et qu'il consulta toutes sortes de documents (parmi lesquels des lettres et des sermons contemporains de Taverner). En conséquence de quoi, il précise que son texte est le fruit de la citation de ces sources qu'il mit dans un certain ordre afin de suivre la chronologie des événements supposés. De fait, son texte se compose de citations et de parties fictives ajoutées afin qu'il soit cohérent et qu'il fasse sens. Parmi les phrases citées, on retrouve, à la scène 4 de l'acte 1, celle de Foxe « I repent me very much that I have made songs to poppish ditties in the time of blindness » et, à la fin du dernier acte, certains extraits de la lettre adressée par Taverner à Thomas Cromwell.

Comme on l'a vu, c'est à partir d'éléments et de sources pour l'essentiel incorrects que Davies écrivit le livret de son opéra. Les événements relatant la vie de Taverner ne sont donc pas exacts. Ce que Davies nous présente n'est qu'une variante, une variation sur la vie supposée du compositeur Tudor. En fait, la véracité, l'exactitude du propos n'intéresse pas Davies puisqu'il prend la liberté d'inventer le nom d'au moins un des personnages. En effet, Richard Taverner, c'est-à-dire le père de John Taverner, est un personnage fictif puisque dans la réalité on ne connaît pas son nom. L'invention de ce nom montre bien que, pour Davies, il ne s'agit pas de conter la vie de Taverner. Ses intentions sont tout autres, car l'histoire de Taverner, telle qu'elle apparaît dans l'opéra, n'a qu'un but sémiotique, allégorique ou symbolique. Elle vise à faire sens, à servir le propos du compositeur qui tend à questionner ce qui entoure l'acte de création artistique, tout en mettant à nu les complexités de l'être humain ainsi que le caractère éphémère des choses. *Taverner* est l'opéra des transformations, de la fluctuation, de l'instabilité et de la perpétuelle remise en cause de la norme avec comme sujet central la perpétuelle variation des concepts et la relativité de ce qui est correct et de ce qui ne l'est pas.

Je commencerai par m'intéresser plus particulièrement au livret qui, par sa structure en miroir inversé, nous montre bien que la norme varie et fluctue, car ce qui est jugé correct un jour, peut très bien devenir incorrect un autre jour et vice versa. Cette structure en miroir est explicitement indiquée dans le livret qui nous présente la scène 1 de l'acte 2 comme une parodie de la scène 1 de l'acte 1 : « The whole is conceived as a parody of Act 1, Scene 1. »⁴

Ce qui est jugé inconvenant dans le premier acte, c'est l'attitude hérétique et blasphématoire de John Taverner. Les premières paroles de l'opéra prononcées par le prêtre accusateur sont sans ambiguïté, le comportement de

³ Peter Maxwell Davies, *Taverner* [Libretto], Londres : Boosey and Hawkes, 1970, p. 3.

⁴ Davies, *Taverner* [Libretto], p. 27.

John Taverner est incorrect : « Call John Taverner, musician, blasphemer, corruptor, heretic. » Il est intéressant de noter que d'un point de vue syntaxique « musician » est mis sur le même plan que « blasphemer », « corruptor », « heretic ». Etre musicien serait donc incorrect. J'y reviendrai ultérieurement.

Si Taverner est hérétique, c'est parce qu'il lit des livres interdits, ce que confirme le garçon appelé à la barre comme témoin à charge : « I discovered the Informator reading a book which upon espying me he hid with others under the floor. »⁵ Non seulement il lit des livres hérétiques mais il tient des propos qui le sont tout autant, en reniant le dogme de la transsubstantiation par exemple :

[...] of one body of Christ is made two bodies, one natural, which is in heaven, the other, in the sacrament, needs be unnatural, to enter the mouth in the form of bread, and be disposed of therewith.

What comfort can be to any Christian to receive for a space Christ's unnatural body?

Rather Christ's body enters the whole man, in spirit alone.

If it be shewn me that the pope is right, then would I submit myself, not only to kiss his feet, but another part also.

La dernière phrase montre bien que Taverner a l'esprit blasphématoire. On ne peut s'empêcher de voir également avec quel plaisir Davies fait prononcer cette phrase à son personnage. A travers lui, il se permet d'être incorrect aux yeux de ceux qui le jugent tel. L'esprit frondeur et irrévérencieux de Davies apparaît également dans la direction scénique qui annonce l'arrivée à la barre du confesseur de Taverner. Celui-ci y est décrit comme un ivrogne ventru qui a du mal à assurer ses pas : « The PRIEST, fat and bungling, stumbles forward, with leather wine bottle. »⁷ Ici, ce n'est pas Taverner qui est impie, mais le narrateur. Davies se sert de cet épisode irrévérencieux pour être lui-même irrévérencieux. La nature comique et irrespectueuse de cette didascalie semble indiquer que le personnage de Taverner est un double de Davies. J'y reviendrai. Une chose est certaine, Taverner n'est pas dans la norme, son attitude est des plus incorrectes car il tient des propos blasphématoires et hérétiques, ce que confirme son confesseur : « He is a whoreson corruptor of youth; / He had blasphemous thoughts the Pope is Antichrist. »⁸

Dans ce premier acte, Taverner se révolte donc contre le catholicisme. En conséquence de quoi, il est jugé pour hérésie et blasphème parce qu'il injurie l'église et ses représentants. Ses propos sont jugés incompatibles avec la foi catholique. N'oublions pas que l'action du premier acte se déroule avant que n'éclate le schisme entre le pape et le roi. A l'acte 2, tout change, le catholicisme n'est plus de mise. Etre catholique, c'est être hérétique. D'accusé, Taverner devient accusateur. Désormais, il représente ce qui est correct, la nouvelle norme

⁵ Davies, *Taverner* [Libretto], p. 11.

⁶ Davies, *Taverner* [Libretto], pp. 7-8.

⁷ Davies, *Taverner* [Libretto], p. 10.

⁸ Davies, *Taverner* [Libretto], p. 10.

religieuse. L'antéchrist n'est plus le pape ; c'est le roi qui désormais le symbolise aux yeux des catholiques. Les temps ont changé, la norme aussi. Tout fluctue, tout change, tout varie, même ce qui est jugé correct et incorrect. Une norme n'est qu'une norme, elle est dangereuse, fluctuante et conduit à rejeter une partie des individus. Ainsi, dans *Taverner*, Davies nous incite à remettre en question la norme. Davies a toujours rejeté la norme, il a toujours vécu et créé en marge. Ne vit-il pas isolé sur une île de l'archipel des Orcades au nord de l'Ecosse ? N'est-il pas un musicien singulier qui réfute ou réfuta longtemps le vocable de « compositeur anglais » bien qu'il soit anglais ? Ceci peut sans doute s'expliquer par le fait que, bien que né à Manchester et bien qu'ayant fait ses études musicales en Angleterre, il soit aussi allé étudier aux Etats-Unis, en Australie et en Italie où il eut comme professeur Goffredo Petrassi.⁹ Davies fut par conséquent l'un des premiers compositeurs anglais du vingtième siècle à connaître un parcours atypique. De surcroît, être musicien, c'est peut-être exercer une activité incorrecte ; son personnage, John Taverner, n'est-il pas « musician, blasphemer, corruptor, heretic » ? L'opéra remet donc en question l'activité artistique.

Etre musicien peut conduire à dénaturer la musique de l'église catholique qui répond à des critères symboliques d'ordre théologique bien précis. De facto, au XVI^e siècle, mais déjà auparavant, la musique d'église au style fleuri et contrapuntique déplaît à certains théologiens et aux plus hautes autorités religieuses, car elle est jugée peu compatible avec la foi.

Cette critique d'une musique religieuse, qui s'écarte de ce que l'église catholique considère comme correct, se trouve par exemple dans la décrétale « *Docta sanctorum patrum* » du pape Jean XXII qui, vers 1324/1325, fait le procès des nouvelles tendances musicales (« *Ars nova* ») :

Certains disciples de la nouvelle école, tandis qu'ils mettent toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent à faire les notes de façon nouvelle, préfèrent composer leurs propres chants plutôt que chanter les anciens, divisent les pièces ecclésiastiques en semi-brèves et minimes ; ils hachent le chant avec des notes de courte durée, tronçonnent les mélodies par des hoquets, polluent les mélodies avec des déchants et vont jusqu'à bourrer les voix supérieures en langue vulgaire. Ils méconnaissent ainsi les principes de l'antiphonaire et du graduel, ignorent les tons, qu'ils ne distinguent plus, les confondent même ; sous cette avalanche de notes, les pudiques ascensions et les discrètes retombées du plain-chant, par lesquelles se distinguent les tons eux-mêmes, deviennent méconnaissables. Ils courent sans se reposer, enivrent les oreilles au lieu de les apaiser, miment par des gestes ce qu'ils font entendre. Ainsi la dévotion qu'il aurait fallu rechercher est ridiculisée, et la lascivité qu'on aurait dû fuir est étalée au grand jour.¹⁰

Ce texte met clairement en exergue la coupure qui va exister entre l'art et la théologie. Au XIII^e siècle, la technique musicale abandonne ses symbolismes

⁹ Compositeur italien né en 1904.

¹⁰ Cité par Marie-Claire Beltrando-Patier, « La Musique de l'époque gothique », *Histoire de la musique*, éd. Marie-Claire Beltrando-Patier, Paris : Bordas, 1982, p. 89.

théologiques. Par exemple, le rythme binaire, représentatif de l'homme en référence à la symétrie du corps humain, remplace le rythme ternaire du Mystère divin. Ainsi pour l'église, certains musiciens s'écartent des conventions théologiques. De tels musiciens sont donc incorrects. Taverner en ne respectant pas ces conventions montre qu'il reste libre et qu'il se permet de questionner la signification de certains dogmes du catholicisme, comme l'affirme justement Paul Griffiths : « Through music he explores their meaning ».¹¹ Un musicien n'a pas à respecter les normes dictées par la société, car l'acte créatif est libre. Il faut sans doute voir, ici, une manière pour Davies de se moquer de certains critiques qui jugeaient sa propre musique trop incorrecte parce que trop avant-gardiste.

L'opéra pose d'autres problèmes en matière artistique. En particulier, celui du rapport qui existe entre un artiste et son œuvre. Ce questionnement naît du hiatus qui existe entre ce qu'affirme Richard Taverner, « His music is witness that he believes »,¹² et l'attitude de John Taverner qui renie son œuvre passée. En d'autres termes, Richard Taverner semble dire que le musicien et son œuvre ne font qu'un, alors que John Taverner semble affirmer le contraire. Dans l'opéra, parce qu'il n'est plus catholique, il renie la musique qu'il écrivit pour l'église de Rome parce qu'il la juge trop catholique ; elle n'a par conséquent que peu de rapport avec ce qu'il est et ce en quoi il croit. L'œuvre est donc étrangère à son créateur ; Taverner semble affirmer qu'il n'y a pas de lien entre les deux. Il s'agit, en quelque sorte, d'un « artefact », pour employer l'expression de T. S. Eliot.

Le rapport qu'entretient Taverner avec son œuvre passée est également au centre d'une problématique qui s'intéresse à ce qui est correct et incorrect. Il montre que pour juger du caractère correct ou incorrect d'une œuvre il faut se référer à une norme. En effet, l'église catholique semble reprocher à Taverner d'écrire une musique qu'elle juge incorrecte par rapport au dogme catholique, alors que Taverner renie sa propre musique parce qu'il la juge trop catholique, c'est-à-dire trop correcte d'un point de vue catholique. L'église catholique et Taverner ont donc deux jugements différents sur une même œuvre. Considérer quelque chose comme correct ou incorrect est une question de point de vue.

D'un point de vue artistique, l'opéra soulève d'autres questions. Il pose en particulier le problème de la relation entre l'artiste et l'œuvre des autres. En d'autres termes, il pose le problème de l'intégration d'une œuvre ancienne dans une œuvre nouvelle. Dans l'opéra, la question vaut autant pour John Taverner que pour Peter Maxwell Davies. En ce qui concerne Taverner, la mélodie originelle, ainsi que le nom de sa *Missa Gloria Tibi Trinitas*, viennent de l'antienne du Premier psaume des laudes et des secondes vêpres du dimanche de la Trinité. Le plain-chant est cité plusieurs fois dans la messe, mais il apparaît en

¹¹ Paul Griffiths, *Peter Maxwell Davies*, Londres : Robson Books, 1982, p. 49.

¹² Davies, *Taverner* [Libretto], p. 9.

entier, c'est-à-dire sans être divisé en ses quatre phrases constitutives, uniquement dans le célèbre « In Nomine » du « Benedictus ». A partir de ce plain-chant, John Taverner crée une œuvre nouvelle dont le « In Nomine » servira de modèle et de point de départ à d'autres compositeurs qui lui sont contemporains, mais aussi à Henry Purcell et à Peter Maxwell Davies par exemple. En intégrant dans son œuvre une œuvre du passé, en faisant de l'intertextualité musicale où le passage cité est modifié par rapport à l'original parce qu'il doit répondre aux critères esthétiques de la nouvelle œuvre, le compositeur, d'une certaine manière, rend incorrect ce qui était correct puisque le passage cité ne correspond plus vraiment à l'original. Cependant, Davies, en utilisant lui-même cette mélodie à travers le « In Nomine » de Taverner, transforme ce même « In Nomine » en quelque chose de différent. Si on pose le « In Nomine » comme étant la mélodie de référence, donc la mélodie correcte, alors c'est lorsque Davies l'utilise qu'il devient incorrect, car sa nouvelle œuvre le modifie pour en faire quelque chose de nouveau, donc d'incorrect par rapport à l'original. Ainsi, musicalement, on voit bien apparaître que ce qui est correct et ce qui ne l'est pas varie selon les époques, mais aussi selon les critères esthétiques de l'histoire de la musique. Enfin, pour revenir à John Taverner, on se souviendra que, pour certains théologiens, en intégrant une mélodie de plain-chant il dénature l'antiphonaire, c'est-à-dire la musique de la liturgie catholique. Qu'il l'ait dénaturé ou non, on sait que dans l'opéra Taverner a renié son passé musical. Qu'en est-il de Peter Maxwell Davies ?

Contrairement au personnage de Taverner, Davies ne renie pas son œuvre passée, car il y fait référence. Par exemple, il utilise en guise de transition entre la scène 1 et la scène 2 de l'acte 1 sa *Second Fantasia on an « In Nomine » of John Taverner* qu'il composa en 1964. L'intérêt de cette œuvre, qui fait moins référence au « In Nomine » de John Taverner que d'autres œuvres de Davies comme la *First Fantasia on an « In Nomine » of John Taverner* (1962) ou le *Seven « In nomine »* (1965), réside dans le fait que d'un point de vue technique, elle se fonde sur les possibilités de transformer un thème de manière continue. Ainsi, la citation de la *Second Fantasia on an « In Nomine » of John Taverner* sert de mise en abyme à la façon dont Davies va utiliser le thème du « In Nomine » de John Taverner dans son opéra. Par exemple, à la scène 3 de l'acte 2, les moines chantent sur un texte qui fait référence à la trahison de Judas, mais le texte fait aussi ironiquement référence à la trahison de John Taverner qui a renié sa foi catholique. En effet, au moment où les moines chantent leur texte, un solo d'alto nous fait entendre le thème du « In Nomine » joué à l'envers afin de symboliser musicalement le reniement par Taverner de sa foi catholique. Un tel procédé, ainsi que la transformation continue du thème, sont selon Davies au cœur de la composition de sa *Second Fantasia on an « In Nomine » of John Taverner* :

My main compositional concern was to explore the possibilities of continuous thematic transformation, so that material is in a constant state of flux — the intervallic and rhythmic contours of one of the three main melodic figures are systematically gradually modified until the figure becomes, for instance, its inversion or one of the three main figures.¹³

Cette citation montre aussi que Davies cherche à illustrer en musique le mouvement constant des choses.

Si Davies ne rejette pas ses œuvres anciennes mais les intègre à l'opéra, même si, ici, la *Second Fantasia on an « In Nomine » of John Taverner* fut écrite alors que l'opéra était en préparation, il est également intéressant de noter que le compositeur ne renie pas le passé musical anglais. A la manière de Taverner qui a intégré une mélodie de plain-chant dans sa messe, Davies cite dans son opéra, comme je viens de le montrer, le « In Nomine » de John Taverner en lui faisant subir des variations, mais il fait également référence à la musique jouée à l'époque du compositeur Tudor. Ainsi, il cite des danses en vogue à la cour d'Angleterre au XVI^e siècle, telles une pavane et une gaillarde à l'acte 1. Il cite également les mêmes danses à l'acte 2, mais y ajoute un coranto par exemple. Ces danses font partie de l'opéra et sont jouées sur scène indépendamment de l'orchestre qui se trouve dans la fosse. Davies pousse le détail, l'exactitude, la correction historique de ses danses jusqu'à les rendre aussi proches que possible de celles interprétées au XVI^e siècle à travers l'utilisation d'instruments d'époque, à savoir des instruments à cordes à l'acte 1 (un luth, deux ténors de viole, quatre basses de viole et deux dessus de viole ainsi qu'une contrebasse de viole) et des instruments à vent et à percussion à l'acte 2 (parmi lesquels on trouve une flûte à bec soprano et des nacaires). On trouve aussi sur scène un orgue positif et un régale. Il est intéressant de noter que Davies, à l'acte 1, utilise les danses en employant un procédé musical très en vogue au XVI^e siècle, celui de la parodie. Quand on parle de parodie en musique il faut distinguer deux sortes de parodie. Michael Tilmouth en donne d'abord la définition suivante :

A term used to denote a technique of composition, primarily associated with the 16th century, involving the use of pre-existent material. [...]

In Renaissance music the borrowing of material from one composition as the basis of another was commonplace. The essential feature of parody technique is that not merely a single part is appropriated to form a cantus firmus in the derived work, but the whole substance of the source — its themes, rhythms, chords and chord progression — is absorbed into the new piece and subjected to free variation in such a way that a fusion of old and new elements is achieved.¹⁴

La parodie ainsi définie met l'accent sur la fusion entre l'ancien matériau musical et le nouveau. Quant à sa seconde définition en musique, elle est plus proche de la définition habituelle :

¹³ Paul Griffiths, *Peter Maxwell Davies*, p. 141.

¹⁴ Michael Tilmouth, « Parody (i) », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, p. 238.

A composition generally of humorous or satirical intent in which turns of phrase or other features characteristic of another composer or type of composition are employed and made to appear ridiculous.¹⁵

Dans *Taverner*, on trouve les deux formes de parodie. La première forme est associée aux danses de la scène 3 de l'acte 1 où Davies cite quelques danses de l'époque Tudor en les harmonisant à sa manière. Quant à l'autre forme, on la trouve dans le second acte où il n'y a plus de fusion entre les danses du XVI^e siècle et l'apport musical de Davies (à savoir l'harmonisation moderne de celles-ci). L'effet produit n'est plus un effet de fusion mais au contraire un effet de grincement, de frottement et de décalage parce que l'intrusion de certains modernismes aboutit à la corruption du style ancien, comme le souligne justement Paul Griffiths :

This time, however, the ensemble is of winds and percussion, and the earlier renaissance-modern fusion is replaced by a sequence of imitations in early styles corrupted by modernisms : dances for ensemble and plainsong for regal or positive organ.¹⁶

Quelle interprétation donner à l'emploi de ces deux formes de parodie ? Davies, en utilisant la première, semble suggérer que la meilleure façon d'intégrer le passé dans le présent est de réaliser la fusion entre les deux. Quant à l'emploi de la seconde, elle se présente sans doute comme un moyen de se moquer des « piètres compositeurs » (« poor composers »), de ceux qui ne savent pas faire fusionner l'ancien et le moderne, comme sait le faire Taverner (et a fortiori Davies) qui n'est donc pas a « poor musician » comme Davies le lui fait dire, sans doute avec ironie. Davies semble fustiger les imitateurs, il leur préfère les créateurs, c'est-à-dire les compositeurs qui savent « faire du neuf avec de l'ancien ».

Si l'acte 2 se présente comme une parodie de l'acte 1, et si, ici, la parodie semble correspondre au sens habituel qu'on lui donne, il n'en demeure pas moins que des parodies musicales, telles qu'elles existaient au XVI^e siècle, trouvent leur place à l'acte 2. L'un des exemples les plus probants se trouve à la scène 3 lorsqu'un capitaine arrive pour annoncer aux moines que le roi vient d'ordonner la dissolution des monastères. A l'annonce de cette nouvelle, les moines entonnent le « In Nomine » de John Taverner. A la mesure 135,¹⁷ pendant qu'ils chantent cette messe, Davis harmonise le chant en faisant jouer aux cloches qu'on entend dans le lointain un accord de neuvième (ré - sol dièse - la - mi bémol) qui peut aussi se lire comme la combinaison de deux tritons (ré - sol dièse et la - mi bémol), c'est-à-dire comme la superposition de deux accords dissonants également appelés « Diabolus in Musica », le diable en musique. Dans l'opéra, l'accord de triton est le motif associé à l'antéchrist, comme le

¹⁵ Michael Tilmouth, « Parody (ii) », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, p. 239.

¹⁶ Griffiths, *Peter Maxwell Davies*, p. 52.

¹⁷ Peter Maxwell Davies, *Taverner [Score]*, Londres : Boosey and Hawkes, 1970, p. 224.

montrent les mesures 184 et 185¹⁸ de l'acte 1. Par conséquent, Davies traduit ici musicalement les intentions dramatiques du livret : l'antéchrist (à l'acte 2 il s'agit du roi) va chasser les moines de leurs monastères.

Enfin, l'intégration de cet accord de neuvième, parce qu'il dénature la messe chantée par les moines, semble donner ironiquement raison aux théologiens catholiques qui fustigent le contrepoint et, par là même, il invalide définitivement les propos de Richard Taverner : « His music is witness he believes ». Ce passage, parce qu'il associe les contraires, exprime musicalement ce qui est suggéré antérieurement par deux des didascalies de la scène 4 de l'acte 1 :

Two monks emerge from the blackness, one in a black and one in a white habit. The one in black has a white cross the length of his habit, the one in white a black cross. The faces of both are hidden in their cowls.

[...]

The BLACK MONK removes his cowl to reveal noble features, and the WHITE MONK simultaneously reveals the features of a Beast.¹⁹

Pour conclure, dans cet opéra qui se fonde sur la vie supposée de John Taverner, Peter Maxwell Davies montre que les deux notions de correct et d'incorrect sont normatives et que par conséquent elles varient et fluctuent, car ce qui est jugé correct à un moment peut être jugé incorrect à un autre. Cependant, en montrant que les deux peuvent coexister en même temps selon le point de vue adopté, comme c'est le cas dans son opéra, il présente plus qu'une simple mise en perspective de la relativité de ce qui est correct et de ce qui ne l'est pas. D'un point de vue musical, les notions de correct et d'incorrect semblent surtout dépendre de critères esthétiques. Dans l'opéra, on trouve les critères de l'église catholique au temps de Taverner, critères qui précisaient ce qu'il était correct et incorrect de faire pour un musicien d'église. Mais Davies nous montre peut-être également ce que, selon lui, il est correct de faire et de ne pas faire pour un musicien contemporain. Il préfère une musique qui réalise la fusion entre ce qui relève du passé et du présent, plutôt que celle qui juxtapose les styles et les esthétiques. C'est-à-dire que pour lui, la musique doit se nourrir de la tradition, et c'est cet échange constant entre tradition et modernité qui est sans doute le plus à même à faire progresser l'art musical.

¹⁸ Davies, *Taverner* [Score], p. 107.

¹⁹ Davies, *Taverner* [Libretto], pp. 19-20.

Bibliographie

Sources primaires

Davies, Peter Maxwell. *Taverner* [Libretto]. Londres : Boosey and Hawkes, 1970.

Davies, Peter Maxwell. *Taverner* [Score]. Londres : Boosey and Hawkes, 1970.

<<http://www.maxopus.com>> (2003). Site officiel du compositeur riche en sources primaires et secondaires.

Sources secondaires

Bayliss, Colin. *The Music of Peter Maxwell Davies*. Beverley : Highgate, 1991.

Beltrando-Patier, Marie-Claire éd. *Histoire de la musique*. Paris : Bordas, 1982.

Craggs, Stewart R. *Peter Maxwell Davies : A Source Book*. Aldershot : Ashgate, 2002.

Griffiths, Paul. *Peter Maxwell Davies*. London, Robson Books, 1982.

Heberlé, Jean-Philippe, « The Figure of the Victim / Victimiser in Peter Maxwell Davies's Operas and Musical Theatre. » <<http://www.maxopus.com/essays/victim.htm>> (22 Oct. 2002).

McGregor, Richard ed. *Perspectives on Peter Maxwell Davies*. Aldershot : Ashgate, 2000.

Sadie, Stanley, éd. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (20 vol.) London : Macmillan, 1980.

Seabrook, Mike. *Max : The Life and Music of Peter Maxwell Davies*. Londres : Victor Gollanz, 1994.

Smith, Carolyn J. *Peter Maxwell Davies : A Bio-Bibliography*. New York : Greenwood Press, 1991.