



HAL
open science

Chantres, instrumentistes ou courtisans : cadres de formation et pratiques musicales à la Renaissance

Jean Duchamp

► **To cite this version:**

Jean Duchamp. Chantres, instrumentistes ou courtisans : cadres de formation et pratiques musicales à la Renaissance. *Analyse Musicale*, 2012. hal-02001806

HAL Id: hal-02001806

<https://hal.science/hal-02001806v1>

Submitted on 31 Jan 2019

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.

Jean Duchamp (*)

Chantres, instrumentistes ou courtisans : cadres de formation et pratiques musicales à la Renaissance

Loin de représenter une discipline unique, la pratique musicale à la fin de l'époque médiévale touche des catégories sociales bien distinctes. Chantres et instrumentistes appartiennent globalement à des groupes indépendants, opérant des processus d'apprentissage spécifiques pour des pratiques distinctes. Toutefois, tout au long du XVI^e siècle, le développement de l'humanisme et l'engouement pour une nouvelle culture idéalisée par l'image du courtisan gagnent le public des villes en généralisant la pratique musicale d'amateur. C'est le tableau général de la transmission du savoir et des techniques associées à ces diverses pratiques que nous nous proposons de brosser ici.

I. LE CHANTRE CATHOLIQUE

Le développement de la musique polyphonique de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance repose sur celui des chapelles polyphoniques qui représentent des institutions musicales de haut niveau. C'est dans les anciens Pays-Bas que l'on trouve les maîtrises les plus réputées, rattachées aux grandes cathédrales (Cambrai, Bruges, Liège, Tournai, Anvers...) ¹ où les enfants reçoivent les bases de l'enseignement musical, tout en partageant leur temps avec le service religieux. Le théoricien Adrian Petit Coclico, dans son *Compendium musices* (1552) donne une idée de la formation suivie par les jeunes chanteurs ² : apprentissage de la main musicale, de la solmisation et des nuances, des modes, de la notation rythmique, des ligatures, des prolations, de l'intonation et du placement des syllabes sous les notes. Viendra ensuite l'initiation au contrepoint et à la composition.

Il s'agit donc d'acquérir les bases de la théorie musicale mélodique, rythmique et contrapuntique. L'apprentissage qui débute par celui du plain-chant est à la fois baigné par un esprit discursif et une recherche de l'édification pieuse, ainsi que nous le constatons dans le traité anonyme *L'art, science & pratique de plaine musique* ¹ L'auteur présente le nom des syllabes musicales selon l'hymne à St Jean :

*UT queant laxis, REsonare fibris, MIra gestorum,
FAmuli tuorum, SOLve polluti, LABii reatum, Sancte Johannes.*

Puis il ajoute un autre poème utilisant l'acrostiche des syllabes musicales mais, cette fois-ci, comme variante du *credo* :

*Uoluit Dominus noster Jesus Christus salvator mundi mortem parti in dieveneris sancta
RESurrexit in die tertia post mortem eijus
MIsertus est peccatoribus
FACit voluntatem Patris
SOLuit debitum naturae lapsa
LATitudinem caeli in die ascensionis transcendit.*

Il poursuit avec une autre variante en l'honneur de la Vierge Marie (*UTerus Virginis etc...*).

À l'apprentissage du chant, s'ajoute pour les enfants de chœur la connaissance de la diversité des formes (psaumes, antiennes, répons...) et de la destination liturgique des chants (introït, graduel, versets d'Alleluia...). Un point important concerne la difficulté de la mémorisation puisque les livres de chant n'étaient pas fréquents et certaines églises les proscrivaient. Ceux-ci avaient donc recours à des *cantorini*, livres de petite taille qui rassemblaient les principaux chants et que l'on glissait parfois sous la froche. Quels que fussent les ajouts polyphoniques, accompagnements et autres ornements qu'on lui faisait subir, c'est bien ce chant dit grégorien qui constituait la base du répertoire égrainé tout au long de l'année liturgique et au cours des heures monastiques durant lesquelles les enfants de chœur figuraient en quelque sorte « la voix des anges ». Une fois formés, ils se joignaient aux clercs adultes rémunérés pour résider et « tenir le chœur » toute la semaine ³. Jamais très nombreux (une dizaine à Reims, une douzaine à Paris), ils officiaient dans le saint lieu et devaient donc garder une âme pure ainsi qu'une tenue exemplaire comme le montre le règlement de la cathédrale de Reims :

¹ Paris, V^{ve} Trepperel, 1515, rééd. Jacques Moderne, 1557.

« Ils doivent estre choisiz non seulement pour avoir la voix claire / douce et harmonieuse, mais pour estre de bonnes mœurs et / dévotz resentans encore leur innocence, pour estre ce / qu'ilz représentent, com[me] petitz anges au service de Dieu / et exciter chascun à dévotion. »⁴

Leur éducation se fait sans contacts avec l'extérieur : attitude posée, honnête et dévote, le silence est quasi permanent et les échanges aux récréations sont en latin. Les jeux sont bannis car poussant à l'avarice, à la tricherie et aux querelles⁵. La prédication et la confession sont les deux outils d'une éducation spirituelle. Jean Gerson, rédigeant la *Doctrina pro pueris ecclesiae Parisiensis* (1411) estime que les enfants doivent être préservés de la corruption au moyen d'une éducation des plus rigoureuses. Il s'appuie ainsi sur les préceptes bibliques :

« Un cheval mal dressé devient rétif, un enfant laissé à lui-même devient mal élevé... Ne lui laisse pas de liberté pendant sa jeunesse et ne ferme pas les yeux sur ses sottises » (Ecclésiastique, XXX, 8 et 11).

Au cours de cette vie réglée de façon quasi monastique, les enfants pouvaient continuer dans la carrière ecclésiastique. Nombre de ces chantres ou chantres-compositeurs prenaient part à l'élite religieuse, ils devenaient ainsi prêtres et étaient donc tenus de célébrer la messe quotidiennement. Dans les anciens Pays-Bas, grâce à l'appui du pape, ils pouvaient profiter du système des canonicats offrant des prébendes qui les libéraient des soucis financiers. Leur carrière les amenant à avoir une vie itinérante, ils confiaient l'exercice de leur charge à un suppléant qu'ils rémunéraient et qui leur permettait d'échapper à l'obligation de résidence⁶. Il reste que tous ces musiciens s'acquittaient généralement d'une double mission : artistique et spirituelle.

Le répertoire « de musique » (c'est-à-dire de polyphonies) qu'ils abordaient sous la houlette du maître de chapelle comprenait messes et motets souvent destinés à des situations paraliturgiques. Ainsi les mélodies grégoriennes étaient-elles paraphrasées dans un contrepoint les stylisant (voir, par exemple le *Requiem* d'Ockeghem) ou sous la forme d'un *cantus firmus* (voir la *Missa Gaudeamus* de Josquin Desprez)⁷. Mais il ne faut pas oublier que l'on se livrait plus quotidiennement à une pratique intermédiaire entre le chant monodique et la *res facta* (chose faite, donc composée) : un chant nommé par Tinctoris « *cantus super librum* ». Celui-ci est représenté du XV^e au début du XVII^e siècle par différentes techniques visant à déduire des sonorités sous la voix du plain-chant. Plusieurs techniques et traditions étaient alors en œuvre : le *faburden* anglais, le Faux-bourdon continental, le *falsobordone* italien constituent autant de déclinaisons de techniques orales destinées à enjoliver le chant liturgique au moyen de polyphonies rudimentaires, le plus souvent parallèles. D'autres formes, plus élaborées du *Cantus super librum* étaient enseignées oralement, il s'agissait de déduire les sonorités engendrées par les déplacements de la *vox principalis*⁸. Ces pratiques restant orales, elles ne prenaient pas place dans les traités et, selon Sébastien de Brossard, elles demandaient « beaucoup d'habitude et même plus de routine que de science »⁹.

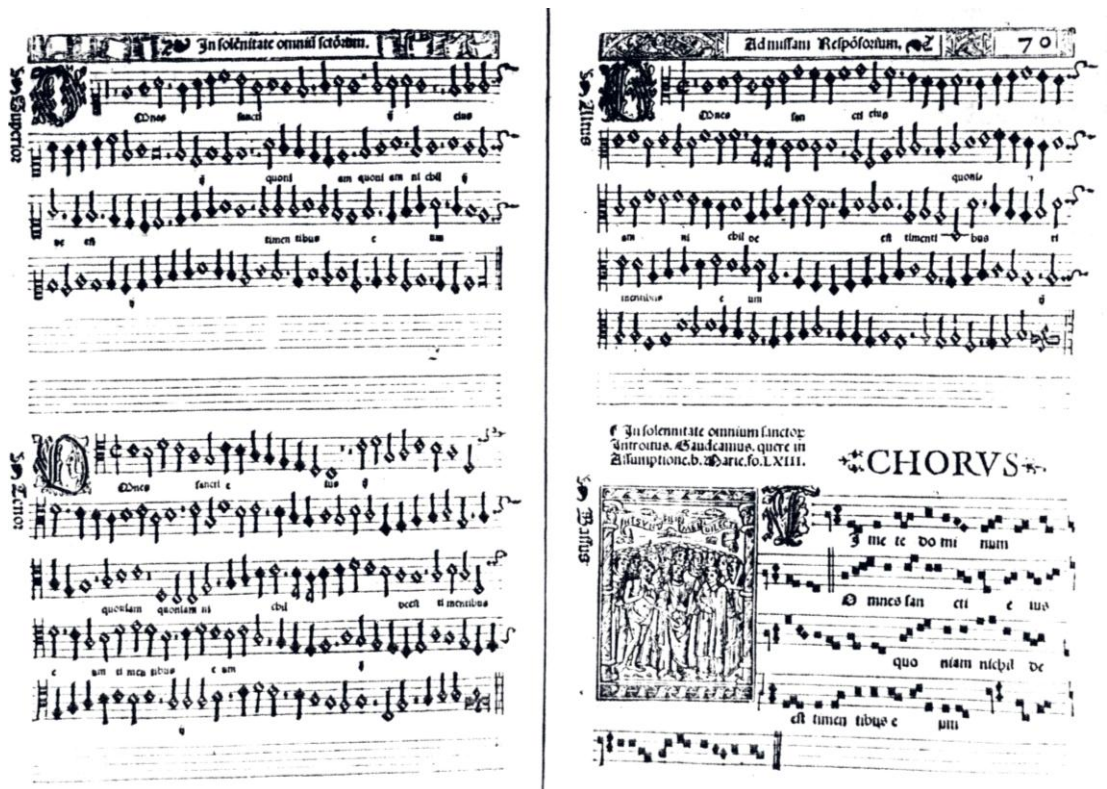


Illustration 1. [F. de Layolle], *Contrapunctus seu figurata musica*, Lyon, 1528.
Florence, Biblioteca nazionale

Le *Contrapunctus seu figurata musica*, une des premières partitions éditées à Lyon (1528), représente bien à lui seul la place du plain-chant dans la musique liturgique et, au-delà, dans l'enseignement à la Renaissance (cf. Illustration 1). L'édition possède l'ensemble des pièces du Propre de l'année liturgique pour quatorze solennités¹⁰. Ce livre présente selon la disposition du livre de chœur l'ensemble des quatre voix. Il correspond bien aux attitudes de chant que l'iconographie rapporte pour les chapelles polyphoniques ; tous les chanteurs suivant sur un même livre ouvert, placé sur le lutrin. La particularité ici relève de la place du plain-chant qui est centrale, comme dans tout contrepoint improvisé, et fait correspondre aux neumes le rythme imperturbable de brèves sur lesquelles le contrepoint des trois autres voix s'organise dans le style fleuri¹¹.

1.1. L'adepte de la nouvelle religion

Pour les adeptes de la nouvelle religion, la musique occupe une place considérable. Selon les idées de Luther la musique est « *un don de Dieu, tout proche de la théologie* » (*Tischreden* – Propos de table) ; elle constitue donc un jalon essentiel de l'éducation chrétienne : « *J'ai toujours beaucoup aimé la musique. Celui qui connaît cet art est bon à tous les autres. Il est nécessaire de tenir la musique en honneur dans les écoles. Il faut qu'un maître d'école sache chanter, sinon je ne fais pas cas de lui. Il ne faut non plus ordonner pasteurs des jeunes gens qui ne se soient, à l'école, essayés à la musique et ne s'y soient exercés.* » Dès 1528, les règlements scolaires fleurissent dans les villes acquises à la Réforme à la suite de celui mis au point par Melancton¹² ; la musique y est considérée comme une discipline à part entière et obligatoire. Les écoles humanistes se développent en mettant l'accent sur l'acquisition d'une sagesse recherchée par la lecture et l'explication des textes antiques, auxquels s'ajoute la grammaire, la poésie, la rhétorique, la théologie, la musique, et même le théâtre scolaire destiné à interpréter tragédies et comédies de l'antiquité.

Les humanistes conçoivent la musique dans son union avec la poésie et comme un agent essentiel de sa déclamation. On pourra le remarquer par exemple dans les odes latines de Ludwig Senfl de style homophone et avec la mélodie placée au ténor¹³ ou dans les odes latines transcrites par Johann Cochlaeus.

Dans ces écoles luthériennes, on forme les jeunes chanteurs en vue de participer aux offices et d'assurer des concerts spirituels susceptibles d'élever l'âme. Les enfants de la maîtrise protestante apprennent les mêmes techniques de chant et de solmisation que leurs jeunes collègues

catholiques et le dialogue entre le maître et l'élève est en latin. Toutefois, le chant des chorals luthérien, en langue vernaculaire, bien sûr, est quotidien : chaque heure débutant par le chant d'un choral, d'un psaume ou d'une ode latine¹⁴.

Ces chantres doivent apprendre les règles de la musique, mais aussi s'exercer au chant figuré. Ainsi, ne délaissent-ils pas totalement le répertoire artistique des anciens maîtres qui est alors utilisé dans le cadre des concerts spirituels. À ces fins, Georg Rhau, imprimeur à Wittenberg publia, en plus de la théologie, de l'exégèse et du catéchisme, les plus importants ouvrages d'hymnologie luthérienne en ajoutant tout un répertoire polyphonique ordonné liturgiquement, partant des compositions les plus simples jusqu'à des polyphonies complexes de maîtres franco-flamands. Ses volumes de *Bicinia* et de *Tricinia*, de nature profane, sont destinés à forger le goût et l'habileté des élèves en matière contrapuntique.

Les écoles luthériennes, où la musique occupe une place quotidienne, sont marquées par un enseignement basé sur le retour aux sources antiques et par la nouvelle doctrine ; c'est pourquoi une réforme pédagogique va de pair avec la réforme religieuse. Le cantor doit réaliser dans l'école l'enseignement théorique de la musique, le chant choral, organiser les répétitions, en distinguant les élèves les plus doués de ceux qui le sont moins. Au culte, il doit entonner les chants, il dirige le chœur scolaire pendant les offices et pour la représentation d'histoires bibliques. Il doit aussi diriger le chœur dans les cortèges, processions, chants au cimetière, pendant les repas ou pour les fêtes scolaires. En outre, ses fonctions sont étendues à l'enseignement des mathématiques (cette obligation disparaît peu à peu), du latin, de la grammaire latine, du catéchisme, de la dialectique et de la rhétorique¹⁵.

La mission d'éducation que nous venons d'observer prend une autre forme dans le cadre genevois et calviniste. La pratique du chant des psaumes en français induit à la fois un développement de l'alphabétisation et de la connaissance du chant ainsi que l'exprime Loys Bourgeois dans *Le droict chemin de musique* (Genève, 1550)¹⁶

*« Jadis (Lecteurs) l'art plaisant de Musique
A sommeillé, tout couvert d'ignorance.
Mais (grâce à Dieu) ce Livret authentique,
De son réveil nous donne l'assurance (...) ».*

Ce traité s'adresse aux adeptes de la nouvelle religion en étant tout particulièrement appliqué au chant des psaumes.

« Ces choses sont dictes, afin que ceux qui se sont jà perforcés de louer le Seigneur en beaux Pseaumes et Cantiques spirituelz (dont je suis fort joyeux) perséverent de bien en mieux: et que les folz viennent à resipiscence. »

Il livre des exercices pratiques comme ceux qui indiquent comment lire les notes en solmisant et comment placer le texte sous chacune d'entre elles (cf. Illustration 2).

Or laiffe Cre a teur en paix ton

serui teur, en suy uant ta pro mef

se, puis que mes yeux ont eu, ce cre-

dit d'a noir veu, de ton fa lut l'a dref d'

II. LES MÉNESTRIERS

Dans l'organisation de la société civile en guildes et confraternités de marchands et d'artisans de toutes sortes, les occasions étaient fréquentes d'employer les musiciens professionnels pour des processions et banquets. De même, les familles de haut rang rétribuaient-elles nombre de musiciens soit régulièrement, soit de façon plus ponctuelle.

Cette demande entretenait dans les villes un grand nombre de professionnels dépendant essentiellement de leurs talents musicaux. Les sonneurs (*Piffari* en Italie) et autres trompettistes de tout participaient des bandes de « hauts instruments » dont certains étaient statutairement rétribués par les municipalités. En-dehors de leurs fonctions officielles, ils prenaient part aux processions, bals et banquets. La corporation des ménestriers, instituée à Paris depuis le XIV^e siècle¹⁷, avait pour fonction de régir la vie de ces musiciens qui, en 1582 encore, étaient classés au troisième rang des « maîtrises » parmi les métiers médiocres c'est à dire en dessous des apothicaires, des drapiers (1^{er} rang), des barbiers et des bouchers (2^e rang)¹⁸. Ces musiciens étaient polyvalents, pratiquant plusieurs instruments et classés en « ménestrels de bouche », « ménestrels de cordes » ou « *joueurs de bas ou de hauts instruments* ». Avant la fin du XVI^e siècle, les instrumentistes des cours étaient, eux, organisés à l'imitation des clercs de la chapelle avec une hiérarchie dépendant du type d'instrument et de la fonction remplie. La corporation traitait des relations avec les employeurs, des musiciens entre eux et aussi de l'apprentissage des plus jeunes qui s'opérait par imitation. Leur répertoire, initialement oral, tend à se rapprocher de l'écrit, comme le montre le nombre croissant des pièces instrumentales copiées et imprimées au cours du XVI^e siècle. Si les sources historiques ne sont pas très loquaces sur les modes d'apprentissage au sein de la corporation, les premiers traités instrumentaux nous montrent que les axes empruntés sont : la glose sur la polyphonie vocale, la diminution, l'improvisation sur ténor ou sur basse contrainte ; viendra plus tard la composition d'un *ricercare*. Ces musiciens profanes, vivant de leur art et de leur pratique, suscitaient une émulation avec les clercs-chanteurs éduqués dans l'église. Ils tendent ainsi, peu à peu, à acquérir le bagage musical nécessaire à transcrire leurs compositions qu'ils confient aux imprimeurs, assurant ainsi le développement de leur réputation¹⁹.

2.1. Le luthiste

C'est à la fin du XV^e siècle que le luth semble se distinguer parmi les « bas instruments ». En effet, à cette époque, il passe de cinq à six rangs de cordes doubles lui permettant de rivaliser avec le concert vocal et c'est ainsi que chansons, motets et même parties de messes sont réduites en tablatures. Ces pratiques trahissent l'engouement de plus en plus fort du public aristocratique et bourgeois qui souhaite, au moyen de cet instrument, s'approprier le répertoire contrapuntique vocal. « *Avec l'apparition des premières tablatures écrites, la pratique du luth va cesser d'être le fait d'une catégorie particulière de professionnels pour se répandre largement dans la société cultivée et assurer ainsi la promotion sociale et culturelle de toute la musique instrumentale* »²⁰. Les princes s'entoureront des plus grands luthistes comme ils le font pour leur maître de chapelle : Pietrobono Ferrarese pour les ducs Borso et Ercole I d'Este, Albert de Rippe pour François I^{er}, Francesco da Milano pour le pape Paul III etc... Ces virtuoses, dont la pratique demeure encore essentiellement orale, enseignent leur art, en particulier celui consistant à composer un *ricercare* ou une fantaisie²¹ à quelques élèves qui ne tardent pas à diffuser, au moyen de l'imprimerie les œuvres enseignées par leur maître. Grâce à la tablature, apparaissant comme une notation simplifiée de la musique²², le répertoire des plus grands entre dans le salon de l'amateur. C'est ainsi que Guillaume Morlaye obtint du roi Henri II en 1552 un privilège pour faire imprimer chez Michel Fezandat les œuvres de son maître Albert de Rippe.

L'édition constitue donc le vecteur principal d'une nouvelle pédagogie tournée vers l'amateur. Ce phénomène est illustré tout d'abord dans les pays germaniques par les traités de Sebastian Virdung, *Musica getuscht* (Bâle, 1511), de Hans Judenkünig, *u[U ?]tilis et compendiaris introductio* (Vienne, c.1515, 1519) et *Ain schone Kunstliche Underweisung* (Vienne, 1523) et de Hans Gerle, *Musica Teusch* (Nuremberg, 1532).

En Italie, la dimension pratique touchant à l'accord des instruments, apparaît en 1533 dans le traité *Scintille di Musica* du maître de chapelle de la cathédrale de Brescia, Giovanni Maria Lanfranco ; mais c'est l'instrumentiste Silvestro Ganassi, employé comme musicien de cour du doge de Venise qui livre les premières instructions touchant à la technique instrumentale : sonorité, articulation, improvisation ... pour la flûte (*Fontegara*, Venise, 1535) et la viole de gambe (*Regola rubertina*, Venise, 1542).

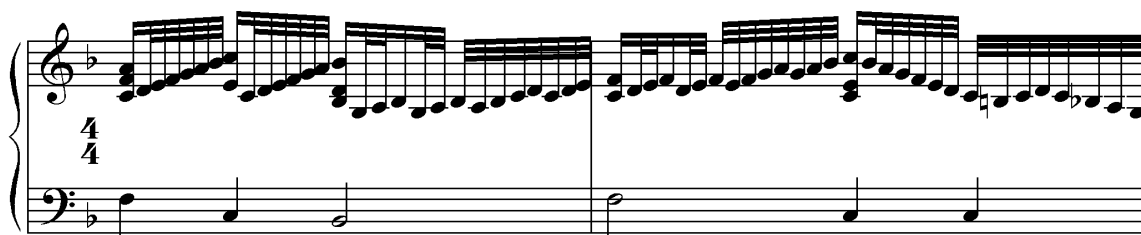
En France, Adrian Le Roy, luthiste et éditeur-imprimeur se préoccupe de publier entre 1551 et 1598 une série d'ouvrages didactiques pour les instruments à cordes pincées²³ (luth,

guitare, cistre et mandore) destinés au public amateur souhaitant se former par lui-même à la pratique des instruments et à la mise en tablature des modèles vocaux. Ce dernier ne se contente pas de placer quelques règles techniques au début d'une série de pièces, comme l'avaient fait avant lui Francesco Spinaccino à Venise ou Pierre Phalèse à Louvain, mais une méthode concrète et pratique reposant sur l'exemple à imiter. Parmi les pièces pédagogiques, *Le Roy* présente une *Petite fantaisie sur l'accord du luth* dans laquelle il fait entendre tour à tour les cordes à vide et leur octave jouée sur le manche, ce qui permet à l'élève de vérifier son accordage. L'instruction pour le luth de 1568 (réédition anglaise de 1574)²⁴ aborde tous les aspects du jeu : l'accord de l'instrument, le jeu de la main droite (détaillant l'utilisation des doigts pour les accords) et celui de la main gauche par une série d'exercices utilisant des positions d'accords simples, puis plus difficiles que l'élève doit s'entraîner à enchaîner. Il explique l'usage des barres sous la tablature indiquant le « jeu couvert », c'est-à-dire le maintien du doigt sur une corde, afin que le son puisse persister pendant l'attaque d'autres notes. L'aspect le plus original de la méthode d'Adrian Le Roy touche à la mise en tablature des modèles vocaux : passage de la notation abstraite de la polyphonie vocale à celle, concrète, de la tablature. Le Roy progresse par la réalisation d'exemples successifs dans les huit tons sur des morceaux choisis, en particulier dans le répertoire des chansons de Roland de Lassus. Après avoir expliqué au lecteur comment mettre en tablature une pièce vocale « selon la grammaire simple et grossière », il lui indique ensuite comment réaliser une version « ornée à l'éloquence de la rhétorique ». Si la tablature simple est utile sur le plan pédagogique, seule la version ornée doit être considérée comme usuelle dans les pratiques de ce temps où la glose instrumentale constituait un ingrédient essentiel de la création musicale. Déjà dans sa *Brève et facile instruction* de 1567²⁵, Le Roy présentait une série de danses dont certaines sont proposées en deux versions, l'une simple et l'autre « plus diminuée » ou « autrement » (Exemples 1 et 2).

Comme l'exprime Silvestro Ganassi dans *Regola Rubertina* (1542), la diminution produit deux effets. Elle est d'abord un ornement de la composition, c'est-à-dire du contrepoint, et ensuite, « elle charme l'oreille dans le bel agencement des passaggi variés ».



Exemple 1. Adrian Le Roy, *First Branle of Malte*



Exemple 2. Adrian Le Roy, *First Branle of Malte* "Otherwise" (Autrement)

III. LE COURTISAN

Le public amateur enclin à acheter les instructions et autres recueils de musique vocale et instrumentale ne cesse d'augmenter tout au long du XVI^e siècle. Cet engouement doit aussi être relié au développement de la culture humaniste et italianisante. Décidés à suivre l'exemple défini par Baldassare Castiglione (*Il Corteggiano*, 1528), nombreux sont les adeptes d'un nouveau savoir-vivre et penser consistant à la connaissance du latin et du grec, à lire des historiens et orateurs, à savoir les règles de la peinture, de la sculpture mais aussi à composer des vers et pratiquer d'un instrument. Or, pour l'humaniste qui a lu *La République* de Platon, la musique doit s'unir à la poésie en une seule et même expérience ; c'est ce qu'exprime Castiglione : « Mais surtout, il me semble fort agréable de réciter une poésie en s'accompagnant sur la viole, ce qui ajoute tant de grâce et d'efficace aux paroles que c'est grande merveille ». L'image d'Apollon s'accompagnant de sa lyre ou d'Orphée charmant les bêtes sauvages, constituera donc un idéal qui s'exprime dans les titres de nombreux ouvrages musicaux comme *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (1554). Ainsi, dès les premières années du XVI^e siècle avec les *frottole* mises en

tablature par Francesco Bossinensis (Petrucci, 1509) (cf. Illustration 3), le *cancioneros* espagnol et jusqu'à la mode des *Lute songs* de John Dowland (*The First Booke of Songes or Ayres*, 1597), le livre de musique revêt-il l'habit du poète musicien par l'intermédiaire de l'instrumentiste-chanteur.

La prima volta si fa tutte due le pause dopo il sospir solo. F. T.

Eus in adiuo riu meū in tende Ccmai du rar non posso a si alta im presa

La pace del fo pran al terzo casto de la rox

Pero se tardi il to focorso a more Il regno perderai sio perdo il core i i il core

Chel lume di costei tanto s'extende Che tolto ha dal mio cor ogni diffesa

Et tanta in sua beltà si tutta prende Che non fuma del ciel forsa ne offesa

Pero se tardi ij tuo focorso amore Il regno perderai sio perdo il core

Illustration 3. Francesco Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col soprani in canto figurato par cantare e sonare col lauto*, Venice, 1509.

On dispose alors la tablature de luth sous la ligne de chant et les diverses strophes du poème sont placées en bas de la page pour de brèves chansons à la mélodie simple et syllabique, susceptible d'être chantée par un musicien amateur cultivé et bien éduqué.

Il apparaît donc que, selon sa catégorie sociale ou le type de musique que l'on joue, l'apprentissage de la musique revêt des caractéristiques très différentes à la Renaissance. Cependant, allant de pair avec l'évolution du goût, les figures des musiciens que nous venons d'envisager vont se transformer en gommant peu à peu la distinction entre instrumentiste et chanteur, mais aussi en laissant apparaître un nouveau type de musicien professionnel pétri de virtuosité et d'éloquence scénique, celui qui participera au développement du nouveau genre de l'opéra.

(*) Jean DUCHAMP, Maître de conférences, université Lumière-Lyon2.

¹ Voir BOSSUYT, Ignace, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus. Les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Paris, éditions du Cerf, 1996, p. 19-28. Sur l'organisation des chapelles polyphoniques, voir PERKINS, Leeman, *Music in the Age of the Renaissance*, New York-London, Norton, 1999, p. 89-98.

² PETIT COCLICO, *Compendium musices*, www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/COCCOM_TEXT.html, trad. Jean-Christophe Jolivet, dans ATLAS, Allan, *La musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, trad. française Christophe Dupraz, Turnhout, Brepols, Coll. « Épitome musical », C.E.S.R., 2011, p. 40-41.

³ DEMOUY, Patrick, « Une source inédite de l'histoire des maîtrises : le règlement des enfants de chœur de Notre-Dame de Reims (XVI^e s.) », dans *Symphonies lorraines. Compositeurs exécutants, destinataires*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 169.

⁴ Cité par DEMOUY, Patrick, *Idem*, p. 173.

⁵ GLORIEUX, P., *Jean Gerson, Œuvres complètes*, Paris-Tournai, 1973, t. IX, p. 686-689.

⁶ Voir BOSSUYT, Ignace, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus, op. cit.*, p. 29.

⁷ Sur la manière dont Josquin Desprez sait rendre expressif le contrepoint, voir COEURDEVEY, Annie, *Josquin Desprez. De l'abstraction à l'expression*, Paris, Cité de la musique, 2011.

⁸ Voir JANIN, Barnabé, *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (15^{ème} et 16^{ème} siècles)*, Dijon, éditions Dominique Guéniot, 2012.

⁹ Le dictionnaire de la musique de Sébastien de Brossard (1701) est consultable en ligne : http://books.google.fr/books?id=kS9DAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consulté le 20/11/2012).

-
- ¹⁰ *The Lyons Contrapunctus*, David A. Sutherland (ed.), Madison, AR Editions, 1976. Voir aussi GUILLO, Laurent, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 38-44.
- ¹¹ Sur le développement des styles contrapuntiques, voir BOSSUYT, Ignace, *op. cit.*, p. 22-27.
- ¹² WEBER, Édith, « L'enseignement de la musique dans les écoles humanistes et protestantes en Allemagne : théorie, pratique, pluridisciplinarité », dans *L'enseignement de la musique au moyen-âge et à la Renaissance*, ARIMM/CNRS, éditions Royaumont, 1988, p. 110.
- ¹³ Paul van Nevel a enregistré trois odes d'Horace de L. Senfl dans : Huelgas-Ensemble, *Le chant de Virgile*, Harmonia mundi, 2001.
- ¹⁴ Ces pièces sont souvent mesurées à l'antique. Voir le détail du règlement scolaire de Brieg transcrit par Edith Weber, *op. cit.*, p. 115-116.
- ¹⁵ WEBER, Edith, *op. cit.*, p. 112.
- ¹⁶ BOURGEOIS, Loys, *Le Droict Chemin de Musique*, Genève, 1550, reprint ed., Kassel, Bärenreiter, 1954.
- ¹⁷ LESPINASSE, René de, *Les métiers et les corporations de la ville de Paris*, vol. I & III. Les premiers statuts de la corporation ont été rédigés le 14 septembre 1321. Cette corporation se nomme la « Ménestrandise », dédiée à Saint Julien, elle est surtout constituée de musiciens populaires chargés d'animer bals et banquets.
- ¹⁸ D'après VACCARO Jean-Michel, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1981, p. 19. Ces catégories se précisent au cours du XV^e siècle, particulièrement pour les joueurs de harpe, d'orgue et de trompette.
- ¹⁹ PERKINS, Leeman, *Music in the age of the Renaissance*, New York & London, Norton, 1998, p. 89.
- ²⁰ VACCARO, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 25.
- ²¹ Ce répertoire constitue la première musique instrumentale indépendante du modèle vocal.
- ²² « Quant à ceux qui ne savent pas chanter, on a imaginé à leur intention un moyen : la tablature. Celle-ci leur permet d'apprendre à jouer des divers instruments selon la manière et les caractéristiques de chacun en particulier », dans VIRDUNG, Sebastian, *Musica Getuscht*, Bâle, 1511, éd. Christian Meyer, Paris, CNRS, p. 39.
- ²³ Voir *Œuvres d'Adrian Le Roy. Les instructions pour le luth (1574)*, éd. Jean Jacquot, Pierre-Yves Sordes, VACCARO, Jean-Michel, Paris, CNRS, 1977, vol. 1, p. xxiii-xxxvii.
- ²⁴ Les traités originaux de 1567 et 1568, aujourd'hui perdus, ne sont plus connus que par des traductions anglaises de 1574.
- ²⁵ *Adrian Le Roy. Les instructions pour le luth*, éd. Jean Jacquot et Pierre-Yves Sordes, Paris, CNRS, 1977. *Œuvres d'Adrian Le Roy*, éd. Pierre Jansen, Paris, CNRS, 1975.