



HAL
open science

Renaissance

David Fiala

► **To cite this version:**

David Fiala. Renaissance. Chistian Accaoui. Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique, Actes Sud, p. 552-564, 2011, 9782742796014. halshs-00947724

HAL Id: halshs-00947724

<https://shs.hal.science/halshs-00947724>

Submitted on 17 Feb 2014

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.

Paru dans

ÉLÉMENTS D'ESTHÉTIQUE MUSICALE. *Notions, formes et styles en musique.*

sous la direction de Christian Accaoui

ACTES SUD / CITÉ DE LA MUSIQUE

2011

p. 552-564

Renaissance

David Fiala

Contrairement aux termes génériques qui désignent à la fois une période de l'histoire des arts et un ensemble de traits esthétiques, le terme de Renaissance ne peut être considéré, en musique, comme une notion esthétique à proprement parler. Un symptôme de cette différence se perçoit dans la langue : alors que les « périodes » ou les « esthétiques » baroque, classique, romantique, etc. se définissent d'abord par un adjectif, la Renaissance est un substantif dont la forme adjectivale (« renaissant »), parfois utilisée par les historiens de l'art, ne s'est jamais imposée dans le champ musical. Ainsi, un commentateur pourra qualifier de « baroque » ou de « classique » une œuvre composée au XIIe ou au XXIe siècle, mais les chances qu'il y voie un style « renaissant » sont infimes, pour la simple raison qu'un tel qualificatif n'aurait pas de sens univoque. Aussi complexe que soit, en général, l'articulation des styles historiques et des concepts esthétiques, un constat particulier s'impose sur le terme de Renaissance : musiciens et musicologues ne l'associent pas à un ensemble cohérent de traits esthétiques susceptible de transcender leur ancrage dans une période historique particulière. Autrement dit, s'il existe bien une *esthétique musicale de la Renaissance*, elle se définit de façon morcelée et plurielle, par les caractéristiques stylistiques des œuvres et des discours sur la musique *produits à la Renaissance*.

Certes, le terme de Renaissance n'évoque pas, de façon immédiate et consensuelle, une esthétique musicale unifiée. Pourtant, quelques répertoires créés à cette époque ont bel et bien dépassé le cadre de l'histoire des styles pour accéder à une dimension esthétique — et donc à la forme adjectivale. Les deux exemples les plus évidents sont sans aucun doute les adjectifs dérivés du nom du compositeur Giovanni Pierluigi da Palestrina (« palestrinien ») et du genre du madrigal (« madrigaliste » ou « madrigalesque »). Ce dernier terme a même atteint le stade suprême de la cristallisation théorique : le substantif en -isme qui définit toute véritable « école » — le madrigalisme est parfois présenté comme un procédé d'écriture, mais il suppose bien une esthétique au plein sens du terme. Ces deux répertoires sont à la fois les plus connus — ou, en tout cas, depuis le plus longtemps —, et ceux auxquels se rattache de la façon la plus consensuelle possible des traits stylistiques bien identifiables. Depuis le XIXe siècle, outre une mythologie historique liée au Concile de Trente, le nom de Palestrina évoque une musique religieuse *a cappella* au caractère éthéré. La notoriété du concept de « madrigalisme » provient, elle, sans doute plus de la clarté intellectuelle de son principe, propre à frapper les esprits, que d'une réelle familiarité avec le répertoire. Mais par-delà les hasards ou les malentendus qui ont fini par extraire et isoler ces deux notions esthétiques de la nébuleuse que reste, pour la culture générale contemporaine, le monde musical de la Renaissance, elles révèlent des traits fondamentaux de la musique de cette époque.

Le modèle « palestrinien » vaut avant tout comme symbole d'un principe premier de toute la musique de la Renaissance : le contrepoint vocal. Que Palestrina, plutôt que Ockeghem, Josquin ou Lassus, ait été « choisi » comme l'incarnation idéale de ce principe relève avant tout de l'histoire du XIXe siècle. Ces vers que Victor Hugo consacra au maître romain dans un long poème, bien connu (« Que la musique date du seizième siècle », poème XXXV, *Les*

Rayons et les ombres, 1840), pourraient en effet s'appliquer à bien des polyphonies religieuses de la Renaissance :

Ainsi toujours son hymne, en descendant des cieux,
Pénètre dans l'esprit par le côté pieux,
Comme un rayon des nuits par un vitrail d'église !
En écoutant ses chants que l'âme idéalise,
Il semble, à ces accords qui, jusqu'au coeur touchant,
Font sourire le juste et songer le méchant,
Qu'on respire un parfum d'encensoirs et de cierges,
Et l'on croit voir passer un de ces anges-vierges
Comme en rêvait Giotto, comme Dante en voyait,
Êtres sereins posés sur ce monde inquiet,
À la prunelle bleue, à la robe d'opale,
Qui, tandis qu'au milieu d'un azur déjà pâle
Le point d'or d'une étoile éclate à l'orient,
Dans un beau champ de trèfle errent en souriant !

Le mouvement palestrinien, qui contribua à la diffusion d'un répertoire bien plus large que la musique de celui qu'il avait élu comme porte-drapeau, est un phénomène qui s'explique surtout dans le contexte culturel, religieux, social et politique du XIXe siècle. Mais le discours qui l'accompagne, dont Hugo se fait ici l'écho, développe une première interprétation fondamentale de l'esthétique musicale de la Renaissance : le beau y est serein et absolu, expérience d'une vision paradisiaque.

Au côté de cette image statique d'une musique au parfum d'éternité, la place centrale du « madrigalisme » dans nos représentations de la Renaissance affirme l'importance des évolutions de la relation entre le texte et la musique qui se jouèrent alors. Voilà qui ne va pas sans contradiction. Si, en effet, la musique « palestrienne » est l'image sonore d'un idéal éternel, le madrigal est au contraire la représentation musicale d'émotions toujours changeantes. Par une accumulation d'images et de métaphores, par son art du contraste, du paradoxe, voire de la contradiction (bonheur suprême et douleur infinie de l'amour), la poésie pétrarquiste, qui participe du principe même du madrigal, est la représentation de la fragilité et de l'inconstance de la vie humaine, à l'opposé de la musique divine de Palestrina.

L'opposition de ces deux termes esthétiques les plus communément associés à la musique de la Renaissance recoupe évidemment la distinction entre religieux et profane. Mais elle ne s'y réduit pas, et on peut la rapprocher de deux critères esthétiques fondamentaux définis par Jean Tinctoris, le plus grand théoricien de la fin du XVe siècle : la *suavité* et la *variété*. En ce sens, cette opposition touche à une réalité profonde de la diversité esthétique de cette époque, qu'on évoquera ici à travers trois paires de concepts (qui en appellent bien d'autres) : homogénéité et hétérogénéité ; écrit et sonore ; continuité et discontinuité. Mais auparavant, il faut revenir sur la question de la chronologie et de l'historiographie.

Périodisation, historiographie et innovation esthétique

Outre qu'elles laissent de côté bien des pratiques musicales de la Renaissance, les esthétiques palestrinienne et madrigaliste ne relèvent que d'une période étroitement circonscrite : la seconde moitié du XVIe siècle. Or, contrairement au titre souvent raillé du poème de Victor Hugo, la musique ne date pas du XVIe siècle, et la Renaissance non plus. Ce terme reste d'un usage courant pour désigner l'époque charnière entre les périodes médiévale et moderne, les XVe et XVIe siècles. Mais face aux critiques anciennes des médiévistes contre la présentation caricaturale du Moyen Âge comme « temps obscurs », voire « barbares », il n'est plus utilisé qu'avec précaution par les historiens, et non plus pour désigner, sans nuance, la période dans son ensemble mais en référence à un nombre limité de phénomènes culturels qui émergent

alors et revendiquèrent eux-mêmes une ambition rénovatrice, au premier rang desquels l'humanisme et les réformes religieuses.

Les premières manifestations de ces nouvelles tendances culturelles et artistiques apparaissent dès le XIV^e siècle, symbolisées par la figure tutélaire de Pétrarque († 1374) mais, que les historiens insistent sur les continuités ou sur les discontinuités entre Moyen Âge et Renaissance, la plupart s'accordent sur un moyen terme chronologique issu des historiens de la culture du XIX^e siècle, tels que Michelet (1840) et Burckardt (1860), qui situe la « rupture » entre les années 1430 en Italie (Burckard) et le dernier tiers du siècle en France (Michelet) et dans le Nord de l'Europe. Comme l'indiquent ces divergences, la dimension géographique est un paramètre déterminant de ce modèle historique qui décrit l'Italie des années 1430 comme le berceau d'un mouvement qui se diffusa ensuite vers le Nord, et fut notamment « importé » en France à l'occasion des premières Guerres d'Italie menées par les rois de France (1494-1516). Comme tout modèle, ce récit a constamment été affiné, nuancé, discuté ou remis en cause par les historiens en fonction des régions ou des sujets de leurs études. Parmi ces sujets, la musique pose des problèmes historiographiques particuliers.

Si, en musique, la fin de la Renaissance et le début d'une ère nouvelle sont clairement identifiés, autour de 1600, par des innovations marquantes et indiscutables (naissance de l'opéra avec l'*Euridice* de Peri et apparition de la basse continue dans le 5^e livre de madrigaux de Monteverdi en 1605), il en va tout autrement de ses débuts. Cette limite fluctuante est discutée en tous domaines, mais l'histoire de la musique oppose deux incompatibilités évidentes au modèle historiographique de la Renaissance humaniste et italienne : 1. les musiciens (compositeurs) italiens ne jouèrent aucun rôle avant les années 1500, et leurs successeurs du XVI^e siècle, Palestrina compris, furent d'abord des élèves assidus des maîtres contrapuntistes du Nord de l'Europe ; 2. faute d'informations sur les musiques de la Grèce et de la Rome antiques à la fois fiables et adaptables à leur pratique, les musiciens de la Renaissance ne purent s'approprier le programme de retour à l'antique de leurs contemporains avant la fin XVI^e siècle ; s'ils se trouvèrent finalement en mesure de revendiquer cet héritage, ce fut au prix d'un intense effort d'imagination et d'expériences collectives menées, sous la pression de la culture de leur temps, notamment dans le cadre des académies italiennes puis européennes.

Une telle situation explique des traits distinctifs de l'imaginaire contemporain sur la musique de la Renaissance, notamment : 1. la focalisation sur Palestrina et le madrigal, seuls modèles esthétiques à correspondre un tant soit peu au récit canonique d'une Renaissance italienne et reliée à l'Antiquité (via la poésie pétrarquiste indissociable de l'esthétique madrigalesque) ; 2. l'idée étrange selon laquelle l'histoire de la musique serait « en retard » sur l'histoire de la civilisation et des autres arts (c'est bien le sens à donner à la métaphore du dernier vers du poème de Hugo déjà cité : « La musique montait, cette lune de l'art ! »). L'origine de cette idée remonte à des auteurs qui, comme Ambros, affirmèrent que c'est en fait l'esthétique de la monodie accompagnée qui répondait le mieux au concept de « Renaissance » forgé par ses contemporains, et qu'en musique, la Renaissance ne commençait donc que vers 1600 (Ambros 1868, p. 11, cité et commenté notamment par Vendrix 2010, une synthèse historiographique fondamentale). La double focalisation palestrinienne et madrigalesque peut être comprise comme un avatar de cette idée lancinante dans certaines histoires de la musique, qui trahit d'abord la dépendance de l'histoire de la musique sur celle des autres arts. Tout en manifestant une évidente attention aux idées de leur temps, les musiciens des XV^e et XVI^e siècles développaient une tradition de la plus haute exigence (le contrepoint « franco-flamand »), avec sa logique et ses caractéristiques propres, qui s'inscrit dans la continuité du Moyen Âge. Que cette tradition puisse sembler en décalage avec les canons intellectuels de la « Renaissance » n'est un problème que si l'on suppose acquis — et souhaitable, voire « nécessaire » — un principe de correspondance esthétique et chronologique entre les arts qui

n'est, après tout, qu'une tentative de rationalisation de phénomènes complexes, au confluent de pratiques sociales et de représentations culturelles très diverses.

En dépit de décalages multiples avec le modèle culturel de la « Renaissance », les musicologues ont repris à leur compte la chronologie de l'histoire culturelle établie au XIXe siècle, et racontent la musique de la Renaissance à travers cinq ou six grandes générations de compositeurs, presque tous originaires du Nord de la France, de la Belgique et du Sud des Pays-Bas actuels, en commençant par les musiciens actifs dans les années 1430. Deux ou trois textes sont invariablement cités à l'appui de ce point de départ, qui conditionne toute définition de la « Renaissance » en musique. Le premier est une strophe tirée d'un très vaste poème dialogué de Martin Le Franc (*Le Champion des Dames*, c. 1440), qui semble identifier une rupture esthétique avec Binchois et Du Fay en affirmant que ces musiciens nés vers 1400 auraient établi une « nouvelle pratique », consistant à « faire frisque [gaie] concordance », en s'inspirant de « la contenance angloise » de leur aîné, l'anglais John Dunstable († 1453). Ce témoignage d'un genre rare pour l'époque continue d'inspirer des explications de texte importantes (Strohm 2001 et 2004, Wegman 2003a, Bent 2004), qui invitent notamment à creuser son contexte : au sein du poème de Martin Le Franc, cette strophe s'insère dans un ensemble de six strophes (éd. Le Franc 1999, vol. 4, p. 67-69) qui développent une démonstration cohérente du « progrès » récent de l'art musical, par laquelle le poète entend contredire la thèse du déclin général de la civilisation que soutient son interlocuteur. Son objectif n'est donc pas de décrire une nouvelle esthétique, mais de convaincre que l'art des musiciens de son temps (non seulement Binchois et Du Fay, mais aussi divers instrumentistes cités dans ces strophes) est supérieur à tout ce qui a précédé dans toute l'histoire, Orphée compris, « dont les poètes tant écrivent », mais qui n'est « qu'une droite faffée [une simple blague] / Au regard des harpeurs qui vivent » (une tournure frappante au regard de la culture humaniste de Le Franc). Le second auteur systématiquement cité en complément de ce témoignage est le théoricien Jean Tinctoris dont deux passages écrits dans les années 1470 affirment que les compositeurs actifs après Dunstable (Du Fay, Binchois, Busnoys, Ockeghem, et tous les autres) pratiquèrent un « nouvel art », plein de « douceur », et qu'aucune œuvre musicale composée il y a plus de quarante ans (donc avant 1430 environ) n'est jugée digne d'être écoutée par les connaisseurs (*eruditi*).

La riche bibliographie récente sur ces textes (les références sur la « Contenance angloise » citées ci-dessus, mais aussi Page 1996, Wegman 1995 et 2003b) tend plutôt à les interpréter désormais comme la mise en œuvre d'un discours humaniste issu de modèles extra-musicaux, dont la fiabilité factuelle reste sujette à caution — par exemple, dans le cas de l'allusion de Tinctoris à des œuvres antérieures à 1430, dont on ignore ce qu'il peut en avoir connu, ou dans le cas de la portée du texte de Le Franc, dont on peut se demander (avec Bent 2004) s'il n'évoque pas des questions d'interprétation et de pratique plutôt que l'art de la composition. En somme, ces textes développent peut-être un discours historique en partie artificiel, voire biaisé, et laissent donc ouvert le choix d'autres cadres chronologiques (par exemple, la chronologie précoce — 1380-1500 — du magistral volume de Strohm 1993 ou, inversement, l'idée de repousser le début de la Renaissance en musique à la génération de Josquin). Pour autant, ils ont fortement conditionné la définition de la musique de la Renaissance comme l'ensemble des répertoires créés entre 1430 et 1600 environ. En conséquence, les musicologues ont eut tendance à insister sur les traits unificateurs qui permettent de rapprocher la pratique et les œuvres de Du Fay, Josquin et Lassus, par-delà leurs différences. Une tentative remarquable en ce sens est celle d'Heinrich Bessler qui proposa d'abord, dans une synthèse historique, de considérer l'histoire de la musique de la Renaissance comme un processus d'« humanisation » de la musique (Bessler 1931) puis, dans un ouvrage plus technique, sur le langage musical, de comprendre la rupture des années 1430 comme l'émergence d'une nouvelle fluidité rythmique (« neue Stromrythmus », Bessler 1950). Il est

évidemment possible d'identifier de tels traits unificateurs dans les répertoires et les pratiques musicales des XVe et XVIe siècles, ou, au moins, des facteurs de continuité qui les distinguent des périodes antérieures et postérieures. Ces lignes de force, multiples et parfois contradictoires, constituent, faute de mieux, l'esthétique musicale de la Renaissance.

Sonorités, textures : homogénéité et euphonie

Cherchant à identifier dans le langage musical le renouvellement esthétique que Le Franc et Tinctoris situent dans les années 1430, les musicologues ont insisté sur un phénomène : la généralisation progressive des consonances imparfaites de la théorie médiévale (tierces et sixtes) dans le discours harmonique, dont l'aboutissement est l'émergence de l'« accord parfait », symbolisé, entre autres, par l'apparition de la tierce dans l'accord final des œuvres, de plus en plus fréquente à partir de 1500. S'il n'est pas aussi aisé qu'on pourrait le penser de démontrer (par exemple, statistiques à l'appui) une rupture de pratique harmonique entre les répertoires antérieurs à 1420 et les œuvres de Dunstable, Binchois et Du Fay, un trait unificateur de la musique des XVe et XVIe siècles réside bien dans une forme de plénitude sonore, qui tient notamment à l'usage d'accords de triades « complets » (en termes modernes, des accords parfaits ou leur premier renversement) et sur un usage contrôlé des dissonances.

Dans un article incontournable, B. Blackburn a confronté les préceptes compositionnels des théoriciens, de Tinctoris († 1511) à Zarlino († 1590), notamment en matière de contrôle des dissonances, à la « nouvelle harmonie » associée au style de Dunstable, parfois qualifié de *pan-consonnant*, ou, par exemple, au motet *Nuper rosarum flores* de Du Fay, composé pour l'inauguration, en mars 1436, d'un des plus fameux symboles de la Renaissance : la coupole conçue par Brunelleschi pour la cathédrale de Florence (article traduit dans Cœurdevey 2003 ; voir particulièrement p. 163-170). Blackburn y défend l'idée que « l'extraordinaire splendeur du son » qu'évoque un récit de la cérémonie de 1436 à Florence ne résulte pas seulement du développement d'une harmonie triadique, mais d'un nouveau paradigme compositionnel : le passage d'une conception successive à une conception simultanée des voix de la polyphonie. Cette évolution, qui trouve son aboutissement dans la généralisation de l'écriture en imitation à partir des années 1460, se traduit par la disparition des textures hétérogènes typiques du Moyen Âge — adjonctions de voix aux rythmes et aux profils mélodiques différents sur un fondement unique : la voix de *teneur*, ou ténor — au profit d'une écriture similaire de toutes les voix, conçues simultanément comme un tout homogène et indissociable. Tandis que les noms des voix de la polyphonie médiévale distinguaient des *fonctions*, et donc un type d'écriture (*tenor*, *motetus*, *contratenor*, *cantus*, etc.), la nomenclature de la Renaissance tendit à ne plus désigner que des *tessitures* (*superius*, *altus*, *bassus*, le terme de *tenor* étant cependant toujours préféré à *medius*). Ce processus d'homogénéisation des lignes du contrepoint fut une étape décisive vers la conceptualisation du principe vertical de l'accord, et le développement corollaire d'un principe promis à un riche avenir : la tonalité.

Avec certains paramètres assimilables à la « nouvelle fluidité » identifiée par Bessler (flux rythmique régulier, tempo modéré et constant, lignes mélodiques conjointes), ces caractéristiques harmoniques permettent de distinguer à grands traits l'art des XVe et XVIe siècles de celui des périodes antérieures. Tous ces éléments relèvent de l'évolution des pratiques et du goût bien plus que des principes du langage musical. En ce domaine, aucune rupture ne fut consommée avant la seconde moitié du XVIe siècle, au moment où le développement du chromatisme entraîna la fin du système diatonique guidonien et où le nouvel équilibre entre les dimensions harmonique et contrapuntique de la musique aboutit à l'invention de la basse continue. Même au plan esthétique, il n'est pas certain que la suavité invoquée par les commentateurs du XVe siècle puisse être considérée, en soi, comme un renouvellement, tant l'esthétique de la douceur est familière du Moyen Âge. En somme, aussi

diffuse que puisse sembler une telle définition, la musique de la Renaissance est bien la mise en œuvre « plus consonante » ou « plus euphonique » des principes du contrepoint médiéval. Le modèle euphonique de la polyphonie de la Renaissance ne saurait être exclusivement décrit en termes contrapuntiques (choix des consonances et contrôle des dissonances, profils mélodiques, flux rythmiques, etc.). Il est indissociable d'un modèle sonore précis : le chant polyphonique *a cappella*, origine du chœur mixte familier de toute la musique occidentale ultérieure, étagement régulier de quatre parties vocales à distance d'environ une quinte l'une de l'autre. L'examen croisé des partitions, des écrits sur la musique et des informations d'archives sur les pratiques d'exécution confirme la place centrale de ce modèle. L'élite musicale vivait alors avant tout de cette pratique vocale collective intégrée aux célébrations religieuses quotidiennes, qu'ils apprenaient puis exerçaient au sein d'ensembles pouvant regrouper jusqu'à une trentaine de chanteurs masculins, recrutés par les chapitres ecclésiastiques les plus importants (principalement des églises collégiales et cathédrales) et par les institutions religieuses au service des princes : les chapelles de cour. La première fonction de ces chantres consistait à chanter le plain-chant, qu'ils pouvaient orner de polyphonie improvisée « sur le livre » (i.e., le livre liturgique présentant le plain-chant) ou auquel ils pouvaient substituer ou ajouter des compositions originales. Parmi ces musiciens se trouve l'immense majorité des compositeurs des répertoires qui ont été conservés, non seulement religieux mais également profanes. En ce sens, aussi diverses qu'aient été les pratiques d'exécution et, par exemple, le développement de la musique instrumentale, le chœur (à un par voix ou plus) est bien le cadre de référence sonore des XVe et XVIe siècles. Les principes compositionnels et le modèle dominant de la pratique musicale de la Renaissance partagent des qualités fondamentales d'homogénéité, de fusion et de plénitude acoustiques, qui définissent un idéal esthétique évident : l'euphonie ou l'harmonie. Les contemporains associent cet art à deux catégories expressives : la douceur qu'il dégage et la joie qu'il provoque — joie mesurée, à n'en pas douter, dans le cadre liturgique, mais ce sentiment est de loin le plus couramment associé à la polyphonie religieuse, comme à la musique en général. Parmi les vingt effets de la musique recensés et commentés par Jean Tinctoris dans un célèbre traité sur ce sujet, on lit que la musique chasse la tristesse (7^e effet), adoucit la dureté du cœur (8^e), provoque l'extase (10^e), réjouit les hommes (« homines laetificat », 13^e) et rend les âmes heureuses (20^e). Dans un cadre plus théologique, un traité contemporain de Gilles Carlier désigne même toute polyphonie religieuse — et semble-t-il, toute musique — par le terme de « jubilation harmonique » (pour ces deux traités, voir Carlier et Tinctoris 1999). Pour Martin Le Franc, ce sont bien la « frisque concordance » et le « chant joyeux et notable » qui désignent l'art de Binchois et Du Fay comme l'idéal esthétique de leur temps. Le chroniqueur, poète et musicien Jean Molinet († 1507) donne à la joie (léesse, liesse) la place centrale dans son explication du goût pour la musique de son protecteur, le duc de Bourgogne Charles le Téméraire († 1477) :

Après la refection du corps, [le duc Charles le Téméraire] donnoit refection a l'ame et employoit ses jours, non pas en fole vanité ou mondain spectacle, mais en saintes escriptures, hystoires approuvees et de haultes recommandation, souverainement en l'art de musicque dont il estoit amoureux que nul plus, et pas sans cause, car musicque est la resonance des cieus, la voix des angelz, la joye de paradis, l'esperit de l'aer, l'organe de l'Eglise, le chant des oyselets, la recreation de tous cœurs tristes et desoléz, la persecution et enchassement des diables, comme appert David, jouant de sa harpe devant le roy Saul possesé des diables. Et comme le roy Charlemaigne avoit honoré celle science en son temps, lors qu'il avoit mandé les experts musiciens de Rome pour enseigner ceulx de France en vraye modulation, le duc Charles recoeilloit les plus famez chantres du monde et entretenoit une chapelle estoffee de voix tant armonieuses et delitables que, apres la gloire celeste, il n'estoit aultre leesse. (Molinet 1937, vol. 1, p. 62)

Joie de paradis et résonance des cieus, la musique n'est pas seulement un objet de délectation des seuls, mais une joie pour l'esprit, tant dans sa dimension religieuse ou

mystique que dans sa dimension intellectuelle ou rationnelle. Comme l'indique ici Molinet, la musique est bien une « science » qu'il convient d'honorer.

Savoir, notation et expérience sonore

Cette conception s'inscrit bien sûr dans la continuité du Moyen Âge, dont les cadres scientifiques perdurent : l'étude des proportions mathématiques des intervalles par division du monocorde reste au cœur de l'enseignement universitaire de la musique au sein du *quadrivium*. Mais cette dimension intellectuelle de la musique s'enrichit alors aussi de manifestations de plus en plus élaborées dans la pratique elle-même. Ainsi, nombre d'œuvres inscrivent en leur sein les rapports proportionnels qui étaient étudiés par la division du monocorde. Le cas le plus fameux à cet égard est, à nouveau, le motet *Nuper rosarum flores*, dont les augmentations du ténor répété dans les quatre sections de l'œuvre dessinent un plan proportionnel, dont le rapport 6:4:2:3 fait manifestement allusion aux dimensions du Temple de Salomon tel qu'il est décrit dans la Bible — qui ont peut-être aussi influencé certaines proportions de la cathédrale de Florence. Bien d'autres œuvres présentent ce type de proportions de durée entre leurs sections, et peut-être d'autres types de symboles numériques cryptés, par exemple selon le principe de la gématrie (qui permet d'associer un nom à un nombre, somme du rang de ses lettres dans l'alphabet : a=1, b=2, etc.). Un peu différemment, la pratique du « sogetto cavato dalle vocali » (sujet tiré des voyelles) consiste, lui, à associer directement un nom à une série de notes musicales (un sujet), chaque voyelle renvoyant à une des syllabes musicales de la solmisation (*ut* = u, *ré* = e, *mi* = i, etc.). La *Missa Hercules dux ferrarie* de Josquin, qui repose entièrement sur un ténor ainsi conçu (*ré-ut-ré-ut-ré-fa-mi-ré* pour « Her-cu-les dux fer-ra-ri-e »), constitue le modèle de cette pratique, également utilisée de façon plus ponctuelle, par exemple dans des passages qui associent le nom Ma-ri-a au motif *la-mi-la*.

Le sommet de ces pratiques musicales cryptiques est l'art du canon, qui atteint son apogée avec les générations de Busnoys et Ockeghem puis de Josquin, La Rue et Mouton, prenant une grande diversité de formes, des plus habituelles aux plus surprenantes, certaines n'ayant été élucidées et résolues que récemment. Le sens de fugue stricte qu'a aujourd'hui le mot de canon est une réduction sémantique du sens plus large que ce terme recouvrit en musique à partir de la fin du XIV^e siècle. Un canon (en grec, règle) était alors une brève rubrique textuelle, souvent énigmatique, copiée en marge de certaines œuvres, qui invitait les interprètes à lire la notation selon des modalités inhabituelles (pour Tinctoris, « un canon est une règle manifestant la volonté du compositeur sous une forme obscure »). La chanson de Du Fay, *Entre vous, gentils amoureux* (vers 1430) est ainsi accompagnée du « Canon : *Iste rondelus de se facit tenorem fugando duo tempora* », qui indique que le ténor (qui n'est pas écrit sur la partition) doit être chanté « en fugue » (ou « en canon », au sens contemporain), c'est à dire en reproduisant la voix supérieure avec un décalage de « deux temps ».

Ce type de canon reposant sur un simple décalage des voix n'était qu'une possibilité parmi d'innombrables procédés, dont les musiciens de la Renaissance firent un usage débordant de complexité et d'inventivité. Entre autres exemples, Du Fay imagina le canon suivant pour le ténor d'une messe composée vers 1460 : « *Cancer eat plenus, sed redeat medius* » (« Que le crabe aille complètement, mais revienne de moitié »). Par ces mots, l'interprète est invité à chanter sa partie une première fois en rétrograde (à l'envers, marche supposée du crabe) puis, une seconde fois, dans sa forme originale mais avec des valeurs diminuées de moitié. Au début du XVI^e siècle, Pierre Moulu conçut une messe « à deux visages » qui peut être chantée avec ou sans les silences et les pauses des différentes voix. Mais en matière de canons, le tour de force le plus époustouflant est la *Messe des prolations* de Jean Ockeghem. Plusieurs sections de cette messe sont des canons de mensurations (ou canons proportionnels), dans lesquels seules deux voix sont notées, mais chacune précédée de deux signes de mesure

différents (ou prolations, d'où le titre de la messe). L'application de ces quatre signes de mesure produit, par décalage progressif, une polyphonie à quatre voix d'une fascinante beauté, dans laquelle se perçoivent des échos de motifs étrangement déformés par leur transformation rythmique.

L'art du canon recouvre donc une grande diversité de réalités musicales : transformations de lignes contrapuntiques selon des principes sériels (rétrogrades, inversions, etc.), constructions contrapuntiques virtuoses (dans lesquelles plusieurs voix se déduisent d'une seule, selon divers procédés), formulations énigmatiques de parties non notées, etc. Par-delà leur diversité, ces canons partagent en fait un rapport particulier à l'écriture de la musique. Car, si le canon n'était pas toujours un véritable tour de force compositionnel, il consistait toujours à augmenter volontairement la difficulté de lecture de la partition, quitte, parfois, à présenter sous la forme d'énigmes d'une redoutable complexité des œuvres d'une conception relativement simple. Dès lors, la notation apparaît comme une partie intégrante de l'œuvre et non comme un succédané qui permet d'en garder la trace sur un support stable. Ce constat mérite sans doute d'être mis en regard des travaux menés, à la suite d'un article essentiel de Margaret Bent (traduit dans Cœurdevey 2003), sur la continuité entre le contrepoint improvisé et la composition. La capacité des chantres à improviser collectivement à plusieurs voix sur la base d'une seule ligne mélodique était une réalité, bien attestée même si elle nous échappe largement aujourd'hui, comme l'art des instrumentistes, qui n'a guère été noté avant le XVI^e siècle. Dans un contexte où la pratique du contrepoint existait donc indépendamment de l'écriture, la notation d'une œuvre musicale revêtait un sens particulier, et supposait un degré d'élaboration propre à réjouir l'esprit. Comme les symboles inscrits par divers procédés dans les œuvres musicales, nombre de formes de notation particulières, dont les canons sont un exemple frappant, demeuraient sans influence sur la réalité sonore de l'œuvre. Tous ces éléments n'en participaient pas moins de l'œuvre elle-même.

Forme et textes : discontinuité, contrastes

Les développements qui précèdent ont présenté l'esthétique musicale de la Renaissance comme une combinaison d'euphonie et d'élaboration intellectuelle, laissant de côté le pan fondamental du déploiement temporel des œuvres, intimement lié à la question de l'expression du texte. En ce domaine se jouèrent des évolutions déterminantes, sur lesquelles il convient de conclure. S'il est en effet un aspect de la création musicale dans lequel s'exprima un phénomène d'une ampleur comparable à ceux qui sont associés à l'idée de Renaissance des arts et des lettres, ce pourrait bien être en effet celui de la sensibilité expressive et, plus exactement, de la recherche d'une adéquation de plus en plus immédiatement perceptible entre l'art des sons, d'une part, et le sens, les émotions ou les images véhiculés par un texte, d'autre part.

Jusqu'au XV^e siècle, les œuvres musicales revêtaient dans l'ensemble une grande unité de ton, au sens expressif du terme. À moins d'une écoute très attentive, la plupart des œuvres antérieures aux années 1460 apparaissent surtout comme un flux contrapuntique d'une grande beauté, mais dont, sauf cas particuliers, les contrastes sonores demeurent limités. Les motets de Dunstable sont l'archétype de cette forme de continuité et d'équanimité rythmique et mélodique, qui plonge l'auditeur dans un monde sonore sans aspérité. Même une œuvre telle que la messe *L'Homme armé* de Du Fay dont Tinctoris loua grandement la *variété*, ne saisit pas vraiment l'auditeur moderne par cet aspect de son esthétique. Mais le fait que cet idéal de variété ait alors émergé sous la plume d'un théoricien n'en est pas moins révélateur, car c'est bien dans ce dernier tiers du XV^e siècle qu'apparurent des innovations fondamentales en la matière.

Ces innovations, associées au nom de Josquin Desprez, témoignent d'une évolution esthétique qu'on peut décrire comme l'apparition de la rhétorique musicale, la musique elle-même étant

désormais conçue et composée comme un discours, avec ses phrases, ses paragraphes, ses pauses ou ses exclamations. Cette évolution repose sur un ensemble de procédés d'écriture dont la fonction consiste à articuler et conduire le flux musical de façon dynamique. Un outil essentiel de cette évolution esthétique fut l'écriture en imitation, mise à profit de façon de plus en plus systématique pour articuler la forme. Dans ce style, parfois qualifié d'imitation syntaxique, chaque section (modélée sur la syntaxe du texte de l'œuvre) s'ouvre sur un nouveau point d'imitation, les voix entrant progressivement, puis la tension s'accroît par divers procédés d'animation rythmique, de répétitions séquentielles de motifs, de densification de la texture, de strettes, jusqu'à la détente offerte par une cadence, que l'art du compositeur parvient à faire percevoir comme « logique » à l'auditeur.

Autour de cette innovation esthétique fondamentale, l'histoire de l'expression musicale aux XV^e et XVI^e siècles peut être décrite comme une progressive réduction d'échelle du rapport entre le texte et la musique. Les compositeurs les plus anciens tendaient à exprimer l'idée générale d'un texte, sans chercher à en traduire tous les détails, les nuances et les contrastes internes. Un peu avant 1500, l'attention expressive des compositeurs se concentra de plus en plus nettement à l'échelle de la phrase, organisant de façon dynamique et cohérente chaque unité syntaxique du texte en une section musicale distincte. Une fois acquise cette capacité à fragmenter l'œuvre musicale en unités de plus en plus contrastées, c'est finalement mot-à-mot que les madrigalistes entreprirent de travailler.

**

Les œuvres musicales composées à la Renaissance s'inscrivent dans une tension esthétique entre deux projets compositionnels antagonistes : produire un microcosme d'harmonie universelle et représenter un fragment du chaos du monde. Cette polarité s'observe de façon synchronique mais aussi diachronique. Sans sombrer dans un récit téléologique qui ferait de l'histoire de la musique à cette période une « longue marche vers l'esthétique des affects » (aboutissant à Monteverdi) ou le déploiement progressif de l'idée de rhétorique musicale (aboutissant à sa formalisation par Burmeister dans sa *Musica poetica* de 1606), les compositions des XV^e et XVI^e siècles laissent apparaître une trame qu'on peut décrire comme une « plongée dans le texte », édification d'un système de représentation musicale des signifiés d'un poème. L'emblème de cette quête est le madrigal, et le grand œuvre collectif autour duquel il gravite : la mise en musique du *Canzoniere* de Pétrarque, laboratoire de la représentation musicale des émotions. Mais l'œuvre « imitative » ou « descriptive » de Janequin relève d'un principe voisin de représentation du multiple, foisonnant ou chaotique : comme le flot d'émotions contradictoires qui assaille le poète pétrarquiste, les sons du monde sont d'une infinie diversité. Cris et exclamations émaillent un autre répertoire central de la chanson française : les mises en musique d'épigrammes marotiques qui dévoilent sur un mode comique le désordre des rapports humains. Toutes ces représentations de l'inconstance et des désordres du monde utilisent cependant un langage musical fondamentalement gouverné par un idéal d'harmonie et d'homogénéité, et profondément marqué par des principes formalistes savants (*cantus firmus*, canons, etc.). Dans cette tension réside sans doute la spécificité esthétique de la musique de la Renaissance.

Bibliographie

SOURCES

Egidius Carlerius et Johannes Tinctoris, *On the Dignity and the Effects of Music : Egidius Carlerius, Johannes Tinctoris, Two Fifteenth-Century Treatises*, éd. J. Donald Cullington et Reinhard Strohm, Londres, Institute of Advanced Musical Studies, 1996

- Jean Molinet, *Chroniques*, éd. Georges Doutrepoint et Omer Jodogne, 3 vol., Bruxelles, Palais des académies, 1935-1937.
- Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. Robert Deschaux, 5 vol., Paris : Champion, 1999.

ÉTUDES

- August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Leipzig, 1868.
- Margaret Bent, « The Musical Stanzas in Martin Le Franc's *Le Champion des dames* », éd. John Haines et Randall Rosenfeld, *Music and Medieval Manuscripts, Paleography and Performance: Essays dedicated to Andrew Hughes*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 91-127.
- Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig, 1950.
- Annie Cœurdevey (trad.), Margaret Bent, Bonnie J. Blackburn, Harold S. Powers, *Lire, composer, analyser à la Renaissance. Introduction et traduction : Annie Cœurdevey*, Paris, Minerve, 2003.
- James Haar, « Value judgments in music of the Renaissance », *Companion to medieval & renaissance music*, éd. Tess Knighton et David Fallows, Oxford, 1992, p. 15-22.
- Edward E. Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, éd. Bonnie J. Blackburn, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Edward E. Lowinsky, « Musical Genius », *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, éd. Philip P. Wiener, 5 vol., New York, Charles Scribner's Sons, 1973-1974, vol. 2, p. 312-326.
- Christopher Page, « Reading and Reminiscence: Tinctoris on the Beauty of Music », *Journal of the American Musicological Society*, 49 (1996), p. 1-31.
- Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Reinhard Strohm, « Music, Humanism, and the Idea of a 'Rebirth' of the Arts », éd. Reinhard Strohm et Bonnie Blackburn, *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages, New Oxford History of Music*, iii/1 (Oxford : Oxford University Press, 2001), p. 346-405.
- Reinhard Strohm, « Neue Aspekte von Musik und Humanismus im 15. Jahrhundert », *Acta Musicologica*, 76 (2004), p. 135-157.
- Philippe Vendrix, *La musique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Philippe Vendrix, « Définir la Renaissance en musique », éd. Philippe Vendrix, *Renaissance, Reformation and Counter-Reformation*, Aldershot, Ashgate, sous presse (2010).
- Rob C. Wegman, « Sense and Sensibility in Late-Medieval Music : Thoughts on Aesthetics and 'Authenticity' », *Early Music*, 23 (1995), p. 299-312.
- Rob C. Wegman, « From Maker to Composer : Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society*, 49 (1996), p. 409-470.
- Rob C. Wegman [2003a], « New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the 'Contenance Angloise' », *Acta musicologica*, 75 (2003), p. 201-241
- Rob C. Wegman [2003b], « Johannes Tinctoris and the 'New Art' », *Music and Letters*, 84 (2003), p. 171-188.
- Rob C. Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470-1530*, New York, Routledge, 2005 (2007)