
**L'enseignement
de la musique
à la Renaissance**

Philippe VENDRIX

2012

Introduction	3
I - Pourquoi enseigner la musique ?	6
1. Les effets de la musique	6
2. Des critiques à l'idéal humaniste	9
3. Du chant du cœur de Gerson à l'éthique luthérienne de l'apprentissage musical	13
II - Pour qui enseigner la musique ?	17
1. Des lieux d'enseignement	18
1.1. Les écoles et les maîtrises	18
1.2. L'université	24
1.3. Les collèges	27
1.4. Les académies	29
2. Apprentis, professionnels et amateurs	30
2.1. Les enfants de chœur	30
2.2. L'instrumentiste	35
2.3. Une éducation pour les pauvres	38
2.4. Une éducation pour les jeunes filles	40
3. Portrait d'enseignants	41
3.1. Le grand maître	41
3.2. Le professeur d'université	43
3.3. Les maîtres	45
4. Le mode d'expression : écritures théoriques	47
5. Le mode d'expression : écritures musicales	53
III - Comment enseigner la musique ?	55
1. Le nom des notes	56
2. Les modes en contexte	63
3. Du complexe au simple : le parcours de la notation proportionnelle	65
4. Du manuscrit à l'imprimé	69
5. Du simple au fleuri : l'apprentissage du contrepoint	72
6. Art de composer / art d'enseigner	76
Conclusions	77
Lexique	78
Bibliographie	95

INTRODUCTION

COMME TOUTES LES SCIENCES, comme tous les arts, la musique s'enseigne, se transmet du maître à l'apprenti. Comme toute pratique, elle exige assiduité et approfondissement, sans fin. Explorer les usages de l'enseignement musical recouvre un vaste ensemble de traditions et d'innovations en matière de pédagogie, permet d'entrer au cœur même de dispositifs sociaux ou de scruter l'intimité de comportements individuels. L'éducation musicale à la Renaissance s'avère à cet égard un terrain privilégié : *ars* autant que *scientiae*, elle touche le virtuose et l'amateur, elle participe à l'affirmation de nouvelles doctrines confessionnelles, elle suppose le collectif et le singulier. Cette série d'assertions pourrait à première lecture être vraie aussi pour d'autres périodes de l'histoire de l'Europe. S'abandonner à cette généralisation serait cependant négliger ce qui fait de la musique de la fin du 14^e siècle au début du 17^e siècle un long moment particulier qui suppose d'abord une interrogation sur les limites du champ chronologique qui sera envisagé.

Parmi les éléments essentiels d'un changement dans les pratiques artistiques en général et dans les pratiques musicales de façon singulière, les modes de transmission (la notation) et d'expression (la grammaire) jouent un rôle indubitablement crucial. Du 14^e au milieu du 17^e siècle, la notation musicale subit de profondes mutations.¹ Elle explore dans un premier temps toutes les ressources d'un système relatif (la notation proportionnelle ou notation mensuraliste) pour finalement ancrer de façon durable le recours à un système absolu (la notation moderne), simple dans sa conception et donc dans son enseignement. Parallèlement, les instrumentistes, brillants virtuoses et amateurs, tentent de trouver dans le système des tablatures une façon intime de lier la notation à la réalité pratique de leur instrument, prenant leur distance avec le système guidonien dont l'arbitraire n'a cessé de perturber théoriciens et praticiens de la musique depuis le 11^e siècle.² La complexité de l'histoire de la

¹ Philippe Vendrix, « La notation musicale à la Renaissance », *Histoire de la notation musicale du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003, p.133-194.

² L'histoire des réactions, parfois radicales, au système guidonien est l'objet de la monographie de Stefano Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido d'Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. Sur la théorie guidonienne, mais aussi médiévale en général, voir Charles Atkinson, *The Critical*

notation va de paire avec l'histoire tout aussi touffue de la grammaire musicale. La modalité n'est plus seulement affaire de monodie : elle s'établit au centre du projet de la composition polyphonique suggérant un regard analytique différent sur les œuvres et leur processus de création et d'interprétation.³ Progressivement, ce langage modal cédera la place au langage tonal qui provoque une véritable révolution au début du 17^e siècle pour marquer d'une empreinte durable l'histoire musicale de l'Occident.⁴

De tels bouleversements dans les modes de transmission et d'expression supposent des attitudes diverses à l'égard de l'apprentissage. Ces aspects techniques sont de plus couplés à la transformation des institutions, à la mise en place d'usages nouveaux de sociabilité, à l'éclatement de l'unité confessionnelle de la chrétienté occidentale. La multiplication des universités à travers l'Europe durant le 15^e et le 16^e siècle, la profusion d'académies en Italie d'abord, ailleurs par la suite, la fondation de collèges par les jésuites, d'écoles par les luthériens, pour ne citer que quelques exemples parmi les plus visibles, impliquent à chaque fois la redéfinition de la place de la musique dans l'enseignement général tandis que les maîtrises confortent à large échelle les habitudes prises dans les églises cathédrales et collégiales dès le Moyen Âge. Le modèle du courtisan érigé en héraut de l'humanisme par Castiglione, celle du savant aussi habile avec le compas qu'avec le luth que répand une iconographie abondante, celle du nouvel Orphée qui incarne l'idéal de re-naissance, induisent un autre enseignement de la musique qui ne se cantonne plus aux seuls enfants de chœurs d'austères maîtrises. Chanter le choral luthérien, le psaume calviniste ou le psaume anglican s'affiche comme la marque d'une différence avec la longue tradition du plain-chant et renouvelles les usages du chant individuel et collectif dans le cadre de l'acte de dévotion. Enfin, les 15^e et 16^e siècles sont le théâtre d'un changement dans le mode de diffusion des savoirs : l'imprimerie modifie la relation à l'apprentissage et à la connaissance qui affectera durablement les pratiques de la musique et de son enseignement.

Les arguments ne manquent donc pas qui confirment la spécificité et par là même l'intérêt de se pencher sur l'enseignement de la musique à la

Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music, Oxford, Oxford University Press, 2009.

³ Pour une approche synthétique de l'histoire de la grammaire musicale, voir Annie Coeurdevey, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

⁴ Sur ce processus, voir notamment Carl Dahlhaus, *La tonalité harmonique*, Liège, Mardaga, 1993. Pour une perspective ancrée dans la théorie des 15^e et 16^e siècles, voir Margaret Bent, Bonnie Blackburn & Harold Powers, *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003.

Renaissance. Il serait impossible d'en explorer tous les recoins de façon plus ou moins exhaustive.⁵ Il n'en demeure pas moins qu'un ensemble de questions mérite d'être posé dont les réponses oscilleront entre généralisations et études de cas. Et ces questions, évidentes, constituent les trois piliers de cette étude. Pourquoi enseigner la musique ? Pour qui enseigner la musique ? Comment enseigner la musique ?

⁵ Une bibliographie abondante figure sur le site du MIML : *Musical Instruction and Musical Learning, 1450-1650* (<http://miml.library.vanderbilt.edu/>).

I - POURQUOI ENSEIGNER LA MUSIQUE ?

LA REPONSE SEMBLE TELLEMENT EVIDENTE que la question paraît superfétatoire. Elle est cependant nécessaire, car elle permet de plonger dans la complexité de ce que recouvre le champ « musique » : art et science, source de plaisir et acte de dévotion, passe-temps agréable et outil de propagande, jeu savant et accompagnement lubrique. Tous ses aspects ont été depuis l'Antiquité l'occasion de débats nombreux, d'interdits ou d'aveux.⁶ *La République* de Platon ou *Les Confessions* de saint Augustin constituent d'éloquentes illustrations de la dimension inextricablement éthique de la musique et de sa pratique.⁷

1. LES EFFETS DE LA MUSIQUE

Lorsque vers 1475 Johannes Tinctoris (c.1435-1511) adresse la dédicace de son *Complexus effectuum musices* (« Un abrégé des effets de la musique ») à Béatrice d'Aragon devenue reine de Hongrie par son mariage avec Matthias Corvin, il se présente comme « le plus humble des professeurs de loi et des mathématiques » avant de dresser les vingt effets de la musique qui lui paraissent dignes d'intérêt :

« Charmer Dieu/ Embellir les louanges à Dieu/ Accroître la joie des bienheureux/ Faire triompher l'Église dans ses combats/ Préparer les fidèles à recevoir la bénédiction divine/ Inciter l'âme à la piété/ Chasser la tristesse/ Dissoudre la dureté du cœur/ Faire fuir le diable/ Causer l'extase/ Elever l'esprit terrestre/ Détourner la mauvaise volonté/ Réjouir les hommes/ Guérir les malades/ Tempérer le travail/ Inciter l'âme au combat/ Attirer l'amour/ Accroître l'allégresse des banquets/ Glorifier ceux qui la pratiquent/ Rendre l'âme heureuse. »⁸

Chaque effet de cette débordante énumération est l'occasion de brefs développements essentiellement destinés à légitimer leur présence par des

⁶ Pour une illustration de la diversité des relations entre musique et éthique, voir MOUSIKÈ et ARETÈ. *La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'Âge moderne*, éd. Florence Malhomme & Anne Gabrièle Wersinger, Paris, Vrin, 2007.

⁷ Xavier Bisaro & Jean-Yves Hameline, *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne. Histoire musicale des réformes religieuses (XVIe – XVIIe siècles)*, Tours, CESR, 2008.

⁸ Sur ce traité et son édition moderne, voir Donald Cullington & Reinhard Strohm, *On the Dignity & the Effects of Music. Egidius Carlerius. Johannes Tinctoris. Two Fifteenth-Century Treatises*, Londres, King's College, 1996.

références aux auteurs classiques ou à la Bible. Mais c'est la conclusion sous forme de justification qui donne réellement du poids à la liste :

« Il s'ensuit la conclusion. Quiconque se tourne vers ses effets, ne regrettera jamais d'appliquer ses talents à cette discipline. Au contraire, il se dévouera avec ardeur à l'étude de la musique, une habileté que les rois, les princes et les hommes libres ont pratiquées et pratiquent toujours, et qui est donc glorieuse et recommandable. C'est pourquoi Lycurge, Platon et Quintilien approuvaient et recommandaient cet art ; quiconque suit ces recommandations, sera éternellement embelli par cet art, et cet art embelli par lui. Voilà ce que nous avons à dire à la louange du noble art de la musique. »

Tinctoris place ainsi l'apprentissage de la musique au cœur de toute action humaine. Le treizième effet – « La musique réjouit les hommes » - lui donne l'occasion d'insister sur la continuité de l'effort :

« [Chapitre XIII : Le treizième effet.] La musique réjouit les hommes.

Comme l'affirme Aristote dans la *Politique* (livre 8) : « Musée dit que chanter est la chose la plus douce pour les mortels. C'est pourquoi ils ont raison de l'admettre dans les réunions et les divertissements, puisqu'elle a le pouvoir de les réjouir ». Et elle réjouit certains plus que d'autres. Plus une personne est parfaite dans cet art, plus grand est le plaisir ressenti, dans la mesure où cette personne appréhende sa nature de l'intérieur et de l'extérieur. De l'intérieur, par la vertu de son intelligence, elle comprend la construction de la composition ainsi que l'interprétation et de l'extérieur, par sa force auditive, elle perçoit la douceur des consonances. Seules ces personnes peuvent véritablement juger et se délecter. C'est pourquoi le Philosophe, dans la *Politique* (livre 8), conseille aux jeunes gens de pratiquer la musique, de façon à ce que leur plaisir ne soit pas uniquement suscité par le son, que celui-ci soit produit par eux-mêmes ou par d'autres, mais que, lorsqu'ils auront vieilli et cessé de pratiquer, ils puissent encore émettre un jugement correct. Cependant, la musique réjouit moins ceux dont la perception est limitée au son, car leur plaisir vient d'un sens externe. Ils sont à tel point affectés par le son que, comme le dit Juvénal, « courant après une voix séduisante », ils acclament comme d'excellents musiciens ceux qui chantent avec une voix délectable mais qui font preuve d'une interprétation grossière. Je ne m'étonne pas quand je lis ce qu'écrivit Virgile dans les *Bucoliques* : « Chacun est conduit par son plaisir ». La perfection de la joie en musique réside donc en une parfaite connaissance. Aristote, dans la *Politique* (livre 8) déclare que le but de la musique, qui est la joie, ne convient pas à celui qui en a une appréhension imparfaite. »⁹

⁹ « [Capitulum XIII--De tertio decimo effectu] Tertius decimus effectus: Musica homines laetificat. Namque prout refert Aristoteles in octavo Politicorum : « Museus ait esse [-173-] hominibus delectabilissimum cantare, » propter quod in conventus et deductiones rationabiliter assumunt ipsum tamquam potentem laetificare, et laetificat alios quidem plus et alios minus. Namque quanto plus in hac arte perfectus est, tanto plus ab ea delectatur, eo quod naturam ipsius et interius et exterius apprehendat. Interius quidem

Seule une oreille éduquée serait donc susceptible de jouir pleinement des effets de la musique. Et ce seul argument semble suffire à justifier l'apprentissage et l'étude de la musique. Si le lecteur se contente du seul *Complexus*, il aura toutefois de la peine à mesurer ce que doit apprendre celui qui cherche à vivre cette panoplie d'effets. Il lui convient plutôt de prendre en considération l'ensemble de la production théorique de Tinctoris, et elle n'est pas mince :

1472-1475	<i>Expositio manus</i>
	<i>Proportionale musices</i>
	<i>Liber imperfectionum notarum musicalium</i>
	<i>Tractatus de regulari valore notarum</i>
	<i>Tractatus de notis et pausis</i>
	<i>Tractatus alterationum</i>
	<i>Super punctis musicalibus</i>
c. 1475	<i>Complexus effectuum musices</i>
1476	<i>Liber de natura et proprietate tonorum</i>
1477	<i>Liber de arte contrapuncti</i>
1481-1483	<i>De inventione et usu musicae</i>

Tinctoris aborde dans la série de traités qu'il livre dès les premières années de son installation à Naples des questions aussi complexes que la solmisation, la notation des durées, la signification des altérations, etc. ; il enchaîne avec son *Abrégé des effets*. Il reprend dans la foulée son parcours avec deux textes exceptionnels, l'un sur les modes, l'autre sur le contrepoint. Puis, pendant cinq ans, plus rien avant un court texte sur les origines et les usages de la musique qui oriente son propos vers des matières spéculatives et historiques (dont la musique des sphères, l'histoire de la musique depuis l'Antiquité).¹⁰ Le *De inventione* tel qu'il est conservé s'affiche visiblement comme le préambule à

virtute intellectiva, qua intelligit debitam compositionem ac pronuntiationem, et exterius potentia auditiva, qua percipit concordantiarum dulcedinem. Tales autem sunt solum qui de musicae vere iudicare delectarique possunt, propter quod philosophus in octavo Politicorum consulit iuvenibus operam dare musicae, ut non tantum sono per se sive per alium delectentur. Sed senes etiam effecti dimissis operibus de ea recte possint iudicare. Musica vero minus illos laetificat qui nihil ex ea penitus quam sonum percipiunt, extrinseco etenim sensu tantummodo delectantur. Afficiuntur adeo tamen tali sono, quod iuxta Iuvenalem «currentes ad vocem iocundam», eos qui voce delectabili sicut opinantur canunt, licet rudissime pronuntient, tamquam optimos musicos praedicant et extollunt. Neque miror cum Vergilium cecinisse Bucolicorum, egloga secunda, legerim: «Trahit sua quemque voluptas». Perfectio igitur delectationis musicae consistit in eius perfecta conditione. Unde Aristoteles in octavo Politicorum ponit ad propositum quod imperfecto, supple in apprehensione, ipsius artis musicae non convenit finis, id est, perfectio eius delectationis. »

¹⁰ Ronald Woodley, « The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise 'De inventione et usu musicae' », *Early Music History*, 5 (1985), p.239-268

une véritable somme encyclopédique qui aurait repris l'ensemble de ce que Tinctoris avait livré de façon distincte dans les dix traités rédigés durant les années 1470.¹¹ Et si l'on reprend cet ensemble théorique à l'aune du treizième effet, alors, le projet de connaissance que doit envisager tout homme qui cherche à jouir intensément des effets de la musique apparaît immense.

2. DES CRITIQUES A L'IDEAL HUMANISTE

Si, à l'instar de nombreux humanistes qui se complaisent à répéter la narration des effets merveilleux de la musique transmis par les textes de l'Antiquité classique, Tinctoris ne remet nullement en cause le rôle de la musique dans l'éducation, d'autres savants n'hésitent pas à prendre des positions nettement plus radicales.¹² Elles sont parfois (souvent) dictées par des prises de position qui n'ont guère de lien avec les questions de didactique. Le poète, compositeur et médecin Johann von Soest témoigne dans son *Wie men wel eyn statt regyryn sol* (*Comment doit-on correctement gouverner une cité ?*), poème qu'il dédie à la ville de Worms en 1495, de la nécessité de rappeler l'intérêt de la musique pour l'éducation. Dans son poème, il fait référence aux arguments sur l'utilité de la musique qu'il a exposés dans un traité aujourd'hui perdu qu'il aurait consacré à la question, intitulé *Musica subalterna*. Malgré cela, il sent encore l'urgence de dire l'importance de la musique dans l'éducation : « aucune éducation ne pourrait être complète sans la musique », clame-t-il, même si certains, ajoute-t-il, ont commencé à considérer ridicule cette assertion.

Johann van Soest compte parmi les nombreux témoins d'attaques faites non pas à la musique, mais à une certaine musique : hors de question, en cette seconde moitié du 15^e siècle, de bannir le plain-chant, d'en modérer la pratique, de l'exclure des usages cultuels. En revanche, les chants profanes, la polyphonie attirent les foudres de censeurs. Rien de véritablement neuf : l'Église ressent régulièrement le besoin de réguler les usages des « ornements » du culte.¹³ La critique prend cependant en cette période une tournure nettement plus vindicative, car il ne s'agit pas seulement de « remettre de l'ordre ». Il s'agit d'écarter certaines pratiques artistiques non seulement de lieux de culte, mais encore des enceintes de la cité, donc des lieux d'éducation.

¹¹ Rob Wegman, « Tinctoris *Magnum opus* », *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, éd. Jennifer Bloxam & al., Turnhout, Brepols, 2009, p.771-782.

¹² Rob Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470-1530*, New York, Routledge, 2005.

¹³ Elle le fait en général sans entrer dans le détail, ce qui ne permet pas toujours de reconstruire la nature exacte des critiques formulées par les autorités ecclésiastiques ou les théologiens durant les 15^e et 16^e siècles (et même antérieurement).

La réaction à ces critiques prend le ton de la louange (comme ce fut le cas pour Tinctoris, même si son texte ne semble pas dicter par la nécessité de répondre à une attaque). Et les musiciens ne sont pas les seuls à prendre la plume.

En 1472, à Vérone, paraît le *De re militari* de Roberto Valturio, un traité sur l'art de la guerre qui rencontrera un vif succès. Valturio y consacre un long passage au rôle de la musique dans la formation et l'entraînement des militaires. Ce passage se présente comme une réponse à des « *detractoribus* » qu'il n'identifie pas. Des recommandations de Valturio, il semblerait que ces détracteurs ne lésinèrent pas dans leurs critiques, adoptant une position extrême. Pour ceux-ci, toute éducation musicale constitue une entrave aux autres activités. Elle rend les étudiants sans ressorts, les mettant ainsi dans l'incapacité d'accomplir tout devoir civique. Plus grave encore, la pratique du chant ou d'un instrument caractérise plus les gens vulgaires que les futurs combattants.

Par sa défense de l'utilité de la musique, Valturio, même s'il se cantonne au seul milieu des militaires, recourt à des arguments qui marqueront les manuels d'éducation destinés aux jeunes gens de l'aristocratie durant le 16^e siècle, et même au-delà. Trois ouvrages fondamentaux paraissent en Italie et vont exercer une influence profonde et durable sur la culture européenne : *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529), *La Civil conversazione* (1574) de Stefano Guazzo (1530-1591) et *Il Galateo ovvero de' costumi* (1553) de Giovanni Della Casa (1503-1556). Le premier connaît en moins d'un siècle plus d'une centaine d'éditions dont une cinquantaine en traduction (française, anglaise, espagnole, allemande, néerlandaise, polonaise). C'est lui qui dessine le cadre de la réflexion sur le rôle de la musique dans l'éducation des nobles pour tout le 16^e siècle.¹⁴

Pour Castiglione, le courtisan idéal, après avoir étudié les disciplines de base que sont la grammaire, la rhétorique et la dialectique, peut s'ouvrir à des disciplines « *di ornamento* » au nombre desquelles figurent la musique et la danse. Et la pratique de ces disciplines jointe à l'exercice des armes distingue le courtisan du commun des mortels. Cependant, il ne s'agit pas uniquement de se donner un vernis de culture et d'exercice. L'éducation doit être aussi poussée que possible, car le courtisan est aussi amené à exercer des fonctions que ce soit au sein de la cour ou dans le cadre d'institutions. Si le courtisan doit étudier les *littera*, c'est, en plus, pour lui permettre d'affirmer son individualité.

¹⁴ Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Florence, Olschki, 2003. Pour le devenir de cet idéal humaniste en France à la fin du 16^e siècle et au 17^e siècle, voir Kate van Orden, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

Et les *litterae* conviennent tout particulièrement à l'homme libre parce qu'elles le rendent précisément libre. L'objectif final de cette éducation ne réside pas dans l'acquisition d'un savoir pratique pour exercer une profession, mais plutôt dans le développement d'une sorte de convivialité sociale. À cet égard, la musique, une discipline qui s'associe naturellement aux lettres, joue un rôle majeur. Si la première vertu du courtisan est d'être homme de lettres et d'armes, la seconde est d'être musicien.

L'acquisition du savoir musical agit à deux niveaux. D'une part, la musique est un facteur important de représentation sociale, de promotion d'une image publique appropriée. D'autre part, elle sert à élever l'esprit, à le détendre des difficultés du quotidien, à rétablir une harmonie intérieure. Ces deux niveaux manifestent les deux rapports à la musique : comme activité sociale et comme activité individuelle. Toutefois, ce savoir musical ne doit pas s'exhiber. Qu'il se manifeste de façon occasionnelle et évanescence (une douce improvisation instrumentale sur le ton de la conversation, mais parfaitement exécutée) ne signifie pas ignorance. Bien au contraire : il dissimule un savoir assimilé et ancré.

Au début du 17^e siècle, l'articulation que Castiglione avait établie entre les disciplines fondamentales et les disciplines ornementales semble, pour certains, oubliée, comme si ressurgissaient soudainement les critiques qui avaient été émises durant la seconde moitié du 15^e siècle. *Le Courtisan français*, publié anonymement en 1612, recommande au noble de pratiquer les sciences et les arts « pour son plaisir, sans s'y attacher importunément, comme ceux qui sont payés pour cela ». Lentement s'introduit dans les esprits un scepticisme à l'égard de la fonction éducatrice de la musique ; un scepticisme qui part souvent d'une critique des propos tenus par les auteurs de l'Antiquité.

Les recommandations des traités éducatifs entrent parfois dans le détail. Juan de Mariana, par exemple, dans le *De rege et regi institutione* (1598), recommande l'étude de la musique au prince afin qu'il approche la notion classique d'harmonie. S'il peut faire état publiquement de ses connaissances musicales et parfois même de l'ampleur de son talent, en revanche, il lui est fortement recommandé d'éviter de danser en public : seules les danses traditionnelles peuvent être pratiquées, non pour elles-mêmes, mais pour les qualités physiques qu'elles requièrent. Lorsque Juan Luis Vives publie, en 1531, son *De Disciplinis*, il ne s'adresse pas seulement au prince, mais à tout aristocrate ou étudiant. Plus que Castiglione précédemment ou Mariana à la fin du siècle, Vives porte une vive attention à la musique, n'en faisant pas

seulement un objet de pratique mais aussi un objet de réflexion théorique obligatoire pour jeunes aristocrates ou jeunes étudiants.¹⁵

De manière générale, les mêmes traités éducatifs, lorsqu'ils s'adressent aux jeunes filles, ne font pas les mêmes recommandations. La question la plus longuement débattue dans ces traités reste celle de la lecture : une jeune fille doit-elle ou non apprendre à lire ?¹⁶ En réalité, ces ouvrages sont plus des manuels de savoir-vivre que de réels programmes éducatifs comme il en était conçu pour les garçons. Une constance dans ces « manuels » : le rejet de la musique et de la danse. Et cela pour une série de raisons :¹⁷

- La musique est un loisir et le loisir est ennemi de la vertu ;
- La musique est le contraire du silence ;
- La pratique de la musique, et en particulier son apprentissage, suppose une activité sociale, contraire au principe de l'extrême discrétion ;
- La musique est source de plaisir physique, une forme de sensualité à bannir absolument ;
- Le chant de la femme est une menace pour la vertu masculine.

Juan Vives, pourtant excellent musicien, démontre l'extrême danger de la musique pour l'éducation des jeunes filles dans son très influent *De institutione feminae christiana* (1523). Son argumentation est implacable : la vertu essentielle des femmes est la chasteté or la pratique de loisirs est le plus grand ennemi de la chasteté, et la musique est un loisir.

Une fois encore - et cette question revient sans cesse, lorsque l'on tente de percevoir la place réservée à la musique dans l'éducation des jeunes gens dans l'Europe de la Renaissance -, il semble nécessaire de considérer avec prudence les assertions des uns et des autres, furent-ils mêmes des figures remarquables de la vie intellectuelle des 15^e et 16^e siècles. Vives dédie son *De institutione feminae christiana* à Catherine d'Aragon, épouse d'Henri VIII. L'érudit espagnol était alors le précepteur de leur fille, Marie Tudor ; il était aussi professeur au Corpus Christi d'Oxford après avoir vécu dans de nombreux centres bouillonnants (Valence, Paris, Bruges, Louvain). Luthiste, compositeur, au service d'un roi profondément amateur de musique, admirateur des filles d'Isabelle la Catholique qui pratiquaient la musique, il ne peut, lorsqu'il

¹⁵ Vives revient sur le sujet dans ses *Linguae latinae exercitatio* (1538) et s'y dévoile luthiste et compositeur.

¹⁶ Ceci est vrai dans la littérature catholique après que Luther a émis un avis très favorable sur la question...

¹⁷ Pilar Ramos López, « Music and Women in Early Modern Spain : Some Discrepancies Between Educational Theory and Musical Practice », *Musical Voices of Early Modern Women*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 97-118.

s'adresse à une audience anglaise faire l'impasse sur l'usage restrictif de la musique par les femmes tel qu'il s'imposait dans les milieux anglicans.¹⁸ À chaque fois, il convient, et cette question est particulièrement vraie lorsque l'on aborde le cas des musiciennes, d'aborder les sources avec prudence.¹⁹

L'idéal aristocratique humaniste a parfois débouché sur la fondation d'institutions. Ainsi, lorsque Henri IV entre à Paris en 1594, une de ses premières initiatives consiste à fonder une académie consacrée à l'éducation de la noblesse. Fondée sur une volonté d'éradication de la violence, cette académie d'un nouveau genre accorde une place de choix à la culture et donc à la musique.²⁰ Jeu du luth et maîtrise de danses s'ajoutent à la musicalisation de pratiques aussi diverses que celles de l'escrime, de l'équitation, à travers des formes aussi singulières que les ballets équestres ou les danses pyrrhiques.

3. DU CHANT DU CŒUR DE GERSON A L'ETHIQUE LUTHERIENNE DE L'APPRENTISSAGE MUSICAL

La narration des effets merveilleux de la musique, tels qu'ils figurent dans de nombreux traités des 15^e et 16^e siècles, peut être lue comme une manifestation de l'humanisme musical. Théoriciens de la musique et savants philologues cherchent à étoffer le répertoire des quelques manifestations étonnantes du pouvoir de la musique. Parallèlement paraissent ces ouvrages destinés à façonner le comportement de la jeunesse aristocratique. Ils s'offrent comme une actualisation de ces effets merveilleux qui eux empruntent allègrement récits et métaphores à l'univers de la mythologie. Ni la description des effets, ni les recommandations aux aristocrates n'éclipsent un discours fondamental sur la musique, celui de son statut théologique. Ce débat prend une tournure plus poignante encore au moment où l'on assiste à l'éclatement confessionnel de l'Europe.

Tournure poignante certes, mais pas nécessairement novatrice dans son contenu. Les termes du débat avaient été posés par saint Augustin dans les *Confessions*, disséminés par les commentaires d'Isidore de Séville et repris par de nombreux autres, avec chaque fois la même tension entre le danger de la

¹⁸ Linda Phyllis Austern, « Music and the English Renaissance Controversy over Women », *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender in Music*, Urbana, University of Illinois Press, 1994, p.52-69.

¹⁹ Pour la mise en œuvre d'une méthodologie oraganle, voir Martha Feldman & Bonnie Gordon (éd.), *The Courtisan's Arts. Cross-Cultural Perspectives*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

²⁰ Kate van Orden, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, Chicago, Chicago University Press, 2005.

concupiscence et l'utilité d'une expérience sensible salubre pour l'âme. Le sixième livre du *De musica* de saint Augustin a posé les fondements des discussions sur les rapports entre musique et théologie. L'évêque d'Hippone s'y interroge sur la manière dont la musique permet de passer des « *numeri corporales* » aux « *numeri incorporales* ». La « *scientia musica* » lui permet de résoudre trois problèmes : le péché, l'amour de Dieu et du prochain, et la question de la création de l'univers *ex nihilo*. Comme il l'avouera plus tard dans ses *Retractationes*, Augustin est convaincu d'avoir échoué et finira par n'attribuer à la musique qu'une fonction propédeutique au même titre que la grammaire ou la rhétorique. Il n'empêche que ses recherches confirment le rôle de la musique dans la foi, thème dont débattront quelques théologiens aux 15^e et 16^e siècles. À côté de saint Augustin, saint Thomas d'Aquin tient une place importante dans la réflexion sur les rapports entre musique et théologie. Son influence est constante durant toute la Renaissance et culmine dans l'œuvre de Marin Mersenne.²¹

La musique divine n'est pas perceptible par le sens de l'ouïe. Tout comme il y a une vision externe et une vision interne, il y a une oreille externe et une oreille interne qui permet d'entendre cette musique ineffable et indescriptible de Dieu. Érasme le dit clairement.²² Il maintient une dualité radicale entre les modes « physiques » ou « extérieurs » d'une musique humaine qui demeure charnelle en tout état de cause, et les modes « métaphysiques » ou « intérieurs » d'une musique divine qui ne s'entend que par les « oreilles de l'esprit » :

« Mais si la musique humaine possède une telle force pour transformer les passions de l'âme et du corps, combien devons-nous croire qu'est plus efficace cette musique céleste et divine pour purger nos âmes des maladies spirituelles et des idées pernicieuses de ce siècle ! »

Cette musique céleste qui « sera encore plus agréable à Dieu si elle est modulée par un chœur nombreux d'âmes et de voix concordantes » n'a rien à voir avec la musique telle qu'elle est pratiquée. Elle suppose l'action des oreilles de l'esprit afin de comprendre ou de percevoir le sens mystique des chants davidiques (c'est-à-dire le chant des psaumes). La dualité mise en avant par Érasme, si elle survit dans le monde catholique, subit des critiques chez les protestants. Pour Luther, la musique n'est pas un moyen parmi d'autres, mais un moyen privilégié, consubstantiel à toute forme d'expression de la Parole.

²¹ Umberto Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993; Peter Dear, *Mersenne and the Learnings of the Schools*, Ithaca, Cornell University Press, 1988; Philippe Vendrix, « L'augustinisme musical en France au XVII^e siècle », *Revue de musicologie*, 78/2 (1992), pp. 237-258

²² Jean-Claude Margolin, *Érasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965

L'ouïe constitue un tout indivisible : l'ensemble des moyens permettant à la Parole de se faire entendre.

Imaginer une oreille interne n'était pas simplement un moyen de dissimuler l'impossibilité d'une explication (celle de la musique divine). Elle prend aussi des allures pragmatiques. Ainsi en est-il chez Jean Gerson (1363-1429), célèbre théologien, chancelier de l'Université de Paris, dont les écrits circulèrent sous forme de manuscrits et d'imprimés tout au long de la Renaissance.²³ Gerson dresse un tableau distinctif entre le chant de la bouche et le chant du cœur. Il énumère, dans le *De canticis* (1424-1426), dix distinctions entre les deux²⁴.

Chant de la bouche	Chant du cœur
Écoute extérieure	Écoute intérieure
Uniforme	Varie d'individu en individu
Connu, perçu et évalué par un autre	Connu du chanteur et de Dieu
Peuvent être combinés	Unique et non combinable
Peut-être entendu contre volonté si les sens sont en éveil	Seuls le visage, les yeux et les gestes attestent de sa présence
Créé parfois sans le vouloir (les enfants, les animaux)	Résulte d'un choix délibéré
Pas de portée morale réelle, car il est parfois créé sans volonté de créer	En tant que choix, il est sujet à louange ou à critique
Provoqué parfois par des forces externes	Ne peut être forcé
Contenu subjectivement dans les objets matériels, organique ou non	Se trouve uniquement dans la partie la plus élevée de l'intelligence (l'esprit ou le « synderesis »)
Est dirigé vers le vieil homme	Appartient au nouvel homme, celui qui est créé à l'image de Dieu.

Gerson élabore sur un modèle musical une gamme mystique qu'il dénomme « *gamma canticordi* ». Tout comme la « *gamma* » musicale indique les mutations d'hexacordes à l'intérieur d'une ligne mélodique, la « *gamma* » mystique illustre les mutations dans la musique du cœur. Et cette « *gamma* » mystique n'est pas simple analogie : elle dessine un parcours certes difficile, mais qui conduit soit à une conversion, soit à une foi renforcée.

Le thème du parcours mystique qui doit beaucoup à saint Augustin circule abondamment aux 15^e et 16^e siècles pour culminer aux confins des 16^e et 17^e siècles avec les expériences d'un saint Charles Borromée et les extases de Thérèse d'Avilla.²⁵ Jamais cependant, il ne reprend les formes d'une description

²³ Isbelle Fabre, *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson*, Genève, Droz, 2005.

²⁴ Joyce Irwin, « The mystical music of Jean Gerson », *Early Music History*, 1 (1981), pp.187-202.

²⁵ Xavier Bisaro & Jean-Yves Hameline, *Ars musica naissance d'une chrétienté moderne. Histoire musicale des réformes religieuses (XV^e – XVII^e siècles)*, Tours, CESR, 2008.

systematique telle que l'avait proposée Jean Gerson. En revanche, il est central aux théologiens de la Réforme et de la Contre-Réforme aux prises avec une définition des pratiques culturelles. Qu'il s'agisse des textes programmatiques de Luther,²⁶ des hésitations de Calvin dont Loys Bourgeois est en quelque sorte le porte-parole (*Le Droict chemin de Musique*, 1550), ou encore les recommandations conciliaires, il s'agit avant tout de trouver des solutions qui éloignent de préoccupations qui avaient motivé un Gerson, un Érasme ou les défenseurs de la « *devotio moderna* ».

²⁶ La littérature sur le sujet est abondante. En français, on consultera Hubert Guicharrousse, *Les musiques de Luther*, Genève, Labor et fides, 1995.

II - POUR QUI ENSEIGNER LA MUSIQUE ?

SI LA MUSIQUE JOUE UN RÔLE aussi fondamental que le prétendent savants et théologiens, faiseurs de modes et philologues, elle se devrait d'être systématiquement présente dans tous les lieux de formation et même au-delà tout le long d'un parcours de vie. La réalité demeure loin de cet idéal. D'abord, évidemment, parce que la musique ne constitue pas un ensemble homogène dont l'apprentissage pourrait être réglé à l'aide d'un manuel unique qu'il suffirait de traduire pour l'adapter aux lieux et aux habitudes des diverses régions d'Europe. À cette hétérogénéité s'en ajoute une deuxième : nul n'est égal face à l'enseignement. Ne peuvent accéder aux maîtrises tous les jeunes garçons des villes, sans même parler des enfants des campagnes. Aux jeunes filles sont réservées certaines matières parmi lesquelles peut ne pas figurer la musique. À ces deux réalités – hétérogénéité du domaine musical et des conditions d'accès à la musique – s'en ajoute une troisième, les contingences socio-politiques. Le premier 15^e siècle est marqué par la Guerre de Cent Ans et la résorption du Grand Schisme. Le second 16^e siècle est endeuillé par des conflits confessionnels, ponctués de massacres, de destructions et qui culminent dans la meurtrière Guerre de Trente Ans. Toute image apparemment idéale de l'enseignement musical dans la maîtrise d'une splendide cathédrale gothique de Picardie ou dans une brillante université italienne se doit d'être constamment confrontée à la diversité des situations. Lorsque Ciconia travaille à Padoue et qu'il y conçoit durant la première décennie du 15^e siècle ses traités, la ville universitaire est ravagée par la peste : en 1405, il n'y a pas une dizaine d'étudiants au matricule de la prestigieuse institution. Dans les années 1570, la cathédrale Saint-Michel de Bruxelles est fermée à plusieurs reprises en raison des conflits confessionnels. Difficile d'imaginer une constance pédagogique en des moments aussi troublés. En 1545, Adrian Petit Coclico s'adresse au prince-électeur Jean-Frédéric 1^{er} pour obtenir un poste de professeur de musique à l'université de Wittenberg. Petit Coclico, soutenu par ses étudiants, considère que sa requête est légitime dans la mesure où il a déjà donné pas mal de cours privés dans le cadre de l'université. La réponse de l'électeur ne se fait pas attendre : il n'existe pas de poste de « *lectio musices* » à l'université et il est hors de question d'en créer. Si les étudiants souhaitent acquérir des compétences en matière de musique, qu'ils recourent comme cela se fait pour le grec, à des leçons privées...

1. DES LIEUX D'ENSEIGNEMENT

L'enseignement de la musique s'effectue aux 15^e et 16^e siècles dans des lieux divers, institutionnalisés ou informels, qui vont de la salle de cours d'une université au cabinet privé du savant en passant par les académies et les maîtrises. Ces lieux favorisent, peu ou prou, des types de discours, des usages didactiques, des relations individuelles ou collectives.

1.1. LES ECOLES ET LES MAITRISES

Lieu par excellence de l'enseignement de la musique, les maîtrises occupent une place incontournable dans le paysage musical de la Renaissance. C'est aux 13^e ou 14^e siècles, selon les endroits, qu'aux oblates, aux élèves des écoles monastiques ou capitulaires chargés du chant, sont substitués des enfants chargés du service choral quotidien. Cette institution s'accompagne de l'institution de clercs adultes rémunérés pour être actifs durant l'office. Des documents d'archives en attestent. Ainsi, à Reims, le 17 août 1285, le règlement prévoit le recrutement simultané des quatre premiers « maîtrisiens » et de douze vicaires (quatre prêtres, quatre diacres, quatre sous-diacres). Pour juguler les trop fréquentes désertions des offices, ces vicaires jurent de résider à Reims et de faire preuve d'assiduité.²⁷ Et pour être certain de garantir leur présence effective, le règlement prévoit de les rémunérer au pointage en recourant à un système attractif (tarif plus élevé pour les matines, etc.).

Ce système institué dans la plupart des cathédrales et dans de nombreuses collégiales avère cependant rapidement ses limites. D'une part, les « incitations financières » mises en place n'endiguent pas les désertions ou l'absentéisme. Car les perspectives de cumul restent toujours plus alléchantes que la rémunération unique. Le cumul des prébendes incite même à créer à Paris une catégorie particulière, celle des « clercs de matines ». D'autre part, le répertoire polyphonique exige une pratique assidue et régulière difficile à concilier avec le cumul des charges. Le rôle des maîtrises et de ses enfants en devient dès lors fondamental pour le bon déroulement de l'office.

A la cathédrale de Paris, dès le début du 13^e siècle, les enfants de la maîtrise sont placés sous l'autorité d'un « *magister cantus* ». Un siècle plus tard, un « *grammaticus* » vient renforcer le maître de chant afin d'enseigner le latin aux

²⁷ Les études sur les maîtrises abondent. Pour le cas de Reims, se reporter aux travaux de Patrick Demouy, en particulier « Une source inédite de l'histoire des maîtrises : le règlement des enfants de chœur de Notre-Dame de Reims (XVI^e s.), *Symphonies lorraines*, Paris, Klincksieck, 1998, p.169-183.

enfants.²⁸ Le cartulaire renseigne sur l'origine sociale des enfants. La première impression est plutôt celle d'un recrutement diversifié, d'enfants issus de l'aristocratie à des orphelins sans toit. La majorité provient cependant de la classe moyenne, celle qui réunit des artisans et des marchands relativement aisés.²⁹

Jean Gerson dont les écrits de « théologie musicale » ont déjà été évoqués, s'est aussi penché sur le cas de la maîtrise de Notre-Dame. Il est vrai que ce chancelier de l'université de Paris pouvait s'y prévaloir d'une longue expérience pédagogique. En avril 1411, il rédige une *Doctrina pro pueris et inventibus chori ecclesiae Parisiensis*.³⁰ Ce texte est d'autant plus important qu'il a inspiré de nombreux autres règlements pour quantité de maîtrises, au sein du royaume de France et au-delà.

Gerson souhaitait ardemment que les élèves dont il avait la charge à Notre-Dame affichent dans la liturgie un comportement irréprochable, exemplaire, qui devait aller de paire avec des compétences vocales idéales. Car, à travers leur participation à l'office, ces enfants incarnent en quelque sorte la musique céleste des élus.³¹ Pour réaliser cette ambition, Gerson ne recule devant aucun détail. Puisqu'il s'inquiète de savoir comment disposer les enfants à la prière, et qu'il se soucie de l'aide qu'il convient de leur proposer à tous quel que soit leur degré de connaissance, il se doit donc de mettre au point une doctrine, qui mêle judicieusement programme éducatif et code de conduite. Isabelle Fabre résume cette doctrine en quelques points : « S'imprégner de la Parole de Dieu par une participation régulière et entière à l'Office divin, former les esprits à exercer le saint jugement de la raison en s'appuyant sur un savoir aussi large que solide, enraciner enfin fermement la pratique des vertus dans des âmes encore tendres et malléables ». Cependant, Gerson a aussi conscience des dangers qui guettent ces jeunes enfants dont la pureté n'a d'égal que la vulnérabilité et la fragilité, les rendant aisément corruptibles et objets de convoitises, viles et perverses. Le théologien martèle donc dans son *Doctrina pro pueris* : il convient de tenir les enfants de chœur à l'écart de toute influence potentiellement négative que celle-ci émane des clercs même de la cathédrale ou des membres de leur propre famille. Isolement strict et constante

²⁸ Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

²⁹ Ces enfants sont parfois désignés « *pauperes pueri* » (enfants pauvres), ce qui donne à penser qu'ils vivaient en grande partie de la charité des chanoines et leur servaient parfois même de domestiques.

³⁰ Glorieux éd., t.9, n°478, pp.686-689.

³¹ Sur la pensée de Gerson, voir Isabelle Fabre, *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson*.

surveillance s'avèrent d'une impérieuse nécessité afin de prévenir de toute corruption.

Patrick Demouy³² a découvert et édité un règlement en français de 1533 à destination des enfants de chœur de la cathédrale Notre-Dame de Reims. Postérieur de plus d'un siècle au *Doctrina* de Gerson, il s'en fait néanmoins l'écho comme en témoignent l'ampleur et la diversité des points abordés dans ce règlement.

« An 1533 **Institution et fondation des enfans de chœur en l'église de Rheims**

Il y a dis enfans en l'églis de Rheims, desquelz quatre ont esté instituez par le chapitre avec douze vicaires l'an 1285. Les six autres ont esté fondez par archevesques et chanoines ; l'un par messire Richard de Bezançon archevesque... à charge que les enfans tous les jours après matines diroient à voix basse en retournant du servive une antienne de la Vierge Marie...

Pourquoy appelez enfans de chœur

Ils sont appelez clerks ou enfans de chœur, à raison qu'estans dédiés et députés au service de Dieu, ilz doivent assister à toutes les heures du chœur, voyre et estre les premiers et derniers, pour faire et chanter ce qui leur sera ordonné.

Quel doivent estre receuz

Ils doivent estre choisiz, non seulement pour avoir la voix claire douce et harmonieuse, mais pour estre de bonnes mœurs et dévotz, resentans encore leur innocence, pour estre ce quilz représentent, comme petitz anges au service de Dieu et exciter chascun à dévotion.

Quel maistre leur doit estre donné

Pour a quoy les façonner et entretenir, leur sera donné ung maistre sage, prudent, avisé, duquel la vie et conversation soit telle qu'elle leur puisse servir de miroir et exemple, d'autan qu'ils retiennent plus ce qu'ilz ont veu faire et pratiquer, que ce qu'ilz ont ouy dire et remonstrer.

De leur instruction

Ilz seront instruits premièrement et principalement en la cognoissance, crainte, amour et service de Dieu, comme estant le fondement de toute sapience ; pour ce ilz apprendront les articles de la foy chrestienne, les commandements de Dieu et de l'Eglise, les prières contenues aux heures et autres choses nécessaires. Secondement, ilz seront instruits ès bonnes mœurs ; pour ce souvent leur seront faites remontrances et discours de la beauté et excellence de la vertu, pour leur faire aymer et suivre ; de la laideur et horreur du vice, pour leur faire fuyr et abhorrer ; ... Tiercement seront instruits en la musique et plain chant pour louer Dieu et faire le service auquel ilz seront appelez ; aussi ès lettres humaines pour se rendre capables de parvenir quand ilz seront en aage à l'estat sacerdotal.

Comme ils doivent se maintenir allans à l'église

³² P. Demouy, « Une source inédite de l'histoire des maîtrises ».

Ilz iront tous ensemble à l'église... sans caqueter, rire, deviser ny regarder deçà ou delà...

Ce qu'ilz doivent faire estans en l'église ...

Comme ilz se doivent maintenir en leur sellette

... tous... seront comme petitz anges pur exciter ung chascun à dévotion, méditant choses saintes, disant leurs prières, ou pensant à ce qu'ilz ont à faire ou chanter, sur tout gardant un beau silence...

Comme ilz ne doivent sortir de leur sellette légèrement ...

Des inclinations qu'ilz doivent faire au nom de Jésus, Marie, etc. ...

Des révérences qu'ilz feront à Messieurs les chanoines durant le service ...

Du temps qu'ilz seront assis ou à genoux

Ilz seront tousjours debout, sinon durant les leçons de matines, les respons de vespres et matines, ...

Comme ilz doivent chanter leurs leçons et respons

Ilz chanteront leurs leçons haultement, poseement et distinctement observant et gardant les accents, virgules et points, et leurs respons aussi gravement et dévotement, avec le chant qu'on dit Royal.

Comme ilz doivent marcher dedans le chœur

Allant chanter leurs leçons ou respons, quérir ou porter le livre au semainier...

Comme ilz doivent venir du revestiaire pour encenser ...

Comme ilz se doivent maintenir au Saint Sacrifice de la messe ...

Des prières qu'ilz doivent faire tous les jours ...

Ce qu'ilz doivent faire et penser à l'absolution de complie ...

Comme ilz se doivent maintenir au revestiaire ...

Du retour de l'église en leur maison ...

Des temps et mois qu'ilz iront à confesse et communion ...

De leur confession ...

Des temps et mois que seront faites leurs couronnes ...

De l'heure qu'ilz se doivent lever pour aller à matines

Ilz se lèveront du matin au quatriesme coup de matines...

De l'heure qu'ilz iront coucher

Ilz se coucheront à huit heures du soir...

De ce qu'ilz feront après matines

Après matines ilz desjeuneront puis prévoiront ce qu'ilz auront à chanter pour la messe, soit musique ou plain chant et si le temps le permet, le maistre leur fera quelque leçon de musique ou répétition de grammaire.

De ce qu'ilz feront après la messe

Après la messe, ilz dineront... après leur disner sera faite leçon de grammaire selon la capacité des enfans... Aux festes qu'il n'y aura sermon, leur sera exposé le catéchisme de caresme, aux grands en latin, aux petitz en français,...

Des ce qu'ilz feront après vespres

Après vespres sera faite leçon de musique et plain chant et su le temps le permet répétition de grammaire.

De l'heure du souper

... après le souper sera faite répétition de chant ou grammaire selon la commodité de temps.

Quel livres leur seront ensengnez tant pour grammaire que musique

Tant pour la grammaire que pour la musique ne leur seront monstrées ni enseignées aucunes chansons lascives ny autheurs impudiques, d'autant que cela répugne à la pureté de conscience... ains leur seront ensengnés moeths honestes pleins de bonnes musique et autheurs chastes et pudiques pour apprendre l'art de la musique et les bonnes moeurs.

De ce qu'ilz doivent lire devant et après le repas ...

De leurs jeux et récréations

Tous les jours... ilz auront une demi heure de récréation...

De la langue latine à laquelle ilz les fault façonner

Il ne sera loisible aux enfans, spécialement aux grands,... parler autre langage que latin...

De n'admettre personne en leur maison sans permission ...

De ne les mener fors la maison en compagnie sans permission

Ne sera aussi loisible au maistre les mener en la ville ès maisons de gens laïques pour y chanter chansons dissolues et lascives et servir de balladins. S'ilz sont mandez par quelques princes, archevesques, évesques ou autres grands seigneurs, ou en assemblées de chanoynes ou gens ecclésiastiques pour y chanter moeths et autres chansons de dévotion et contemplation, ilz y pourront aller...

De l'accusation et dénonciation de ceux qui auront failli ...

De la correction des défaillans

Le maistre fera la correction des défaillans par parolles ou par verges...

De la remontrance avant la correction ...

De la louange des bons et obéissans ...

De leur traitement et habits

Ilz seront traitez de viandes bonnes et saines, mays par mesure et sans excès pour mieux conserver leurs voix et garder leur santé...

Des malades ...

De leur congé et département ... »

La situation des maîtrises est loin d'être idéale ou homogène. Les cathédrales Notre-Dame de Paris ou de Reims occupent une fonction

éminemment symbolique et bénéficient d'une attention particulière. Tel n'est pas le cas de l'ensemble des cathédrales ou des principales collégiales en France ou à l'étranger. Il y a d'abord disparité dans les effectifs. Les enfants de chœur ne sont jamais nombreux : douze³³ au maximum à Paris, mais aussi à Rouen, à Chartres ou à Liège. Des aléas divers interdisent le maintien d'un effectif stable.

- AMIENS : le chanoine Enguerrand de Croy (+1208) assure des revenus pour dix vicaires dont quatre enfants, « petits vicaires » qui assurent le chant ; leur nombre est réduit de dix à huit le 26 septembre 1324, date de la nomination d'un maître ;
- ANGERS : enfants de chœur attestés dès 1286 ; ils sont quatre en 1369, six à la fin du 14^e siècle, huit au 16^e siècle, tonsurés âgés de 7 à 19 ans ;
- CHARTRES : Geoffroy de Poncey institue en 1215 six clercs pour chanter les louanges de Dieu ; ils sont huit aux 14^e et 15^e siècles ;
- LANGRES : quatre au 14^e siècle ; le 24 mars 1484, Innocent VIII institue un maître de musique avec huit enfants ;
- LAON : en 1304, six enfants de chœur sont en fonction ;
- PARIS : une maîtrise apparaît dans les plus anciens registres de délibérations capitulaires (1326) ; en 1406, il y a huit enfants ;
- REIMS : la fondation de quatre premiers enfants de chœur remonte à 1285 ;
- ROUEN : fondation le 13 novembre 1377 de quatre « enfants d'autel » dirigés par un maître ;
- TOURNAI : huit « *pueri vicarii* » en 1246 ;
- TROYES : en 1406, quatre enfants ; six en 1482, et huit en 1629.

Empereurs, monarques et papes, mais aussi ducs, comtes, princes et autres détenteurs de pouvoir se parent d'une chapelle privée qui suppose le même type d'organisation avec présence incontournable des enfants de chœur qu'il a fallu veiller à éduquer à la musique. Plus une chapelle brille par les chanteurs renommés qui s'y retrouvent et par la qualité et le nombre des enfants qui y sont formés, plus brillante paraît la force de son mécène. Dans la panoplie des chapelles privées, il en est donc de type extrêmement divers. Elles sont instables institutionnellement si elles ne s'adosent pas à une couronne ; elles ne peuvent maintenir leur niveau d'un temps si le mécénat, en changeant de main, ne porte plus à la musique la même attention.

La chapelle des rois de France demeure un cas singulier.³⁴ Christelle Cazaux l'a étudiée en détail pour le règne de François 1^{er} et Isabelle Handy

³³ D'où le nom également donné aux enfants de chœur de « *duodenus* ».

³⁴ Plusieurs dénominations : chapelle musicale, chapelle royale, chapelle de musique. François 1^{er} crée aussi une « chapelle de plain-chant ». Voir Christelle Cazaux, *La musique à la cour de François 1^{er}*, Paris, Droz, 2002.

pour la seconde moitié du 16^e siècle.³⁵ À la cour d'Henri VIII d'Angleterre, mais aussi d'Elisabeth 1^{re}, la chapelle bénéficie d'un traitement de faveur. On pourrait multiplier les exemples (avec les empereurs du Saint-Empire, les rois d'Espagne, etc.), et chaque fois, constater qu'être enfant de chœur dans une chapelle royale offre des garanties qui ne sont pas celles dont bénéficient les enfants de chœur dans les cathédrales et collégiales. L'administration royale garantit une continuité de la formation (au moment de la mue) et d'employabilité (les retours d'enfants dans la chapelle royale qui les a formés sont relativement fréquents).

La situation plus ou moins confortable des enfants contraste avec la lourdeur de la charge qui incombe aux maîtres. Et la description de leurs obligations donne à penser que si ce n'étaient les gages et émoluments divers, certains auraient mieux fait de choisir une collégiale perdue dans les campagnes... Ici aussi, cependant, la garantie de stabilité faisait la différence : Johannes Ockeghem, Antoine Divitis, Jean Mouton, pour ne citer que quelques-uns des plus célèbres, demeurent de longues années au service du roi. Pour certains, occuper le poste de maître de chapelle d'un prince ou d'un roi s'affiche clairement comme l'ambition ultime. Roland de Lassus fera tout (ou presque) pour enfin devenir maître de chapelle du duc de Bavière avec des émoluments de 200 florins par an. Comme le précise Annie Coeurdevey :

« Il fallait en payer le prix : d'énormes responsabilités, des horaires... déments. Direction musicale, avec des offices religieux quotidiens (grand-messe à l'église Saint-Laurent), d'une chapelle dont les effectifs ne cessaient d'augmenter ; direction de la *Tafelmusik*, pour l'agrément quotidien du duc et grâce à la confusion opérée par ce dernier entre service sacré et service profane ; mise à jour et élargissement du répertoire ; surveillance du travail de copie des musiques destinées à l'usage liturgique... ; éducation des enfants de la maîtrise. »³⁶

Et rien que pour cette dernière mission, la liste est longue. Car le précepteur leur apprend la musique, la grammaire, le latin, l'histoire biblique et de l'Antiquité tout en veillant à la discipline du groupe...³⁷

1.2. L'UNIVERSITE

En tant qu'art libéral, la musique est enseignée dans les universités. Avec les mathématiques, la géométrie et l'astronomie, elle forme ce qui est dénommé

³⁵ Christelle Cazaux, *La musique à la cour de François 1^{er}* ; Isabelle Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, Champion, 2008.

³⁶ Annie Coeurdevey, *Roland de Lassus*, Paris, Fayard, 2003, p.124-125.

³⁷ Pour Munich, on possède une très intéressante *Instruction für den Capell-Knaben-Praeceptor was zuthuen gebührt unnd obligirt*.

depuis le Moyen Âge le *quadrivium*. La musique apparaît dans le cursus universitaire dès le 13^e siècle (en 1254 à l'université de Salamanque). Sa présence s'intensifie au cours du 14^e siècle et au début du 15^e siècle : Prague en 1307, Vienne en 1389, Cologne en 1398, Cracovie en 1400 et Oxford en 1421. Le contenu de l'enseignement musical est d'abord basé sur la lecture de quelques traités fondamentaux en tête desquels figure le *De institutione musica* de Boèce. À côté de Boèce, on lit et commente les *Problemata* attribués à Aristote, l'*Étymologiarum sive originum* d'Isidore de Séville et le *De musica* de saint Augustin.³⁸ Même si le programme des cours repose uniquement sur des textes théoriques, il n'en demeure pas moins que les étudiants bénéficient de liens qui sont tissés entre les institutions universitaires et les maîtrises des cathédrales ou collégiales souvent proches. Ainsi, l'Université de Paris entretient d'étroites relations avec la maîtrise de Notre-Dame, l'Université de Vienne avec la chapelle de la cathédrale Saint-Étienne, l'Université de Heidelberg avec la Nekarschule, celle de Leipzig avec la Thomasschule.

Les universités n'adoptent pas de politique commune. En Allemagne, la tendance n'est pas d'engager de brillants mathématiciens pour enseigner l'*ars musica*, mais plutôt des compositeurs, comme Nikolaus Listenius, Andreas Ornithoparcus (né ca.1490) ou Johannes Cochlaeus. Cette attitude témoigne d'un ancrage profond des préoccupations théoriques dans les pratiques contemporaines. Dans d'autres universités se manifeste le souci de répondre aux tendances mises en avant par les humanistes italiens. À Vienne, au début du 16^e siècle est fondé un *collegium poetarum et mathematicorum* que dirige Conrad Celtis (Konrad Pickel, 1495-1508). Celtis y favorise la redécouverte d'Horace, lançant une vogue des odes mises en musique. À Paris, au Collège de Coqueret, Jean Dorat (ca.1508-1580) enseigne la poésie grecque et intègre dans ses lectures des commentaires sur les pratiques musicales antiques. Quant à l'Université d'Uppsala, le professeur d'*ars musica* est qualifié de *poeteos et musicus*. La tendance inverse peut également se manifester : la faculté de musique s'autonomise. C'est le cas en Angleterre, à Cambridge, où est créée une faculté de musique indépendante et dans laquelle enseignera notamment John Taverner (ca.1490-1545).³⁹ L'université apparaît donc au cours des 15^e et 16^e

³⁸ Nan Cooke Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Norman, University of Oklahoma Press, 1958 ; Michel Huglo, « The Study of Ancient Sources of Music Theory in the Medieval University », *Music Theory and Its Sources : Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990, p.150-172.

³⁹ Lorsque dans l'Angleterre des Tudor, l'université décerne un grade académique pour la composition, un pas supplémentaire est franchi dans la reconnaissance sociale du compositeur (et non plus du *musicus*). Ce lent processus de compréhension et de valorisation de l'auteur (du compositeur) implique l'introduction de problématiques étrangères jusqu'alors au discours théorique tel le style, la créativité, le secret,

siècles comme un lieu aux facettes multiples. On y réfléchit non seulement sur des problèmes théoriques dans la lignée de Boèce, mais aussi sur les pratiques. Sebastian Virdung (né c.1465), auteur d'un célèbre traité sur les instruments de musique, la *Musica getutscht* (1511), enseigne à l'Université de Heidelberg. On y apprend également à louer la musique pour ses effets, créant un genre qui oscille entre le traité technique et l'essai poétique. Cette pratique, celle de l'*encomium musica*, se retrouve largement en Angleterre comme en témoigne *The Praise of music* (1586) de John Case.⁴⁰

L'Université de Paris a compté parmi ses professeurs quelques personnalités remarquables. Même si la musique n'était pas leur préoccupation majeure, ces professeurs ont contribué de façon notable, parfois fondamentale, à l'approfondissement de certains aspects théoriques. Ainsi en est-il de Jacques Lefèvre d'Étaples (Faber Stapulensis, c. 1455-1536). Professeur de théologie, auteur de textes controversés, il rédige une *Musica libris quattuor demonstrata* (1496) qui sera abondamment lue et citée par les théoriciens de la musique tout au long du 16^e siècle, pour son apport au calcul des intervalles. Le rôle d'Oronce Finé (1494-1555) est plus difficile à cerner. En tant que premier professeur de mathématiques au Collège royal et, parallèlement, de collaborateur de l'éditeur Pierre Attaignant, il a dû poursuivre lors de ses cours les réflexions entamées par Lefèvre d'Étaples, tout en manifestant un vif intérêt pour la musique pratique. Autre personnalité marquante, celle de Nikolaus Wollick (c.1480-c.1541), dont les liens avec l'Université de Paris n'ont jamais été formels, mais dont le travail s'inscrit à plus d'un titre dans la lignée de ce qui se pratiquait dans la célèbre institution.⁴¹ Wollick est d'abord étudiant à l'Université de Cologne où en 1501 il fait imprimer un *Opus aureum* qui connaîtra un vif succès et une large diffusion. Il quitte ensuite Cologne, s'installe à Metz où il ne réside qu'un an, puis décide de se rendre à Paris en 1508. Un an plus tard, un éditeur parisien, Jean Petit, publie son *Enchiridion musices* qui connaît un succès aussi important que l'*Opus aureum*. A peine a-t-il terminé son *Enchiridion* que Wollick semble abandonner la théorie musicale pour l'histoire, domaine qui lui garantit une renommée plus large encore : il devient secrétaire et historiographe du duc de Lorraine...

l'inventivité ou l'intention. Voir Roger Bray, « Music and the Quadrivium in early Tudor England », *Music & Letters*, 76 (1995), pp.1-18.

⁴⁰ James Hutton, « Some English Poems in Praise of Music », *Essays on Renaissance Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, pp.11-73. Repris dans Vendrix (éd.), *Renaissance, Reformation, Counter-Reformation*, 2012.

⁴¹ Klaus Wolfgang Niemöller, *Nicolaus Wollick (1480-1541) und sein Musiktraktat*, Cologne, 1956.

La faculté de théologie de l'Université de Paris participe aussi à ce mouvement. Gilles Charlier (Egidius Carlerius, 1390-1471) a enseigné au Collège de Navarre dès les années 1450, après avoir participé à de nombreux débats théologiques, à Bâle et à Prague. L'unique ouvrage concernant la musique qu'il a rédigé, le *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiastici in divinis officiis* (c. 1470) actualise un débat fondamental sur le rôle de la musique et ses effets dans la pratique religieuse. Gilles Charlier a dû compter parmi ses étudiants durant les années 1450-1460 un certain Jean Le Munerat (mort c. 1498) qui occupera des fonctions administratives importantes à l'Université de Paris.⁴² En deux ans de temps, Le Munerat publie deux courts traités destinés à défendre la musique contre les prétentions des grammairiens : le *De moderatione et concordia grammatica et musica* (1490) et le *Qui precedenti tractatu* (1491). L'objectif que s'est fixé Le Munerat est de répondre à une question pratique : doit-on pour l'exécution (et donc l'enseignement) du plain-chant procéder d'un point de vue grammatical ou d'un point de vue musical ? Il suggère que les deux domaines évoluent indépendamment l'un de l'autre. Malgré sa fragilité, la démonstration de Le Munerat introduit dans la théorie musicale un nouveau champ de réflexion que ne manquèrent pas d'approfondir des théoriciens du 16^e siècle, de Guillaume Guerson dans l'*Utilissime musicales regule necessarie plani cantus simplicis contrapuncti* (rédigé fin XVe, mais publié en 1518) aux traités de Johann Spangenberg (mort en 1550), notamment la *Prosodia in usum iuventutis northusiana* (1535) et les *Questiones musicae* (1536) en passant par Wollick (*Enchiridion musices*, 1509), Ornithoparcus (*Musice active micrologus*, 1517) et Lampadius (*Compendium musices*, 1537).

L'Université de Paris attirait des étudiants de qualité, tout comme celle d'Orléans. À Orléans, Johannes Tinctoris étudie le droit, tout en poursuivant une carrière de musicien. Heinrich Loriti dit Glarean choisit Paris. D'abord formé à Berne, il passe sept ans à Cologne où il étudie la philosophie, la théologie, les mathématiques et la musique avant de retourner à Bâle. En 1517, fort d'une chaude recommandation d'Érasme, il se rend à Paris pour approfondir ses connaissances et se lie d'amitié avec quelques humanistes. Nommé professeur à l'Université de Fribourg, il y enseigne la poésie, puis la théologie, et se lance dans la rédaction du *Dodecachordon* (1547).

1.3. LES COLLEGES

Soucieux de délivrer un enseignement aussi complet et diversifié que possible, les jésuites ont très tôt sollicité la collaboration de musiciens de talent

⁴² Don Harran, *In Defense of Music : the Case for Music as Argued by a Singer and Scholar of the Late Fifteenth Century*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

afin qu'ils livrent régulièrement de la musique, liturgique ou non. Rien n'était évidemment laissé au hasard : de sévères contrôles limitaient les usages et les pratiques de la musique au sein des collèges.⁴³ Les documents manquent pour se faire une idée précise des œuvres non liturgiques qui étaient exécutées dans ces collèges. Et cette carence n'affecte pas seulement les collèges de province, mais aussi les trois grands séminaires romains.⁴⁴ Les témoignages attestent d'une présence musicale lors de cérémonies — outre les représentations théâtrales qui sont mieux documentées — telles que les assemblées académiques, les défenses ou les débats, mais aussi lors des moments de récréation ou des rencontres des congrégations mariales.

Le père Girolamo Nappi a décrit avec force détails des événements qui marquèrent la vie du Collegio Romano et n'a pas manqué de souligner le rôle qu'y prit le *maestro di cappella*, notamment lors du déroulement des défenses. Une fois tout le monde installé, le candidat prend place derrière un pupitre et prie. Un motet est chanté pendant que les conclusions imprimées sont distribuées aux prélats et, s'ils sont présents, aux cardinaux. À chaque nouvel argument de la défense, les musiciens chantent un bref motet ou un madrigal. À partir de 1579, ces interpolations musicales ne peuvent être autre chose que des motets. Et, en 1603, Antonio Spinelli bannit toute musique des défenses. Nappi était sensible aux dangers que peut entraîner les pratiques musicales lors de cérémonies officielles et insiste sur le soin à apporter dans le choix des pièces, soin qui restreint le répertoire concerné aux seuls motets et madrigaux spirituels.⁴⁵ Lorsque les responsables du Collège Germanique compilent, entre 1585 et 1590, des règles destinées au maître de chapelle, ils ne manquent pas d'interdire au maître de posséder des « chants d'amour » ou tout autre chant « impur ». Il lui est fermement recommandé de ne pas faire chanter quelque pièce « légère ou vaine ». L'éducation jésuite laisse aussi la place à des moments de récréation. L'excursion dans les vignes — recommandées par Ignace de

⁴³ Thomas Culley, « The German College in Rome : A Center for Baroque Music », *Baroque Art : The Jesuit Contribution*, New York, Fordham University Press, 1972. Se reporter également à Pierre Guillot, *Les jésuites et la musique. Le collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, Liège, Mardaga, 1991.

⁴⁴ Voir en particulier Thomas Culley, *Jesuits and Music : A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome During the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rome, Typis Pontificiae Universitatis Gregorianae, 1970.

⁴⁵ K. S. Powers, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style*, Ph.D. diss. University of California, Santa Barbara, 1997.

Loyola — est l'occasion de chanter des madrigaux, profanes, certes, mais empreints de spiritualité.⁴⁶

1.4. LES ACADEMIES

Lorsque l'université a commencé à montrer les limites de son renouvellement (mais certainement pas de son succès), lorsqu'elle n'a plus pu, enfermée dans ses propres traditions, s'ouvrir aux pratiques nouvelles qui émergeaient dans la musique profane durant le premier tiers du 16^e siècle, la réflexion sur la musique a souvent, et particulièrement en Italie et dans une moindre mesure en France, quitté le formalisme de la classe de cours pour les assemblées académiques. Les académies italiennes vont toutes manifester leur intérêt pour la musique qu'il s'agisse de celle des Floridi, des Filomusi et des Filarmonici de Bologne, de celle des Anguistiati, des Imperturbabili ou des Incogniti de Venise ou encore celle des Invaghiti de Mantoue, des Concordi de Ferrare et des Immobili de Florence. Dans cette floraison d'académies, il est surprenant de n'en trouver qu'une qui déclare ne se consacrer qu'à la musique : l'Accademia Filarmonica de Vérone (fondée en 1543). Les sources manquent pour y situer le rôle de la musique.⁴⁷ En revanche, l'*impresa* indique de façon évidente l'orientation idéologique qui y prévaut. Une sirène, âme de la musique, y incarne l'idée d'harmonie universelle, harmonie sans laquelle tout se corrompt. Car la sirène touche tous les éléments (elle pose un pied dans l'eau, l'autre sur la terre, tandis que sa tête occupe l'air et le feu) et crée un lien entre microcosme et macrocosme.

Le *curriculum* des *studia humanitatis* révisé les sept arts libéraux et privilégie cinq disciplines : la poésie, l'histoire, la philosophie morale, la grammaire et la rhétorique. En intégrant ce programme au sein d'académies, les humanistes soulignent leur volonté de se rattacher et à l'Arcadie et au Parnasse. Les arts libéraux ainsi revivifiés offrent désormais aux lettrés humanistes qui les ont choisis une voie d'ascension spirituelle et d'immortalisation. Ils peuvent s'élargir en une encyclopédie capable d'englober les anciens arts « mécaniques », car le Parnasse est le domaine d'Apollon et des muses. L'académie devient le lieu de recherche d'une musique perdue, mais aussi de réflexion et de promotion d'une nouvelle musique.

⁴⁶ De nombreux compositeurs ont laissé des recueils de madrigaux destinés à la Société, parmi lesquels le *Primo libro de madrigali spirituali a cinque voci* (Venise, 1581) de Philippe de Monte se détache nettement par ses qualités musicales.

⁴⁷ Sur le sujet, voir le travail fondamental d'Inga Groote, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666*, Laaber, Laaber Verlag, 2007.

Les *Ragionamenti Accademici* (1567) de Cosimo Bartoli (1503-1572) permettent de se faire une idée des discussions qui animaient la vie des académies en Italie au 16^e siècle. Au début de la troisième partie de ces *Ragionamenti*, dix pages sont consacrées à la musique. Bartoli y traite de sujets fréquemment abordés par les théoriciens et philosophes depuis le 15^e siècle : le rôle éthique de la musique, l'harmonie cosmique et les usages de la musique. Rien ne semble jusqu'ici distinguer les discussions académiques des sujets généralement abordés dans les ouvrages concernant la musique. En revanche, après ces propos liminaires, Bartoli se lance dans un discours original sur les compositeurs, presque exclusivement des compositeurs actifs en Italie durant les premières décennies du 16^e siècle. Il en profite pour introduire dans le discours sur la musique une pratique courante des textes sur la peinture ou l'architecture : la comparaison de représentants des différentes disciplines artistiques ou littéraires. Le procédé n'est pas neuf, mais le recours aux musiciens ne faisait pas encore partie des habitudes dans ce genre de comparaison. Il se généralisera durant la seconde moitié du siècle. Deuxième originalité des *Ragionamenti Accademici* : à l'énumération des compositeurs succède une discussion sur les interprètes. Si les traités sur la manière d'exécuter le plain-chant ou la polyphonie ne manquent pas, il est exceptionnel de trouver des informations sur les virtuoses, qu'ils soient chanteurs ou instrumentistes⁴⁸.

2. APPRENTIS, PROFESSIONNELS ET AMATEURS

2.1. LES ENFANTS DE CHŒUR

Les maîtrises constituent les lieux emblématiques de l'éducation musicale à la Renaissance.⁴⁹ Elle ne connaissent certes pas le même épanouissement dans toutes les régions d'Europe et subissent des aléas divers comme l'illustre l'histoire parfois mouvementée des maîtrises des grandes cathédrales et collégiales de Picardie.⁵⁰ Comme en atteste le règlement de Reims évoqué plus haut, les enfants bénéficient à la fois d'un enseignement général et d'un enseignement plus spécifiquement musical dont le contenu sera abordée dans la troisième partie. Mais, comme il y a déjà été fait allusion à plusieurs reprises, le choix d'enfants pour le chant est intimement lié à l'image de la voix

⁴⁸ James Haar, « Cosimo Bartoli on music », *Early Music History*, 8 (1988), pp.37-80.

⁴⁹ Pour un panorama diversifié des enfants de chœur au Moyen Âge et à la Renaissance, voir le volume édité par Susan Boynton & Eric Rice : *Young Choristers 650-1700*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008.

⁵⁰ Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin & Philippe Vendrix, *La musique en Picardie du XIV^e au XVII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2012.

angélique. Or un jeune garçon connaît au moment de l'adolescence une mue qui peut radicalement transformer le timbre de sa voix. Ce moment est crucial pour l'histoire des enfants de chœur : de leur compétence et penchant, du maintien aussi d'une qualité de timbre après la mue, dépendent la poursuite ou l'interruption de leur éducation musicale. Dans quelques rares cas, il est aisé de suivre le devenir des enfants de chœur (les « *duodeni* ») lorsqu'ils deviennent « *duodeni mutati* ». ⁵¹ La sortie de l'adolescence reste toutefois une période souvent mystérieuse dans la biographie des musiciens. Ils n'ont en réalité pas beaucoup de choix. Certains s'engagent directement dans la vie professionnelle, n'ayant pas le possibilité de perfectionner leur éducation musicale soit qu'ils n'ont pas été « repérés » (manque de talent, hors des circuits habituels des recruteurs, etc.) ; soit qu'ils évoluent dans des circonstances peu favorables. Certains prennent le chemin du musicien itinérant qui pourra au gré de ses rencontres approfondir auprès de maîtres renommés leurs connaissances en matière de composition musicale ou d'interprétation, vocale ou instrumentale. Cet enseignement touche une matière qui a peu laissé de traces matérielles. D'autres enfin, décident de poursuivre leurs études par l'obtention d'un grade universitaire qui leur facilitera ensuite l'accès à certaines fonctions.

De nombreux incidents émaillent l'histoire des maîtrises durant les 15^e et 16^e siècles et donnent une force supplémentaire aux propos de Gerson. Le revers d'un système éducatif de qualité est qu'il attire sur lui l'attention... Le cas des Pays-Bas du Sud, dès le milieu du 16^e siècle, demeure à cet égard exemplaire. ⁵² La domination espagnole ne fut pas propice à l'épanouissement des pratiques musicales : la vie musicale des Pays-Bas du Sud fut considérablement ralentie durant le deuxième tiers du 16^e siècle. ⁵³ Deux facteurs majeurs additionnent leurs effets : les guerres de religion et le déclin de l'écriture polyphonique héritée des maîtres du début du siècle. Les actes de saccage abondent. On ne compte plus les sanctuaires pillés, et les destructions de somptueux livres de chœur semblent incessantes. Pour apaiser les esprits enflammés, le camp catholique multiplie les injonctions tendant à recentrer les pratiques religieuses sur la foi, et n'accordant à la musique polyphonique qu'une place de plus en plus réduite. La principauté de Liège semble mieux

⁵¹ Cette dénomination s'applique aussi parfois à de jeunes musiciens qui ont dépassé le stade de la mue et auxquels sont assignés des fonctions d'assistant du maître de chant.

⁵² Philippe Vendrix, « Die Münchner Versuchung. Zur Emigration Flämischer und Lütticher Musiker in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts », *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, München, Bayerische Akademie, 2006, p.135-142.

⁵³ Robert Wangermée, *La musique flamande dans les sociétés des XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1965.

protégée des conflits religieux. L'affirmation de son catholicisme laisse peu de place aux protestants, qui, contrairement à ce qui se produit dans les Pays-Bas du Sud, choisissent rapidement le chemin de l'exil plutôt qu'enflammer les villes et les églises. La maîtrise de la cathédrale Saint-Lambert,⁵⁴ foyer de la vie musicale et vivier de compositeurs, ne connaît pas durant cette seconde moitié du 16^e siècle les difficultés rencontrées, par exemple, par la maîtrise de Sainte-Gudule à Bruxelles.⁵⁵ Ce contraste est renforcé par la relative stabilité de la fonction de prince-évêque pour Liège, alors que pas moins de cinq gubernorats se succèdent dans les Pays-Bas du Sud durant la seconde moitié du 16^e siècle (voir le tableau ci-dessous).

PRINCES-EVEQUES ET GOUVERNEURS

1544-1557 : Georges d' Autriche	1559-1567 : Marguerite de Parme 1567-1573 : duc d'Albe 1573-1576 : Requesens 1576-1578 : don Juan d'Autriche 1578-1592 : Alexandre Farnèse
1557-1564 : Robert de Berghes	
1564-1580 : Gérard de Groesbeeck	
1580-1612 : Ernest de Bavière	

Le chemin de l'exil s'offre comme une garantie de relative prospérité pour les jeunes musiciens. Mais partir à l'étranger ne rassure pas les parents des jeunes chantres. Ainsi, le 31 juillet 1581, le duc de Parme empruntait à l'église de Soignies un jeune choral, nommé Jean de Ham, pour l'attacher à sa chapelle. Le père du soprano, Henri de Ham, qui faisait profession d'escriner à Nivelles, s'émut de ce déplacement, car il craignait que son fils ne fût envoyé en Espagne. Pour le rassurer, le gouverneur des Pays-Bas le convoqua affectueusement :

« Alexandre de Parme et de Plaisance, lieutenant gouverneur et capitaine général.

Cher et bien aimé,

vous aurez entendu comme nous avons fait tirer votre filz Jehan hors d'église de Sougnies, où il servoit de choral, ce qu'avons fait en intention, non de l'envoyer en Espagne, comme vous présumez, mais pour le tenir lez nostres personne ; et, pour ceste cause, désirons que vous venyez au plustost icy vers nous, où vous aurez toute raison de contentement. A tant, cher et bien aimé, nostre Seigneur vous ait en garde.

De Mons, le dernier de juillet 1581. »⁵⁶

⁵⁴ José Quitin, « Les maîtres de chant de la cathédrale Saint-Lambert, à Liège aux 15^e et 16^e siècles », *Revue belge de musicologie*, VIII (1954), p.5-18.

⁵⁵ Il s'agit plutôt de faire face à des événements que des difficultés structurelles, car tant le nombre de chantres que d'instrumentistes reste stable durant cette période.

⁵⁶ Edmond Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, II/1, p.93-94.

La crainte, légitime, de parents ne doit cependant pas occulter une réalité parfois confortable. À l'instar de son père Charles Quint, Philippe II était soucieux de maintenir la qualité de son institution musicale en prenant le plus possible en charge ses musiciens : il facilite leur éducation, leur offre des prébendes lucratives ou des positions honorifiques ; il assiste parfois même leur famille. La qualité repose avant tout sur un renouvellement des effectifs grâce à des agents recruteurs habiles et bien encadrés. La contrepartie de cette quête permanente de qualité est, évidemment, un incessant appauvrissement des ressources locales pour les églises des Pays-Bas du Sud.

La procédure de recrutement n'a guère varié au cours du siècle : un émissaire est chargé d'effectuer un choix en parcourant les provinces, puis de ramener les jeunes musiciens à la cour de Madrid. Cependant, en période de troubles, une telle aventure n'était pas sans risques. Tandis que la Flandre et le Brabant traversent des moments extrêmement difficiles, les émissaires du roi se contentent presque exclusivement d'épurer les maîtrises du sud, celles des régions wallonnes restées fidèles à la religion catholique et donc au roi : Soignies, Tournai, Mons, Nivelles, Namur, Lille, Arras, Béthune. Et lorsque, en 1579, la scission des provinces protestantes du Nord est prononcée, la concentration du recrutement dans les régions du Sud s'accroît encore⁵⁷.

L'Espagne n'est pas seule dans la course aux jeunes chantres. En 1555, l'empereur Ferdinand 1^{er}, tout en faisant lever de nombreux enfants de chœur dans les maîtrises des principales églises, insiste par l'intermédiaire de son chargé d'affaires à la cour de Bruxelles pour obtenir Philippe de Monte, alors en perpétuel voyage, comme maître de chapelle. Mais les intérêts des différentes cours de l'empire hasbourgeois pouvaient se heurter. C'est ainsi que, le 8 avril 1560, Marguerite de Parme demande à Roland de Lassus, chargé de mission du duc Albert V de Bavière, de suspendre ses démarches parce qu'à la même époque, par ordre de Philippe II, des enrôlements sont en cours pour fournir en priorité des chanteurs à la Chapelle royale d'Espagne. Elle écrit au compositeur :

« Très-chier et bien amé,
nous avons entendu que monseigneur le duc de Bavière, vostre maistre, vous auroit donné charge et commission de lever ès pays de par-deçà aucuns chantres et enffans de cœur pour faire chapelle. Et pour ce que le roy mon seigneur, a aussi naguaires en chargé à aucuns de par-deçà de, pour furnir la sienne en Espagne, chercher quelques-ungs desdis chantres et enffans, nous

⁵⁷ Voir Paul Becquart, « Musiciens néerlandais en Espagne (XIV^e-XVII^e siècles) », *Revue belge de musicologie*, XIV (1960), p.72-80. Voir également *Musique des Pays-Bas anciens, musique espagnole ancienne, 1450-1650*, éd. Henri Vanhulst & Paul Becquart, Louvain, Peeters, 1988.

vous avons bien voulu donner cestury advertissement, vous requerant et de par Sa Majesté ordonnant, que, qu'il est bien juste et raisonnable que Sadicte Majesté soit servye la première, vous avez à surceoir vostre charge jusques à ce qu'icelle Sadicte Majesté sera servye en ceste endroit ; que lors vous serons volontiers donné toute assistance, à l'effect de vostre commission, et n'y voulez faire faulte.

De Bruxelles, le viije de aprvril 1560, après Pasques. »⁵⁸

Et en 1561, Michel de Bocq recrute, pour Philippe II, Jean Caudron, Jean Morel, Georges Bontefleur, Guillaume Gaudifier, Nicolas Sautoir, Gilles de Clermortier, Nicaise Houssart de Soingier, Guy Godefroid, ainsi que huit sopranistes parmi lesquels Georges de la Hèle, Jean de Lavallée et Pierre Maillart de Valenciennes.

Philippe II montre parfois une certaine impatience à l'égard de la lenteur du transfert des musiciens. Dans une missive qu'il adresse à Marguerite de Parme, datée du 3 février 1565, il réclame de nouveaux enfants de chœur, mais surtout s'inquiète de ne voir arriver son maître de chapelle, récemment désigné, Jean de Bonmarché.⁵⁹ Les nombreuses et fermes requêtes de Philippe II n'empêchent pas des « recruteurs » d'agir au nom de l'Autriche. Une lettre de l'hôtelier de l'auberge du *Casque rouge* à Bruxelles, datée du 10 février 1566, signale qu'après avoir hébergé et nourri pendant quelques jours des chantres des Pays-Bas devant être amenés en Allemagne pour la chapelle impériale de Ferdinand 1^{er}, chantres recrutés par le maître de chant Montano, il attend toujours d'être payé, malgré de nombreuses et incessantes réclamations.⁶⁰ Il attribue ce retard en partie au départ de Montano pour l'Espagne, où il est entré au service de Philippe II. Au cours de la même année, le ténor Egide Plouvier⁶¹ recrute lui aussi aux Pays-Bas, cette fois pour le compte de Maximilien II.

La tâche des recruteurs n'était pas toujours aisée. D'abord par l'ignorance ou la feinte ignorance des commanditaires de la situation politique

⁵⁸ Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, sciences et lettres*, tome III, p.172. Voir également Annie Coeurdevey, *Roland de Lassus*, Paris, Fayard, 2003, p.115-116.

⁵⁹ Alexandre Pinchart, *Notes manuscrites*, Bibliothèque Royale de Bruxelles, Manuscrits, carton 9, II/1200, enveloppe 1 à 220, n°144. Jean de Bonmarché arrivera finalement le 8 juin 1565 pour succéder à Pierre de Manchicourt, décédé le 5 octobre 1564. Bonmarché emmène quatre sopranistes : Jean Rivière de Cambrai, Henri Percheval de Nivelles, Guillaume Bosquier et Philippe Visé, tous deux de Mons.

⁶⁰ Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, sciences et lettres*, tome III, p.176.

⁶¹ Plouvier a longtemps travaillé pour la couronne autrichienne : choral en 1554, ténor en 1564, il meurt en 1601 après avoir été au service de Maximilien II et de Rodolphe II. Jean Plouvier, très probablement un de ses parents, avait exercé les fonctions de précepteur des choraux au service de Maximilien II entre 1564 et 1570. Voir Edmond Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, III/V, p.107.

troublée des Pays-Bas du Sud. À une missive inquiète de Marguerite de Parme sur les positions à adopter face aux bouleversements qui affectent les régions dont elle a la charge, Philippe II répond par une demande supplémentaire de chanteurs ! Les recruteurs eux-mêmes sont directement confrontés à ces troubles. Michel de Bocq, ayant repéré dans le nord du pays des chantres de qualité, se voit opposer un refus par leur famille. Il insiste aussitôt auprès de la gouvernante pour que celle-ci intervienne en sa faveur, ce qu'elle fait par un décret daté d'avril 1569.⁶² Et pourtant, la course aux chantres s'intensifie encore durant les années 1570 : Philippe de Monte est alors chargé de recruter de jeunes chanteurs pour la Chapelle impériale de Vienne. Ses exigences sont telles que de nombreux sopranistes qu'il engage deviendront des compositeurs reconnus, tel Paul de Winde, qui avait été recruté à Malines en 1573.

2.2. L'INSTRUMENTISTE

Une manière d'approcher la formation musicale des nombreuses catégories d'instrumentistes qui marquent les 15^e et 16^e siècle consiste à partir des carrières professionnelles : ménestrels, organistes, trompettes, luthistes ne relèvent pas exactement de la même catégorie socioprofessionnelle. Et contrairement aux chantres, il est souvent difficile de trouver des traces concrètes de leur formation, de leurs parcours. Il n'y a pas, contrairement aux chantres qui passèrent de façon quasi systématique par des maîtrises, d'organisation de l'enseignement du jeu de l'instrument. Une trompette de la ville de Bruges au 15^e siècle a peu en commun avec Albert de Rippe, immense luthiste italien du milieu du 16^e siècle.

Les ménestrels, considérés comme les interprètes d'une musique de divertissement et de danse sans prétentions intellectuelles ou morales, se situent, à l'origine, au bas de l'échelle sociale. Dès la fin du Moyen Âge, ils sont régulièrement regroupés en confréries strictement réglementées.⁶³ Leur formation se fait par compagnonnage auprès d'un maître, et les dynasties familiales y sont fréquentes. Même lorsque leur statut évoluera au courant du 15^e siècle, particulièrement dans les milieux curiaux où certains instrumentistes virtuoses s'attirent de plus en plus d'estime, au point d'atteindre des situations

⁶² Les lettres concernant cet épisode sont conservées aux Archives Générales du Royaume de Belgique, *Papiers d'État et de l'Audience*, liasse 1690/3.

⁶³ Sur leur statut dans la société médiévale : Christopher Page, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*, Londres, Dent, 1989. Voir aussi H. M. Brown & K. Polk « Instrumental music, c. 1300-c. 1520 », Reinhard Strohm & Bonnie Blackburn (éd.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2001 (New Oxford History of Music, III.1), pp. 97-161 et Luc Charles-Dominique, *Les ménestriers français sous l'ancien régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

sociales enviabiles et une réelle reconnaissance artistique, confirmée par l'apparition contemporaine des premières sources écrites de musique instrumentale, ils laissent peu de traces sur la nature de leur apprentissage. Sans doute, cela est-il lié à la division en spécialités imperméables qui renforce un enseignement en vase clos, souvent de père en fils. La catégorie la plus reconnue pour son talent artistique est celle des joueurs de bas instruments, qui pratiquent, seuls ou en duo ou trio et pour un public restreint, les instruments à cordes (vièles et luths), les claviers, les instruments à vent aux sons « doux » (flûtes) mais aussi le chant (« ménestriers de bouches », un des seuls « métiers » musicaux où s'illustrent des femmes). Les hauts ménestrels jouent, eux, les instruments à vents « puissants » (hautbois, bombardes et cuivres) en trio ou quatuor, le plus souvent en plein air ou dans les vastes salles d'apparats des palais. Dans cette dichotomie générique entre hauts et bas ménestrels se distinguent en outre divers spécialistes tels que les « tambourins », joueurs du tambour et du fifre (à une seule main) spécialisés dans la musique de danse et les trompettes. Les « trompettes de guerre » (par opposition aux « trompettes de ménestrel ») formaient dans toutes les institutions de pouvoir, princières et urbaines, un corps bien particulier. Au fil du Moyen Âge, les municipalités engagèrent sur une base permanente des groupes de plus en plus importants d'instrumentistes qui assuraient également les fonctions de guetteurs et de crieurs publics.⁶⁴

Les quelques rares contrats privés d'enseignement qui ont été conservés concernent souvent⁶⁵ l'enseignement des instruments et de l'orgue en particulier. Tel est cas d'un contrat datant de 1478 ou encore d'un autre datant de 1504.⁶⁶ Ces contrats fournissent malheureusement peu de détails sur la nature de l'enseignement. Ici aussi, c'est par le biais de traités que l'on peut glaner quelques informations sur l'enseignement des instruments. Les traités s'avèrent une sorte d'autant plus importantes qu'à côté de conseils sur le jeu à

⁶⁴ La distinction entre hauts ménestrels et trompettes est moins tranchée dans le contexte urbain que curial. Sur le corps de trompettes le mieux connu, celui de Gand dont faisait partie le père de Jacob Obrecht : Rob C. Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford, Clarendon, 1994, pp. 21-69.

⁶⁵ Une exception, de choix, concerne un contrat dressé par Giovanni Maria Nanino pour enseigner le chant, le contrepoint et la composition. Voir A. Cametti, « L'insegnamento privato della musica alla fine del Cinquecento », *Rivista musicale italiana*, 37 (1930), p. 76-77.

⁶⁶ L. Frati, « Memorie per la storia della musica in Bologna dal secolo XV al XVI », *Rivista musicale italiana*, 24 (1917), p.451 ; Renato Piattoli, « Un documento Fiorentino di apprendistato musicale dell'anno 1504 », *Collectanea Historiae Musicae*, 2 (1957), p. 351-353.

proprement parler de l'instrument, il convient également d'initier l'apprenti aux secrets de la tablature, mode de notation largement répandu.

À cet égard, le musicologue dispose d'une source exceptionnelle : *Fronimo* (1568 et 1584) de Vincenzo Galilei.⁶⁷ Conçu sous forme d'un dialogue entre un maître et son élève, *Fronimo* affiche sa vocation didactique. Son objectif aussi : amener un jeune musicien des rudiments du maniement de l'instrument à la mise en tablature de modèles vocaux.

« EUMATIO : Mettre la musique en tablature de luth me semble être une belle chose, et cela fait plusieurs jours, même plusieurs mois que je désire la connaître, et puisque la chance me donne une occasion si belle, je vais la saisir librement. Dites-moi s'il vous plaît si la mise en tablature sur le luth se réduit simplement à la pratique de l'instrument, en accommodant les consonances à l'aide du jugement de l'ouïe, ou bien si c'est un art fondé, avec ses raisons, et ses principes sûrs et vrais, comme le sont beaucoup d'autres ? »⁶⁸

Après avoir étudié à Venise avec Zarlino, Galilei s'installe à Pise pour une dizaine d'années. Il s'y consacre à la composition et sans doute aussi à l'enseignement dont *Fronimo* serait un des échos. La matière s'y répartit en deux sections : la première de caractère didactique ; la seconde illustrative (des mises en tablature de modèles vocaux). En soixante (première édition) ou cent vingt pages (seconde édition), l'apprenti est invité à découvrir les principes de la tablature, les règles de base de la mise en tablature, l'ajout des diminutions, les principes de l'écriture contrapuntique. Si chaque étape est accompagnée d'un ou plusieurs exemples de mise en tablature, illustration sonore des propos du maître, le moment le plus intéressant du point de vue qui nous retient ici reste la section consacrée aux réalisations et corrigés. *Fronimo* analyse note à note, case à case, les erreurs commises par Eumatio dans sa version de *Io mi son giovinetta* de Domenico Ferrabosco.

La démarche du maître apparaît ici dans toute sa lucidité. Le premier jour, les deux hommes se rencontrent, et le maître livre quelques notions qu'il accompagne de mises en tablatures particulièrement réussies. Le lendemain, Eumatio, confiant, présente à Fronimo une réalisation - *Io mi son giovinetta* - truffée d'erreurs qui permettent au maître de revenir sur des données évoquées la veille. Ce parcours en deux temps force Eumatio à avouer que sans maîtriser les règles du contrepoint, il ne peut obtenir de mise en tablature satisfaisante.

⁶⁷ Voir l'étude approfondie qu'en offre Philippe Canguilhem, *Fronimo de Vincenzo Galilei*, Paris, Minerve, 2001.

⁶⁸ Canguilhem, *Fronimo*, p.45.

En une vingtaine de pages, Fronimo évoque les règles fondamentales du contrepoint.⁶⁹

« Il est tout à fait possible que cette méthode d'apprentissage reflète la pratique pédagogique quotidienne de Galilei. En tout cas, elle est plus élaborée que toutes celles que l'on trouve dans les traités contemporains abordant le même sujet. Le traité de Lieto ou les explications d'Adriansen se contentent de donner des tables qui permettent de convertir les notes de la partition en chiffres ou en lettres, tandis que le traité de Le Roy explique une bonne fois pour toutes le procédé de transformation, qui est ensuite répété dans tous les tons. »⁷⁰

2.3. UNE EDUCATION POUR LES PAUVRES

Les 15^e et 16^e siècles sont traversés par un idéal qui n'est plus celui du chevalier et qui n'est pas celui de l'honnête homme tant loué aux 17^e et 18^e siècles. L'éducation et l'éducation musicale en particulier jouent dans le programme pédagogique humaniste un rôle important dans le façonnage d'un idéal vertueux. Cet idéal est évidemment réservé à une catégorie de privilégiés. La quantité de manuels publiés en Europe durant la Renaissance impressionne : plus de 400 destinés aux hommes et plus de 800 aux dames.⁷¹

Enseigner des rudiments de musique, ou plus selon affinités, n'était toutefois pas uniquement réservés aux enfants privilégiés de l'aristocratie ou de la bourgeoisie citadine. Le Concile de Trente avait été l'occasion d'insister sur l'importance de l'éducation : l'instruction de la jeunesse constitue une priorité, quelle que soit l'origine sociale de cette jeunesse. Des initiatives avaient précédé le concile : il existe des traces de catéchisme dès la seconde moitié du 15^e siècle qui se développent indépendamment des écoles latines. À Milan, haut lieu de la Contre-Réforme, les écoles sont fondées dans la plupart des paroisses : au dôme, évidemment, mais aussi à Santa Maria Beltrade, à San Michele a Gallo, à San Dalmatio, etc.⁷² La gestion de ces écoles est confiée à des confraternités,⁷³ elles-mêmes placées sous la responsabilité de la Confrérie de la Doctrine Chrétienne. Ces écoles étaient destinées à accueillir les enfants des rues et leur inculquer les bases du catéchisme, mais aussi quelques rudiments de musique. On apprend à ces jeunes enfants le chant de *laude* (voir « Laude spirituelle »

⁶⁹ Dans la seconde édition, il ajoutera des propos sur les modes et le tempérament.

⁷⁰ Canguilhem, *Fronimo*, p.49.

⁷¹ Peter Burke, *L'homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990. Sur l'éducation des jeunes aristocrates italiens, voir Stefano Lorenzetti, *Musica e identità*.

⁷² Christine Suzanne Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Aldershot, Ashgate, 2005.

⁷³ Sur le sujet complexe des confraternités, Neal O'Reagan, « Church Reform and Devotional Music in Sixteenth-Century Rome : The Influence of Lay Confraternities », *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, Aldershot, Ashgate, 2009, p.215-232.

dans le *Lexique*). La préface des *Lodi e Canzoni spirituali per cantar insieme con la Dottrina Christiana* (1576) énumère neuf raisons de chanter les laudes :

1. Grâce au chant, les textes sont plus facilement mémorisés ;
2. Le chant rend les leçons plus amusantes, et les enfants sont invités à jouer, comme lors d'une fête ;
3. Par le chant, certains qui éprouvent des difficultés à parler les surmontent ;
4. Les laudes simplifient la tâche de l'enseignant qui ne doit plus écouter chaque voix (chaque élève) individuellement, mais comme un ensemble unique ;
5. Les laudes remplacent les chansons ordinaires qu'entonnent généralement ces enfants, qui n'en peuvent connaître d'autres avant de découvrir les laudes ;
6. Les enfants qui n'ont pas la chance de suivre le catéchisme en perçoivent certaines leçons lorsqu'ils entendent les élèves les chanter dans les rues ;
7. Les laudes facilitent la prière à Dieu ;
8. Les laudes permettent d'imiter le chant des heures canoniales ;
9. Le chant des laudes constitue une manière d'approcher du chant des anges.

Afin de faciliter l'apprentissage des laudes, en particulier auprès d'enfants qui pour la plupart ne savaient ni lire, ni écrire, les *Lodi e Canzoni*, reprenant le célèbre *Modo per insegnar la Dottrina Christiana* (1573) de Diego de Ledesma, recommandent la pratique du chant sous forme responsoriale ou en alternance. Ledesma avait même suggéré que la plus grande partie possible du catéchisme soit chantée de manière à être retenu mot à mot à l'instar de ce qui doit se faire pour l'Ave Maria, le Pater Noster, le Credo et le Salve Regina. Les trente-trois textes contenus dans les *Lodi e Canzoni* de 1576 sont associés à six mélodies seulement.⁷⁴

Un même souci à l'égard de l'enseignement de la musique se retrouve dans les petites écoles du royaume de France. On en trouve des traces dans diverses ordonnances, statuts et autres documents qui régulent le programme de ces écoles. Les principes promulgués par l'archevêque de Besançon dès 1559 sont éloquentes :⁷⁵

« Ensuite, pour habituer dès l'enfance vos élèves aux pratiques de la religion et du culte divin, nous vous ordonnons de les conduire à l'église tous les jours de fêtes, avec une tenue modeste et une marche réglée (autant que le permet leur âge) pour y chanter avec le Clergé, à la messe et aux vêpres, et de ne laisser

⁷⁴ Voir l'étude détaillée de Giancarlo Rostirolla, « Laudi e canti sprituali nelle edizioni della prima 'controriforma' milanese », *Carlo Borromeo e l'opera della 'grande riforma'*, Milan, Silvana, 1997. Plus globalement, sur les laudes : *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma. Volume offerto a Giancarlo Rostirolla nel suo sessantesimo compleanno*, Rome, IBIMUS, 2001.

⁷⁵ Cité par Xavier Bisaro, *Chanter toujours. Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI^e - XIX^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.21.

aucun de ceux qui savent lire sans leurs Heures ou, du moins, les sept psaumes de la Pénitence, pour y lire ou chanter l'office divin. Puis, chaque jour, à la nuit, à l'école ou à l'église (si le peuple a l'habitude de s'y réunir), ils chanteront avec leur maître le Salve Regina, ou une autre salutation à la Sainte Vierge, suivant le temps. »

2.4. UNE EDUCATION POUR LES JEUNES FILLES⁷⁶

« Les Belges sont aussi les vrais Maîtres & restaurateurs de la Musique : ce sont eux qui l'ont remise sus, & réduite à sa perfection : L'ayans si propre & naturelle, que homes & femmes y chantent comme leur instinct par mesure ; à cecy avecq grand' grace & melodie : tellement qu'ayans depuis conjoing l'art à ce naturel il sont telle prevue, & par la voix, & par instrumentz de toutes sortes, que chacun voit & sçait. »⁷⁷

Les maîtrises des cathédrales et collégiales étaient réservés aux jeunes garçons ; l'entrée à l'université n'était pas autorisée aux femmes ; les nombreux manuels d'éducation conseillaient expressément aux jeunes filles de ne pas apprendre la musique. Et pourtant, en parcourant ces centaines de scènes domestiques peintes durant le 16^e siècle, le spectateur ne peut qu'être frappé par la quantité de joueuses d'instruments. Le témoignage de Guicciardini confirme ce que les représentations picturales donnent à voir : il existe une pratique musicale féminine répandue.⁷⁸

Comme le rappelle Xavier Bisaro,⁷⁹ la pratique du chant n'est pas bannie des écoles de jeunes filles. Bisaro cite une bulle accordée par Paul V aux Ursulines de Toulouse qui indique qu'elles doivent savoir « chanter les cantiques ». Cependant, ici comme pour bien d'autres situations, les éléments manquent pour se faire une idée du type d'enseignement qui leur était délivré. La confrontation des témoignages ajoute à la difficulté : que furent les leçons d'instruments dont purent bénéficier les jeunes filles de la bourgeoisie anversoise ? Comment certaines jeunes filles purent affronter les traditions et coutumes pour – et ceci est particulièrement vrai dans l'Italie de la seconde moitié du 16^e siècle – s'aventurer dans une carrière professionnelle ?⁸⁰

⁷⁶ Sur les musiciennes des 15^e et 16^e siècles, voir quelques chapitres de *Women Making Music: the Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana, University of Illinois Press, 1986. Plus récemment, le volume édité par Nicole Schwindt : *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts: Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen*, Kassel, Bärenreiter 2005.

⁷⁷ Louis Guicciardini, *La description de tous les Pays-Bas*, Anvers, Plantin, 1582, p.51-52.

⁷⁸ Kristine Forney, « *Nymphes Gayes en Abry du Laurier*: Music Instruction for the Bourgeois Woman », *Musica Disciplina*, 49 (1995), p.151-87. Voir aussi Pilar Ramos López, « Music and Women in Early Modern Spain ».

⁷⁹ Xavier Bisaro, *Chanter toujours*, p.20.

⁸⁰ Pour une bibliographie critique sur le sujet, voir Karin Pendle & Melinda Boyd, *Women in Music. A Research and Information Guide*, Londres, Routledge, 2010. Voir aussi à titre

3. PORTRAIT D'ENSEIGNANTS

3.1. LE GRAND MAÎTRE

Il n'existe pas d'enseignant-type de la musique. Il y a des maîtres, des petits maîtres et des grands maîtres. Ceux-ci ont souvent attiré l'attention des musicologues, à juste titre, mais aussi avec une prise de risque incontestable, car les données documentaires manquent. Que sait-on de l'enseignement de Guillaume Dufay, pourtant longtemps au cœur de ce foyer musical qu'était la cathédrale de Cambrai ? Que peut-on dire des pratiques pédagogiques de Johannes Ockeghem malgré une représentation iconographique aussi précieuse qu'instructive ? Les traités permettent de construire un cheminement didactique sans pourtant nous laisser entrer dans l'intimité de la salle de cours. Des œuvres à vocation résolument pédagogique s'offrent comme les témoignages sonores de techniques d'apprentissage (voir la section III). Mais les fantasmes vont aussi bon train. Le cas emblématique par excellence reste à cet égard celui de Josquin.⁸¹ Il n'en manque pas de compositeurs qui se revendiquèrent de son enseignement : pour de rares (deux en l'occurrence), cet enseignement fut direct ; pour d'autres, il se traduit par une intimité avec l'œuvre du maître.⁸² En 1526, un étudiant indique au matricule de l'université de Cracovie : « Arnoldus Juliani Causin de Ath ex Hanoniensi Comitatu dioc. Cameracensis, magnus musicus Jusquin discipulus. »⁸³ L'indication n'a rien d'improbable : cet Ernold Causin fut enfant de chœur à Cambrai de 1519 à 1521 tandis qu'à quelque distance de là, à Condé-sur-l'Escaut, Josquin vivait les dernières années de sa riche existence. Qu'il consacre alors du temps à prodiguer des conseils à de jeunes chanteurs n'a rien d'exceptionnel. Second « témoin » de l'enseignement de Josquin, Adrianus Petit Coclico. Depuis le titre de son *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini de Pres* (1552) et régulièrement dans le corps du texte, Coclico exhibe son statut privilégié d'élève de Josquin. Stratégie professionnelle, indubitablement ; argument de vente efficace aussi : le nom de Josquin est allègrement exploité par de nombreux imprimeurs de musique pour les mêmes raisons.⁸⁴

d'exemple, Suzanne Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago, Chicago University Press, 2009.

⁸¹ David Fallows, *Josquin*, Turnhout, Brepols, 2009.

⁸² Paula Higgins, « Musical 'Parents' and Their 'Progeny' : The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe », *Music in Renaissance Cities and Courts*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, p.169-186

⁸³ Jeffrey Dean, « Josquin's Teaching : Ignored and Lost Sources », *Un gentile et subtile ingenio*, 2009, p. 741-750.

⁸⁴ Giovanni Spataro revendiquera aussi avec force l'enseignement de Ramos, et Zarlino celui de Willaert. Mais dans ces deux cas, il s'agit de la vérité !

La façon dont Coclico utilise le nom de Josquin au cours du *Compendium* reste surprenante, car son souhait demeure finalement plus de transmettre une tradition dont Josquin est le porte-parole le plus brillant, à savoir celle de la musique flamande. Le théoricien se complait à répéter qu'un traité n'est rien sans un enseignant expert en la matière et une intense pratique.⁸⁵ Il convient toutefois de ne pas réduire les propos de Coclico à ceux d'un affabulateur. Revendiquer l'enseignement de Josquin peut aussi apparaître comme une manière de dire l'importance de bénéficier d'un enseignement de qualité, délivré par un maître aux talents confirmés. D'autres traités imprimés en Allemagne en ce milieu du 16^e siècle répercutent le même type de message. Dès 1537, Auctor Lampadius dans son *Compendium musices* avertissait des dangers du dilettantisme parmi les compositeurs allemands. Vingt ans plus tard, Herman Finck réitère le même constat dans son *Practica musica* (Wittenberg, 1556).⁸⁶

Le ton de la lamentation, en quelque sorte d'une certaine banalité, peut prendre les tournures d'une posture réactionnaire. Il peut aussi, et là réside sans doute une force de Coclico, dire à quel point le contact et la pratique constituent les pierres angulaires de l'apprentissage de la musique. Si Josquin n'a jamais rédigé de traité, si n'existe aucune source documentant la réalité des pratiques didactiques du célèbre compositeur, il n'en reste pas moins que les témoignages comme ceux de Coclico permettent d'entrevoir les points qu'un maître tel Josquin abordait ou aurait pu aborder. Jeffrey Dean⁸⁷ a synthétisé toutes les traces de l'enseignement de Josquin que fournit Coclico par ses nombreuses allusions. Et elles s'avèrent riche d'information pour mieux percevoir le contenu d'une leçon.

- Josquin définit la musique comme « la science de chanter et de composer correctement et élégamment ». Aaron avait utilisé l'expression « *ratio componendi* » et prétendait aussi avoir connu Josquin.
- Josquin ne se sert pas d'un traité pour enseigner.
- Josquin se réfère à des exemples concrets et non à des règles abstraites.
- Josquin progresse par degré : d'abord le chant, ensuite le contrepoint improvisé, et finalement, pour ceux qui montrent le plus d'aptitude, la composition.
- Josquin recommande d'embellir la ligne vocale dans quelques cas.

⁸⁵ « Inquirendus itaque est (ut supra dixi) peritus Praeceptor in juventure, qui bene intonet & pronunciet, & artem hanc bene probéque caleat, & intelligat. Hunc omnibus viribus imitabitur puer in canendo, & componendo, si modo Musicus perfectus fieri volet. Nam etiamsi per decennium Musicos libros legat, nihil proficiet sine usu & practica » (*Compendium*, M iv^v – N^r)

⁸⁶ Heinrich Schütz reprendra les mêmes arguments dans la préface des *Geistliche Chor-Music* (Dresde, 1648) de Heinrich Schütz

⁸⁷ Jeffrey Dean, « Josquin's Teaching ».

- Josquin défend une typologie de sept mensurations : prolation, tempus, modus, proportion double, proportion triple (*sesquialtera*), augmentation, diminution.
- Josquin désigne la *sesquialtera* uniquement par le signe 3.
- Josquin enseigne en faisant d'abord noter sur une portée du contrepoint note contre note avant de se risquer au contrepoint improvisé.
- Josquin considère que la maîtrise du contrepoint improvisé est indispensable à qui veut se lancer dans la composition.
- Josquin déconseille vivement les consonances parfaites parallèles, par leur manque de variété. Elles sont uniquement autorisées dans les canons à l'unisson.
- Josquin est convaincu que seuls ceux qui composent par impulsion naturelle méritent un enseignement.
- Josquin n'est pas rigidement attaché à la règle qui suggère de passer d'une consonance à une autre par intervalles conjoints (ou petits intervalles si impossibilité de recourir à l'intervalle conjoint).
- Josquin recourt au terme *clausula* non seulement pour désigner une cadence, mais aussi pour désigner une phrase ou un sujet (ce qui deviendra avec Zarlino le *soggetto*).
- Josquin enseigne de composer par phrases brève séparément avant de les placer dans un ordre cohérent.

Des propos de Coclico, il reste difficile de se faire une idée précise de l'enseignement de Josquin : tant de sujets sont ignorés que cette liste ne permet pas de dégager un programme didactique cohérent. Mais elle révèle un point crucial : Josquin ne limite pas son enseignement aux seuls préceptes de base (notation, règles du contrepoint, etc.). Il enseigne aussi la composition (voir Section III).

3.2. LE PROFESSEUR D'UNIVERSITE

Si l'enseignement qu'a pu délivrer Josquin ne peut être construit que de façon hypothétique en exploitant un témoignage indirect, avec un professeur d'université comme Glarean, les choses en vont tout autrement.⁸⁸ Glarean a longtemps enseigné, abordant dans ces cours des domaines aussi divers que la grammaire, l'arithmétique, le latin ou encore la musique. De cet enseignement sont conservées diverses traces dont de nombreuses annotations d'étudiants.

Avant de se plonger dans ces sources aussi remarquables que rares, il convient de refaire un détour par les pratiques universitaires. Comme il en a

⁸⁸ Inga Mai Groote, « Studying music and arithmetic with Glarean », *Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a 16th Century Musical Humanist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

déjà été fait mention, la présence de la musique dans les cursus universitaires est attestée. Le fonctionnement de cet enseignement n'est, en revanche, pas clair, et ne peut en aucun cas être l'objet de généralisations : chaque institution développe ses propres orientations. Les informations réunies sur les autres disciplines donnent légitimement à penser que la musique a pu faire l'objet de lectures qu'il s'agisse de la « *lectio ordinaria* » destinée aux maîtres, de la « *lectio cursoria* » destinée aux bacheliers ou d'une « *lectio extraordinaria* ». Durant ces lectures, le maître commente des écrits « canoniques ». Le problème pour la musique est la rareté des témoignages qui pourraient rendre compte et de ce que furent ces textes canoniques et de la nature des commentaires.

Joseph Dyer a étudié l'unique exception à cet état de carence.⁸⁹ On sait que le *De institutione musica* de Boèce constitue la base de l'enseignement de la musique. Deux manuscrits d'Oxford (All Souls College, MS90 ; Bodley 77) offrent un témoignage intéressant du mode lecture. Ces deux manuscrits (appelés « *Commentum Oxoniense* ») se fondent sur des commentaires de Boèce sans doute composés vers 1350 mais copiés durant la première moitié du 15^e siècle.⁹⁰ Truffés de citations puisées chez des auteurs tels que Macrobius, Isidore, Hucbald, ils se contentent d'ouvrir quelques pistes de compréhension des principaux concepts à l'œuvre dans la théorie de la musique : le nom « musique », son utilité et la structure du *De institutione musica* de Boèce. Ce florilège reste purement et simplement explicatif et ne cherche jamais à s'aventurer dans les terres du commentaire tel qu'il est pratiqué pour d'autres domaines des arts libéraux. Finalement, ces deux manuscrits disent le peu d'attention porté à la musique dans les institutions universitaires de la première moitié du 15^e siècle... et cela malgré la place incontestable accordée à la musique dans l'organisation des savoirs.

Glarean publie en 1557 un *Musicae epitome sive compendium* qui s'affiche en quelque sorte comme une compensation de ce que nous n'avons pas pu découvrir pour le 15^e siècle : d'un format pratique, il s'agit d'une forme résumée du *Dodekachordon* en 140 pages (au lieu des 470 folios du monumental traité). Organisé pour comprendre plus aisément une matière complexe, imprimé dans

⁸⁹ Voir les deux articles fondamentaux de John Dyer : « The Place of Musica in Medieval Classifications of Knowledge », *The Journal of Musicology*, 24 (2007), p.3-71 ; « Speculative 'Musica' and the Medieval University of Paris », *Music & Letters*, 90 (2009), p.177-204.

⁹⁰ La question du statut du commentaire de textes reste à étudier. Il ne constitue en tous les cas pas un genre de la théorie, et suscite des comportements intéressants. Ainsi Spataro refuse de prêter à son élève Aaron son exemplaire du traité de Bartolomeo Ramos, car, écrit-il, « c'est le seul exemplaire à Bologne, et il fut emmené et annoté par Gaffurio... Si je pouvais en trouver un autre, je l'achèterais et jetterais celui-ci au feu de sorte que jamais personne ne puisse voir les commentaires qu'il a griffonnés sur ma copie. »

un format meilleur marché, le *Musicae epitome* serait la quintessence d'un texte universitaire, loin des nombreuses introductions aux éléments de la musique, efficaces pédagogiquement dans le cadre d'écoles, mais d'une hauteur de vue différente. Un élève de Glarean, Wolfgang Jacob Rainer, témoigne de l'enseignement de ces matières par les annotations qu'il a apportées aux textes du professeur.⁹¹ Et la pratique du commentaire y prend ostensiblement la place qu'elle occupe dans d'autres disciplines des arts libéraux.

3.3. LES MAITRES

À côté de professeurs d'université plus ou moins célèbres, à côté de chanteurs et compositeurs recherchés, une foule de maîtres. Il y en a dans toutes les maîtrises, dans les diverses écoles. Et de leur activité, hormis les discours prescriptifs, ne survivent que des traces éparses. Cela ne signifie pas pour autant que le métier était sans risque. Tout comme les enfants de chœur peuvent attirer la convoitise de princes en quête de jolies voix pour leurs chapelles privées, les maîtres de musique peuvent s'attirer les foudres, soit de leur supérieur hiérarchique, soit des élèves eux-mêmes...

Il faut reconnaître qu'à la grande majorité des maîtres de musique, on ne demande guère plus que de transmettre des rudiments. Ainsi, si dans son programme éducationnel, Luther accorde à la musique théorique une place incontournable, elle reste avant tout pratique, car, outre qu'elle aide à la digestion, elle facilite la concentration des étudiants. Luther réclame donc des théoriciens de la musique qu'ils rédigent des traités concis et efficaces dont les modèles du genre seront fournis par Listenius dans les *Rudimenta musica* (1533) et par Heinrich Faber (ca.1520-1552) dans le *Compendiolum musicae* (1548). Les manuels à l'usage des enfants des maîtrises sont d'une tout nature finalement relativement proche. Généralement succincts, ils n'accordent pratiquement aucune place aux réflexions spéculatives sur la musique. C'est le cas notamment pour le *Arte de canto llano e contrapunto e canto de organo* (1508) de Gonzalo Martinez De Bizcargui qui fut réédité une quinzaine de fois en cinquante ans ; le *Regula[e] musicae planae* (1497) de Bonaventura da Brescia ; ou encore l'auteur anonyme du *Compendium musices*. Ce dernier est le plus révélateur : s'inspirant largement du *Declaratio musicae disciplinae* d'Ugolino d'Orvieto (ca.1380-1457) et du *Lucidarium musicae planae* de Marchetto de Padoue, le *Compendium* anonyme en écarte tout commentaire qui ne relève pas de questions pratiques⁹². Difficile à la lecture de ces textes de se faire une idée

⁹¹ Inga Groote & Bernhard Köbl, « Glarean the professor and his students' books : copied lecture notes », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 73 (2011), p.61-91.

⁹² David Crawford, « A Chant Manual in Sixteenth-Century Italy », *Musica Disciplina*, xxxvi (1982), pp. 175-190.

de la compétence réelle en matière de didactique des maîtres de musique tant des maîtrises que des écoles latines.

Russell Murray a étudié le cas de Pietro Pontio (1532-1596).⁹³ Pontio n'est certes pas un personnage quelconque : compositeur reconnu, il est surtout l'auteur d'une œuvre théorique importante. Pourtant, en 1566, sa carrière est en mauvaise posture. Cette année-là, des collègues et des élèves sont invités à témoigner dans le cadre d'une enquête destinée à faire la lumière sur la qualité réelle de l'enseignement de Pontio. Il ne devait visiblement pas remplir ses fonctions de maître de chapelle à Santa Maggiore de Bergame à la satisfaction de tous. Les témoignages insistent sur l'enseignement privé que Pontio accorde à certains : à ces jeunes étudiants, il semblerait accorder plus d'importance qu'aux dix clercs qu'il a pour mission de former dans le cadre de ses fonctions. Quelques étudiants mettent en doute ses compétences : il aurait étrangement corrigé certains exercices, confondant passages corrects et erronés. Ces témoignages surprennent peu sur la forme (sentiment d'injustice) ; ils mettent en évidence les attentes des jeunes chanteurs : une attention personnalisée à leurs capacités vocales, un apprentissage efficace des règles d'écriture, une constance dans le travail et le souci de l'enseignant pour l'étudiant.

Il est aussi des personnages atypiques qui œuvrèrent aussi bien dans des universités que dans des maîtrises. Tel est le cas, par exemple, de Jean Taisnier (1508 - c. 1562). Après avoir étudié le droit canonique à l'Université de Louvain, il entre dans la chapelle de Charles V en tant que chanteur. Il voyage abondamment durant les années passées au service de l'empereur : à Tunis, à Tolède, à Valladolid, avant de devenir maître d'école des enfants de la chapelle impériale à Madrid. En 1546-1547, il aurait enseigné les mathématiques à Rome, à Florence, à Bologne, etc. Il poursuit pendant quelques années une vie itinérante, principalement dans le sud de l'Italie, avant de revenir dans les Pays-Bas du Sud où il devient directeur d'un collège à Lessines. À partir de 1558, il est à Cologne comme directeur musical de l'archevêque. Il prétend avoir rédigé une partie d'un traité de musique et fait allusion à la musique dans son *Astrologiae* (1559).

⁹³ Russell Murray, « On the Teaching Duties of the Maestro di Cappella in Sixteenth-Century Italy : The Porcesso against Pietro Bembo », *Explorations in Renaissance Culture*, 14 (1988), p.115-128.

4. LE MODE D'EXPRESSION : ECRITURES THEORIQUES

La production théorique de Pietro Aaron illustre idéalement la variété de ton qu'emprunte un théoricien selon qu'il s'inquiète ou non de la pertinence didactique de ses propos.⁹⁴ Lorsqu'il publie à Venise en 1545 son *Lucidario in musica*, Pietro Aaron met un terme à près de vingt années de quasi silence. Les *Libri très de institutione harmonica* avaient paru en 1516, la première édition du *Toscanello de la musica* en 1523, et celle du *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* en 1525. Ensuite, ce furent les éditions en langue vernaculaire du *Toscanello in musica* (1529, 1539) et un opuscule sur les mutations modales. Tandis que ses premiers traités se caractérisent par une approche systématique des divers aspects de la théorie de la musique, le *Lucidario* s'affiche clairement de nature spéculative, une sorte d'essai formé de réflexions sur des problèmes relatifs au plain-chant, à la notation proportionnelle et au contrepoint. Autre indice du changement de ton : la représentation du théoricien lui-même. A la posture de l'enseignant en chaire, entouré d'auditeurs, l'imprimeur a substitué celle du portrait en médaillon, sans contexte.

Le mode d'expression peut permettre d'entrevoir le type de difficultés que rencontrèrent les pédagogues dans leur volonté de transmission. Le discours sur la musique ne connaît pas de bouleversement en profondeur avant la fin du 15^e siècle. Les auteurs manifestent leur appartenance à une tradition qui va de Philippe de Vitry (1291-1361) et Jean des Murs à Giorgio Anselmi (c. 1386 - c.1440) en passant par Ugolino d'Orvieto, Marchetto de Padoue et Prosdocimus de Beldemandis (mort en 1428). Le type d'ouvrage reste le traité d'inspiration boécienne où propos d'ordre spéculatif voisinent avec des explications sur la notation, le contrepoint et le solfège. Le discours conserve également les caractéristiques du 14^e siècle : les démonstrations sont claires, concises, rédigées en une prose fonctionnelle usant d'un vocabulaire technique conventionnel. Progressivement, au cours du 15^e siècle, ce modèle subit des modifications qui affectent aussi bien l'ordre que la formulation du discours. Que ce soit chez Nicolas Burtius ou chez Bartolomeo Ramos de Pareja (c.1440 - c.1491), chez Johannes Tinctoris ou chez Jacques Lefèvre d'Étaples, les textes, à l'exclusion des manuels de base et autres rudiments, font écho des préoccupations nouvelles introduites par les humanistes. Les traités ont tendance à s'épaissir. Il ne s'agit plus seulement d'expliquer en quelques mots le fonctionnement du système hexacordal, les catégories d'intervalles. Il s'agit avant toute chose de fournir une démonstration détaillée qui peut couvrir tout

⁹⁴ Anne-Émmanuelle Ceulemans, « Le *Lucidario in musica* de Pietro Aaron », *Un geniale et subtile ingenio*, 2009, p.729-739.

ce que recouvre le terme de « musica » ou un point particulier de cet « ars musica ». Ainsi, Johannes Tinctoris consacre-t-il un traité à la notation (*Tractatus de regulari valore notarum*), un autre au contrepoint (*Liber de arte contrapuncti*), ou même à la terminologie (*Terminorum musicae diffinitorium*).⁹⁵

Nouveaux modèles donc, mais aussi nouveaux modes d'expression. Le latin d'un Tinctoris ou d'un Glarean est particulièrement soigné, révélateur de l'engouement humaniste pour la rhétorique cicéronienne. Le recours aux citations de textes classiques connaît une vague sans précédent et une méthode inductive gouverne souvent l'organisation des textes. Il y a une prévisibilité de l'argument que montre amplement l'insistance sur certaines propositions. Et si celle-ci a de l'importance pour les théoriciens, le texte déploiera preuves et ornements rhétoriques en recourant à des procédés comparatifs inspirés de la « *chrie* » (la « *chréia* »), c'est-à-dire l'art de tirer parti d'un thème. Ce recours constant aux comparaisons qui doit beaucoup à Cicéron, explique l'importance prise par les anecdotes dans le cours d'un traité ou d'un manuel. Ces lieux communs encadrent le discours ; ils n'ont qu'un rôle purement rhétorique. Leur inlassable répétition si elle peut sembler fastidieuse, fournit cependant des clefs d'identification des paramètres ou des thèmes que les humanistes voulaient approfondir, modifier ou préciser sur le plan technique.

Les théoriciens prennent conscience des limites de la langue qu'ils utilisent. Qu'ils écrivent en latin ou en langue vernaculaire, ils savent qu'ils ne recourent pas aux mêmes catégories, du moins pour certains domaines de l'expérience, et en particulier les expériences auditives. De là l'imprécision dans l'usage de certains concepts. Les auteurs informés des recherches philologiques récentes et sensibles aux préoccupations rhétoriques recourent à un vocabulaire précis qu'ils empruntent aux sources antiques en les actualisant. Les redécouvertes de l'*Institutio oratoria* de Quintilien en 1416 et du *De oratore* de Cicéron en 1422 influencent les théoriciens de la musique. Dans son *Terminorum musicae diffinitorium*, Tinctoris s'inspire des catégories des styles oratoires établies par Cicéron pour l'appliquer aux genres polyphoniques. La messe devient le *cantus magnus*, le motet, le *cantus mediocris* et la *cantilena*, le *cantus parvus*. Quelques années plus tard, dans le *Liber de arte contrapuncti*, Tinctoris insiste sur le précepte cicéronien de *varietas*. Gaffurius agira de façon identique, empruntant, toujours à Cicéron, le concept de *decorum* et de *color*. Les textes classiques de rhétorique n'affectent pas fondamentalement la démarche des

⁹⁵ Ce mouvement de spécialisation ne dispense cependant pas certains de rédiger des sommes qui prétendent couvrir l'ensemble des domaines, de la musique humaine à la musique des sphères. Rarement l'œuvre d'un musicien, ce type d'ouvrage abonde en digressions, et il reste presque impossible aujourd'hui d'imaginer quels en furent les lecteurs en situation d'apprentissage.

théoriciens ; ils servent utilement les démonstrations à vocation pédagogique. En témoignent les allusions nombreuses à la rhétorique qui émaillent les traités rédigés à l'usage des *Lateinschulen* protestantes, tel le *Tetrachordon musices* (1511) de Cochlaeus, le *Rudimenta musices* (1539) de Martin Agricola (1486-1556) ou encore le *De arte canendi* (1540) de Sebald Heyden. Des expressions comme « *ob oculos ponere* » ou « *ad rationis varietatem* », Heyden les puise chez Quintilien ou dans le célèbre *Ad Herennium*. De même, le principe de l'accommodation de la chose au verbe (« *verba cum rebus* ») devient un lieu commun des traités.

Les emprunts de la théorie musicale à la rhétorique ne touchent pas seulement le choix des mots. Ainsi, Tinctoris construit-il le *premium* de son *Proportionale musices* sur le *De oratore* de Cicéron. Glarean reprend de Quintilien le schéma historique qu'il avait élaboré pour le parallèle entre histoire de la rhétorique et histoire de la peinture pour l'appliquer à l'histoire de la musique dans le *Dodechacordon*. Quant à Zarlino, il imite ostensiblement Quintilien dans le choix de son titre (*Istitutioni harmoniche*). La rhétorique marque également la conception du processus de composition. Zarlino décompose le travail des compositeurs en plusieurs étapes : le sujet, l'invention, la composition et l'ornementation. Gallus Dressler (*Practica modorum*, 1561) applique le terme d'*exordium* à la musique et prétend que comme une phrase la musique possède huit parties. Sethus Calvisius (*Melopoia sive melodiae condendae ratio*, 1592) dresse un parallèle entre une oraison et une composition sur base de leur tripartition en « *exordium, medium et finis* »⁹⁶.

Heinrich Glarean occupe une place centrale dans le processus d'enrichissement du vocabulaire. Car, au-delà d'un souci rhétorique évident (comme dans l'analogie qu'il dresse entre Virgile et Josquin), il y a chez Glarean volonté de précision du vocabulaire, volonté qu'il partage avec Girolamo Mei (1519-1594).⁹⁷ À Venise, Pietro Bembo (1470-1547) et d'autres écrivains et théoriciens de la littérature italienne marquent plusieurs générations de théoriciens de la musique : Pietro Aaron (ca.1480-ca.1550), Giovanni Maria Lanfranco (c.1490 - 1545), Giovanni del Lago (c.1480 - 1544), Giovanni Spataro (c.1458 - 1541), Gioseffo Zarlino (1517-1590), Nicola Vicentino, Antonfrancesco Doni, Giovanni Maria Artusi (c.1540 - 1613) et Ludovico Zacconi (1555-1627)⁹⁸. Le principe du *recte loquendi* (Quintilien) sert certes les démonstrations concernant les relations entre texte et musique et les modes d'interprétation de la musique : il sert surtout à améliorer la manière de rédiger

⁹⁶ Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

⁹⁷ Sarah Fuller, "Defending the *Dodecachordon*: Ideological currents in Glarean's modal theory", *Journal of the American musicological society*, xlix/2 (1996), pp. 191-224.

⁹⁸ Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, University of California Press, 1995.

un traité. Des matières aussi difficiles que les modes ou la division du monocorde ne sont plus présentées de façon aride. Les théoriciens de la musique cherchent aussi à transmettre un message qui se doit d'être assimilé. « *Sonus* », « *numerus* » ou « *inventione* » sont chez Zarlino autant des principes à appliquer dans une composition que des qualités de l'expression théorique.

Parallèlement aux immenses textes signés Glarean ou Zarlino, la production de petits traités ne diminue pas. Ces opuscules idiosyncrétiques se basent sur les travaux des principaux savants, les citent abondamment, mais ne sont eux-mêmes que rarement cités. Ils sont néanmoins symptomatiques de la diversité des points de vue et s'avèrent être des indicateurs précieux quant à la réception des théories des principaux acteurs de la scène théorique. Le dialogue connaît également un succès sans précédent que ce soit en Italie avec Ercole Bottrigari (*Il Desiderio*, 1594) ou en France avec Pontus de Tyard (*Le Solitaire second*, 1557). C'est cependant à Zarlino que revient le mérite d'avoir renouvelé le genre du traité dialogué. Avec les *Dimostrazioni harmoniche* (1571), il offre non seulement un exemple abouti de fusion musique et science, mais y associe la forme dialoguée typique de l'humanisme au raisonnement démonstratif, se distinguant nettement de son ancien élève, Vincenzo Galilei encore ancré dans la tradition du dialogue humaniste comme en témoigne *Il Fronimo* (1568).

On ne trouve pas au 15^e siècle ou au début du 16^e siècle de description analytique d'une composition. Certes, les théoriciens recourent abondamment à des extraits de compositions pour expliciter des propos techniques⁹⁹. Tinctoris compose expressément des exemples et emprunte aussi à ses prédécesseurs immédiats et contemporains. Il n'y a toutefois jamais de description d'une pièce en entier. L'« *ekphrasis* » (l'art de la description) connaît au milieu du 15^e siècle un renouveau d'engouement en Italie, grâce notamment à Chrysoloras. La réappropriation de cet exercice des *Progymnasmata* allait permettre à certains humanistes de combiner les procédés descriptifs de l'*ekphrasis* avec les notions critiques. Si cette mode a particulièrement touché les textes sur la peinture, elle a peu affecté les écrits théoriques sur la musique. L'usage d'insérer des exemples musicaux de pièces entières croît dans la seconde moitié du 16^e siècle et révèle à la fois une révérence accrue à l'égard des anciens et une volonté d'explicitation au départ d'une réalité concrète. Ambrosius Wilflingseder (mort en 1563) cite la *Missa Hercules Dux Ferrariae* de Josquin (*Erotemata musices practica*, 1563), Gallus Dressler (1533-ca. 1580) la *Missa L'Homme armé* du même Josquin (*Musicae practicae elementa*, 1571) et

⁹⁹ Cristle Collins Judd, « Reading Aron reading Petrucci: The music examples of the *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525) », *Early Music History*, 14 (1995), pp. 121-152.

Eucharius Hoffmann (mort en 1588) le motet *In exitu Israel*, toujours de Josquin (*Musica practica praecepta*, 1572)¹⁰⁰.

En 1537 pourtant, Nikolaus Listenius introduit le concept d'œuvre dans un passage célèbre de sa *Musica* où il définit les trois types de musique, théorique, pratique et poétique (définition empruntée à Quintilien, sans doute au travers de textes de Luther). La musique poétique est celle

« qui ne se contente pas soit d'une compréhension du sujet, soit de la seule pratique [*exercitio*], mais qui laisse quelque *opus* après le labeur, comme quand de la musique ou du chant musical est écrit par quelqu'un dont la fin est un *opus* complet et accompli. Car il consiste dans le faire ou le fabriquer, à savoir, en un travail tel que même après, quand l'auteur [*artifex*] est mort, elle laisse un *opus* parfait et absolu [*opus perfectum et absolutum*] ».

Cet extrait de la *Musica* de Listenius a longtemps été considéré comme la première manifestation de l'émergence du concept d'œuvre¹⁰¹. Cependant, le théoricien allemand, qui ne reviendra malheureusement pas sur ce qu'il appelle la *musica poetica* plus loin dans son traité, semble plus concerné par le statut de l'interprétation que par le concept d'œuvre. L'apparition apparemment tardive du concept d'*opus* dans la théorie musicale ne signifie pas que toute idée d'œuvre était étrangère jusqu'à Listenius. Déjà dans le prologue du *Liber de arte contrapuncti*, Tinctoris avait évoqué les *opera* des maîtres de la polyphonie du 15^e siècle. Par ailleurs, le concept de « *res facta* » peut aussi renvoyer au concept d'œuvre (les « faiz » et les « faiseurs » de la ballade qu'adresse Eustache Deschamps à la mort de Guillaume de Machaut). L'absence de description de pièces entières dans les traités ne signifie certainement pas que les théoriciens ignoraient le concept d'œuvre et son importance. Elle provient plutôt d'une habitude de l'écriture théorique qui n'a pas encore trouvé le moyen d'intégrer l'étude des genres et des formes.

Parallèlement à cette imprécision apparente de la définition du concept d'œuvre, le concept de compositeur – *compositor* – paraît également vague. Le discours historique cherche à mettre en évidence des générations d'acteurs. La valorisation de l'apport individuel trouve son expression la plus affirmée chez Tinctoris, lorsqu'il énumère, dans le *Complexus effectuum musices*, les vingt effets

¹⁰⁰ Sur les processus de composition à la Renaissance et l'usage des autorités, voir Jessie Ann Owens, *Composers at work. The craft of musical composition 1450-1600*, New York, Oxford University Press, 1997.

¹⁰¹ Peter Cahn, « Zur Vorgeschichte des 'Opus perfectum et absolutum' in der Musikauffassung um 1500 », *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, Kassel, Bärenreiter, 1989, pp. 11-26. Le sens de la phrase de Listenius est critiquée par Lydia Goehr : *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

de la musique et y intègre de façon surprenante une effet lié à une ambition personnelle : « *musica peritos in ea glorificat* ». Lorsque dans l'Angleterre des Tudor, l'université décerne un grade académique pour la composition, un pas supplémentaire est franchi dans la reconnaissance sociale du compositeur (et non plus du *musicus*). Ce lent processus de compréhension et de valorisation de l'auteur (du compositeur) implique l'introduction de problématiques étrangères jusqu'alors au discours théorique tel le style, la créativité, le secret, l'inventivité ou l'intention.¹⁰² Et qu'il revient désormais au maître quel qu'il soit de faire passer...

Quelques théoriciens vont user d'un discours critique, au sens moderne du terme, et donc évaluer des compositeurs et leurs qualités. Cette pratique n'est toutefois pas commune. Antonfrancesco Doni, s'il met quelques compositions en vis-à-vis de son texte (*Dialogo della musica*), se contente de remarques brèves à leur propos. Les pages souvent citées que Vincenzo Giustiniani (1564-1637) consacre aux madrigalistes dans son *Discorso sopra la musica* (1628) sont tout aussi décevantes et laissent même penser que le théoricien n'a pas compris l'inventivité d'un Gesualdo (c.1561 - 1613), par exemple. La forme du dialogue dont usent Doni et, à sa suite, Ercole Bottrigari se voudrait un reflet de conversations, mais il est peu vraisemblable que les discussions se limitaient à ces quelques remarques laconiques, manquant incontestablement de profondeur. Même les traités nettement plus riches en informations et plus originaux dans leur démarche, d'un Tinctoris ou d'un Zarlino ne recourent pas à un vocabulaire critique étendu. Ce n'est qu'au début du 17^e siècle qu'un théoricien de la musique offre un vocabulaire critique digne de ce nom, dont l'application peut déboucher sur des propos pertinents.

Ludovico Zacconi, dans la *Prattica musica* (1622) évoque une conversation remontant à 1584 et à laquelle avait pris part, notamment, Zarlino. De cette conversation, Zacconi dégage sept aspects (« *particular distintioni* ») de ce qu'il dénomme la « *musica armoniale* ». Ces aspects sont l'« *arte* », la « *modulatione* », le « *diletto* », la « *tessitura* », le « *contrapunto* », l'« *inventione* » et la « *buona dispositione* ». Reprenant les propos de Zarlino, Zacconi associe chacun de ces aspects à un ou plusieurs compositeurs : l'« *arte* » et la « *regolar tessitura* » à Zarlino et Costanzo Porta (1528-1601), la « *vaga modulatione* » à Striggio, la « *grand'arte* » et la « *giuditiosa dispositione* » à Adriaen Willaert, la « *bonissima inventione* » à Roland de Lassus, l'« *ottima dispositione* » à Palestrina (1525-1594), etc. On pourrait reprocher à Zacconi de

¹⁰² Roger Bray, « Music and the Quadrivium in early Tudor England », *Music & Letters*, 76 (1995), pp.1-18 et Rob Wegman, « From maker to composer : improvisation and musical autorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society*, xlix/3 (1996), pp. 409-479.

manquer d'originalité dans le choix de ses termes. Mais c'est précisément le poids sémantique (certains appartiennent au discours rhétorique classique, d'autres renvoient plus précisément à des pratiques musicales connues) et leur facilité de compréhension qui font de ces termes des outils efficaces pour un discours critique¹⁰³. Surtout, ces catégories révèlent un changement dans la manière d'expliquer une composition musicale au jeune apprenti.

5. LE MODE D'EXPRESSION : ECRITURES MUSICALES

Il est un genre que dès les débuts de la Renaissance, musiciens et théoriciens semblent associer à l'apprentissage : les compositions à deux parties.¹⁰⁴ Dès la parution du premier recueil imprimé de duos – la *Musica Duorum* d'Eustachio Romano (Rome, 1521) – la nature didactique du duo est clairement affichée.¹⁰⁵ Et elle est confirmée par les notes qui couvrent l'unique exemplaire conservé (Vienne, Bibliothèque nationale).¹⁰⁶ L'organisation modale des recueils qui succéderont à celui de Romano, la difficulté croissante d'exécution que chaque duo suppose à l'intérieur de chaque recueil, le grand nombre de pièces sur texte en langue vernaculaire témoignent du rôle essentiel que jouent ces duos dans la formation des jeunes chantres ou des amateurs éclairés. Evidemment, la tentation demeure aussi de transformer des exercices didactiques en expériences qui oscillent entre le jeu et l'érudition, à l'instar d'Agostino Licino dans *Il primo e secondo libro d duo cromatici* (Venise, Gardano, 1545-1546) : 45 canons organisés selon les modes.¹⁰⁷ Les raisons du choix du duo comme modèle didactique ne sont pas explicitées par les musiciens dans les préfaces des nombreux recueils qui paraissent durant le 16^e siècle jusqu'aux premières décennies du 18^e siècle. Mais Zarlino, dans la troisième partie de ses *Istitutioni harmoniche*, en choisissant d'illustrer le squelette contrapuntique sur

¹⁰³ James Haar, « A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism », *Journal of the American Musicological Society*, xxxvi/2 (1983), pp. 191-209.

¹⁰⁴ On peut renvoyer à la thèse d'Andrea Bornstein : *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, The University of Birmingham, 2001.

¹⁰⁵ Il convient évidemment de ne pas confondre ces pièces pour deux voix avec les passages en écriture à deux voix qui abondent dans les messes des compositeurs du 15^e siècle et qui ne sont évidemment pas de nature didactique tant leur complexité contrapuntique et leur difficulté d'exécution sont évidentes.

¹⁰⁶ Voir l'édition critique d'Edward Lowinsky & Howard Mayer Brown : Eustachio Romano, *Musica Duorum*, Chicago, University of Chicago Press, 1975 (dans la collection des *Monuments of Renaissance Music*).

¹⁰⁷ Gardane, l'imprimeur de musique, animait également une école de musique à Venise. Voir Mary Lewis, *Antonio Gardano Venetian Music Printer*, New York, Garland, 1988-1989.

base de deux voix, les suivantes étant « mathématiquement » déductibles, illustre éloquemment le poids du modèle.¹⁰⁸

Andrea Bornstein a parcouru de façon systématique les recueils de duo imprimés en Italie pendant plus de deux siècles et en a dégagé quelques constances qui leur assurent cette dimension pédagogique singulière :

- L'ambitus vocal ne dépasse pas la 10^e ;
- L'ambitus des deux voix additionné ne dépasse pas la 15^e ;
- Les clés sont en relation d'octave (fréquemment soprano et ténor) ;
- Le tactus est irrémédiablement en C ou C barré ;
- Le contour modal est clair ;
- La construction contrapuntique est clairement articulée autour des cadences sans pour autant échapper à quelques astuces qui permettent alors d'aborder des questions plus précises (le recours au *cantus prius factus* ; des usages particuliers de notation) ;
- L'ensemble des valeurs rythmiques ne supposent pas une virtuosité vocale ou instrumentale ;
- Le chromatisme est absent afin d'éviter les problèmes de solmisation ;
- La longueur de chaque pièce semble adaptée à la durée d'une leçon...

La composition de ces duos – des « *bicinia* » - n'est pas l'apanage de petits maîtres ou de pédagogues en quête de légitimité et/ou de reconnaissance. Le fait que Roland de Lassus, par exemple, livre un volume complet de duo - *Novae aliquot et ante hac non ita usitatae ad duas voces cantiones suavissimae* (Munich: Adam Berg, 1577) – dit que la préoccupation de la transmission à travers de brèves compositions à portée d'apprentis musiciens, occupent aussi les compositeurs les plus en vue.

¹⁰⁸ Ceci n'interdit pas aussi de prendre en compte la dimension pratique et économique : il est moins onéreux d'acquérir un livre de madrigaux à deux voix, et plus simple aussi de trouver deux chanteurs...

III - COMMENT ENSEIGNER LA MUSIQUE ?

QU'IL S'AGISSE DE LA MAÎTRISE d'une cathédrale d'un diocèse du royaume de France, qu'il s'agisse de la classe informelle réunie par un maître dans l'Italie du 16^e siècle, du réfectoire d'une école latine de l'Allemagne luthérienne ou d'un Collège d'Oxford ou Cambridge, l'enseignant se retrouve face à une même série d'informations, de règles, d'usages, de conventions, de possibilités à communiquer. Comme nous venons de le voir, un maître des enfants ne traitera pas ni de la même manière des sujets qu'aborderait Josquin s'il lui venait de recevoir à Condé-sur-l'Escaut un apprenti déjà bien rôdé aux secrets de l'art musical.¹⁰⁹ Mais il n'empêche : la musique, dans l'Europe des 15^e et 16^e siècles, est véhiculée par un système de notation qui fixe les hauteurs et les durées. L'étape première consiste donc à se familiariser avec ces deux conventions. La maîtrise des hauteurs et des durées ouvre la porte à des univers infinis dans les combinaisons de hauteurs et de durées (le contrepoint), dans la couleur (les modes), dans les usages (l'improvisation).

Il y eut certes quantité d'autres sujets qui purent être enseignés : de la façon de mettre un texte en musique, à la prononciation du texte, en passant par la diminution instrumentale, la manipulation des artifices complexes (canons, *soggetto cavato*, etc.). Tous ces sujets relèvent d'une compétence : celle de composer que nul n'a osé durant les 15^e et 16^e siècles transmettre de façon univoque.

Afin de se faire une idée de la façon dont les matières techniques – solfège, notation, contrepoint –, le musicologue peut d'abord se référer à l'ensemble des traités qui furent rédigés durant les 15^e et 16^e siècles. Ces traités pèchent, comme la plupart des textes à vocation pédagogique, par leur ton prescriptif, ou combatif lorsque leur auteur prétend bouleverser des pratiques solidement ancrées. Ils sont la voix du maître, jamais celle de l'élève. À quelques exceptions près. Et ces sources sont tellement rares qu'il convient d'en citer les principales.

Source	Nature
BolC B140	Notes prises par Tomaso Graziani, peut-être lorsqu'il étudiait avec Costanzo

¹⁰⁹ Sans évoquer la question complexe de l'émulation entre compositeurs établis. Sur ce sujet, voir Howard Mayer Brown, « Emulation, Competition, and Homage : Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance », *Journal of the American Musicological Society*, 35 (1982), p.1-48.

	Porta. Des règles de contrepoint et quelques pages de musique.
RomeSC G.384	Des « regule de contrapuncto » notées par plusieurs mains. Une longue série de cadences pour deux, trois et quatre voix. Des « punti diversi », c'est-à-dire des phrases musicales diverses.
Donat	Cahier de note de Georg Donat, étudiant à Wittenberg. ¹¹⁰
Amerbach	Manuscrits conservés à Bâle qui permettent de se faire une idée des études d'Amerbach avec Piperinus. ¹¹¹
Bourges	Des exercices de contrepoint à deux voix sur cantus firmus.
FlorBN Magl. 117	Des exercices de contrepoint notés en partition.
CoimU 48	Un manuscrit de l'organiste du monastère de Santa Cruz de Coimbra avec des exercices de contrepoint sur cantus firmus.

Malgré leur univocité, les traités peuvent aussi révéler leur effet sur les étudiants. Susan Weiss l'a récemment démontré en relevant les notes manuscrites ajoutées aux textes canoniques. Pour les uns, ces notes sont soigneusement copiées en marge, pour les autres gribouillées en signe de désintérêt ou d'incompréhension. La diversité des réactions en dit long sur la nature d'un traité et son usage.¹¹²

1. LE NOM DES NOTES

Nommer les notes constitue une étape essentielle de l'apprentissage de la musique. Vers 1032, dans son *Epistola ad Michabelem*, le moine bénédictin Guido d'Arezzo propose une nouvelle notation des hauteurs en recourant aux six syllabes qui marquent les six premiers vers de l'hymne à saint Jean-Baptiste, *Ut queant laxis : ut, re, mi, fa, sol, la*. Les six phrases de la mélodie de l'hymne débutent à un intervalle diatonique l'une de l'autre. En revanche, le système alphabétique (C, D, E, etc.)¹¹³ existe depuis plus longtemps et se concilie parfaitement, selon Guido, avec le nouveau système des syllabes.

Ut queant laxis Ut = C
un ton
Resonare fibris Re = D

¹¹⁰ Voir l'article pionnier d'Adolf Aber, « Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543) », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15 (1913), p. 68-98.

¹¹¹ Manuscrits étudiés en détail par John Kmetz : *The Piperinus-Amerbach Partbooks : Six Months of Music Lessons in Renaissance Basle*, *Music in the German Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, p.215-234.

¹¹² Susan Forscher Weiss, « Vandals, Students, or Scholars? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks », *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, p.207-246.

¹¹³ Le système alphabétique donne une lettre à chaque degré à partir du la grave : A (=la), B (=si), C (=ut), D (=ré), E (=mi), F (=fa), G (=sol), Pour les octaves supérieures, les copistes recourent aux minuscules (a, b etc.) ; pour le début de la gamme, comme le G est déjà utilisé, les théoriciens emploient pour première note le G grec : *gamma* (d'où le nom de gamme).

		un ton
Mira gestorum	Mi = E	
		<u>un demi-ton</u>
Famuli tuorum	Fa = F	
		un ton
Solve pollutum	Sol = G	
		un ton
Labii reatum	La = a	

Les syllabes *ut-la* parcourent une sixte majeure (qui sera appelée hexacorde), intervalle qui ne contient qu'un seul demi-ton situé au milieu même de l'intervalle parcouru (*mi-fa*). L'intention de Guido consistait essentiellement en une volonté de familiariser les apprentis musiciens avec les intervalles que génèrent les six syllabes (ou « *voces* »). Ainsi, que *ut* se présente toujours avec une tierce majeure au-dessus, *mi* avec une tierce mineure au-dessous et une majeure au-dessus, etc. De la sorte, les jeunes chanteurs associent correctement les notes d'une page de musique avec les syllabes ad hoc. Dès le 14^e siècle, cette technique portera un nom : pour Jacques de Liège, dans le *Speculum musicae*, ce sera la « *solfatio* » ; avec les théoriciens de la Renaissance, cela deviendra la « *solfisatio* » et finalement la solmisation.

Evidemment le système syllabique ne se concilie pas parfaitement avec le système alphabétique (il manque l'équivalent de B ; un seul demi-ton alors que les échelles en usage reposent sur deux demi-tons). Autrement dit, le système de Guido suppose une nouvelle articulation de la gamme (du « *gamut* ») fondée sur la transposition des hexacordes. Ainsi, dès la fin du 11^e siècle trouve-t-on trace d'une transposition des six syllabes sur le segment G-e (avec *mi-fa* sur B-C). Vers 1100 apparaît une autre proposition : les six syllabes sont placées sur la sixte majeure F-d avec *mi-fa* sur un A-Bb. Autrement dit, en quelques décennies, les théoriciens ont étendu le système des syllabes *ut-la* à toutes les degrés de la *musica recta* en les positionnant sur trois possibles du « *gamut* » :

- sur C-a (*proprietas per naturam* ou *per proprium cantum*)
- sur G-e (*proprietas per b quadratum* ou *b durum*)
- sur F-d avec Bb (*proprietas per b rotundum* ou *b molle*)

Cependant, le « *gamut* » compte deux C, trois G (y compris le « *gamma* »), et deux F, de sorte que les théoriciens sont obligés d'aller au-delà des trois propriétés pour afficher sept « *proprietates* » et autant de « *deductiones* » (voir schéma ci-dessous).¹¹⁴

¹¹⁴ Les « *proprietates* » indiquent les portions du « *gamut* » couvrant une sixte majeure ; les « *deductiones* » indiquent les ensembles de six syllabes appliquées aux segments. Voir Stefano Mengozzi, « Virtual Segments : The Hexachordal Theory in the Late Middle Ages », *The Journal of Musicology*, 23 (2006), p.426-467.

Les conséquences de ce système ne sont pas anodines... Ainsi, certaines lettres n'appartiennent qu'à une seule « *proprietas* » (Gamma/*ut* ou A/*re*) ; d'autres à deux et certaines à trois (c/*sol-fa-ut* ou d/*la-sol-re*). Des lettres qui correspondent à deux ou trois syllabes peuvent donc être utilisées comme point de mutation (« *mutatio* ») afin de permettre le passage d'une « *proprietas* » à une autre. Ainsi, pour « solmiser » l'octave de F à f, un chanteur débute par la « *proprietas per b molle* », avec *ut* sur F ; il passe ensuite à la « *proprietas per naturam* » sur d, passant de *la* à *re* et continuant avec *mi-fa* sur e-f. Le schéma des lettres et syllabes s'appelle le système de « *musica recta* » ou « *musica vera* », qui suppose que toute inflexion chromatique (par bémol ou par dièse) est considérée comme une musique feinte (« *musica ficta* »). Afin de permettre une maîtrise rapide de ce système, praticiens et théoriciens imaginent sa représentation visuelle la plus convaincante : ce sera la main injustement qualifiée de guidonienne.¹¹⁵

L'enseignement du nom des notes a cependant du faire face à deux défis. Le premier est résolu par le système des mutations qui, aussi complexe qu'il puisse paraître, n'en permet pas moins de se sortir de la confrontation entre un système à six syllabes et des échelles à sept degrés. On comprend la place primordiale accordée à cette question dans les traités et sur lesquelles les apprentis passent indéniablement du temps. Le second défi est celui du refus : praticiens et théoriciens qui refusèrent de céder à la vague guidonienne ne manquent pas. L'histoire leur accorde peu de place, les considérant comme des accidents sur un parcours perçu de façon linéaire, alors qu'il fut loin de l'être...¹¹⁶

Les deux traités de Johannes Ciconia posent de nombreuses questions, sur leur nature, sur leur fonction, sur les liens qu'ils révèlent entre Ciconia et les milieux intellectuels padouans.¹¹⁷ Dans la *Nova musica*, le compositeur évoque à plusieurs reprises son inconfort à l'égard de la solmisation guidonienne et en profite aussi pour distinguer l'enseignement de Guido lui-même de celui de ses suiveurs. Son insatisfaction se traduit par deux éléments : d'une part, par son affirmation selon laquelle une hauteur musicale ne trouve sa réelle justification que dans la division du monocorde et non par la main guidonienne ; d'autre part, par son choix constant de n'indiquer les hauteurs de sons qu'à l'aide de

¹¹⁵ Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, University of California Press, 2005.

¹¹⁶ Voir Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory*.

¹¹⁷ Ciconia rédige ses traités à la fin de sa vie. Il meurt à Padoue en 1411 dix ans après s'être installé dans cette ville universitaire. Voir Philippe Vendrix (éd.), *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, Turnhout, Brepols, 2003.

l'alphabet ou des lettres grecques. Le monocorde devient, sous la plume de Johannes, un « bon professeur » : « *bonus magister... qui numquam fallit* ».

À l'emprise de la main, une « *renovatio monocordi* » semblerait faire de la résistance. Il reste cependant difficile de quantifier le recours au monocorde pour l'apprentissage du chant.¹¹⁸ Certains témoignages attestent néanmoins de la présence de l'instrument lors de leçons de musique pratique. Ugolino de Orvieto disserte sur les deux facultés mentales qu'impliquent des opérations sur le monocorde : les sens, par lesquels on peut obtenir une compréhension visuelle de ce qu'est un intervalle, et l'intellect, par lesquelles les proportions (principe de l'intervalle) sont rationnellement démontrées.¹¹⁹ Et tout ceci participe indéniablement d'une volonté didactique, soit qu'il s'agisse de simplifier la méthode de solmisation, soit qu'il s'agisse plus brutalement de l'éliminer...

Si aucun document n'indique que Ciconia a rempli des missions pédagogiques durant sa carrière itinérante, Conrad von Zabern s'est très tôt imposé comme un professeur recherché. Diplômé de l'université de Heidelberg, prêtre dans le diocèse de Speyer, théologien, prêcheur écouté, il enseigne dans plusieurs universités (Fribourg, Heidelberg, Bâle). Il a visiblement aussi manifesté une attitude prosélyte lorsqu'il s'était agi de présenter sa nouvelle manière d'apprendre à chanter en recourant au monocorde.¹²⁰ À l'instar de Ciconia et de quelques autres (Johannes Gallicus, par exemple), Conrad entreprend une réforme de la pédagogie musicale en se référant à des modèles antérieurs à Guido d'Arezzo. Son *Novellus musicae artis tractatus* et son *Opusculum de monochordo* s'affichent ouvertement comme des recettes destinées aux chanteurs inexpérimentés qui souhaitent recourir au monocorde. Ces recommandations techniques prennent une autre dimension dans le *De modo bene cantandi* de 1474,¹²¹ traité largement diffusé qui se présente comme un manuel concernant les attitudes et le comportement que les chanteurs d'église se doivent d'adopter. Conrad dresse une liste précise de réquisits indispensables (« *requisitia* ») au « *décorum* » qui sied aux chantes :

¹¹⁸ Il en va tout autrement du monocorde comme instrument d'expérimentation. Voir Christian Meyer, *Mensura monocordi. La division du monocorde (IXe-XVe siècles)*, Paris, Société française de musicologie, 1996

¹¹⁹ « *In monocordi namque compositione duplex intervenit operatio, sensus, scilicet, quo figuraliter comprehendimus spatia, et intellectus que ipsorum proportionales ratione monstrantur* » : *Declaratio musicae disciplinae*, éd. A. Seay, Rome, American Institute of Musicology, 1962, vol.3, p.227.

¹²⁰ K.-W. Gumpel, « Die Musiktraktate Conrads von Zabern », *Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz 1956/4*, Wiesbaden, Steiner, 1956, p.184-282.

¹²¹ John Dyer, « Singing with Proper Refinement from *De Modo Bene Cantandi* (1474) », *Early Music*, 6 (1978), p.207-227.

- « concorditer cantare » (chanter d'une voix et d'un esprit)
- « mensuraliter cantare » (chanter en respectant la valeur des notes)
- « mediocriter cantare » (choisir un ambitus medium)
- « differentialiter cantare » (ajuster le style à la situation liturgique)
- « devotionaliter cantare » (chanter avec dévotion)
- « satis urbaniter cantare » (chanter avec élégance)

Ces recommandations issues d'une prise de position théorique (le recours au monocorde plutôt qu'aux syllabes de solmisation) prennent une tournure résolument morale que Gerson, quelques décennies plus tôt, n'avait pas évoquée. Tandis que le chancelier de l'université de Paris se faisait pragmatique régulant le comportement des enfants, Conrad adopte le ton du théoricien débutant sur des préceptes théoriques pour aboutir à une esthétique de l'interprétation qui fait cependant la part belle à une attitude de nature réactionnaire à l'égard du répertoire (antipathie à l'égard de la polyphonie).¹²²

Le débat sur l'efficacité et l'utilité du système hexacordal constitue un des enjeux pédagogiques forts des 15^e et 16^e siècles. Il y eut certes d'autres disputes, parfois plus sanglantes. Elles relèvent cependant de la théorie et non de la transmission d'une pratique. Ciconia ou Conrad ne sont pas des météorites dans le paysage de la didactique musicale au 15^e siècle. Ils apportent chacun leur pierre à un débat complexe aux enjeux qui dépassent souvent la seule sphère musicale et qui débouchent parfois sur des positions étrangement antinomiques.

Ainsi en fut-il de la querelle entre Ramos de Pareja et Nicolas Burtius. Le premier, un Espagnol installé à Bologne, publie une *Musica practica* (1482) dont il revendique l'anti-conformisme. Car Pareja ne propose pas moins qu'une réforme et du système hexacordal de Guido et du tempérament pythagoricien. Guido et Pythagore relégué au rang des ignorants en matière de musique, il ne reste guère de nom auquel Ramos peut désormais faire allusion. N'échappe à sa critique acerbe qu'un chartreux du nom de Johannes Gallicus, originaire, comme Ciconia, de Liège et auteur d'un *Ritus canendi vetustissimus et novus* rédigé au début des années 1460. Burtius conçoit dans la foulée de la *Musica practica* de Ramos un *Musices opusculum* dont la fonction première est de répondre point par point aux attaques inconsidérées que mène cet Espagnol contre la tradition théorique si bien établie, tant en matière de pédagogie que de réalisation sonore. Étrangement pourtant, Burtius repère dans les propos de Ramos une contradiction : la référence positive à l'égard de Gallicus que Burtius lit comme

¹²² Sur ce point, voir Rob Wegman, *The Crisis of Music*.

un héritier de Guido et non comme le tenant d'une tradition pré-guidonienne...

Gallicus reste un personnage pour le moins complexe. Il se présente comme un « *grammaticus* », un « *musicus* » et un « *solicitem proponendae vetustatis in omnibus sectorem et inquisitorem* » (« un chercheur assidu et un suiveur de l'antiquité sur tout sujet »). Il serait devenu chartreux à Mantoue après avoir fréquenté l'école de Vittorino da Feltre.¹²³ Gallicus compte également parmi ses connaissances John Hothby, moine carmélite d'origine anglaise, auteur d'une abondante et influente œuvre théorique. Les dernières années de sa vie - il meurt en 1474 -, le chartreux d'origine liégeoise les passe à Parme où il enseigne, notamment à un certain Burtius...

Le *Ritus canendi* n'affiche pas d'ambition extravagante. Gallicus ne vise qu'un objectif, éminemment pratique : fournir une méthode simple et efficace pour sensibiliser les moines non éduqués aux rudiments de la musique. D'une certaine manière, Gallicus et Ramos partagent le même objectif au départ d'un constat relativement identique : il est nécessaire de réformer l'enseignement de la musique dont l'échec provient essentiellement du système de la solmisation, source de problèmes et non solution pratique. Le moine cartusien prône un retour à la méthode des pères de l'Église (le « *ritus canendi vetustissimus* »). Rien de fondamentalement neuf, donc si ce n'est dans la manière d'aborder cette antiquité musicale qui elle aussi participe de cet engouement philologique qui marque l'humanisme musical dès le 15^e siècle.¹²⁴

Étrangement, c'est par le biais de l'histoire des tentatives imaginées par les uns et les autres pour résorber les paradoxes du système guidonien que l'on peut se faire une idée de la diversité des méthodes pédagogiques élaborées durant les 15^e et 16^e siècles.¹²⁵ Il est impossible d'en retracer une histoire exhaustive ici. La tentative la plus célèbre est certainement celle de Waelrant.

Hubert Waelrant (c.1517-1595) reste un personnage fascinant et intrigant.¹²⁶ Parmi ses nombreuses activités, celle de maître de musique sur laquelle on ne sait pas grand' chose si ce n'est qu'il enseigna dans une école gérée par le propriétaire de son habitation, un certain Gregorius de Coninck.

¹²³ Gallico, « Musica nella Ca' Giocosa », p.189-198.

¹²⁴ Voir Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale, Yale University Press, 1986.

¹²⁵ Sur ce sujet pourtant passionnant, une seule étude systématique, assez ancienne : G. Lange, « Geschichte der Solmisation », *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 1 (1899-1900), p.535-622.

¹²⁶ Robert Weaver, *Waelrant and Laet : Music Publishers in Antwerp's Golden Age*, Michigan, 1995.

Ceci pour le côté réalité professionnelle. La contribution à une nouvelle pédagogie de lecture de la musique fit, elle, nettement plus de bruit. Franciscus Sweertius l'évoque dans son *Athena Belgica, sive Nomenclator Infer* publiée à Anvers en 1628 (p.350) :

« Hubert Walraent d'Anvers enseigna la musique dans sa patrie durant de nombreuses années. Il commença par inventer une méthode facile pour chanter, à savoir ajouter à *ut, re, mi, fa, sol, la* deux autres, *si* et *ut* ; une manière de chanter que beaucoup acceptent et que je pratiquais lorsqu'il fut mon professeur dans cet art. Affamé d'innovations, il inventa aussi une manière de chanter... *ba, ni, ma, lo, ga, di, se, bo...* Ne ris pas lecteur, mais essaie d'abord, et l'invention te plaira. »¹²⁷

Face aux contraintes des mutations, aux limites du système hexacordal, théoriciens et pédagogues n'ont que l'embarras du choix. Ils peuvent aussi bien modifier le nombre de syllabes (les réduire ou les augmenter), que leur nom ou leur relation aux hauteurs. L'intérêt de la proposition de Waelrant est de révéler deux manières de concevoir l'enseignement du « solfège », deux manières qui simplifient le processus en éliminant la question épineuse de la mutation d'hexacorde. La première solution – l'ajout de deux syllabes, ici, *si* et *ut* – n'est pas unique en son genre. Adriano Banchieri, dans sa *Cartella musicale* (Venise, 1614), proposera deux syllabes pour le septième degré : *ba* et *bi*. Charles Butler (*The Principles of Musick in Singing and Setting*, Londres, 1636) suggère de prononcer la septième syllabe *fa*, mais de l'écrire *pha*... La deuxième solution n'a pas eu autant de succès que la première : le recours à de nouvelles syllabes : BA, NI, MA, LO, GA, DI, SE, BO qui deviennent sous la plume de l'influent Seth Calvisius . BO, CE, DI, GA, LO, MA, NI, BO.¹²⁸

L'apprentissage de la lecture des notes n'est donc pas une sinécure. De nombreuses bonne volontés peuvent s'épuiser sur des mains incompréhensibles, sur de longues discussions touchant les mutations, et autres problèmes issus de l'arbitraire de l'invention de Guido. Si la simplification

¹²⁷ Même si le témoignage de Sweertius fut rédigé trente ans après les faits, il s'avère fiable, confronté à d'autres sources. Voir Jessie Ann Owens, « Waelrant and Bowedization. Reflections on Solmization Reform », *Yearbook of the Alamire Foundation*, 2 (1997), p.377-393.

« HVBERTUS WAELRANS, Antuerpiensis, Musicam in patria multos annos professus est. Is primo commentus est facilem canendi methodum, ut nimirum supra *ut, re, mi, fa, sol, la*, duae aliae, nimirum *si, ut*, superadderentur, quem cantandi modum non pauci probavere, & ego in ea arte illo aliquando magistro sum usus. Idem quoque novorum appetens, quam hic vides canendi formam adinvenit, ut loco, *ut, re, mi, fa, sol, la*, reponerentur *ba, ni, ma, lo, ga, di, se, bo*, Ut hac ratione tyronum more, non notulas identidem reiterare & ingeminare, sed verba ipsa insonare videaris. Ne ride, Lector, sed experire primo & placebit inventum. »

¹²⁸ Seth Calvisius, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig, 1600.

prend sens pour un praticien de la grammaire tonale, il n'en va pas nécessairement de même pour ceux qui alors doivent exposer un principe fondamental, celui de la modalité. Pierre Maillart, dans *Les Tons, ou discours, sur les modes de musique, et les tons de l'église* (Tournai, 1610, p.68) ne manque pas de signaler cet écueil :

« .. il est facile en peu de temps, d'apprendre à chanter les notes de quelque musique, n'y ayant n'y chant n'y notes à changer, demourant toujours la mesme note pour la mesme clef, soit en montant ou descendant : Le chemin est beau et ample iusques là, à sçavoir pour chanter les notes de la musique: mais si on veut passer plus oultre, et paruenir à la cognoissance des modes de musique, qui est le but où tend ce petit traicté, on ne peut continuer ce chemin icy, il faut retourner, et passer necessairement par les difficultés auant-dictes, et entendre les mutations et repetition des notes, et les pratiquer suyuant l'intention de celuy qui les a inuenté.

2. LES MODES EN CONTEXTE

L'apprentissage des modes est la deuxième épreuve auquel est soumis un enfant de chœur, si l'on se réfère à l'organisation la plus fréquente des courts traités à vocation pédagogique. Le très jeune chantre n'est pas nécessairement plongé imprudemment dans ce domaine épineux. Il y est progressivement préparé par des propos sur la nature et la constitution des intervalles (voir lexique). Car, et c'est ce que la remarque de Maillart signifie lorsqu'il relativise l'importance des inventions de quelques-uns de ses contemporains, un échelle modale se définit par l'articulation de « *species* » d'intervalles.¹²⁹ Et aborder la modalité prend une tournure nouvelle encore lorsqu'il s'agit de la définir dans le cadre de l'écriture polyphonique...

La question de la modalité passionne les théoriciens des 15^e et 16^e siècles. Elle les inquiète aussi, tant ils se rendent compte des difficultés qui surgissent lorsque l'on cherche à en traiter de façon systématique et claire. Pietro Aaron le clame ouvertement dès les premières pages de l'ouvrage qu'il consacre au sujet, le *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (1525). Aaron ne fait pas preuve ici de fausse modestie. Car même si, depuis la fin du 13^e siècle, certains auteurs avaient insérés des remarques sur les modes et ses rapports à la polyphonie dans leurs traités, même si Tinctoris lui avait consacré un ouvrage (le *Liber de natura et proprietate tonorum*, 1476), c'est seulement au début du 16^e siècle qu'émerge à proprement parler une théorie de la modalité «

¹²⁹ Pour un exposé clair et lumineux de la modalité, voir Daniel Saulnier, *Les modes grégoriens*, Solesmes, 1997.

polyphonique ». ¹³⁰ On assiste à un développement en quatre phases : une première démarre au 13^e siècle, une deuxième avec le traité de Tinctoris, une troisième avec la parution du *Dodecachordon* (1547) de Glarean et une quatrième autour de 1620 lorsque s'amorce un déclin d'intérêt pour les modes. Malgré les efforts d'Aaron et d'autres théoriciens, aucun consensus n'est établi sur ce qu'est réellement un mode durant le 16^e siècle. Les disputes entre théoriciens sont parfois virulentes et trouvent encore écho dans la musicologie contemporaine : ils durent ne pas être faciles à ingurgiter pour des enfants de chœur qui cherchaient à se familiariser avec l'écriture polyphonique !.

Le traité de Tinctoris est, en fait, le premier qui concerne essentiellement les relations entre modes et polyphonie ; celui d'Aaron s'inscrit à sa suite. La tâche est d'ampleur, car si les modes polyphoniques découlent des modes ecclésiastiques, les critères d'identification ne fonctionnent pas de façon parfaitement identique. Certaines caractéristiques des modes ecclésiastiques peuvent être transposées sans modification à la polyphonie : les formules mélodiques, les notes initiales et cadentielles, les finales. Cependant, la relation entre l'ambitus d'une composition polyphonique et sa finale pose problème : comment déterminer si une pièce polyphonique est en mode authentique ou en mode plagal ? Tinctoris et Aaron ne sont pas seuls à témoigner d'un changement. Les recherches des humanistes sur la définition et les effets des modes dans l'Antiquité a suscité l'attention sur ce paramètre. Parallèlement, les compositeurs semblent se soucier de plus en plus de cohésion, et la cohésion modale semble une étape indispensable. En témoigne une tendance à organiser les recueils de pièces, individuels ou collectifs, selon les modes. Il est donc nécessaire de posséder un ensemble de règles ou du moins de principes régulateurs (LEXIQUE : « Cadence »).

À partir du *Dodecachordon*, les discussions sur les modes et ses rapports à la polyphonie sont plus clairement articulées, que ce soit dans les traités de Zarlino ou de Dressler. La pratique des recueils organisés par modes est très fréquente. Les discussions portent en fait plus sur le nombre de modes (l'élargissement à douze proposé par Glarean) que sur leur fonctionnement. Deux traditions coexistent : l'une privilégiant le système traditionnel à huit modes, l'autre le système à douze modes, avec à l'intérieur de la seconde des divergences sur leur ordre (et aussi d'autres tentatives, comme des systèmes à trente-deux modes !). L'identification des modes polyphoniques n'est pas identique partout en Europe. Ainsi, en Europe centrale, procède-t-on aisément

¹³⁰ Cristle Collins Judd, « Renaissance modal theory : theoretical, compositional, and editorial perspectives », *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p.364-406.

au transfert des tons de la psalmodie aux modes ; et ce sont ces tons qui déterminent le mode. En Italie, si l'application des tons de la psalmodie à la modalité polyphonique est également pratiquée, d'autres moyens d'identifications existent : les « *species* » et l'*ambitus*. La question des *species* est fondamentale : selon la position du demi-ton à l'intérieur d'un intervalle de quarte ou de quinte, il existe différents de types (*species*) de quarte et de quinte dont la conjonction fournit les caractéristiques d'un mode (LEXIQUE : « Diapason »). Lorsque des caractéristiques communes apparaissent, l'identification du mode nécessite la prise en compte de l'octave. Mais les pratiques modales semblent également distinctes selon que l'on se trouve en région catholique ou en région protestante, les premiers préférant le système à huit modes, les seconds à douze. Cependant, il serait hasardeux de généraliser de tels principes. Il suffit pour s'en convaincre de constater que Venise et Naples semblent privilégier le système à douze modes, tandis que Rome reste fidèle au système à huit modes...

Si les modes continuent de jouer un rôle indéniable dans l'enseignement et dans l'écriture en *stile antico* (c'est-à-dire en écriture à la façon de Palestrina), l'intérêt pour la problématique diminue considérablement après 1620. Les théoriciens abordent le sujet de façon plus simple, plus systématique aussi. Les raisons de ce progressif abandon sont nombreuses : la difficulté de réaliser un lien entre modalité antique et modalité moderne (une ambition chère aux humanistes, illustrée par Vicentino), les changements radicaux dans les manières de composer, les controverses sur la nature des modes et leur possibilité de créer une unité à l'intérieur d'une composition, la presque impossibilité à construire un système parfaitement homogène (obtenir douze modes construits de façon identique au départ d'un seul système diatonique n'est pas simple). Pour un musicien de la Renaissance, les modes sont incontestablement une construction abstraite : ce n'est pas ce qu'ils entendent lorsqu'ils lisent ou écoutent une composition. Cependant, les modes exercent une influence considérable sur la façon dont est pensée et décrite la musique.

3. DU COMPLEXE AU SIMPLE : LE PARCOURS DE LA NOTATION PROPORTIONNELLE

Le musicien de la Renaissance recourt à un système de notation des durées plus complexe que celui que nous connaissons, lequel s'est mis en place à partir du 17^e siècle, reposant sur un principe binaire simple (un signe univoque et des signes se divisant par deux). Différente dans son principe, la notation de la Renaissance s'articule autour de données précises que traduisent

des signes spécifiques.¹³¹ Il y a un ensemble de valeurs (maxime, longue, brève, semi-brève, minime, semi-minime, fuse, semi-fuse) situées sur une portée de cinq lignes. Les hauteurs sont définies par des clefs tandis que les valeurs sont distribuées d'après un signe — le signe de mensuration — qui précise la nature de leur relation. À l'intérieur d'une même pièce, les voix ne sont pas obligatoirement régies par un même signe de mensuration, créant ainsi un rapport proportionnel entre elles, dont l'identification est simplement mathématique (pour autant qu'aucun signe n'ait été négligé...). De même, à l'intérieur d'une pièce, deux sections peuvent être notées avec des signes de mensuration certes identiques à toutes les parties, mais différents d'une section à l'autre. Ici également, les deux sections entretiennent un rapport proportionnel, toutefois sa nature est plus délicate à définir. D'où le recours au 15^e siècle à la notion de *mensura* et au 16^e à celle de *tactus* (LEXIQUE : « Mensura », « Tactus »).

Les signes de mensuration qualifient la nature des différentes valeurs entre elles : le *modus* majeur et le *modus* mineur signalent respectivement celle de la relation entre la maxime et la longue et entre la longue et la brève ; le *tempus*, entre la brève et la semi-brève ; et la *prolatio*, entre la semi-brève et la minime. La particularité du système mensural repose, notamment, sur l'existence de deux systèmes de division, le ternaire et le binaire. Cela signifie que chaque relation peut en principe être de deux natures : soit ternaire, soit binaire.

LES NIVEAUX DE DIVISION

Le <i>modus maior</i> définit la valeur de la Maxime	3 Longues (<i>perfectus</i>) ou 2 Longues (<i>imperfectus</i>)
Le <i>modus minor</i> définit la valeur de la Longue	3 Brèves (<i>perfectus</i>) ou 2 Brèves (<i>imperfectus</i>)
Le <i>tempus</i> définit la valeur de la Brève	3 Semi-Brèves (<i>perfectum</i>) ou 2 Semi-Brèves (<i>imperfectum</i>)
La <i>prolatio</i> définit la valeur de la Semi-Brève	3 Minimales (<i>maior</i>) ou 2 Minimales (<i>minor</i>)

Ce schéma des différents niveaux de la notation laisserait supposer un système rigoureusement codifié, mis en pratique de manière cohérente par les compositeurs et exposé avec clarté par les théoriciens. Malheureusement, il n'en est rien, et plus la musicologie découvre de nouvelles lectures possibles des notations des 15^e et 16^e siècles, plus elle est amenée à insister sur la diversité des pratiques, plutôt que sur l'existence d'un système unique. Cette diversité n'affecte pas seulement l'histoire de la notation : le sens des signes et leur utilisation varient d'une génération de compositeurs à l'autre ; elle affecte également la répartition géographique des habitudes de notation. Un compositeur ou un théoricien allemand ne confère pas à un signe le sens qui lui confère un compositeur et un théoricien italien.

¹³¹ Ph. Vendrix, « La notation à la Renaissance ».

Les caractéristiques fondamentales de la notation de la Renaissance se sont mises en place au début du 15^e siècle. Simultanément à l'introduction de signes de proportion, les premières décennies du 15^e siècle sont le théâtre d'un bouleversement dans les habitudes d'écriture. Les scribes semblent abandonner progressivement la notation noire pleine qui avait prévalu jusqu'alors pour ce qu'il est convenu d'appeler la notation blanche. Vers 1430, cette dernière correspond à la pratique commune sur le continent, tandis que quelques compositeurs anglais persistent à maintenir, occasionnellement, la notation noire. Pourtant, c'est d'Angleterre que proviennent les premiers exemples de notation blanche, ou plus précisément, de notation noire évidée. Il n'existe aucune explication définitive de ce changement. Certains évoquent l'abandon du parchemin : la plume perce le papier quand elle doit remplir des noires. Ces hypothèses méritent d'être prises en compte. Elles ne doivent cependant pas occulter un phénomène propre à l'histoire de la musique au début du 15^e siècle : les systèmes de coloration en usage durant le 14^e siècle ne s'imposent plus à partir du moment où les compositeurs utilisent des signes de mensuration et des proportions (LEXIQUE : « Couleur »). Cette ère nouvelle inaugurée par l'introduction des proportions, les historiens de la musique ne sont pas parvenus à lui accorder unanimement un nom. Certains articulent l'histoire de la notation autour de l'apparence des notes : le 15^e siècle adopte la notation blanche qui succède à la notation noire. Ce changement est certes important. Il n'affecte toutefois pas profondément le système de notation : il touche seulement à sa forme. En revanche, les proportions jouent un rôle fondamental dans la prise de conscience d'un changement en profondeur. Ni les théoriciens des 15^e et 16^e siècles, ni les musiciens ne se sont attachés à qualifier ce système de nouveau. Le terme générique qui paraît le mieux adapté reste celui de notation mensurale (ou mensuraliste). De manière générale, les théoriciens entendent par *musica mensurabilis* ou *cantus mensurabilis* toute musique recourant à un ensemble de valeurs notées précisément. Ce type de définition implique une distinction entre notes mesurées et notes non mesurées (le plainchant, par exemple, est noté en notes non mesurées).

Malgré cette diversité, un mouvement de simplification marque l'histoire de la notation des 15^e et 16^e siècles. Des procédés hautement sophistiqués du 15^e siècle, Tinctoris et Gaffurius tentèrent de montrer les incohérences et proposèrent une réforme en profondeur de la notation tout en conservant la subtilité qui en faisait un élément crucial de la composition. Les réformes proposées par Tinctoris et Gaffurius ne rencontreront guère d'écho au 16^e siècle. Compositeurs et théoriciens s'engagent résolument dans un processus de simplification. Rien ne montre avec plus d'évidence cette orientation que l'explication des proportions par les théoriciens des années 1510-1530 et que

reflètent à peu près toutes les compositions de l'époque. Ainsi, Ornithoparchus, auteur d'un *Musice active micrologus* (1517) n'illustre que sept types de proportion (Tinctoris en proposait vingt-cinq dans son *Proportionale musices*).

Les réformes proposées par Tinctoris et Gaffurius ne trouveront guère d'écho au XVI^e siècle. Compositeurs et théoriciens s'engagent résolument dans un processus de simplification de la notation au point de ne plus être capables de lire la musique du 15^e siècle. Les échanges épistolaires entre Spataro et del Lago reflètent cet état de fait¹³². Il y a dans ces lettres prise de conscience d'appartenir à une certaine modernité, qui n'exclut pas parfois un sentiment de nostalgie. Cependant, ce sentiment de nostalgie, s'il peut se comprendre chez ces savants théoriciens, ne transparait guère dans la pratique commune ou dans les traités à vocation pédagogique. Ces échanges épistolaires peuvent néanmoins servir de point de départ pour envisager les changements opérés dans la notation dès le début du XVI^e siècle.

Le premier constat que dressent Spataro et del Lago touche à la simplification dans l'usage des signes de mensuration et de proportion.

« Vous voyez bien que, de notre temps, les signes définis par les anciens sont tombés en peu d'estime, et qu'ils [les musiciens modernes] n'utilisent que le signe C: et, des proportions, que la *sesquialtera*. »¹³³

Rien ne montre avec plus d'évidence la volonté de simplification que l'explication des proportions par les théoriciens des années 1510–1530 et que reflètent à peu près toutes les compositions de l'époque. Ainsi, Ornithoparcus, auteur d'un *Musice active micrologus* (1517) qui circula en Europe et eut les honneurs d'une traduction anglaise par John Dowland (1563–1626), n'illustre que sept types de proportions : *dupla*, *tripla*, *quadrupla*, *sesquialtera*, *sesquitertia*, *sesquiocitava* et *hemiola*. Sa promesse de réaliser un ouvrage plus volumineux qui pourrait satisfaire les « savants » ne se réalisa jamais, signe d'un changement d'attitude. Il devint une habitude de réduire au strict minimum la discussion sur les proportions. À l'instar d'Ornithoparcus, un autre théoricien dont l'œuvre fut également largement diffusée, Sebald Heyden (1499–1561), confirme le peu d'intérêt porté à la question des proportions et limite à sept cas ses explications :

¹³² Bonnie Blackburn, Edward Lowinsky et Clement Miller, *A Correspondance of Renaissance Musicians*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

¹³³ Bonnie Balckburn et alia, *op. cit.*, p. 336 : « V.E. vede bene che a tempi nostri li signi ordinati da li antiqui sono tenuti in poco pretio et existimatione, et che solo usano questo signo C:, et de le proportione solo uxano la sesqualtera. »

« Ceci sont les proportions de diminution qui sont généralement utilisées dans les chants d'ordinaire par les meilleurs musiciens. Nous croyons qu'il y a plus d'intérêt à les étudier en détail que les proportions restantes. À cet effet, il semblait juste d'écarter les autres proportions ici, dans la mesure où elles concernent moins la pratique du chant que l'élucubration mathématique. Il est bien plus aisé de montrer le rapport des nombres dans les proportions multiple, superparticulièrè, et multiple superparticulièrè que d'exécuter leurs valeurs de note en chantant, et je doute sincèrement que ceux qui composent de tels exemples puissent chanter eux-mêmes ce qu'ils veulent enseigner aux autres. »¹³⁴

À ce jour, aucune étude n'a été entreprise sur les conséquences de ce mouvement de simplification de la notation. Pourtant, on ne peut nier qu'il existe un lien entre les modifications des habitudes de notation et les transformations des pratiques de composition. On ne peut qu'imaginer le soulagement des jeunes étudiants qui peuvent enfin se dispenser de l'étude de proportions et de signes dont l'usage n'était qu'exceptionnel.

4. DU MANUSCRIT A L'IMPRIME

Le système de notation mensurale est complexe. Le fait est indéniable. Il paraît d'autant plus complexe à mettre en œuvre que la plupart des compositions des 15^e et 16^e siècles sont conservées sous des formes matérielles qui paraissent rendre le travail des musiciens de la Renaissance incommensurablement périlleux. Qu'il s'agisse des grands livres de chœur copiés au 15^e siècle ou des recueils imprimés au 16^e siècle, les différentes voix de la polyphonie sont notées séparément l'une de l'autre. Ces sources musicales sont différentes par certains détails, mais il n'empêche que l'on peut à juste titre s'interroger sur la manière dont les compositeurs procédaient dans leur travail préparatoire. Durant tout le 15^e siècle, les manuscrits sont copiés de manière semblable : au verso, le discantus/superius et sur le recto en face, les parties de tenor et de contra-tenor. La partie de bassus peut être notée sous celle de discantus sur le verso. Ce schéma sera transformé par l'éditeur Petrucci au 16^e siècle : les parties de superius et de ténor se situent à gauche, tandis que contreténor et basse sont à droite (mais ces variantes n'ont pas de pertinence

¹³⁴ Sebald Heyden, *De arte canendi*, *op. cit.*, p. 99 : « Totferme Proportiones ex Diminuentibus sunt, quorum receptior usus in vulgaris probatissimorum Musicorum cantionibus existit. & quae praeter ceteris pernoscere maius operae precium esse autumamus. Ceteras ideo hic consultum videtur omitti, quod non tam ad canendi usum, quam Mathematicum acumen faciant. Nam de multiplicibus superparticularibus ac superpartientibus &c multo facilius est cantando praestare, fideleque crediderim eos, qui talia exempla componunt, ipsos cantare vix pousse, id quod alios ita docere voluerunt. »

pour notre propos), même dans les volumes plus petits comme ceux consacrés à la musique profane. Il servira également de modèle à Petrucci pour ses premières éditions. Lorsque les éditeurs commencent à imprimer des parties séparées (un volume distinct pour chaque partie), ils ne modifient pas la question de la réalisation évoqué ci-dessus.

Quelques sources font exception à ce schéma. Il y d'abord, au 15^e siècle, ce qu'il est convenu de dénommé les « pseudo-partitions » anglaises, où les parties sont groupées sans cependant de souci de simultanéité entre les voix (BL, Add. 57950, Old Hall). Il y a ensuite et surtout le répertoire instrumental sur lequel nous reviendrons plus loin : ses principes de notation supposent une problématique différente.

Les musicologues ont beaucoup discuté depuis Lowinsky et Clercx sur la façon dont procédaient les compositeurs des 15^e et 16^e siècles¹³⁵. Lowinsky soutient la thèse que jusque vers 1500, les compositeurs notaient les différentes parties de leurs compositions sur des tablettes séparées. À partir du début du 16^e siècle, ils font usage de partition. Cependant, une seule source théorique corrobore la position de Lowinsky. Lampadius (c.1500–1559), un théoricien et compositeur allemand, offre un exemple de composition à quatre parties notées en partition et précise que cette méthode de travail « fut utilisée par Josquin lui-même et que les mieux formés des musiciens de notre temps l'ont enseigné à leurs élèves »¹³⁶. Lowinsky étoffe son argumentation en présentant une série de manuscrits provenant tant d'Italie que d'Angleterre ou d'Allemagne notés en partition entre 1560 et 1620. Il confirme les propos de Lampadius par les écrits de Nicola Vicentino (1511–c.1576), Palestrina, et Constanzo Porta (1528/29–1601) qui, tous, mentionnent l'utilisation de partitions.

Les pratiques du 15^e siècle resteront sans doute inconnues faute de documents. Aucun témoignage ne permet de se faire une idée précise sur la manière dont procédaient les compositeurs. En revanche, pour le 16^e siècle, les sources sont plus riches. Il y a, bien évidemment, le texte de Lampadius qui décrit ce qu'il a été convenu de dénommer une *tabula compositoria*¹³⁷.

¹³⁵ Edward Lowinsky, « Early scores in manuscript », *Journal of the American Musicological Society*, xiii (1960), pp. 126-173 et « On the use of scores by sixteenth-century musicians », *Journal of the American Musicological Society*, i (1948), pp. 17-23. Suzanne Clercx, « D'une ardoise aux partitions du XVI^e siècle », *Mélanges d'histoire et d'esthétique offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard-Masse, 1955, vol. 1, pp. 157-170.

¹³⁶ « Est qui antiquitus & ab ipso Iosquino, servatus & traditus est, quem quoque instructissimi quidam Musici nostra tempore discipulis suis tradere. » Cité par Lowinsky, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁷ Lampadius, *Compendium musices*, Berne, 1537.

« Donne la table de composition que ces anciens musiciens utilisaient ?

Cette table, dont se sont servis Josquin, Isaac et les autres grands érudits, personne ne peut en rendre compte ni par des paroles ni par des exemples. La raison en est que ces anciens ne se contentèrent pas des tables de bois ou de pierre, non qu'ils n'en fissent pas usage, mais ils s'appliquèrent plus à la théorie qu'à la pratique, et c'est pourquoi ceux qui ignorent cet art ne composeront rien d'assuré, mais auront totalement perdu leur peine. »¹³⁸

Cependant, ce n'est qu'au début du 17^e siècle, dans un traité de Johannes Lippius (1585–1612), que figure une description précise de cette *tabula compositoria*¹³⁹. Lippius débute par une distinction entre deux systèmes de portée : le *systema majus* et le *systema minus*. Le *systema majus* compte un grand nombre de lignes (dix), est découpé par des *lineas perpendiculares* (barres) après chaque brève (deux *tactus*). Lippius précise qu'elle est employée pour les compositions à plusieurs voix : « *repraesentans praesertim Cantilenam Harmonicam compositam* ». L'autre système, le *systema minus* compte moins de lignes, n'est pas divisé par des barres de façon systématique et est utilisé pour noter des mélodies. Dans les commentaires qui suivent cette description, Lippius précise que ces « systèmes » n'ont pas pour unique destination les jeunes étudiants, mais qu'ils sont surtout exploités par les compositeurs.

« Les deux portées doivent être tracées sur la tablette ou parchemin du compositeur. Le premier type [majus] est particulièrement bon pour les débutants, tandis que le second, étant donné que plusieurs portées simples sont coupées par la même ligne perpendiculaire, est pour le plus avancé. »¹⁴⁰

Lippius ne fournit malheureusement aucune indication quant à l'histoire du système qu'il décrit. Un de ses prédécesseurs, Seth Calvisius (1556–1615) précise que ce mode d'écriture est « *antiquissima* ». ¹⁴¹

¹³⁸ Samuel Auclair, *Traduction et commentaire du Compendium musices de Lampadius (1537)*, Maîtrise, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1996, pp. 114-115 : « Da tabulam compositoriam, quam veteres illi Musici usurparunt ? Tabulam qua usus Iosquinus & Isaac & reliqui eruditissimi, nemo verbis neque exemplis tradere potest. Eius ratio est, quod veteres illi, tabulis ligneis vel lapideis non contenti furerunt, non quod ijs non usi fuerint, verum magis se ad Theoricam quam ad practicam applicarunt, quare qui hanc artem ignorant, nihil certi component, sed plane operam luserint. »

¹³⁹ Johannes Lippius, *Synopsis musica novae omnino verae atque methodicae universae*, Strasbourg, Carl Kieffer, 1612. Sur Lippius, voir Benito Rivera, *German Music Theory in the Early 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius*, Rochester, University of Rochester Press, 1995.

¹⁴⁰ Johannes Lippius, *Synopsis*, *op. cit.*, D 6r : « Ambo ponenda sunt in Mappa & Palimpsesto Compositorio seu Melopoetico : prius quidem incipienti maxime, posterius perfectiori, ita tamen ut aliquot Systemata simplicia lineis perpendicularibus dispescantur. »

¹⁴¹ Seth Calvisius, *Melopoia sive melodiae condenda ratio*, Erfurt, 1592 (voir la version autographe rédigée vers 1589 et analysée par Carl Dahlhaus, « Musiktheoretisches aus dem Nachlass des Sethus Calvisius », *Die Musikforschung*, ix (1956), pp. 129-139.).

À ces témoignages de théoriciens, il est impossible de confronter quelque source musicale que ce soit. Les rares esquisses du 16^e siècle conservées se présentent effectivement sous forme de partition, mais sans barres verticales ni même souci d'alignement. Les uniques partitions utilisées par le compositeur sont destinées au clavier et relèvent d'une catégorie différente. Quelques témoignages permettent tout au plus de supposer que dans certains cas, des compositeurs ont effectivement utilisé des tablettes pour élaborer certaines parties d'une pièce,¹⁴² tandis que des maîtres de musique distribuaient des ardoises sur lesquelles les jeunes apprentis pouvaient s'abandonner aux mystérieux délices de la notation proportionnelle. Ainsi, Johannes Cochlaeus dans sa *Musica activa* (1507) :

« En effet, si le compositeur de cantilènes expérimenté peut construire séparément les parties individuelles, pour ceux qui en sont aux rudiments, il est vraiment bon de composer les voix toutes ensemble sur dix lignes. »

Cette échelle à dix lignes que l'on retrouve chez d'autres théoriciens est donc un outil de pédagogie contrapuntique et, dans certains cas, une méthode d'analyse comme le révèle Gallus Dressler :

« Et, pour qu'ils (les adolescents) pénètrent au cœur de cette discipline plus facilement et plus directement, nous allons leur soumettre quelques règles... 2. Que les pièces vocales d'auteurs confirmés comme Clemens ou Orlandi soient analysées avec soin, transcrites sur dix lignes et que chaque cas soit apprécié à la lumière des règles. »¹⁴³

5. DU SIMPLE AU FLEURI : L'APPRENTISSAGE DU CONTREPOINT

Avec le *Liber de arte contrapuncti* (1477), Johannes Tinctoris pose les premiers fondements d'une rationalisation de la pédagogie du contrepoint. Il y parvient en établissant une distinction fondamentale entre *contrapunctus simplex* et *contrapunctus diminutus*. Le premier traite de la manière d'enchaîner deux entités de deux notes ; le deuxième de l'introduction de valeurs temporelles : il ne s'agit plus d'envisager une note contre une autre note, mais plusieurs notes contre une. Une fois ces deux matières maîtrisées, il convient de passer aux étapes suivantes, à savoir l'ajout de voix à l'ossature de base à deux voix afin de réaliser des contrepoints à trois voix, quatre voix et plus. Voilà en quelques lignes le parcours que se doit d'emprunter tout apprenti musicien s'il veut maîtriser les secrets du contrepoint. Cependant chacune de

¹⁴² Jessie Ann Owens, « An Isaac autograph », *Music in the German Renaissance. Sources, styles and contexts*, ed. John Kmetz, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 27-53.

¹⁴³ Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, Paris, Minerve, 2001, p.181.

ces étapes suppose la mise en œuvre de notions parfois complexes qui font de l'enseignement du contrepoint un exercice périlleux que les théoriciens eurent parfois du mal à formaliser sous forme de règles.¹⁴⁴

Le paradoxe du contrepoint simple est d'être une écriture hors temps : l'enchaînement de sons les uns aux autres ne requièrent pas d'être définis par des valeurs rythmiques précises. Le cœur de l'apprentissage réside dans la compréhension de deux principes. Un premier principe, de verticalité : quelle sorte de sonorité doit être employée dans la superposition de deux notes ; un second, d'horizontalité : selon quel type de mouvement passer d'une entité de deux notes à la suivante. Ces deux principes supposent l'acquisition de données sur la nature des intervalles, consonances parfaites, consonances imparfaites et dissonances (voir Lexique), étant entendu que ne sont envisagées que les successions de consonances. Ils supposent aussi de procéder à des exercices sur les enchaînements d'intervalles en se fondant sur un ensemble de principes régissant les mouvements (conjointes, contraires, etc.). Et là aussi, de façon systématique, les théoriciens envisagent tous les cas de figure, ce qui peut donner des propos fastidieux à étudier comme le prouve cet extrait du traité de Tinctoris :

« Une quinte peut être placée au-dessus et au-dessous du Tenor, si ce Tenor reste en place. Mais si le Tenor monte ne serait-ce que d'un degré, ou de deux ou trois ou quatre, l'unisson demande après lui uniquement la quinte au-dessous du Tenor ; le même unisson sera suivi d'une quinte au-dessus du Tenor, si ce Tenor descend le même nombre de degrés. »

On imagine aisément les heures passées par l'apprenti soucieux de maîtriser cet ensemble de figures pour pouvoir enfin s'adonner aux joies du contrepoint diminué.

Cependant, et de récentes études se sont penchés sur le sujet,¹⁴⁵ ce contrepoint fait de sonorités hors temps n'est pas qu'un exercice mental réduit à n'être qu'une étape fastidieuse dans un long parcours. Les enfants de chœur des 15^e et 16^e siècles (et au-delà) consacrent de nombreuses heures à

¹⁴⁴ L'ouvrage de référence sur le contrepoint de la Renaissance reste celui de Peter Schubert : *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, New York, Oxford University Press, 1999. Pour une approche historique de la didactique : Nicoletta Andreuccetti, *Del modo di insegnare del principiante. Teoria e prassi della letteratura didattica tra Cinque e Seicento*, s.l., Edizioni Gallizzi, 1997.

¹⁴⁵ Sur le contrepoint improvisé, voir Margaret Bent : « *Resfacta and Cantare Super Librum* », *Journal of the American Musicological Society*, 36 (1983), p. 371-391 ; plus récemment les travaux dirigés par Philippe Canguilhem : <http://blogs.univ-tlse2.fr/fabrica/a-propos/> et avec Alexander Staralov, « Singing upon the book according to Vicente Lusitano », *Early Music History*, 30 (2011), p 55-103

l'apprentissage du contrepoint improvisé ou du chant sur le livre (voir le Lexique pour les questions de terminologie). L'étude des pratiques du contrepoint « improvisé » permet à elle seule de prendre conscience l'ensemble des difficultés que rencontrent les jeunes chantres dans l'apprentissage de la musique.

Ultime étape de l'apprentissage du contrepoint : le *contrapunctus diminutus*. Il s'agit à présent de faire rentrer les différentes valeurs temporelles à l'intérieur des structures du contrepoint simple. Le principe de base reste identique : ajouter une voix contrapuntique à une teneur, mais cette fois en considérant le cas de plusieurs notes contre une. Les théoriciens ne parviennent pas à explication claire de ce contrepoint avant Tinctoris.¹⁴⁶ Ils se contentent de décrire la cause de la création d'un *discantus* diminué, parfois qualifié de « *floridus* » et encore nommé « *cantus fractabilis* ». Et cette cause est celle de la division des valeurs : une brève sera divisée en deux ou trois semi-brèves qui à leur tour seront divisées en deux ou trois minimales et ainsi de suite. Rien des sonorités intermédiaires qui créent inévitablement des intervalles dissonants de deux types : la dissonance de passage et la dissonance de syncope.

Le *Liber de arte contrapuncti* de Tinctoris est donc le premier à envisager de façon détaillée le traitement de la dissonance. Le sujet n'est évidemment pas simple, car il s'agit d'une part de définir les lieux possibles de la dissonance (sa situation rythmique), mais aussi les modalités de son introduction et de sa résolution (sa situation mélodique). Expression parfois tortueuse, difficulté de concilier les éléments (de la valeur des notes à la nature des intervalles), et surtout confrontations parfois ambiguës avec les réalisations de compositeurs renommés rendent le travail des pédagogues du contrepoint particulièrement risqué. Finalement, à l'instar de Tinctoris, c'est par l'énoncé d'une poignée de règles aux impacts certes étonnement distants que les théoriciens se sortent de la complexité du sujet.

LES HUIT REGLES DU CONTREPOINT SELON TINCTORIS

1. Tout contrepoint doit commencer et finir par une consonance parfaite.
2. Les mouvements parallèles de consonances imparfaites sont permis, les mouvements parallèles de consonances parfaites interdits.
3. Sur un Tenor tenant la même note, il est possible de répéter le même intervalle, mais les changements d'intervalles sont recommandés.
4. Les mouvements conjoints sont préférables.

¹⁴⁶ À quelques exceptions près évidemment comme chez Goscalcus ou Antonius de Leno.

5. Les cadences ne devraient pas être construites sur des notes qui rendent le mode ambigu.
6. Les répétitions de figures sont à éviter, excepté dans quelques cas.
7. Les cadences consécutives ne devraient pas être construites sur la même note, car elles sont monotones.
8. La variété est l'âme du contrepoint

Difficile d'explicitier la huitième règle... si ce n'est en se penchant sur l'art de composer à proprement parler. Il convient aussi de maîtriser un contrepoint qui compterait plus deux voix. Le débat ici ne portera plus fondamentalement sur les sonorités : des tableaux d'accords comme en livre Aaron pourraient suffire. La difficulté, les controverses aussi, résident plutôt dans la façon dont l'apprenti doit concevoir le contrepoint : doit-il mettre en œuvre une conception successive ou une conception simultanée. Aaron résume cette opposition dans le *Toscanello* :

« Beaucoup de compositeurs s'imaginaient que le canto devait être composé en premier, puis le tenor, et ensuite le tenor contrabasso. Ceci arrivait parce qu'il leur manquait l'ordonnancement et la compréhension de ce qui était requis pour composer l'alto, ce qui faisait beaucoup de difficultés dans leurs compositions, parce que cet inconvénient les obligeait à faire des unissons, des silences, des sauts ascendants et descendants malcommodes pour le chanteur, de sorte que lesdits chants possédaient peu de douceur ou d'harmonie ; car en écrivant d'abord le canto puis le tenor, il arrivait qu'il ne reste plus d'espace pour le contrabasso après le tenor a été composé, et une fois le contrabasso écrit il ne restait plus de place pour certaines notes d'alto, donc en considérant seulement une partie après l'autre... il advient que chaque partie souffre d'un manque de possibilité de concordance. Les modernes ont donc mieux raisonné en cette affaire, comme cela est évident dans les compositions pour 4, 5, 6 voix ou plus, dont chacune est située de façon convenable, facile et agréable, parce qu'ils considèrent toutes les parties à la fois et non selon la méthode décrite plus haut... on peut commencer avec la voix qu'on veut, souvent avec la basse, mais pour les débutants, il vaut mieux suivre ma méthode. »

La question de l'enseignement de la composition reste difficile à élucider précisément parce que les œuvres des 15^e et 16^e siècles supposent de déployer des principes analytiques dont les traités de l'époque ne livrent que partiellement les clés et que les réalisations musicales les plus abouties peuvent dissimuler.¹⁴⁷

¹⁴⁷ La lecture des ouvrages de Jessie Owens (*Composer's Work*) et Cristle Judd (*Reading Renaissance Music Theory. Hearing with Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000) s'avère essentielle.

6. ART DE COMPOSER / ART D'ENSEIGNER

Connaître, maîtriser les règles du contrepoint diminué est une condition nécessaire à la réalisation d'une composition. Mais l'enseignant peut-il aller plus loin pour permettre à l'apprenti de produire une œuvre intéressante. Spataro, à l'instar de nombre de ses collègues, en doute lorsqu'il écrit à Pietro Aaron en mai 1524 :

« Les anciens savants, que vous avez (bien inconsidérément) critiqués, n'ont rien ignoré de tout ce qui touche au contrepoint à deux voix, également appelé à note contre note ; mais ils ne sont pas allés au-delà des premiers rudiments, car ces doctes personnes savaient que composer l'harmonie avec art et grâce est une chose qui ne peut s'enseigner, car c'est une loi de nature que l'on naît compositeur, tout de même que l'on naît poète. Donc, ce qu'ils enseignaient c'était tout d'abord la manière de composer à deux voix, c'est-à-dire note contre note, après quoi ils montraient comment diminuer les valeurs de note. Pour qui désirait aller au-delà, il était indispensable (avec l'aide d'un maître) d'être en premier lieu aidé d'une excellente et céleste disposition qui lui fût propre, et de la grâce divine. »¹⁴⁸

Cet indicible du talent inné risque difficilement de déboucher sur des pages particulièrement riches d'informations précises qu'un jeune compositeur aurait pu exploiter. Il y a une constance dans la théorie du 15^e siècle et dans celle du premier 16^e siècle : une fois les règles de contrepoint énoncées, le travail du maître, au sens ordinaire du terme, est terminé. Que le musicien aux velléités plus prestigieuses se débrouille pour convaincre un homme de l'art de lui livrer des secrets. Cette part qui ne peut se transmettre par l'enseignement régulier, les théoriciens allemands tentent de l'approprier sous le terme de *musica poetica*. Listenius en donne une définition (*Musica*, 1537) :

« La musique poétique est celle qui ne se contente ni du savoir théorique, ni de la seule pratique, mais qui après le labeur laisse derrière elle quelque chose qui puisse être qualifié d'œuvre : ainsi d'une musique ou d'un chant composé par tel ou tel, et dont le but final est l'œuvre achevée, accomplie. Cela consiste en effet en un travail de fabrication ou d'élaboration tel qu'il en demeure, même après la mort de l'artisan un ouvrage parfait, absolu. »

¹⁴⁸ Blackburn, « Stratégies de la composition au XV^e siècle », *Lire, composer, analyser*, p.172-173.

CONCLUSIONS

ENSEIGNER LA MUSIQUE N'A RIEN D'UNE SINECURE. Comment faire comprendre à de jeunes enfants que ces signes placés sur une portée se prononcent une fois alphabétiquement, une autre fois syllabiquement ? Par quelle miraculeuse figure didactique rendre cohérent un système d'échelle qui suppose huit degrés alors que le système censé le traduire n'en possède que six ? Pourquoi donc passer des heures infinies à parcourir les méandres de la notation proportionnelle lorsque, dans la plupart des cas, les compositeurs se satisfont de quelques proportions ? Comment dire qu'un signe signifie une chose et son contraire ? Pire encore : faire admettre que les proportions elles-mêmes peuvent être relatives ? L'enseignement de la musique suppose un savant et judicieux équilibre entre affirmation des traditions et volonté de réforme (Tinctoris, Zarlino). Il suppose aussi une organisation qui repose à la fois sur la lecture de textes explicatifs occasionnellement lumineux et la pratique de réalisations sonores éloquentes. Il lui faut des cadres institutionnels, des moyens financiers, des soutiens sans faille sur la longue durée. Et puis, la musique, ce ne sont pas que les rudiments qui permettront de balbutier un psaume ici ou une antienne là-bas. La musique, c'est aussi cet art infiniment complexe, séduisant, porté par des interprètes à la virtuosité époustouflante et adulée et inscrite dans le marbre de partitions par des compositeurs fascinants et recherchés. Comment aller tirer aux uns et aux autres la sève de leur talent tandis que les maîtres de tant d'institutions se confortent dans la médiocrité ?

LEXIQUE

UNE DIFFICULTE INCONTESTABLE lorsque l'on aborde la musique des 15^e et 16^e siècle reste celle du vocabulaire. Les théoriciens et pédagogues de la Renaissance avaient conscience de cette difficulté, et de longues pages des manuels ne sont en réalité que des listes de définition. Signe éloquent : vers 1473, Gerardo de Lisa publie à Trévise un petit traité intitulé *Terminorum musicae diffinitorium* du compositeur Johannes Tinctoris. Ce n'était pas, pour Gerardo de Lisa, ni quelques années plus tard, à Naples, pour Francesco Truppo, se lancer dans une aventure éditoriale risquée. Cet ouvrage ne comptait pas plus d'une quinzaine de folios, et aurait pu disparaître, par mégarde, entre deux octavos volumineux rédigés par quelque savant d'une université italienne ou quelque antiquaire d'une académie, d'autant que ce Johannes Tinctoris n'était alors qu'un compositeur récemment arrivé à Naples. Mais ce petit traité devait marquer au point d'être considéré, aujourd'hui encore, comme fondateur de la lexicographie musicale. Le *Terminorum musicae diffinitorium* fait incontestablement date dans l'histoire de la théorie musicale : il s'agit du premier ouvrage imprimé concernant la musique, œuvre d'un auteur prolixe qui sera abondamment lu et cité. Surtout, pour la première fois dans l'histoire de la musique occidentale un praticien doublé d'un théoricien et pédagogue décide de fournir un vocabulaire. Tinctoris avait eu des prédécesseurs dont les œuvres furent lues durant toute la Renaissance. L'*Etymologiarum sive Originum* (ca.600) d'Isidore de Séville, le *De proprietatibus rerum* (ca.1230) de Bartholomeus Anglicus ou encore le *Speculum quadruplex, sive Speculum maius* (ca.1244) de Vincent de Beauvais sont fréquemment cités aux 15^e et 16^e siècles, et font même l'objet d'éditions. Néanmoins, ces sommes médiévales intègrent la musique dans le cadre plus vaste des Sept Arts Libéraux. L'originalité de Tinctoris est de concentrer sa réflexion sur la musique.

ACCORD

La notion d'accord est introduite dans la théorie musicale du 15^e siècle par les tableaux de consonances destinés à montrer au compositeur-apprenti comment compléter chaque intervalle entre le Tenor et le Superius par un troisième son consonant, puis, au début du 16^e siècle, par un quatrième son consonant.

ALTERATION

Possède, à la Renaissance, deux sens. Il peut s'agir d'un procédé consistant, dans une mesure ternaire, à doubler systématiquement la valeur de la seconde des deux notes qui se suivent. Plusieurs règles régissent l'altération rythmique. Deux semi-brèves

placées entre deux brèves entraînent un doublement de la valeur de la seconde semi-brève. Cette altération n'est possible que si la note suivant la répétition de deux valeurs est de valeur supérieure voisine (les deux semi-brèves sont suivies d'une brève). L'altération est également un signe indiquant la modification chromatique de hauteur d'une note. Les compositeurs de la Renaissance utilisèrent le bécarre (*b quadratum*), le bémol (*b molle*) et le dièse (*diesis*). Pour la plupart des théoriciens, le bécarre ou le dièse possèdent un sens identique et l'usage du second correspond, dans leur esprit, à une pratique moderne.

AUGMENTATION

Processus par lequel un même signe de note acquiert une valeur supérieure. Les augmentations peuvent être indiquées par les signes de prolotion majeure lorsqu'ils ne figurent qu'à l'une des voix de l'œuvre. Dans ce cas, un signe de diminution apparaît aux autres parties, signe qui a seulement pour effet de signaler l'augmentation et n'implique donc pas une diminution de ces parties. À la Renaissance, l'augmentation sert généralement à rendre à une note sa valeur originelle après un passage en diminution. Elle est également utilisée dans les parties de Tenor des compositions (messes et motets) sur *cantus firmus*. L'augmentation désigne alors la réitération de ce *cantus firmus* en valeurs plus longues.

BASSE

C'est par addition d'une deuxième partie de *contratenor* que les compositeurs étendirent leur texture de trois à quatre voix. Ils distinguèrent le plus grave des deux contratenors en le désignant comme *contratenor bassus*. Vers 1500, le substantif *bassus* se généralise et désigne la voix la plus grave de la texture polyphonique. En même temps se crée une confusion entre les termes *basso* et *basa*, c'est-à-dire la basse comme voix la plus grave et la basse comme base de la composition. Heinrich Glarean n'échappe pas à cette confusion (*Dodecachordon*, 1547) : « La voix la plus grave est appelée basse [...] parce que toutes les voix reposent sur elle comme sur un support [...]. C'est de là que le nom commun Bassus est devenu d'usage. » Gioseffo Zarlino légitime un emploi métaphorique de « basse » en associant les quatre voix humaines aux quatre éléments (*Le istitutioni harmoniche*, 1558) : « Comme la terre est la fondation des autres éléments, le Basso est la fondation de l'harmonie [...] autrement dit, la base [*basa*] et le soutien des autres parties. Si l'élément terre venait à manquer, il en résulterait ruines et pertes. Ainsi, une composition sans basse serait un amas de confusions et de dissonances. »

BASSE CONTINUE

Le terme *basso continuo* apparaît vers 1600 dans des compositions italiennes où il désigne la partie d'orgue d'une œuvre pour ensemble. C'est dans ce sens qu'il est utilisé par Ludovico da Viadana (1564-1633) dans ses *Cento concerti ecclesiastici [...] con il basso continuo* (1602). Aucune information précise n'est fournie quant à la manière de résoudre les lignes de basse, si ce n'est çà et là des détails sur les techniques d'ornementation mélodique. L'idée de numéroter les intervalles apparaît dans quelques traités du 16^e siècle et préfigure l'indication numérique des accords telle qu'elle sera pratiquée au 17^e siècle. Dans quelques rares partitions du 16^e siècle, des bémols et des dièses, exceptionnellement les chiffres 6 et 4, donnent des indications à l'interprète sur la résolution de la ligne de basse. Ce sont les mêmes signes que l'on retrouve au début du 17^e siècle : bémol ou dièse avant un chiffre (3, 4, 6, parfois 10, 11, 12, etc., pour indiquer la hauteur de la note lorsque la basse est confiée à un luth ou un chitarrone ;

10 signifiant une octave et une tierce ; 11, une octave et une quarte, etc.). Par ailleurs, dès les premières années du 17^e siècle, certains théoriciens soutiennent qu'il faut éviter de fournir aux interprètes une basse résolue, qu'une connaissance des règles suffit au musicien pour placer l'harmonie qui convient à chaque note (Adriano Banchieri, 1609).

BICINIUM (lat.)

Désigne, dans les écoles luthériennes, une composition à deux voix ayant une vocation pédagogique. Si de nombreuses œuvres du 15^e siècle peuvent répondre à cette définition, les luthériens furent les premiers à prendre conscience de l'intérêt d'une telle pratique dans l'enseignement des rudiments du contrepoint. La parution, en 1545, des deux volumes de *Bicinia gallica, latina, germanica* de Georg Rhaw (1498-1548) fournit un ensemble accessible à tous de cent quatre-vingt-quatorze duos. Ces duos constituent, pour la plupart, des emprunts au répertoire de Josquin des Prés (ca.1520-1552) et de ses contemporains, sur lesquels Rhaw place fréquemment des textes nouveaux, de caractère moralisateur, inspirés de la Bible. Depuis le 15^e siècle, des *bicinia* illustraient les préceptes énoncés dans les traités (Johannes Tinctoris, Franchino Gafori, Johannes Cochlaeus, Andreas Ornithoparchus). Cependant, ils étaient composés pour l'occasion. Sebald Heyden (1499-1561) puis surtout Heinrich Faber (ca.1520-1552) ajoutent et marquent leur préférence pour des *bicinia* empruntés au répertoire alors en usage. Les *bicinia* des traités avaient pour mission d'introduire à l'art de la lecture, mais aussi de fournir les premiers éléments de contrepoint. Les étapes ultérieures de l'enseignement étaient illustrées par les *tricinia* et les *quadricinia*. Les duos produits en Italie à la même époque sont d'une autre veine. S'ils avaient certes une fonction pédagogique, ils s'adressaient à une clientèle d'amateurs motivés plus par le plaisir de chanter que par un souci moralisateur ou pédagogique.

CADENCE

On parle généralement de cadence pour la musique tonale : il est vrai que la cadence reste le moyen le plus efficace d'établir ou d'affirmer une tonalité. Pourtant, le vocabulaire attaché aux phénomènes cadentiels se réfère à des pratiques antérieures au 17^e siècle (cadence plagale, cadence phrygienne). Il existe aussi dans le langage modal des formules cadentielles. Si les cadences « tonales » impliquent presque toujours une résolution harmonique, les cadences de la polyphonie relèvent de questions d'organisation linéaire : la descente par degrés conjoints à la finale du mode ou la montée par degrés conjoints vers la finale ou son octave. Ces pratiques médiévales restent de mise durant tout le 15^e siècle, même après l'apparition des triades harmoniques dans lesquelles le *contratenor* progresse par intervalles disjoints tandis que *cantus* et *tenor* restent régis par des conventions de résolution linéaire. Dans le courant du 16^e siècle, l'aspect harmonique des cadences est accentué par l'introduction de la tierce dans l'accord final. Gioseffo Zarlino a établi une équivalence entre cadence et ponctuation, empruntant des termes grammaticaux pour décrire les différents types de cadences utilisés dans les compositions. Il définit la cadence comme un mouvement que les voix effectuent ensemble et qui dénote soit un repos général de l'harmonie, soit la perfection du sens des mots sur lesquels la pièce est composée. Les cadences furent, selon Zarlino, inventées pour distinguer les différentes parties d'une composition ou pour en marquer la fin. Dans ce dernier cas, il faut utiliser une cadence parfaite à l'unisson ou à l'octave. Pour les distinctions de parties, on peut

utiliser des cadences imparfaites (tierce, quinte, sixte). Les cadences parfaites doivent être approchées par l'intervalle imparfait le plus imparfait et donc contenir le demi-ton supérieur ou inférieur à la tonique. En 1565, Tomás de Santa Maria a fourni une table des formules cadentielles qu'il divise en deux groupes : *remisso* et *sostenido*. La *remisso* emploie un ton inférieur à une voix et un demi-ton supérieur à une autre là où la *sostenido* utilise un *subsemitone* et un *supratone*. Les « degrés cadentiels » des modes peuvent donc être définis de la manière suivante :

Mode	1 ^{er} degré	Clausulae
dorien	ré	I-V-II
phrygien	mi	I-IV-V-III
lydien	fa	I-V-III
mixolydien	sol	I-IV-V
éolien	la	I-V-II
ionien	do	I-V-III

CANON

Parallèlement à l'essor de l'écriture en imitation, les polyphonistes s'intéressèrent très tôt à des techniques impliquant l'emploi, plus d'une fois dans une œuvre, d'une même mélodie complète. Ces techniques supposaient, en principe, que la mélodie ne soit notée qu'une fois, puisque ses répétitions et ses transformations étaient établies par une « règle » énoncée en mots, c'est-à-dire un canon. Gioseffo Zarlino a distingué d'une part *imitatione* et d'autre part *fuga*, *consequenza* et *reddita*, tout en notant que, dans la pratique, cette distinction n'est pas systématiquement appliquée. Les deux groupes se distinguent par l'obligation pour toute écriture de type canonique de répéter strictement la totalité des intervalles du modèle. Les canons se présentent souvent comme des énigmes que les interprètes doivent résoudre. Ceux-ci disposent de clefs sous forme, notamment, de précisions sur la manière de lire l'œuvre.

Type de canon	Signification
<i>ad minimam</i>	diminution à la minime
<i>ad semibreve</i>	diminution à la semi-brève
<i>ad epidiapente</i>	une quinte plus haut
<i>ad hypodiatessaron</i>	une quarte plus bas
<i>per motu contratio</i>	inversion de l'ordre mélodique à chaque entrée
<i>cancrizans</i>	la mélodie est lue de la fin au début
<i>al rovescio</i>	idem
<i>al contrario reverso</i>	en retournant la page

CANTOR (lat.)

Pour Tinctoris, dans le *Terminorum musicae diffinitorium*, « *Musicus* », « est celui qui assume l'office de chantre non en esclave du travail, mais en observant la méthode avec le secours de l'étude. » Des changements radicaux de statut interviennent au moment de la Réforme. C'est alors que Johann Walther se présente comme *cantor* responsable d'une *Kantorei*. Le titre de *cantor* se substitue à ceux de *praecantor* ou de *Sangmeister* qui impliquaient une connaissance de la musique digne d'un *musicus*.

Cependant, à la différence du *praecantor*, le *cantor* ne revêt pas l'état ecclésiastique. Ses fonctions au sein de l'Église luthérienne n'ont rien à envier à celles du pasteur ou du directeur d'école. Il a en charge le *chorus symphonicus* (chœur destiné à interpréter les pièces polyphoniques) et enseigne la musique dans les écoles latines.

CANTUS CORONATUS (lat.)

Le *cantus coronatus* concerne plus une pratique de l'interprétation qu'une réalité de l'écriture contrapuntique. Comme le *cantus fractus*, le *cantus coronatus* désigne l'improvisation de divisions sur des chants ou sur leur faux-bourdon. Cette pratique affectait au 15^e siècle les Kyrie, Gloria, graduels et Alleluia. La présence d'une *fermata* ou *corona* au-dessus d'une note signifiait à l'interprète qu'il pouvait orner son chant.

CANTUS PLANUS BINATIM (lat.)

Pratique spécifiquement italienne du plain-chant dans un contrepoint improvisé note-contre-note et sans mouvement parallèle. Ce contrepoint improvisé était confié à deux voix d'ambitus égal.

CANTUS SUPER LIBRUM (lat.)

Le « chant sur le livre » est une forme de contrepoint. Pour Tinctoris, le contrepoint ne se définit pas par le nombre de voix mises en œuvre, mais par la manière dont ces voix sont ajoutées à un *cantus firmus*. Le ou les chanteurs, placés devant un livre ouvert à la partie de *tenor*, construisent mentalement une ou plusieurs parties sur ce *tenor*. Le *cantus super librum* diffère de la *res facta* en ce que les voix ajoutées doivent entretenir une relation correcte avec le *tenor* uniquement. Cet art de l'improvisation apparaît sous la plume de nombreux théoriciens comme le parfait achèvement d'un long apprentissage.

CHANTRE

Chanteur d'église ou dignitaire ecclésiastique qui préside à l'ordonnance du service religieux.

CLEF, CLAVIS (lat.)

À de rares exceptions, les compositeurs des 15^e et 16^e siècles n'utilisent que les clefs de *sol*, *ut* et *fa*. La clef de *ré* quatrième ligne figure dans la partie de basse d'une messe de Thomas Tallis (ca.1505-1585) conservée dans le Gyffard Partbooks. Pierre de La Rue (ca.1460-1518) utilise la clef de *gamma* dans son Requiem et la clef *ff* n'apparaît que dans le Mulliner Book.

COLORATION

Le terme *color* désigne les notes entièrement noircies (*notulae negrae*), par opposition aux notes habituelles simplement marquées par leur contour (*notulae dealbatae*). La notation noircie s'applique à la maxime, à la longue, à la brève, à la semi-brève et à la minime, les valeurs moindres étant naturellement noircies. Les notes colorées perdent de leur valeur suivant le signe de *mensura*. Généralement, la note qui suit une note noircie correspond au quart ôté à la première. La coloration provoque divers changements dans la lecture de la musique. Elle est la cause d'imperfection et de réduction : les notes noircies perdent un tiers de leur valeur. Les notes noircies qui suivent une première note noircie réduite gardent leur valeur normale. Elle constitue parfois une proportion double : les notes noircies perdent alors la moitié de leur valeur, procédé en cours durant le 15^e siècle et qui deviendra plus rare au 16^e siècle. Enfin, elle peut

être la cause de proportion sesquialtère et d'hémiole. La coloration constitue un phénomène très complexe de la notation au 15^e siècle. Les compositeurs du 16^e siècle chercheront à abandonner ce procédé et n'utiliseront plus la coloration que dans les figures d'hémiole ou dans le sens de *minor color* (semi-brève et minime noircies). Signe de complexité, la semi-coloration fut également pratiquée au 15^e siècle. La maxime, la longue et la brève peuvent être noircies de moitié, verticalement ou horizontalement. Sous *tempus perfectum* (O), ces notes semi-noircies perdent le sixième de leur valeur normale et sous *tempus imperfectum*, le huitième de leur valeur.

CONTREPOINT

Procédé d'écriture, le contrepoint conditionne toute la pratique compositionnelle des 15^e et 16^e siècles. La Renaissance se distingue de l'Ars nova par une mise en œuvre assez différente du contrepoint et par sa formulation théorique. Les écrits de Johannes Tinctoris cristallisent plus d'un demi-siècle de recherches et décrivent des principes qui resteront en application durant le 16^e siècle. Dans le troisième livre de *L'Art du contrepoint*, il énumère huit règles fondamentales de l'écriture contrapuntique que les théoriciens du 16^e siècle ne cesseront de rappeler :

- 1.-Tout contrepoint doit commencer et finir par une consonance parfaite.
- 2.-Les mouvements parallèles de consonances imparfaites sont permis, les mouvements parallèles de consonances parfaites interdits.
- 3.-Sur un tenor tenant la même note, il est possible de répéter le même intervalle, mais les changements d'intervalles sont recommandés.
- 4.-Les mouvements conjoints sont préférables.
- 5.-Les cadences ne devraient pas être construites sur des notes qui rendent le mode ambigu (disonatio).
- 6.-Les répétitions de figures sont à éviter, excepté dans quelques cas.
- 7.-Les cadences consécutives ne devraient pas être construites sur la même note, car elles sont monotones.
- 8.-La variété est l'âme du contrepoint.

CONTREPOINT DIMINUE

Pour Johannes Tinctoris, le « contrepoint est diminué quand plusieurs notes sont placées contre une seule, soit par proportion égale, soit par proportion inégale, ce que certains nomment fleuri. » Le contrepoint diminué introduit donc la notion de temporalité dans le contrepoint simple, c'est-à-dire les relations entre une note et plusieurs. Tinctoris (livre II, chap. 23) définit trois règles fondamentales du contrepoint diminué :

- 1.-Si la première moitié du *tactus* est consonante, une dissonance d'égale ou de moindre valeur peut suivre. De même, si la première et la seconde moitié du *tactus* sont consonantes, une dissonance d'égale ou de moindre valeur peut suivre chacune de ces deux consonances.
- 2.-Si une pénultième vaut deux *tactus*, qu'il s'agisse d'une seule note ou de deux notes identiques, la première moitié du premier *tactus* supportera presque toujours une dissonance.
- 3.-Si la pénultième ne couvre qu'un seul *tactus*, la première moitié peut être dissonante, ou, si cette pénultième est précédée par une descente conjointe de

notes de valeur égale, c'est la première moitié de chaque *tactus* qui peut être dissonante.

Ces trois règles s'appliqueront jusqu'au milieu du 16^e siècle, et ce n'est qu'exceptionnellement que les théoriciens proposeront de nouvelles solutions. Dans la seconde moitié du siècle, Nicola Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555) et Gioseffo Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, 1558) envisagent de nouvelles manières de traiter les dissonances. Ainsi Zarlino autorise-t-il la résolution à l'unisson d'une dissonance de syncope de seconde s'il y a croisement de voix procédant par mouvements conjoints. Il suggère également une inversion de l'ordre de succession consonance-dissonance par rapport à la norme de la note accentuée, ce qui permet à une syncopation d'être consonante et dissonante la première note de sa résolution. L'introduction d'une troisième voix peut constituer une double dissonance.

CONTREPOINT SIMPLE

Le contrepoint simple ne traite que les consonances, parfaites (octave, quinte, unisson) et imparfaites (tierces et sixtes). Celles-ci doivent être enchaînées selon deux modalités : l'alternance de qualité, autrement dit l'alternance consonance parfaite et consonance imparfaite, et le mouvement contraire. À ces deux règles, théoriciens et compositeurs en ajoutèrent rapidement d'autres. L'alternance consonance parfaite - consonance imparfaite n'est pas toujours possible, et le mouvement contraire appliqué systématiquement peut lasser. Les nouvelles règles gèrent les successions de consonances selon quatre schémas : consonance parfaite - consonance parfaite, consonance parfaite - consonance imparfaite, consonance imparfaite - consonance parfaite et consonance imparfaite - consonance imparfaite. Le premier cas favorise le mouvement contraire et parfois le mouvement oblique, mais interdit formellement tout mouvement parallèle de deux consonances parfaites de même *species* (deux quintes parallèles, etc.). Le deuxième cas autorise tous les types de mouvement. Quant à une consonance imparfaite, elle se dirige vers une consonance parfaite, prioritairement, par mouvement contraire et par mouvement conjoint. Passer d'une consonance imparfaite à une autre imparfaite permet une grande liberté.

DEDUCTIO (lat.)

Terme utilisé par plusieurs théoriciens de la Renaissance (Tinctoris, Gaffurio) pour désigner l'hexacorde.

DIAPASON

Le diapason d'un mode signifie son ambitus d'octave, comprenant donc la suite des huit notes. Les théoriciens ont défini sept espèces de diapason suivant l'ordre des tons et des demi-tons (T et D dans le tableau):-

<i>Species</i>	Ambitus	Succession des tons et demi-tons	Modes
1	la-la	T-D-T-T-D-T-T	II, IX
2	si-si	D-T-T-D-T-T-T	IV
3	ut-ut'	T-T-D-T-T-T-D	VI, XI
4	ré-ré'	T-D-T-T-T-D-T	I, VIII
5	mi-mi'	D-T-T-T-D-T-T	III, X
6	fa-fa'	T-T-T-D-T-T-D	V
7	sol-sol'	T-T-D-T-T-D-T	VII, XII

DIAPENTE

Série de cinq notes allant de la finale d'un mode à sa dominante et couvrant donc un intervalle de quinte parfaite. Les théoriciens ont défini quatre *species* de diapente, suivant l'ordre des tons et des demi-tons et non selon le nom des notes (T-D-T-T ; D-T-T-T ; T-T-T-D ; T-T-D-T).

DIATESSARON

Série de quatre notes allant de la dominante d'un mode à sa finale. Les théoriciens ont défini trois espèces de diatessaron, suivant l'ordre des tons et des demi-tons (T-D-T ; D-T-T ; T-T-D).

DIMINUTION

Processus par lequel un même signe de note acquiert une valeur inférieure. Les diminutions sont indiquées de diverses manières :

- 1.-Par un trait vertical coupant le signe de mensuration.
- 2.-Par un signe spécial indiquant un *tempus perfectum* ou *imperfectum diminutum*.
- 3.-Par des figures proportionnelles comme $3/2$, signifiant une *proportio sesquialtera* (deux semi-brèves sont remplacées par trois semi-brèves).
- 4.-Par l'usage de notes noires dans une notation blanche ou par des notes rouges, pleines ou vides.

Les diminutions affectent la valeur originelle en la réduisant de moitié. Pour quelques théoriciens allemands, elles peuvent signifier la réduction au tiers. La diminution est également une technique d'ornementation mélodique. Elle repose sur la division d'une note en une série de notes plus rapides. Les compositeurs disposaient de plusieurs procédés. Le plus simple, sans modification de la structure contrapuntique, consiste en une figure commençant et finissant sur la note remplacée par la figure. Dans ce cas, la progression originale n'est aucunement altérée et l'interprète n'encourt pas le risque de contrevenir aux règles de contrepoint. Selon un autre procédé, la figure débute par la note remplacée mais se termine par une note différente. Dans ce cas, l'interprète doit impérativement connaître les autres parties afin de ne pas enfreindre le parcours contrapuntique. Parfois, les compositeurs se risquent à retarder l'énoncé de la note substituée au cœur de la figure ornementale.

DISCANTISTE

Discantiste est le nom généralement donné, au 15^e siècle, au chanteur tenant la voix supérieure d'une composition polyphonique, les voix graves étant confiées aux tenoristes.

FAUX-BOURDON, *FABURDEN* (angl.)

Depuis l'après-guerre, les musicologues débattent entre eux pour définir le plus exactement possible la nature du faux-bourdon et ses origines. Était-ce une imitation par les compositeurs continentaux d'une technique de *cantus super librum* anglaise caractérisée par un mouvement parallèle de sixtes et tierces ou une invention de ces mêmes compositeurs qui aurait évolué indépendamment de la technique anglaise ? Le mot faux-bourdon apparaît dans des sources françaises des années 1425-1430 et désigne une œuvre de courte dimension ou des parties de composition sacrée. Celles-ci, apparemment à deux voix avec *cantus firmus* à la partie supérieure, fleurissent entre 1430 et 1510. « Faux-bourdon » reçoit fréquemment une préposition « à » ou « per »,

parfois « au » ou « in ». Ces désignations, placées à la partie de déchant ou plus souvent de tenor, indiquent que l'œuvre a été composée en axant le mouvement contrapuntique autour de sixtes et d'octaves de manière à ce que l'interprète puisse ajouter une troisième ou même une quatrième voix en respectant certains procédés. Le plus ancien de ces procédés consistait en la construction d'un *contratenor altus* sur la base du déchant, en chantant les mêmes notes une quarte plus bas. Il en résultait une succession de sixtes et de tierces parallèles ponctuées d'accords de quinte et d'octave, sans exclusion des notes de passage et des suspensions, particulièrement aux cadences. Dès 1450, un autre procédé fut d'usage. Il consistait cette fois, non en l'addition d'un *contratenor altus* basé sur le déchant, mais d'un *contratenor bassus* basé sur le ténor. Ce mouvement parallèle s'effectuait par alternance de tierces et de quintes et finissait impérativement par un unisson ou une octave. Dans cette dernière solution, un *contratenor altus* pouvait être ajouté. Il évoluait parallèlement au *tenor* par tierces et quarts supérieures; il commençait et finissait par une quinte. Le faux-bourdon était donc une possibilité offerte aux interprètes de densifier la masse sonore en ajoutant des voix presque à la manière d'un canon.

FUGUE

Procédé d'écriture, la fugue ne fut distinguée de l'imitation que vers le milieu du 16^e siècle grâce à Gioseffo Zarlino dans *Le istitutioni harmoniche* (1558, livre III, chap. 54, p. 257) : « Disons d'abord que la Fugue est la copie ou la répétition par une ou plusieurs voix d'une section ou d'une mélodie chantée par une voix, haute ou grave, de la composition. Les parties peuvent s'enchaîner l'une après l'autre à n'importe quel moment, en se servant des mêmes intervalles, en chantant à l'unisson, à l'octave, à la quinte ou à la quarte supérieure ou inférieure. » Zarlino distingue ensuite la fugue de l'imitation et de la conséquence : « Ensuite, nous appellerons Imitation cette copie ou cette répétition identique à celle que j'ai décrite pour la Fugue, excepté que l'Imitation ne procède pas par les mêmes intervalles, mais par des intervalles assez différents; les figures rythmiques et mélodiques des deux voix étant cependant similaires. Nous appelons Conséquence un type de copie ou de répétition d'une mélodie issue d'un arrangement de diverses figures vocales, écrites par le compositeur à une seule voix, que suivent une ou plusieurs voix après un certain laps de temps. » La fugue peut être stricte (*legata*) si elle affecte l'œuvre entière ou libre (*sciolta*) si elle est interrompue là où le compositeur le désire.

FUNDAMENTUM (lat.)

Qualifie des pièces pour clavier composées dans une intention pédagogique. Apanage de compositeurs allemands des 15^e et 16^e siècles, ces pièces consistent en un *cantus firmus* sur lequel sont bâties une ou plusieurs lignes de contrepoint fleuri. Le *Fundamentum organisandi* (1452) de Konrad Paumann (ca.1490-1473) est le plus célèbre exemple de ce type de composition, qui survivra jusqu'au milieu du 16^e siècle, notamment dans l'œuvre de Johannes de Lublin.

GAMUT (lat.)

C'est la plus grave des notes de la gamme. Ce terme, formé de l'union de la troisième lettre de l'alphabet Grec (Gamma) et de la syllabe de solmisation guidonienne *ut*, est aussi utilisé pour désigner génériquement la gamme.

GENUS (lat.)

Désigne, chez les théoriciens de la musique dans l'Antiquité, la manière d'organiser un tétracorde. Les théoriciens de la Renaissance ont tenté de redéfinir les trois *genera* dont traitent les sources antiques : le diachronique, le chromatique et l'enharmonique.

GYMEL (angl.)

Désigne en Angleterre, aux 15^e et 16^e siècles, un contrepoint créé temporairement par le dédoublement d'une voix en deux voix de même ambitus. Elles sont indiquées dans les sources comme « gymel », terme dérivé du latin « *gemellus* » (jumeau). Le développement de ce procédé est lié à l'intérêt des compositeurs pour la variété de texture, obtenue dans ce cas-ci par une combinaison de différents groupes de voix, et au perfectionnement des chœurs auxquels était confié le chant des compositions nouvelles. Vers 1450, le Pseudo-Chilston précise que l'unisson, la tierce, la quinte et l'octave sont les intervalles consonants qui peuvent être utilisés pour un contratenor improvisant un déchant dessus ou dessous le plain-chant. Il distingue l'écriture en « *countertenor* » de l'écriture en « *countergemel* » par une différence de finale : ce sera une quinte dans le premier cas et l'unisson dans le second. Vingt ans plus tard, Guillelmus Monachus décrit deux *modi Anglicorum* : le *gymel* et le faux-bourdon. Traitant le *gymel* comme une technique d'improvisation, il le caractérise par l'emploi de longs passages en tierces, sixtes ou dixièmes parallèles. Il ignore la finale caractéristique à l'unisson qu'avait décrite le Pseudo-Chilston, provoquant ainsi une confusion chez les musicologues. L'Eton Choirbook offre une série de *gymels* écrits par des compositeurs de la seconde moitié du 15^e siècle. Ils montrent que toute voix pouvait être dédoublée, même la basse, que deux voix pouvaient être dédoublées simultanément et que l'unisson, tant au début qu'à la fin de la section indiquée comme *gymel*, ne constituait pas une règle nécessaire et absolue.

HARMONIE

La définition du terme tel que l'entendaient les musiciens et théoriciens de la Renaissance a fait l'objet de nombreuses controverses, issues principalement de l'application du concept d'harmonie employé, par exemple, dans l'harmonie tonale au répertoire des 15^e et 16^e siècles. Pourtant, les théoriciens sont assez précis sur ce sujet. Ainsi, Bartolomé Ramos de Pareja dans sa *Musica practica* (Bologne, 1482) : « Beaucoup pensent que musique et harmonie sont une même chose, mais nous avons une opinion bien différente. Aux dires des musiciens, après une longue enquête, nous déduisons que l'harmonie est le mélange de voix concordantes, tandis que la musique consiste en une réflexion sur ces concordances ou en une subtile et soigneuse enquête au moyen de la raison. » Giovanni Spataro (1491) ajoutera des précisions techniques aux définitions offertes par ses prédécesseurs (Tinctoris, Ramos) : harmonie désigne une série de consonances et de dissonances placées en ordre logique et impliquant au moins deux voix. Quelques théoriciens engagent des débats sur ce dernier point, certains, comme Burzio ou Vicentino, soutenant qu'il ne peut exister d'harmonie que si au moins trois sons simultanés sont pris en considération. Il reviendra à Gioseffo Zarlino d'effectuer la synthèse entre les diverses interprétations issues de la lecture des écrits théoriques antiques et les définitions relativement techniques proposées à la fin du 15^e siècle par Tinctoris ou Spataro, et d'en classer les éléments (propres, impropres, parfaits, imparfaits). Dans *Le istituzioni harmoniche* (livre II, chap. 12, p. 80), il précise : « Il faut noter qu'il existe deux sortes d'harmonie-: propre et impropre (*Propria et Non propria*). L'harmonie propre est celle décrite par Lactantius Firmianus dans son *De*

opificio Dei comme suit : 'Les musiciens appellent harmonie à proprement parler la concorde de cordes ou de voix qui sont consonantes, sans offenser les oreilles', signifiant par là la concorde qui naît de mouvements effectués par toutes les parties avant qu'elles n'atteignent la fin du chant. L'harmonie propre est donc un mélange de sons aigus et graves [...]. Et cette harmonie naît non seulement des consonances, mais aussi des dissonances, car tout bon musicien parvient à accorder les dissonances dans les harmonies et faire en sorte qu'elles sonnent ensemble avec un effet merveilleux. Nous pouvons donc la [l'harmonie] considérer de deux manières, parfaite ou imparfaite : elle est parfaite quand toutes les voix d'un chant s'accordent de manière à ce que les voix extrêmes soient conditionnées par les autres voix, et elle est imparfaite quand seulement deux voix chantent ensemble, sans partie intermédiaire. L'harmonie impropre (*Non propria*) est celle décrite plus haut, et qui pourrait être dénommée avec plus d'exactitude 'consonance harmonieuse', dans la mesure où elle ne naît pas du mouvement [...] et ne possède pas le pouvoir de disposer l'âme à diverses passions ».

HEXACORDE

Succession de six sons constituée sur les intervalles : 1t, 1t, 1/2t, 1t, 1t (*ut, re, mi, fa, sol, la*). Dans la solmisation, on associait ces syllabes à différentes hauteurs de sons. L'hexacorde construit sur le C (*ut*) était désigné comme naturel, celui construit sur le G (*sol*) comme dur car il utilisait le B carré (*si bécarre-do / mi-fa*), et celui construit sur le F (*fa*) comme mol car il utilisait le B rond (*la-si bémol / mi-fa*). La gamme de base comprenait trois hexacordes durs, deux naturels et deux mols. Les mélodies qui dépassaient l'extension d'un hexacorde ou qui utilisaient le *si* bémol mais aussi le *si* bécarre subissaient la muance (*mutatio* ou *permutatio*). La muance était possible dans la gamme de base partout où deux ou trois syllabes étaient superposées à une lettre (par exemple sur Cfaut, Gsolreut etc.). À partir du 14^e siècle et particulièrement dans un contexte polyphonique, ce système hexacordal fut élargi suite à la tendance à utiliser les altérations. Au moment où le déplacement du demi-ton (*mi-fa*) était considéré nécessaire pour éviter un triton – horizontal ou vertical – même en dehors du cadre de la main guidonienne, on faisait recours à la *musica ficta*, une pratique musicale qui s'appuyait sur la méthode hexacordale et permettait aux chanteurs d'appliquer les altérations même quand celles-ci n'étaient pas explicités dans la notation. Les témoignages des théoriciens à ce sujet nous indiquent que si d'un côté ils désignaient d'« ânes » les chanteurs qui n'étaient pas capables d'appliquer les altérations nécessaires quand elles n'étaient pas écrites, d'autre part ils censuraient tout aussi violemment ceux qui exagéraient dans cette pratique.

IMPERFECTION

Dans la notation mesurée, l'imperfection désigne la division binaire de l'unité de mesure et s'oppose à la perfection.

INTERVALLES¹⁴⁹

La définition des intervalles joue un rôle de premier plan chez les théoriciens de la musique durant la Renaissance. Qu'ils soient consonants ou dissonants, parfaits ou imparfaits, les fonctions qui leur seront attribuées varieront du tout au tout. Pour

¹⁴⁹ Rolf Klein, *Die Intervallebre in der deutschen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts*, Regensburg, Bosse, 1989.

déterminer leur nature, les théoriciens élaborèrent trois modes d'approche. Le premier est purement arithmétique. Il repose sur les séries harmoniques calculées mathématiquement, comme c'est le cas chez Gioseffo Zarlino. Une telle approche ne relève d'aucune loi physique et ne débouchait jamais sur une explication psychologique de la perception des intervalles. Rarement, les théoriciens tentèrent une approche géométrique. Johann Kepler s'y illustra avec brio, sans toutefois parvenir à concilier théorie géométrique et théories arithmétique ou physique. La théorie physique se fonde sur les rapports de vibrations entre deux ou plusieurs sons. Les intervalles sont évalués selon la fréquence des coïncidences entre les vibrations. Benedetti, un des premiers, exposa en 1585 cette théorie des vibrations que reprendront Galilée, Beeckman ou encore Descartes. Elle présentait l'avantage d'être compatible avec la théorie arithmétique et d'ouvrir la porte aux interprétations psychologiques liées à la perception des intervalles.

Tinctoris est plus pragmatique : « L'intervalle est la distance entre un son grave et un son aigu ». Les intervalles étaient désignés à partir des noms Grecs comme *tonus*, *ditonus* etc. mais à partir du 15^e siècle on utilisa aussi les adjectifs latins : *secunda*, *tertia*, *quarta maior* et *minor* etc. (Prosdocimus, *Tractatus musice speculative*).

LAUDE SPIRITUELLE

Les *laudi spirituali*, chants monophoniques italiens de tradition populaire, religieux mais sans fonction liturgique, perdent leur caractère originel au 15^e siècle lorsque les compositeurs s'en emparent. Les laudes polyphoniques à quatre voix conçues alors se présentent généralement comme une élaboration des pièces monophoniques dont elles conservent la tournure grâce à une écriture strictement homorythmique. Parallèlement à ces modifications structurelles, elles vont occuper une place plus importante et variée dans la vie musicale italienne. Jérôme Savonarole (1452-1498) n'hésite pas à interdire toute autre forme. Interprétées par des amateurs chevronnés au sein des *laudesi*, compagnies de chanteurs, elles sont également exécutées par les professionnels dans les chapelles, des moines et des nonnes dans les monastères, et s'intègrent parfois aux *rappresentazioni sacre*. Si la pratique des laudes spirituelles fut limitée géographiquement, leur influence se fit sentir sur l'écriture de la musique religieuse de compositeurs comme Josquin des Prés, Loyset Compère (ca.1450-1518), etc., qui n'hésitèrent pas à intégrer des passages en homophonie dans leurs œuvres.

MEISTERSINGER (all.)

Titre le plus élevé qu'un poète-musicien pouvait obtenir dans la guilde ou corporation des musiciens de sa ville. Bien que se considérant comme les héritiers des *Minnesinger*, les *Meistersinger*, contrairement à leurs prédécesseurs, n'étaient pas des professionnels, mais des amateurs, de noble naissance ou bourgeois bien installés. Ils se réunissaient généralement tous les dimanches après l'office. Des cours et des compétitions étaient organisés. Une *Tabulatur* conservait le règlement propre à la guilde. Avant d'obtenir le grade de *Meistersinger*, tout candidat devait passer par une série d'épreuves, chacune lui permettant d'obtenir un grade :

- *Schüler* Élève, apprenti qui ne connaît pas encore la Tabulatur
- *Schulfreund* Compagnon ayant étudié la Tabulatur
- *Sänger* Chanteur connaissant quatre ou six Töne (mélodies)
- *Dichter* Poète ayant écrit un poème sur une des Töne

- *Meister* Maître, créateur de nouvelles mélodies (Weisen ou Töne)

MENSURATION, *MENSURA* (lat.)

Dans la notation musicale de la Renaissance, la relation métrique entre la valeur d'une note et celle du degré inférieur.

MODE

Des classifications nombreuses et diverses des modes ont été utilisées à la Renaissance. Elles sont soit un héritage de la tradition médiévale, soit le résultat de recherches théoriques. De la tradition médiévale, la théorie des modes conserve la répartition en deux groupes (mode authentique et mode plagal), ainsi que le dénombrement de huit modes. Aux théoriciens de l'humanisme, on doit l'expansion du nombre de modes à douze. Chacun des modes était affublé d'un nom puisé dans la théorie antique grecque. Ces noms varient d'un auteur à l'autre et ne sont pas d'une grande utilité aujourd'hui tant les différences peuvent prêter à confusion. Le système proposé par Glarean dans son *Dodecachordon* (1547) a connu une large diffusion durant le 16^e siècle. Pour construire les douze modes, il recourt à une règle de différenciation des sept *species* d'octaves diatoniques obtenues sur la base des combinaisons de *species* de quarts et de quintes. Ces combinaisons fournissent le nombre douze, puisqu'il existe quatre *species* de quintes et trois *species* de quarts. Cependant, suivant que les *species* de quarts se situent avant ou après les *species* de quintes, le nombre douze est multiplié par deux, permettant ainsi d'identifier vingt-quatre *species* d'octaves. Toutefois, douze de ces vingt-quatre *species* peuvent être exclues dans la mesure où certaines comptent moins de deux tons ou plus de trois tons entre les deux demi-tons. Des douze *species* restantes, il apparaît que cinq possèdent la même succession de tons et de demi-tons que cinq autres, se distinguant seulement par la façon dont la quarte et la quinte sont placées. Cette construction sur les *species* d'octaves met en évidence le rôle de l'emplacement des demi-tons comme caractéristique d'identification. Quant aux noms que Glarean leur assigne, ils sont issus d'une synthèse de la tradition médiévale et des sources antiques : le théoricien conserve les sept noms transmis par Boèce et y ajoute par le préfixe « hypo » la notion de plagal telle qu'elle avait été définie au Moyen Âge. C'est ce système de douze modes que Zarlino adoptera en leur conférant une numérotation et une dénomination différentes. Dans la notation mesurée, le mode signale la nature de la relation entre la longue (L) et la brève (B) ou la maxime (M) et la longue. Le mode peut être parfait ou imparfait.

***MUSICA FICTA* (lat.)**

Littéralement, « musique feinte ». Ce terme recouvre chez les théoriciens de la Renaissance plusieurs significations.

1. Le placement de notes là où elles ne figurent pas : « Musica ficta est la simulation de syllabes ou le placement de syllabes à n'importe quel endroit de la main musicale où ils n'ont aucune raison de se trouver – appliquer mi où il n'y a aucun mi et fa où il n'y a pas de fa, et ainsi de suite pour les autres syllabes » (Prosdócimo de' Beldemandis, 1412). C'est la définition qu'en donnent également Burzio, Cochlaeus, Ornithoparchus et Listenius.
2. Le placement de notes extérieures à la main guidonienne ou gamut. Selon Tinctoris (1, 1473) : « Musica ficta est le chant produit en dehors de la tradition régulière de la main. »

3.-La transformation d'un ton en un demi-ton, et vice versa : « Musica ficta se trouve particulièrement entre mi et fa, de sorte que si mi est chanté à la place de fa, un ton entier est formé à la place d'un semi-ton et vice versa » (Cochlaeus). La même définition est souvent appliquée au terme *coniuncta*.

4. Le terme peut s'appliquer à des transpositions sortant des systèmes de *cantus durus* et de *cantus mollis*, donc pour les œuvres impliquant des bémols au-delà de *sib* et tout dièse.

MUTATION, MUANCE, *PERMUTATIO* (lat.)

Changement d'un hexacorde à un autre.

ODE

L'ode horatienne a représenté pour les humanistes un exemple de perfection qu'ils essayèrent d'imiter. De structure strophique, l'ode était interprétée par un chanteur avec un accompagnement instrumental. C'est du moins ce que suggèrent les témoignages de Marsile Ficin (1433-1499), mais aussi les exemples fournis par Glarean dans son *Dodecachordon* (1547). Plus encore qu'en Italie, le modèle horatien fut présent en Allemagne. Des odes mises en musique avec le souci de respecter la métrique classique et bâties sur le canevas du *Tenorlied* étaient chantées à la fin des cours par les élèves des écoles latines. Petrus Tritonius (ca.1465-1525) et Ludwig Senfl (ca.1490-1543) en offrirent des échantillons, dont l'emploi ne se limitait pas aux exécutions scolaires mais concernait aussi les représentations scéniques faites sur des sujets sacrés et allégoriques alors en vogue.

PROPORTIONS

Les proportions ont pour fonction d'établir un rapport d'équivalence entre deux nombres différents de notes. Elles se présentent sous forme de fractions, de colorations, de dessins de notes, de signes de mesure. De manière générale, les seules proportions en usage furent celles qui pouvaient être indiquées par un signe de mesure en considérant une équivalence entre les unités (la brève). Les autres proportions ne firent l'objet que de spéculations théoriques pour la simple raison qu'il n'existait aucun signe adéquat pour les indiquer. L'invention des fractions comme indicateur des proportions constitua une véritable innovation en ce qu'elle permit l'indication de proportions qui n'étaient pas inhérentes au système en usage. Cependant, c'est seulement vers la fin du 15^e siècle (Tinctoris et Gafforio) que les proportions furent émancipées des signes de mesure et que les fractions trouvèrent enfin leur formulation arithmétique correcte. Les théoriciens, dès Prosdocimo de' Beldemandis, prirent l'habitude de classer les proportions par *species* ou *genus*. Ils en distinguèrent cinq pour les diminutions (identifiées par le préfixe super) et cinq pour les augmentations (identifiées par le préfixe sub).

Genus (diminution)	Fraction	Exemple
<i>multiplex</i>	A/1	2/1, 3/1
<i>superparticulare</i>	A+1/A	3/2, 4/3
<i>superpartiens</i>	A+2/A, A+3/A	8/5
<i>multiplex superparticulare</i>	AxB+1/A	13/4
<i>multiplex superpartiens</i>	AxB+2/A, AxB+3/A	23/5
Genus (augmentation)	Fraction	Exemple

<i>submultiplex</i>	1/A	1/2
<i>subsuperparticulare</i>	A/A+1	2/3
<i>subsuperpartiens</i>	A/A+2	3/5
<i>submultiplex superparticulare</i>	A/AxB+1	2/5
<i>submultiplex superpartiens</i>	A/AxB+2	3/8

Le nom du genre est généralement complété par des informations nécessaires à l'identification des inconnues.

2/1	dupla	1+1/1
3/1	tripla	2+1/1
3/2	sesquialtera	2+1/2
4/3	sesquitercia	3+1/3
8/5	supertripartiente quintas	5+3/5
13/4	tripla sesquiquarta	4x3+1/4
23/5	quadrupla supertripartiente quintas	5x4+3/5

PROPRIETAS (lat.)

Terme utilisé pour désigner les trois types d'hexacorde (*durum, naturale, molle*). Les deux termes sont parfois synonymes (Tinctoris, *Diffinitorium musicae*, 1472).

PSALLETTE

Synonyme de maîtrise.

RES FACTA (lat.)

Littéralement, « chose faite ». Depuis la fin du Moyen Âge, désigne toute musique notée, par opposition à la musique improvisée. Johannes Tinctoris (*Terminorum musicae diffinitorium*) lui donne le sens de *cantus compositus* : *res facta* se distingue alors du déchant improvisé sur un ténor : « Chose faite [*res facta*] est la même chose que le chant composé [*cantus compositus*]. Chant composé [*cantus compositus*] est celui qui est produit par la relation des notes d'une voix à celles de l'autre, et de diverses façons; on l'appelle communément *res facta*. » *Res facta* se distingue également du contrepoint en ce qu'elle consiste en l'union de plusieurs parties, conformément à « la règle et l'ordre des concordes » (comme le contrepoint) et en veillant à respecter les rapports de chaque partie avec les autres (ce qui n'est pas caractéristique du contrepoint dans lequel les voix doivent uniquement être consonantes avec le tenor). La distinction entre contrepoint et *res facta* apparaît assez nettement dans le vocabulaire utilisé par Tinctoris : si les mots clefs pour contrepoint sont *per positionem* [...] *contra* (en plaçant contre), pour *res facta* le mot *compositus* (composé) permet de marquer la différence entre les deux techniques d'écriture.

SCALA DECEMLINEALIS (lat.)

Système formé de dix lignes parallèles bordées sur le côté gauche, verticalement, de vingt lettres constituant une échelle diatonique de vingt sons. La *scala decemlinealis* avait une fonction didactique: elle facilitait l'explication des hexacordes et des intervalles. Elle figurait également sur la *tabula compositoria* afin de permettre au compositeur de noter dans un seul système toutes les voix d'une composition polyphonique.

SIGNES DE MENSURATION

Les signes de mensuration permettent de comprendre quels sont les rapports métriques entre les valeurs des notes. Dans la pratique de la notation musicale l'usage des signes de mensuration était très varié et parfois sous-entendu. En générale ils permettaient d'établir la perfection (ternaire) ou l'imperfection (binaire) du *tempus* (valeur de la brève), de la *prolatio* (valeur de la semibrève), du *modus* et *maximodus*

SOLMISATION, SOLFATIO, SOLMIFATIO (lat.)

L'association de certaines syllabes aux hauteurs de sons comme procédé mnémorique pour indiquer les intervalles dans une mélodie.

SORTISATIO (ital.)

Au 16^e siècle, un contrepoint improvisé est dit *sortisatio* et se distingue du contrepoint écrit ou *compositio*.

SUCCENTOR (lat.)

Dans toutes les collégiales et cathédrales, un des chanoines, le *cantor* ou chantre, est chargé de l'organisation des offices. Lorsque la polyphonie apparaît, la nécessité se fait sentir de disposer d'un spécialiste, d'un musicien de métier. Ce personnage nouveau porte souvent le nom de *succentor* ou sous-chantre, car il reste sous l'autorité générale du chantre qui veille particulièrement au respect de la liturgie. On l'appelle aussi en latin *phonascus*, *magister cantus*, *musicæ rector*, en français, « maître de chant », « maître de chœur » ou « maître de musique ». Il a aussi le devoir d'apprendre la musique aux enfants de chœur.

TABULA COMPOSITORIA (lat.)

Des compositeurs se servaient de ce que Lampadius (*Compendium musices*, 1537) nomme *tabula compositoria* et que d'autres appelleront *scala compositoria*, *carta*, *palimpsestus*, *cartelle*, *cartelletta di contrappunto*, *Löschtabel*. Cette *tabula* comporte des séries de dix lignes (*scala decemlinealis*) sur lesquelles le compositeur note toutes les parties de la polyphonie, ou des portées de cinq lignes réunies en fonction du nombre de voix de la composition.

TACTUS (lat.)

Le *tactus* (action de toucher) représente dans la musique proportionnelle un repère fixe concrétisé par une battue de deux mouvements de la main, *positio* et *elevatio*. Il s'agit donc d'une unité de temps divisée en deux positions égales dans le binaire (*tactus simplex*) et inégales dans le ternaire (*tactus inaequalis*, où la *positio* est deux fois plus longue que l'*elevatio*). La musique proportionnelle s'exprime au moyen des différents rapports entre la valeur des notes et leur durée, suivant les signes de mensuration qui les régissent. En général, le *tactus* est égal à la semi-brève et la musique proportionnelle consiste dans le rapport de la note (unité de valeur) avec le *tactus* (unité de temps). La vitesse du *tactus* est souvent comparée à celle du pouls dans les traités de la Renaissance (de 40 à 70). Mais il existe, en fait, plusieurs sortes de *tactus*, dont les deux principaux sont le *tactus minor*, égal à la semi-brève, et le *tactus major*, représenté par le signe de mensuration de la diminution *alla breve*. Ainsi, l'unité de valeur représentée par la semi-brève en *tactus minor* ne vaut plus que la moitié d'un *tactus*. L'unité de valeur passe donc à la brève.

TENORISTE¹⁵⁰

Désigne au 15^e siècle un chanteur virtuose capable de tenir aussi bien la partie de *contratenor* que celle de *tenor*. Avec la généralisation de l'écriture à quatre parties, une terminologie plus précise apparaît : *tenoriste basso*, *controriste*, *contro*. Sous l'effet de cette spécialisation, le terme *tenoriste* sera remplacé par celui de *tenore*.

¹⁵⁰ Rob Wegman, "From maker to composer : improvisation and musical autorship in the Low Countries, 1450-1500", *Journal of the American Musicological Society*, xlix/3 (1996), pp. 409-479

BIBLIOGRAPHIE

LES NOTES DE BAS DE PAGE reprennent essentiellement les références aux études sur des aspects précis : le recours à ces livres, articles ou éditions critiques est nécessaire à l'approfondissement des points abordés de façon parfois rapide. Quelques orientations bibliographiques s'imposent néanmoins.

La récente traduction de *La musique de la Renaissance en Europe* (Turnhout, Brepols, 2012) d'Allan ATLAS constitue la référence incontournable pour aborder les principaux aspects de l'histoire et de l'analyse des musiques des 15^e et 16^e siècles. Le point de vue d'Atlas peut être confronté à trois ouvrages à vocation généraliste : les deux volumes du « Handbuch der Musikwissenschaft » de Ludwig FINISHER – *Die Musik der Renaissance* (Laaber Verlag) - ; la somme de Leeman PERKINS, *Music in the Age of the Renaissance* (New York, Norton, 1999) ; ou encore la fresque de Reinhard STROHM : *The Rise of European Music, 1380-1500* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993).

Pour le vocabulaire, outre *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2^e éd.) et *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (éd. de 2000), le lecteur pourra consulter l'efficace *Lexikon der Musik der Renaissance* édité par Elisabeth SCHMIERER (Laaber, Laaber Verlag, 2012) avec une bibliographie par entrée tenant compte de nombreuses publications récentes.

Sur l'éducation musicale, un ouvrage collectif édité par Russell MURRAY, Susan WEISS & Cynthia CYRUS, *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance* (Bloomington, Indiana University Press, 2010) permet de couvrir un large éventail de cas. On peut consulter le site bibliographique construit en parallèle : *Musical Instruction and Musical Learning, 1450-1650* (<http://miml.library.vanderbilt.edu/>). Anne SMITH, dans *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists* (Oxford, Oxford University Press, 2011) soulève un grand nombre de questions essentielles. Avec ces ouvrages, il sera donc possible d'approfondir certaines matières.