



La création musicale, 1480-1520. La génération de Josquin et l'âge d'or du contrepoint vocal

David Fiala

► To cite this version:

David Fiala. La création musicale, 1480-1520. La génération de Josquin et l'âge d'or du contrepoint vocal. A paraître dans La Nouvelle Culture, 1480-1520, éd. E. Kushner, Amsterdam, Benjamins (Coll. " His.. 2016. <halshs-01297439>

HAL Id: halshs-01297439

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01297439>

Submitted on 5 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La création musicale, 1480-1520

La génération de Josquin et l'âge d'or du contrepoint vocal

David Fiala

L'âge de Josquin

Dans l'histoire de la musique, les décennies 1480-1520 sont celles de Josquin des Prez. Célébré comme « prince des musiciens » de la Renaissance par tout le XVI^e siècle, il naquit au début des années 1450 sans doute dans la région de Valenciennes. C'est là qu'il se retira vers 1504, comme chanoine et dignitaire de la collégiale Notre-Dame de Condé-sur-l'Escaut, et qu'il mourut en août 1521, après une brillante carrière de chantre qui l'avait mené au service des plus célèbres chapelles curiales d'Europe, en France, à Rome, Milan ou Ferrare et vraisemblablement jusqu'en Hongrie. De sa célébrité témoigne une foule d'anecdotes biographiques (Wegman 1999), d'hommages littéraires et musicaux, de citations, de commentaires et d'attributions d'œuvres plus ou moins crédibles. Elle bénéficia certainement de l'invention de l'imprimerie musicale en 1501 à Venise par Ottaviano Petrucci, qui lui consacra dès 1502 le premier volume d'œuvres d'un unique auteur, qui plus est de son vivant : les *Misse Josquin*, recueil de cinq messes qu'il fallut réimprimer dès 1506, alors qu'il avait déjà été suivi en 1505 d'un second livre (Fallows 2009, p. 1-7). Pour rendre compte de son art et de son influence, bien des auteurs ou publicitaires du XX^e siècle le qualifient de « Beethoven de son temps ».

Contemporain presque exact de Léonard de Vinci, comme lui, son seul prénom suffit à l'identifier. Les deux artistes se croisèrent à Milan en 1485 et des arguments permettent de soutenir l'hypothèse qu'un fameux tableau du peintre, le Portrait de musicien de la pinacothèque Ambrosienne de Milan, serait un portrait de Josquin réalisé par Léonard à cette époque (Fallows 2009, p. 134-138). Sans forcer les possibles rapprochements entre ces deux personnalités hors du commun, il suffit de souligner que Josquin est le premier musicien pour lequel a pu être invoqué le concept de génie (Lowinsky 1964, Higgins 2004). Si sa musique est aujourd'hui moins fameuse que les œuvres de Léonard, cela tient d'abord à la nature de l'art musical et à sa nécessaire médiation par des musiciens interprètes dont la pratique évolue au fil des siècles. Alors que les tableaux de Léonard sont restés continuellement visibles depuis son temps, voici seulement quelques décennies que des musiciens redonnent à entendre avec autant de justesse stylistique et pratique que possible les répertoires anciens qui sont demeurés lettre morte pendant plusieurs siècles.

Outre son envergure artistique comparable à celle de Léonard, Josquin est la figure tutélaire d'une génération foisonnante de compositeurs qui ont laissé un vaste corpus d'œuvres de grande qualité. Les gantois d'origine Alexandre Agricola, Henri Isaac ou Jacob Obrecht, le compositeur officiel de la cour de Bourgogne Habsbourg, Pierre de La Rue, les musiciens de la cour de France Loyset Compère, Denis Prioris, Jean Mouton ou Antoine de Févin, les français actifs en Italie comme Antoine Brumel ou Antoine Bruhier, tous maîtrisent les techniques de composition très élaborées de la *lingua franca* du contrepoint savant de l'époque, qui s'exprime parfois jusqu'à une étourdissante

virtuosité dans leur musique religieuse. Leur production profane, dans le genre de la chanson, est marquée de profondes innovations formelles et culturelles, non sans lien avec la réapparition de compositeurs autochtones en Italie, tels Bartolomeo Tromboncino ou Marchetto Cara, qui redonnent vie à l'art de la mise en polyphonie de leur poésie vernaculaire, comme en Espagne, le poète, chanteur et compositeur Juan del Encina. Seule l'Angleterre, d'où étaient pourtant venus dès les années 1420 les ferments d'un renouvellement du contrepoint, garde alors son insulaire singularité, dont témoigne l'*Eton choirbook*, immense recueil de musique religieuse copié vers 1500, dans un style sans équivalent sur le continent.

Plusieurs auteurs anciens évoquent le tournant marqué par ces décennies, comme le théoricien allemand Herman Finck (*Practica Musica*, Wittenberg, 1556) :

Vers 1480, et peu de temps après, il parut des compositeurs bien supérieurs aux précédents, car ils ne s'arrêtèrent pas à l'enseignement de l'art, mais ils joignirent savamment la théorie avec la pratique [...]. A cette époque, on vit fleurir aussi Josquin Desprez, qui peut vraiment être appelé le père des musiciens, et à qui l'art a beaucoup d'obligations. Il surpassa tous les autres en habileté et en agréments.

Des témoins un peu plus extérieurs au champ musical et aux horizons plus généraux, appliquent également à la musique les modèles discursifs du renouveau artistique porté par l'humanisme. Ainsi, le diplomate Cosimo Bartoli, proche de Giorgio Vasari, entreprend de comparer Josquin et son plus illustre devancier, Jean Ockeghem (c. 1420-1497), aux nouveaux héros de l'histoire des arts (*Ragionamenti accademici*, Venise, 1567) :

Je sais bien qu'Ockeghem fut presque le premier qui, à son époque, redécouvrit la musique qui était presque totalement morte, de même que Donatello, à la sienne, redécouvrit la sculpture. On peut dire que Josquin, disciple d'Ockeghem, fut à la musique ce que notre Michelangelo Buonarroti a été à l'architecture, la peinture et la sculpture : un prodige de la nature ; car, de même que nul n'est parvenu jusqu'ici à égaler Josquin dans ses compositions, de même Michelangelo, de tous ceux qui se sont essayés à ces arts, reste seul et sans rival ; l'un comme l'autre ont ouvert les yeux de tous ceux qui prendront à l'avenir plaisir à ces arts.

Dans sa *Description de tous les Pays-Bas* parue en italien à Anvers en 1567 puis traduite et rééditée à de nombreuses reprises, l'historien florentin Lodovico Guicciardini insiste, lui, sur la dimension collective de cette « restauration » de la musique, en soulignant le rôle déterminant de la région dont traite son livre pour l'histoire de la musique (*Descrittione di M. Lodouico Guicciardini patritio fiorentino, di tutti i Paesi Bassi*, Anvers, 1567 ; Amsterdam, 1624, pour cette traduction française) :

Les Belges sont aussi les vrais maîtres et restaurateurs de la musique : ce sont eux qui l'ont remise sus et réduite à sa perfection, l'ayant si propre et naturelle que hommes et femmes y chantent comme de leur instinct par mesure, et ceci avec grand grace et mélodie : tellement qu'ayant depuis conjoint l'art à ce naturel, ils font telle preuve et par la voix et par les instrumentz de toutes sortes que chacun voit et scait : veu qu'il n'y a court de Prince Chrestien, en laquelle n'y aye quelcun de ses musiciens. Et à fin que je parle de ceux de nostre temps : de ceste province sont sortis Jean Tainturier de Nivelles, duquel je fais mention en la ville dont il estoit natif, à cause de l'excellence et sûreté de sa vertu : Josquin de Prez, Obrecht, Ockegem, Richiafort, Adrian Willart, Jean Mouton, Verdelot, Gombert, Lupus Lupi, Courtois, Créquillon, Clément non Papa et Cornille Canis, tous lesquels sont décedez : mais les ensuivants vivent : Cyprien de Rore, Jean le Coich, Philippe

de Monte, Orland de Lassus, Mancicourt, Josquin Baston, Chrestien Hollandois, Jacques de Waet, Bonmarché, Severin Cornet, Pierre du Hot, Gérard de Tornhout, Hubert Waelrant, Jacquet de Berchem, lieu voisin d'Anvers, et d'autres encor très renommez et fameux maistres en musique espars en honneur et honnestes degrez par le monde.

En ouvrant sa liste avec Jean Tinctoris (c. 1435-1511), L. Guicciardini met à l'honneur un autre important devancier de Josquin, non dans le domaine de la composition mais dans celui de la théorie et de l'écriture de l'histoire de la musique (voir l'article de Ph. Vendrix dans le présent volume). Avec ce premier théoricien humaniste de la musique s'est imposée une chronologie reprise par tous les auteurs ultérieurs jusqu'à aujourd'hui, qui situe la rupture initiale, l'apparition d'une *ars nova*, vers 1430. Écrivant dans les années 1470 et 1480, et ne citant Josquin dans aucun de ses traités qui ont été préservés, il juge déjà l'art musical arrivé à un point d'aboutissement avec la génération de Busnoys et Ockeghem. Ses successeurs, et notamment le plus influent d'entre eux, le suisse Heinrich Glarean (1488-1563), grand zéléteur de Josquin, qu'il compare à Virgile, complèteront ce modèle en attribuant à Josquin, comme Bartoli, le rôle prédominant d'incarnation de l'*ars perfecta* réalisée par l'ensemble de sa génération (*Dodecacordon*, Bâle, 1547). Cette idée profondément humaniste d'art parfait rejoint les idéaux esthétiques de clarté, d'équilibre et de force expressive de la « haute Renaissance » de Léonard, Michel-Ange et Raphaël. La musique de Josquin est bien l'expression d'une pureté classique à laquelle ne pouvaient succéder que des maniérismes. Décrites selon ce modèle, les choses sont simples, mais des approches divergentes, notamment d'un point de vue esthétique, invitent à restaurer des nuances et de la complexité dans ce cadre général, et à prendre de la hauteur pour mesurer les évolutions à une plus large échelle.

Les discordances de la Renaissance en musique

Dans l'histoire de la périodisation en musicologie, la Renaissance, dans son ensemble, a été (et demeure, en partie) un objet de réflexion central. Au milieu de cette période, les décennies autour de 1500 sont un moment de basculement qui mérite d'être replacé dans ce débat historiographique ancien. En musique, la fin de la « Renaissance » et le début d'une ère nouvelle sont depuis longtemps clairement identifiés : autour de 1600, des innovations saisissantes (naissance de l'opéra avec *l'Euridice* de Peri puis *L'Orfeo* de Monteverdi et l'apparition de la basse continue dans le 5^e livre de madrigaux de Monteverdi en 1605), préparées par un demi-siècle d'expérimentations qui remettent en cause des principes fondamentaux du langage musical, marquent une rupture tranchée. Il en va tout autrement de ses débuts. Cette limite est discutée en tous domaines mais la musique oppose deux incompatibilités au modèle culturel dominant d'une Renaissance humaniste et italienne : 1. les musiciens italiens ne jouèrent aucun rôle avant les années 1500, leurs successeurs du XVI^e siècle étant d'abord des élèves assidus des maîtres du Nord de l'Europe ; 2. faute d'informations sur les musiques de la Grèce et de la Rome antiques suffisamment précises pour réellement inspirer leur pratique, les musiciens de la Renaissance ne purent s'approprier le programme de retour à l'antique de leurs contemporains avant la fin du XVI^e siècle ; s'ils se trouvèrent finalement en mesure de le revendiquer pleinement, ce fut au prix d'un intense effort d'imagination et d'expériences collectives menées notamment dans le cadre des académies italiennes puis européennes.

Cette situation explique deux traits distinctifs qui ont marqué l'historiographie et l'imaginaire de la musique de la Renaissance lors de sa redécouverte au XIX^e siècle (sur ce sujet, Vendrix 2004) : 1. une focalisation originelle sur le compositeur romain

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) et sur le genre du madrigal italien, seuls modèles à correspondre au récit canonique d'une Renaissance italienne et reliée à l'Antiquité (via la poésie pétrarquiste indissociable de l'esthétique madrigalesque) ; 2. l'idée selon laquelle l'histoire de la musique serait « en retard » sur l'histoire de la civilisation et des autres arts. Un long poème de Victor Hugo au titre explicite : « Que la musique date du seizième siècle » (poème XXXV, *Les Rayons et les ombres*, 1840), qui rapproche la musique éthérée de Palestrina, « père de l'harmonie », d'une vision paradisiaque peinte par Giotto, se clôt sur une formulation métaphorique de cette idée : « La musique montait, cette lune de l'art ! » Des musicographes la prolongèrent et la précisèrent en affirmant, tel A. W. Ambros, que l'incarnation en musique des idéaux de la Renaissance n'était en effet pas le contrepoint vocal du XVI^e siècle mais bien la monodie accompagnée de l'opéra naissant. Ainsi, la musique religieuse de Palestrina pouvait alors apparaître comme la traduction musicale de l'azur idéalisé d'un Giotto et la « véritable Renaissance » de la musique ne commencer que vers 1600, avec Monteverdi et les passions de l'opéra (Ambros 1868, p. 11, commenté notamment par Vendrix 2011). En termes d'historiens, la rupture la plus profonde entre les époques médiévale et moderne se situe, en musique, vers 1600, avec la remise en cause de principes théoriques fondamentaux.

Cette théorie du retard de la musique sur son époque trahit surtout la dépendance de l'histoire de la musique sur celle des autres arts. De fait, les musiciens des XV^e et XVI^e siècles développaient une tradition de la plus haute exigence, celle du contrepoint « franco-flamand », avec sa logique et ses caractéristiques propres, qui — c'est ainsi — s'inscrivait dans la continuité directe du Moyen Âge. Dès le XVI^e siècle, des auteurs exprimèrent à ce sujet des vues bien différentes du discours dominant des arts nouveaux ou parfaits de Tinctoris et Glaréan, à commencer par Vincenzo Galilei, père du célèbre astronome, qui n'hésite pas, dans son *Dialogo della Musica Antica e della Moderna* (Florence, 1581), à stigmatiser le contrepoint de son temps comme une décadence et à en appeler à une « nouvelle musique » (pour une comparaison des modèles historiques conflictuels de Tinctoris, Galilei et Ronsard, voir Desmet 2004). Pour autant, que cette tradition puisse sembler en décalage avec les canons intellectuels de la Renaissance n'est un problème que si l'on suppose acquis — et souhaitable, voire « nécessaire » — un principe de correspondance esthétique et chronologique entre les arts qui n'est, après tout, qu'une tentative de rationalisation de phénomènes complexes, au confluent de pratiques sociales et de représentations culturelles très diverses. Héritiers d'un art pluriséculaire, les contrapuntistes n'en manifestaient pas moins une évidente attention aux nouvelles idées de leur temps : dès les années 1430, Guillaume Du Fay, qui séjournait à Florence, avait mis en musique une strophe de la *Canzone* conclusive du *Canzoniere* de Pétrarque et bien d'autres poèmes néo-latins humanistes, dont un célébrant la consécration de la cathédrale de Florence coiffée du nouveau dôme de Brunelleschi.

En dépit du décalage esthétique ou culturel de l'art du contrepoint franco-flamand avec le modèle culturel de la « Renaissance », les musicologues ont repris à leur compte la chronologie de l'histoire culturelle établie au XIX^e siècle pour raconter la musique de la Renaissance à travers cinq ou six générations de compositeurs, presque tous originaires du Nord de la France, de la Belgique et du Sud des Pays-Bas actuels, en commençant par ceux actifs dans les années 1430. Deux auteurs sont invariablement cités à l'appui de cette rupture initiale, qui conditionne toute définition de la Renaissance en musique. Le premier est le poète Martin Le Franc qui évoque au sein d'un très vaste poème dialogué

(*Le Champion des Dames*, c. 1440) la nouveauté esthétique de Binchois et Du Fay, en affirmant que ces musiciens nés vers 1400 avaient établi une « nouvelle pratique », consistant à « faire frisque [gaie] concordance », en s'inspirant de « la contenance anglaise » de leur aîné anglais John Dunstable († 1453). Le second auteur qui accrédite ce témoignage trois décennies plus tard est le théoricien Jean Tinctoris, déjà évoqué, dont deux passages écrits dans les années 1470 affirment que les compositeurs actifs après Dunstable (Du Fay, Binchois, Busnoys, Ockeghem, etc.) pratiquent un « nouvel art », plein de « douceur », et qu'aucune œuvre musicale composée plus de quarante ans avant son temps (donc avant 1430 environ) n'était plus alors jugée digne d'être écoutée par les connaisseurs (*eruditi*).

La riche bibliographie sur ces textes se concentre désormais surtout sur la façon dont ils appliquent à la musique des modèles de discours humanistes extra-musicaux. Pour autant, ils ont conditionné la définition de la musique de la Renaissance comme l'ensemble des répertoires créés entre 1430 et 1600 environ. En conséquence, les musicologues ont eut tendance à insister sur les traits unificateurs qui permettent de rapprocher la pratique et les œuvres de Du Fay, Josquin et Lassus, par-delà leurs différences. Une remarquable tentative en ce sens est celle d'Heinrich Bessler qui proposa d'abord, dans une synthèse historique, de considérer l'histoire de la musique de la Renaissance comme un processus dynamique d'« humanisation » de la musique (Bessler 1931) puis, dans un ouvrage plus technique, sur le langage musical, de comprendre la rupture des années 1430 comme l'émergence d'une « nouvelle fluidité rythmique » (Bessler 1950). C'est dans ces dimensions techniques du langage et de l'art musical, que Le Franc et Tinctoris ne définissent que par les catégories perceptives générales de gaieté ou de douceur, que les musicologues cherchent à préciser leurs affirmations, en isolant ce qui, dans l'évolution des répertoires conservés, peut expliquer les ruptures perçues par les contemporains.

Le langage musical et l'esthétique de l'euphonie

Des points de vue théorique, technique et pratique, la musique ne connaît pas de rupture fondamentale entre les débuts de la mise par écrit de la polyphonie religieuse au XII^e siècle et l'apogée du contrepoint au XVI^e siècle : si l'aventure de la notation musicale est une fascinante histoire de ces siècles, qui s'accompagne d'évolutions stylistiques, les principes de superposition des voix (le contrepoint), de définition des consonances et des dissonances ou du cadre modal (les échelles ou gammes utilisées) se perpétuent. Face à cette stabilité du langage musical, qui ne sera remise en cause que dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les musicologues ont rapproché la fin du Moyen Âge en musique de deux grandes évolutions de l'harmonie et du contrepoint, peu ou prou contemporaines des événements historiques qui marquent le début de l'époque moderne. Ces deux innovations correspondent globalement aux deux étapes chronologiques évoquées jusqu'ici : celle de l'apparition d'un art nouveau à partir des années 1430, puis celle de l'aboutissement de l'art parfait de la « haute Renaissance » à partir des années 1480 (sur tous ces aspects techniques : Cœurdevey 1999 et Bent, Blackburn et Powers 2003).

La rupture initiale des années 1430 est prioritairement associée à une évolution de l'harmonie (le choix des superpositions simultanées ou, pour user d'un terme anachronique, des accords) : la généralisation de l'usage des consonances imparfaites de la théorie médiévale (les tierces et sixtes) dans le discours. Cette évolution attribuée à la diffusion de la musique anglaise sur le continent à partir des années 1430 et à son

influence sur les compositeurs de la génération de Guillaume Dufay et Gilles Binchois est admise comme point de départ stylistique de la Renaissance en musique. Son aboutissement est l'émergence de l'« accord parfait », avec, notamment, la fréquence croissante de la tierce dans l'accord final des œuvres à partir de 1500. Un trait unificateur de la musique des XV^e et XVI^e siècles réside bien dans une forme de plénitude sonore, qui tient notamment à l'usage d'accords de triades « complets » (en termes modernes, des accords parfaits ou leur premier renversement) et à un usage contrôlé des dissonances qui peut aller jusqu'à la pan-consonance (l'évitement complet de toute dissonance dans le flux musical).

La seconde évolution concerne le processus de composition : elle se définit comme la généralisation, à partir de 1480, de la conception simultanée de toutes les voix de la polyphonie par le compositeur. Ce second processus est indissociable du développement de l'écriture en imitation à partir des années 1460 (les voix de la polyphonie reproduisant les mêmes motifs mélodiques les unes après les autres, sur le modèle du canon mais de façon moins stricte), qui entérine la disparition des textures hétérogènes héritées du Moyen Âge, combinaisons de voix aux rythmes et aux profils mélodiques différents (très souvent, par exemple : une voix supérieure volubile et ornée sous laquelle est noté le texte, et un couple de deux voix sans texte formé d'un ténor en valeurs lentes et d'un *contratenor* plus haché et erratique). Ainsi, tandis que les noms des voix de la polyphonie distinguent jusqu'au milieu du XV^e siècle des *fonctions*, et donc un type d'écriture mélodique (*cantus*, *tenor*, *motetus*, *contratenor*, etc.), la nomenclature qui se généralise à la fin du siècle ne désigne plus que des *tessitures* (des hauteurs : *superius*, *altus*, *bassus*, en conservant le terme de *tenor* qui, en toute rigueur, aurait pu être rebaptisé d'un terme neutre, tel que *medius*). Bien que fondamentalement horizontal — contrapuntique — à l'origine, ce processus d'homogénéisation des lignes du contrepoint fut une étape décisive vers la conceptualisation du principe vertical de l'accord, et le développement corollaire d'un principe promis à un riche avenir : la tonalité.

Avec certains paramètres assimilables à la « nouvelle fluidité » identifiée par Bessler (flux rythmique régulier, tempo modéré et constant, lignes mélodiques conjointes), ces caractéristiques harmoniques permettent de distinguer à grands traits l'art des XV^e et XVI^e siècles de celui des périodes antérieures. Même si les propos du théoricien Jean Tinctoris ne s'inscrivent pas directement dans une perspective historique, c'est bien un critère de ce type qu'il retint en désignant la *suavité* comme un des deux idéaux esthétiques de son temps. Tous ces éléments relèvent de l'évolution des pratiques et du goût bien plus que des principes du langage musical. En ce domaine, aucune rupture ne fut consommée avant la seconde moitié du XVI^e siècle, au moment où le développement du chromatisme entraîna la fin du système diatonique guidonien et où le nouvel équilibre entre les dimensions harmonique et contrapuntique de la musique aboutit à l'invention de la basse continue. Même au plan esthétique, il n'est pas certain que la suavité invoquée par les commentateurs puisse être considérée, en soi, comme un renouvellement, tant l'esthétique de la douceur est familière du Moyen Âge. En somme, aussi imprécise que puisse sembler une telle définition, la musique de la Renaissance est bien la mise en œuvre « plus consonante » ou « plus euphonique » des principes du contrepoint médiéval.

Ce modèle euphonique ne saurait être exclusivement décrit en termes contrapuntiques (choix des consonances et contrôle des dissonances, profils mélodiques, flux rythmiques,

etc.). Il est indissociable d'un modèle sonore précis : le chant polyphonique *a cappella*, origine du chœur mixte familial de toute la musique occidentale ultérieure, étagement régulier de quatre parties vocales à distance d'environ une quinte l'une de l'autre. L'examen croisé des partitions, des écrits sur la musique et des informations d'archives sur les pratiques d'exécution confirme la place centrale de ce modèle. L'élite musicale vivait alors avant tout de cette pratique vocale collective intégrée aux célébrations religieuses quotidiennes, qu'ils apprenaient puis exerçaient au sein d'ensembles pouvant regrouper jusqu'à une trentaine de chanteurs masculins, recrutés par les chapitres ecclésiastiques les plus importants (principalement des églises collégiales et cathédrales) et par les institutions religieuses au service des princes : les chapelles de cour. La première fonction de ces chantres consistait à chanter le plain-chant (le chant grégorien), qu'ils pouvaient orner de polyphonie improvisée « sur le livre » (i.e., le livre liturgique présentant le plain-chant) ou auquel ils pouvaient substituer ou ajouter des compositions originales. Parmi ces musiciens se trouve l'immense majorité des compositeurs des répertoires qui ont été conservés, non seulement religieux mais également profanes. En ce sens, aussi diverses qu'aient été les pratiques d'exécution et, par exemple, le développement de la musique instrumentale, le chœur (à un par voix ou plus) est bien le cadre de référence sonore des XV^e et XVI^e siècles. Les principes compositionnels et le modèle dominant de la pratique musicale de la Renaissance partagent des qualités fondamentales d'homogénéité, de fusion et de plénitude acoustiques, qui définissent un idéal esthétique évident : l'euphonie ou l'harmonie.

Le tournant rhétorique du motet

La polyphonie de la Renaissance vise cet objectif esthétique premier de représentation du chœur céleste des anges, indissociable du modèle d'homogénéité, de fusion et de plénitude des voix *a cappella* que les contemporains associent à la suavité et à la joie. Cependant, la Renaissance témoigne d'une profonde évolution de la sensibilité expressive, marquée par la recherche d'une adéquation de plus en plus immédiatement perceptible entre l'art des sons, d'une part, et le sens, les émotions ou les images véhiculés par un texte, d'autre part. Jusque dans les années 1470, les œuvres tendent à une grande unité de ton : elles forment un flux serein, aux contours mélodiques sans aspérités, à l'écoulement continu, souple et fluide, au rythme modéré et sans à-coup, aux contrastes sonores limités et aux dissonances rares. À la fin du XV^e siècle, la musique de Josquin Desprez et de ses contemporains illustre l'apparition de ce que des théoriciens allemands du début du XVII^e siècle appelleront rhétorique musicale : l'œuvre n'est plus seulement un moment d'harmonie intemporelle mais se déploie comme un discours, avec ses phrases, ses paragraphes, ses pauses ou ses exclamations, reproduites par un ensemble de procédés d'écriture qui permettent d'articuler et de hiérarchiser le flux musical en séquences successives.

Si les œuvres de la fin du XV^e siècle illustrent la généralisation d'une texture contrapuntique homogène, composée de voix d'importance égale et de profil similaire (et même identique dans les passages en imitation ou en canon), elles témoignent en effet de l'apparition d'une nouvelle hétérogénéité, d'un autre ordre : une hétérogénéité formelle. Autrement dit, si les différentes voix sont désormais conduites de la même manière, les contrastes stylistiques entre les différentes parties, sections ou phrases musicales de l'œuvre tendent à s'accroître. Ces contrastes de texture entre phrases musicales, elles-mêmes clairement séparées par des cadences et éventuellement des temps de pause, sont modelés sur le texte de l'œuvre, dont ils soulignent l'organisation.

Une œuvre des années 1480 a été si souvent citée et commentée comme le modèle de ce nouveau style qu'elle fait figure de manifeste : le célèbre *Ave Maria* de Josquin qui ouvre le premier recueil de motets imprimé de l'histoire de la musique, les *Motetti A* publiés par Petrucci à Venise en 1502, qui servit de modèle à deux messes de compositeurs contemporains et qui est intégralement cité en exemple par Glaréan dans son *Dodecacordon*. C'est notamment à son adéquation de la trame musicale et de la syntaxe du texte que l'œuvre doit sa célébrité. Plus exactement, c'est la dynamique de son discours, la limpidité avec laquelle chaque section se déploie par accroissement progressif de tension, résolue par une large cadence, qui signale ce motet comme un modèle du genre. Son texte (voir tableau ci-dessous) est un collage de textes de dévotion mariale, qui comprend : 1. un distique introductif de salutation à la Vierge (issu d'une séquence pour l'Annonciation, dont le plain-chant est cité au début de l'œuvre), 2. une prière à la Vierge bien connue à l'époque dont les cinq quatrain d'octosyllabes en rimes plates, introduits par l'anaphore « Ave », célèbrent les cinq plus grandes fêtes mariales (en gras dans le texte), et 3. un distique conclusif, dont l'imploration est soudain énoncée sur un mode intime, à la première personne du singulier.

Ce motet est d'abord emblématique d'un nouvel usage systématique de l'imitation. Sur les vingt-sept phrases musicales qu'il compte, seize sont introduites par des entrées en imitation sur des motifs musicaux bien dessinés et indépendants les uns des autres — même si des parentés subtiles entre quelques groupes de motifs contribuent à l'unité de l'œuvre. L'ordre des entrées et les intervalles de temps et de hauteurs des imitations sont constamment variés, donnant l'impression d'une grande liberté à l'intérieur d'un cadre rigoureux. Contrairement aux tours de force de la fin du XVe siècle, aucun élément musical n'est préétabli, l'écoulement et la subdivision du discours paraissant exclusivement guidées par le déroulement du texte. Avec les entrées en imitation, un autre trait caractéristique de l'organisation du discours musical de l'époque de Josquin contribue à la limpidité formelle de l'œuvre : la répétition de phrases musicales énoncées par paires de voix, principalement en début de section. Dans ce type d'écriture en *bicinium* (ou en duo), une phrase est, par exemple, énoncée une première fois par les deux voix supérieures, puis reprise par les deux voix inférieures, sur le même texte ou sur le vers suivant, avant que toutes se retrouvent pour conduire la phrase jusqu'à la cadence. Ce procédé d'insistance rhétorique explique que la musique de Josquin a très vite été perçue comme du discours en musique. Le tableau ci-contre présente, en regard de chaque vers, le procédé musical que Josquin utilise pour le mettre en musique : fugue (pour imitation stricte ou canon, dont on précise l'intervalle mélodique et temporel [longue, brève, semi-brève ou minime]), imitation, *bicina*, contrepoint libre. Les voix sont désignées par les lettres S, A, T, B, pour *superius*, *altus*, *tenor* et *bassus*, de la plus aiguë à la plus grave.

-- INSERER CE TABLEAU SUR UNE PAGE SI POSSIBLE --

	Texte	Écriture musicale	Cad.
1	Ave Maria, gratia plena,	Fugue SATB (octave / unisson, à la longue)	do
2	Dominus tecum, virgo serena.	Imitation SATB puis AS et TB. Cadence tutti.	Do
3	Ave cujus conceptio ,	<i>Bicinium</i> homorythmique SA. <i>Bis</i> TB (avec A)	Mi / Mi
4	Solemni plena gaudio,	Tutti, déclamation homorythmique	sol
5	Caelestia, terrestria,	Tutti : progression séquentielle en quarts	
6	Nova replet laetitia.	menant à une cadence élargie.	DO
7	Ave cujus nativitas	<i>Bicinium</i> fugué SA (quinte inf., à la minime)	Do

8	Nostra fuit solemnitas,	- Bis à l'octave inf., TB	Do
9	Ut lucifer lux oriens	Fugue SATB (quinte inf., à la brève) qui se mue	
10	Verum solem praeveniens.	progressivement en contrepoint libre.	DO
11	Ave pia humilitas,	<i>Bicinium</i> homorythmique SA	Sol
12	Sine viro faecunditas,	- Bis à l'octave inf., TB	Sol
13	Cujus annunciatio	<i>Bicinium</i> homorythmique SA	mi
14	Nostra fuit salvatio.	<i>Bicinium</i> homorythmique orné TB	Do
15	Ave vera virginitas,	Tutti ternaire homorythmique (avec T décalé =	do
16	Immaculata castitas,	fugue ST [quinte inf., à la semi-brève]). <i>Bis</i> .	do
17	Cujus purificatio	Idem avec progression séquentielle menant à	
18	Nostra fuit purgatio.	une cadence élargie.	DO
19	Ave praeclara omnibus	<i>Bicinium</i> SA. <i>Bis</i> (varié) TB (avec A)	Sol
20	Angelicus virtutibus,	<i>Bis</i> .	Sol
21	Cujus fuit assumptio	<i>Bicinium</i> SA. <i>Bis</i> TB (avec A)	mi
22	Nostra glorificatio.	<i>Bicinium</i> SA. <i>Bis</i> TB (avec A)	DO
23	O Mater Dei,	Déclamation en accords	DO
24	Memento mei.		
25	Amen.		

Traduction : [Introduction] *Je te salue, Marie, pleine de grâce, / Le Seigneur soit avec toi, Vierge sereine. / [1] Je te salue, toi dont la **conception** / Pleine d'une joie solennelle, / Remplit les cieux et la terre / D'une nouvelle félicité. / [2] Je te salue, toi dont la **nativité** / Fut notre solennité, / Comme l'aube qui apporte la lumière / Précède le véritable soleil. / [3] Je te salue, pieuse humilité, / Fécondité sans le secours de l'homme, / Dont **l'annonciation** / fut notre salut. / [4] Je te salue, vraie virginité, / Chasteté immaculée / Dont la **purification** / A été notre expiation. / [5] Je te salue, toi qui brilles par toutes / Les vertus angéliques, / Dont **l'assomption** / A été notre glorification. / [Exorde] *O, Mère de Dieu, / Souviens-toi de moi. / Amen.**

Tableau : Organisation de l'*Ave Maria... virgo serena* de Josquin Desprez

-- FIN DU TABLEAU --

L'introduction, bipartite, s'ouvre sur une fugue stricte à quatre voix. Les deux hémistiches du premier vers sont énoncés lentement sur deux motifs a et b repris à l'octave et à l'unisson par les quatre voix, de la plus aiguë à la plus grave. Ce canon strict s'interrompt discrètement sur le mot « plena » du *bassus* et la troisième entrée du *superius* (voir ex. 1, mes. 8). Alors qu'il semble que, malgré la modification de l'entrée du *bassus*, les entrées du vers 3 reprennent le cours de la fugue stricte, le discours des mes. 10-12 bascule vers l'ornementation et des imitations libres. La mise en musique du vers 2 est en fait une variation libre de celle du premier, paraphasant, développant et mêlant les motifs a ([Sol-]Do-Ré-Mi-Do) et b (Do-La-Sol-Do), avec un accroissement progressif de l'indépendance des voix et de leur animation mélodique et rythmique, qui débouche sur une cadence élargie dans le ton principal.

-- INSERER EXEMPLE MUSICAL 1 --

1a. 1b. 2a.

S. A-ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do -

A. A-ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

T. A-ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

B. A-ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -

9 2b.

- mi - nus te - cum, Vir - go se - re - na (se - re - na.)

Do - mi - nus te - cum, Vir - go se - re - na, (se - re - na.)

Do - mi - nus te - cum, Vir - go se - re - na

na, Do - mi - nus te - cum, Vir - go se - re - na

Ex. 1 : Josquin Desprez, *Ave Maria*, mes. 1-15

-- FIN EXEMPLE MUSICAL 1 --

L'ensemble de cette introduction produit une puissante impression de libération du carcan musical établi au départ, aussi lent et dépouillé que rigoureux. Ce procédé d'animation progressive du discours est celui de chacune des strophes de l'œuvre, qui commencent toutes par l'énoncé d'une idée musicale épurée, en valeurs lentes, pour s'animer progressivement jusqu'à une cadence ornée d'une vocalise sur l'avant-dernière syllabe de la strophe. Mais cette mise en relief progressive de chaque unité syntaxique et musicale est élaborée avec une grande diversité de moyens. Pour le premier quatrain (v. 3-6, mes. 16-27 ; ex. 6), Josquin imagine un fort contraste entre la salutation du vers initial, répété sur deux *bicinia*, et l'évocation soudaine, après un temps de silence, de la « joie solennelle », sur des accords répétés du tutti. Il accroît cependant encore la tension des vers 5 et 6, par la répétition séquentielle, décalée entre les *superius*, *tenor* et *bassus*, d'un motif de quarte ascendante conjointe qui s'élève jusqu'à la vocalise conclusive.

-- INSERER EXEMPLE MUSICAL 2 --

16

A - ve, cu - ius con - cep - ti - o sol - lem - ni ple - na gau - di - o, cae -
 A - ve, cu - ius con - cep - ti - o, con - cep - ti - o, sol - lem - ni ple - na gau - di - o,
 A ve, cu - ius con cep - ti - o, sol - lem - ni ple - na gau - di - o, cae - les
 A ve, cu - ius con cep - ti - o, sol - lem - ni ple - na gau - di - o, cae -

23

les - ti - a, ter - res - tri - a no - va re - plet lae - ti - ti - a.
 cae - les - ti - a, ter - res - tri - a no - va re - plet lae - ti - ti - a.
 - ti - a, ter - res - tri - a no - va re - plet lae - ti - ti - a.
 les - ti - a, ter - res - tri - a no - va re - plet lae - ti - ti - a.

Ex. 2 : Josquin Desprez, *Ave Maria*, mes. 16-27

-- FIN EXEMPLE MUSICAL 2 --

Cette section est aussi emblématique de la manière dont le travail motivique contribue à la construction du discours : les deux *bicinia* initiaux énoncent le motif de quarte ascendante Do-Ré-Mi-Fa à la voix supérieure, infléchi vers une cadence phrygienne sur Mi ; le vers suivant repart de ce Mi, répété à trois reprises à la voix supérieure pour conduire à un radieux accord de Fa, cette fois sur le temps fort, belle image de plénitude sur le mot « plena ». C'est après un bref retour vers la demie cadence au ton principal (accord de Sol, 3^e temps de la mes. 22, fin du 1^{er} système), qu'est amorcée, repartant de Sol, la répétition ascendante du motif principal (Sol-La-Si-Do, La-Si-Do-Ré, etc.) qui finit par ramener la ligne supérieure vers le sommet de l'ambitus (Fa), prolongé par la vocalise paroxystique sur « laetitia » et la cadence conclusive de la section au ton principal. Si, dans cette section, le tétracorde conjoint Ut-Ré-Mi-Fa contribue, par sa répétition séquentielle, à l'accroissement de la tension qui prépare la détente cadentielle, il est aussi un des motifs unificateurs de l'œuvre, qui revient notamment pour évoquer l'Assomption de la Vierge, dans le cinquième quatrain (« cuius fuit assumptio » [v.21,] sur Sol-La-Si-Do / Si-Do-Ré-Mi) et, de manière plus frappante encore, sobrement harmonisé pour l'intime prière finale en accords (ligne supérieure Do-Ré-Mi-Fa-Mi sur « O mater Dei »).

La limpidité formelle de l'*Ave Maria* de Josquin repose sur un ensemble de procédés d'intensification qui permettent d'élaborer et de conduire le discours de manière dynamique en direction des cadences. À l'écoute de nombreuses œuvres antérieures, l'auditeur est rarement en mesure de déterminer à l'avance la direction du flux musical. Il est baigné dans un univers sonore qui semble se déployer sans fin. À l'inverse, une innovation majeure de la fin du XV^e siècle, dont Josquin représente l'aboutissement,

réside dans l'art d'accroître la tension du discours par des procédés d'animation rythmique, de répétitions séquentielles de motifs, de densification de la texture, de strettes, jusqu'à la détente offerte par une cadence de fin de phrase, que l'art du compositeur parvient à faire percevoir comme « logique » à l'auditeur.

Cette manière dont la génération de Josquin, précédée par quelques devanciers, contribua à hiérarchiser et à faire contraster les divers paramètres du discours musical sans affaiblir l'unité et la cohérence de leurs œuvres fut déterminante. Les différentes textures, les différents styles d'écriture qu'ils intégrèrent à l'intérieur de leurs compositions étaient autant de figures de base d'une véritable rhétorique musicale. Cette palette riche et hiérarchisée de textures et de styles divers est le fondement du développement de l'illustration musicale du texte, dont l'histoire aux XV^e et XVI^e siècles peut être décrite comme une progressive réduction d'échelle. Les compositeurs les plus anciens tendent à exprimer l'idée générale d'un texte, sans chercher à en traduire tous les détails, les nuances et les contrastes internes. Un peu avant 1500, l'attention des compositeurs se porte à l'échelle de la phrase, organisant de façon dynamique et cohérente chaque unité syntaxique du texte en une section musicale distincte. Une fois acquise cette capacité à fragmenter l'œuvre musicale en unités de plus en plus contrastées, c'est finalement mot-à-mot que les madrigalistes de la seconde moitié du XVI^e siècle travailleront, inventant une figuration musicale pour chaque élément du texte.

La nouvelle perspective des stratifications polyphoniques

L'*Ave Maria* de Josquin se caractérise par l'homogénéité de ses quatre voix librement combinées pour construire une succession de progressions dynamiques qui correspondent à la construction poétique du texte. Cette liberté provient notamment de l'absence de matériau thématique emprunté qui avait été pendant des siècles la norme du processus de composition musicale. La stratification des voix est en effet consubstantielle à la polyphonie, qui s'était élaborée tout au long du Moyen Âge comme la greffe de voix ornamentales sur une voix principale le plus souvent empruntée au plain-chant liturgique : le ténor. Comme l'illustre l'*Ave Maria* de Josquin, les compositeurs forgeaient désormais des discours musicaux indépendamment de toute référence à un texte musical antérieur, et ce depuis longtemps, mais ils n'avaient pas pour autant déserté ce terrain originel de la stratification des voix. Ils le réinvestirent pour en offrir une nouvelle forme, plus immédiatement audible, au sein de laquelle l'écriture tendait à clarifier, par accentuation des contrastes et des ruptures, la perception des matériaux combinés simultanément, de même qu'ils forgeaient les moyens d'articuler les sections successives d'une œuvre par la maîtrise dynamique des ruptures et des contrastes. C'est ce qu'illustrent à l'extrême des exemples de *cantus firmus* (mélodies empruntées) qu'on peut qualifier de minimalistes.

Dans le recueil des *Canti C* imprimé par Petrucci à Venise au début 1504 figure une virtuose pièce en canon attribuée à Josquin, dont le seul texte, présenté comme incipit sous trois des quatre voix, est « Vive le roy ». Ces mots sont bien au cœur de l'œuvre mais d'une manière hautement artificielle, dévoilée par des vers latins imprimés sous la première portée de la partie de ténor. Cette voix chante à trois reprises un thème élaboré par un procédé de correspondance entre les voyelles de « Vive le Roy » (avec le v équivalent au u) et le nom des notes de musique (ou, à l'époque, « syllabes de solmisation »), habituellement désigné sous le nom de « sujet tiré des voyelles » :

V I V E LE RO Y
Ut mi ut re re sol mi

Autour de ce thème de sept notes scandé à trois reprises par le ténor en valeurs longues et égales, les trois autres voix tissent un très virtuose canon à la quinte et à l'octave. Le résultat est une fanfare brillante et volubile au sein de laquelle ce thème émerge à intervalles réguliers de façon parfaitement identifiable et audible. Ce procédé de transposition musicale d'un texte fut porté à son plus haut degré d'élaboration artistique dans la *Missa Hercules dux Ferrarie* composée par le même Josquin sans doute en 1504, qui clame le nom du commanditaire exactement de la même manière. D'une durée plus réduite mais d'une grande virtuosité contrapuntique, la fanfare *Vive le roy* fut probablement conçue peu avant pour Louis XII, soit pour son couronnement en 1498 soit à l'occasion de son entrée dans une ville où se trouvait aussi Josquin, comme à Lyon en avril 1503.

Les références sonores extra-musicales de quelques thèmes de ténors de la fin du xv^e siècle — dont, à sa manière singulière, le *Vive le roy* de Josquin — s'inscrivent dans le mouvement de redéfinition du tissu musical du contrepoint constitué de voix de plus en plus homogènes. Cette évolution témoigne d'une sollicitation nouvelle de l'écoute de l'auditeur. Ces *cantus firmus* brefs, souvent en valeurs longues et régulières, ont en effet pour particularité de présenter un fort contraste avec le contrepoint environnant des autres voix, ce qui les rend parfaitement audibles et identifiables même pour des auditeurs non avertis, et ce d'autant plus qu'ils ont pour autre particularité d'être répétés (raison pour laquelle on les qualifie d'*ostinatos*). Cette manière de faire *émerger* de façon très audible (comme le *cantus firmus* de *Vive le roy*) un matériau musical simple au sein d'un flux musical dont la continuité, la fluidité et l'unité de ton sont la norme, est un des aspects d'une évolution plus large qu'on peut définir comme la diversification et la recomposition de ce contrepoint avant tout caractérisé jusqu'alors par son homogénéité.

Une conséquence de cette clarification est de faire apparaître dans le flux musical des registres de discours : les thèmes tels que le sujet de *Vive le roy* sont autant de *voix*, de *personnages* ou d'*objets* fortement individualisés qui se détachent sur le fond de l'écoulement continu du contrepoint tissé (comme une toile de fond) par les autres lignes mélodiques. L'idée même de faire ainsi émerger des objets au premier plan d'un fond sonore, autrement dit, de créer un *espace sonore musical*, ne peut pas ne pas évoquer l'élaboration de la perspective picturale. En musique comme en peinture, la création, par l'artifice et l'illusion, d'un espace ou, plus exactement, d'une *profondeur de champ* — distinction entre des premier, second et arrière plans, en filant la métaphore visuelle, ou entre différents registres de discours, pour passer du côté linguistique — est intimement liée à une volonté de représentation réaliste. Si, dans le domaine religieux de la messe et du motet, cette dimension imitative demeure relativement abstraite, elle s'exprima de façon très directe dans la chanson (sur toutes ces questions, Fiala 2015).

Le tournant réaliste de la chanson vernaculaire

En dépit de rares exceptions, l'ensemble du répertoire polyphonique témoigne jusqu'aux années 1460 d'une frappante homogénéité expressive, étroitement liée aux choix de textes opérés par les musiciens. Aux prières de la musique religieuse (qui ne s'intéresse guère aux textes les plus dramatiques de la liturgie et ne dramatise pas ceux qui

pourraient l'être) répond, dans la chanson vernaculaire, l'expression retenue et méditative des joies et peines de l'amant courtois (ou plus rarement de l'amante, sans incidence expressive évidente). C'est dans ce domaine de la chanson polyphonique francophone qu'une évolution très notable se produit après le milieu du siècle, initié dans les années 1460 avec la soudaine vogue de chansons dites « combinatoires », qui combinent aux habituels rondeaux ou virelais courtois, toujours chantés par la voix supérieure, des textes et des mélodies empruntés qui relèvent de l'univers débridé de la farce, des littératures parodiques, sermons joyeux et autres sottises chantés par les voix inférieures.

Les années 1490 marquent un second bouleversement, profond et rapide, en ce domaine, dont l'abandon définitif des formes fixes (rondeaux, virelais et ballades) est la plus évidente manifestation. Entre autres innovations, une nouvelle approche compositionnelle des timbres qui avaient fait leur apparition dans les voix inférieures des chansons combinatoires vit alors le jour avec un répertoire d'arrangements à trois ou quatre voix d'un unique thème monodique, parfois présenté littéralement et intégralement à l'une des voix et de toute façon traité en imitation à toutes les voix. Les bouleversements de la chanson dans ces années ont fait l'objet de nombreux travaux (Bernstein 1982, Perkins 1988) qui ont permis d'associer les nouveaux arrangements à trois voix au milieu de la cour de France sous Charles VIII et Louis XII, et ceux à quatre voix, d'un genre assez distinct, à un groupe de compositeurs français actifs en Italie, notamment à Florence, où furent produits les manuscrits qui contiennent les premiers exemples de ce genre.

Ce goût des compositeurs pour les timbres populaires qui avait émergé avec les chansons combinatoires ne peut être dissocié de celui de leur public essentiellement aristocratique. Il se trouve que c'est dans ces mêmes années 1500 que furent produits pour la haute aristocratie de la cour de France deux anthologies manuscrites de timbres monodiques popularisants qu'on trouve qualifiés de « chansons rustiques » dans des publications plus tardives (BnF, ms. fr. 12744 et fr. 9346 — dit « Chansonnier de Bayeux » ou, plus exactement, « Chansonnier de Charles de Bourbon »). Replacés dans le contexte de la vogue des timbres populaires dans la production polyphonique, ces deux manuscrits soigneusement décorés et uniques en leur genre sont emblématiques de leur époque.

Fondamentalement, les bouleversements de la chanson polyphonique à la fin du xv^e siècle peuvent être ramenés à la fin de l'hégémonie d'une expression exclusivement lyrique et courtoise au profit de poèmes à dimension narrative qui mettent en scène des personnages et des situations extérieurs aux codes et aux valeurs de l'amour courtois. Tout indique que les compositeurs et leur public (ainsi, sans doute, que les interprètes) prirent un plaisir très conscient à la mise en scène de ce renversement de ces valeurs, dont l'objectif était manifestement de provoquer le rire, dans certains cas au prix d'une étonnante crudité de vocabulaire. Le principe de superposition des chansons combinatoires fut le premier vecteur de cette subversion à visée comique, le poème courtois de la voix supérieure étant ironiquement et trivialement commenté par les mots crus des voix inférieures. De nombreux textes mis en musique dans ces années évoquent d'ailleurs explicitement la question de « dire ou ne pas dire » le secret (sexuel) qui se cache derrière les codes de la séduction courtoise, de parler ouvertement ou non de « ce qu'on fait *a catimini*, touchant *multiplicamini* » et de tout ce qui se passe « dessous la boudinette » (en dessous de la ceinture), pour citer deux des plus

savoureuses chansons du genre. Dans certains cas, cette subversion intégra des éléments de réalisme musical des plus crus.

Un recueil musical unique en son genre offre un saisissant témoignage du basculement de la chanson polyphonique vers de nouveaux horizons autour de 1500 : le Chansonnier Strozzi (Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Basevi 2442), ainsi nommé car les trois de ses quatre volumes de parties séparées qui ont été conservés (celui de *bassus* manque) présentent une reliure ancienne frappée aux armes de cette puissante famille de banquiers florentins. Une petite moitié des 55 chansons de ce recueil copié après 1508, vraisemblablement en Italie mais par un musicien français, peuvent être plus ou moins étroitement rattachées à des modèles monodiques en circulation. Il se caractérise plus généralement par l'extrême liberté de ton de la majorité des poèmes mis en musique, qui a (entre autres éléments) encouragé les musicologues à l'associer à Filippo Strozzi, meneur de la rébellion florentine de la fin des années 1520 dont les contemporains notaient qu'« en matière d'amour, il ne se préoccupait ni de l'âge ni du sexe de ses partenaires » (sur ce chansonnier, Wexler 2014).

Au-delà de son caractère unique d'anthologie de chansons rustiques, légères ou obscènes, ce recueil témoigne d'un remarquable souci d'organisation générale. Il s'ouvre et se clôt sur deux versions polyphoniques de *Faute d'argent, c'est douleur non pareille*, un des plus fameux timbres de l'époque. Ce choix ne peut être étranger à la reliure du manuscrit aux armes d'une des plus riches familles de banquiers d'Europe, dont un membre à l'identité encore débattue fut sans doute le commanditaire ou le destinataire originel. Sa table présente en outre une organisation par compositeurs rarissime pour de telles anthologies. Elle débute par une sélection de chansons de trois figures centrales de l'époque (manifestement les modèles du compilateur du manuscrit) qui occupe près de la moitié du volume : six chansons de Josquin d'abord (à tout seigneur, tout honneur), puis treize de Ninot Le Petit et six d'Antoine Bruhier. Le reste de la table fait se succéder des groupes d'une, deux ou trois chansons par compositeurs, alternant célébrités (Brumel, Févin, Mouton, La Rue) et figures obscures, parfois non identifiées (Rogier, Henri de Théroüanne, N. Beauvoys) mais probablement toutes actives dans le nord de la France. Seul Loyset Compère, autre figure tutélaire du basculement esthétique de la chanson est représenté par quatre œuvres.

Autant les pièces de Josquin qui ouvrent le recueil restent sages, autant celles de Ninot Le Petit et Antoine Bruhier relèvent de la plus démonstrative impudicité (« Frapés petit coup petit Jehan », « La dolleur de mon con, pere », etc.). Ninot Le Petit apparaît comme le principal compositeur du recueil et, avec Bruhier, comme le maître du genre. La dernière des chansons qui lui sont attribuées, *Mon amy m'avoit promis* (n° 19), est un des plus brillants exemples de l'esthétique de subversion des codes de la courtoisie. Elle se compose de deux parties très fortement contrastées : la première (vers 1 à 3) est en tous points conforme à l'expression courtoise, retenue, élégante et élégiaque ; après la fin de cette première section sur une mélancolique cadence suspensive qui laisse attendre le pire, un violent retournement survient avec le vers 4, qui reprend deux fois plus vite le matériau mélodique du début ; toute la fin est une imitation « réaliste », au style direct, des cris (« ay, ay, ay ») et halètements (« vous... vous mi... vous mi des-... vous mi deschi... vous mi deschirez... » etc.) d'une femme au milieu d'un rapport sexuel douloureux, le verbe déchirer laissant assez clairement entendre qu'il s'agit du premier de sa vie.

Mon amy m'avoit promis
Une si belle chainture.
Il ne me l'a point donné...
Il me l'a bien chier vendue.
« Ay ay ay », dist Marion
« Vous mi deschirez mon plichon. »

Cette remarquable chanson tire en somme toute sa force (comique, mais pas seulement) d'un double déniement : la défloration de Marion, locutrice du poème, redouble la confrontation génialement mise en musique entre les codes abstraits de la séduction courtoise (la promesse d'une ceinture) et la (une) *réalité* des rapports physiques entre êtres de chair. Si elle pousse jusqu'aux dernières extrémités la « vision plus réaliste des relations amoureuses » (Perkins 1988) qui caractérise les nouveautés de la chanson des années 1490 et 1500, presque toutes les pièces du Chansonnier Strozzi participent de ce même mouvement de déconstruction de la lyrique courtoise. Ainsi, comme *Mon amy*, la chanson *Noble fleur excellente*, attribuée à l'énigmatique « Rogier » (n° 27), se présente comme une œuvre du style le plus élevé, son incipit se référant même explicitement à la noblesse. Mais au terme de deux quatrains d'hexasyllabes au vocabulaire des plus convenus (« Mon povre cueur », « Donnez moi resconfort », etc.), la musique entrecoupe soudain le dernier distique (« Vivre ne puis ung heure, / Sans voir finer mes jours ») d'une série de « tarirarirain ! tarirarirain ! tarirarirain ! » sur un rythme ternaire enlevé qui ne laisse guère de doute sur l'ironie goguenarde du compositeur. *Mon amy m'avait promis* présente sans doute l'essai le plus abouti d'imitation musicale réaliste dans les années qui précèdent les débuts du maître de l'imitation en musique, Clément Janequin, lequel eut certainement connaissance de ce répertoire. Au total, le répertoire réuni dans le Chansonnier Strozzi déborde largement sa dimension d'amusement graveleux pour apparaître comme un jalon de l'histoire du rapport de l'art musical à la réalité.

La question du réalisme ou de l'imitation en musique à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne ouvre de riches perspectives sur la relation des compositeurs d'alors à leur patrimoine. Avec son œuvre fondatrice, le *Chant de l'Alouette*, Janequin renoue, sur les bases d'une transmission mystérieuse, avec des précédents anciens d'un siècle et demi sans témoins intermédiaires. Plus près de lui, les deux ou trois générations de compositeurs de chansons qui le précèdent accomplissent une radicale mise à jour de leurs sources et de leur esthétique, qui combine une frontale remise en cause de la lyrique courtoise à l'appropriation de matériaux musicaux et poétiques de nature ou de référence populaires. Inscrites dans une évolution générale du contrepoint qui tend à rendre plus immédiatement signifiantes pour l'auditeur l'intrication simultanée des voix et la succession des épisodes de l'œuvre, ces évolutions stylistiques et les bouleversements particuliers de la chanson française dans les générations d'Ockeghem et Josquin élargissent la palette expressive de l'art musical, ouvrant une multitude de solutions pour intégrer à la musique des formes de discours contrastées. C'est notamment en termes de connotations sociales, par référence à des répertoires diversifiés, que s'opère cet élargissement. La chanson quitte les murs clos du « jardin de courtoisie », son lieu de prédilection idéalisé, pour aller s'égarer dans les rues et dans les champs avoisinants, et jusque dans les chambres à coucher. En termes de références littéraires antiques, elle élargit sa palette, jusqu'ici presque exclusivement élégiaque, aux univers bucoliques et satiriques. C'est avec un plaisir et une gaieté non dissimulés que les musiciens et leur public ont entrepris cette visite de nouveaux paysages sonores.

Conclusion : l'âge d'or du contrepoint

En dehors des nécessairement vastes chapitres de synthèse des principales histoires de la musique de la Renaissance (Atlas 1998, Perkins 1999, Freedman 2013), un seul livre prétend aborder la musique des années 1480-1520 dans son ensemble (et, en fait, un peu plus largement, les années 1470-1530). Il s'intitule « La crise de la musique » (Wegman 2005). En fait de crise, il analyse un riche corpus de réactions hostiles à la polyphonie dans ces années, à commencer par celle, ambivalente, d'Érasme. L'auteur le reconnaît, ces réquisitoires parfois violents ne témoignent en réalité que de l'immense prestige acquis alors par les chantres contrapuntistes triomphants. Depuis 1470, tous les princes d'Europe rivalisent de promesses de florins, de ducats, de bénéfices ecclésiastiques et parfois même de titres nobiliaires, pour attirer dans leurs chapelles de cour les chantres dont la réputation parvient à leurs oreilles et à celles de leurs ambassadeurs. D'obscurs clercs de la campagne artésienne, hennuyère, brabançonne ou flamande, mais dotés d'une voix travaillée et sachant la notation musicale et leurs règles de contrepoint négocient ainsi sans complexe leur engagement avec Laurent de Médicis ou son fils Léon X, le pape mélomane par excellence (Pirro 1934). Glaréan relate avec délectation les irrévérencieuses réparties musicales de Josquin envers ses protecteurs, notamment Louis XII qu'il finit par faire chanter, « rare prodige que ce roi chantant lui-même avec ses chantres » ! Dans les Pays-Bas Habsbourg, la cour juge pertinent, à l'heure de l'invention de l'imprimerie musicale, de lancer juste après 1500 le premier et dernier atelier de production de manuscrits musicaux de luxe, confié à Pierre Alamire : plus de quarante somptueux volumes conservés à ce jour dans toute l'Europe attestent de la politique de cadeaux diplomatiques qui fondait cette entreprise. Bref, rarement les puissants s'occupèrent autant de musique. Le fameux *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione s'en fait l'écho.

Il était impossible d'évoquer ici tout ce qui résulta de cette génération dorée mais il faut rappeler *in extremis*, par exemple, qu'elle produisit au passage une éclosion décisive de la musique instrumentale. Le luth, jusqu'alors touché avec un plectre, se joue désormais avec tous les doigts de la main droite pour se faire polyphonique, et la première tablature imprimée paraît en 1507 chez Petrucci. C'est alors aussi que la viole remplace les anciennes vièles et que les maîtres du contrepoint, dont Josquin, produisent de premières pièces directement conçues pour les instruments et non plus pour les voix.

Dans l'ensemble, c'est bien une nouvelle culture qui s'est alors installée. À l'heure des guerres d'Italie des rois de France, elle est en bonne partie le fruit d'un dialogue transalpin, mais à front renversé : les musiciens venus des plaines du Nord croisent les marbres et les ingénieurs. Si leur maîtrise de la tradition du contrepoint savant est encore alors sans égal, et explique leur omniprésence européenne (soit en personne au sein des cours, soit par leurs œuvres diffusées de Lisbonne à Varsovie), il n'est sans doute pas indifférent que leur profond renouvellement de la chanson savante française, par recours à de nouvelles références socio-culturelles, soit contemporaine de la vogue de nouveaux répertoires vernaculaires en Europe, avant tout celle de la *frottola* italienne, dont témoignent une vaste série onze livres publiés par Petrucci jusqu'en 1514, mais également du *villancico* espagnols ou du *Tenorlied* allemand, auquel Paul Hofhaimer, Henri Isaac ou Heinrich Finck donnent ses lettres de noblesse.

Ce que ces franco-flamands experts d'un art consommé, d'une complexité combinatoire confinant parfois à l'ésotérisme, semblent avoir approfondi au contact des cours de Milan, Ferrare, Florence ou Rome, et plus généralement de l'esprit du temps, relève de la

communication : l'équilibre et le souffle de leurs œuvres, profondes ou comiques, témoigne d'un nouveau souci pour l'auditeur. Peut-être est-ce aussi l'auditeur qui avait changé mais il s'agit indéniablement d'un humanisme.

Bibliographie

- August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Leipzig, 1868.
- Allan Atlas, *La Musique de la Renaissance en Europe, 1400-1600*, Turnhout, Brepols, 2012 (éd. originale : New York, Norton, 1998).
- Margaret Bent, Bonnie J. Blackburn & Harold S. Powers, *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, introduction et traduction française par Annie Coeurdevey, Paris & Tours, Minerve, 2003.
- Lawrence F. Bernstein, « Notes on the Origin of the Parisian Chanson », *The Journal of Musicology*, 1 (1982), p. 275-326.
- Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, Athenaion, 1931.
- Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig, 1950.
- Heinrich Bessler, « Das Renaissanceproblem in der Musik », *Archiv für Musikwissenschaft*, 23 (1966), p. 1-10.
- Anna-Maria Busse-Berger et Jessie Rodin (éd.), *Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Ignace Bossuyt, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus : Les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Paris-Bruxelles, Le Cerf & Racine, 1998.
- Annie Coeurdevey, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, PUF, 1998.
- Marc Desmet, « Constituer une périodisation de l'histoire musicale : les visions de Tinctoris, Gallilei et Ronsard », Martine Groult (éd.), *Systématique et iconographie du temps : essais sur la notion de période*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2004, p. 197-222.
- David Fallows, *Josquin*, Turnhout, Brepols, 2009.
- David Fiala, « Cris et mots crus en polyphonie du XVe siècle : contribution à la généalogie du réalisme musical », Laurent Hablot et Laurent Vissière (éd.), *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 203-227.
- Iain Fenlon (éd.), *The Renaissance*, Londres, Macmillan, 1989 (coll. « Man and Music »).
- Richard Freedman, *Music in the Renaissance. Western Music in Context: A Norton History*, New York, Norton, 2013.
- James Haar (éd.), *European Music, 1520-1640*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.
- Paula Higgins, « The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius », *Journal of the American Musicological Society*, 57 (2004), p. 443-510.
- Edward E. Lowinsky, « Musical Genius — Evolution and Origins of a Concept », *The Musical Quarterly*, 50 (1964), p. 321-340 et 476-495. Réédition avec d'autres

- articles importants dans Edward E. Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, 2 vol., Bonnie J. Blackburn (éd.), Chicago, The University of Chicago Press, 1989. Voir également : Edward E. Lowinsky, « Musical Genius », *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, Philip P. Wiener (éd.), 5 vol., New York, Charles Scribner's Sons, 1973-1974, vol. 2, p. 312-326.
- Leeman Perkins, « Toward a Typology of the "Renaissance" Chanson », *The Journal of Musicology*, 6 (1988), p. 421-447.
- Leeman Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, New York, Norton, 1999.
- André Pirro, « Léon X et la musique », *Mélanges d'histoire et de littérature offerts à M. Henri Hauvette*, Paris, 1934, p. 221-234. Traduction anglaise :
- Thomas Schmidt-Beste (éd.), *The Motet around 1500. On the relationship of imitation and text treatment?*, Turnhout, Brepols, 2012.
- Richard Sherr (éd.), *The Josquin Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Reinhard Strohm, « Music, Humanism, and the Idea of a 'Rebirth' of the Arts », Reinhard Strohm et Bonnie Blackburn (éd.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages, New Oxford History of Music*, iii/1, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 346-405.
- Reinhard Strohm, « Neue Aspekte von Musik und Humanismus im 15. Jahrhundert », *Acta Musicologica*, 76 (2004), p. 135-157.
- Philippe Vendrix, « "La musique montait, cette lune de l'art !" Redécouvertes des musiques de la Renaissance à l'ère romantique », Philippe Vendrix (éd.), *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, Tours, CERSR, 2004, p. 9-56.
- Philippe Vendrix, « Introduction. Defining the Renaissance in Music », Philippe Vendrix (éd.), *Renaissance, Reformation and Counter-Reformation. A library of essays on Renaissance music*, Aldershot, Ashgate, 2011, p. xiii-xxxiv.
- Rob C. Wegman, « From Maker to Composer : Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society*, 49 (1996), p. 409-470.
- Rob C. Wegman, « "And Josquin Laughed..." Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century », *The Journal of Musicology*, 17 (1999), p. 319-357.
- Rob C. Wegman, « New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the 'Contenance Angloise' », *Acta musicologica*, 75 (2003), p. 201-241.
- Rob C. Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470-1530*, New York, Routledge, 2005 (2007).
- Richard Wexler, *Antoine Bruhier, Life and Works of a Renaissance Papal Composer*, Turnhout, Brepols, 2014.