

CHAPITRE V : LES DEBUTS DE LA POLYPHONIE

Polyphonie : musique qui fait entendre plusieurs sons en même temps.

Elle existe à partir du IX^e et XIII^e elle sert à accentuer la solennité des services religieux. Elle renvoie donc au cadre des tropes. C'est une forme de trope : on ajoute une autre mélodie qu'on chantera en même temps que le chant grégorien plutôt que d'ajouter du texte et/ou de la musique. Cette innovation est très importante car une fois ce principe acquis, l'organisation de la polyphonie devient la préoccupation principale des compositeurs et des auteurs pour les siècles à venir. Ils vont se demander comment écrire une musique qui soit belle et fasse entendre plusieurs choses en même temps.

On entend de la polyphonie tous les jours : voix + accompagnement de clavier.

On la découvre d'abord dans des livres.

1. Les premiers exemples théoriques de polyphonie primitive

On trouve les premières descriptions à partir de la fin 9^e siècle. On appelle ces premières formes de polyphonie des « organum ». Il y en a de deux sortes :

- soit c'est une partie ajoutée à la mélodie du chant grégorien

- soit c'est une voix nouvellement composée.

2 auteurs anciens nous en parlent :

✓ Réginald de Prüm (meurt vers 915)

✓ Hucbald de Tournai (840-930)

Ont chacun écrit un traité : « de harmonica institutione » (même titre pour les deux) : on y trouve le mot organum. Ils cherchent aussi à définir les notions de consonance et de dissonance.

Consonance : 2 sons qui vont bien ensemble

Dissonance : 2 sons qui ne sonnent pas bien quand on les met ensemble.

Ces deux notions ont des proportions mathématiques mais ce sont aussi des divisions culturelles.

Types d'organum :

1.1 l'organum parallèle

Tous les organum partent d'un même principe : on essaie de dupliquer un chant par des mouvements parallèles à un intervalle d'octave, de quarte ou de quinte.

Le chant qui existe déjà = vox principalis

Voix ajoutée = vox organalis.

On ne voit presque pas d'organum parallèle parfait (sur tout le morceau).¹

◀ **Extrait 12**: mélodie introduisant l'évangile lu lors de Noël : « Resonebus nox natalis »

Une voix aiguë et une voix grave chantent la même chose puis une voix grave tient la note tandis que l'autre chante la mélodie.

1.2 l'organum libre

Apparaît + tard que le parallèle. 1^{er} témoignage chez Guido d'Arezzo (meurt en 1050) : il mentionne les organum libres dans le « micrologus ».

Évoque d'autres concepts que la dissonance et la consonance. Nouveau concept :

l'occursus : la rencontre à l'unisson de deux voix à la fin d'une phrase. Ils évoque aussi les croisements des voix : la voix principale et la voix organale peuvent se croiser (une monte, une descend) → on peut entendre en même temps des versions différents d'une même mélodie.

→ Le nombre d'intervalles utilisés va augmenter (apparition de la tierce, de la sixe)

À partir de G. d'Arezzo, les pratiques organales vont se généraliser (2^e moitié du XI^e).

2 traités (1100) qui donnent une image très claire de ces évolutions. Les auteurs viennent de nos régions.

✓ De musica, de Johannes d'Afflighem

✓ Ad organum faciendum (pour faire un organum), auteur anonyme.

Exemple de manuscrit : préceptes théoriques. Dans l'exemple qui se trouve au bas du

manuscrit : des lettres. À chaque lettre correspond une note de notre mode de nomenclature

des notes (a=la, c=do...). Il y a deux lignes, une pour la vox principalis, une pour la vox organale.

Manuscrit du *Benedicamus domino* : exemple d'organum à 3 puis 4 voix. Il y évidemment des règles pour combiner les notes agréablement. Ce qui sonne mal a été inspiré par le diable !

Elément important qui se dégage des premiers traités : notion de CHOIX : les auteurs ont un ensemble de possibilités face aux difficultés qu'ils vont rencontrer, ils vont pouvoir choisir le type d'intervalle qu'ils vont appliquer à leur organum.

CONSEQUENCES :

- 1) augmentation du nombre d'intervalles (octave, quinte, tierce, sixe...)
- 2) permettre différents terminaisons
- 3) Possibilité d'écrire plus que deux voix et possibilité d'écrire plusieurs notes à la voix organale alors qu'il n'y en a qu'une pour la vox principalis.

2. Les premiers exemples musicaux

Attention : les exemples vus ci-dessus ne sont que des exemples THEORIQUES, rien ne dit qu'ils étaient appliqués !

Apparaissent en Angleterre dans le second tropaire de Winchester. L'ouvrage initial a été écrit en 980 et peu après 1100, on y ajoute 150 organum.

Problème : on ne sait pas le chanter car les organum ne sont pas écrits au dessus de la mélodie originelle, ils sont plus loin ds le livre ! En plus , c'est une notation neumatique sans portée.

Dans les autres sources de l'époque, on trouve une autre notion importante : la polyphonie apparaît dans les sections de solistes (quand le chœur chante, c'est encore monodique).

Jusqu'à la Renaissance, le chant grégorien et la polyphonie se côtoient. La polyphonie ne remplace pas le chant grégorien, elle sera chantée à côté de celui-ci pendant les célébrations.

La polyphonie apparaît dans nos régions (France).

NB : Cette richesses est aussi artistique : on a pu établir une corrélation entre l'apparition de la polyphonie et l'apparition de l'art gothique.

Il y a donc un lien entre la vie intellectuelle et la polyphonie.

L'espace sonore des église gothiques est très différent des églises romanes → on l'exploite différemment.

3. Les développements régionaux

3.1 Saint Martial de Limoges

Au cours du 12^e siècle, le développement de la polyphonie se concentre sur l'école de St Martial (dans les régions du midi de la France : il y a eu beaucoup de tropes et de séquences dans cette région)

Il y a 2 types d'organum :

- a. organum fleuri ou mélismatique

Ex. de manuscrit : style fleuri : voix organum qui possède plusieurs notes pour chaque note du plain-chant.

NB : la musique de St Martial est difficile à déchiffrer.

On découvre donc un étirement de plus en plus grand de la voix du plain-chant.

→ on a fini par appeler la vox principalis (du plain-chant) la « teneur » ou « tenor ».

<latin « tenere » (tenir).

Attention à ne pas confondre : au M-A, le tenor n'est pas une voix d'homme. C'est la partie souvent la plus grave d'une composition polyphonique.

◀ Extrait 13: *Benedicamus domino*. Il y a deux voix : une qui fait la teneur, l'autre les mélismes.

- b. Style de déchant

Réalisation de textes syllabiques en polyphonie note contre note.

Au départ très rigoureux puis il s'est enrichi d'écritures neume contre neume : 2 voix ont une seule note ou un seul neume pour chaque syllabe. Ces neumes ne comportent pas nécessairement le même nombre de notes. On peut avoir 3 notes en dessous, 2 au dessus ; 4 au dessus, 3 en dessous...

3.2 Saint Jacques de Compostelle

Pourquoi ? Dès le M-A, St Jacques est avec Jérusalem un des principaux lieux de pèlerinage des chrétiens.

Selon la légende, Saint-Jacques est martyrisé à Jérusalem, son corps est mis dans une barque et il arrive jusqu'à Saint-Jacques de Compostelle.

On possède un codex, le codex Calixtus.

Le rite romain n'est toujours pas établi partout, on va réaliser un ouvrage qui organise le culte du martyr en Galice. Il a été réalisé par le pape Calixte → calixtus ou Liber sancti iacobi. Ce codex est composé de 5 livres. Dans le premier : récit des miracles de St-Jacques, 2^e : translation du corps du saint vers la Galice, il y a aussi une sorte de guide du pèlerin. Il y a enfin les textes et la musique des messes et des offices pour les fêtes du saint (pour la commémoration de son martyr, pour la vigile, pour les prolongations et pour l'octave ; il y a la même chose pour la translation du corps (avec vigile, octave...)) A la fin du manuscrit : comprend une vingtaine des pièces polyphoniques. Le manuscrit fait une sorte d'état des lieux de la musique au XIIe siècle.

Il y a une partie qui reprend le chant grégorien avec des tropes et des séquences, dans la partie consacrée à la polyphonie, on a du style fleuri et du déchant et enfin, on a la première composition à 3 voix de l'histoire de la musique.

Il y a aussi une autre nouveauté : la plupart des pièces polyphoniques sont attribuées à des auteurs précis. Certaines de ces attributions sont farfelues, mais les plus vraisemblables sont originaires du Nord de la France.

Extrait du manuscrit (codex) : on voit une attribution : Maître Albert de Paris.

Le chant est à 3 voix : portée du dessus : une voix, sur celle du bas, il y a deux voix notées en deux couleurs différentes.

✦ Extrait 14: il n'y a pas 3 voix différentes ! Ils ont simplifié la mélodie.

Extrait : restitution à 3 voix. Il faut apparenter cela au « benedicamus domino » car ce texte en est un trope.

CHAPITRE VI : L'ECOLE DE NOTRE-DAME DE PARIS

1. Introduction

C'est Paris qui prend la tête du mouvement culturel en Europe.

Pourquoi ?

✓ **accroissement et prospérité des villes** (croissance démographique importante → nouvelles classes sociales : apparition de la bourgeoisie (ceux qui ont des moyens à consacrer à autres chose que leur survie).

✓ **accroissement du pouvoir du roi de France.** Ce prestige se marque au travers de Louis VII, VIII et IX.

✓ **accroissement/apparition des écoles attachées aux cathédrales** (éducation n'est plus dans les monastères) → création des universités (celle de paris au XIII^e, avec celles de Bologne, ce sont les toutes 1^{es}). La spécialité de l'université de Paris : arts libéraux : le trivium et le quadrivium.

Matière du trivium : grammaire, rhétorique, dialectique.

Matière du quadrivium : géométrie, arithmétique, astronomie et musique.

→ La musique est une **discipline scientifique**, pas un des beaux-arts au Moyen-Age.

Quelques grands théologiens qui passent par cette université :

✦ Albert Legrand (XIII^e). Il aura deux grands élèves :

✦ Thomas d'Aquin

✓ Ekhart (origine allemande, enseignera à Strasbourg).

Voilà le milieu dans lequel se développe la polyphonie à Paris.

La cathédrale N-D et l'université de Paris vont atteindre un tel rayonnement que toutes les traditions musicales du XIII^e d'ailleurs vont être considérées comme périphériques.

Le développement de la polyphonie à Paris correspond à celui de l'art gothique. Les 1^{ers} témoignages de polyphonie sont exactement contemporains de la construction de N-D.

A l'époque, les plus grands artistes étaient non pas des architectes mais des musiciens : on a des noms de compositeurs qui travaillaient à la cathédrale à ce moment (alors qu'on n'a pas ceux des architectes).

Parmi eux : *maître Léonin (1135-1200)

*maître Perotin (?-1238)

Ce qu'on sait de leur vie vient d'un manuscrit anonyme rédigé ds la 2^e moitié du XIII^e. Il comprend des notes de cours rédigées par un étudiant anglais qui aurait fréquenté l'université de Paris. Il décrit maître Perotin comme un excellent compositeur, encore meilleur que maître Leonin. Il dit en quoi ils étaient spécialisés et à quoi servaient leurs compositions.

On conserve le répertoire de N-D de Paris ds 4 manuscrits, mais aucun d'entre eux n'est celui décrit par l'étudiant. → leurs œuvres ont été très tôt copiées et diffusées partout en Europe. Lorsqu'on fait la synthèse des quatre manuscrits et des témoignages, on a un vaste répertoire en usage entre 1160 et 1225.

2. Le rythme

L'innovation essentielle de l'école de N-D est l'apparition du rythme et du mètre.

Mètre : étalon de durée dans lequel s'inscrivent les rythmes.

Pourquoi est-ce à ce moment qu'on invente cela ? On a été forcé d'inventer la notation de rythme car la polyphonie devenait plus complexe, il fallait donc trouver des moyens pr indiquer la concordance entre les voix.

Il fallait un système de notation qui donne les durées relatives des notes entre elles mais aussi les durées relatives des notes entre les voix.

Ex. : si la mélodie grégorienne comprend 3 notes et la voix organale 7, il faut bien pouvoir indiquer la concordance entre elles.

Les innovations ne sont pas au début aussi complexes que ce qu'on connaît aujourd'hui.

Première innovation : on adopte des formules récurrentes de notes brèves et de notes longues. Les différentes combinaisons de ces notes brèves et longues, on va les appeler les **modes rythmiques**. Il en existe 6 à cette époque : leurs noms sont les noms des pieds et des mètres de la poésie classique. (iambique, trochaïque...).

La maîtrise du temps telle qu'on la connaît aujourd'hui est à son stade embryonnaire. La manière de penser la mesure du temps concerne la musique mais aussi la philosophie, la mécanique... D'ailleurs, à la fin du XIII^e, on invente les horloges mécaniques. Ces conceptions sont pour nous en partie biaisées car elles reposent sur une conception du monde parfaite : il faut faire correspondre la réalité à des formules mathématiques.

Il y a trois parti-pris :

▶ deux valeurs fondamentales : long-bref : long est 2X plus long que le bref.

▶ tous les rythmes sont ternaires (car sainte trinité).

▶ les cellules rythmiques sont répétées un certain nombre de fois pour créer des vers musicaux qui sont terminés par un silence et qui sont suivis d'autres vers analogues.

Si toutes ces formules sont enchaînées de manière rigoureuse → lassant → on a mis en œuvre toute une série de procédés qui permettent de varier les formules rythmiques (ex. :

fractio mundi : méthode qui permet de subdiviser les valeurs d'une formule rythmique en valeurs plus petites. → longues divisées en brèves et brèves divisées en semi-brèves ; **la**

plique : signe de notation en forme de hampe ou de haste qu'on colle à une note carrée et qui va augmenter la durée de cette note.

3. Organa à trois ou quatre voix.

✓ 3 voix : organum triplum.

✓ 4 voix : organum quadruplum.

Utilisés seuls, ce sont les noms des voix : 1^e voix : teneur, 2 : duplum, 3^e : triplum...
On composait par addition : on ajoute à la voix originale une voix, puis si on voit qu'on sait le faire, encore une... → A chaque stade de la composition, chaque voix est indépendante.
Lorsqu'on va ajouter des voix supérieures, on va amener toute une série de recettes : on va faire une répétition, un canon, une imitation, un transfert... → quand on ajoute toutes ces techniques, on étend la durée des œuvres. Parfois, quand elles sont terminées : 10X plus longues que la mélodie grégorienne originale.

Ex. de manuscrit : organum à 3 voix. La 3^e voix est presque vide : c'est la teneur, elle vient du chant grégorien. Maître Perotin a composé le duplum et le triplum. Ici, les ≠ voix sont superposées, on chante en voyant les parties des autres.

◀ Extrait 15 : « Alleluia » de maître Perotin : on entend des petits groupes de notes puis une respiration → ce sont les ≠ phrases musicales.

4. Conduit

Il se distingue des organum par le texte et par le mode de composition :

Les textes du conduit ne sont pas recensés dans le répertoire de la liturgie officielle. Ce sont soit des poèmes en latin (pour saints, fêtes, politiques...) ou des textes moralisateurs (fautes sociales) et rarement des textes qui pourraient être associés à des chants d'amour. C'est donc difficile de dire à quoi servaient les conduits. Peut-être que ce sont des parties ajoutées à la messe. Ça aurait pu servir d'instruction morale ou alors ils auraient servi de délassement.

Point de vue composition : « qui veut composer un conduit doit inventer une mélodie aussi belle que possible. » → la mélodie de base n'est pas un matériau issu du chant grégorien, elle est composée pour l'occasion.

Mais pour certains conduits, on a emprunté des chansons populaires.

◀ Extrait 16 : « Ave mari stella » : 3 voix. Ça fonctionne comme l'organum mais la voix la plus grave est plus dense : les voix ont à peu près la même importance.

5. Motet

Genre qui aura une très grande pérennité.

Tout ce qu'on faisait jusqu'ici, c'était toucher à la musique. Dans le motet, il y aura une contribution des poètes : ils vont ajouter des paroles aux voix supérieures de l'organum.

Motet < « mot » et ce terme a fini par désigner des compositions polyphoniques qui comportaient des textes au-dessus de la teneur. On a aussi utilisé le terme de motet pour désigner la voix au-dessus de la teneur (à la place de duplum).

Aujourd'hui ça peut nous paraître étrange d'ajouter du texte à une composition, mais au Moyen-Âge, c'est tout à fait familier (cf. les tropes du chant grégorien). Ce qu'on va entendre dans le motet, ce sont plusieurs textes différents chantés en même temps.

On en trouve quelques-uns à St Martial, mais il devient plus à la mode à Notre-Dame, on ajoute un motet sur des organa à 4 voix. Puis ça va devenir prendre plus d'ampleur et devenir le genre emblématique du XIII^e siècle. L'organum disparaît vers 1225 et on arrête de composer des conduits vers 1250. On va peu à peu voir se développer des motets polytextuels.

On va trouver des motets avec 2 ou 3 textes différents chantés dans des langues différentes ! Au départ, ce qui unit les textes, c'est le sujet. Mais parfois, il y a aussi des textes profanes ajoutés à un chant religieux.

+ dans de nbx motets, on a des citations musicales : on emprunte à une mélodie grégorienne ou profane et on le met à la 3^e ou 4^e voix.

A quoi ça sert ? C'était un type de musique interprétée dans des cénacles d'intellectuels. Un témoignage de Johannes De Grocho : « le motet ne convient pas aux vulgaires mais aux personnes cultivées ».

Pour les motets du XIII^e siècle on a une source importante : le manuscrit de Montpellier (M¹), composé entre 1260-1280 et qui comporte 345 œuvres groupées dans 8 fascicules ≠, copié de nombreuses mains et enluminé à Paris.

Ex. de manuscrit : voix écrites séparément (2 voix). Il y a deux langues différents : latin et ancien français. Texte latin et chant d'amour malheureux.

Ex. de manuscrit : 3 voix. A gauche : triplum, à droite le duplum et en bas la teneur. 2 voix en français, une en latin.

◀ Extrait 17 : 2 français, 1 latin. Décrit la vie des étudiants à Paris, chant de printemps et chant grégorien célèbre.

Motet (valable uniquement pour le XIII^e siècle) : composition polyphonique relativement brève basée sur un mélisme en plain-chant fait de formules répétées et toujours mis à la teneur.

Aux voix supérieures, les voix comportent la réalisation syllabique d'un ou de plusieurs textes qui sont liés ou non au texte de la teneur.

A quoi sert un motet ? Fonction liturgique ? Dans la plupart des cas on a des teneurs d'origine religieuse mais les textes des voix supérieures sont des textes profanes. Dans certains répertoires, le classement des motets se fait par ordre alphabétique de textes ajoutés (plutôt que par thème du texte liturgique) → on peut conclure que s'ils étaient chantés dans les églises, ils n'avaient pas de place fixe dans la liturgie.

Par contre, les textes en français ont donné une nouvelle fonction sociale au motet : amusement profane. On peut donc imaginer que les premiers motets étaient chantés dans le cadre de l'église et puis ils sont sortis du cadre de l'église à cause de l'adjonction de textes profanes et seraient devenus une forme indépendante.

Le genre du motet a donné naissance à des pratiques marginales :

✓ **Le hoquet** : une voix chante pendant que l'autre se tait.

→ Quand une voix a des figures de silence, ces figures coïncident avec les notes de l'autre voix. C'est une pratique de chant discontinu mais puisqu'il y a alternance, on a une impression de continuité.

◀ Extrait 18: 3 voix, textes différents. On perçoit bien les silences et les alternances.

✓ **Le rondellus** (pas retenir) : beaucoup moins fréquent. Sorte de mouvement perpétuel : plusieurs mélodies à la fois, qui reviennent tout le temps.

CHAPITRE VII : LA MUSIQUE PROFANE

1. La poésie lyrique latine

Musiques profanes dont les textes sont rédigés en latin.

Pourquoi ne parle-t-on de musique profane que maintenant ? Pendant le 1^{er} millénaire : presque rien conservé, pas de répertoires, même s'il y en avait beaucoup.

On n'a pas conservé de musique mais quand même des textes. Dès le départ : présence de la poésie lyrique latine.

Limite entre sacré et profane : 1ers textes profanes dans l'œuvre de Venence Fortunat (évêque et poète de cour actif à Poitiers, cela lui vaudra le titre de premier troubadour).

Dès le VI^e : il aborde des thèmes qui se retrouveront dans tout le Moyen-Age :

✓ **Exaltation** des vertus des rois et des reines

✓ **Textes de célébration**

✓ **Epitaphes** (textes funéraires)

✓ **Planctus** (lamentations sur la mort d'un personnage)

Tout cela est marginal et nous est parvenu sans musique.

Il faut attendre le XI^e pour voir apparaître les 1ers répertoires.

On lie ce développement à celui des écoles cathédrales et monastiques dans lesquelles on a commencé à étudier les poètes antiques (Virgile, Horace...). On va les imiter et mettre ces imitations en musique.

Qui en étaient les compositeurs et les interprètes ?

Goliards ou écolâtres itinérants.

✓ **Ecolâtres itinérants** : clercs qui n'ont pas de poste fixe dans une église, ils vont d'un monastère à l'autre...

✓ **Goliards** : clercs qui ont abandonné la vie religieuse et qui mènent une vie dissolue. Ils ont la réputation d'être des piliers de comptoirs (de là leur nom : Goliard < goulat (gosier)).

Quelques goliards :

-Hugues d'Orléans

-Walter de Châtillon

-« L'archipoète »

✓ **Histriolès** : amuseurs itinérants : chanteurs, danseurs, jongleurs...

On a une source importante pour la conservation des répertoires : *carmina burana*.

C'est une collection d'œuvres rassemblées à la fin du XIII^e dans un monastère bénédictin au sud de Munich.

Ils sont très connus car :

- 1) Complètement irrévérencieux (parodies blasphématoires des services religieux, chansons d'amour, chants à boire...)
- 2) Mis en musique par un compositeur célèbre au début du XX^e : Karl Orff.

On ne sait pas grand chose des mélodies qui accompagnaient ces textes mais elles étaient destinées à être chantées .

NB : notation : neumes sans lignes → on ne sait pas le lire.

On trouve la musique de manière éparse dans toute une série d'autres manuscrits, notamment dans ceux de Notre-Dame.

◀ **Extrait 19** : on a comme un refrain et des couplets. On avait déjà entendu cette mélodie : dans « le jeu de Daniel ». Chanson à boire.

2. Les troubadours

Avec les troubadours : 1^e fois qu'on a de la poésie dans une langue moderne d'Europe occidentale : langue d'Oc (région du Sud de la France) → se développe là.

Pourquoi se développe-t-elle là ?

-**Paix relative** et **prospérité** de ces régions.

-**Richesse de l'aristocratie** dont une partie se pique de poésie puisque le premier troubadour connu est un certain Guillaume IX (1071-1127), duc d'Aquitaine et comte de Poitiers.

-**Contacts** que ces régions ont avec les **musulmans d'Espagne** .

-Région dans laquelle les **survivances de la culture latine** sont plus importantes.

Il faut attendre le milieu du XII^e pour que la lyrique provençale connaisse son âge d'or. De ce demi-siècle, on a conservé un répertoire de 2600 poèmes écrits par 450 poètes différents. Mais on n'a que 275 mélodies pour tous ces poèmes, écrites par 25 troubadours dont on a conservé le nom.

◀ **Extrait 20** : pièce d'Arnaud Daniel.

Ce qui compte le plus pour les troubadours c'est la forme textuelle.

Textes avec jeux de langues très nombreux. Ici on a affaire à une sestina : strophe de 6 vers qui se terminent par les mêmes 6 mots dans chaque strophe : entre, ongle, oncle, âme, verge, chambre. → très intellectuel, avec règles très rigoureuses.

Arnaud Daniel sera considéré comme un des plus grands poètes de son temps.

Dante : « meilleur artisan de la langue maternelle inégalé dans les vers d'amour. »

Il y a d'autres formes que la sestina. Dans la plupart des cas la versification repose sur des schémas numériques extrêmement rigoureux (toujours le même nombre de strophes, même nombre de syllabes que de vers...)

Ces troubadours ne feront pas long feu car dès le début du XIII^e, ils vont disparaître suite à la croisade des Albigeois. Les aristocrates qui les payaient vont être détruits et du coup les troubadours vont perdre leurs moyens de subsistance. Beaucoup d'entre eux vont donc s'expatrier : Italie du Nord, Espagne, Nord de la France.

3. Les trouvères

Uniquement dans le nord de la France. Pourquoi cette région prend-elle la relève ?

-**Exode d'artistes**

-**Mariage d'Éléonore d'Aquitaine avec Louis VII de France**. Elle est la petite-fille d'un troubadour (Guillaume IX) et se pose comme la protectrice de ces artistes.

La musique des troubadours et trouvères est un répertoire destiné à l'aristocratie. Mais on a une prospérité et croissante des villes dès le XIII^e. Et quand elles se développent, les bourgeois se développent → nouveaux consommateurs et nouveaux artistes (issus de la bourgeoisie).

L'activité des trouvères se développe autour de la ville d'Arras, entre 1250 et 1300.

La ville s'est développée grâce au commerce des tissus.

Elle a ses propres chanteurs et poètes, qui se groupent en une guilde et qui vont organiser un concours : **le puy d'Arras** (concours musical et poétique d'Arras).

On a conservé toutes les archives du concours → on connaît le fonctionnement de l'institution et tous les membres qui appartenaient à la guilde et/ou qui participaient, avec notamment :

-Johann Bretel (meurt en 1272)

-Adam de la Halle (meurt en 1288). Il est considéré comme le dernier trouvère. Après lui, la chanson profane deviendra polyphonique (car depuis 1100 jusqu'à sa mort, c'est un répertoire monodique).

Le répertoire des trouvères est beaucoup plus important, il y a 1700 mélodies ≠.

Différents genres :

✓ **Chanson de geste** (ex. : chanson de Roland)

✓ **Lais** (genre d'origine celtique. 1 des premiers auteurs de lais : Marie de France)

✓ **Chanson de toile** (poèmes dramatiques avec même schéma : dame se plaint de la présence de son mari, de l'absence de son amant ou de l'obstination de ses parents. Elles débutent toutes par une description de la scène (c'est ce qui a donné son nom au genre)

✓ **Rondeau** (qualificatif qui fait allusion à une danse en ronde avec refrains chantés par un chœur et couplet chanté par le meneur de la danse).

✓ **Virelai** (même structure qu'un rondeau : commence par refrain, suivi d'une strophe mais cette strophe est en 3 parties, dont les 2 premières ont la même mélodie).

◀ **Extrait 21** : « parfait amour en espérance », Audefrois le bâtard, actif entre 1200 et 1230.

4. Le chant vernaculaire en Allemagne : les Minnesinger

Il n'a pas fallu attendre la croisade pour avoir des répertoires, il y en avait déjà mais il n'ont pas été conservés.

Son développement commence avec le développement des **Minnesinger** (équivalent des troubadours et trouvères). Les thèmes qu'ils abordent sont similaires à ceux des artistes français. Les relations entre les deux régions s'étaient en effet amorcées en 1156 avec le mariage de Frédéric Barberousse avec Béatrice de Bourgogne.

Le répertoire se développe au milieu du XII^e et pendant tout le moyen-âge et la renaissance. On divise cette période en 3 parties :

- 1) **1160-1220** (pendant ce temps : floraison du chant des trouvères en France) : **Heinrich Von Veldeke** (vient de tout près de Maastricht). Une partie de ces artistes viennent de l'aristocratie mais aussi de milieux moins fortuné et qui vont vendre leurs chansons. On a conservé les textes, les noms mais pas la musique.
- 2) **1220-1260** : **Neindhard Von Reuthal** : il va développer deux types de chants : chants d'été et des chants d'hiver (ne correspond pas vraiment au contenu mais tous les textes sont précédés d'une description de la saison). Actif en Bavière et en Autriche.
- 3) **De 1250 à la fin de la renaissance** : production moins intéressante, formes musicales deviennent stéréotypées mais les minnesinger vont aussi développer une forme de conservatisme car dans les grands centres, les auteurs et compositeurs vont développer des guildes et établir des règles, des canevas, des contraintes qui vont figer les processus de composition. Quand cet art est entré dans les guildes, il est donc devenu un artisanat. Pour entrer dans les guildes : examens. Compositeur le + connu : **Tannhauser** (également un des opéras les plus connus de Wagner).

5. Italie

Pas vraiment de pays « Italie », ce sont de petits agrégats d'états indépendants

Sud (royaume de Sicile) : Sicile, Naples, tiers inférieur de la péninsule, constitue jusqu'en 1250 une des régions les plus dynamiques point de vue créativité car grand brassage de cultures et populations : chrétiens, juifs, musulmans, français exilés (en particulier troubadours). Ce mélange va conduire à la création d'une véritable école sicilienne dont nous n'avons rien gardé.

Nord : moins de brassage et l'influence culturellement la plus marquante est celle des troubadours. Tellement forte que la langue officielle des poètes, c'est le provençal et pas l'italien. Même Dante, quand il commence à écrire, il se demande s'il va écrire en italien ou en provençal.

Autre élément important : apparition un nouveau style : dolce stile nuovo, marqué par une forme de concept d'amour spirituel d'une dame inaccessible. Ca a donné naissance à 2 grandes héroïnes : -Laure pour Pétrarque

-Béatrice pour Dante

Concernant toute l'Italie : A partir du XIII la diffusion d'un chant profane est liée au message de François d'Assise (1182-1226). Il inspire plusieurs générations de poètes, qui vont se grouper dans des confréries (comme les trouvères et minnesinger) : les laudesi. Ils vont constituer un répertoire (genre) : « les louanges spirituelles ». Ce sont des chants de louange qui évoquent un contexte religieux mais qui ne sont pas destinés à la liturgie (notamment car ils sont écrits en italien).

Cette pratique de chanter ce répertoire coïncide avec une série de guerres et de famines qui jetaient des pèlerins sur la route et ceux qui cherchaient la rémission de leurs péchés en chantant ou en se flagellant. La simplicité de ces chants montre bien qu'ils étaient adaptés à la marche.

◀ Extrait 22 : « venite a laudare »

Ces premières laudes, on les voit apparaître dès les années 1230 mais les premiers manuscrits n'apparaissent que dans les années 1260. Le premier recueil de laudes :

« laudario di cortona »



Ve durer assez longtemps et assez diffusé car les pénitents voyagent avec → on en retrouve même en Allemagne. La peste noire (1348-9) contribue : le nb de pénitents se multiplie, et

les gens vont de ville en ville en expiant leurs péchés (→ ils auraient contribué à la diffusion de la peste !)

6. Espagne

Le chant monodique espagnol doit être considéré comme une émanation directe du répertoire des troubadours. Élément favorisé par contacts entre familles du midi de la France et rois d'Espagne. Comme en Italie, le provençal devient une langue officielle pour la poésie.

Le premier recueil de chant profane qu'on conserve pour la péninsule : cycle de 7 chansons d'amour écrites par Martin Codax. Il a écrit vers 1230 dans la ville de Vigo (côte adriatique). Ce sont des réflexions poétique sur l'attente.

Mais à côté de ce recueil : collection importante de chant profane contenue dans   un manuscrit : « cantigas de Santa Maria » (chants de sainte Marie), dans du gallico-portugais. Tout le contenu du manuscrit vient d'un seul endroit : cou d'Alphonse le sage, roi de Castille et de Leone (2de moitié du XIII).

C'est aussi exceptionnel par le nombre de chants qu'ils contient (400), tous sont anonymes et une grande partie raconte les miracles de la Vierge. Ils sont aussi classés très rigoureusement : ils sont numérotés et à chaque n° correspond à un miracle et toutes les dizaines correspondent à des louanges plus générales.

Autre avantage : tout le répertoire est écrit en notation mesurée → c'est le seul grand ensemble de musique monodique médiévale qu'on peut transcrire en notation moderne avec certitude.

Une grande partie de ce répertoire est inspiré pour la forme d'une forme arabe : le zejel. Zejel : alternance de refrains et strophes mais dont les derniers vers de la strophe riment avec les vers du refrain et la mélodie des derniers vers de la strophe est aussi la mélodie du refrain.

◀ Extrait 23 : on est très loin d'une fidélité liturgique, puisque la Vierge n'a presque pas été en Espagne. Zejel.

Ils donnent aussi une documentation importante sur la musique instrumentale et la danse grâce en partie aux riches enluminures, et ici, les musiciens et instruments dessinés sont en relation avec le chant écrit → on a pu reconstituer ces instruments.

Enluminures :

✓ Vielle à roue : musiciens font tourner une roue d'une main et de l'autre ils appuient sur des touches → ça abaisse une corde qui vient frotter contre la roue.

✓ Rebec : vielle jouée avec un archet

✓ Luth

◀ Extrait 24: rebec, harpe, flûte, luth

Enluminures : cornemuse, chalmie, castagnettes

Cornemuse : 2 tuyaux : 1 note, toujours la même. Mélodie sur l'autre.

◀ Extrait 25: cornemuse et castagnettes.

CHAPITRE VIII : LE XIV^e SIECLE

1. Introduction

XIV^e = siècle du grand schisme : à la suite de troubles en Italie et l'influence de Philippe le Bel, la papauté quitte Rome et s'installe en Avignon. Il y aura 2 phases :

1) **Le schisme à Avignon** (1309-1377) : 7 papes se succèdent à Avignon. Principaux papes :

- *Jean XXII
- *Grégoire XI

2) **Grand schisme d'Occident** (1378-1417) : Grégoire 11 a reconduit la papauté à Rome → nouveau Pape : Urbain VI mais tellement violent que son élection est annulée et on désigne un autre : Clément VII. Evidemment, Urbain VI ne veut pas partir → il reste à Rome et Clément VII va en Avignon.

On provoque un concile en 1409 à Pise mais c'est l'empoignade générale, personne ne veut céder, alors on désigne une 3^e pape, qui sera l'officiel (Jean XXIII).

C'est très important car à l'époque, les papes sont les plus gros consommateurs de musique.

En dehors de ça, on a une **situation économique plutôt florissante**, ça se voit dans l'accroissement des villes → immense marché pour les peintres, architectes, sculpteurs et aussi musiciens.

Dans ce domaine, ce qui est important, c'est qu'on va voir apparaître des chantres renommés qui vont beaucoup voyager. → techniques musicales vont se diffuser beaucoup plus rapidement. Elément clé de cette diffusion : installation de la papauté en Avignon car les papes qui vont en France avec leur cour vont engager des musiciens du Nord de l'Europe . Pourquoi ? Car les centres musicaux les plus réputés sont dans nos régions : Amiens, Bruges, Paris, Liège.

Puisqu'il y a beaucoup d'échanges : nouveautés → querelles entre conservateurs et progressistes.

En 1324, Jean XXII va éditer un décret dans lequel il va condamner une musique qu'il appelle l'« ars nova » qu'il oppose à une musique « meilleure », l'« ars antica ».

Ars antica : courant esthétique basé sur un système de notation complexe et d'une manière de chanter qui faisait étalage de virtuosité.

Jean XXII va même jusqu'à instaurer des peines pour ceux qui font de l'ars nova.

On peut chanter du chant grégorien enrichi d'un peu de polyphonie, qui doit être très sage car les mélodies traditionnelles devaient être inchangées.

Cette conception a amené les musicologues à penser que les musiciens avaient arrêté de composer pour la liturgie. Mais c'est plus nuancé : la plupart des musiciens vont continuer à composer pour l'Eglise dans le genre de l'ars nova.

2. La polyphonie liturgique

Ce qui change le plus entre le XIII^e et le XIV, c'est que les compositeurs vont beaucoup plus mettre en musique les parties de l'ordinaire de la messe (et plus du propre) car on approche de la Renaissance et les individualités se mettent plus en exergue, ce sont des textes chantés tous les jours alors que les autres sont chantés une fois par an.

Parallèlement, c'est au XIV^e que l'on trouve des messes complètes (toutes les parties sont composées par le même auteur).

C'est aussi uniquement à partir du XIV^e qu'on va entendre par messe la succession des 5 pièces chantées dans l'ordinaire (kyrie, gloria, credo, sanctus, agnus dei)

Mais elles restent cependant exceptionnelles. On met tous les kyrie ensembles, les gloria... et on n'a pas non plus de nom d'auteur → pour ces 1^e messes conservées, on les désigne par le nom des endroits où elles sont conservées.

2.1 La messe de Tournai

La première messe conservée.

Dans ce manuscrit, on trouve les 5 parties de l'ordinaire plus un motet. Et ce n'est vraisemblablement pas l'œuvre d'un seul auteur : c'est une compilation faite dans le 2^e 1/4 du XIV^e et qui était destinée à être chantée en entier.

C'est une compilation car les styles de chaque mouvement sont ≠ : certains sont à 3 voix, d'autres à 4 ; certaines parties où le kyrie, sanctus, agnus dei sont dans un contrepoint à note contre note et les deux autres parties ont un rythme beaucoup plus libre (→évoquent l'ars nova). Quand on compare le tout, les ≠ parties ont dû être composées sur une cinquantaine d'années.

◀ Extrait 26: kyrie. 3 voix avec ≠ de styles.

2.2 La messe de Barcelone

≠ par rapport à celle de Tournai : répertoire polyphonique (à Tournai, il y a encore un répertoire grégorien). Le style est encore plus hybride : un style ou arrangement ≠ pour chaque partie. Credo comme chanson, kyrie comme sanctus comme un motet... →comme un résumé des pratiques musicales de l'époque.

Manuscrit : en vert = tenor, en rouge : cantus.

2.3 La messe de la Sorbonne

Le manuscrit est incomplet : il manque le credo, qui est dans un autre manuscrit.

Intéressante car on a pour la 1^e fois une unité de style → un compositeur a cherché à créer une unité entre les ≠ sections. Un des moyens pour créer l'unité : la citation. Dans l'agnus dei, il y a des parties de mélodies du kyrie et du sanctus. Ça va être un des grands procédés utilisés pendant la Renaissance pour donner de l'unité.

Elle a peut-être un auteur : Johannes Lambuleti (pas retenir).

3. L'Ars Nova en France

3.1 Les innovations de la technique musicale

dès le début du XIV^e, des artistes vont manifester du dédain pour toutes les formes établies par leurs prédécesseurs. La musique qu'ils vont pratiquer = l'Ars Nova.

Une des innovations : codification des principes d'écriture et de notation des rythmes.

Ces nouvelles conceptions sont véhiculées par des traités dont le plus important est « **Ars Nova** », écrit par **Philippe de Vitry, vers 1320-1325**. Il établit un système qui permet de différencier les valeurs brèves les unes des autres : une note qui est écrite de la même manière peut avoir des durées différentes.

Comment fait-il ? il met au point un système qui correspond à notre système de métrique et qui va donner la mesure (la manière dont on va gérer les durées). Sur le fond, il part d'un postulat qui reste immuable : une valeur de départ, le *tempus*, qui peut être divisé en six *minimes* (notes en forme de losange), qu'on va pouvoir grouper par deux ou trois (système binaire ou ternaire). Pour connaître le système, il crée les signes de mensuration. Ça reste assez compliqué.

→ on peut interpréter tout ce qui est rythmique et métrique de manière très précise.

Son traité va finir par désigner une bonne partie des productions musicales du XIV^e.

Le plus grand opposant à l'ars Nova sera Jacques de Liège et vers 1330, il rédige un énorme traité : « miroir de la musique » dans lequel il va condamner les techniques de l'Ars Nova. Il dit que c'était bien mieux avant. Il critique un peu dans le vide car l'Ars Nova sera le genre du XIV^e.

3.2 Le roman de Fauvel

1^{ère} œuvre où on trouve des éléments d'Ars Nova.

Poème écrit par **Gervais Dubus, vers 1310-1315**. C'est une satire médiévale qui dénonce la corruption sociale de l'époque. Pourquoi on dénonce ? Parce que la France a une grande victoire mais elle a perdu la Sicile, les Templiers sont dissous, scandales dans la famille royale, émeutes urbaines à cause d'un problème de monnaie.

→ corruption monarchie, politique, militaire...

Cette façon de condamner a eu beaucoup de succès : plusieurs versions de ce roman mais une seule qui comporte de la musique.

Fauvel : âne qui incarne les vices de l'époque, le nom< acrostiche qui désigne toute une série de vices :

F flatterie

A avarice

U villenie

V vanité

E envie

L lâcheté

2 syllabes : FAUsseté VELIée. Renvoie aussi à la couleur fauve, qui a mauvaise réputation car elle est mélangée, mixte, les bonnes couleurs sont les primaires.

Manuscrit : centre : représentation de Fauvel en train d'accaparer le royaume de France. C'est un motet : teneur très brève avec texte latin, autre voix avec texte français.

Manuscrit : 3 étages : Fauvel veut d'abord épouser fortune puis finit par épouser Vaine Gloire. Ils auront des enfants.

En dessous : représentation d'un charivari. Monophonique. L'accompagnement musical est comme un commentaire du texte poétique mais il est très important : 165 compositions, monodiques ou bien conduits, rondeaux, chansons, ballades, motet (genre le plus représenté).

◀ Extrait 27: texte parlé puis enchaîné avec le texte mis en musique. Motet.

Chanson populaire un peu sacrilège ca à l'endroit où on place le chant grégorien, il y a une chanson à boire.

Manuscrit : motet à trois voix.

Ce roman est une synthèse de toutes les pratiques musicales : motet à 3 voix, 4 ou 2. Les langues sont variables mais le latin et le vieux français dominant. On peut voir toute une évolution du motet.

→ si on a des motets plus anciens, c'est dans les productions les plus récentes qu'on trouve les innovations de l'Ars Nova.

Innovations :

✓ Motets qui exploitent les **nouveautés rythmiques** (cf. supra)

✓ **Isorythmie** dans les motets les plus récents. **Répétition d'une formule rythmique qu'on appelle la taléa**. Particularité : rarement audibles à l'oreille car presque toujours en valeurs longues et placées à la teneur. Généralement à la teneur, on a plusieurs fois la répétition de taléa.

✓ Pour les voix : quand un motet est à trois voix ça va, mais quand c'est quatre voix, le quadruplum n'a plus de texte et a la même tessiture que la teneur. (si teneur grave, quadruplum grave...). Et puisqu'il est dans la même tessiture, on va l'appeler contra ténor. Cette modification n'aurait pas trop d'importance si elle ne nous révélait de nouvelles pratiques : à partir du XIV^e : volonté d'établir **une stratification des voix** alors que plus tôt, toutes les voix de la polyphonie étaient dans la même tessiture (n'importe quel chanteur pouvait chanter n'importe quel voix). En général la teneur et le contra ténor sont en général une octave ou une quinte plus bas que la 2^e et la 4^e voix.

3.3 Le manuscrit d'Ivrea

Composé au XIV^e pour la cathédrale d'Ivrée (Piémont). Comprend des formes différentes : motets en latin, en français, mouvements de messe (dont peut-être le credo de la Sorbonne), œuvres de Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut. Une bonne partie des œuvres de ce répertoire sont uniques.

◀ Extrait 28: Latin → œuvre religieuse (adressée à la Vierge), 3 voix : 2 voix chanteurs et une instrumentale (valeurs longues). Les chanteurs ne chantent pas la même chose : c'est un motet. Une des nouveautés : apparition différée de la teneur, pour faire mieux percevoir son texte mais aussi importance accrue de la voix supérieure (annonce de quand on aura une voix qui donne la mélodie et d'autres qui viennent accompagner cette voix principale).

4. Guillaume de Machaut (1300-1377)

4.1 Éléments biographiques

Originaire de Champagne, comme Philippe de Vitry. On commence à avoir des renseignements sur lui quand il entre à la maison de Jean de Bohême, Comte de Luxembourg, vers 1330. Il n'est pas alors musicien mais clerc, secrétaire et familier. Ça ne manque pas d'intérêt car jusqu'à la fin de la renaissance, les compositeurs ne sont pas engagés comme tels mais pour leur autre métier, ce n'est qu'annexe.

En 1340, il est nommé chanoine à Reims. En tant que chanoine, il doit chanter les offices et un minimum de messes à chanter. En rémunération, il a un salaire et comme tous les chanoines, il a des prébendes (revenus en nature) : du pain, du vin, des légumes, du bois... En plus, il a un autre avantage : il n'est pas nommé prêtre → ne doit pas vivre dans la cathédrale, il a sa propre maison. Il va se mettre aussi au service de Philippe VI (roi de France) et de Jean duc de Berry.

Il nous donne aussi quelques éléments de sa vie : atteint de cécité, angoisse au moment de la peste noire, évoque le siège de Reims au début de la guerre de Cent Ans.

C'est quelqu'un qui a été reconnu comme un grand compositeur et poète de son vivant. Ces œuvres sont conservées dans plusieurs manuscrits → ont été diffusées.

La plus grande partie est conservée dans 6 manuscrits, très richement enluminés, dont 2 ont été réalisés directement sous sa surveillance. Le plus tardif, rédigé peu avant sa mort, a une mention de sa main.

On y trouve des lais, des motets, la messe de Notre-Dame et toute une série d'œuvres profanes (ballades, rondeaux, virelais).

Manuscrit : enluminure avec sa représentation. L'amour vient lui présenter espérance, pensée, plaisance.

Les enluminures donnent des éléments sur les instruments, les danses, les descriptions des genres.

4.2 L'œuvre profane

Dans ce genre qu'il a été le plus innovant et a donné des caractéristiques et des règles fixes à des genres existants.

4.2.1 Les lais

Genre monodique. S'inscrivent dans une tradition ancienne puisqu'on en trouvait dès le XII et jusqu'au XIV. Ce sont des poèmes écrits en vers libres.

4.2.2 Les ballades

Chants d'amour similaires à ceux que les troubadours avaient mis en musique mais ici Machaut leur donne une forme fixe : 3 strophes de 7 à 8 vers qui comprennent chacun 8 à 10 syllabes et dont les strophes se terminent par un vers-refrain (ce qu'il n'y a pas chez les troubadours).

Manuscrit : ballade à 2 voix. Elle nous montre un peu la répartition des tâches au M-A : un trace les portées, l'autre met les notes, un autre écrit les textes, un autre enlumine.

Erreurs : on a mis la syllabe -or de ténor sous les notes !

A la fin : portées, textes mais pas la musique !

4.2.3 Les rondeaux

très différents de la forme du XIII^e (danse en ronde monodique composé de strophes de 6 lignes avec un refrain final). Chez Machaut, c'est polyphonique à 2, 3 ou 4 voix avec de nombreux mélismes et dont la forme est constituée de strophes de 8 vers d'égale longueur.

◀ Extrait 29 : « ma fin est mon commencement ». Composition très intellectuelle car on a dû trouver comment interpréter 1,5 voix supplémentaires car il les a données sous forme de rébus. La seule partie notée complètement était la 2^e voix.

« ma fin est mon commencement » : on prend la fin de la 2^e voix pour le début de la 1^e. Pour avoir le reste de la teneur, on prend la fin de la 1^e moitié écrite.

En plus, tout ça sonne bien.

Virtuosité de composition.

4.2.4 Les virelais

Assez proche de la forme initiale : pièces monodiques pour la plupart qui commencent par un refrain suivi d'un strophe en 3 parties dont les 2 premières sont chantées sur la même mélodie et la 3^e sur la mélodie du refrain. Il leur donne un nombre de couplets fixes : 3.

◀ Extrait 30 : correspond parfaitement à la théorie.

Manuscrit : « le remède de la fortune » : grande œuvre poétique de Machaut dans laquelle il a intégré 7 pièces musicales.

Enluminure : danse de la « carole » : en rond, se tiennent par le petit doigt et vont de droite à gauche. Un autre très bel exemple de représentation de danse dans « les effets du bon gouvernement », à Sienne.

4.3 L'œuvre religieuse

4.3.1 Le motet

Souvent considérés comme la part la plus conservatrice de son œuvre car à cette époque, le motet est un vieux genre.

Il nous en a laissé 23, sur des textes profanes en français, à trois voix.

Point de vue rythme : mélange de musique ternaire et binaire et on a aussi des compositions iso rythmiques. Dans les voix supérieures, on retrouve une technique : le hoquet.

→ rien de nouveau.

Il compose des chefs-d'œuvre du motet du XIII et XIV

Partition : disposition traditionnelle, à la teneur : texte religieux en latin, duplum et triplum beaucoup plus développés, textes différents.

◀ Extrait 31 : 1^e version : uniquement la troisième voix (ça montre bien que chaque partie du motet peut être une composition indépendante).

Il y a plusieurs fois la **même figure rythmique** (= color).

4.3.2 La Messe de Notre-Dame

Œuvre unique car

- 1^e réalisation complète de l'ordinaire de la messe conçue comme une unité et par un seul compositeur.
- Œuvre la plus monumentale de Machaut (une bonne heure).
- Seule œuvre de Machaut à avoir une fonction tout à fait liturgique.

Caractéristiques :

- Toutes les parties y compris l'envoi sont en polyphonie ;
- Toutes sont à 4 voix mais on a deux type de composition :
 - ✓ Kyrie, agnus dei, sanctus, envoi → motets isorythmiques même si le texte est identique à toutes les voix.
 - ✓ Gloria et credo → style simultané (contrepoint note contre note et texte réalisé de façon quasi syllabique).

Pourquoi change-t-il de style ? Parce que le gloria et le credo ont des textes beaucoup plus longs, il utilise donc un style plus rapide.

◀ Extrait 32 : Kyrie : kyrie eleyson (3X), christe eleyson (3X), kyrie eleyson (2X) +1 kyrie eleyson≠

Le kyrie est utilisé depuis plusieurs centaines d'années, il est issu du chant grégorien. On alterne d'ailleurs chant grégorien et chant polyphonique.

Constitué de **taléas**, correspondant à un mode rythmique. Pour chacune de injonctions, on a 7 taléas à la teneur, et une fois mises l'une à côté des autres, on a la **color**.

Pour le contre-ténor, on a 2 taléas. Attention, le rythme est le même mais pas la mélodie.

A quoi est-ce que ça a servi ?

Machaut est attaché à la cathédrale de Reims, et puisqu'elle était attachée aux cérémonies royales, on a pensé que ça avait été écrit pour le couronnement de Charles V.

Ou alors elle aurait été écrite lorsque Reims était directement assiégée au plus fort de la guerre de Cent Ans (il semble insister sur les mots « intera pax »). Elle aurait alors été écrite pendant l'hiver 1359-60.

Elle témoigne de dévotion mariale et donc elle correspond au cadre de ses fonctions à la cathédrale « notre-Dame » de Reims.

Elle correspond à une messe commémorative car sur sa pierre tombale, on fait allusion à cette œuvre. Il demande qu'on chante cette messe une fois par semaine dans une des chapelles de la cathédrale.

Manuscrit : On a le triplum et duplum d'un côté (beaucoup de notes) et la teneur et contre-tenor de l'autre (moins de notes).

5. L'ars nova en Italie

La polyphonie profane apparaît au XIV dans cette région. Elle semble trouver son origine dans le développement local d'un chant de soliste avec accompagnement instrumental. L'apparition de la polyphonie en Italie correspond à l'apparition de la Renaissance (Comment rendre plusieurs dimensions audibles ?, // comment représenter la troisième dimension ?) Le document le plus ancien qui traite de polyphonie est un traité de Marchetto de Padoue, « Le verger de l'art de la musique mesurée », écrit vers 1320.

On découvre que dans la notation musicale italienne, les principes sont différents des principes français.

Pour noter les rythmes, on utilise une notation différente.

Le premier recueil que nous possédons est le « **codex rossi** », écrit dans les années 1340, aurait été compilé dans un cénacle de nobles eux aussi attachés à la ville de Padoue. Ce codex comporte aujourd'hui 37 œuvres polyphoniques. Parmi elles, on a déjà les 3 formes de chant profane :

- Le madrigal
- La caccia
- La ballata

La troisième trace : le codex **squarcia lupi**, qui englobe la 2^e moitié du siècle. Il est beaucoup plus important pour le nombre de compositions, compilé à la fin du siècle, 1380 et 1420. Ce qui est étonnant dedans : c'est une anthologie dans laquelle les œuvres sont classées par compositeurs et pour chacun, on a son portrait en miniature qui précède ses œuvres. C'est bizarre parce que certains compositeurs sont morts depuis longtemps quand on a compilé le codex. Ce ne sont pas donc des portraits mais elles donnent des informations sur la fonction des musiciens (en fonction de leurs vêtements, on peut dire à quel ordre religieux il appartenait, ou voir dans quel instrument ils excellaient).

Au sein de chaque partie par compositeur, les compositions sont classées par ordre chronologique → on va pouvoir retracer une évolution de la polyphonie du XIV en Italie.

On a pu tracer 3 générations de compositeurs.

1^e : compositeurs actifs jusqu'en 1350

- Jacopo da Bologna
- Giovanni da Firenze

Ils ont tous les deux travaillés pour des familles du n de l'Italie : les Visconti à Milan et les Scaligeri à Padoue et Vérone.

2^e : compositeurs actifs à Florence, 1350-70 (à l'époque où on construit le dôme)

- Gerardello da Firenze

Ce sont tous des ecclésiastiques mais qui ont écrit essentiellement de la musique profane.

3^e :

- Francesco Landini, qui a laissé 154 chants polyphoniques ce qui en fait le compositeur le plus prolifique du XIV. Il naît en 1325 et meurt en 1397. Son père est peintre, il devient aveugle et devient organiste. Il fera toute sa carrière à Florence et travaillera à l'église San Lorenzo.

5.1 Le Madrigal

On a la 1^e mention du terme en 1313, et on l'écrit **Matrical** → référence à la langue du chant, c'est la langue maternelle du chanteur.

2^e : **Mandriale** (le troupeau car ça désignerait des poèmes pastoraux)

Composé de deux parties : Strophes **terzetto** : de 3 vers, suivies par un refrain, la **ritornello**, de un ou deux vers.

Les vers comportent souvent 11 syllabes.

Dans la plupart des cas, on a deux ou trois strophes qui s'enchaînent avec une ritournelle à la fin.

Pour la musique : une section répétée pour chaque terzetto et une autre pour le ritornelle.

Chaque vers a sa réalisation musicale propre.

ABC-ABC-ABC-DD

C'est polyphonique à deux voix où chaque voix chante le même texte. On a de longs passages mélismatiques et d'autres syllabiques. C'est une caractéristique du madrigal.

◀Extrait 33

5.2 La caccia

caccia = chasse. Le chant de chasse est un canon.

Caccia : composition polyphonique à 3 voix où les deux voix supérieures forment un canon avec des paroles et dont la teneur est en contrepoint libre (composition en valeur plus longue) qui soutient les deux autres voix.

Il y a deux sections dont la 2^e est une ritournelle (et donc où la dimension canon se perd).

Textes : scènes de promenade, de marché, de pêche, de chasse.

◀Extrait 34 : 3 voix, en canon puis 2 voix s'entremêlent en contrepoint pour la ritournelle.

5.3 La ballatta

Elle commence par un refrain qu'on appelle la **riprésa**, qui est suivi par une strophe, divisée en deux parties :

- 2 vers, les **piédi**
- la fin de la strophe : **volta** (ronde) qui utilise la mélodie du refrain mais avec d'autres paroles.

Style moins recherché, mélismes plus courts, moins fleuris que dans le madrigal.

◀Extrait 35 : « amor fa mi cantar »

◀Extrait 36 : « e co la primavera » : 4X la structure riprésa-piedi-volta

La ballatta deviendra la forme la plus populaire dans le dernier 1/3 du siècle. Landini en a écrit environ 140.

CHAPITRE I : LES PREMICES DE LA RENAISSANCE

1. Introduction

Pas de coupure brutale, c'est un passage lent et graduel mais aussi pas cohérent car le passage à la Renaissance se passe différemment selon les régions, les pouvoirs en place, les pratiques religieuses. Cela s'effectue pendant une bonne partie du XV.

☛ On parle ici de la MUSIQUE.

Renaissance : mouvement intellectuel qui trouve sa source d'abord dans la littérature et où on trouve un intérêt pour le renouvellement de la culture de l'Antiquité. Cet intérêt se manifeste depuis Pétrarque. Lui et ses collègues humanistes méprisaient les langues vernaculaires mais aussi pour le latin du M-A. Ils retournent au Latin « pur ». Et d'emblée, ils présentent leur démarche comme une « Renaissance ».

Ce sont donc eux qui ont créé cette image du M-A : période sombre, barbare...

Ce mouvement de Renaissance va vite faire tache d'huile et va profondément modifier l'approche des sciences et des arts.

La musique est un peu en retrait par rapport à ce courant de redécouverte, car contrairement à la sculpture, l'architecture, aux sciences et à l'urbanisme, il n'y a pas de modèle antique auquel les musiciens puissent se référer. Il n'y a pas de partitions gréco-romaines puisque la notation est une invention de la période carolingienne.

Il n'y a donc pas de modification abrupte mais pendant tout le XV, la musique perpétue des traditions mises en place durant le XIV.

On peut néanmoins trouver une forme d'évolution dans l'attitude des musiciens vis-à-vis des pratiques de leur art. Cette évolution d'attitude se reflète dans les travaux d'un musicien du XV : Johannes Tinctoris (1435-1511). C'est un musicien de chez nous, il est né à Nivelles. Il est surtout connu comme théoricien et a été actif en France et en Italie. Dans un de ses traités écrit en 1476, il dit que la musique a changé au début du siècle sous l'impulsion des Anglais et que les gens qui écrivent de la musique nouvelle vers 1476, ce sont les Français. Un peu plus loin, il estime que la musique d'avant sa naissance n'a qu'un intérêt limité.

Que peut-on lire dans ses œuvres ?

▶ Les compositeurs de la seconde moitié du XV ont conscience de ce que leur musique est une musique nouvelle (elle débute vers 1435, avec les Anglais)

▶ Lorsque l'on retourne aux partitions, on voit une évolution de forme, des techniques et des styles musicaux.

Que se passe-t-il entre la mort de G. de Machaut (1377) et vers 1435 ?

2. L'ars Subtilior

C'est une évolution de la musique qui se caractérise par une complexification extrême de la notation. C'est tellement difficile à déchiffrer, qu'on n'atteindra plus avant le XX ce niveau de complexité.

Cet ars subtilior correspond au grand schisme, et il se développe là où se passe le schisme : en Avignon et au Sud des Pyrénées et le Nord des Pyrénées, à la cour de Gaston Phoebus, comte de Foix.

2.2 Le manuscrit de Chantilly

Un des plus importants recueils d'ars subtilior. Chantilly est le lieu de conservation du manuscrit. Célèbre car les textes font référence aux événements historiques ou aux grands personnages des trois cours susnommées. Elles sont toutes de l'époque de la papauté de Clément VII.

Un grand nombre d'œuvres se rapportent à Gaston Phoebus.

La plupart des compositeurs des pièces sont conscients de la complexité de leur art car ils le qualifient de « subtilitatis » : il est conçu par l'élite pour l'élite.

Manuscrit : Sur la portée originale, il y a des couleurs différentes. Aux couleurs correspondent des mensurations différentes, même chose pour les notes vides et pleines. Plus d'autres signes de mensuration. → quelque chose d'extrêmement difficile à transcrire.

◄ **Extrait 1:** Pièce de Johannes Cuvelier « Se Galaas » (le cri de guerre de Phoebus). Construction très différente de ce qui se faisait précédemment. On a beaucoup plus d'intervalles qui sonnent « mal » à l'oreille, ce qui donne un air particulier. On a un effet de stéréophonie tourbillonnante. Il y avait 3 parties, on a eu deux fois la même partie puis une troisième différente. Composition à 3 voix, de forme A-A-B. Il y a également beaucoup d'innovations rythmiques (dûes à la multiplication des mensurations).

2.2 Le manuscrit de Modène

Modène = lieu de fabrication et de conservation, en Italie → contacts avec le style maniéré d'Avignon. Dans le Nord de l'Italie, on a des artistes qui s'installent autour de Jean XXIII, le troisième pape.

A la fin du schisme, le nouveau pape (intrônisé en 1417) va faire la navette entre le Nord de l'Italie et Rome.

On y trouve un contenu beaucoup plus varié que dans le manuscrit de Chantilly. Il y a des chants en français ou en langues vernaculaires, de formes connues : rondeaux, virelais, caccias, ballades, madrigaux...

En quoi est-ce que l'art se présente comme un art subtil ?

La subtilité se trouve d'abord dans les textes, pleins de symbolismes, de citations, de motifs ambigus. → Il faut une culture générale phénoménale pour retrouver ces indices.

Ex. : une ballade de Suset, « Pythagore, Jubal et Orphée » : ces trois sont les pères fondateurs de la science musicale.

Pythagore a découvert les fondements math. de la musique → Théorie

Jubal est le père des joueurs de lyre → instruments

Orphée était un magnifique chanteur → Voix

Musicalement, les nouveautés se manifestent principalement dans le domaine rythmique :

- Généralisation des syncopes sur de très longs passages.
- Utilisation de proportions différentes en même temps (une même note est plus longue ou moins longue en fonction des signes de mensuration).

Quelques compositeurs :

- Philipoctus de Caserta
- Matteo da Perugia

Ils sont tous deux actifs dans le Nord de l'Italie et on sait que da Perugia a été en contact avec celui qui sera le troisième pape.

◄ **Extrait 2:** composition de da Perugia, « Pour Dieu vous pri » (« par dieu je vous en supplie »). C'est un rondeau. Une des particularités, c'est que la notation est très précise : dans la partition, on note clairement quelle partie est chantée et lesquelles sont instrumentales.

Le choix des instruments est dû aux interprètes : il est possible d'interchanger les instruments.

Manuscrit (ne correspond pas à l'extrait) : 3 voix : supérior (la plus aiguë), ténor, contre-ténor. Schéma répétitif : deux lignes de texte sous la première ligne de la portée.

3. Les sources du renouveau

3.1 La principauté de Liège et le Cambrésis

3.1.1 La situation géopolitique

Dans l'ars subtilior, on dirait que les compositeurs sont dans une impasse : la complexité est devenue telle qu'on a l'impression que la musique ne peut plus être comprise que par un tout petit nombre. Le renouveau (retour à plus de simplicité) va venir du Nord.

Pourquoi nos régions ? A cause de la guerre de Cent Ans : nos régions en sont épargnées.

3.1.2 Johannes Ciconia

Et c'est notamment à Liège qu'émerge un musicien célèbre : Johannes Ciconia (ou Chywonja) il meurt vers 1412 mais sa date de naissance est un peu obscure car on l'a confondu avec son père qui avait le même nom. Il a été enfant de cœur à St Jean puis il est parti servir les papes en Avignon puis s'est fixé à Padoue où il a vécu une dizaine d'années. Son œuvre peut être divisée en 3 :

- Œuvre religieuse : des mouvements de messe (des parties différents, pas une messe complète) et 11 motets
- Musique profane avec chansons françaises, italiennes, madrigaux et ballades.
- 2 traités à but pédagogique. Importants car on y discerne l'esprit de la renaissance : Ciconia fait en effet partie de ceux qui vont rejeter le lien entre théocratie et musique au profit d'une approche plus humaniste (avant, on composait parce que Dieu le voulait, mais pour Ciconia, la musique est une expérience individuelle, ce n'est pas Dieu le maître de sa musique, c'est lui-même). Dans certaines œuvres, son nom apparaît au milieu d'une phrase, avec des noms de personnages régnant pour lesquels il compose.

Il va fusionner les héritages italiens et français et va les orienter vers une nouvelle forme, plus simple.

◀ **Extrait 3**: vient du codex de Modène. « Sus une fontayne ». Virelai. Il concorde bien à un refrain. Le couplet est composé de 3 parties distinctes dont la 1^e se répète (B-B-A).

3 voix. Diverses mensurations. La composition est signée.

Il a fait toute sa carrière dans le Sud de la France et en Italie. Son parcours va précéder celui de plein d'autres musiciens de nos régions :

- Ludovicus Sanctis (Béringes), travaille à Avignon
- Herman Battre (Ciney)
- Johannes de Gemblaco (Gembloux)
- Johannes de Limburgia
- Hugo et Arnold de Lantini

Mais en 1467 : sac de Liège par Charles le Téméraire. La ville est en partie détruite, du coup la culture en prend un coup : on ferme les cathédrales, les écoles... Donc le mouvement vers le Sud s'arrête.

3.2 L'Angleterre

Pourquoi l'Angleterre ? Car les Anglais ont créé un renouveau dans la musique.

On ne possède que 3 ou 4 manuscrits, pas toujours en très bon état.

3.2.1 Le Old Hall Manuscript

Compilé entre 1415 et 1421 et auquel on a ajouté des pièces par la suite. La période qu'il couvre correspond à des bouleversements en Angleterre, notamment le fait que la couronne change de famille : elle passe aux Lancaster (avant : Plantagenet). Les Lancaster sont des amateurs de musique, ils vont construire des chapelles musicales et vont se piquer de morceaux de musique.

Dans le manuscrit, on a des avantages :

- Pour la 1^e fois, on a l'attribution de quasi toutes les pièces à leur compositeur. (**John Donstable**, Léonel Power, John Forest...)
- Les compositions sont une sorte de condensé des styles et des techniques qui prédominaient dans la musique anglaise et ce sont ces styles qui vont se répandre en Europe. Ce à quoi Tinctoris faisait référence en tant que nouveautés sont des techniques anglaises. Les deux principales techniques sont le déchant et la contenance anglaise.

Déchant : mélodie grégorienne et qui est généralement chantée par la voix médiane d'une œuvre à trois voix. L'harmonisation de cette mélodie est en contrepoint note contre note. Ce qui est nouveau, ce sont les intervalles : ce sont tout le temps des intervalles de tierce ou de sixe parallèles au dessus de la mélodie du plain-chant.

Tierce : do → mi

Six : do → la

Ces intervalles produisent une couleur particulière

◄ Extrait 4 : « sanctus », anonyme. Se trouve dans le Old Hall Manuscript. Déchant.

Contenance anglaise : œuvre dans laquelle les intervalles de tierce et de sixe dominant. Ce sont des œuvres d'une grande simplicité rythmique.

◄ Extrait 5 : John Forest, « Qualis et dilectus ». Côté assez suave, moins austère.

C'est moins complexe : il y a souvent 2-3 voix en Angleterre, contre 4-5 sur le continent.

On découvre ces deux particularités vers 1430 sur le continent. Mais on n'a que 11 œuvres anglaises qui sont arrivées sur le continent.

Parmi ces œuvres, un compositeur important : John Dunstable.

3.2.2 John Dunstable (1390-1453)

Se retrouve représenté en Angleterre et en Europe en même temps que Leonel Power. On les connaît sur le continent car ils ont vécu là un temps.

J. Dunstable était là au service du Duc de Bedford, régent de France puis gouverneur de la Normandie.

Pendant le conflit avec l'Angleterre, la Normandie était alliée à la Bourgogne → c'est comme ça qu'il a pu entrer en contact avec d'autres musiciens. Martin Le Franc en témoigne dans ses chroniques. On peut y lire un passage dans lequel il l'évoque : les compositeurs de son temps sont devenus très excellents parce qu'ils ont adopté cette contenance « anglaise ». Quand Dunstable arrive au service de Bedford, c'est comme mathématicien et astronome. En effet, à la Renaissance, les compositeurs ne se présentent pas comme tels, ils ont une autre activité.

◄ Extrait 6 : 4 voix. Dunstable est à cheval sur le Moyen-Âge (technique, c'est un motet) et la Renaissance (esprit).

C'est un motet isorythmique. 3 textes différents chantés en même temps.

On est dans une conception mathématique : il s'en sert pour la construction de la taléa : il la présente en diminution : à chaque exposition, il divise les valeurs rythmiques : la 1^e section dure 3 min, la 2^e 2 minutes, la 3^e une minute. Cela prouve qu'il maîtrise toutes les sciences exactes de son temps.

4. Les générations du renouveau

Après... les foyers de création vont se trouver dans quasi toutes les régions d'Europe. On mettra en exergue l'Italie, la Bavière, la Bourgogne et la région de la Belgique, Nord de la France et au Sud de la Hollande.

Les principaux centres de création : Cambrai, Paris, Venise, Rome, Munich. Mais ces compositeurs viennent de nos régions.

Les musiciens vont avoir une telle influence au XV et XVI qu'on parle parfois pour toute la Renaissance musicale de « musique franco-flamande ».

Caract. musicales :

Une fois que l'ars subtilior est arrivé à son terme, la musique va surtout se développer dans le domaine de la polyphonie vocale. Caract. de cette polyphonie vocale :

- La conception successive des parties vocales fait place à une **conception simultanée**. On la pense « verticalement ».
- On voit apparaître de nombreux **nouveaux intervalles**. On mélange quarte, quinte octave avec tierce et sixe.
- Point de vue rythmique : la complexité de l'ars subtilior est plus ou moins abandonnée. On en revient à des **conceptions plus simples et plus vivantes**.
- Il y a une certaine **recherche du naturel** dans le sens où d'un côté la musique instrumentale doit imiter la nature tandis que la musique vocale doit transposer le sens du texte (on essaie de rendre les effets textuels par des effets musicaux). Mais cette tendance est très lente et ne sera codifiée qu'à l'époque baroque.

Aspects chronologiques : 5 générations de compositeurs.

4.1 (1420-1460) : Dunstable, Dufay et Binchois

Contemporains : Donatello, Brunelleschi, Jan Van Eyck, Van der Weyden...

4.2 (1460-1490) : Dufay, Ockeghem et Busnois

Contemporains : Memling

4.3 (1490-1520) : Obrecht, Isaac, Josquin, Moutin

Contemporains : Léonard de Vinci (Josquin est actif quand il peint la Joconde), Raphaël, Michelange, Duhrer, Erasme.

4.4 (1520-1560) : Willaert, Gombert, Janequin

Contemporains : Brueghel l'ancien, Palladio, Michelange (jugement dernier de la Sixtine)

4.5 (1560-1600) Gabrieli, Lassus, Palestrina

Contemporains : le Greco.

CHAPITRE II : LA MUSIQUE VOCALE FRANCO-FLAMANDE (1420-1460)

1. Contexte historique

Il faut associer le développement de la polyphonie à l'essor du duché de Bourgogne. 4 ducs de Bourgogne intéressants :

- Philippe le Hardi (1363-
- Jean sans Terre
- Philippe le Bon
- Charles le Téméraire

Grâce à des mariages, annexions, alliances, la Bourgogne était en fait constituée de deux Bourgogne : la Franche-Comté (cap. Dijon) puis le reste de la France, la Belgique et la Hollande (Lille et Bruxelles).

La principauté de Liège est restée relativement indépendante des états de Bourgogne.

Le duché de Bourgogne est important car il regorge de richesses commerciales, agricoles mais aussi parce que les Bourguignons ont pu profiter de la faiblesse de leurs voisins.

Au Sud : Italie est constituée de plein de petits états, pareil pour les Pays-Bas. La France et l'Angleterre sont complètement exangues à cause de la guerre de Cent Ans. Bientôt l'Espagne va émerger, mais pas encore tout de suite.

Dans les pays morcelés, en guerre : pas d'artistes. Ils vont en Bourgogne.

Les compositeurs importants de l'époque (Binchois et Dufay) vont travailler à la cour de Bourgogne.

Peinture : chasse au faucon à la cour de Philippe le Bon. On voit beaucoup de musiciens sur le côté. En effet, chaque activité importante est accompagnée de musiciens. Chaque personnage régnant a sa chapelle (son orchestre), et elle l'accompagne partout.

La cour de Ph. Le Bon prend du repos lors d'une chasse organisée pour le mariage avec Isabelle de Portugal. Il est resté très célèbre, on l'appelle « le banquet du faisan de Lille » et au cours de ce banquet, Philippe le Bon va solennellement promettre de défendre la chrétienté contre les Turcs et lever une croisade. On va créer l'ordre de la Toison d'Or pour défendre cette promesse. La musique tient une place essentielle.

Mathieu Despouchy raconte ce banquet. Il dit qu'il y a beaucoup de musique.

On a composé une chanson « l'homme armé » dans la foulée du banquet et qui sera véhiculée en tant que chanson et qui va servir de base à la composition d'une multitude d'autres œuvres. Il y a une cinquantaine de messes « l'homme armé ».

L'homme armé fait référence au soldat chrétien qui vont défendre l'Europe contre les Turcs.

2. Gilles Binchois

Origine : Binche, mais serait né à Mons vers 1400, mort en 1460 à Soignies. De 1430 jusqu'à sa mort, il est au service de Philippe le Bon. Sa fonction : maître de Chapelle et à l'époque, il y a une quinzaine de chanteurs.

Portrait : par Van Eyck. Assez mystérieux, ce serait Gilles Binchois mais il y a d'autres interprétations.

On n'a pas conservé un grand nombre d'œuvres de mais elles sont toutes dans un manuscrit copié avant 1560 → de son vivant.

Une bonne partie de ces compositions sont des musiques profanes. Le style qu'il a particulièrement pratiqué : la CHANSON.

C'est donc le 1^{er} grand représentant de la chanson française.

Chanson française : formellement, c'est un héritage de la tradition des trouvères et qu'on va pratiquer en différents genres :

- Les ballades (schéma A-B-A)
- Les rondeaux (strophes de 4 vers, schéma AB-AA-AB-AB)
- La bergerette (sorte de virelai un peu écourté, de schéma A-BB-A-A)

La principale caractéristique commune : ce sont presque toutes des compositions à 3 voix, ce qui permet de les distinguer de la musique religieuse.

Elles peuvent être soit vocales, soit instrumentales soit mixtes (une chante les textes, les deux autres font l'accompagnement).

La voix la plus importante est la voix aiguë, qu'on appelle le supérior ou cantus.

Rap. : au M-A, c'était le ténor qui était la base de la chanson.

→ On pense la musique en premier lieu et les autres voix sont considérées comme accompagnement. → Changement important dans la manière de penser la composition.

Les mélodies deviennent beaucoup plus libres, fluides... et dans lesquelles il y a de nombreux sauts mélodiques qui tombent de manière naturelle.

Cette nouvelle pensée mélodique vont influencer le rythme → on le pense autrement aussi. Elles nous sont plus faciles à écouter.

Ces chansons vont connaître un succès considérable durant la Renaissance. On va en publier beaucoup de recueils.

Pendant cette première génération, on a publié 35 recueils, et pour tout le XV, plus de 100.

Ce succès s'explique parce que la musique est plus proche des gens, les sujets sont plus variés, le peuple peut les chanter chez lui, on se les échangeait...

◀ Extrait 7 : « mon cuer chante ». Rondeau. 3 voix, 4 strophes de 4 vers. Le ténor et le contre-ténor sont une harpe et une vielle.

3. Guillaume Dufay

Binchois et Dufay sont toujours considérés ensemble. Binchois est un homme de cour et a composé de la musique profane, Dufay est un homme d'Eglise, qui fait des compositions religieuses. Elle est confortée par un doc d'époque :

Miniature par Martin Lefranc dans « le champion des dames » : les deux musiciens sont côte à côte.

On voit un orgue positif (instrument religieux par excellence), Binchois a une harpe.

Mais dans la réalité, Dufay a écrit des œuvres profanes aussi, il en a même laissé plus que Binchois. Ce qui diffère, c'est leur biographie.

Dufay fait lui, une carrière internationale (un peu comme premiers musiciens de la fin du M-A). La vie de Dufay est un peu le modèle de vie des compositeurs de la Renaissance. Ils s'en vont en fonction des prix qu'on leur propose.

- ✓ Il naît à Cambrai, y étudie à la maîtrise de la cathédrale et y reste jusqu'en 1420.
- ✓ Rimini et Pessaro (1420-26), à la cour des Malatesta.
- ✓ Rome jusqu'en 1433, au service du pape Martin V.
- ✓ Savoie jusqu'en 35, chez le duc de Savoie.
- ✓ A Florence et Bologne jusqu'en 1437, au service du pape Eugène IV.
- ✓ Savoie jusqu'en 44.
- ✓ Revient à Cambrai jusqu'en 74 où il a toute une kyrielle de bénéfices (en terre et nature).

Mais il fait souvent des voyages.

Ses voyages nous aident à comprendre comment il aide à former un langage musical en vigueur un peu partout en Europe. Ces règles sont franco-flamandes.

Quand il va en Italie, il rencontre des Liégeois (les Lantini, au mariage des Malatesta) → rencontre les caractéristiques de l'ars subtilior.

Quand il retourne à Cambrai, il se familiarise avec les techniques anglaises. On a une sorte de création de langage musical commun à l'Europe.

3.1 Chansons

Intéressant du fait de sa longue vie : on peut ainsi voir les genres à travers le siècle. Comme la chanson est importante chez lui, ça reflète les préoccupations de la bourgeoisie : plaisirs, distractions... Les chansons de Dufay ont attiré à ces occupations (chanson de Mai, d'étreennes, amoureuse où on découvre des acrostiches donnant le nom de l'amoureux...)

◀ Extrait 8 : « Adieu ces bons vins de Lannoys » : 3 voix (un chanteur, un luth qui pince une corde pour chaque autre voix) rondeau (6X la même mélodie). C'est très scolaire : la théorie est tout à fait respectée. Le texte est particulier : c'est un peu autobiographique : composée à un moment où il quittait Laon, en France pour aller en Italie → il est un peu nostalgique.

Une bonne partie de chansons de Dufay vont avoir une fortune historique : elles vont servir de base (comme c'est la face est pâle) pour des œuvres religieuses ou on va leur ajouter des voix.

Plus on avance dans le siècle plus on va aller vers l'égalité des voix, chacune va avoir la même importance. On devine déjà cette évolution chez Dufay car la voix de contre-ténor est presque aussi importante que le supérior.

On ne connaît pas vraiment le contexte dans lequel on chantait ces chansons.

Juste une info : au palais de Jacques Cœur la salle des festins est munie d'une tribune capable de recevoir deux ou trois musiciens.

Mais les chansons de Dufay n'ont peut-être pas été jouées là car Jacques Cœur ne servait pas les bourgeois, mais Charles VII.

3.2 Messes

Pour ces premières compositions religieuses, il est attaché aux pratiques du XIV. P. Ex. il a composé beaucoup de parties indépendantes de la messe. Sa 1^e : 1420, « Missa sine nomine » parce que les différentes parties de l'ordinaire ne sont pas attachées par un cantus firmus commun.

Un peu après : 1425 : compose la 1^e missa plena de l'histoire de la musique, « missa sancti iacobi » (dédiée à Saint Jacques le Majeur).

Missa plena : œuvre dans laquelle le compositeur a écrit toutes les parties de l'ordinaire et toutes les parties du propre (intron, alleluia, offertoire, communion).

Mais en 1425, c'est toujours un style très éclectique notamment parce qu'il n'y a pas de cantus firmus (pas de source grégorienne qui est utilisée).

◀ Extrait 9: intron de « missa sancti iacobi ». 4 voix.

Une messe qui a peut-être été combinée à partir d'éléments disparates.

40 ans plus tard : dernière messe « missa ecce ancilla domini », 1463. Témoigne du chemin parcouru par Dufay car toutes les parties sont fondées sur le même cantus firmus au ténor. Cette technique de composition se retrouvera dans les siècles suivants.

Au total, il écrira 5 messes. Mais le chant de base qui sert à composer ces messes n'est pas toujours une mélodie grégorienne. Pour certaines d'entre elles, il utilise des sources profanes (1 des 50 compositeurs qui va se servir de la chanson de « l'homme armé »).

3.3 Motets

Ont une fonction difficilement déterminable. Chez Dufay, ils n'appartiennent qu'en partie à la musique religieuse tellement les thèmes ou les commandes sont différents.

◀ Extrait 10 : « nuper rosarum flores » composé pour la consécration du dôme de Santa Maria del Fiore à Florence, le 25 mars 1436. C'est déjà un des compositeurs les plus appréciés de son temps.

On a plusieurs témoignages de cette cérémonie, mais peu sur la musique (flatteur mais peu précis).

Caractéristique de l'œuvre : isorythmique à 4 voix. L'isorythmie concerne le rythme mais aussi la mélodie : on répète plusieurs fois des séquences mélodiques, tout comme les séquences rythmiques.

Un des aspects les plus importants de l'œuvre est qu'elle aurait été composée en partie sur des éléments évoquant des proportions architecturales du bâtiment.

✓ Les deux voix graves (ici jouées par des instruments) sont écrites à l'intervalle d'une quinte de distance et à une demi-mesure d'intervalle (un peu comme un canon). Ces deux voix correspondraient en fait au soutien de la coupole (les deux voûtes parallèles qui la soutiennent).

✓ Les proportions mensurales sont de trois types qui correspondent au 6/4 4/4 et 2/4. Cette diminution d'1/3 de la valeur correspond à l'évolution de l'épaisseur de la coupole intérieure.

✓ la structure du texte, basée sur le chiffre 7 (chaque strophe a 7 vers de 7 syllabes) est de la même proportion de la nef centrale car c'est le nombre d'arcades de cette nef et toute une série d'éléments architecturaux dont les valeurs sont de 7 braccia (unité de mesure en vigueur à Florence).

Renaissance Music , ALAN ATLAS, Norton

4. Autres compositeurs

Un compositeur de la principauté de Liège : Johannes Brassard, né à Law et qui a commencé sa carrière en 1425 à Saint-Jean-L'Évangéliste.

Dans les années 1430, il va à la chapelle papale (en même temps que Dufay). A près un concile, il va être engagé dans l'Empire germanique (c'est un des premiers à y travailler). Il revient à Liège en 1445 et y meurt en 1455.

◀ Extrait 11 : motet isorythmique, à 2 voix supérieures qui chantent le texte et 2 voix inférieures en valeurs longues (ici ce sont des trompettes à coulisse). Cela fait penser à Dufay et le nuper rosarum flores.

CHAPITRE III : LA MUSIQUE VOCALE FRANCO-FLAMANDE (1460-1490)

1. Généralités

Figures principales : Dufay (fin de sa carrière) mais surtout Johannes Hockeghem (1420-1495). Il y a également Barbirau, Antoine Busnois (Bruges), Alexander Agricola et Johannes Tinctoris.

Genre : les mêmes qu'au début du XV mais les compositions de messe prennent plus d'importance. Elles sont toutes à 4 voix et de 3 formes différentes :

- Messe sur Cantus Firmus ou messe sur tenor (mélodie de base peut être grégorienne ou venir d'un chant à la mode). Dans tous les cas, le cantus firmus va être cité au début de chaque partie de l'ordinaire. Lorsqu'il est relativement long, il arrive qu'il soit réparti entre les différentes voix. Cette technique se maintient jusqu'à la fin du XV.
- Messe parodiée : quand un compositeur utilise simultanément plus d'une voix du modèle dont il s'inspire. La source est le plus souvent une chanson polyphonique. Le modèle de base imprègne donc l'œuvre.
- Messe libre : messe qui ne possède pas de cantus firmus. Toutes les voix sont composées librement et sans modèle.

Pour ce qui concerne le motet : une définition de l'époque donnée par Tinctoris (auteur d'un premier dictionnaire de la musique) : chant de dimension moyenne auquel on adjoint le texte d'un sujet quelconque mais le plus souvent religieux.

Mais cette définition n'aide pas beaucoup ! Elle est assez floue... Ca prouve que même au XV, on n'arrive pas à préciser ce genre.

En tout cas, c'est une définition négative : ce n'est pas ce qui relève de la messe ni de la chanson.

Comme sujet du motet, on trouve deux types de textes :

- Textes sacrés en langue vernaculaire ;
- Certaines catégories de poésie liturgique en Latin.

Puisque les textes sont assez variés, on a aussi beaucoup de variété dans la composition : œuvres à 4 ou 5 voix dans lesquelles chaque voix possède un poids, une importance à peu près équivalents.

Dernier type d'œuvre : la chanson. Son importance recule par rapport à la génération précédente. Ce sont généralement des compositions à trois voix, plus rarement à 4 et avec une prééminence de la voix aiguë.

2. Johannes Ockeghem (1420 ?-1497)

2.1 Données biographiques.

Né à Saint Ghislain, près de Mons. Les premiers témoignages qu'on a de lui, c'est comme chantre à la cathédrale d'Anvers. Puis il s'en va vers le Sud : en France, à la chapelle de Charles 1er, duc de Bourbon. Dès ce moment, il entame une carrière brillantissime à la cour de France, où il servira successivement 3 rois : Charles 7, Louis 11 et Charles 8.

Ce qui est étonnant, c'est que le principal métier d'Ockeghem à la cour des rois : il est le trésorier de l'abbaye Saint Martin de Tours, où se géraient les finances du royaume de France. ➔ Très important point de vue politique.

A côté de cela, Charles VII l'a chargé de missions politiques (ambassades) et on le décrit comme un conseiller qui voyage en Flandre et en Espagne.

C'est surtout un compositeur immense de l'histoire de la musique. Mais la production est relativement faible, on a conservé une vingtaine de chansons : 6 motets et 13 messes ➔ activité occasionnelle.

2.2 Les messes

Une partie des messes d'Ockeghem est conservée dans les codex Chigi, un manuscrit produit à la cour de Bourgogne, compilé entre 1498 et 1503 et qui comprend 21 messes et 12 motets. Sur ces 21 messes, 13 sont d'Ockeghem. Il y en a une qui est un requiem, la

première de l'histoire de la musique. Il est compilé juste un an après sa mort → sorte de commémoration posthume.

Ex. de manuscrit : gde qualité d'enluminure. C'est un Kyrie. 4 voix (ici on n'en voit que deux). Les voix supérieures ont plus de notes que les voix inférieures.

Sur toutes les messes attribuées à O., il y en a 7 qui sont sur un cantus firmus, qui sont rarement tirés de la liturgie (sources profanes) et les autres messes sont des messes libres.

Messes libres

Parmi celles-ci, la plus célèbre est la « missa prolacionum ». c'est une messe à 4 voix, mais dans le manuscrit Chigi, il n'y a que 2 voix. Pour avoir les autres, il faut une double lecture rythmique des deux voix existantes. La technique est celle du canon. Il s'agit donc ici d'un double canon : chaque portée qui existe est lue avec des valeurs différentes : il y a un décalage qui s'aggrandit à chaque note, donc les notes sont plus longues.

◀ Extrait 1 : Kyrie de la « missa prolacionum ».

La missa prolacionum est une messe libre (à partir de matériau qu'il a composé lui-même). 2^e messe dans le codex : « missa mi mi ».

Ex. de manuscrit : encore un Kyrie → contexte religieux. Mais les enluminures montrent des sujets profanes → pas de rapport entre le sujet des enluminures et la musique qu'elles illustrent. On voit ici des « bas instruments » : ceux dont on joue dans un cadre profane.

Dans cette messe : énormément d'œuvres de la fin du XV, les enluminures du codex Chigi sont réalisées dans l'atelier de Pétrus Alamire. Il dirige un atelier de copistes à Anvers et à Malines. Il a exclusivement travaillé pour la cour de Bourgogne et ses travaux servaient de cadeau diplomatique, à des régnants à peu près dans toute l'Europe.

Les enlumineurs travaillant pour lui faisaient des travaux de très grande qualité

◀ Extrait 2 : kyrie de la missa mi mi. C'est une messe libre (ici incroyablement libre : pas de règles : pas de cantus firmus, d'imitation, de cadence, de division claire entre les différentes sections... → on peut juste dire ce que ça n'est pas.)

Messes sur cantus firmus.

« Messe de plus en plus ». Se base sur une chanson attribuée à Gilles Binchois.

◀ Extrait 3 : rondeau. C'est la chanson de Binchois.

Il ne prend qu'une partie de la source : la voix de ténor (grave) et en utilise seulement certains fragments, qui seront présents dans les 4 voix.

◀ Extrait 4 : Kyrie avec les morceaux de la chanson de rondeau.

Pas vraiment de règle de composition précise.

Pourquoi Ockeghem a-t-il choisi la diversité comme procédé compositionnel (pas de technique particulière) ? Et pourquoi est-ce qu'on a dans tous les cas des œuvres magnifiques ?

On explique cette diversité par un courant mystique de l'époque : « devotio moderna », pratiquée à Anvers au moment où Ockeghem faisait son apprentissage. Les adeptes prétendent qu'on peut atteindre Dieu en se détachant des caractéristiques matérielles du monde. Et pour un compositeur, se détacher, c'est se dépouiller des formes, structures, pratiques compositionnelles balisées et suivre sa propre voie en s'inspirant de la nature puisqu'elle est la forme de création la plus proche de la volonté de Dieu.

On imagine qu'Ockeghem aurait essayé d'appliquer à la musique polyphonique les préceptes de la *devotio moderna* de deux manières :

- Était convaincu que la musique pouvait imiter la nature. En effet, dans « le livre de la sagesse », on dit que Dieu a commandé toute chose en douceur, mesure, nombre et poids. Et le seul art qui peut les répercuter, c'est la musique (mesure = rythme, nombre = hauteurs, proportions et intervalles, douceur = timbre). Cette idée va se développer au long du XVI.
- Un des lieux communs de la *devotio moderna*, c'est que les qualités exceptionnelles de Dieu ne peuvent exister dans le monde que de manière fragmentée → on ne peut pas les atteindre par une œuvre unique. Mais si on utilise la variété comme principe compositionnel, on peut atteindre une parcelle de cette perfection divine

3. Antoine Busnois (1492)

Au service des ducs de Bourgogne : Charles le Téméraire, Marie de Bourgogne.

Il compose donc essentiellement une musique destinée aux divertissements de la cour. Ceci explique la profusion de chansons (175).

Grande diffusion de ses chansons. On en trouve une dans « le banquet des arbalétriers » (1533) : les arbalétriers chantent une chanson flamande de Busnois. C'est un portrait collectif de la confrérie, réunie pour un banquet, où ils chantent.

Ca nous montre la fonction sociale de la musique à la renaissance et sur le type de musique que les bourgeois pouvaient interpréter lors des fêtes.

◀ Extrait 5 : « in hydraulis », motet de 1465 et 1467 puisque dans le texte, Busnois cite la personne qui l'employait (le comte de Charolais) qui l'employait entre ces deux dates. Les sujets sont radicalement différents et la composition musicale est en rapport avec le texte.

Différents textes : sur Pythagore, intervalles, Ockeghem (Busnois s'y réclame disciple d'Ockeghem et l'aurait entendu à la cour de Bourgogne. C'est peut-être bien pour accroître sa notoriété).

A partir des intervalles citée dans le texte, il compose une mélodie pour le cantus firmus, et la mélodie sera répétée, avec des valeurs de durées différentes (6, 4, 3, 2).

4. Autres compositeurs

- Tinctoris
- Johannes Regis : passé par Anvers et Cambrai.
- Jacob Barbireau : attaché pendant 40 ans à la cathédrale d'Anvers.
- Alexandre Agricola : né à Gand en 1446, décédé en 1506. Très bien considéré par ses contemporains et dont l'œuvre montre un dédale de procédés de composition, trouve des solutions complexes et où l'improvisation a beaucoup d'importance.

CHAPITRE IV : LA MUSIQUE FRANCO-FLAMANDE (1490-1520)

1. Généralités

1.1 De la cour de Bourgogne aux Habsbourg

Règne de Maximilien I de Habsbourg. Lors du décès de Charles le Téméraire, c'est sa fille, Marie de Bourgogne qui hérite de l'empire. C'est l'épouse de Maximilien d'Autriche. → Cette 1^{ère} dame de Bourgogne, en épousant un autrichien, fait passer la propriété des ducs de Bourgogne dans les mains des autrichiens. Pour les musiciens, c'est très important : ceux de nos régions ne vont plus trop aller vers la France mais plutôt vers les cours allemandes. Mais s'ils vont ailleurs, leur prestige reste intact. Les Habsbourg continuent la tradition des Bourguignons : ils font appel aux musiciens franco-flamands. Toutefois, l'Italie reste une destination presque obligatoire.

1.2 Petrucci et l'imprimerie musicale

Dans le contexte musical : vraie révolution : l'imprimerie musicale apparaît ; avant 1500, la musique n'existait que manuscrite.

En 1501 (●●●), Ottaviano Petrucci publie le premier imprimé de musique polyphonique et le nomme « cent compositions de musique harmonique a. » (c'est donc le premier tome sur 3). On gravait les portées sur le bois, avec forcément des notes inamovibles. Quand Petrucci arrive, il fabrique séparément les portées et les notes, ce qui permet beaucoup plus de souplesse.

Il faudra attendre 1525 pour avoir des caractères mobiles. Une fois cela inventé, ce système est largement adopté.

Une bonne partie des premiers compositeurs « imprimés » sont des franco-flamands : Alexandre Agricola, Josquin Desprez, Heinrich Isaac, Jacob Obrecht et Pierre de la Rue.

Ex. de partition : Hercules Dux Ferraris de Josquin. Ici ce n'est que la partie du supéius (« Sup. ») → Les chanteurs ont maintenant chacun leurs « parties séparées ».

Le cantus firmus est présenté dans une autre notation juste avant le reste. Il a utilisé les voyelles du nom de son patron pour le composer (e = ré...)

→ L'imprimerie permet de diffuser beaucoup plus rapidement et largement les œuvres, on met fin au caractère unique de la copie.

Mais comme ça coûte cher, pendant tout le XVI, le métier de copiste va perdurer, surtout dans les cours où la liturgie a un caractère très local.

Ex. : A Liège, pour tous les offices ayant attiré aux fêtes locales, ces offices sont toujours manuscrits.

Un second éditeur, à Rome : Andrea Antico.

1.3 Le style musical de l'époque

Tourné vers une recherche de simplicité, écriture beaucoup plus claire, procédés nets, facilement discernables, sonorités plus douces grâce à toute une série de moyens :

- Utilisation de cadences (combinaisons conclusives) aux moments importants.
- Les voix sont souvent construites de façon parallèle : en imitation, avec des intervalles qui introduisent cette douceur (tierce et quinte).
- Mélodies effectivement plus simples, plus mnémoniques (faciles à mémoriser)

2. Josquin Desprez (1455-1521)

On ne connaît presque rien de sa biographie. Il est né au delà de l'Eau Noire (Chimay) et ce serait du côté belge et pas français.

Il est à la chapelle de René d'Anjou puis il va au Pays-Bas, en Italie (à Ferrare) où il commence à écrire ses compositions les plus importantes. Quand la peste s'y déclare, il s'installe à Condé, où il reste jusqu'à sa mort tout en entretenant des liens avec la cour de Marguerite d'Autriche qui se trouve à Malines.

→ Carrière relativement européenne.

Un seul portrait, datant 1611 ! Il montre la popularité de Josquin Desprez.

Martin Luther écrit une sorte d'hommage à Josquin (alors qu'il n'a pas trop de raisons de l'apprécier).

On s'est souvent servi de la musique de Desprez comme modèle.

Mais surtout : on lui a attribué un nombre impressionnant d'œuvres qu'il n'a pas composées. → Pour les éditeurs, le nom de Josquin est un argument de vente !

Ex. : au XVI, son catalogue comporte un tiers d'œuvres qu'il n'a pas composées !

2.1 Les messes

Leur diffusion nous montrent la popularité de Desprez. A peu près 90% des manuscrits est perdu.

La messe la plus célèbre « la missa de beata virgine » a été copiée au moins cinq cents ! On en garde un cinquantaine de versions.

La « Missa ave maris stella »

C'est une messe étonnante car très grande disparité entre les mouvements qui nous montre que Josquin met l'accent sur le lien entre le texte et la musique.

Pour marquer le lien : il change le style d'écriture sur les paroles qu'il considère comme les plus importantes.

◀ Extrait : credo. Sur deux passages (« et il s'est fait homme », « et il a été enseveli »), il écrit les voix de manière homophone (même syllabes, même rythme, en même temps), ce qui permet une meilleure compréhension du texte.

Dans cette messe, on a un cantus firmus, un cantique du IX (< chant grégorien) que d'autres compositeurs ont déjà utilisé.

Chez Desprez, cette mélodie sert de base aux cinq sections de la messe (= messe cyclique). L'unité de la messe cyclique est encore accentuée par le fait que les différentes parties ont des débuts similaires pour la mélodie.

◀ Extrait : début du Kyrie.

◀ Extrait : début de l'agnus dei.

Même mouvement mélodique, même décalage dans les entrées.

Josquin utilise toute une série d'éléments codés, qui correspondent à la vision du monde à la Renaissance.

Ex. : cf. supra avec « hercules dux Ferraris ». C'est une technique en hommage, qui sera utilisée pendant toute la Renaissance.

Josquin écrit aussi une messe « l'homme armé » (sur base d'une chanson inspirée par la chute de Constantinople et composée pendant la seconde moitié du XV, entre 1450 et 1600, on a une cinquantaine de messes basées sur cette chanson (Dufay, Tinctoris, Desprez, compositeurs espagnols...))

◀ Extrait : L'homme armé. Josquin se sert de ce thème pour composer la missa dux Ferraris. Dans chaque mouvement il le présente en montant d'un ton à chaque fois.

Kyrie : do, Sanctus : ré, etc. Agnus dei : la

2.2 Les motets

Mettent le mieux en valeur son apport fondamental (la musique au service de la parole). Au fond il fait dans la musique ce que les autres artistes font dans la peinture et autres : le retour à l'Antiquité. Il veut retourner au sens propre de « musikès » : unité indissociable de la musique et de la poésie.

Autant O. se tournait vers la variété, autant Josquin se tourne vers la clarté.

Pour arriver à ces fins

- Dédensifie la polyphonie. Ex. ds la Missa ave... : augmente le nombre de passages homorythmiques.
- Adapte le rythme de la musique à l'accentuation des mots : les syllabes accentuées sont représentées par des notes longues, les pas accentuées par des notes plus courtes. Il recourt aussi souvent à la déclamation syllabique. Et à des notes répétées.

- Recourt à des formes moins rigides. S'il veut servir le texte, il ne peut pas le comprimer et lui imposer des formes fixes. → à chaque nouveau texte, il faut des moyens différents.
- Généralisation du principe d'imitation. Dans la polyphonie du XV, on découvre que les voix ont la même importance. Mais pour les rendre claires tout en leur donnant la même importance.
Imiter chacune des voix de manière rigoureuse : une mélodie donnée sera répétée à toutes les voix.

◀ Extrait : « la déploration de Johannes Ockeghem ». Josquin fait appel à des compositeurs pour se lamenter sur Ockeghem.

La mélodie grégorienne du Requiem soutient tout le texte.

Il y avait une homorythmie rigoureuse sur certains vers.

2.3 La chanson

✓ Disparition des formes fixes, formes plus libres qui dépendent de la structure du texte.

✓ Choix comme matériau de base de mélodies populaires (on l'a déjà constaté avant, mais dans ce cas, on utilise la source comme un tout : on se sert du texte et de la musique et on va mettre la musique en polyphonie). C'est une pratique qui se généralise à tel point que la moitié des chansons de Josquin sont des mélodies qui étaient chantées dans l'Europe de son époque.

◀ Extrait : « faute d'argent » : il y a une vraie écriture en canon. C'est la technique de l'imitation, de manière décalée.

On a construction par phrase A pour le premier vers, B pour le 2^e, C pour le 3^e et A' pour le dernier car le texte est vraiment différent alors il l'écrit dans une autre couleur mélodique (mais le dessin de la mélodie est différent).

3. Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Pierre de la Rue

3.1 Jacob Obrecht

Portrait d'Obrecht par Memling : dans une posture de donateur → faisait partie d'un diptyque ou triptyque.

Il travaille à Bergen Op Zoom, à Bruges et à Anvers. → N'a pas eu de poste aussi enviable que ses contemporains, ce sont des églises secondaires où il travaille. Ça s'explique peut-être parce qu'il avait mauvais caractère et ne s'occupait pas bien de ses élèves.

Production : messes dans la ligne directe de la génération précédente car sont toutes sur cantus firmus.

3.2 Heinrich Isaac (1450-1517)

Carrière internationale. Est né dans les Flandres et arrive à Florence, au service de Laurent le Magnifique, jusqu'à son décès. Il va donc devoir s'occuper de l'éducation musicale des enfants Médicis. Il reste attaché à la famille Médicis jusqu'à Savonarolle, qui s'en prend aussi à la musique. Il entre alors au service de Maximilien d'Autriche et le suit dans les cours d'Allemagne.

Il est à la base de l'essor de la polyphonie vocale en Allemagne.

◀ Extrait : chanson, « fortuna desperada » (« destin funeste »). C'est une chanson qui existait déjà qui va lui servir de cantus firmus, à partir duquel il élabore son modèle polyphonique. Mais dans cette structure il y a une volonté de mise en avant du texte, comme chez Josquin.

Ici une seule voix chantée, les autres sont instrumentalisées (avec une technique d'imitation).

3.3 Pierre de la Rue (1460-1518)

Né à Tournai. A mené une carrière brillantissime car a été au service de Marguerite d'Autriche et de la cour d'Espagne. Il était le compositeur favori de Marguerite d'Autriche et on le retrouve dans presque toutes les compilations de ?

On lui doit une cinquantaine de messes, plusieurs dizaines de motets et aussi de chansons, sont la plupart sont composées sur le thème de regrets, chagrin, vœux inexaucés... Ces thèmes sont déprimés car sa commanditaire l'était !

CHAPITRE V : LA MUSIQUE FRANCO-FLAMANDE 1520-1560

1. Contexte historique : Charles Quint (1500-1558), concile de Trente (1545-1563)

Charles Quint hérite par son père de l'Europe occidentale et un peu orientale et par sa mère, Jeanne la Folle, une bonne partie de l'Espagne, une partie de l'Italie et aussi l'Amérique du Sud.

Le concile de Trente : concile pendant lequel on a remis de l'ordre dans la religion catholique. Il y a des règles concernant

- La doctrine (comment administrer les sacrements, le culte à la Vierge)
- Le comportement des prêtres (célibat, résidence des évêques dans leur diocèse).
- On prépare une version officielle de la Bible : la Vulgate.
- On insiste sur l'éducation des prêtres. Nos régions en seront bouleversées car c'est à ce moment qu'apparaissent les séminaires et les collèges.

En ce qui concerne la musique : on combat une tendance de l'époque : placer des laïques à la tête des chapelles. On leur donne d'autres tâches : enseignement du Latin, composition et direction de la chapelle.

La plupart des musiciens viennent de nos régions, surtout en Espagne, quand Charles Quint monte sur le trône en 1517, il crée une *capilla flamenca* (chapelle flamande). Le premier chef d'orchestre sera Pierre de Manchicourt et le dernier sera un liégeois : Matteo Romero (Mathieu Romarin), jusque 1634.

Pendant plus d'un siècle, les chefs d'orchestre seront de nos régions.

En Autriche, après Heinrich Isaac, les Habsbourg continuent à faire appel à des musiciens des 17 Provinces. Ferdinand de Habsbourg va faire diriger sa chapelle par un compositeur de Bruges puis de Gand.

En Italie, peu de musiciens ont des postes importants mais leur présence va influencer le développement de polyphonie italienne. Le plus influent est Adrian Willaert, qui vient de Roulers et travaillait d'abord à Ferrare puis à St-Marc de Venise entre 1527 et 1562.

Dans nos régions, les conditions sont moins favorables car on vit au jour le jour les troubles politiques et religieux. On est un peu le champ de bataille.

Il y a quelques éditeurs qui tirent leur épingle du jeu : Tilman Susatto (Anvers) car Anvers est un grand centre commercial et Pierre Phalaise (Louvain) car c'est déjà un grand centre universitaire.

En musique, le *cantus firmus* perd de l'importance et on va voir que les voix fonctionnent plutôt sur le procédé de l'imitation (expérimenté par Josquin et ses contemporains) on donne un même poids à toutes les voix en faisant passer le thème d'une partie à l'autre. Le passage se fait en imitant par contrepoint, soit en homorythmie (tout le monde chante en même temps) soit par imitation stricte (canon). On parle de style imitatif syntaxique pour la musique de cette époque car le compositeur organise son œuvre en partant des grandes divisions du texte poétique. → Chaque section va commencer par un thème qui va fournir la matière aux imitations. On voit donc que le souci de faire épouser le texte avec la musique ne disparaît pas avec Josquin, il se poursuit avec la plupart des compositeurs de l'époque.

2. Les franco-flamands d'Italie

2.1 Adriaan Willaert (1490-1562)

2.2 Cypriano de Rore (1490-1565)

Terminent tous deux leur parcours par St Marc de Venise : Willaert de 1527 à 1562, Cypriano de Rore de 1562 à 1565.

Adriaan Willaert a son portrait qui illustre un recueil d'Antonio Gardano.

Les franco-flamands introduisent en Italie des modifications stylistiques de l'écriture très bien perçues par leurs contemporains.

Beaucoup de compositeurs italiens de la génération suivante considèrent que Willaert est l'inventeur de la *seconda pratica*.

On considère que la compréhension des textes semblent être quelque chose de simple dans sa musique.

Sur la tombe de Cypriano de Rore, l'épithaphe dit qu'il a laissé une impression durable sur ses contemporains.

Portarit de Cypriano : dans un ouvrage de Hans Mielich.

Stylistiquement, Cypriano ira encore plus loin que Willaert dans le désir de traduire les émotions suggérées par le texte. A cette époque, autant la musique que le texte doit exprimer des sentiments. Ce souhait se retrouvera dans l'art (et dans la musique en particulier) baroque.

La messe

Willaert : messes parodiées essentiellement. C'est en partie à cause de lui que la messe parodiée connaît son apogée dans la 1^o moitié du XV.

Rem. : parodie : on reprend plusieurs voix qu'on transforme.

◀ Extrait : « missa praeter rerum seriem » de Cypriano de Rore. 7 voix, avec deux cantus et deux bassus.

2 sources de base : une mélodie grégorienne (chant profane dédié au Duc de Ferrare) pour le cantus firmus et un motet de Josquin Desprez (« praeter rerum seriem », à 4 voix)

La messe est offerte au duc de Ferrare, copiée pour le Duc de Bavière et le musicien qui s'occupera de la direction de cette messe est Roland de Lassus.

C'est un agnus dei.

Il pratique également le motet et la chanson française.

◀ Extrait : « mon petit cœur ». La technique de mise en musique est la même que pour les œuvres religieuses.

Les franco-flamands italiens ont contribué à la naissance de la musique polychorale, notamment en écrivant des psaumes pour double chœurs (technique qui va perdurer pendant des décennies). Dans certaines églises, on avait deux chœurs séparés, qui chantaient soit ensemble soit séparément de la polyphonie. C'est une réponse à la construction baroque : on essaie de conquérir l'espace géographique.

La deuxième innovation : ces musiciens pratiquent des styles italiens : autant que la messe, le motet et la chanson que le *ricercare* et le madrigal.

3. Les franco-flamands d'Espagne

Essentiellement attachés à la cour de Charles Quint. Chaque fois qu'il fait des voyages à travers l'Europe, c'est avec sa *capilla flamenca* (existe depuis 1515), et cela va contribuer à donner un nouvel élan à l'internationalisation de la musique franco-flamande.

Il va en Italie, les Pays Germaniques, les Provinces-Unies et à la suite de son passage, des régents locaux vont vouloir posséder leur propre *capilla flamenca*.

En tant que grand défenseur de la foi catholique, Charles Quint va inciter ses propres compositeurs à écrire de la musique religieuse. C'est ce qu'on écouterait principalement à la cour de Charles Quint (mais il y a toujours de la musique profane).

3.1 Nicolas Gombert (1500-1557)

Au service de Charles Quint dès l'âge de 25 ans et devient maître des enfants de chœur (s'occupe de leur formation musicale, de leur instruction générale et s'occupe de leurs préoccupations matérielles).

Il doit composer énormément et on a conservé beaucoup (160 motets plus tout le reste !)

Il disparaît en 1539 car il est condamné aux galères pour s'être un peu trop approché des enfants dont il s'occupait.

◀ Extrait : motet « *media vita et morte sumus* ». Chaque passage textuel est l'objet d'un thème musical qui sont chantés à intervalles, et le nouveau thème commence donc avant que le précédent soit terminé → imbriquement !!! (on n'a pas ça chez Josquin). 6 voix. Publié à Venise en 1509, dans un recueil qui lui est entièrement dédié.

Il a un cantus firmus : un repons grégorien chanté tous les dimanches entre l'épiphanie et le carême (→ on connaît bien la mélodie).

Il va réaliser une messe parodiée à partir de son propre motet et étonnamment, elle a moins de voix que le motet : 5 voix.

3.2 Thomas Créquillon (1480/1500-1557)

Au service de Charles Quint de 1540 à 1548.

On le connaît comme un compositeur de chansons, mais sa production de chansons date d'avant ou d'après son emploi chez Charles Quint.

3.3 Pierre de Manchicourt (1510-1564)

Vient de Béthune. Son premier poste officiel est à Notre-Dame de Tournai.

Il a 49 ans lorsqu'il arrive à la capilla flamenca → a déjà fait ses reuves et beaucoup publié et c'est aussi un professionnel aguerri qui arrive en Espagne. Et donc ce n'est plus à la chapelle qu'on va faire beaucoup d'innovations, ce sont des musiciens de prestige uniquement.

Il est un des recruteurs de la capilla flamenca → témoignage sur la manière de recruter : il a fait un voyage dans nos régions, où il recherche de cathédrale en cathédrale des bonnes voix de garçons.

CHAPITRE VI : LA MUSIQUE VOCALE FRANCO-FLAMANDE (1560-1600)

1. Introduction : les conséquences du concile de Trente.

Le concile se termine en 1563 et on a remis de l'ordre dans la religion. La formation des prêtres est beaucoup plus rigoureuse (apparition des séminaires, où on forme au chant avec des ouvrages officiels. Donc ce qu'on va chanter sera ce qu'on chantera dans toute la chrétienté).

→ Conséquence du Concile : mondialisation du répertoire.

Chez nous, le concile va avoir des répercussions sanglantes puisque nous sommes entre catholiques et protestants → conflits.

Philippe II (roi jusque 1598) va déléguer le duc d'Albe qui est chargé de faire appliquer la religion catholique et de pourfendre tous les protestants. La musique ne sera pas épargnée. En 1596, les Iconoclastes (protestants) arrivent à Anvers et détruisent les orgues et collections de la cathédrale.

Quand les espagnols reprennent la ville, la répression est encore plus terrible. La population d'Anvers passe de 90 à 50 mille personnes entre 85 et 89 !

Dans nos régions, nous n'avons presque aucun grand compositeur (à part Jan Pieterzoon Sweelink). Il partent tous autre part en Europe.

2. Roland de Lassus (1532-1594)

C'est un des tous grands compositeurs de tous les temps. Il va à la cour de Bavière, il est engagé en 1556 par Albert de Bavière et aidé par Johan Jacob Fugée pour se faire engager. Il a un salaire énorme.

Il est né à Mons en 1532 et a fait un tour d'Europe : d'abord en Italie (Mantoue, Milan, Naples, où il se familiarise avec des genres populaires locaux : la villanelle et la moresque, dont les textes sont proches de la comedia dell'arte. Il va ensuite à Rome où il devient maître de chapelle à Saint-jean de Latran).

Il s'installe ensuite à Anvers pour deux ans, et y fait imprimer son premier recueil d'œuvres, dont il dit qu'elles sont composées à l'italienne. Pour le montrer, il intègre une œuvre italienne de Cypriano de Rore. Donc, sa principale source d'inspiration, ce sont les franco-flamands installés en Italie.

Il a une préoccupation essentielle, reprise des franco-flamands d'Italie : comment peut-on augmenter à partir du texte le pouvoir expressif de la musique ? Il va donc pousser plus loin un processus qui avait commencé avec Josquin Desprez.

Un des moyens pour atteindre le sens du texte, c'est le chromatisme.

Chromatisme : échelle de sons qui sont formés par des tons et demi-tons et qui se succèdent par degrés conjoints.

Comme si on jouait les touches noires et blanches d'un piano.

Cette utilisation des chromatismes, c'est tout à fait rare à l'époque puisque les premiers essais n'ont été réalisés qu'aux décennies précédentes (par Willaert et Cypriano de Rore). D'emblée, Roland de Lassus pousse le chromatisme très loin.

Une de ses œuvres « les prophéties des sybilles », est composée de motets. Le premier s'appelle « carmina chromatico ».

Cette « prophétie » est une tradition culturelle de l'Antiquité récupérée par les chrétiens. Les sybilles sont des devins qui résidaient dans les grottes de Cumae.

A partir du Moyen-Âge, on considère que les sybilles étaient les annonciatrices dans l'Antiquité des vérités chrétiennes. A la Renaissance, c'est un thème qui devient extrêmement populaire. On le trouve dans des œuvres poétiques mais aussi dans beaucoup d'œuvres plastiques (Michelange, Raphaël et Pinturicchio qui a dessiné dans les appartements Borgia. Roland de Lassus les a sûrement vues car l'ordre dans lequel se suivent les motets est le même que celui des peintures).

Le titre ? Dans le texte, il y a un prologue où on parle des moyens musicaux : « tu percevras les sentences dans les écritures chromatiques »

◀ Extrait : prologue.

Ex. de partition : Il travaille en homophonie. Ce qui est étonnant : on part d'un sol → on s'attend à un accord qui n'est pas un sol majeur, comme c'était d'habitude ! C'est un do majeur puis un si majeur puis do dièse mineur puis un accord de mi → à chaque fois que les voix entrent, c'est inattendu.

Il arrive à la cour de Bavière en 1556 comme ténor puis devient maître de chapelle en 1564 à 1594.

On le retrouve à Prague, à Francfort, Vienne, en Italie, à Paris et à Insbrugh (?).

Sa renommée est telle qu'on a des témoignages d'archives qui disent que des compositeurs font le déplacement pour aller l'écouter ! Entre autres Giovanni Gabrieli (actif en Italie).

Il voyage beaucoup mais laisse une œuvre gigantesque : 147 chansons, 516 motets, 70 messes, 101 magnificats...

Un livre d'hommage, le *magnum opus musicum* (1604), reprend plus de 516 motets.

2.1 La chanson

Œuvres les plus emblématiques car il écrit dans sa langue maternelle, le français.

La diversité des textes qu'il choisit va lui permettre de mettre en œuvre un multitude de moyens musicaux.

C'est enfin un genre qu'il a pratiqué toute sa vie → on peut voir une évolution de la chanson française.

Elles vont toutes avoir un succès impressionnants. Elles sont publiées d'abord par Pierre Falaise et Tielmans Susatto puis à Paris et enfin reprises un peu partout en Europe (Lyon, Strasbourg, Londres...)

Les chansons viennent de sources extrêmement variées. Il a une prédilection pour les poètes de la Pléiade (Du Bellai, Ronsard, Marron) mais aussi des rimes populaires, des chansons à boire, à caractère sexuel explicite (du coup il a des problèmes avec l'Eglise, et les éditeurs corrigent les paroles !)

Il a utilisé toute une série de genres : rondeaux, villanelles, chansons à refrains...

◀ Extrait : « La nuit froide et sombre » (J. du Bellai). Roland de Lassus, va accentuer, esquisser des contrastes entre le jour et la nuit. Quand c'est la nuit : tonalité plutôt grave, en larges accord. Quand le jour apparaît, le rythme s'accélère, les voix se répondent plus rapidement et le chant passe dans le registre aigu.

→ Il ne faut plutôt y chercher des formes ou schémas précis. En fonction du texte, il va écrire des formes ou des sections musicales différentes. Les structures textuelles guident les structures musicales. 4 voix, une chantée, 2 instruments (un luth et une viole de gambe, et le luth joue 2 lignes à la fois car on sait pincer plusieurs cordes).

Les chansons de Lassus vont être très diffusées dans l'Europe et vont contribuer au développement d'une technique musicale : la technique de diminution.

Il s'agit pour des instrumentistes d'arranger une composition qui est écrite à l'origine pour la voix. Dans cet arrangement, ils n'apportent presque pas de modifications au modèle mais ils ajoutent une ornementation très développée de la mélodie : les notes longues de la mélodie sont remplacées par de longues suites de notes brèves.

→ A la place d'une ronde, il mettra seize double-croches...

Ca permet de démontrer leur virtuosité et leur talent d'improvisateurs. Si on prend souvent les chansons de Roland de Lassus, c'est parce qu'elles sont très connues, les auditeurs ont un point de repère.

Ces diminutions vont connaître un certain succès pratiquement dans toute l'Europe, parce que on a la traduction dans tous les pays (en Italie « chanson française diminuée »), et bientôt, toute une série d'interprètes vont composer directement des diminutions, sans se référer à un modèle.

◀ Extrait : un tube de Lassus : « Suzanne un jour ». Elle a existé dans des compositions vocales mais on connaît beaucoup de diminutions faites à partir de ce modèle.

1^e version : Girolamo (?)

2^e version : luth et harpe, de Francesco Roghani

3^e version : orgue et cornet (instrument en bois avec une embouchure métallique ou en bois qui ressemble à celle d'une trompette), de Giovanni Bassano.

2.2 Les motets

C'est le genre le plus souvent composé par Lassus (516) et aussi à cette époque. Mais il n'y a pas vraiment de définition nette et précise : c'est un genre qui n'est pas composé à partir du propre ou de l'ordinaire, ni de chansons. → Sujets : textes sacrés dans les langues profanes ou certaines catégories de la musique liturgique comme des cantiques, hymnes ou lamentations...

Point de vue musical : pas de précisions très précises, il y a beaucoup de liberté (on a des cas où c'est écrit sur cantus firmus, comme pour les messes ou sur chansons...)

Lassus va utiliser les traits déjà utilisés auparavant et les pousse à leur paroxysme : équilibre total des voix, augmente le nombre de voix (6 à 8), il généralise l'écriture en canon ou par imitation pour garder cet équilibre.

Lui et sa génération marquent l'aboutissement des techniques musicales.

A la fin de sa vie, il écrit un cycle monumental, « les larmes de Saint Pierre » et une fois terminé, il l'offre au pape Clément VIII le 24 mai 1594, trois semaines avant qu'il ne décède. Ce cycle comprend 21 motets, qui ont pour source « les larmes de Saint Pierre » de Luigi Tansinno. C'est un effectif à 7 voix (assez rare) car le chiffre 7 a toute une série de connotations symboliques (7 douleurs de la Vierge...). On peut voir ça comme une sorte de considération sur la précarité de la vieillesse.

◀ Extrait : la mort de Saint Pierre.

2.3 Les messes

Ne représentent qu'une toute petite partie de sa composition et ne se distinguent pas des autres productions, il continue à se servir de chansons populaires. La seule chose neuve : utilise la technique des chori spezzati, empruntée aux Italiens. Il va donc écrire pour des chœurs (2 ou plus) séparés géographiquement dans l'église ou le lieu où ils chantent. Dans chaque chœur, on a chaque type de voix (ténor, contra-ténor, basse, soprano).

3. Les franco-flamands d'Espagne

On voit la division de la maison des Habsbourg en 2 branches autrichienne et espagnole. Du côté espagnol, Philippe II hérite de la Capilla Flamenca et après Gombert et Manchicourt, le maître de chapelle est Nicolas Payen (engagé en 1556), Namurois. Après lui, il y en aura encore 6, franco-flamands, jusqu'en 1634.

La musique devient moins intéressante car la cour est dominée par l'esprit de la contre-réforme → on demande de revenir à des choses plus strictes, austères, où le contrepoint est plus rigoureux et où le latin est prédominant, la langue vernaculaire n'a qu'un rôle marginal. Il y a une autre raison pour sa non-étude : une partie énorme de la production de la Capilla flamenca est perdue. Un certain Philippe Rogier a travaillé à la chapelle et son catalogue comprend

Gersem : 300 composés, en reste 2. Pourquoi ? A cause d'un collectionneur, Jean IV de Portugal. Il avait la plus grande bibliothèque de musique d'Europe à Lisbonne. Mais en 1755 : tremblement puis incendie → la bibli a brûlé. La bibli de la chapelle de Madrid brûle au premier tiers du XVIII. Plus à notre époque le franquisme...

4. Les franco-flamands dans le reste de l'Europe

Un peu partout en Europe (en Bavière), on continue, après le décès de Roland de Lassus, à employer des franco-flamands : Johannes de Fossa puis Ferdinand de Lassus et en 1609, l'aventure des franco-flamands est terminée.

Philippe de Monte (1521-1603) : carrière très internationale. Il est né à Malines puis on le trouve, aux pays-Bas, puis en Angleterre, en Espagne, où il travaille pour la capilla flamenca, en Italie et enfin à Vienne.

Il est très peu connu mais a une production énorme (1100 madrigaux, 400 motets, 50 messes...

CHAPITRE VII : LA MUSIQUE PROFANE ET RELIGIEUSE EN ITALIE

1. Les genres de musique profane

Dès le XIV il y avait déjà de la musique vocale profane (la ballata par Landini...) Mais parès le XIV, son importance recule au profit dde la musique sacrée. Il faut attendre la 2^e moitié du XV pour voir émerger de nouveaux genres de polyphonie vocale profane. Elles font partie d'un courant culturel européen puisque ce qu'on découvre en Italie, c'est ce qui se passe en France avec la chanson française, le lied en Allemañnet et le villancico en Espagne. En Italie, il y a la frottola, la villanelle, le madrigal et dans une moindre mesure les chants de carnaval.

1.1 Canto carnalesco

Liés à la ville de Florence et à deux cérémonies particulières : le carnaval et la fête de Saint Jean Baptiste (patron de Florence). A la Renaissance, el carnaval commence le 1^{er} mai et se termine le 24 juin. Lors de cette fête, il y a des processions de char et chacun est paré à l'image d'une corporation (→émulation), avec des ensembles instrumentaux et vocaux qui vont créer un répertoire propre qui va se développer jusqu'à la fin du XV→contemporains du règne de Laurent de Médicis. Malheureusement, une bonne partie de tout le répertoire a disparu, car ils vont devenir une cible privilégiée de Savonarolle qui va en faire brûler un très grand nombre. Le genre ne renaître que lorsque les Médicis reviennent sur le trône 1512 et la première grande édition de ces chants sera réalisée en 1559.

1.2 La frottola

Le nom signifie « un mélange d'éléments divers ». Le nom renvoie au ton très léger de ces compositions mais aussi à l'esprit très frivole. Elles vont être interprétées surtout dans les milieux bourgeois et populaires depuis la fin du XV et pendant tout le XVI. Leur popularité est attestée par la publication de nombreux recueils. Petrucci va éditer 11 recueils de frottoles entre 1504 et 1514 et tous ces recueils plus les autres constiuent un répertoire d'à peu près 1000 mélodies.

- Textes presque entièrement consacrés à des sujets amoureux.
- La forme des textes est presque toujours en 2 parties, avec un refrain (riprésa) et strophes.
- Ils sont écrits pour être mis en musique (pas textes poétiques d'avant).
- Dans l'interprétation : soit à capella soit une voix chantée et un accompagnement instrumental (souvent luth ou viole de gambe) soit entièrement instrumentale.
- Texture essentiellement homophonique (pas de contrepunts) : tout le monde chante en même temps sur le même rythme.
- La voix supérieure est toujours la voix prééminente. →Toutes les autres voix et la basse en particulier forment une sorte de support harmonique (loin de Lassus et son équilibre).
- C'est évidemment chanté en Italien.

Compositeurs : Bartolomeo Trombocino (meurt en 1535), Marchetto Cara (meurt en 1527), tous deux actifs à Mantoue. Leur nom est lié à une mécène : Isabella d'Este. Elle est une des premières à commanditer des œuvres faites par des Italiens, à partir de textes italiens.

◀ Extrait : Antonio Stringari (actif dans 1^e décennie du siècle), « Maintenant que me voilà libre ». C'est un mélange de deux chansons existantes (le refrain vient d'une chanson, la strophe d'un autre et il n'y a aucun rapport entre eux)

1.3 Le madrigal

Les comositeurs franco-flamands en sont les plus grands compositeurs. Ils apparaissent au XIV mais sous une forme complètement différente, sans rapport formel.

On voit apparaître toute une série d'artistes qui ne se satisfont plus de la poésie « vulgaire » existante. Plusieurs écrivains vont tenter de s'en séparer, en puisant dans la tradition du XIV. L'un des poètes qui amorce ce renouveau est Pietro Bembo, un Vénitien de la 1^e moitié du XVI, qui va prôner le retour à Pétrarque. Il deviendra le poète le plus lu et le plus imité du

XVI ! Pendant ce siècle, il y a 167 éditions de son œuvre ! Mais ce n'est pas le seul : Pietro Bembo lui-même, qui a écrit l'Assonale, Guarini (« Il pastor fido »), L'arioste (« Orlando Furioso ») et Torquato Tasso (« la Jérusalem libérée »).

Le style musical ressemble un peu à celui des franco-flamands : homophonie, imitation, contrepoint, voix groupées par 2 → c'est une sorte d'équivalent profane du motet.

Le madrigal fait partie de la musique réservée : musique réservée aux connaisseurs (aristocrates ou bourgeois cultivés). Ce vocable de « musica reservata » apparaît pour la première fois en 1552 et va désigner toute une série de musiques qui vont faire appel à des techniques particulières, dont par exemple le chromatisme, les dissonances utilisés à des fins expressives

Historique du madrigal

1.3.1 Le premier madrigal (1530-1550). Jacques Arcadelt, Philippe Verdelot

C'est toujours à 4 voix, de style souvent homophonique et souvent avec des mesures binaires.

◀ Extrait : Il y a une grande simplicité mais aussi une volonté de rendre le texte : on insiste sur le « e morte » et les voix rentrent de manière décalée lorsqu'on dit « mille morte » (12 entrées décalées en tout !).

Cette musique était déjà appréciée à cette époque. Arcadelt, il publie ses premiers madrigaux dans un ouvrage publié en 1569.

C'est à Rome et Florence que le madrigal premier se développe. On le doit à 2 papes d'origine florentine : Léon X et Clément VII qui vont favoriser les échanges de musiciens entre les deux villes.

Outre Arcadelt, il y a aussi Verdelot (1480-1560) et Costanzo Festa (1490-1545) et aussi plusieurs franco-flamands qui écrivent des madrigaux : Cypriano de Rore et Adrian Willaert

1.3.2 Le madrigal classique (1550-1580) Nicolas Vicentino, Pierluigi da Palestrina, Andrea Gabrieli.

Le madrigal se généralise dans l'Italie et surtout à Venise grâce au travail de Gardano, qui va publier beaucoup de recueils.

Le genre du madrigal évolue : ils sont désormais souvent à 5 ou 6 voix, l'aspect maniériste (éléments anecdotiques du texte sont peints par des moyens musicaux) est beaucoup plus présent. Mais des fois, on ne voit le parallélisme entre musique et texte que sur la partition (ex. : nuit → notes noires).

◀ Extrait : madrigal de Nicolas Vicentino (1511-1576) : « Laure dont l'haleine délicieuse agite le vert laurier »

NB : Laure est la muse de Pétrarque.

Chromatisme sur la 1^e voix et dissonance quand la 2^e voix entre.

Les franco-flamands sont aussi présents ici, principalement Roland de Lassus.

1.3.3 Le dernier madrigal (1580-1620) Luca Marenzio (mort en 1599), Carlo Gesualdo da Venosa (1614), Luzzascho Luzzaschi (1607), Claudio Monteverdi (1567-1643)

Le dernier madrigal est une sorte de laboratoire d'expérimentation car c'est dans ce genre que se fait la transition vers la musique baroque. C'est dans ce genre qu'on voit une nouvelle perception du monde, une perception aristotélicienne. En effet, l'art ne doit plus représenter des proportions idéales mais plutôt une réalité supérieure cachée derrière les apparences.

L'art doit être une imitation de la nature, physique et humaine. Monteverdi est le principal initiateur de ces expérimentations. On va trouver chez lui une volonté de peindre les moindres détails, subtilités du poème par des correspondances sonores. Tous ces procédés d'illustration vont devenir des stéréotypes. Par exemple : douleur → dissonance, soleil → aigu, nuit, terre → grave à chaque sentiment correspondra des accords, des tonalités précises.

◀ Extrait : « voici que l'eau murmure », Monteverdi. Fait partie de son deuxième de madrigaux publié en 1590 (il a 23 ans).

Dans d'autres de ses pièces, la basse n'a plus de valeur égale avec les autres voix, elle devient plus indépendante, plus impersonnelle et surtout fonctionnelle : elle doit soutenir et libérer les voix supérieures. C'est le premier signe d'émergence de ce qu'on appellera

« basse continue » et qui sera la nouveauté associée au baroque musical. C'est Monteverdi lui-même qui va inventer cette technique : dans son 5^e livre (1600) de madrigaux, on voit apparaître la basse continue pour la première fois : ensemble de voix soutenue par un clavecin ou une viole de gambe.

Particularités générales du madrigal (tuyau)

- Musique composée sur un texte littéraire de haute qualité.
- La musique suit un déroulement libre et continu (pas de répétitions, de reprise)
- Il est écrit pour des ensembles de 4 à 6 voix et avec l'ambition de créer une égalité totale entre les différentes parties, jusqu'au moins 1590.
- L'écriture des voix est influencée par l'écriture du motet (homorythmie, voix qui fonctionnent par 2...)
- C'est une forme entièrement destinée à des chanteurs (vocale) : jamais une note d'accompagnement !!
- Les compositeurs comme les musiciens attribuent des effets à la musique → les compositeurs doivent rendre l'action du texte mais aussi les sentiments qui affectent les protagonistes. (→ toute une sorte de techniques pour les rendre : chromatismes, dissonances, consonances...)

2. Les écoles de musique religieuse

2.1 L'école romaine

Pierluigi da Palestrina, Cristobal de Morales, Thomas Luis de Victoria.

Le concile de Trente met des restrictions à la musique polyphonique :

-La déclamation du texte doit être obtenue par un procédé d'**homophonie**. Le contrepoint, l'imitation pouvait être utilisés dans les textes courts ou simples et connus de tous

-Les œuvres religieuses doivent être graves (**sérieuses**) → prennent le contrepoint du madrigal, qui met l'accent sur l'expressivité.

-On ne peut **plus utiliser des sources venant de la musique populaire** pour le cantus firmus.

-La musique doit être **a capella** (on doit éviter les instruments profanes).

Mais tout ça a été plus ou moins suivi.

3 compositeurs ont travaillé de cette façon : **Pierluigi da Palestrina**, **Suriano** (1621) et **Anerio**. Ils vont publier un ouvrage en 1614 : « editio medicea » : régleme nte le chant de la messe et des offices dans tout le monde chrétien. C'est un ouvrage fondamental car à partir de là, il va effectivement être publié partout et les chants qui en font partie vont être chantés par tous les catholiques. Cette édition medicea va être en usage pendant 3 siècles ! Elle sera modifiée seulement en 1907.

A côté de ces trois compositeurs, il y en a quelques autres qui ont travaillé dans ce cadre :

Clemens Nonpapa, **Cristobal de Morales**, **Thomas Luis de Victoria**.

Pierluigi de Palestrina (1525-1594)

Va à Saint-Jean de Latran, puis à Saint Marie Majeure et enfin à la chapelle pontificale. Il laisse une œuvre considérable : une centaine de messes, 450 motets, des lamentations, des hymnes, des madrigaux profanes et des sacrés (peu de différence entre motets et madrigaux sacrés).

Pour répondre aux injonctions du concile : rythmes très simples ou les voix se complètent en un flux réguliers, une harmonie dans laquelle dominant des accords parfaits, très peu de dissonances (quand il en utilise, il les prépare puis les conclut). Il revient presque tout le temps à des cantus firmus construits sur des chants grégoriens et dans les passages polyphoniques, il fait beaucoup de contrepoint mais dès qu'on a un texte important, on a des passages homophones.

◀ Extrait : cantus firmus « l'assomption de la vierge marie » dont il se sert pour faire un motet et encore après une messe. On écoute d'abord le plain-chant puis le début du motet. Début de la messe.

2.1 L'école vénitienne

Ne succède pas à l'école romaine mais se développe en même temps. Ici, un style apparaît qui repose sur la polychoralité. Le fondateur de cette école est Adriaan Willaert (maître de chapelle à St Marc de Venise).

La polychoralité est une technique déjà ancienne : lorsqu'un chœur se divisait pour chanter un verset d'un psaume puis se rejoignent. Cette pratique se redéploie dans le domaine de la polyphonie à Venise. Pourquoi ? Parce que le basilique St Marc possède deux orgues placés sur des tribunes face à face et dès les années 1550 on a des témoignages qui disent que les organistes en jouaient alternativement. Parmi eux : Claudio Merulo et Andrea et Giovanni Gabrieli.

Ce fait de jouer avec deux chœurs répartis de part et d'autre de l'église correspond aussi à une nouvelle approche de l'espace dans le domaine de la peinture (recherche de la perspective, trompe-l'œil...) et en astronomie, on découvre les mouvements des planètes et de la terre.

Qu'est-ce que la polychoralité apporte en musique ?

- Ouvrir l'espace acoustique
- Ca permet de faire découvrir des nouveaux timbres (en distribuant différemment les membres du chœur et les instruments).

Cette technique va donner naissance aux principes concertant (on joue sur l'opposition de masses).

◀ Extrait : « hic est filius dei », Giovanni Gabrieli, 18 voix réparties en 3 chœurs. Dans le premier : une sacquebute, orgue voix, le 2^e pareil et le 3^e : cornet, basse.

NB : une des plus grandes compositions de la Renaissance est à 48 voix.

CHAPITRE VIII : LA MUSIQUE ANGLAISE AU XVI SIECLE

1. La musique anglaise avant la réforme

La dernière fois qu'on s'est intéressé à l'Angleterre, c'était dans le cadre du tout début du XV (Dunstable...). Les dernières décennies du siècle ne sont pas très fournies, c'est assez conservateur : la musique religieuse est ancrée dans des traditions médiévales. Pour la musique profane, on a le même problème qu'en Allemagne : on la pratique dans des confréries → l'enseignement est secret, devient un peu stéréotypé.

Pour que les choses bougent, il faut attendre le règne d'Henri VIII (1509-1547 pour son règne). Il est le premier roi anglais à adopter le protestantisme et pendant une vingtaine d'années, le protestantisme cohabite avec le catholicisme (Henri VIII l'adopte mais ne l'impose pas). Henri VIII va se piquer de compositions et la plus importante source de musique profane qu'on possède au début du XVI est compilée à la cour d'Henri VIII. C'est le « Henry eight's songbook ». Le compositeur le plus représenté dans cet ouvrage est Henri VIII mais on y trouve aussi William Cornysh, Robert Fayrfax et John Taverner. Ils sont de parfaits contemporains de Josquin Desprez. Ils sont actifs dans le domaine de la musique religieuse. Si tous écrivent des messes, il y a toute une série de caractéristiques anglaises :

- Le kyrie est toujours chanté en plein chant
- Le texte du Credo est toujours incomplet
- Les 4 autres mouvements restants (gloria, credo, sanctus, agnus dei) ont presque tous la même longueur (durée) c'est étonnant car dans les messes du continent ce sont de parties plus petites car il y a moins de textes. Ici ils répètent les formules.
- Les caractéristiques d'écriture sont plus ou moins semblables à celles du continent.

◀ Extrait : « agnus dei » de la messe de Robert Fairfax. 5 voix. La mélodie grégorienne passe d'abord à l'altus puis aux autres voix de manière transformée : au ténor, c'est transposé une quarte plus haut, puis au supérius puis au second supérius... Mais il y a chaque fois un petit décalage dans le temps.

De plus, il expose cinq fois ce cantus firmus par voix mais chaque fois un ton plus bas.

2. Musique pour l'église anglicane

Politiquement, lorsque Henri VIII meurt en 1547, c'est son fils Edouard qui monte sur le trône. Une de ses premières décisions est de faire du protestantisme la religion officielle. Ça aura pour première conséquence l'abandon des rites en latin pour faire place à la langue anglaise. D'un autre côté, point de vue musical, on va assister à une dénonciation puis une simplification de la polyphonie.

Lecture : édit affiché sur la cathédrale de Lincoln le 15 avril 1548. Il est dit qu'il faut revenir à une interprétation beaucoup plus rigoureuse de la musique, il faut qu'à chaque syllabe corresponde une lettre, chanter en Anglais...

Entre 1536 et 1540, on a commencé à dissoudre les monastères et il y en a pratiquement 800 qui ont été supprimés. Dès qu'Edouard monte sur le trône, il fait fermer toutes collégiales → perte d'une très grande partie du répertoire religieux et la formation des choeurs va aussi en pâtir.

Un des compositeurs qui vit ces événements est Thomas Tallis. Il travaille dans une abbaye qu'il doit quitter en 1540 puis il passe à la cathédrale de Canterbury qu'il doit quitter en 1548 (jusqu'à là il compose des œuvres franco-flamands) puis il est engagé comme compositeur officiel de la royauté (et donc de la religion protestante).

3. L'Angleterre élisabéthaine

Après Edouard c'est Marie Tudor (1553-1558). Elle va rétablir la religion catholique mais d'une manière très sanglante (→ « Bloody Mary »). Thomas Tallis recompose des œuvres catholiques. Après Marie Tudor, c'est Elisabeth I (1558-1603) qui va imposer le protestantisme de façon définitive.

Elisabeth I ne sera jamais ni dogmatique ni intégriste. Et à sa cour, il subsistera même un nombre d'aristocrates fidèles au Pape. Il était même toléré qu'ils pratiquent leur foi et pratiquent la musique chez eux.

→ ▶ Musique officielle pour la liturgie anglicane

▶ Dans certains milieux aristocrates : musique pour le rite catholique.

Pendant cette seconde moitié du XVI, l'Angleterre va connaître une très grande période de prospérité intellectuelle. C'est à ce moment que le drame et la poésie lyrique connaissent leur apogée, avec Marlow, Shakespeare et Spencer.

3.1 Musique d'église en Latin

Les compositeurs qui s'y illustrent sont Tomas Tallis et son successeur : William Byrd (1543-1623). Ils se servent des compositions franco-flamandes et utilisent des techniques d'imitation ; etr font en sorte que le texte reste intelligible.

Byrd est la figure de proue de la musique anglaise. C'est un des tout grands compositeurs européens puis c'est aussi un imprimeur : il a le monopole de l'imprimerie en 1575 pendant 25 ans.

3.2 Musique d'église anglicane

Elle n'est pas la même que la musique protestante qu'on peut entendre sur le continent (et même dans les différents pays). Pourquoi ?

- Car la liturgie anglicane est différente de celle du continent (les offices et la messe ne sont pas organisés de la même manière : pas d'agnus dei, le gloria est **récité** après la communion...)
- « L'acte de suprématie de la religion anglicane », édicté en 1559 : l'essentiel de la musique doit porter vers la compréhension du texte.

Dans le cadre de cette liturgie renouvelée, les compositeurs vont travailler sur deux genres.

3.2.1 Anthem

Contrepartie du motet catholique. Construit sur des textes variés mais obligatoirement écrits en anglais.

Sont de deux types :

- Full anthem : destiné à un chœur non accompagné.
- Verse anthem : une seule voix qui est soutenue soit par un orgue soit par un ensemble de violes. Cet ensemble alterne avec le chœur.

3.2.2 Le Service

Mettre en musique toutes les parties de la liturgie de la journée. Un service comprend les matines (matines et laudes), la communion (messe chez les catholiques) et l'évensong (chansons de la soirée, vêpres et complies).

Chacune de ces parties peut être mise en musique de manière complète ou alternée (instruments, pas instruments, instruments en alternance avec le chœur...)

Pour les jours communs, les compositeurs pouvaient écrire des short service. Comment sans supprimer des textes ? En utilisant une homophonie syllabique.

Les long service faisaient appel à des textures plus longues et plus variées.

3.3 La chanson profane

3.3.1 Consort song

Une voix de soliste soutenue par un ensemble de viole

◀ Extrait : William Byrd. C'est une chanson écrite pour commémorer la mort du poète Filipp Sydney, alors il utilise des exclamations rhétoriques qu'il étend à chaque fois : « O » puis « O that » puis « O that must »... Ce sera très utilisé par Hendel au XVII.

3.3.2 Part song (madrigal)

Un peu paradoxal d'avoir un goût pour la madrigal (ne sont pas intéressés par le catholicisme) mais toute l'Angleterre est férue de culture italienne.

Cette vogue italienne va être confirmée en 1548 : on publie un recueil, « musica transalpina » où on trouve des œuvres de Palestrina et de Marenzio.

Les compositeurs anglais vont rapidement copier le genre mais en choisissant des textes anglais (en Italie, la source poétique n'était pas des textes italiens).

◀ Extrait : 1594, « Now is the month of May ». 4 voix superposées, ils dépeignent aussi les mots. Mais c'est moins recherché qu'en Italie, harmonie plus dépouillée et mélodie plus naturelle.

3.3.3 Lute song

Voix solo accompagnée par un luth. Le plus grand compositeur est John Dowland (1563-1626). Il a été un des luthistes les plus appréciés de son époque. Mais c'est assez mélancolique

◀ Extrait : « in darkness let me dwell » dans un recueil publié par son fils. Pas de forme strophique mais mots particuliers (peine, désespoir, tristesse...) mis en exergue ici par des dissonances (comme dans le madrigal).

Ces chansons pour luth ont une très brève existence et sont composées uniquement par des gens nés vers 1560.

3.4 Musique instrumentale

On en a énormément (Dowland en a composé pour luth, Byrd pour clavier...) Plus des répertoires de musique d'ensemble. Tous ces répertoires étaient joués par des ensembles permanents. Si les chantres sont souvent des Anglais, les instrumentistes seront plutôt d'origine internationale.

Ex. : la musique de la reine comprenait trente musiciens et vingt d'entre eux étaient étrangers (la plupart des Juifs italiens). Mais ce n'était pas le seul orchestre de la ville, la cité avait le sien : « company waits » qui intervenait lors des cérémonies officielles. En plus, il y avait des ensembles financés par des aristocrates et nobles.

Ils jouent deux types de combinaisons d'ensembles instrumentaux :

- Whole consort : différentes tailles d'instruments d'une même famille.
- Broken consort : instruments de famille différentes.

◀ Extrait : Whole consort (violes). Clément Woodcock, « in nomine à 5 ». Le « in nomine » a été mis en musique 150 fois à partir d'un même cantus firmus venant d'une messe de John Taverner, composée vers 1520, intitulée « missa gloria tibi trinitas ». Ce qui sert, c'est la section du bénédictus, où on chante au nom du seigneur (« in nomine dominus »).

On a très largement favorisé les whole consorts (pourtant c'est plus riche avec plusieurs familles) pour des raisons de convenance sociale.

LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE DANS LE RESTE DE L'EUROPE

1. La France

1.1 La chanson française

C'est une longue histoire car on en parle depuis Machaut. La musique vocale française va connaître une renommée internationale dès le début du XVI. C'est étonnant car ce succès apparaît alors qu'il n'y a pas de nouvelle forme.

C'est simplement à cause de la concentration et de la diffusion, au début à Paris. C'est pourquoi on parle parfois même de chanson parisienne. Elle apparaît en 1528 avec la publication d'un premier recueil de musique imprimée, à 4 voix, publié par Pierre Attaignant. Entre 1528 et 1552, il va en publier une cinquantaine qui forment un corpus de plus de 1500 chansons. La plupart sont des anthologies où il n'y a pas un compositeur qui domine → le nombre de compositeurs dont on connaît le nom.

Ces chansons pouvaient être de fonctions variées : chansons courtoises, anecdotiques, à boire, à danser... Mais elles ont toutes un air de famille : presque toutes à 4 voix et la mélodie principale au ténor (→ soit entièrement vocale, soit vocale et instrumentale soit totalement instrumentale). La déclamation des paroles est syllabique, il y a parfois de courtes imitations et qui passent d'une voix à une autre.

Principaux compositeurs : Claudin de Sermisy (200 chansons) et Clément Janequin (1485-1558) ; on usurpera sa signature pour augmenter les ventes. Il est connu surtout pour ses chansons à programme : on illustre les textes de manière très concrète.

◀ Extrait : « La guerre », commémoration de la bataille de Marignan. Très longue et utilise des onomatopées à des fins descriptives (exceptionnel !) pour rendre la bataille. On l'imitera beaucoup.

◀ Extrait : Thoinot Arbeau, « belle qui tient ma vie ». A franchi les frontières, le temps. Présente des imitations (cf. Roland de Lassus). Structure récurrente avec en elle la forme AA-BB.

◀ Extrait : Diminution d'Antonio de Cabezzone sur le même thème. Le luth fait plus de notes que dans l'autre.

NB : Arbeau est aussi l'éditeur du seul manuel de danse du XVI, « l'orchésographie ». Il y a les musiques sur lesquelles on peut danser et aussi des explications très précises des mouvements de danse.

1.2 L'Académie de Poésie et de Musique

Pour renouveler le genre poétique français, on va utiliser la poésie hellénique comme source. La personnalité principale est Jean-Antoine de Baïf. C'est en 1549 que ce mouvement vers le renouveau débute car il publie « la défense et l'illustration de la langue française ». Il le fait en compagnie de deux poètes très connus : Pierre de Ronsard et de Joachim du Bellay. C'est la 1^e étape. La seconde aura lieu en 1566, lorsqu'il fonde avec ces mêmes poètes le cercle « la Pléiade ». En plus d'avoir théoriciens et poètes, elle comprend aussi des humanistes (Jean Dorat et Pontus de Tyard : c'est un écrivain qui a une formation musicale, c'est donc par lui que la musique entre à la Pléiade).

La dernière étape a lieu en 1570, lorsqu'on fonde l'Académie de Poésie et de Musique. Au début elle a un rôle très pragmatique et une connotation politique marquée : pour eux, la musique et la poésie d'un pays reflètent l'état du pays (musique désordonnée → pays désordonné...) Ils vont mettre en œuvre toute une série de règles pour que la musique devienne l'instrument d'un ordre social. Et donc, ils vont s'inspirer de l'Antiquité. Dans la théorie, c'est une idée très simple, mais en pratique, c'est irréalisable : on n'a aucune source musicale de l'Antiquité. Ils vont alors écrire des vers sur les textes classiques et en s'appuyant sur la prosodie telle qu'elle était chantée dans les pièces de théâtre → on a les mêmes accentuations, longueurs, les « syllabes » en musique que dans les textes.

Mais c'est un répertoire peu connu en partie parce que ces tentatives se faisaient dans le secret. Mais on a quand même des éléments probants car dans cette Académie, on a un compositeur officiel, Claude le Jeune (1532-1589).

◀ Extrait : son respect de la prosodie se fait par la technique de l'homophonie (toutes les voix déclament le même rythme au même moment). Il va traduire la valeur des pieds par des valeurs rythmiques : les pieds les plus longs sont des blanches, les brèves sont des noires.
→ C'est extrêmement simple et rudimentaire !

2. L'Allemagne et la Réforme

La Réforme débute en 1517 (exactement en même temps que le règne de Charles Quint). Luther affiche les 95 thèses à la porte du château du Wittenberg. Pourquoi fait-il cela ? Car il y a trop d'excès dans l'Eglise romaine (inconduite des prêtres, relâchement dans la vie des couvents, ventes des indulgences, décalage entre besoin des fidèles et du clergé...)

Luther évoque des manière très claire la musique. Elle doit avoir 3 valeurs

- Valeur théologique : elle serait un moyen de chasser le diable. Quelle musique ? Pas la polyphonie ! L'Unisson → ça nous ramène à la pratique du chant grégorien monodique.
- Valeur psychologique : développe une théorie des affects en prétendant que la musique peut dominer et gouverner les passions humaines. C'est à l'opposé de tout ce qu'on a dit jusque là : la musique pouvait nous faire sortir de nous.
- Valeur pédagogique : pour les enfants, c'est plus facile de retenir les textes avec une mélodie. Mais évidemment ça ne fonctionnerait pas en Latin → il faut les chanter en langue vernaculaire (ici en Allemand). C'est à partir du XVI qu'on va assister au déclin des langues classiques au profit des langues vernaculaires.

Une des idées les plus frappantes de la doctrine luthérienne, c'est la notion de participation : il tient qu'au sein des églises, tout le monde entonne le chant (grég. : clergé, polyph. : spécialistes) → demande à des compositeurs des musiques simples qui peuvent être entonnée en une seule voix par tout le monde.

La deuxième idée : dans le domaine instrumentale. Luther fait une sorte de tri entre instruments dignes d'être joués dans les églises, et ceux qui doivent en être écartés. Cette volonté de trier, décrire leur morphologie et leurs effets va donner lieu à l'apparition d'une nouvelle discipline : l'organologie.

Etude qui décrit recense, catégorise les instruments.

Le premier ouvrage : de Sébastien Virdong à Bâle. Etudie les notations spécifiques à l'orgue, la flûte et luth.

Le 2^e : de Martin Agricola, à Wittenberg. Traité destiné à l'enseignement de la musique dans les écoles protestantes.

FIN !