Contrapunctus : Les pratiques polyphoniques improvisées du plain-chant dans les sources théoriques et musicales de la Renaissance

Jérémie Couleau

▶ **To cite this version:**

Jérémie Couleau. Contrapunctus : Les pratiques polyphoniques improvisées du plain-chant dans les sources théoriques et musicales de la Renaissance. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Toulouse Jean Jaurès, 2015. Français. NNT : . tel-02974548

HAL Id: tel-02974548
https://hal.science/tel-02974548

Submitted on 21 Oct 2020

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.

Université Fédérale

Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Présentée et soutenue par :

le

Titre :

École doctorale et discipline ou spécialité :

Unité de recherche :

Directeur/trice(s) de Thèse :

Jury :

Remerciements

Nos remerciements les plus vifs vont à Philippe Canguilhem qui, tout au long de cette thèse, nous a aidé, conseillé et encouragé, y compris entre deux sets. Ses travaux menés dans le domaine de l'improvisation et son approche pratique des musiques de la Renaissance ont largement nourri notre parcours.

Notre gratitude va aussi à Margaret Bent, David Bryant, Gérard Geay, Michael Noone, Owen Rees, Richard Sherr, David Sutherland, Peter Schubert, pour leurs conseils, leur disponibilité et leurs précieux encouragements. Que soient également remerciés Juan-Carlos Asensio, Jean-Yves Haymoz, Stefano Lorenzetti, Arnaldo Morelli et Alfonso de Vicente Delgado pour leurs discussions si enrichissantes.

Que l'équipe du Centre d'Étude Supérieures de la Renaissance en général, et Xavier Bisaro, Marc Busnel, David Fiala et Philippe Vendrix en particulier, trouve ici l'expression de notre reconnaissance pour nous avoir permis d'accéder à une multitude de sources et d'études.

Nos remerciements vont aussi à Xavier Bisaro, Jean-Yves Haymoz et Anne Piéjus pour l'honneur qu'ils nous font d'avoir accepté de participer à ce jury de soutenance.

Enfin, à Nahéma Khattabi et Micha Couleau, à mes parents et à mes amis, Yves Balmer, Louis Delpech, Aurélien Fabre, Fanny Gribenski, Adrien Marquez-Velasco, Doub Michel, Scott Noblet, Ariane Prunet, Dominique Stutzmann, pour leur intérêt et leur soutien indéfectible. Nous leur sommes infiniment redevable.

Contrapunctus :
Les pratiques polyphoniques improvisées du plain-chant dans les sources théoriques et musicales de la Renaissance

INTRODUCTION

En 1932, le dictionnaire de l'Académie française donne deux définitions pour le mot « contre-pointer[1] ». La première est liée à la couture. Il s'agit de « piquer [un tissu] des deux côtés avec du fil ou de la soie ». La deuxième renvoie au jargon de la guerre, car il s'agit « d'opposer une batterie à une autre ». Dans les deux cas, contre-pointer comporte certains risques, que ce soit par l'aiguille ou par le canon. Il faut remonter un peu dans le temps pour trouver d'autres usages du mot « contrepointer ». Le *Nuevo diccionario de las lenguas Espanola francesa y latina*, paru en 1776, propose comme traduction française à l'expression espagnole « hacer punta » : « Contrepointer quelqu'un, s'opposer à ce qu'il prétend[2] ». L'utilisation de ce terme comme un synonyme du mot « opposition » est confirmée en 1686 dans l'*Histoire du Concile de Trente*[3]. Il est ainsi question de « soutenir les Catoliques, & de contrepointer les Protestans ».

Ces différentes acceptions du mot « contrepointer » partagent certains traits communs, car elles associent toutes ce vocable à une forme d'altérité positive ou négative encore visible aujourd'hui dans le langage scientifique. Par exemple, James Flood et Diane Lapp utilisent le terme « counterpoint » pour parler des rapports entre télévision et écriture[4], tandis que George

[1] Le dictionnaire de l'Académie française de 1932 a été numérisé. Les définitions du verbe « contre-pointer » sont disponibles à l'adresse http://atilf.atilf.fr/academie.htm.

[2] Francisco Cormon, *Sobrino aumentado o Nuovo Diccionario de la lenguas Española, Francesca y Latina*, *tomo segundo*, Anvers : Frères de Tournes, 1776, p. 82.

[3] Paolo Sarpi, *Histoire du Concile de Trente*, trad. Abraham Nicolas Amelot de la Houssaie, Amsterdam : Guillaume Pieter et Joan Blaeu, 1686, p. 430.

[4] James Flood et Diane Lapp, « Point-Counterpoint : Television and Reading : Refocusing the Debate », *The Reading Teacher 49*, n° 2, 1995, pp. 160-3.

Reid Andrews présente la démocratie brésilienne comme un contrepoint à celle des États-Unis[5]. Enfin, Handy Craighill évoque la dissolution des traditions locales dans le pacifique avec son article « The insular pacific : Ethnic Fugue and Counterpoint [6]», quand Paul Navarro présente le maoïsme péruvien comme un contrepoint au mouvement politique du Sentier Lumineux[7]. Plus qu'une réelle opposition, l'usage linguistique du terme « contrepoint » semble refléter des rapports hiérarchiques entre une idéologie marquante (la télévision, la politique des États-Unis, la mondialisation, le Sentier Lumineux) et un discours secondaire (la lecture, la politique brésilienne, les cultures locales et le maoïsme péruvien). Ainsi, le mot « counterpoint » trouve sa place dans un vaste champ d'étude : McNair analyse l'influence de la *Comédie humaine* de Balzac sur Huxley[8], Michael Worobey présente la prolifération des virus pathogènes dans le corps humain[9], Robert Enggass observe les éléments secondaires dans les peintures vénitiennes du *Settecento*[10], et Deborah Weagel analyse le « contrepoint musical » dans l'*Étranger* d'Albert Camus, révélant par la même occasion les liens privilégiés qui existent entre le contrepoint et l'art d'agencer les sons ensemble[11].

Dans le champ musical, le mot « contrepoint » recouvre une pluralité de sens, car il peut être assimilé à une technique polyphonique (1) – et on lui associe volontiers l'usage du canon ou de la fugue –, à un style musical tel que celui développé au XVIII[e] siècle par Jean-Sébastien Bach (2), à l'ensemble des formes de polyphonies vocales élaborées avant 1600 (3), à un art musical « horizontal » distinct de l'harmonie « verticale » (4), ou encore à l'œuvre écrite (5), si bien que le Conservatoire de Paris accueille dès 1816 une classe de « Fugue et Contrepoint » créée à l'intérieur de la classe de composition[12]. Bien que le mot « contrepoint » soit employé

[5] George Reid Andrews, « Brazilian Racial Democracy, 1900-90 : An American Counterpoint », *Journal of Contemporary History 31*, n° 3, 1996, pp. 483-507.

[6] E. S. Craighill Handy, « The Insular Pacific : Ethnic Fugue and Counterpoint », *Pacific Affairs 5*, n° 6, 1932, pp. 487-96.

[7] Paul Navarro, « A Maoist Counterpoint : Peruvian Maoism Beyond Sendero Luminoso », *Latin american Perspectives 37*, n° 1, 2010, pp. 153-71.

[8] Lilian McNair, « Balzac and Huxley : A Short Study of the influence of the Comédie Humaine on Point Counterpoint, *The French Review 12*, n° 6, 1939, p. 476-9.

[9] Michael Worobey, Adam Bjork et Joel Wertheim, « Point, Counterpoint : The Evolution of Pathogenic Viruses and Their Human Hosts », *Annual Review of Ecology, Evolution, and Systematics 38*, 2007, p. 515-40.

[10] Robert Enggass, « Visual Counterpoint in Venetian Settecento Painting », *The Art Bulletin 64*, n° 1, 1982, pp. 89-7.

[11] Deborah Weagel, « Musical Counterpoint in Albert Camus "L'étranger" », *Journal of Modern Literature 25*, n° 2, pp. 141-5.

[12] Carl Dahlhaus, « *Counterpoint* », *Grove Music Online*, disponible à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690?q=counterpoint&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 13/07/2015. L'auteur donne les différents sens du mot « contrepoint » après 1600. Voir également Jean-Paul Holstein, « Le cantus firmus et l'enseignement du contrepoint au C.N.S.M. de Paris », *Itinéraires du cantus firmus VII : le cantus firmus hymnologique, lexicologique et pédagogique*, dir. Édith Weber, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994, p. 171.

dans une grande variété de contextes, il désigne pourtant principalement un usage musical dans lequel une mélodie préexistante est mise en relation avec des ajouts secondaires.

Au même titre que l'*organum* ou le *discantus*, le *contrapunctus* se présente au XIV^e^ siècle comme une nouvelle manière polyphonique de traiter le plain-chant. Décrit par Jean de Murs, cet usage consiste à « poser ou faire une note contre une note » du chant grégorien[13]. Hormis la dimension hiérarchique entre un texte principal et une « glose » secondaire, cette définition révèle aussi, et dès ses origines, la double nature du contrepoint qui se situe entre la composition ('poser') et l'improvisation ('faire'). Le contrepoint vocal est ainsi nommé de façon différente au fil des siècles : « *discantus*, *« cantare super librum »*, « *cantare ad videndum »*, « *sortisare »*, « *cantare ex tempore »*, « *cantare alla sproveduta », « cantare all'improviso »*, « *contrapuntear »*, « *chant sur le livre »*, « *fleurty »*, *faux-bourdon »*, autant d'appellations qui témoignent de la longévité des pratiques polyphoniques de tradition orale.

La forme improvisée du contrepoint n'a pas suscité une production scientifique importante. La majorité des projets musicologiques sur ce sujet ont considéré cet usage comme un phénomène mineur par rapport à la composition écrite. Par exemple, Klaus Jürgen Sachs évoque le contrepoint vocal au détour d'une phrase en expliquant « que le but de la théorie du contrepoint n'était pas l'improvisation[14] ». Margaret Bent adopte une posture similaire à propos du chant sur le livre, procédure mentale qu'elle assimile à une étape préparatoire à l'écriture : « L'étude et la pratique du contrepoint pourraient être analysées comme une approche de la composition, dans laquelle la pratique du chant sur le livre tend à la réalisation d'une polyphonie écrite[15] ».

Passée sous silence dans la majorité des études sur le contrepoint, l'improvisation polyphonique a dernièrement attiré l'attention. Dans la lignée des recherches menées au milieu du XX^e^ siècle par Ernst Ferrand, Philippe Canguilhem a réalisé un catalogue des sources théoriques qui évoquent cet art vocal, pour analyser ensuite la transmission à l'écrit d'un enseignement associé à une tradition orale[16]. Ce champ d'étude, également exploré par Bonnie

---

[13] Jean de Murs, *Ars contrapuncti*, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina aletra III*, dir. Edmond de Coussemaker, Paris : Durand, 1869 ; rééd. Hildesheim : Georg Olms, 1963, p. 60 : « Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere ».

[14] Klaus-Jürgen Sachs, « Countrepoint », *Grove Music Online*, disponible à la d'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690?q=Counterpoint&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 13/07/2015.

[15] Margaret Bent, « "Resfacta" and "Cantare super librum" », *Journal of the American Musicological Society 36*, n° 3, 1983, p. 390.

[16] Ernst Ferand, « Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque », *Annales musicologiques 4*, 1956, pp. 129-74. L'auteur donne une liste de sources théoriques associées au contrepoint improvisé. Le catalogue a été augmenté par Philippe Canguilhem dans son ouvrage, *Chanter sur le livre à la Renaissance : les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout : Brepols, 2013. Philippe Canguilhem a

Blackburn, Jean-Paul Montagnier ou encore Peter Schubert, a ensuite permis à des praticiens, tels Jean-Yves Haymoz ou Barnabé Janin, de développer une pédagogie dans leurs classes au Conservatoire de Genève et au CNSM de Lyon et de mettre en pratique les préceptes exposés dans les écrits[17]. En parallèle, Rob Wegman adopte un regard sociologique sur le contrepoint vocal en analysant les implications de tels usages sur le statut de musicien à la Renaissance[18].

En marge des techniques développées par les contrapuntistes, les investigations menées dans le domaine de la théorie musicale ont indirectement révélé les manières d'écrire ces polyphonies traditionnellement improvisées. Celles-ci reposent en majorité sur un *cantus firmus* immuable et sans silence, fréquemment distingué des autres voix grâce à l'usage de la notation grégorienne. Ces codes d'écriture ont permis à certains auteurs, tels David Sutherland, Robert Gerken, José Sierra Perez, David Burn, Frank d'Accone, Pedro d'Alvarenga, David Crawford, Bernadette Nelson, Christian Meyer ou Michael Scott Cuthbert, d'effectuer un rapprochement entre les techniques du chant sur le livre telles qu'elles sont transmises dans les écrits théoriques et certaines pièces renfermées dans les sources musicales du Moyen Âge et de la Renaissance[19]. Bien que ces polyphonies aient été observées, elles n'ont jamais véritablement été cataloguées ni analysées en détail. Pour cette raison, notre thèse se fonde sur ces musiques qui, en plus d'apporter un témoignage unique sur le contrepoint vocal,

---

récemment rédigé un livre, *Ex tempore. L'improvisation musicale à la Renaissance*, qui devrait être publié prochainement aux éditions Classiques Garnier (ouvrage non consulté).

[17] Bonnie Blackburn, « On Compositional Process in the Fifteenth Century », *Journal of the American Musicological Society 40*, n° 2, 1987, pp. 210-84. Jean-Paul Montagnier, « Les sources manuscrites françaises du "Chant sur le livre" aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Revue belge de Musicologie 49*, 1995, pp. 79-100. Peter Schubert, « Counterpoint Pedagogy in the Renaissance », *The Cambridge History of Western Music Theory*,, dir. Thomas Christensen, New York : Cambridge University Press, 2008, pp. 503-33. Barnabé Janin, *Chanter sur le livre : manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XV^e^ et XVI^e^ siècles)*, Lyon : Symétrie, 2014. Le livre est préfacé par Jean-Yves Haymoz.

[18] Rob Wegman, « From Maker to Composer : Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society 49*, n° 3, 1996, pp. 409-79.

[19] David Sutherland, *The Lyons Contrapunctus (1528) : Part 1&2*, Madison : A-R Editions, 1976 ; Robert Gerken, (dir.), *Three Mass Proper Cycles from Jena 35*, Madison : A-R Editions, 1982 ; José Sierra Perez, *Fr. Martín de Villanueva Obras Completas*, Madrid : Ediciones Escurialenses (EDES), 1997 ; David Burn et Frank d'Accone, *Counterpoints on the cantus firmi of solemn Masses / Francesco Corteccia*, Middleton : American Institute of Musicology, 2009 ; João Pedro d'Alvarenga et Manuel Pedro Ferreira, « The *Liber Introitus* of Miguel da Fonseca, and a Possible Improvisatory Model », *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, dir. David J. Burn et Stefan Gasch, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Turnhout : Brepols, 2011, pp. 81-121 ; David Crawford, *Sixteenth Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, [s. l.] : American Institute of Musicology , 975 ; Bernadette Nelson, « A Little Known Part-book from Toledo. Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, *Fondo Reserva*, Ms 1*, *Annuario Musical 65*, 2010, pp. 25-56 ; Christian Meyer, « *Sortisatio*. De l'improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500 », *Polyphonies de tradition orale : histoire et traditions vivantes*, dir. Michel Huglo et Marcel Pérès, Paris : Éditions Créaphis, 1993, p. 183-200 et Michael Scott Cuthbert, « Trecento Fragments and Polyphony beyon the Codex », Thèse non publiée, Cambridge, Harvard University, 2006.

constituaient à l'époque un moyen de produire un deuxième « discours », en dehors de la théorie sur l'improvisation polyphonique.

L'étude des livres musicaux imprimés et manuscrits a permis d'élargir considérablement le corpus des pièces écrites dans le style du chant sur le livre, ce qui n'a pas facilité la délimitation du sujet. Si notre point de départ consistait à observer l'utilisation des techniques polyphoniques du contrepoint vocal dans les sources musicales entre 1470 et 1570 en Italie, nos recherches nous ont rapidement conduit à augmenter ce champ d'étude à la Renaissance et à l'intégralité des territoires qui forment l'Europe actuelle. Ce vaste projet de recherche, s'il met en péril « l'unité de lieu et de temps », ne constitue finalement qu'une infime frange de l'histoire d'un usage millénaire.

À partir du XV^e^ siècle, le recours de plus en plus important à l'écriture conduit certains théoriciens à assimiler le contrepoint vocal à une contre-culture qui se manifeste à travers la revendication d'une territorialité du chant polyphonique[20]. D'aucuns louent les prouesses contrapuntiques de certaines chapelles, alors que d'autres, tels que Guilielmus Monachus, attribuent aux « nations » différentes manières d'improviser le gymel et le faux-bourdon[21]. Notre thèse vise à montrer, grâce à l'étude des polyphonies écrites dans le style du chant sur le livre, que le *contrapunctus* est l'expression, depuis les nations jusqu'aux individus, de cultures musicales d'échelles diverses.

Nous analyserons pour commencer les techniques du contrepoint vocal comme le reflet d'une culture commune de création par ajouts promue entre autres dans les écrits et les arts visuels. Tout en replaçant le chant polyphonique dans un contexte esthétique, les travaux de Jacqueline Authier-Revuz, de Marie-Christine Lala et d'Antoine Compagnon nous ont permis d'identifier les chemins qui mènent à la distinction et à l'autorité[22]. À ce titre, nous verrons à travers les usages linguistiques et musicaux que la théorie musicale se fait l'écho d'une pluralité de rapports au chant sur le livre.

---

[20] Les ouvrages suivants ont été des sources précieuses de réflexion : Bernard Lortat-Jacob, *Chroniques Sardes*, Paris : Julliard, 1990 ; Bernard Lortat-Jacob, *Chants de Passion au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris : Éditions du Cerf, 1998 ; Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone: fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca : Libreria Musicale Italiana, 1995. Les recherches d'Ignacio Macchiarella et de Bernard Lortat-Jacob qui sont menées sur les polyphonies de traditions orales ont révélé l'implication du chant dans la construction d'une identité territoriale et individuelle. Voir Sebastiano Pilosu, « Canto A Tenore and « visibility » - comparing two communities' styles, Orgosolo and Bortigali (Sardinia) », *Multipart music : a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, dir. Ignazio Macchiarella, Udine : Nota, 2012, pp. 403-14.

[21] Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musicae* (Ms., c. 1480), Venise, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. Z 336.

[22] Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2002 ; Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

Après avoir montré, grâce à l'étude de la littérature musicale, la diversité des liens que les musiciens entretiennent à l'improvisation polyphonique, nous verrons que ces divergences reposent en partie au moins sur une conception différente de l'écrit. Les questionnements des théoriciens sur la fonction de l'écriture dans l'enseignement du chant sur le livre serviront de préambule à la présentation et à l'analyse paléographique des sources musicales dans le style du contrepoint vocal. En effet, les musiciens et les copistes donnent du sens à la notation musicale. Celle-ci leur permet de transmettre leur conception du *contrapunctus* faisant apparaître, à travers des usages notationnels hétérogènes, de nouveaux indices d'une forme de diversité culturelle à la Renaissance.

Nous verrons ensuite si les hypothèses fondées sur l'étude de la notation musicale se vérifient dans la musique à travers une pluralité de styles polyphoniques. Le chant sur le livre semble être le reflet de plusieurs formes de territorialité : géographique, sociale et institutionnelle, car les contrapuntistent n'improvisaient pas de la même manière dans un monastère, une église paroissiale ou dans une cathédrale.

Une fois analysé le contrepoint improvisé comme l'expression d'une culture locale, nos recherches se concentreront, pour finir, à l'échelle de l'individu. Il s'agira de montrer, grâce à de nombreux documents d'archive, que le chant sur le livre contribue à la mutation du statut de musicien durant la Renaissance. Les recherches de Rob Wegman, Craig Wright, Richard Sherr, Arnaldo Morelli et José Lopez-Calo ont montré que la connaissance du contrepoint vocal permettait aux musiciens d'intégrer les chapelles les plus prestigieuses, que ce soit en tant que chanteur ou maître de chapelle[23]. Ce faisant, certains lieux d'excellence contrapuntique semblent avoir contribué à l'essor d'une virtuosité vocale annonciatrice des bouleversements esthétiques du style baroque.

[23] Rob Wegman, « From Maker to Composer : Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 » *op. cit.* ; Voir Craig Wright, « Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475-1550 », *The Musical Quarterly 64*, 1978, pp. 295-328 ; Richard Sherr, « Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century », *Early Music 15*, n° 14, 1987, pp. 453-62 et Arnaldo Morelli, « Concorsi organistici a San Marco e in area veneta nel Cinquecento », *La Cappella Musicale di San Marco nell'età moderna, Atti del convegno internazionale di studi Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 5-7 settembre 1994*, dir. Francesco Passadore et Franco Rossi, Venise : Edizioni Fondazione Levi, 1998, pp. 259-78.

PREMIÈRE PARTIE

LE CONTREPOINT COMME EXPRESSION D'UNE CULTURE DE L'AJOUT

INTRODUCTION

Le contrepoint, qu'il soit écrit ou improvisé, se définit comme un ajout. L'usage, qui trouve ses origines dans le chant collectif, consiste à orner, amplifier ou gloser une *vox principalis* par l'adjonction de nouvelles voix. À ce titre, cet art s'inscrit, au Moyen Âge et à la Renaissance, dans une démarche commune de commentaire, de décoration, voire de distinction. Vu sous cet angle, on ne saurait analyser le contrepoint sans adopter un focus large en réfléchissant à la notion d'ajout en général, car la musique en tant que discours, se nourrit des pratiques ornementales observées dans la rhétorique, la littérature et les arts visuels. La déclinaison de figures d'ajouts issues d'autres disciplines apportera ainsi un éclairage singulier pour l'étude du chant sur le livre, car cet usage improvisé consistant à imaginer des voix nouvelles sur les notes du plain-chant est lié à l'écrit, et plus généralement au visuel[24].

[24] L'expression « figures d'ajouts » est empruntée à une étude fondamentale menée par Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala. Voir Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2002.

PREMIER CHAPITRE
L'AJOUT, LE PREMIER PAS VERS L'AUTORITÉ

Un frigidaire
Un joli scoutaire
Un atomivère
Et du Dunlopillo
Une cuisinière
Avec un four en verre
Des tas de couverts
Et des pelles à gâteaux […]
Boris Vian, *La Complainte du Progrès*

L'usage de l'ajout cache une grande variété de phénomènes : mathématiques (addition), linguistiques (apposition), typographiques (parenthèse), littéraires (préface, accumulation), herméneutiques (glose), qui en font un principe fondateur de la création depuis le Moyen Âge[25]. Pour cette raison, il faut considérer le contrepoint comme un cas particulier d'ajout. Avant de se pencher sur ses spécificités, il nous faut aborder le cadre général. C'est pourquoi nous définirons l'ajout au niveau esthétique, avant de s'intéresser aux différentes significations du terme « ajouter ». Ce faisant, nous présenterons ensuite certaines formes d'expression dans lesquelles l'ajout est un principe fondamental de création qui permet à l'auteur de se distinguer.

I. *ADJUXTARE*

Les *Proverbes* de l'Ancien Testament mettent en garde contre la transformation de la parole divine : « Ne addas quidquam verbi Deis » que l'on peut traduire par « N'ajoute rien aux paroles de Dieu[26] ». L'interdiction n'a pourtant pas empêché les théologiens du Moyen Âge d'adopter l'ajout comme un système de pensée, comme le montrent les travaux de Dominique Combe, qui s'est intéressé aux origines du terme « ajout » :

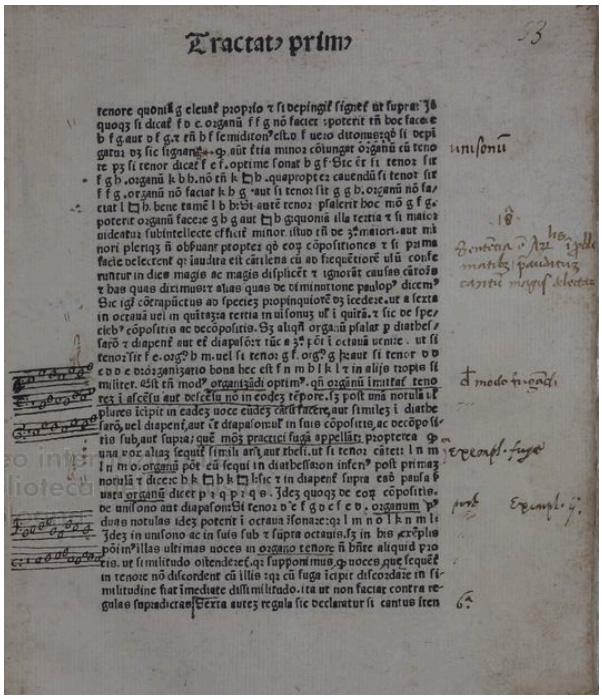
> La signification du **mot** *ajout* est en soi porteuse d'une certaine logique de pensée (sinon d'une métaphysique, comme aurait dit Barthes). […] Dérivé du verbe *ajouter*, lui très ancien (XI^e^-XII^e^), le mot, par le préfixe *ad-*, comme par l'étymon latin ***juxtare*, de la préposition *juxta*, dénote bien un rapport de contiguïté spatiale, d'où dérive le sens de « se réunir », « s'assembler ». Ajouter, c'est donc joindre, réunir, rapprocher des éléments « à côté », dans un même espace, qui pour nous est bien évidemment celui du discours et du

[25] *Ibid*.
[26] La formule biblique est citée et traduite dans Yvonne Cazal, « 'Ne addas quidquam verbis Dei…' à propos des épîtres farcies du XII^e^ siècle », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, *op. cit*., p. 197. Voir *Proverbes*, XXX, 5-6.

> texte. Mais à ce sens spatial vient précisément « s'ajouter » un sens temporel. […] L'ajout suppose toujours une chronologie, un avant et un après, par rapport à un élément premier qui sert de référence – et qui peut être l'acte d'énonciation lui-même[27].

La notion d'ajout implique une hiérarchie entre deux objets, c'est-à-dire un texte principal et un élément qui lui est rattaché. Ce faisant, l'action d'ajouter consiste à joindre, réunir et assembler ce qui, dans un contexte d'écriture, s'inscrit dans un espace circonscrit tel qu'un folio. L'œil peut parfois visualiser simultanément les éléments premiers et secondaires comme dans l'imprimé A. 80 du Museo de la Musica de Bologne qui contient un traité de Bartolomeo Ramis de Pareia annoté par un lecteur[28]. Ce dernier, selon un usage répandu et commun au Moyen Âge et à la Renaissance, complète le texte original en insérant sur l'imprimé des commentaires et des indications manuscrites :

Facsimilé 1 : Bartolomeo Ramis de Pareia, *Musica Practica*, 1482, p. 53



On peut identifier sur cette page plusieurs étapes d'écritures. La première, constituée du texte imprimé, se trouve au centre. Un deuxième temps d'écriture, attribué au théoricien Franchinus Gaffurius, est visible sur la droite de la page. L'analyse des notations permet, en outre, de discerner des commentaires manuscrits plus tardifs à gauche et en bas à droite du cadre imprimé. Ces écritures et ces polyphonies situées en marge sur la gauche seraient

[27] Dominique Combe, « L'ajout en rhétorique et en poétique », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, *op. cit.*, p. 19.
[28] Bartolomeo Ramis de Pareia, *Musica Practica*, Bologna : Baltasar de Hiriberia, 1482, p. 53.

insérées, d'après Gaetano Gaspari, par un musicien de la seconde moitié du XVI[e] siècle du nom d'Ercole Bottrigari[29]. Le texte de Ramis de Pareia traite du contrepoint improvisé, pratique à laquelle l'auteur fait référence grâce à l'expression verbale *cantus organizare*, et qu'Ercole Bottrigari traduit par *contrapuntizare*[30]. Après avoir présenté les espèces d'intervalles parfaits et imparfaits, Ramis de Pareia évoque l'usage des canons (*fuga*) qui délecte les auditeurs à condition qu'il soit fait fréquemment. Cette manière de réaliser le contrepoint est bien faite quand les voix ajoutées « imitent le ténor lorsqu'il monte ou descend, mais pas dans le même temps[31] ». La « *fuga* », qui consiste à créer une polyphonie à partir d'une seule mélodie, peut s'effectuer avec des imitations « à la quarte, à la quinte, ou à l'octave[32] ». Bartolomeo Ramis de Pareia propose ainsi un exemple de canon à deux voix : « Si le ténor [fait] d e f g d c f e d, le contrepoint peut faire la même chose à l'octave en partant deux notes après[33] ».

Les ajouts de Franchinus Gaffurius qui se distinguent par une encre à la teinte un peu passée sont directement associés au texte original. Le musicien milanais intègre des indications de sous-titres, comme « *modo fugandi* » pour le paragraphe sur les canons, qui lui permettent de se repérer dans le texte original. Franchinus Gaffurius corrige à d'autres endroits les préceptes du théoricien espagnol et propose des commentaires sur la réception des canons par les auditeurs. Les gloses marginales d'Ercole Bottrigari sont, quant à elles, dans une encre plus prononcée. L'auteur illustre certains passages par des exemples musicaux brefs, notés sur la gauche. Ces courts fragments de polyphonies sont désignés à droite du texte imprimé par les mentions « *exempli fuga* » ou « *exempli* ». Le bicinium, en bas à gauche, est noté par le musicien italien pour donner une dimension musicale aux théories de Bartolomeo Ramis de Pareia qui pourraient manquer d'exemples musicaux. La règle du canon à l'octave exposée par le théoricien espagnol trouve ainsi, sous la plume d'Ercole Bottrigari, une illustration musicale.

[29] Voir la description de Gaetano Gaspari disponible sur le site du Museo de la Musica de Bologne à l'adresse suivante : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2136, consulté le 5/07/2015.

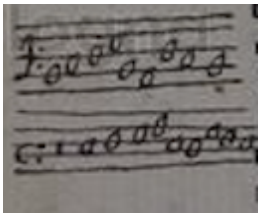
[30] Bartolomeo Ramis de Pareia, *Musica Practica*, Bologna : Baltasar de Hiriberia, 1482, p. 51 (en marge) : « organizare = contrapuntizare ».

[31] *Ibid*., p. 53 : « Est tamen modus organizandi optimus, quando organum imitatur tenorem in ascensu aut descensu non in eodem tempore ».

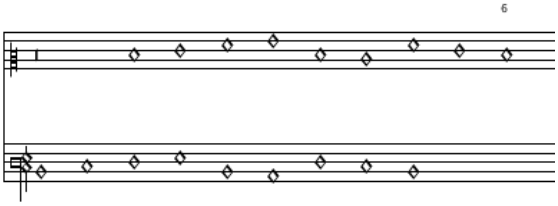
[32] *Ibid.* : « sed post unam notulam vel plures incipit in eadem voce eundem cantum facere aut similem in diatessaron vel diapente aut etiam diapason ».

[33] *Ibid*. : « Si tenor d e f g d c f e d, organum post duas notulas idem poterit in octava resonare, quod [est] l m n o l k n m l ».

Facsimilé 2 : Ajout musical d'Ercole Bottrigari au *Musica Pratica* (1482) de Bartolomeo Ramis de Pareia, p. 53



Exemple 1 : Ercole Bottrigari, *canon à l'octave*, dans le *Musica Pratica* de Bartolomeo Ramis de Pareia, p. 53



Cet exemplaire du livre de Ramis de Pareia, tel qu'il nous est parvenu, témoigne d'une chronologie de l'écriture théorique. La lecture et l'annotation des ouvrages antérieurs constituent des étapes essentielles du cheminement théorique. Ce travail, visible à l'écrit, engage à considérer l'ajout comme une démarche temporelle, car il consiste à juxtaposer des éléments nouveaux avec d'autres plus anciens. Ici, la matérialité de la notation liée à la qualité des encres, aux types d'écritures et aux méthodes de gravure imprimée ou manuscrite révèle une chronologie qui devait, dans le cadre d'une culture orale, être ancrée dans l'esprit des individus. En cela, l'ajout matérialisé par l'écrit s'apprécie aussi bien dans l'espace que dans le temps.

L'addition se manifeste parfois sous des formes différentes comme le souligne Dominique Combes, qui note que des « corrections, des retouches, des réécritures ou encore des augmentations[34] » peuvent parfois conduire à un excès. Pour cette raison, le terme « ajout » se charge parfois d'une connotation péjorative présente dans la notion de « rajout » ou dans le verbe « surajouter » qui renvoie à une surcharge inutile, voire superflue. À ce titre, Dominique Combe cite le *Dictionnaire Robert* dont les exemples proposés pour illustrer cette notion sont les suivants : « Manuscrits *surchargés* d'ajouts. Édifice *gâté* par des ajouts[35] ». Si l'addition peut entrer en conflit avec un édifice textuel principal en obscurcissant le sens premier de l'énoncé, ce concept est pourtant loué dans la rhétorique classique. L'ajout délaisse son caractère superflu pour endosser le statut d'amplification qui constitue « la plus grande gloire

[34] Dominique Combe, « L'ajout en rhétorique et en poétique », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, *op. cit.*, p. 20.
[35] *Ibid.*, p. 21.

de l'éloquence[36] ». En effet, si les premières qualités de l'*elocutio* selon Quintilien sont la clarté et la convenance, l'ornementation et l'amplification qui s'inscrivent dans un même processus viennent juste après. Ces deux manières d'augmenter le discours participent à la construction du style et confèrent à l'ajout une dimension esthétique. Quintilien rappelle à ce propos qu'ajouter revient à « répandre un certain éclat » et constitue alors une figure ornementale[37]. L'analyse esthétique de l'ajout engage à percevoir dans cet acte plusieurs démarches distinctes en laissant poindre une chaîne d'actions : associer, corriger, hiérarchiser, amplifier, orner, interpoler, commenter, opposer ou distinguer, autant d'opérations qui façonnent le geste de création dans des domaines très variés.

II. L'AJOUT COMME PRINCIPE DE CREATION

Les différentes actions associées à l'ajout laissent entrevoir certaines « ficelles » du métier de créateur. Au Moyen Âge et à la Renaissance, ce dernier était davantage un passeur de textes ou de traditions qu'un inventeur et pouvait, à ce titre, fonder son ouvrage sur un référent ancien. Les auteurs étaient surtout des commentateurs, car l'ajout constituait le seul principe de création commun aux nombreuses formes d'expressions artistiques ou littéraires. L'historien Antoine Compagnion revient sur le décalage qui existe aujourd'hui entre une vision moderne de l'autorité et l'origine du mot auteur : « *Auctor*, c'est « celui qui accroît, qui fait pousser », traduisent couramment les dictionnaires latins ». Il reprend ainsi certaines phrases du grammairien Conrad de Hirsau, lequel démontre dans son *Accessus ad auctores* (XI^e^ siècle) que l'*auctor* « est ainsi appelé du verbe *augendo* (« augmentant »), parce qu'il amplifie par sa plume les faits ou dits ou pensées des anciens[38] ».

---

[36] *Ibid.* L'auteur cite la phrase de Cicéron (*De oratore*) : « *Summa autem laus eloquentiae amplificare rem ornando* ».

[37] Quintilien, *Institution oratoire*, livre 8, chap. 3, éd. C. V. Ouizille, Paris : Panckoucke, 1832, vol. 4, p. 70 : « qui haec nitidiora faciat ».

[38] Antoine Compagnon, « Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité », cours disponible sur le site de Fabula à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php, consulté le 10/06/2015. Il revient également sur la question de l'autorité dans son ouvrage *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 218-9 : « La notion pertinente en l'occurrence, qu'Aristote et Quintilien ne s'étaient pas résolus à introduire franchement et que le Code de Justinien institue, est celle d'auteur : auctor, actor ou autor qui, en un sens très éloigné de son origine démiurgique, désigne celui qui a qualité juridique et institutionnelle pour faire une œuvre, même si cette qualité ne lui est reconnue qu'après coup ». L'auteur est celui qui est autorisé à faire œuvre, car il est reconnu. Voir également les travaux dirigés sur le sujet par Michel Zimmermann, dans *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, Paris : École des chartes, 2001.

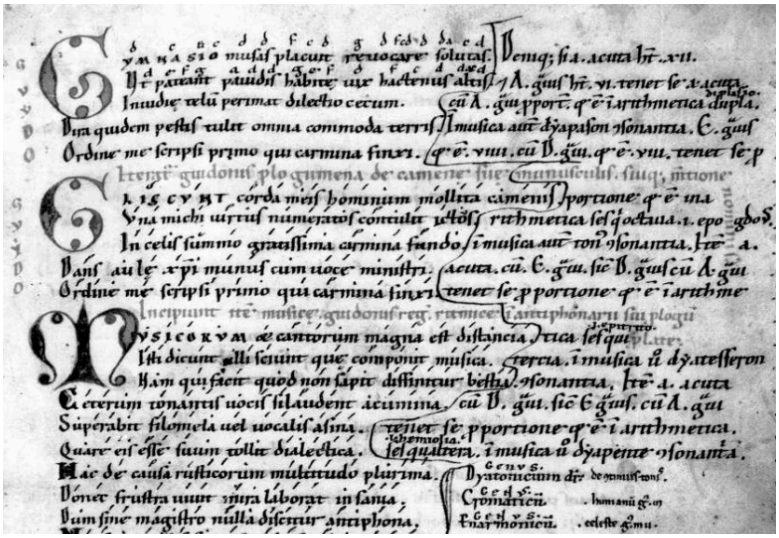
A. L'USAGE DE LA GLOSE

Au Moyen Âge, le principe de la glose est un moyen privilégié par la pensée scolastique pour expliciter le sens des textes plus anciens. L'usage prend différentes formes sur la page manuscrite : les gloses marginales sont ajoutées en marge d'un écrit principal, autrement dit sur les côtés, alors que les gloses interlinéaires sont insérées entre les lignes d'un texte de référence. La glose s'inscrit ainsi dans la longue histoire du commentaire. Marie-Odile Goulet-Cazé attribue l'émergence de ce système herméneutique à l'importance de clarifier les écrits anciens : l'usage de la glose serait en partie lié à une forme de nécessité. Toutefois le recours fréquent au commentaire écrit permet de penser que la glose devient graduellement un phénomène esthétique s'immisçant dans les discours et les pages écrites par les théologiens. Ce système d'exégèse, généralisé à l'excès, est critiqué avec virulence par Michel de Montaigne : « Qui ne diroit que les gloses augmentent les doubtes et l'ignorance[39] ».

Au Moyen Âge et à la Renaissance, la théorie musicale est imprégnée par l'usage du commentaire. Un certain nombre d'écrits, qualifiés aujourd'hui de traités, prennent place en marge de textes plus anciens. On songe notamment aux textes du théoricien Berno Augiensis conservés dans les marges ou interlignes de certains manuscrits[40]. Au XII^e^ siècle, le manuscrit Clm 9921 de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich contient plusieurs traités connus sous le nom de *Marginalia* en référence à la mise en page des écrits[41]. Les textes pédagogiques sont en effet insérés dans la marge du *Micrologus* de Guido d'Arezzo :

[39] Michel de Montaigne, *Essais*, livre 3, chap. 13, éd. Pierre Coste, Paris : La Société, 1725, vol. 3, p. 323.
[40] Voir Thomas J. H. McCarthy, « Anonymous I and *Prologus in tonarium* : Changing Interpretations of Music Theory in Eleventh-Century Germany », *Journal of the Society for Musicology in Ireland 1*, 2005, p. 23. L'auteur traite ici des interpolations au Prologus dans six manuscrits reliés au monastère de Michelsberg à Bamberg.
[41] Anonyme, [*Marginalia*], Bayerische Staatsbibliothek Munich, Ms. Clm 9921, Tractatulus I, f. 18.

Facsimilé 3 : Ms. Clm 9921 (XII^e siècle), Bayerische Staatsbibliothek (Munich), *Tractulus I*, f. 18r



À gauche, l'œuvre imposante de Guido d'Arezzo se déploie sur les deux tiers du folio. À droite, le premier traité des *Marginalia* occupe une place moins importante. L'exposé est séparé du *Micrologus* par une ligne de démarcation sinueuse, car le copiste souhaitait conserver les vers du traité de Guido d'Arezzo dans leur intégralité sans retour à la ligne. La mise en page favorise ici la visualisation et la mémorisation du lecteur. Ce folio présente différentes formes de marginalités : d'une part, la musique insérée au-dessus du *Micrologus* avec les lettres *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g* apparaît comme une glose du texte théorique ; d'autre part, l'acte théorique du premier opus des *Marginalia* peut être identifié comme une glose du texte de Guido d'Arezzo.

Au XVI^e siècle, l'usage de la glose est lié aux pratiques de lecture durant lesquelles le lecteur commente, souligne, apporte des illustrations ou distingue des informations. Ce phénomène est notamment remarquable à travers les annotations de Franchinus Gaffurius et d'Ercole Bottrigari sur le *Musica Prattica* de Bartolomeo Ramis de Pareia[42]. Ercole Bottrigari est également l'auteur de notes marginales sur le texte des *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino. La partie consacrée au contrepoint est certainement celle qui a le plus attiré l'attention du gloseur. Ercole Bottrigari accompagne le texte de Gioseffo Zarlino de schémas de proportions, fait également des commentaires en rapport avec le contenu et met enfin en exergue certains passages. Il souligne aussi les phrases dans lesquelles le théoricien vénitien

[42] Bartoloméo Ramis de Pareia, *Musica practica*, *op. cit.*, p. 53 de la copie conservée au Museo de la Musica de Bologne (Ms. A. 80).

traite ceux qui pratiquent le contrepoint improvisé de « présomptueux[43] » ! L'une des pages les plus annotées est consacrée à l'intervalle de septième :

Facsimilé 4 : Glose d'Ercole Bottrigari sur les *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino, Museo de la Musica, Bologna, cote C. 39(a), p. 167

Gioseffo Zarlino présente la septième comme un intervalle « extrême » qui, étant moins important que l'octave, fait partie des intervalles « non composés[44] ». Les praticiens démontrent, selon le théoricien vénitien, que « la septième est composée de sept voix ou sons, constitués de six intervalles : quatre tons et deux demi-tons[45] ». L'auteur donne ensuite les cinq espèces de septièmes mélodiques « qui proviennent de la diversité des lieux où se trouvent les demi-tons[46] ». La page comporte, en haut à gauche, des corrections sur le texte imprimé de Gioseffo Zarlino, mais également à droite des illustrations musicales qui montrent comment effectuer une septième mineure mélodique, et enfin en bas un texte dans lequel Ercole Bottrigari donne de plus amples explications sur les intervalles de septième. L'auteur propose

[43] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, Venise : Francesco de Franceschi Senese, 1558, parte terza, chap. 64, p. 258. Le théoricien utilise littéralement le terme « presuntuosi ». L'exemplaire étudié est conservé au Museo de la musica de Bologne sous la cote : C.39(a).

[44] *Ibid*., p. 167 : « si può vedere ; nondimeno per essere intervallo minore della Diapason, lo chiamaremo incomposto ».

[45] *Ibid*. : « li Prattici dicono, che è un composto di sette voci, o suoni ».

[46] *Ibid*. : « che nascono dalla diversità de i luoghi, che occupano i semituoni ».

un ordre différent pour les espèces de septièmes mineures en substituant la quatrième espèce à la première, la seconde à la cinquième et ainsi de suite. L'annotation pointilleuse d'Ercole Bottrigari, que ce soit sur l'imprimé de Gioseffo Zarlino ou de Bartolomeo Ramis de Pareia, permet de considérer l'ajout et ses différentes figures (souligner, corriger, commenter, insérer) comme des gestes associés à la lecture. L'annotation est ici l'occasion d'un aller-et-retour entre un texte principal et un texte secondaire. Ce principe adopté par le gloseur constitue certainement l'origine de toute création théorique, car Ercole Bottrigari proposera lui-même un traité, *Il Desiderio*, qui constitue une forme de stylisation de la glose en un dialogue[47]. En outre, la page annotée du traité de Gioseffo Zarlino démontre que gloser n'est pas uniquement un acte littéraire, mais peut aussi être un acte musical avec l'insertion d'exemples musicaux[48]. Les annotations théoriques et musicales confirment ainsi que l'ajout peut constituer un principe de création à part entière.

Le trope est un ajout médiéval directement lié à la notion de glose, mais qui se distingue, car il est vecteur de commentaires musicaux et textuels. Si les usages de la glose et du trope ne sont pas clairement liés dans les écrits du Moyen Âge et de la Renaissance, leur pratique permet d'identifier l'ajout comme un principe transversal. Le système du trope trouve ses influences dans la rhétorique antique, laquelle employait le terme « tropos », ou « tour », pour évoquer différents éléments du discours tels que la métaphore, la synecdoque, la métonymie, la métaphore ou l'allégorie. Quintilien en définit les principes dans l'*Institution Oratoire* : « Le trope est une façon de parler, que l'on détourne de sa signification naturelle et principale, pour lui en donner une autre, dans le but d'embellir le style[49] ». L'auteur évoque ensuite une figure particulière de trope avec la périphrase. Ce procédé, qui se définit par l'échange d'un mot par plusieurs termes, s'inscrit dans une démarche esthétique commune à l'ensemble des ornements du discours.

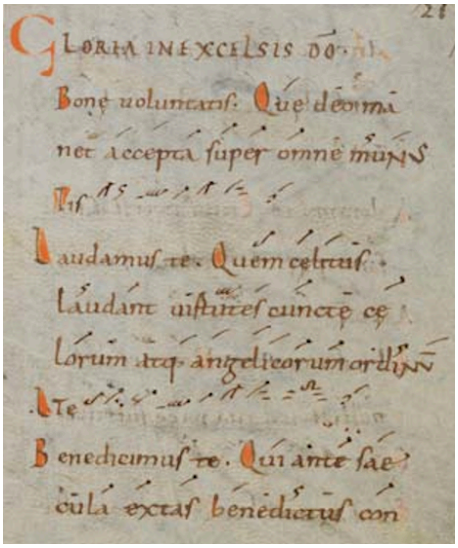
Au Moyen Âge, on observe, dans un premier temps, un transfert de certains principes rhétoriques dans le domaine littéraire et liturgique. Le trope constitue un genre textuel qui se distingue par l'usage d'un ajout, ce dernier se rapprochant d'une interpolation. La substitution antique du trope remarquable à travers le recours à la périphrase, se mue ici en augmentation. Yvonne Cazal a défini les principes de cet usage particulier de la manière suivante :

[47] Ercole Bottrigari, *Il desiderio*, Venise : Ricciardo Amadino, 1594.
[48] On pense notamment à Diego Ortiz qui intitule son traité de diminution « *Trattado de glosas* ». Voir Diego Ortiz, *Trattado de glosas*, Rome : Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553.
[49] Quintilien, *Institution oratoire*, vol. 4, livre 9, éd. Ouizille, Paris : Panckoucke, 1832, chap. 1, p. 170: « est igitur tropus, sermo a naturali et principali significatione translatus ad aliam, ornandae orationis gratia ».

> Le trope, en effet, est un genre de textes qui se définit par la pratique même de l'ajout puisqu'il est constitué d'une base – la citation de quelques versets de la Bible, perçus donc comme anciens et vénérables – , base à laquelle vient s'ajouter à partir du IX^e^ siècle ce qu'il est convenu d'appeler une interpolation, qui prend d'abord la forme d'une expansion uniquement musicale – les mélismes – mais sur lesquels se greffent ensuite des vocalises qui deviennent enfin des mots et des textes[50].

Le trope liturgique est le résultat de différentes strates ornementales. Les mélismes générés par l'augmentation des mélodies grégoriennes sont progressivement comblés avec des mots. Le trope se distingue ainsi dans de nombreux manuscrits liturgiques du Moyen Âge par l'assemblage consécutif d'ancien et de nouveau. Le codex 484 de l'abbaye de Saint-Gall contient un exemple particulièrement éclairant de trope sur le texte du *Gloria*.

Facsimilé 5 : Gloria tropé, Bibliothèque de l'abbaye de St Gall, Ms. 484 (X^e^ siècle), p. 219



Sur la page, on distingue d'une part le texte traditionnel du *Gloria*, et d'autre part les interpolations textuelles et musicales. Le copiste a en effet pris soin d'ordonner l'écriture de manière hiérarchisée : il situe tout d'abord le premier verset « Gloria in excelsis deo » à la place du titre, il attribue ensuite aux mots du texte principal des caractères plus grands, et il distingue enfin chaque fragment du texte principal « Bone voluntatis », « Laudamus te », « Benedicimus te », par un retour systématique à la ligne. La couleur vient également ajouter du sens à cet ordre hiérarchique avec l'ornementation des premières lettres de chaque verset. Les éléments ajoutés sont identifiés à la suite des versets du *Gloria*, séparés du texte principal par un point. Le copiste note en rouge les premières lettres des tropes, afin de les distinguer du *Gloria* habituel. La différenciation des phrases ajoutées par rapport au texte principal s'incarne dans

[50] Yvonne Cazal, « 'Ne addas quidquam verbis Dei…' à propos des épîtres farcies du XII^e^ siècle », Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, *op. cit.*, p. 197.

une mise en page hiérarchisée, mais également à travers une langue particulière : les insertions textuelles étant des commentaires, il est naturel qu'elles débutent par des mots de coordination (*que*, *quem*, *qui*). Les interpolations textuelles sont accompagnées de gloses musicales placées au-dessus du texte en notation grégorienne neumatique. À la fin des commentaires textuels, la musique s'émancipe à travers de nombreux mélismes : cet exemple démontre en somme la manière dont l'ajout, en tant que principe créateur, peut aboutir à l'invention d'un texte ou d'une musique.

La pratique du trope dans l'univers monastique du Moyen Âge pourrait également avoir contribué à la codification de la musique polyphonique grâce à une prise de conscience du caractère esthétique de l'ajout. Cette idée, soutenue notamment par Richard Hoppin, révèle une perméabilité entre l'embellissement littéraire et musical :

> Durant les premiers siècles de son existence, la polyphonie a eu pour fonction essentielle d'embellir la liturgie. Conçue à l'origine comme une élaboration du plain-chant, elle a servi presque exclusivement, entre le 9e et le 13e siècles, à accentuer la splendeur et la solennité des services religieux. On peut dès lors la considérer comme une sorte de trope, où la nouvelle musique est entendue en même temps que le plain-chant plutôt qu'ajoutée comme une extension monodique. Il est significatif que la polyphonie soit apparue et se soit développée durant le même siècle et dans les mêmes lieux qui ont produit les grands répertoires de tropes[51].

Richard Hoppin, tout en effaçant les frontières entre musique et rhétorique, dépasse certaines idées reçues sur la notion d'ornementation en associant ce principe à la polyphonie. Les ajouts musicaux successifs ou simultanés participent tous deux au vaste chantier d'embellissement de la liturgie au Moyen Âge. Au niveau musical, l'esthétique de l'ajout régit également les règles de superposition des voix dans l'art polyphonique. En dehors du contrepoint, l'exemple de la *musica ficta* permet de compléter l'analogie formulée par Richard Hoppin, car cet usage répond à des préceptes qui se distinguent selon leurs caractères nécessaires ou selon leurs caractères esthétiques. Les expressions « pulchritudinis causa » et « necessitatis causa », employées dès le XIVe siècle pour évoquer l'ajout d'altération à une pièce écrite, sont empruntées à la rhétorique[52]. En effet, Quintilien établit une distinction au sein des tropes entre ceux qui sont nécessaires et ceux qui relèvent davantage de l'esthétique[53].

---

[51] Richard H. Hoppin, *La Musique au Moyen Âge, vol. 1*, Nicolas Meeùs et Malou Haine (trad.), Liège : Mardaga, 1991, p. 221.

[52] Vincent Arlettaz, *Musica Ficta, Une Histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*, Liège : Mardaga, 2000, p. 134. L'auteur traduit un fragment du manuscrit Anonyme II (CS I) : « La musique feinte a été inventée pour deux raisons, à savoir pour raison de nécessité, et pour raison de beauté du chant en soi ».

[53] Quintilien, *Institution oratoire*, livre 8, chap. 6, éd. Ouizille, Paris : Panckoucke, 1832, vol. 4, p. 124. Le rhéteur explique cette distinction de la façon suivante : « Nos omissis, quae nihil ad instituendum oratorem pertinent […] : hoc modo in his annotasse contenti, quosdam gratia significationis, quosdam decoris assumi ».

Les figures du trope ou de la glose témoignent du rôle fondamental de l'ajout dans la pensée médiévale et renaissante. La création d'un discours musical, théologique ou littéraire se caractérise alors par des strates d'élaborations successives par rapport à un matériel préexistant. Ce processus intervient également dans le cadre des arts visuels, car la peinture polysémique emprunte les chemins de l'écriture pour hiérarchiser les différentes scènes représentées.

B. La peinture polysemique

Au Moyen Âge, la peinture occupe un rôle fondamental en tant qu'illustration du fait religieux. Cet art représentatif, qualifié alors de mécanique, repose sur l'association de couleurs, la juxtaposition de formes et l'enchevêtrement d'idées complémentaires ou opposées. Les thèmes, parfois nombreux, peuvent être traités de manière simultanée dans un tableau, ou alors divisés en plusieurs parties. L'art pictural permet ainsi de figurer les différentes étapes d'une histoire, mais également de représenter un même événement sous plusieurs angles. L'usage commun du polyptyque offre aux peintres la possibilité de représenter des sujets polysémiques en attribuant, par exemple, un panneau à chaque idée. La fragmentation du discours pictural est particulièrement visible aux XV^e^ et XVI^e^ siècles pour l'ornementation des retables. Le principe est adopté dans les représentations du *Jugement dernier* de Rogier Van der Weyden et d'Hans Memling, ou encore dans le *Jardin des délices* de Jérôme Bosch dans lequel le peintre place la musique au sein des pratiques infernales[54]. L'usage du polyptyque est également présent en Italie dès la fin du XIII^e^ siècle.

Giotto est l'auteur de plusieurs œuvres picturales sur la vie de saint François. Les fresques de l'église supérieure de la basilique Saint-François à Assise constituent une de ses réalisations les plus remarquables. Au tout début du XIV^e^ siècle, le peintre effectue également un retable pour l'église Saint-François de Pise, et celui-ci se présente sous la forme de quatre scènes[55] :

[54] Le *Jugement dernier* (1443-52) de Rogier Van der Weyden est conservé aux Hospices de Beaune. La version du *Jugement dernier* (1467-71) d'Hans Memling fait partie des collections du Muzeum Narodowe de Gdansk. Le *Jardin des délices* (1503) de Jérôme Bosch appartient au Musée du Prado (Madrid).

[55] Une analyse du retable est proposée sur le site du Musée du Louvre à l'adresse suivante : http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-francois-dassise-recevant-les-stigmates. Concernant la représentation de cette scène religieuse, voir Arnold I. Davidson, « Miracles of Bodily Transformation, or How St. Francis Received the Stigmata », *Critical Inquiry 35*, n° 3, 2009, pp. 451-80.

Illustration 1 : Giotto di Bondone, *Saint François recevant les stigmates*, Musée du Louvre, Ca. 1300

Le panneau central représente saint François recevant les stigmates d'un Christ ayant les apparences d'un séraphin. L'illustration est complétée par trois miniatures peintes sur la prédelle : à gauche, le songe du pape Innocent III qui, selon la Légende majeure de Saint Bonaventure, aurait perçu la réédification de l'Eglise par François ; au centre la validation des statuts de l'ordre par Innocent III ; à droite, François prêchant aux oiseaux. La composition de Giotto atteste d'une chronologie liée à l'histoire de saint François. Les trois épisodes se situent en amont du panneau principal. François n'y est pas représenté avec l'auréole, car il n'a pas encore reçu les stigmates. Les différentes images témoignent également d'un rapport hiérarchique. La somme des actions de François lui a permis d'être un saint. Ce faisant, les trois représentations de la prédelle constituent un équivalent du panneau central. L'image de la sanctification semble plus importante, eu égard aux dimensions. Giotto invite le récepteur à regarder son ouvrage de la grande image vers les plus petites, et de gauche à droite. Les trois miniatures sur la vie de saint François peuvent ainsi être analysées comme un ajout à l'image principale, car elles se situent sur un espace marginal par rapport au panneau principal. En effet, la prédelle est avant tout un support physique au tableau représentant la sanctification de François. L'embellissement de cet objet utilitaire a certainement été réalisé dans un deuxième

temps preuve, s'il en est, de son statut secondaire[56]. Les idées représentées sur la prédelle constituent des commentaires ou des gloses par rapport à un thème principal. Le principe créateur de l'ajout visible dans de nombreuses représentations picturales est également identifiable dans l'art musical polyphonique.

C. LA POLYPHONIE, UN EDIFICE FAIT D'AJOUTS DISTINCTS

Au Moyen Âge, l'élaboration polyphonique se définit parfois comme un processus successif, la composition étant considérée comme le fruit d'ajouts progressifs de voix. Cette conception est remarquable dans les écrits théoriques jusqu'au XVI[e] siècle, car les auteurs font explicitement référence à un certain ordre dans la composition[57]. Gallus Dressler accorde par exemple un paragraphe au questionnement suivant : « Quelle voix doit être composée avant toute chose ?[58] ». Il évoque dans ce chapitre les manières de faire des anciens, notamment leur façon de construire leurs œuvres à partir du ténor. Cette partie, comme l'indique son étymologie *tenere* (tenir), sert de structure fondamentale à l'édifice polyphonique. Pietro Aaron évoque également cette question dans son *Thoscanello de la musica* lorsqu'il décrit les usages de « nombreux compositeurs ». Ces derniers, explique-t-il, « pensaient que le soprano devait être composé en premier, puis le ténor, et après le ténor la basse[59] ». À la fin du XV[e] siècle,

[56] L'usage des prédelles témoigne du caractère hiérarchique de l'art pictural. Les polyptyques présentent un contenu principal et des représentations secondaires, lesquelles sont souvent élaborées dans un deuxième temps (*The Colombia Electronic Encyclopedia 6th (2012)* : « Italian term for a painted panel […] often *added* as a « footnote » to the main theme of an altarpiece »). Voir Roberto Salvini et Leone Traverso, *The Predella from the XIIIth to the XVIth centuries*, London : Faber and Faber, 1960 ; Roger Denson, *Michael Young : Predella of Difference 2 October – 2 November,* New York : Blum Helman, 1991, p. 8 : « Traditionally, the term predella refers to the secondary painting(s) affixed to a primary altarpiece » ; Michelle O'Malley, *The Business of Art : Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven : Yale University Press, 2005, p. 178 : « Predella panels were secondary to the central images of altarpieces, and while the clauses that describe their subjects are as brief as those in fresco contracts, they may not have been discussed much further ». Les prédelles étaient souvent faites ultérieurement, parfois par des peintres différents. Voir à ce sujet les écrits de Nicholas Turner, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum : Drawings*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 1997, p. 21. L'auteur évoque la prédelle d'un retable de Pontormo : « Cette prédelle, qui est en partie basée sur des dessins de Pontormo, doit pourtant dater de plusieurs années après le retable et il se pourrait qu'elle ait été exécutée par un assistant ».

[57] Cette conception successive cohabite, dans les écrits des théoriciens, avec une vision simultanée de l'édifice polyphonique diffusée par Johannes Tinctoris et développée plus tard par Pietro Aaron. Le premier des deux distingue, en effet, le contrepoint qui se compose de manière successive et la « res facta » dans laquelle toutes les voix sont composées en relation avec les autres. Voir Bonnie Blackburn, « On Compositional Process in the Fifteenth Century », *Journal of the American Musicological Society 40*, n° 2, 1987, pp. 210-84.

[58] Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, chap. 6. La référence est donnée par Jessie Ann Owens. Voir Jessie Ann Owens, *Composer's at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York : Oxford University Press, p. 22.

[59] Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica*, Venise : Bernardino & Matheo de Vitali, 1523, livre 2, chap. 16, f. 53v : « La imaginatione di molti compositori fù, che prima il canto si dovesse fabricare, di poi il tenore, et dopo esso tenore il contrabasso ».

Nicolaus Burtius est peut-être celui qui évoque le plus clairement la manière de composer une polyphonie mesurée sur un plain-chant :

> Nam necessum est quod cantus primo fabricatus sit. Secundo vero ut supranus magna sollertia, habendo respectum ad tenorem qui est planus cantus, edatur sive componatur. Exinde ad contrabassum deveniendum et mente et oculi sac ratione qucquid contra harmoniae dulcedinem obstiterit eradicando absolvendum[60].

Le caractère successif de la composition transparaît dans ces quelques lignes laissant explicitement poindre une hiérarchie. Le compositeur doit suivre la procédure suivante : élaborer en premier le ténor, y ajouter la partie de soprano, et en dernier le *contra-bassus*. La recette, à laquelle Pietro Aaron oppose la composition simultanée, permet d'identifier l'ajout comme principe fondamental de l'édifice polyphonique.

Le terme « ajout » est associé à la polyphonie dans les écrits théoriques sur une très longue durée. Ce mot est utilisé sous diverses formes dans la *Musica Enchiriadis* pour illustrer l'usage de la « symphonie », terme employé par l'auteur anonyme comme un dérivé de polyphonie, lorsqu'il évoque la possibilité d'ajouter une troisième voix d'enfant à l'édifice sonore[61]. Le théoricien emploie également ce vocable pour évoquer l'*organum* qui est constitué d'une deuxième voix ajoutée sur le plain-chant[62]. Trois siècles après, Jean de Garlande adopte le vocable « ajout » pour définir la voix de *triplum*, car cette dernière est une troisième voix ajoutée à deux autres[63]. Le mot « ajouter » est également employé en Italie pour décrire le contrepoint. Au XVII[e] siècle, Giovanni Maria Bononcini évoque la possibilité de faire le contrepoint double[64]. A ce type de contrepoint peuvent être ajoutées d'autres parties. Angelo

[60] Nicolaus Burtius, *Musices opusculum*, Bologne : Ugo Ruggeri, 1487, traité 2, chap. 5 : « Il est nécessaire que le plain-chant soit composé en premier. Le soprano est créé ou composé en second, avec beaucoup d'attention par rapport au ténor, lequel est le plain-chant. De là aller au contra-bassus, ce dernier doit être réalisé par l'esprit, la raison, et les yeux afin d'éviter tout ce qui pourrait perturber la douceur de l'harmonie ». La traduction est faite à partir de la version anglaise proposée dans Jessie Ann Owens, *Composer's at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 21.

[61] Anonyme, *Musica Enchiriadis*, chap. 10, dans Martin Gerbert (éd.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. 1, Hildeshem : Georg Olms, 1963, p. 162 : « Quomodo ex simplicibus symphoniis Aliae componuntur. Ex his quidem simplicibus aliae symphoniae componuntur, ut diapason et diatessaron, diapason et diapente, disdiapason, quae et disdiplasion : utpote si duabus virilibus vocibus per diapason consonantibus tertia puerilis aequisona *adiungitur* ».

[62] *Ibid.*, chap. 14, p. 166 : « Sive namque simplici cantui duplex organum *adiungas* ».

[63] Jean de Garlande, *De musica mensurabili positio*, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, vol. 1, Hildesheim : Georg Olms, 1963, p. 114 : « Triplum […] est tertius cantus *adjunctus* duobus ».

[64] Giovanni Maria Bononcini, *Musico prattico*, Bologne : Giacomo Monti, 1673, p. 90 : « & in oltre vi si può aggiungere altre parti ».

Berardi adopte également ce terme après avoir expliqué que le contrepoint à la dixième pouvait s'effectuer avec l'insertion d'une troisième ou d'une quatrième partie[65].

Certaines utilisations du verbe « ajouter » présentent un intérêt particulier car elles prennent place dans la théorisation du contrepoint improvisé. Gioseffo Zarlino explique en effet qu'il est possible « d'ajouter » à l'improviste une troisième partie à un duo préexistant[66]. Ce faisant, le théoricien vénitien fait écho à certaines idées formulées quelques années auparavant par Hermann Finck, lorsque ce dernier évoque les musiciens qui « ajoutent à l'improviste des voix harmonieuses à toutes mélodies grégoriennes proposées[67] ». À eux seuls, ces deux exemples montrent que la polyphonie, qu'elle soit écrite ou improvisée, se rapproche d'un édifice fait d'ajouts successifs. La théorie sur le contrepoint propose en somme un ensemble de préceptes pour régir cette élaboration polyphonique progressive en développant des règles qui reposent en partie sur la distinction des éléments ajoutés selon des critères hiérarchiques : un *superius* ne se positionne pas sur un ténor de la même manière qu'un *contra-bassus*, tout comme un *altus* ne s'ajoute pas comme un ténor à un *superius*.

III. SE DISTINGUER

L'enseignement du contrepoint repose bien souvent sur le discernement systématique des conduites de voix dans la polyphonie révélant, par la même occasion, une tension entre une structure musicale globale et ses différentes composantes. Or, cette démarche de différenciation des fonctions dans une composition revient intrinsèquement à distinguer les individus qui exercent le chant : ajouter revient alors à distinguer, mais aussi se distinguer que ce soit dans la création théorique ou artistique.

[65] Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologne : Giacomo Monti, 1687, p. 125 : « Il contrapunto alla decima cominciarà, e finira per decima, ò terza, non si farà sesta, nè legatura in nisuna maniera. Volendo aggiungere la terza, ò quarta parte ».

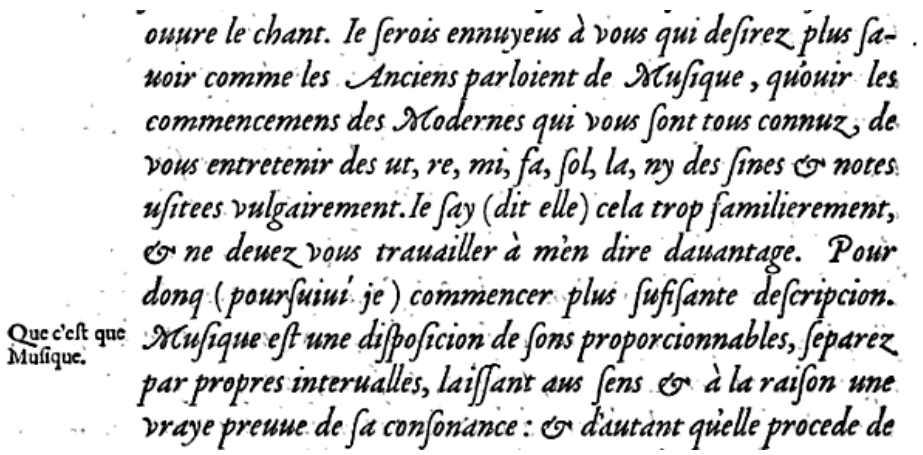
[66] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, *op. cit.*, parte terza, chap. 64, p. 258 : « Sogliono alle volte i dotti Contrapuntisti, quando si canta alcuna cantilena a due voci, aggiungere alla sproveduta elegantemente una Terza parte ».

[67] Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg : Georg Rhaw, 1556, f. Aijv : « Hi Musici ex tempore ad omnem propositum choralem cantum pertinentes voces adiungunt, et contra punctum suum pronunctiant ».

A. Le genre theorique du dialogue

Au XVI[e] siècle, certains théoriciens de la musique présentent, selon un héritage antique, leurs préceptes théoriques sous la forme d'un échange informel entre deux individus[68]. Si le recours à une deuxième personne permet aux auteurs de rendre leur enseignement plus digeste par le biais d'une oralisation de l'écrit, il introduit aussi une forme d'altérité dans le discours qui n'est pas sans faire penser à l'aller-et-retour observé avec la glose entre un texte principal et un texte secondaire. Ce principe est remarquable dans des livres théoriques de la fin de la Renaissance tels que le *Dialogo di Musica* de Pietro Pontio, le *Transilvano* de Girolamo Diruta, le *Desiderio* d'Ercole Bottrigari, ou encore le traité *A plain and easy introduction to practicall musicke* dans lequel Thomas Morley fait converser l'élève Polymathes et le maître Philomates[69]. Pontus de Tyard adopte également le genre du dialogue dans son *Solitaire second*, ouvrage qui présente une conversation, à la manière d'une leçon improvisée, entre le poète et son élève Pasithée[70]. La leçon débute par des considérations générales sur la musique :

Facsimilé 6 : Pontus de Tyard, *Solitaire second* (1555), p. 14



ouure le chant. Ie ſerois ennuyeus à vous qui deſirez plus ſa-
uoir comme les Anciens parloient de Muſique, quouir les
commencemens des Modernes qui vous ſont tous connuz, de
vous entretenir des ut, re, mi, fa, ſol, la, ny des ſines & notes
uſitees vulgairement. Ie ſay (dit elle) cela trop familierement,
& ne deuez vous trauailler à m'en dire dauantage. Pour
donq (pourſuiui je) commencer plus ſufiſante deſcripcion.
Que c'eſt que Muſique. Muſique eſt une diſpoſicion de ſons proporcionnables, ſeparez
par propres interualles, laiſſant aus ſens & à la raiſon une
vraye preuue de ſa conſonance: & dautant quelle procede de

[68] Alexandre Tarrête, « Remarques sur le genre du dialogue de consolation à la Renaissance », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance 57*, 2003, p. 133 : « Le genre du dialogue connaît à la Renaissance une vogue notable, aussi bien en Italie qu'en France ou en Angleterre. Les travaux qui ont été consacrés à la question ont montré comment les écrivains ont alors renoué avec les modèles antiques (Platon, Cicéron, Lucien) pour donner au dialogue humaniste ses lettres de noblesse ». L'usage littéraire influence également les pratiques musicales car le dialogue devient un genre musical durant la seconde moitié du XVI[e] siècle. Voir Nahéma Khattabi, « Le dialogue dans le cadre des musiques vocales profanes françaises de la fin du XVIe siècle », dans *Representations in Dialogue / Dialogue in Representations Proceedings of the 13th conférence of the International Association for Dialogue Analysis on Dialogue and Representation*. *Université de Montréal, April 26-30 2011*, p. 191-220. Le livre est disponible online à l'adresse suivante : http://iada-web.org/download/representationsindialogue.pdf, consulté le 31/01/2015.

[69] Pietro Pontio, *Dialogo di musica*, Parme : Erasmo Viothi, 1595 ; Girolamo Diruta, *Il transilvano*, Venise : Giacomo Vincenti, 1593 ; Ercole Bottrigari, *Il desiderio*, *op. cit*. ; Thomas Morley, *A plain and easy introduction to practicall musicke*, Londres : Peter Short, 1597.

[70] Pontus de Tyard, *Solitaire second ou prose de la musique*, Lyon : Jean de Tournes, 1555.

Les rudiments de la musique sont enseignés sous la forme d'un dialogue informel sans artifices ou prise de rôle, contrairement aux dialogues de Thomas Morley. En effet, les prises de paroles entre les deux individus ne sont pas soulignées par une mise en page particulière tels que les retours à la ligne ou les paragraphes. Seuls les marqueurs d'énonciation notés entre parenthèses (« dit-elle », « poursuivis-je ») permettent d'identifier l'individu qui prend la parole. Le théoricien, qui s'exprime à travers le « je », est donc le premier personnage à converser.

Le dialogue théorique est une simulation de discussion dans laquelle chaque prise de parole constitue en somme un ajout. Ce faisant, le texte se donne à lire comme une conversation où les prises de parole successives permettent au maître de compléter les connaissances de son élève à la manière des gloses ou des annotations marginales. Son discours se pare ainsi de formules de coordination, comme « Pour donc », qui sont nécessaires, afin de simuler la fluidité de l'échange. Le principe d'addition est donc fondamental à ce type de création théorique de la même manière qu'une polyphonie est une somme de différents éléments superposés. Le genre du dialogue nous intéresse, car il ne se présente pas comme un discours théorique impersonnel. Bien au contraire, il place au centre la discussion entre deux individus. Dans le cas du *Solitaire Second*, on remarque aussi que Pontus de Tyard ne se dissimule pas sous un masque : il endosse lui-même la figure du maître, cherchant sans doute par là à forger sa *persona*.

B. Le graffiti

L'art « subversif » du graffiti, qui partage à certains égards des caractéristiques communes avec l'improvisation musicale, ne saurait être comparé à la peinture dans les mentalités du Moyen Âge et de la Renaissance. Ce geste clandestin, secret, et négligé, doit être analysé conjointement avec son homologue consacré, la peinture, dans le sens où ils concourent tous deux à un moment donné à l'essor de l'individu. La Renaissance italienne est traditionnellement évoquée comme un élément déclencheur de cette prise de conscience avec des peintres comme Giotto. Ce dernier, connu pour ses tableaux et fresques sur la vie de saint François d'Assise, s'est également illustré en accordant un soin particulier à l'expression des visages. Aux XV^{e} et XVI^{e} siècles, les célèbres autoportraits d'Albrecht Dürer, de Raphaël Sanzio ou encore de Sandro Botticelli, révèlent un intérêt grandissant pour l'individu et témoignent

aussi d'une conscience, nouvelle à ce moment-là, de l'autorité et de la postérité[71]. Les peintres, à l'instar du poète Pontus de Tyard dans son ouvrage théorique, se mettent en scène sans artifices et évacuent en définitive la bienséance religieuse alors de mise dans les arts figuratifs[72].

Contrairement aux ouvrages des peintres évoqués précédemment, le graffiti fait figure de parent pauvre avec ses représentations souvent réduites à quelques traits, parfois réalisées par des artistes anonymes, sans renommée et sans autorité. Hormis ces considérations qualitatives inhérentes au concept même du graffiti, leurs auteurs trouvent des moyens d'expression similaires pour mettre en scène l'individu. Les gestes, souvent exécutés rapidement à la manière de l'improvisation, attestent une volonté de prendre la parole. Le graffiti est parfois le vecteur d'un discours secondaire, alternatif, voire polémique[73]. La cathédrale de la Sède à Saint-Lizier contient des magnifiques fresques du XVI^{e} siècle représentant les sibylles et, à côté de ces œuvres de première qualité, se trouve un graffiti improvisé représentant une sorte de « Tintin de la Renaissance » sans expression qui serait, selon les conservateurs, de la même époque[74].

Illustration 2 : Détail de la fresque des sibylles

[71] L'*Autoportrait* (1498) d'Albrecht Dürer est conservé au Musée du Prado (Madrid). L'*Autoportrait* (1506) de Raphaël fait partie des collections de la Galerie des Offices de Florence. L'*Autoportrait* (1475) de Sandro Botticelli est également à la Galerie des Offices de Florence.

[72] Pontus de Tyard, *Solitaire second*, *op. cit*.

[73] Voir Guillaume Doizy, « De la caricature anticléricale à la farce biblique », *Archives de sciences sociales des religions 134*, 2006, pp. 63-91. L'auteur évoque un graffiti datant du début du christianisme retrouvé à Rome qui représente « un personnage crucifié muni d'une tête d'âne et devant lequel s'affaire un croyant avec cette inscription : « Alexamène adore Dieu ». Au sujet des graffitis, voir également Juliet Fleming, *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*, London : Reaktion Books, 2001.

[74] Le graffiti se trouve dans la cathédrale de la Sède à Saint-Lizier (Ariège). L'image provient du site suivant : http://www.fond-ecran-image.com/galerie-membre,france-ariege,1826-vestige-peinture-cathedrale-de-sede-st-lizier-09jpg.php, consulté le 10/07/2015.

Illustration 3 : Un graffiti d'individu dans la cathédrale de la Sède à Saint-Lizier

Le caractère naïf de la représentation pourrait laisser supposer que l'œuvre est celle d'un enfant, ou alors une caricature. Le personnage n'a pas d'yeux, ni de nez, ni de bouche, et ses cheveux sont dessinés de manière rudimentaire. L'auteur a également considérablement augmenté la taille des oreilles, ce qui apporte un caractère comique à l'image. Le dessin du corps semble avoir été abandonné par le graffeur, certainement en raison de la difficulté d'une telle tâche. L'observation détaillée permet d'identifier le contour de deux épaules qui se perdent progressivement dans le mur. La juxtaposition de ce graffiti simpliste aux représentations raffinées des sibylles résonne somme toute comme un pendant amateur, profane et ironique de la fresque liturgique. Les peintures du plafond de la cathédrale constituées d'une accumulation de personnages peints séparément trouvent en ce « Tintin de la Renaissance » leur caricature. En marge de ce hiatus, la cohabitation des deux types de représentation révèle un centrage sur l'individu. En effet, l'élaboration du projet pictural de départ repose sur l'identification distincte des différentes sibylles, car ces dernières sont représentées avec leurs emplacements propres et leurs phylactères caractéristiques. Le dessin ajouté du personnage énigmatique s'intègre ainsi à la création par l'adoption du portrait : le héros du dessin pourrait tout à fait être le dessinateur lui-même.

Le graffiti se situe bien au-delà d'un travail clandestin et fait à la sauvette, car il s'accompagne souvent d'une démarche identitaire forte. Les musiciens n'échappent pas non plus à la tentation du graffiti lorsqu'ils ont un besoin de reconnaissance. Les murs de la *cantoria* de la chapelle Sixtine contiennent une série inédite de gravures dans la roche faite par des chanteurs sur plus de deux siècles. Klaus Pietschmann donne la liste des graffeurs, majoritairement des chanteurs qui ont fait la réputation de l'institution : « Johannes Baltazar,

alias Nino le Petit, Charles d'Argentil, Jacques Arcadelt, Francisco Soto, Annibale Zoilo, Giovanni Maria Nanino, Luca Conforti, Vincenzo de Grandis, Loreto Vittori, Mario Savioni et Valeriano Pellegrini et surtout Josquin des Prez[75] ».

Illustration 4 : Un graffiti de Josquin des Prez

La présence de graffiti dans cette galerie des chanteurs pose question. Les graffeurs avaient-ils l'aval des dirigeants de l'institution ou s'agissait-il d'une démarche secrète ? Au Moyen Âge et la Renaissance de nombreux documents confirment l'interdiction de dessiner ou de graver dans les lieux saints, ce qui permet de penser que les auteurs de ces inscriptions faisaient leur ouvrage à l'insu des autorités religieuses[76]. Les chanteurs avaient certainement l'envie de marquer ce lieu prestigieux de leur passage. En outre, les journaux de présence des musiciens ainsi que le livre de constitutions Ms. Capp. Sist. 611 laissent aujourd'hui une preuve officielle du passage des musiciens qui se distingue de l'histoire officieuse révélée dans les graffiti.

C. LA *CHANSON SETTING*

Au tournant des XV^e^ et XVI^e^ siècles, le répertoire de la chanson franco-flamande et bourguignonne place l'ajout au centre de la création musicale. Ce corpus, qualifié par la musicologie anglo-saxonne de *chanson setting*, constitue un ensemble de pièces profanes composées ou arrangées à partir d'un matériel préexistant inaltéré, que ce soit une, deux ou

[75] Klaus Pietschmann, « Ein Graffito von Josquin Desprez auf der Cantoria der Sixtinischen Kapelle », *Die Musikforschung 52*, n° 2, 1999, p. 204.

[76] Anna Maria Busse Berger, « Music Graffiti in the Crypt of Siena Cathedral : A Preliminary Assessment », dans Judith Peraino (éd.), *Medieval Music in Practica. Studies in honor of Richard Crocker*, American Institute of Musicology, 2013, p. 260 : « There are many documents which forbid scribbling on the walls of holy places ».

trois voix de polyphonie. Si, au départ, l'usage permet aux musiciens de composer dans le style, comme un travail d'école, certains compositeurs y voient une possibilité de se distinguer en s'éloignant du texte emprunté pour mettre en avant leur inventivité. Cynthia Cyrus décrit précisément les caractéristiques internes de cette chanson :

> In addition to providing a distinct subgenre of the chanson, the chanson setting differs in length and often in compositional approach from its sacred counterparts. For instance, temporal manipulations of the borrowed voice that are common to the mass and motet, including the use of augmentation, diminution, and segmentation of the cantus firmus, almost never appear in chanson setting[77].

La « *chanson setting* » est présentée ici comme un répertoire singulier, car il repose sur un emprunt inchangé contrairement à de nombreux genres sacrés. Certaines chansons telles que *De tous biens plaine*, *Fors seulement*[78], *Fortuna Desperata*[79], *D'ung aultre amer*, *J'ay pris amours*, *L'homme armé* ou *T'andernaken* ont connu une diffusion extrêmement large grâce à leurs nombreux arrangements. Certaines d'entre elles ont dernièrement fait l'objet d'une série d'études ou d'éditions critiques, notamment par Richard Taruskin[80]. Honey Meconi a récemment analysé ce corpus très large de chansons d'environ 217 pièces[81], définissant par la même occasion différentes typologies d'arrangements : (1) la technique du *si placet*[82] qui consiste à ajouter une à trois voix à une version originale, (2) le remplacement simple du *contratenor* par une autre solution, (3) l'ajout de plusieurs voix sur deux des parties de la version originale, (4) les duos avec un *cantus firmus* tiré d'une chanson, (5) les pièces arrangées sur un fragment ou l'intégralité d'une voix préexistante et qui n'appartiennent pas

---

[77] Cynthia Cyrus (éd.), *De tous biens plaine : twenty-eight settings of Hayne van Ghizeghem's chanson*, *op. cit.*, p. xiv : « En plus d'être une sous-catégorie distincte de la chanson, la "chanson setting" diffère souvent des genres sacrés pour ce qui est de l'approche compositionnelle. Par exemple, les manipulations temporelles de la voix empruntée que l'on retrouve si fréquemment dans les messes et les motets, du type, augmentation, diminution, et fragmentation du *cantus firmus*, n'apparaissent quasiment jamais dans les chansons settings ».

[78] Martin Picker (éd.), *Fors seulement : thirty compositions for three to five voices of instruments from the fifteenth and sixteenth centuries*, *Recent researches in the music of the Middle Ages and Early Renaissance 14*, Madison : A-R Editions, 1981.

[79] Honey Meconi (éd.), *Fortuna desperata : Thirty-Six Settings of an Italian Song*, *Recent researches in the music of the Middle Ages and Early Renaissance 37*, Madison : A-R Editions, 2001.

[80] Richard Taruskin (éd.), *D'ung aultre amer : seventeen settings in two, three, four and five parts*, *Renaissance Standards 6*, Miami : Ogni Sorte Editions, 1983, p. 39 ; Richard Taruskin, *J'ay pris amours : Twenty-eight settings in two, three, and four parts*, *Renaissance Stardards 5*, Miami : Ogni Sorte Editions, 1982 ; Richard Taruskin (éd.), *L'homme armé: Twenty-One Settings in Two, Three and Four Parts (Modern Score), Four Partbooks (Plus Five Additional Parts) in Original Notation*, *Renaissance Standards 4*, Miami : Ogni Sorte Editions, 1980 ; Richard Taruskin (éd.), *T'andernaken: Ten Settings in Three, Four and Five Parts (Modern Score), Five Partbooks in Original Notation*, *Renaissance Standards 7*, Miami : Ogni Sorte Editions, 1981.

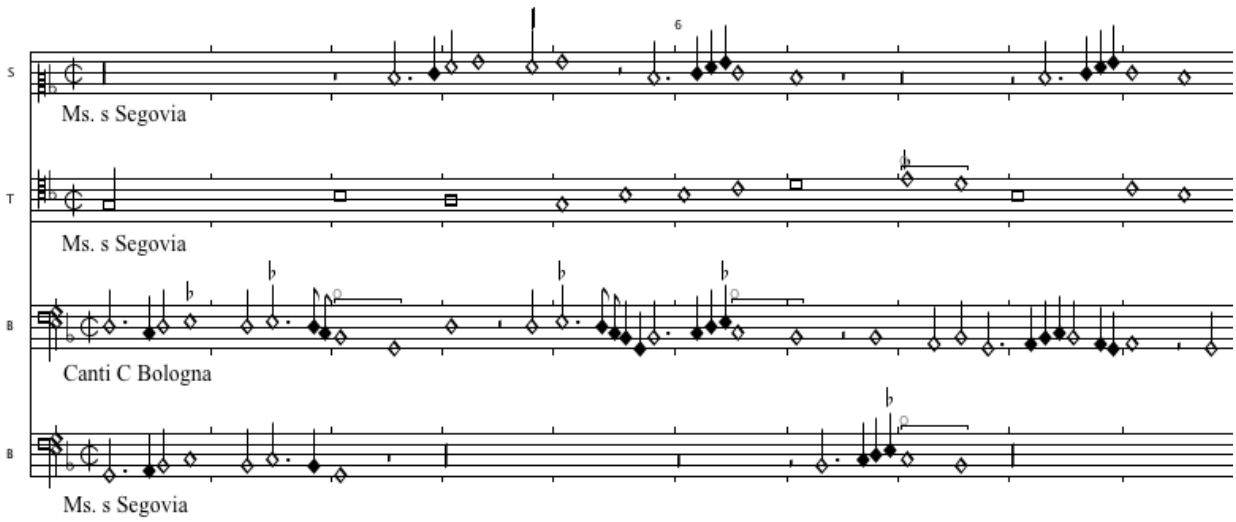
[81] Honey Meconi, « Art-Song Reworkings : An Overview », *Journal of the Royal Musical Association 119*, 1994, pp. 1-42. L'étude d'Honey Meconi s'est également centrée autour de motets ou messes qui empruntent à ces chansons. Le corpus de 217 pièces ne comprend pas ces formes d'arrangement.

[82] Cette technique, parfois révélée dans les sources par la mention « si placet », est décrite par Self Stephen comme « une procédure pour mettre à jour certaines compositions ». Voir Self Stephen (éd.), *The Si Placet Repertoire of 1480-1530*, *Recent Researches in the Music of the Renaissance 106*, Madison : A-R Editions, 1996, p. vii.

aux autres catégories, (6) la combinaison de plusieurs mélodies préexistantes dont une est issue d'une chanson polyphonique, (7) d'autres formes d'arrangements qui vont de l'emprunt d'un fragment de l'original (polyphonique ou monodique) à une restructuration complète du modèle et enfin, (8) la technique du *quodlibet* et de la citation mélodique[83].

Ces différents procédés qui constituent les fameux arrangements de la « *chanson setting* » se rejoignent toutefois car le matériel initial reste la plupart du temps inchangé. Par ailleurs, les ajouts se font toujours *a posteriori* sur un support qui se suffit à lui-même illustrant ainsi la pratique successive de composition décrite par les théoriciens jusqu'au XVI^e^ siècle. À ce titre, les sources des arrangements d'Alexandre Agricola sur la chanson *De tous biens playne* révèlent différentes étapes de composition :

Exemple 2 : Alexandre Agricola, *Deux versions de De tous biens playne*, (Ms. s Segovia ; Canti C Bologna)



Cet exemple, qui pourrait correspondre à la cinquième catégorie définie par Honey Meconi, présente l'élaboration stratifiée d'une composition polyphonique à quatre voix. Alexandre Agricola propose dans un premier temps un arrangement à trois voix (superius, tenor / *cantus firmus*, bassus) de la chanson *De tous biens playne* qui sera transcrite dans le manuscrit E – S.s, avant d'en effectuer une version à quatre voix avec l'ajout d'un *baritonans* (Canti C). Ce répertoire singulier témoigne, en marge des principes compositionnels, d'une revendication de l'autorité. En effet, le support préexistant étant souvent élaboré par un autre individu,

[83] Ces différentes typologies de la *chanson setting* sont données par Honey Meconi dans « Art-Song Reworkings : An Overview, *op. cit.*, p. 3-5.

l'usage a conduit les « ajouteurs » à révéler leur identité ce qui explique que de nombreux noms de compositeurs franco-flamands, soient explicitement mentionnés dans les sources :

Table 1 : Les principaux auteurs du répertoire de la *chanson setting*

	De tous biens playne	D'ung aultre amer	Fors seulement	Fortuna desperata
Adam	1			
Anonyme	17	7	10	10
Agricola A	5	4		1
Agricola J			1	
Basiron		2		
Bourdon	1			
Breitengraser				1
Brumel			1	
Busnois	1			
Compère	1			
Degli organi	1			
De la Val			1	
De orto		1	1	
De Planquard	1			
De Silva			1	
Di Giovanni				1
Divitis			1	
Doude Schuere	1			
Du Cugniet	1			
Fabri				1
Ghiselin-Verbonnet	1		2	
Isaac	1			2
Japart	2			
Josquin	2		2	2
La Rue		1	1	
Le Brung		1		
Martini				1
Ockeghem			1	
Obrecht			1	
Pinarol				1
Pipelare			1	
Roellrin	1			
Reingot			1	
Romanus Jacobus			1	
Senfl				4
Tinctoris	1	1		
Total	**38**	**17**	**26**	**24**

Cette table permet d'identifier la production des musiciens sur un corpus réduit de quatre chansons. Cette étude embryonnaire effectuée à partir des importantes recherches d'Honey Meconi, apporte un certain nombre de renseignements : les 105 chansons comportent 45 arrangements anonymes, preuve s'il en est d'un rapport encore distant à la notion d'autorité. Certaines personnalités telles que Josquin des Prez (6), Ludwig Senfl (4), Ghiselin Verbonnet

(3) ou Heinrich Isaac (3) ou encore Alexandre Agricola (10) se démarquent des autres par une production plus importante.

Certaines chansons conservées dans le manuscrit E - Segs.s de Ségovie permettent d'apprécier un style musical d'une extrême virtuosité. On pense par exemple aux pièces d'Alexandre Agricola, ou encore à la version de *De tous biens playne* de Roellrin (f. 202v-3r)[84]. La partie ajoutée s'étend ainsi sur plus de deux octaves et demi, imposant au chanteur de véritables prouesses vocales pour arriver à tenir la tessiture.

Facsimilé 7: Roellrin, *De tous biens playne*, Ms. s. Segovia, f. 202v-3r

Cet exemple, qui a tout d'une improvisation notée avec son *superius* hors normes (ambitus de 19e/ majorité de semi-minimes), démontre l'extrême virtuosité de certains chanteurs capables d'interpréter, voire d'improviser, de tels contrepoints. Roellrin lui-même, faisait peut-être partie de cette catégorie de chanteurs franco-flamands prisés par certains mécènes italiens pour leur grande agilité vocale. Cette polyphonie présente ainsi l'art raffiné qui se développa dans les cours princières à la fin du XVe siècle. Certaines d'entre elles, comme celles de Naples, de Milan et de Florence ont développé un degré d'excellence contrapuntique sans précédent. La perméabilité, dans ces institutions princières ou royales, entre les univers profanes et sacrés amenait les musiciens à s'illustrer aussi bien dans le cadre des offices liturgiques que dans les festivités et cérémonies de la cour. Le contrepoint improvisé a

[84] Roellrin, *De tous biens playne*, Segovia, Catedral, Archivo Musical, Ms. s, f. 202v-3r.

certainement joué un rôle décisif dans l'émergence de ces répertoires qui placent le chanteur, en tant qu'individu, au centre de la création.

Conclusion

Jusqu'au XVI[e] siècle, l'acte de création semble se développer sous la forme d'ajouts successifs. Cette démarche par strates ou par couche se donne à voir à travers l'usage de la glose, les nombreuses peintures polysémiques, et à entendre dans l'expression musicale polyphonique aboutissant par conséquent à une forme d'accumulation qui s'invite dans les pages des manuscrits et dans les pratiques vocales. La théorisation du contrepoint se définit ainsi comme un ensemble de préceptes qui régissent l'art d'associer les voix entre elles.

DEUXIÈME CHAPITRE
LE CONTREPOINT, FIGURE MUSICALE DE L'AJOUT

Dans la lignée de la *symphonia*, de l'*organum* et du déchant, le terme « contrepoint » est employé pour évoquer l'ajout d'une ou plusieurs voix sur une mélodie préexistante. Dès la fin du Moyen Âge, ce *modus operandi* polyphonique se distingue à travers une production théorique de grande ampleur laissant, par la même occasion, percevoir différents courants de pensée : le contrepoint peut aussi bien se « poser » à la manière d'une composition écrite que se « faire » de façon improvisée par le chant. Le débat sur le sujet prend une nouvelle ampleur à la Renaissance au moment où l'imprimé change de manière considérable les rapports des musiciens à l'écriture. Les partisans du contrepoint vocal prennent la plume pour faire entendre ce parti-pris discordant par rapport à l'ordre établi, générant de ce fait une littérature abondante sur le sujet[85]. Nous accorderons toute notre attention à cette dimension impromptue du *contrapunctus*, que l'on qualifiait à l'époque de « chant sur le livre », en laissant de côté la forme écrite. La théorisation du contrepoint vocal révèle à la fois une continuité et une hétérogénéité dans les concepts. En effet, les auteurs s'accordent lorsqu'il s'agit de définir le contrepoint improvisé sans pour autant se référer à l'usage de la même manière. Pour cette raison, nous chercherons à définir cet objet musical à partir d'une littérature abondante, ce qui nous engagera ensuite à présenter les divergences terminologiques qui émergent des discours consacrés au chant sur le livre. Ce travail nous conduira enfin à analyser les différentes figures d'ajout qui se cachent sous l'appellation « contrepoint ».

I. UNE DEFINITION DU CONTREPOINT

Le contrepoint improvisé se distingue dans les traités comme l'art d'« entendre[86] », d'« imaginer[87] », et de « visualiser[88] » des voix de manière impromptue sur les mélodies de

[85] Philippe Canguilhem (éd.), *Chanter sur le livre à la Renaissance. Une édition et traduction des traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Tours-Turnhout : CESR-Brepols, 2013, p. 28-36. L'auteur propose en annexe un inventaire des sources théoriques du contrepoint improvisé entre 1475 et 1780.

[86] Les théoriciens espagnols de la Renaissance insistent sur la nécessité d'avoir une bonne oreille. Voir Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos musicales*, *op. cit.*, f. 128v : « El musico de buen oydo puede oyr dos quintas en el organo ». La pratique du contrepoint concerté (chap. 26, f. 134) relève également d'une grande qualité d'écoute : « Pues hecho el oydo en oyr todas las bozes, y medir las consonancias ». Voir également [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf, Ms. Esp 219, f. 61r : « Empero la musica de oydo y rrazon costa, y por eso es menester conformar las cosas de uno con las del otro, scilicet la rrazon con las del oydo y el

plain-chant notées dans les livres de chœur. Ces actions diverses qui se combinent en temps réel pour laisser place au chant permettent de rapprocher le chant sur le livre d'un processus mental, d'un geste immatériel et éphémère pour lequel l'écriture ne constitue qu'une image à compléter[89]. À la fin du XV^e^ siècle, Johannes Tinctoris assimile le contrepoint à un processus mental dans son *Liber de arte contrapuncti* :

> Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est scripto vel mente, et in quo res facta a contrapuncto differt. Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter res facta nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur[90].

Opération de l'esprit distincte de la composition écrite (*res facta*), le chant sur le livre n'en reste pas moins un usage difficile à définir sous la plume de Johannes Tinctoris si l'on en croit l'emprunt au vernaculaire et à la périphrase « *super librum cantare* ». Cette expression résulte d'un mélange du latin et de l'italien, comme si la langue des anciens, celle de l'écriture, ne suffisait pas pour décrire le contrepoint vocal. Or, le malaise semble perdurer au fil des siècles si l'on en croit la pluralité des dénominations qu'a pu prendre ce chant impromptu.

---

oydo con las de la razon ». Les « choses de l'ouïe » évoquées par le théoricien sont certainement celles qui se font de manière improvisée.

[87] Voir Leonel Power, *Treatise upon the Gamme*, British Library, Lansdowne 763, f. 107v : « And also to soune wel the ymaginacion of thi discant ». Sur le sujet, voir Philippe Canguilhem, « Improvisation as concept and musical practice in the 15th century », dans Anna Maria Busse Berger ; Jesse Rodin (éd.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, pp. 149-63.

[88] Guillermo Podio, *Ars musicorum*, Valence : Petrum Hagenbach & Leonardum Hutz liber sextus, chap. 5, f. 47r : « unde hoc modo contrapunctus visus seu visualis a modernis optime dicitur ».

[89] Le terme italien « contrapunto » est parfois augmenté de l'adjectif « alla mente ». On trouve l'expression dans certaines sources théoriques de la Renaissance, voir Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome : Antonio Barre, 1555, libro quarto, chap. 23, f. 83r. Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, Venise : Francesco de Franceschi Senese, 1558, parte terza, chap. 64, p. 258 ; Adriano Banchieri, *Lettere Armoniche*, Bologna, Girolamo Mascheroni, 1628, p. 84 ; Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, *Seconda Parte*, Venise : Alessandra Vincenti, 1622, *libro terzo*, *capitolo III*, p. 131.

[90] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20 : « Le contrepoint, tant simple que diminué, se fait de deux manières, soit par écrit soit mentalement, et en quoi la *res facta* diffère du contrepoint. Le contrepoint, donc, tant simple que diminué, se fait de deux manières, soit par écrit soit mentalement. Le contrepoint qui se fait par écrit est communément appelé *res facta.* Quant à celui que nous réalisons mentalement, nous le nommons contrepoint au sens absolu, et de ceux qui le pratiquent on dit *vulgariter* qu'ils chantent sur le livre ». La traduction française est proposée par Annie Coeurdevey, voir Margaret Bent ; Bonnie Blackburn ; Harold Powers, *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, traduction Annie Coeurdevey, Paris : Minerve, 2003 (coll. Epitome musical), p. 133.

Table 2 : Quelques appellations du chant sur le livre à travers les siècles

Théoricien	Traité	Année	Bibliothèque	Cote	Folios/ pages	Dénominations
John Hothby	*Regulae supra contrapunctum*	c. 1475	Faenza, Bib. Manfrediana	ms 117	f. 33	Modus canendi vocatur visibilis
Anonyme	*Natura delectabilissimum*	c. 1476	Ratisbonne, Bischö. Ordi.	Ms. 98 th. 4°	p. 338-44	Sortisare
Johannes Tinctoris	*Liber de arte contrapuncti*	c. 1477	Valence, Bib. Gen. Un	MS 835	f. 123	Super librum cantare
Guilielmus monachus	*De preceptis artis*	c. 1480	Venise, Bib. Marciana	ms. Lat. Z 336	f. 27v	Faulxbordon Gymel
Nicolas Wollick	*Opus aureum*	1501			f. Hiv	Melodiis improvise ordinare
Giovanni Spataro	*Ad faré contrapuncto*	c. 1510	Londres, Bri. Lib.	Add. 4920		Contrapuncto ad videndum
Stefano Vanneo	*Recanetum de musica*	1533			f. 70v	Contrapunctizare
Petit-Coclico	*Compendium musices*	1552			f. Biiijv	Ex tempore canere
Nicola Vicentino	*L'antica musica*	1555			f. 83	Contrapunto alla mente
Juan Bermudo	*Declaración de instrumentos*	1555			f. 128	Ordenacion improvisa sobre canto llano
Gioseffo Zarlino	*Istitutioni harmoniche*	1558			p. 258	Cantare alla sproveduta
René Ouvrard	*De la Composition*	c. 1678	Tours, Bib. Mun.	ms 822	f. 74v-5	Déchanter
Jean Lebeuf	*Traité historique*	1741			p. 143	Machicotage / périélèse[91]

En 1770, Pierre Louis Pollio produit un des derniers traités de chant sur le livre répertoriés. Le maître de musique de la collégiale Saint-Vincent de Soignies attache beaucoup d'importance à l'organisation de son exposé en donnant en guise de préambule une définition du contrepoint improvisé :

> Le chant sur le livre est l'art de faire en impromptu de la musique, et de la chanter sur le plain-chant. Il y a deux espèces de chant sur le livre, le contrepoint, ou contrepoint simple, et le fleury ou contrepoint composé ou figuré. Le contrepoint simple est celuy qui se fait en suyvant le plain-chant notte à notte. […] Le contrepoint figuré, contrepoint composé, ou pour le dire en un mot le fleurti est celui dans lequel sont employées différentes figures de nottes, de différentes valeurs en donnant l'essor à son imagination[92].

Le chant sur le livre reste toujours, plusieurs siècles après sa première définition, un usage difficile à décrire. Pierre Louis Pollio se réfère à cette manière d'improviser des

[91] La lecture du traité de l'abbé Lebeuf ne suffit pas à définir exactement ce qu'était le machicotage. S'agit-il d'un ornement monodique ou polyphonique ? La réponse se trouve plus tard à la page 208 du *Cours complet de Plain-Chant* (Paris : Gaume frères, 1855) d'Adrien de La Fage. L'auteur présente trois manières de faire le machicotage, la dernière, appellée « périélèse », consiste à ajouter des tierces sous les notes du plain-chant. Le terme « machicotage » est ainsi employé pour évoquer des techniques d'ornementation mélodiques et polyphoniques.

[92] Pierre Louis Pollio, *Traité du chant sur le livre*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms II 3092, p. 3.

polyphonies avec six vocables et expressions différentes : « contrepoint » ou « contrepoint simple » pour celui qui se fait note contre note avec le plain-chant et « contrepoint composé », « figuré » ou « fleurti » pour celui dans lequel « sont employées différentes figures de notes ». Hormis ces précisions sur les différents types de chants improvisés, l'auteur associe toujours, dans la lignée de Johannes Tinctoris, le contrepoint vocal à une opération de l'esprit par l'utilisation du terme « imagination »[93].

II. UNE PLURALITE TERMINOLOGIQUE

Nous avons précédemment mis en évidence le caractère pluriel des termes associés à l'improvisation sur le plain-chant. Les verbes « discantare », « biscantare », « cantare super librum », « sortisare », « cantare ex tempore », « canere ad videndum », et également les expressions vernaculaires « cantare a l'improviso » ou « contrapunto » que l'on trouve parfois augmenté de l'expression « alla mente » et plus rarement de l'adjectif « alla sproveduta » constituent autant de manières d'évoquer le chant sur le livre et témoignent de rapports contrastés à cet usage[94]. Ces mots ou périphrases, qui renvoient majoritairement à la dimension pratique du contrepoint, attestent la difficulté d'évoquer par écrit un acte improvisé. L'étude de ces disparités linguistiques est fondamentale avant d'appréhender en détail les différentes facettes du contrepoint improvisé.

A. DISCANTARE

Entre les XII^e^ et XVII^e^ siècles, le verbe « discantare » est étroitement lié à l'utilisation du nom « discantus », « discant » ou « déchant ». Ce mot est employé pour désigner des objets musicaux hétérogènes, car il peut renvoyer à la voix ajoutée au ténor, à la partie supérieure d'une polyphonie écrite, ou encore à une forme de polyphonie improvisée distincte de l'*organum*[95]. La dernière acception permet de penser que cette dénomination pouvait désigner une forme de contrepoint développée sur un large territoire, notamment en Allemagne, en

[93] Voir *supra*, p. 37, note 87.

[94] Le vocabulaire du chant sur le livre est évoqué en détail dans certaines études essentielles. Voir Ernst Ferand, « Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque », *op. cit.* ; Klaus-Jürgen Sachs, « Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. Bis 16. Jahrhunderts », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 7*, 1983, pp. 166-83.

[95] Voir Rudolf Flotzinger, « Discant [descant, descaunt(e), deschant, deschaunt(e), dyscant; verb: discanten] », *Grove Music Online*. L'article est disponible à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07839?q=Discantare&search=quick&pos=1&_start=1, consulté le 5/07/2015.

Espagne et en France[96]. Entièrement consacrée au *discantus*, la somme théorique Anonyme II écrite au XIII^e^ siècle définit cet usage musical comme l'art de composer et de produire des voix « ex improviso », c'est-à-dire de manière impromptue[97] :

> Idcirco artem sciendi componere et proferre discantum ex improviso quae diu latuit apud quosdam peritos musicos pro posse nostro nostris specialibus proponimus enodare. Videndum est ergo quid sit discantus, et unde dicatur, et ex quibus partibus et qualiter componatur, et quot vel quae requiruntur ad eius bonitatem[98].

Au XIV^e^ siècle, la pratique du *discantus* a suscité une production théorique importante qui comprend, entre autres, le traité anonyme *De Musica Antiqua et Nova* (c. 1350) dans lequel sont présentées différentes manières de faire le déchant[99]. Le *discantus* « simplex » ou « sine fractionibus » est celui dans lequel les notes sont effectuées en homorythmie avec le plain-chant alors que le « cantus truncatus qui hoketus dicitur », est celui qui engage la voix ajoutée à développer des mouvements rapides[100]. Ce « chant tronqué appelé hoquet », caractéristique des polyphonies des musiciens de l'Ars nova, donnera notamment le nom au fameux « hoquetus david » de Guillaume de Machaut dans lequel *duplum* et le *triplum* échangent des motifs particulièrement ornés[101] :

---

[96] *Ibid*.

[97] Le traité est conservé dans le manuscrit Ms. 42 de Saint-Dié au folio 43. Voir Timothy McGee, *The Sound of Medieval Song : Ornamentation and Vocal Style According to the treatises*, Oxford : Clarendon Press, 1998, p. 158.

[98] Albert Seay (éd.), *Anonymous II Tractatus de Discantu*, Colorado Springs : The Colorado College Music Press, 1978. L'auteur restitue l'original avec une traduction anglaise (p. 30-1) : « Pour cette raison, nous avons décidé de présenter aussi bien que possible et à notre manière l'art de composer et d'improviser le déchant, [art] qui a été longtemps gardé secret par certains musiciens savants. Par conséquent, il faut voir ce qu'est le déchant, d'où vient son nom, de quels éléments il tient ses caractéristiques, comment il est élaboré, de combien d'éléments est-il formé, et parmi ceux-ci lesquels sont requis pour son excellence ». Il s'agit d'une des premières occurrences du terme « improvisé ».

[99] Le site de l'Université d'Indiana propose de nombreuses transcriptions de traités musicaux latins. Une recherche par siècle permet de prendre conscience de l'importance de cette production au XIV^e^ siècle. Le *discantus* constitue parfois le sujet principal de ces traités : « Circa modum discantandi », « [De discantu] », « [De discantu et contranota] », « Regula discantu », « De discantu », « Ars discantus ». Ces collections sont disponibles à l'adresse suivante : http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/14TH_INDEX.html, consulté le 5/06/2015.

[100] Anonyme, *De Musica Antiqua et Nova*, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina aletra III*, Paris : Durand & Pedone-Lauriel, 1869, p. 354. Le traité contient un chapitre intitulé « *De discantu* » entièrement consacré au déchant.

[101] Guillaume de Machaut, *Hoquetus David*, Bnf, Fonds français, Ms. 1584, f. 451v-2. Voir Daniel Leech-Wilkinson, « Compositional Procedure in Machaut's 'Hoquetus David' », *Royal Musical Association Research Chronicle 16*, 1980, pp. 99-109.

Facsimilé 8 : Guillaume de Machaut, *Hoquetus David*, BnF, fond français, Ms. 1584, f. 451v

Si cette manière « tronquée » de chanter convient particulièrement à l'amplification du *cantus firmus*, l'usage n'a pas toujours été du goût des auditeurs qui voient dans le *discantus* un moyen de semer la discorde dans l'expression du plain-chant[102]. Le *discantus* peut ainsi prendre la forme d'une lutte entre l'ajout et le chant grégorien, car le terme lui-même renvoie à l'idée d'opposition. Le mot « discantus » rejoint ainsi le « biscantus » et le « contrapunctus » en tant que polyphonie faite d'oppositions. En effet, l'altérité se manifeste ici au niveau linguistique par les préfixes « dis », « bis » ou « contra ». Jean de Murs associe définitivement certains de ces usages polyphoniques lorsqu'il définit le *contrapunctus* comme « le fondement du *discantus*[103] ».

B. *BISCANTARE*

Le verbe « biscantare » présente de nombreuses similitudes avec le terme *discantare* dans la mesure où il est composé du mot « cantare » et précédé d'un préfixe « bis » qui

[102] L'usage excessif du hoquet est critiqué au XIV^e^ siècle par Jean XXII car le procédé nuit à la bonne intelligibilité du plain-chant. Cette référence est souvent utilisée au XIX^e^ siècle pour produire un discours contre le chant sur le livre.

[103] Jean de Murs, *Ars contrapuncti*, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina aletra III*, (Paris : Durand, 1869 ; réimpression, Hildesheim : Georg Olms, 1963), p. 60 : « Et prius de contrapuncto sit hec prima conclusio: Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere, et est fundamentum discantus. Et quia sicut quis non potest edificare, nisi prius faciat fundamentum, sic aliquis non potest discantare, nisi prius faciat contrapunctum ».

implique nécessairement une forme d'altérité par rapport au plain-chant. Les deux mots sont parfois employés comme des synonymes, et certaines sources utilisent le terme « biscantus » à la place de « discantus » pour désigner la pratique du contrepoint, ce qui explique en partie la transformation de la formule exposée précédemment empruntée à Jean de Murs : « Nota quod contrapunctus est fundamentum biscantus[104] ». Jacobus Barbo, dans un chapitre consacré au « contrepoint que l'on nomme *biscantus*[105] », revient sur la question des termes qu'il aborde en marge des proportions[106] ». Le nom « biscantus » reste également associé aux mises en garde de Giovanni Caroli contre les pratiques polyphoniques : « […] ces polyphonies, qui sont à la fois nouvelles, inattendues et présomptueuses, et le fameux *biscantus* […] ne plaisent pas beaucoup[107] ». L'auteur associe le *biscantus* à la nouveauté, à la surprise et à l'arrogance. Ces mots sont souvent employés à la Renaissance pour émettre des réserves sur le contrepoint improvisé[108]. Au début du XVII^e^ siècle, le théoricien Adriano Banchieri, qui défend par ailleurs l'usage du chant sur le livre, se moque de certains contrapuntistes zélés à travers une polyphonie parodique, le fameux *contrapunto bestiale alla mente* :

Nobili spettatori
Udrete hor hora quattro belli humori
Un Cane, un Gatto, un Cucco, un Chiù per spasso
Far contraponto a mente sopra un basso[109].

[104] Voir Anonyme, *Sequuntur regule contrapuncti secundum usum Regni Sicilie*, Catania, Biblioteche Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero, Ms. Ursino Recupero D.39[34] (1473), f. 40v-42r. Voir Oliver Ellsworth (éd.), *The Berkeley Manuscript : A new critical text and translation*, Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1984, p. 19.

[105] *Ibid*., p. 26. Le texte de Jacobus de Barbo est conservé dans le même manuscrit que le *Traité de contrepoint selon l'usage des Rois de Sicile* (Catania : Ursino Recupero D.39[62]), f. 33v : « Postquam adimpleti sunt tres libri scilicet primus de Cantu immensurato qui dicitur cantus planus. Secundus de cantu mensurato qui organicus appellatur. Tercius de contrapuncto qui biscantus vocatur ».

[106] *Ibid*., p. 26. Le texte de Jacobus de Barbo est conservé dans le même manuscrit que le *Traité de contrepoint selon l'usage des Rois de Sicile* (Catania : Ursino Recupero D.39[62]), f. 33v : « Postquam adimpleti sunt tres libri scilicet primus de Cantu immensurato qui dicitur cantus planus. Secundus de cantu mensurato qui organicus appellatur. Tercius de contrapuncto qui biscantus vocatur ».

[107] Rob Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470-1530*, New York : Routledge, 2005, p. 28. « Itaque concentus illi novique et inauditi, et si vere profiteri volemus, presumptuosi et ut vocant biscantus omni harmonia carentes, haud magnospere placent ». La traduction française du texte de Giovanni Caroli est effectuée à partir de la version anglaise de Rob Wegman.

[108] Voir Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, *op. cit.*, parte terza, chap. 64, p. 258. Le théoricien qualifie les contrapuntistes de « présomptueux, & d'arrogants ». D'autres auteurs comme Jérôme Savonarole associent les chanteurs de polyphonies, qu'elles soient écrites ou improvisées, à des animaux. Voir Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, Paolo Ghilieri (éd.), Rome : Angelo Belardetti, 1972, vol. 2, p. 23 : « Dice Dio : leva via quelli tuoi belli canti figurati. Egli hanno questi signori le cappelle de' cantori che bene pare proprio uno tumulto (come dice qui el profeta), perché vi sta là un cantore con una voce grossa che pare un vitello e li altri gli cridono atorno come cani e non s'intende cosa che dichino. Lasciate andare e' canti figurati, e cantate e' canti fermi ordinati dalla Chiesa ».

[109] Adriano Banchieri, *Il festino nella sera di Giovedi grasso avanti cena*, Venise : Ricciardo Amadino, 1608 : « Nobles spectateurs, vous aurez le plaisir d'entendre dès maintenant quatre bons humoristes : un chien, un chat, un coucou, un hibou faire du contrepoint mental sur une basse ».

Les sources ne permettent pas de vérifier en détail le caractère présomptueux des contrapuntistes, néanmoins ces derniers sont fréquemment distingués des musiciens ordinaires par leur titre de *biscantor* ou de *biscantori*. Cette distinction leur est attribuée dans les actes capitulaires de la cathédrale de Milan entre 1402 et 1534[110]. Le 6 juin 1534, les préfets de l'église demandent aux révérends Jacob de Gerbis et Gaspard de Fagnano d'augmenter les salaires des *biscantori*[111], alors que le 9 décembre de la même année, la chapelle des *biscantori* comprenait trois *tenoristi*, des chanteurs qui étaient manifestement capables de coordonner les polyphonies improvisées[112].

C. *CANTARE SUPER LIBRUM*

À la fin du XV^e^ siècle, Johannes Tinctoris emploie l'expression « cantare super librum » en associant directement l'usage au contrepoint mental[113]. Le mot « cantare », en français « chanter », témoigne d'un ancrage certain dans le domaine du geste vocal, alors que le terme « librum » renvoie au livre de plain-chant sur lequel les voix improvisées étaient visualisées. En effet, les consonances du chant sur le livre doivent la plupart du temps s'effectuer à partir du ténor qui était souvent en charge du plain-chant. Le musicien franco-flamand insiste sur la nécessité d'entendre clairement cette voix :

> In pluribus etiam ecclesiis cantus ipse planus absque mensura canitur, super quem suavissimus concentus ab eruditis efficitur. Et in hoc auris bona concinentibus necessaria est ut attentissime cursum tenoristarum animadvertant ne istis unam notam canentibus illi super aliam concinant[114].

La connaissance du *cantus super librum* constitue un critère de sélection dans de nombreuses institutions ecclésiastiques, comme à la cathédrale de Cambrai où avait été formé Johannes Tinctoris. Les actes capitulaires de la cathédrale, qui témoignent de l'usage commun de cette expression dès la fin du XV^e^ siècle, mentionnent le contrepoint improvisé parmi les

[110] Voir Frank D'Accone, *The Civic Muse : Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago : University of Chicago Press, 2007, p. 144.
[111] Mompellio, Federico, « La Cappella del duomo da Matthias Hermann di Vercore a Vincenzo Ruffo », *Storia di Milano 9*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1961, p.753.
[112] Ce titre de *tenorista* fera l'objet d'une discussion, voir *infra* p. 294 et suiv.
[113] Voir Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20.
[114] *Ibid*., chap. 21 : « Dans beaucoup d'églises, ce plain-chant est chanté sans mesure, au-dessus duquel une très suave harmonie est faite par des chanteurs savants. Et pour cela, il faut à ceux qui harmonisent qu'ils aient une bonne oreille, afin qu'ils puissent écouter attentivement la ligne chantée par les ténors, et qu'ils n'harmonisent pas une autre note que celle qu'ils chantent ».

compétences nécessaires à tous les musiciens engagés. L'expression est employée à sept reprises entre 1485 et 1534[115].

La formule latine provenant du vernaculaire, il n'est pas étonnant de trouver dans la théorie musicale l'expression « chanter sur le livre ». Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la majorité des théoriciens français se réfèrent au contrepoint vocal sous cette acception. Certains, comme René Ouvrard, en proposent une définition[116] :

> Cette composition sur le Plainchant faite a l'improviste par chaque psalmiste & sans rapport à la Composition des autres, s'appella Chanter sur le Livre, parce qu'en effet c'etoit chanter non pas ce qui etoit noté dans le Livre comme font ceux qui chantent le Plain-chant, mais sur ce que les autres chantoient & par une composition faite sans meditation[117].

Outre l'adoption du passé simple qui semble de manière paradoxale reléguer le chant sur le livre aux usages du passé, René Ouvrard met ici en évidence le caractère improvisé de cette pratique musicale : il explique en effet que le livre de plain-chant n'est qu'un support à une composition polyphonique faite « sans méditation ». Ce hiatus entre une partition et un résultat sonore semble être le sujet d'une illustration intégrée à l'édition de 1512 de la *Practica musicae* de Franchinus Gaffurius.

[115] Voir Craig Wright, « Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550 », *The Musical Quarterly 64*, 1978, p. 313-4.

[116] Voir Jérémie Couleau, « Les Règles de Louis Chaveneau et l'enseignement du contrepoint en France à la fin de la Renaissance », *Analyse Musicale 69*, 2012, pp. 37-44. Louis-Joseph Marchand, *Traité du contrepoint simple, ou chant sur le livre*, Bar-le-Duc : Richard Briflot, 1739. Henry Madin, *Traité, Du Contrepoint simple, ou du Chant sur le Livre*, Paris : Boivin, Le Clerc, 1742. Voir également Jean-Paul Montagnier (éd.), *Traités du contrepoint simple*, Paris : Société Française de Musicologie, 2004, p. 132. L'auteur retrace en guise de préambule un panorama des productions théoriques françaises du chant sur le livre.

[117] Voir Jean-Paul Montagnier, « Les sources manuscrites françaises du "Chant sur le livre" aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Revue Belge de Musicologie 49*, 1995, p. 83.

Illustration 5 : Franchinus Gaffurius, *Practica musicae* (1512)

L'analyse du document iconographique révèle un important groupe de chanteurs de tous âges, très proches les uns des autres, dont les regards convergent vers un lutrin qui soutient un grand livre de chœur manuscrit avec une mélodie grégorienne, un *Benedicamus domino* en clé d'ut 4 (la sol la sol fa mi ré)[118]. Il ne s'agit pas ici de nier que les chanteurs interprètent du chant grégorien, mais il est tentant d'aller plus loin dans l'observation : en effet, des éléments contradictoires apparaissent et ceux-ci permettent de penser que ces musiciens pourraient être en train de faire du chant sur le livre. À l'évidence, la représentation du groupe de chanteurs qui exécutent ce *Benedicamus domino* par strates d'âge, de droite à gauche, les enfants de chœur, les chantres adolescents, les adultes et les anciens, illustre une stratification des tessitures, de

[118] Le chant du *Benedicamus domino* est fréquemment associé à l'improvisation. Voir Christian Meyer, « *Sortisatio*. De l'improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500 », dans Michel Huglo et Marcel Pérès (dir.), *Polyphonies de tradition orale : histoire et traditions vivantes*, Paris : Éditions Créaphis, 1993, p. 186 : « Plus explicite, un acte de fondation de la cathédrale de Constance, rédigé en 1502, prévoit qu'aux fêtes doubles, deux enfants de chœur chantent les versets, les répons et le « Benedicamus Domino », soit *ad sortem*, soit plus exceptionnellement, *in figuris*, lorsqu'ils en reçoivent l'ordre ».

l'aigu au grave, typique d'un chœur polyphonique. Les enfants ne chantent sûrement pas le *Benedicamus Domino* tel qu'il est indiqué dans le manuscrit, car la clé d'ut 4 correspond à la tessiture du ténor. Si ces derniers peuvent tout à fait le chanter à l'octave, on s'aperçoit, en regardant de plus près, qu'ils adoptent les attitudes des chanteurs de polyphonies mesurées en indiquant avec leur main droite un *tactus*, alors que le chant grégorien n'est pas mesuré.

D. *SORTISARE*

Le terme « sortisare » se distingue des autres verbes liés à la pratique du chant sur le livre, car ce mot est essentiellement employé dans la sphère germanique entre les XV^e^ et XVII^e^ siècles[119], révélant ainsi le caractère territorial du contrepoint improvisé. Certaines sources préfèrent au verbe « sortisare » l'expression « cantare ad sortem » qui fait également le rapprochement entre les pratiques polyphoniques du plain-chant et le hasard, le nom *sortisatio* étant en effet associé à l'art de tirer au sort[120].

Le verbe « sortisare » apparaît pour la première fois dans le traité *Natura delectabilissimum* (1476) : « 'Sortiser' consiste à orner de mélodies différentes un chant quelconque, sans idée préconçue[121] ». La *sortisatio* se définit, par opposition au *cantus compositus* ou à la *res facta*, comme l'art d'ajouter des voix de manière impromptue sur un chant préexistant. Si cet usage rejoint dans la pratique celui du chant sur le livre, la signification qu'il véhicule se rapproche davantage de l'« imprévu » traditionnellement associé à la notion même d'improvisation. L'auteur anonyme du *Natura delectabilissimum* utilise, par ailleurs, le terme latin « improvise » à la suite de sa démonstration[122] pour opposer une nouvelle fois la *sortisatio* au *cantus compositus* ou chant composé, lequel implique nécessairement une forme

[119] Voir Howard, Mayer Brown, « Sortisatio », *Grove Music Online*. L'article est disponible à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26269?q=sortisatio&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 4/02/2015.

[120] L'expression serait liée à la transformation du mot « sortitio » qui veut dire « tirer au sort ». Voir Ernst Ferand, « 'Sodaine and Unexpected' Music », *The Musical Quarterly 37*, 1951, p. 11. Christian Meyer nuance cette interprétation en associant simplement la *sortisatio* à un chant sans « perspective », c'est-à-dire sans préconception, qui s'oppose à la composition écrite. Voir Christian Meyer, « *Sortisatio*. De l'improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500 », *op. cit.*, p. 188.

[121] *Ibid.*, p. 186. Christian Meyer propose une traduction d'un fragment du *Natura delectabilissimum* (1476) conservé à la Bischöfliche Ordinariatsbibliothek sous la cote Ms. 98 th. 4°, p. 338-44. Voir également Klaus-Jürgen Sachs, *De modo componendi : Studien zur musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim : Olms, 2002.

[122] *Ibid.*, p. 187. L'auteur traduit également un fragment de l'*Opus Aureum* de Nicolaus Wollick (Cologne : Heinrich Quentell, 1501) dans lequel le théoricien emploie le terme « improvise ».

de calcul. Au XVI[e] siècle, Gallus Dressler fait également référence au caractère imprévu de la *sortisatio* avec l'expression « extemporalis pronuntiatio[123] ».

Si certains se réfèrent de manière péjorative à la part aléatoire du contrepoint improvisé en évoquant la figure du contrapuntiste zélé ou du « routineur » qui se « lance à tout hasard » et s'abandonne « à la providence », d'autres, comme Ghiselin Danckerts, rendent hommage à cette forme d'inventivité de l'esprit à travers leurs œuvres[124].

Facsimilé 9 : Ghiselin Danckert, *Quatuor vocum unio canon*, Rome, Biblioteca Vallicelliana, P.89 (19).

Ce motet à quatre parties de Ghiselin Danckerts se distingue aussi bien par sa forme, celle d'un échiquier, que par un contenu aléatoire dans lequel chaque case de l'échiquier comporte un matériau musical à combiner afin de créer une polyphonie à quatre voix. L'énigme, présentée par l'auteur dans son traité, permet d'effectuer une vingtaine de versions possibles de l'hymne *Ave maris stella* :

[123] Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, dans Bernhard Engelke, « Praecepta mvsicae poeticae a D: Gallo Dresselero », *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 49-50*, 1914-15, p. 217.

[124] Le terme « routineurs » est employé par Pierre-Louis Pollio dans son *Traité du chant sur le livre*, *op. cit.*, p. 16. L'expression « à tout hasard » est adoptée par Henry Madin dans son *Traité du Contrepoint simple, ou du Chant sur le Livre* (Paris : Boivin, Le Clerc, 1742), p. 7. La formule « s'abandonnaient à la providence » est utilisée par Alexandre Étienne Choron et Adrien de La Fage dans leur *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale*, Paris : Imprimerie et fonderie de Fain, 1938, seconde partie, tome 3, p. 196.

> […] faro di nuovo stampare dopo tutti li concenti il detto concento composto da me in modo di schacchiero anchor' ch'io la facessi stampare un'altra volta molti anni addietro acciochè li musici ingegniosi, che si dilettano delle varie inventioni de canoni, ne facciano la notomia, et veggano se la possono far cantare in più di vinti differentiate maniere[125].

Le motet de Ghiselin Danckerts ne relève pas, à première vue, d'une démarche d'improvisation, car il est le résultat d'une combinatoire mise en œuvre à l'écrit. Toutefois la manière avec laquelle le compositeur présente la pièce permet de penser qu'il était familier du chant sur le livre[126]. Au XVI^e^ siècle, de nombreux « musiciens ingénieux » romains sont passés maîtres dans l'art d'agrémenter le plain-chant par de multiples « inventions de canons ». Cet usage, qu'ils associent régulièrement au contrepoint improvisé, tient du mystère et du secret sous la plume de Girolamo Diruta lorsqu'il propose des « *Canone a 2 che si fanno alla mente sopra il canto fermo con li suoi secreti*[127] ».

E. *EX TEMPORE*

L'expression « ex tempore », employée dès l'Antiquité pour évoquer un discours spontané, est parfois associée aux chants improvisés[128]. À la Renaissance, cet usage terminologique apparaît sous la plume de théoriciens germaniques tels qu'Hermann Finck, qui évoque notamment « les musiciens qui ajoutent à l'improviste des voix concordantes à tous chants grégoriens proposés[129] ». La formule « ex tempore » révèle une absence de préparation dans la pratique du contrepoint improvisé qui se démarque, à l'instar de la *sortisatio*, du *cantus compositus* ou de la *res facta*. Au XVI^e^ siècle, Seth Calvisius insiste, dans la lignée de Prosdocimo de Beldemandis et de Johannes Tinctoris, sur les distinctions qui opposent ces

[125] Voir Hans Westgeest, « Ghiselin Danckerts' " Ave Maris Stella" : The Riddle Canon Solved », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 36*, 1986, pp. 66-79. L'auteur propose le texte en italien dont voici une traduction : « Je ferai de nouveau imprimer, après tous les motets, ledit motet que j'ai composé à la manière d'un échiquier, bien qu'il ait été déjà imprimé de nombreuses années auparavant, afin que les musiciens ingénieux qui apprécient les différentes inventions de canons puissent étudier sa structure et voir comment ce canon pourrait être chanté dans plus de vingt manières différentes ».

[126] Ghiselin Danckerts développe dans de nombreuses pièces un style qui se rapproche du contrepoint improvisé. Voir Arnaldo Morelli, « Une nuova fonte per la musica di Ghiselino Danckerts "musico e cantore cappellano della cappella del papa" », *Recercare XXI*, vol 1-2, 2009. Le musicien flamand s'est aussi illustré dans la querelle qui oppose Nicola Vicentino et Vicente Lusitano en prenant la défense du théoricien portugais, connu aujourd'hui pour son traité de chant sur le livre (Bnf, Ms. Esp219). Voir Paul Anthony et Luke Boncella, « Denying Ancient Music's Power : Ghiselin Danckerts' Essays in the "Generi Inusitati" », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 38*, 1988, pp. 59-80.

[127] Girolamo Diruta, *Seconda parte del Transilvano*, Venise : Alessandro Vincenti, 1622, livre 2, p. 22.

[128] Quintilien, *Institution oratoire*, livre 10, chap. 7, éd. C. V. Ouizille, Paris : Panckoucke, 1832, vol. 5, p. 128. Ce chapitre de l'*Institution oratoire* est intitulé « *Quemadmodum extemporalis facultas paretur et contineatur* » qui signifie « Comment s'acquiert la faculté d'improviser, et comment elle se conserve ».

[129] Voir *supra*, p. 25, note 67. L'expression est également employée par le théoricien italien Stephano Vanneo. Voir Stephano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rome : Valerius Doricus, 1533, f. 42r : « Quae quidem omnia ex tempore cantando non parum cognitu difficilia uidebuntur ».

deux manières de produire la musique, associant à l'expression « ex tempore » des adjectifs comme « à l'aveugle » et « soudainement » qui traduisent à la fois l'urgence et l'absence de préparation du chant[130]. Ce choix terminologique fait également écho à la définition du contrepoint vocal donnée par Stephano Vanneo dans laquelle l'usage est décrit comme un acte « soudain » ou « inattendu» dont les règles ne diffèrent pas du contrepoint écrit :

> Nam et si apud omnes ille dicatur, quo cum ex abrupto atque repente quis super plano mente canit cantu, Floridum uero seu figuratum cantum esse qui pluribus duabus ac diuersis non cantando, sed scribendo componitur partibus, tamen idem modus et eadem regula, est utriusque scilicet et contrapuncti et floridi cantus et cantando et componendo[131].

Au XVII^e^ siècle, l'usage se définit comme une alternative à la composition dans les écrits de Joachim Thüring, lequel distingue également le chant *extemporalis*, *naturalis* ou *usualis* selon l'usage de la *sortisatio* du contrepoint artificiel qu'il nomme composition[132]. L'artifice repose ainsi sur la possibilité de préparer l'élaboration musicale à l'aide de l'écriture.

Le caractère spontané de la musique est également manifeste dans l'expression « alla sproveduta » employée par Gioseffo Zarlino pour évoquer le chant sur le livre[133]. Sa signification, qui se rapproche du français « au dépourvu », traduit le caractère non préparé du chant *ex tempore*. Le théoricien distingue, par ce choix terminologique, le contrepoint vocal d'une composition écrite qui permet de mettre à plat et de vérifier à l'œil les éventuelles erreurs. Le chant sur le livre se définit alors comme un usage qui, pour reprendre le terme de Seth Calvisius, s'effectue à l'aveugle, donc à l'improviste.

F. *CANTARE A L'IMPROVISO*

Composé du préfixe négatif « in » et du mot « providere » qui signifie prévoir, le terme *improviso* est souvent associé, à l'instar des mots « sproveduta[134] » ou « temere[135] »

[130] Seth Calvisius, *Melopoiia sive melodiae condendae ratio*, Erfurt : Georg Baumann, 1592, chap. 20 : *De Harmonia illa extemporanea* : « Exercitati in hac arte, praesertim qui tu aulis principum vivunt, saepe ad quodlibet subjectum, vel publice vel privatim oblatum, Harmoniam addere solent, quae […] subito, temere & extempore ».

[131] Voir Stephano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, *op. cit.*, f. 70v : « Cependant, tous ceux-là affirment que le dernier (contrepoint vocal) est chanté soudainement et de manière inattendue sur le plain-chant, alors que le chant fleuri, ou chant figuré, est celui qui est composé d'au moins deux parties différentes non chantées mais écrites. Cependant contrepoint et chant figuré suivent tous deux un principe et une règle identiques, dans la performance et dans la composition ».

[132] Voir Markus Bandur, « Sortisatio », dans Hans Heinrich Eggebrecht (éd.), *Terminologie der musikalischen Komposition*, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1996, tome 2, p. 259.

[133] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, parte terza, chap. 64, p. 258.

[134] *Idem.*

[135] Le terme « temere » est employé par Seth Calvisius dans son *Melopoia*, chap. 20, (Wittenberg, 1556).

respectivement traduits en français par « au dépourvu » ou « à l'aveugle », aux usages musicaux imprévus. Dans cette tradition linguistique, l'aspect impromptu du contrepoint se caractérise comme un usage sans filet, dans lequel le contrapuntiste ne peut préparer son geste vocal en comptant sur la matérialité de l'écriture.

L'improvisation appartient avant tout au domaine de la rhétorique antique où le terme est employé pour évoquer un discours effectué de manière impromptue[136]. Toutefois, l'expression « ex improviso » trouve son chemin dans les traités musicaux dès le XIII^e siècle, notamment dans la somme théorique *Anonymous II*, car le discantus est présenté comme l'art de composer et de chanter à l'improviste[137]. À la Renaissance, le vocable est principalement employé sur le territoire germanique où il est associé à la *sortisatio*, cet art qui consiste, d'après le *Natura delectabilissimum* (1476), à « orner avec diverses mélodies improvisées[138] ». Reprise en Allemagne par les principaux protagonistes de la théorie musicale sur le contrepoint improvisé, la phrase est associée par Andreas Ornitoparchus au « vrai contrepoint » sur le plain-chant qui s'effectue à travers « diverses mélodies subites et à l'improviste, sans élaboration » :

> Contrapunctus vero est plani cantus diversis melodijs, subita ac improvisa, ex sorte ordinatio. Unde sortisare, est planum cantum, certis consonantijs, ex improviso ordinare[139].

Ces mots seront repris tour à tour par Heinrich Faber, par Claudio Sebastiani et, plus d'un siècle après par Joachim Nucius, attestant ainsi une véritable tradition du contrepoint en Allemagne, comme l'a montré Ernst Ferand[140]. Le terme « improviso » apparaît aussi dès la fin

---

[136] Le terme « improviso » est utilisé à plusieurs reprises par Cicéron pour évoquer un événement soudain, par exemple une maladie. Voir Prosper Ménière, *Cicéron médecin : Étude médico-littéraire*, Paris : Germer-Baillière, 1862, p. 90. Les rhéteurs préféraient au vocable « improviso » l'expression « ex tempore ».

[137] Ernst Ferand, « Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque », *op.cit* ; Albert Seay (éd.), *Anonymous II : Tractatus de discantus*, Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1978, p. 30.

[138] La citation est issue du traité *Natura delectabilissimum* (1476) conservé à la Bischöfliche Ordinariatsbibliothek de Regensbourg sous la cote Ms. 98 th. 4°. Voir Christian Meyer, « Sortisatio. De l'improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500 », *op. cit*., p. 186.

[139] Andreas Ornithoparchus, *Musice active micrologus*, Leipzig : Valentin Schumann, 1517, f. k III : « Mais le contrepoint est l'agencement soudain et inattendu du plain-chant avec diverses mélodies, sans élaboration. Ainsi *Sortisare* signifie chanter le plain-chant de manière impromptue avec des consonances ». Voir Ernst Ferand, « "Sodaine and Unexpected" Music in the Renaissance », *The Musical Quarterly 37*, 1951, pp. 10-27. L'auteur présente les différentes sources allemandes avec des traductions.

[140] Heinrich Faber, *Musica poetica* (Ms. c. 1548). Le manuscrit est conservé à la Ratsschulbibliothek de Zwickau sous la cote Mus.13, 3. Voir Helen Kin Hoi Wong, *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*, mémoire de master non publié, The Chinese University of Hong Kong, 2009, p. 38 : « Dividitur autem musica poetica in duas partes, sortisationem et compositionem […] Sortisatio est subita ac improvisa cantus per diversas melodias ordination ». Claudio Sebastiani, *Bellum musicale*, Strasbourg, 1563, f. K 2v : « Ad quos supervenit contrapunctus, quidam qui simpliciter planum cantum subita ac improvisa ex sorte ordinabat, pluresquem cantilenae partes per notas speciei sibi similes concorditer disponebat, quando choralis contra choralem, vel nota contra notam, simpliciter planum cantum certis consonantijs sortizando ordinabatur ». Joachim Nucius, *Musices*

du XVI^e siècle dans des sources italiennes évoquant les pratiques musicales, notamment dans le règlement inhérent aux concours pour le poste d'organiste de la basilique Saint-Marc de Venise. La capacité à jouer de manière improvisée est explicitement demandée aux musiciens : « Ces choses faites à l'improviste donnent de clairs indices sur la valeur de l'organiste[141] ». Les épreuves, on le verra ultérieurement, sont essentiellement constituées d'exercices de contrepoint *alla mente*.

L'introduction du mot « improviso » dans le vocabulaire musical italien est révélée par son insertion dans les pièces liminaires des éditions. Le théoricien italien Antonio Brunelli adresse son ouvrage à « ceux qui veulent faire des contrepoints à l'improviste[142] », alors que Francesco Soriano adopte l'expression « all'improviso » dans la dédicace de ses cent dix canons sur l'*Ave Maris Stella*, en évoquant la possibilité d'effectuer ces polyphonies à l'improviste[143].

Dès le milieu du XVI^e siècle, l'Espagne s'empare du vocable *improviso* grâce aux écrits de Juan Bermudo. Cependant, le théoricien propose une définition sensiblement différente de celles évoquées précédemment : pour lui, le contrepoint vocal correspond à « une élaboration improvisée sur le plain-chant, avec diverses mélodies », preuve s'il en est que le chant impromptu ne s'oppose pas complètement à toute prévoyance[144].

G. *CANTARE AD VIDENDUM*

Au XVIII^e siècle, Pierre-Louis Pollio insiste sur la nécessité de « figurer » des hauteurs sur les notes du plain-chant dans la pratique du contrepoint vocal. Ce positionnement s'inscrit dans le prolongement de la théorie exposée au XV^e siècle, par Leonel Power, au sujet du

---

poeticae, Neisse : Scharffenberg, 1613, chap. 1 : « Contrapunctus vero est plani Cantus diversis melodijs incedentis, subita ac improvisa ex sorte ordinatio. Ex quo liquet Contrapuncti nomine Sortisationem comprehendi. Est autem Sortisatio, idem quod usualis Musica, cum fine arte fortuita fit & improvisa consonantiarum coaptatio.

[141] Voir Arnaldo Morelli, « Concorsi organistici a San Marco e in area veneta nel Cinquecento », dans Francesco Passadore ; Franco Rossi (éd.), *La Cappella Musicale di San Marco nell'età moderna, Atti del convegno internazionale di studi Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 5-7 settembre 1994*, Venise : Edizioni Fondazione Levi, 1998, p. 265 : « queste cose fatte d'improvviso dan chiaro indicio del valor de l'organista facendole bene ». Voir *infra*, p. 297, note 642.

[142] Antonio Brunelli, *Regole et dichiarationi di alcuni contrappunti doppii utili alli studiosi della musica, & maggiormente à quelli, che vogliono far contrappunti all'improviso. Con diversi canoni sopra un solo canto fermo*, Florence : Cristofano Marescotti, 1610.

[143] Francesco Soriano, *Canoni et Oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave Maris Stella*, Rome : Giovanni Battista Robletti, 1610, épître au lecteur : « Tra' quali [canoni & oblighi] se ben non eran da palesar quelli alla Minima, per farsi all'improviso : tuttavia se ne riceveranno alcune utilità : poiche i piu facili con diminuir le note per metà, s'haverà parimente il Canto fermo di Semibrevi ».

[144] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna : Juan de Leon, 1555, livre 5, chap. 15, f. 128r : « El contrapunto es una ordenacion improvisa sobre canto llano, con diversas melodias ».

descant : il décrit le chant *ex tempore* comme un processus de l'imagination, les ajouts à la mélodie grégorienne s'effectuant par la représentation mentale des consonances[145]. Le chant sur le livre est parfois assimilé à un *cantus ad videndum*, un *discantus visibilis*, un *contrapunctus visus seu visualis*, ou encore un *contrapunto del viso*[146]. Ces différentes expressions reflètent, à la différence des termes « improviso », « sproveduta » ou encore « temere », l'importance de la vision dans le chant *ex tempore*.

Le rapprochement du contrepoint vocal à un chant visuel est partagé par un large territoire. Par exemple, John Hothby associe les origines de cet usage au déchant anglais, lequel consiste à visualiser les consonances du contrepoint sur les quatre lignes du plain-chant. Cette conception du chant sur le livre est également documentée en Espagne, notamment dans les écrits de Guillermo Podio[147]. Le théoricien consacre, en effet, un chapitre de son *Ars Musicorum* au « contrepoint à vue ou visuel » où il démontre que l'usage est « considéré comme meilleur et préférable par les modernes[148] ». Au début du XVI^e^ siècle, Domingo Marcos Durán emploie l'expression espagnole « contrapunto del viso » dans la définition suivante : « Le contrepoint de vue se nomme ainsi : parce qu'en faisant le contrepoint nous chantons et comptons à la vue par cinq règles inévitables[149] ».

H. *CONTRAPUNTO ALLA MENTE*

Le chant sur le livre est parfois envisagé comme une élaboration mentale dans la mesure où l'imagination des consonances ajoutées au plain-chant appartient au domaine de l'esprit. L'expression « contrapunto alla mente », utilisée sur le territoire italien dès la fin du XV^e^ siècle et que l'on traduit par « contrepoint mental », témoigne de ce principe. Johannes Tinctoris, comme on l'a vu précédemment[150], distingue deux types de contrepoints, « l'un écrit » et

[145] Voir *supra*, p. 37, note 87.
[146] Giovanni Spataro, *Ad fare contrapuncto ad videndum sopra el canto piano* (Ms., 1510). Le manuscrit est conservé à la British Library sous la cote Additional 4920. Giovanni del Lago, *Breve introduttione*, Venise : Brandini & Ottaviano Scotto, 1540, sig. E. ii : « Seguita unaltra regola del contrapunto ad videndum ». Johannes Hothby, *De arte contrapuncti*, Gilbert Reaney (éd.), *Corpus scriptorum de musica 26*, American Institute of Musicology, 1977, p. 102 : « Sed quoniam per anglicos iste modus canendi vocatur discantus visibilis, modum infra quatuor lineas illum videre docebo, cui modo dantur novem regulae ». Guillermo Podio, *Ars musicorum*, Valence : Petrum Hagenbach & Leonardum Hutz, f. 47r : « unde hoc modo contrapunctus visus seu visualis a modernis optime dicitur ». Marcos Durán, *Summa de canto de órgano, contrapunto*, Salamanque : Hans Gysser, 1504, chap. 5, f. 16r : « De las reglas i manera de proceder enel contrapunto del viso. E la causa porque le dezimos del viso ».
[147] Johannes Hothby, *De arte contrapuncti*, Gilbert Reaney (éd.), *Corpus scriptorum de musica 26*, *op. cit.*, p. 102.
[148] Voir ci-dessus, note 146.
[149] *Idem*.
[150] Voir *supra*, p. 37.

« l'autre mental ». Quelques décennies après, par Stefano Vanneo, dans la lignée des écrits de Tinctoris, évoque également une forme de « chant mental qui s'effectue sur le plain-chant soudainement[151] ». Ce faisant, de nouvelles expressions en langue vernaculaire italienne apparaissent dans les écrits consacrés au chant sur le livre, telles que « contrapunto alla mente » ou « a mente ». Au milieu du XVI[e] siècle, Nicola Vicentino démontre qu'il est préférable d'écrire le contrepoint qui s'effectue habituellement *alla mente*[152]. De nombreux théoriciens comme Ercole Bottrigari, l'annotateur des traités de Guillermo Podio et de Gioseffo Zarlino, se réfèrent au contrepoint chanté de cette manière :

> G. D. Et ciò mi conferma l'essermi hora sovenuto di haver udito simil discordanze, & confusioni esser fatte da' Cantori nelle Chiese contrapunteggiando alla mente sopra i canti fermi de gli Introiti, che tal volta diviene quasi, odiosa, & ridicolosa insieme.
> A. B. Crediate pur certo, che se è molto difficile il far bene una cosa, che si faccia pensatamente, & riposatamente, che molto piu facile sia il farla male, facendosi quella impensatamente, & frettolosamente[153].

Dans l'héritage de Gioseffo Zarlino, Ercole Bottrigari semble préférer au contrepoint vocal celui qui se fait à la table, car ce dernier associe le premier des deux à un usage qui se fait « à la légère » et « au hasard ». Malgré certaines réticences vis-à-vis des polyphonies improvisées, l'avènement de l'expression « contrapunto alla mente » s'explique par sa présence dans les intitulés d'ouvrages ou de chapitres. Orazio Tigrini, intitule un des chapitres de son *Compendiolo della Musica*, « la manière de faire le contrepoint mental sur le plain-chant[154] », alors qu'Adriano Banchieri consacre un chapitre de sa *Cartella musicale* (1614) à un exemple musical qui rappelle, selon lui, le *contrapunto alla mente*[155]. L'expression est également employée par Giovanbattista Chiodino dans son ouvrage « *Arte latina et volgare di far*

[151] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20. L'auteur utilise le terme « mente ». Voir *supra*, p. 37. Stephano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rome : Valerius Doricus, 1533, f. 70v : « super plano mente canit cantu ». Voir *supra*, p. 49.

[152] Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, *op. cit.*, libro quarto, chap. 23, f. 83r. Voir *infra*, p. 99.

[153] Voir Ercole Bottrigari, *Il desiderio*, Bologna : Gioambattista Bellagamba, 1599, p. 51 :
- Gratioso desiderio : « Et je confirme moi-même avoir entendu pareilles dissonances et confusions faites par les chanteurs dans les églises qui faisaient du contrepoint mental sur les plains-chants des introïts, quelque chose qui cette fois-là devenait presque odieux & ridicule à la fois ».
- Allemano Benelli « Vous croyez bien que c'est très difficile de bien faire une chose, qui se fait habituellement de manière raisonnée et reposée, et qu'il est beaucoup plus facile dans ces conditions de le faire mal, en le faisant au hasard, & à la va-vite ». Voir également pour l'utilisation de l'expression « contrapunto alla mente » Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, *Seconda Parte*, *op. cit*, p. 131.

[154] Orazio Tigrini, *Compendiolo della Musica*, Venise : Ricciardo Amadino, 1602, Libro quarto, chap. 11.

[155] Adriano Banchieri, *Cartella Musicale nel Canto Figurato, Fermo, & Contrapunto*, Venise : Giacomo Vincenti, 1614.

contrapunto a mente » pour traduire le latin « contrapunto memoriter » ou encore « intorquere vocem memoriter[156] ».

I. *CONTRAPUNTIZARE*

Au XVI^e^ siècle, la pratique du contrepoint est parfois évoquée avec les verbes « contrapunctizare », « contrapuntizar », « contrapuntear » ou « contrapuntar », qui sont directement issus d'une transformation du nom « contrapunctus ». Par exemple, Stefano Vanneo emploie le verbe latin *contrapunctizare* pour se référer au contrepoint chanté, alors que Gioseffo Zarlino, Ercole Bottrigari ou Lodovico Zacconi utilisent le mot italien *contrapuntizar* pour définir la création faite sur le plain-chant, qu'elle soit écrite ou improvisé[157] :

> Nostro contrapunto è quella compositione che si fà sopra una parte, servata sempre l'integrità di detta parte sopra la quale il contrapunto vien formato e fatto, in tanto che, non variadosi mai per sua natura, sempre il contrapuntizante contrapuntizza sopra fino all'ultima sua figura musicale[158].

Dans sa définition, Lodovico Zacconi insiste sur la nature même du contrepoint, qu'il caractérise comme un ajout superposé à un chant restitué dans son intégralité. Le *contrapuntizante* vient former (« formato ») à l'écrit ou faire (« fatto ») son chant contre le plain-chant, générant de la sorte un rapport de force décrié par certains, et loué par d'autres[159].

En outre, le nom « contrapunto » donne en espagnol les verbes « contrapuntear » ou « contrapuntar ». Ces deux termes sont employés dans la théorie musicale par Marcos Durán lorsqu'il donne des conseils pratiques pour « contrepointer avec des voix hautes ou d'enfants », ou encore par Vicente Lusitano au moment de décrire l'usage des mesures de proportions comme une « très belle manière de contrepointer[160] ». Au XVII^e^ siècle, Pietro Cerone démontre qu'il est possible de « contrepointer ainsi avec une voix de basse » sous le plain-chant[161].

---

[156] Giovanbattista Chiodino, *Arte latina et volgare di far contrapunto a mente*, Venise : Ricciardo Amadino, 1610, p. 44 : « Coloro, che vogliono far contrapunto à mente, devono osservar tre cose ».

[157] Voir par exemple Ercole Bottrigari, *Il trimerone de' fondamenti armonici*, Bologne : Civico Museo Bibliographico Musicale, Ms B44, p. 98.

[158] Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica seconda parte*, Venise : Alessandro Vincenti, 1622, seconda parte, Libro secondo, chap. 1, p. 57 : « Notre contrepoint est cette composition qui se fait sur une partie, toujours utilisée dans son intégralité, sur laquelle le contrepoint vient se former et se faire, de sorte que, sans jamais varier sa nature de l'emprunt, le contrapuntiste contrepointe jusqu'à sa dernière figure musicale ».

[159] Le mot « contrepoint » est employé comme un synonyme d'opposition. Voir *supra*, p. 2.

[160] Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental práctica y especulativa*, Salamanque : Hans Gysser, 1504, [livre 2], [De contrapunto], chap. 6 : « *Para contrapuntar bozes primas altas o de niños* ». [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 1, f. 35r : « la qual avemos dicho que es belisimo modo de contrapuntar ».

[161] Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro : Tractado de musica theorica y pratica*, Naples : Bautista Gargano y Lucrecrio Nucci, 1613, libro 8, chap. 21, p. 580 : « es permitido contrapuntar assi con box baxa, es a saver debaxo del Cantollano ».

L'usage terminologique est entré dans le langage courant, car on le retrouve également dans des sources administratives, théologiques ou poétiques[162].

Conclusion

Les différents mots associés dans la théorie musicale à la pratique du contrepoint attestent une grande variété de rapports à cet art polyphonique. Les termes « discantus » ou « biscantus » renvoient à l'idée d'opposition entre un chant préexistant et un ajout. L'expression « cantare super librum » rappelle, dans un rapport hiérarchique, les deux interfaces, écrites et improvisées, qui interagissent dans le contrepoint vocal. L'aspect aléatoire du chant sur le livre est contenu dans le vocable « sortisare », mais aussi dans les formules « ex tempore » ou « improviso » qui sont employées pour évoquer l'absence de préparation en vigueur dans cet usage. Le chant sur le livre est, en effet, parfois qualifié de chant « à l'aveugle », expression qui souligne le lien étroit qui existe à la Renaissance entre la vue et l'idée rationnelle de préparation. À l'inverse et de manière paradoxale, ce contrepoint fait de manière impromptue est décrit comme une élaboration de l'esprit, lorsqu'il est défini comme un chant « memoriter » ou « alla mente ». Enfin, l'adoption du verbe « contrapuntizare » et de ses dérivés vernaculaires pour parler du contrepoint mental est une forme de glorification du « faire » : cette idée est mise en avant dès la fin du XV^e^ siècle, lorsque Johannes Tinctoris démontre que le vrai contrepoint est celui qui se fait par le chant.

L'improvisation vocale sur le plain-chant se définit au Moyen Âge et à la Renaissance à travers une multiplicité d'expressions. Cette hétérogénéité révèle plusieurs phénomènes complémentaires : la difficulté à caractériser une pratique musicale éphémère comme le chant sur le livre, mais aussi l'absence d'un consensus théorique. Elle témoigne également d'une pluralité de rapports à cet usage musical qui perdure bien après le XVI^e^ siècle, notamment en France où le chant sur le livre pourra prendre tour à tour les noms de *faux-bourdons*, *fleurty* ou même *machicotage*.

[162] Voir Alfonso de Vicente Delgado, *Los Cargos musicales y las Capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*, Thèse non publiée, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 777. L'auteur mentionne le *Libro de costumbre* (1567) du monastère San Lorenzo de l'Escorial. Le contrepoint est admis contrairement aux polyphonies écrites. L'expression « contrapuntear » est également visible dans des sources du XVII^e^ siècle. Voir Francisco de Castaneda, *Tratados sobre los evangelicos de las dominicas*, Madrid : Alonso Marti, 1614, f. 158r et Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Tercera parte del Templo militante*, Madrid : Luis Sanchez, 1609, p. 232.

III. Les differentes figures du contrepoint vocal

Les théoriciens évoquent le chant sur le livre grâce à des appellations diverses et hétérogènes qui révèlent, d'une part, la difficulté d'exposer à l'écrit une pratique impromptue, et d'autre part, des rapports pluriels à cette, ou plutôt ces manières de chanter. De fait, la dénomination contrepoint improvisé cache une variété d'usages qui n'auront jamais été aussi nombreux qu'à la Renaissance. Au XVI[e] siècle, le théoricien Vicente Lusitano présente différentes typologies de contrepoints : le contrepoint simple, le contrepoint diminué, le contrepoint concerté et le contrepoint sur un chant figuré. Ces catégories de polyphonies improvisées donnent également lieu, comme on peut le voir ci-dessous, à une diversité de termes[163] :

Table 3 : Terminologies associées au contrepoint vocal

Figures du contrepoint	Théoricien	Terminologie
Contrepoint simple	Johannes Tinctoris	Contrapuntus simplex
	Matheo de Aranda	Contrapuncto
	Vicente Lusitano	Contrapunto
	Juan Bermudo	Contrapunto llano
	Adrien Petit-Coclico	Contrapuncto simplici / simplex
	Pierre-Louis Pollio	Contrepoint / contrepoint simple
Contrepoint diminué	Johannes Tinctoris	Contrapunctus diminutus
	Matheo de Aranda	Contrapuncto diminuto
	Juan Bermudo	Contrapunto diminuydo o de semejantes
	Adrien Petit-Coclico	Colorato contrapunto, seu figurato
	Francisco de Montanos	Contrapunto suelto
	Pierre-Louis Pollio	Contrepoint figuré / contrepoint composé / fleurti
Contrepoint concerté	Johannes Tinctoris	Pluribus super librum concinentibus
	Matheo de Aranda	Contrapuncto en armonia / concordancia de tres / quatro voz.
	Vicente Lusitano	Contrapunto conçertado
	Pierre-Louis Pollio	Chant sur le livre à plusieurs parties
Contrepoint sur un chant figuré	Johannes Tinctoris	Contrapunctus super figuratum
	Vicente Lusitano	Contrapunto sobre canto de organo

Fondées sur des réalités sonores distinctes, ces quatre manières de contrepointer visent différents effets sur le *cantus firmus* : amplifier pour le contrepoint simple ou « contrapunto llano », décorer pour le contrepoint diminué, « contrapunto suelto » ou « colorato contrapunto », paraphraser pour le contrepoint concerté, « contrapuncto en armonia » ou chant sur le livre à plusieurs parties, et interpoler pour le contrepoint sur un chant figuré. Ces

[163] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219.

différentes manières d'ajouter des voix recoupent un ensemble de techniques diverses qui restent à définir.

A. Consonner

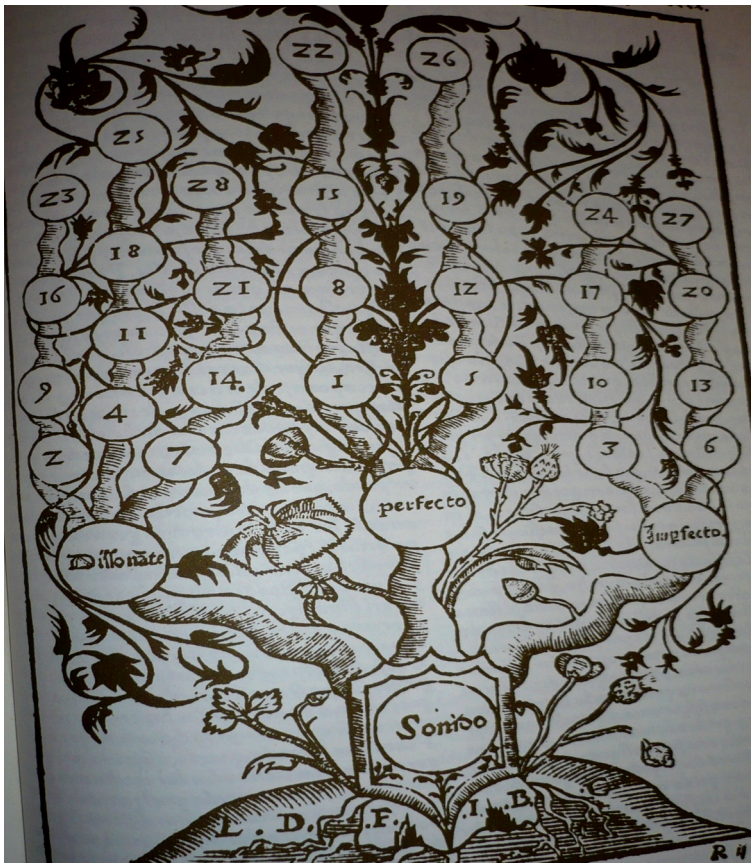
À la fin du XVI^e siècle, Seth Calvisius décrit le chant sur le livre comme l'art d'« ajouter des harmonies », certains contrapuntistes se distinguant par leur faculté à « ajouter des consonances » sur n'importe quel plain-chant[164]. Le théoricien, à travers le choix récurrent du verbe « addere », assimile l'usage musical à un « ajout » esthétique contre le *cantus firmus*. Le préfixe « contra » du mot « contrapunctus » induit une proximité physique entre la voix improvisée et le plain-chant. Mais le contrepoint tient également de l'association, car le mot « contra » est formé à partir du préfixe « con », « avec » en français, qui exprime la simultanéité et la complémentarité.

Les théoriciens évoquent la nature des intervalles qui fondent le contrepoint sous diverses dénominations voisines : les termes « consonantia » ou « concordantia » sont employés pour évoquer deux sons simultanés agréables à l'oreille tandis que les harmonies dures à l'écoute sont au contraire qualifiées de « discordantia » ou « dissonantia[165] » :

[164] Seth Calvisius, *Melopoia, op. cit.*, chap. 20. Le théoricien emploie les expressions suivantes : « Harmoniam addere solent » et « in mediis sonis consonantias addant ».

[165] Le vocable « consonantia » est employé par Jean de Murs. Voir Jean de Murs, *Ars contrapuncti*, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina aletra*, vol. 3, Hildesheim : Georg Olms, p. 59. Le mot « concordantia » est adopté par Johannes Tinctoris. Voir Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 1. Les mots *discordantia* et *dissonantia* sont utilisés par Johannes Tinctoris. Voir Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 1.

Facsimilé 10 : Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, f. 130v



La compréhension des intervalles et de leurs caractéristiques constitue, pour Juan Bermudo, une des connaissances fondamentales pour l'improvisateur. Cet auteur présente les différentes natures d'intervalles grâce à un arbre mémoriel dans lequel il les distingue en attribuant à chacune une ramification différente : au centre les consonances parfaites (Unisson, 8^{ve} et 5te) constituent le pilier du contrepoint, à droite les consonances imparfaites (3^{ce} et 6te) et à gauche les dissonances (2de et 7^{e})[166]. Cette représentation hiérarchisée des intervalles est complétée par les nombreuses décorations florales : les intervalles parfaits font littéralement jaillir la majorité des fleurs blanches, symbole de l'inventivité et de la pureté, les consonances imparfaites sont ornées avec une nature moins généreuse constituée d'un bourgeon et de feuilles noires, alors que la branche dénuée de fleurs des dissonances ne contient que des feuilles sombres emmêlées tel un lierre afin de figurer l'infertilité. Bien que cette présentation des intervalles du contrepoint soit très originale, Juan Bermudo se situe dans un héritage ancien, car ces classifications sont directement liées, depuis le Moyen Âge, à la théorisation des

[166] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales,* chap. 17, f. 130r.

proportions harmoniques par les anciens[167]. Les consonances parfaites (Unisson, 8ve, 5te) sont celles qui viennent en premier dans l'ordre des fréquences harmoniques, alors que les consonances imparfaites (3ce et 6te), plus lointaines par rapport au son fondamental, seront graduellement admises dans la polyphonie. Les dissonances (2de, 4te, 7e) s'ajouteront ensuite aux consonances « pour l'ornement et la grâce[168] » du contrepoint. L'élargissement progressif de la texture polyphonique à la Renaissance n'altère en rien cette conception ancienne. Au XVIe siècle, Matheo de Aranda associe la théorie des intervalles du contrepoint aux propriétés harmoniques d'un son : « il faut considérer qu'un son grave peut donner un autre son aigu, qui forme une consonance parfaite ou imparfaite[169] ». Le terme « donner » est ici utilisé dans le sens de « générer ». Dès lors, il faut considérer le contrepoint comme le développement de la résonance d'un son fondamental générateur, de sorte que les voix ajoutées constituent une manière d'amplifier les notes du plain-chant[170].

B. Amplifier le plain-chant

L'application de la théorie des intervalles au chant sur le livre permet de penser que le contrepoint simple constitue par essence une forme de stylisation de la résonance. Cet usage polyphonique repose en effet sur une amplification du plain-chant par l'ajout simultané, note contre note, de consonances parfaites (8ve, 5te, 4te) ou imparfaites (3ce, 6te). Les figures du contrepoint simple se distinguent, depuis le Moyen Âge, par des successions systématiques d'intervalles. L'*organum*, dont l'étymologie renvoie à la notion de composante, se caractérise dès le IXe siècle par l'usage de consonances parfaites parallèles (8ve, 4te ou 5te) sur le plain-chant, de sorte que la deuxième voix produite dans ce type de polyphonies était considérée comme un dérivé du chant grégorien. Au XIe siècle, le *discantus*, dont le préfixe « dis » traduit le caractère distinctif de la voix ajoutée, consiste à réaliser des mouvements contraires sur le *cantus firmus*. Enfin, le *contrapunctus* apparaît au départ comme une symbiose de l'*organum* et

[167] Aristoxène de Tarente, *Eléments harmoniques*, IVe siècle avant J.-C. Une traduction française du traité par Charles Emmanuel Ruelle est disponible en ligne : http://remacle.org/bloodwolf/erudits/aristoxene/livre1.htm, consulté le 11/02/2015.

[168] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Esp. 219, chap. 1, f. 17v : « Destas quatro species y sus decendientes usamos en contrapunto, entremetiendo algunas de las falsas para ornamento y graçia del tal contrapunto ».

[169] Matheo de Aranda, *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, Lisbonne : German Galhard, 1535, p. 96 : « Es de considerar que aun sonido grave se puede dar otro agudo : que formen consonancia perfecta o imperfecta ».

[170] Voir Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, *terza parte*, chap. 3, p. 150 : « ella sia madre, genitrice, fonte, & principio, dal quale deriva ogn'altra Consonanza, & ogn'altro Intervallo ». Le théoricien démontre que l'unisson est une consonance mère et génératrice.

du *discantus* en cumulant à la fois des parallélismes et des mouvements contraires. On se souvient ainsi que le préfixe « contra » présente une certaine ambivalence entre réunion (*con* = avec) et opposition (*contra* = contre).

À la Renaissance, les règles données pour le contrepoint simple reflètent la double nature de cet objet musical. L'usage de parallélismes entre la ou les voix ajoutées et le plain-chant, tels qu'on les trouve dans l'*organum*, n'est réservé, à l'exception de la quarte, qu'aux consonances imparfaites. Les préceptes proposés par Vicente Lusitano (XVI^e^ siècle) sont quasiment identiques à ceux de Jean de Murs (XIV^e^ siècle) preuve, s'il en est, d'une forme de continuité dans les pratiques du contrepoint :

> Jean de Murs : Quinta conclusio est quod in suo contrapuncto non debet dare duas duodecimas, nec duas octavas, nec duas quintas, nec duos unisonos, simul et semel, sed bene potest descendere de duodecima in octavam, et de octava in quintam, et de quinta in unisonum, et sic etiam per ascensum; sed melius dicitur quando una perfecta et alia imperfecta cantatur[171].

> Vicente Lusitano : El segundo preçepto es que no daremos dos species perfetas semejantes en diversas lineas o spaçios, ansi como dos unisonus o dos quintas o dos octavas o otras qualesquier perfetas. Puedense enpero dar de las perfetas disimiles quantas quisieren, ansi como unisonus, y luego 5ª, y luego octava, y luego dezena, y quinzena et cetera. Lo qual en las inperfectas no se guarda, mas damos una tras otra quantas quisieremos, y perfectas y inperfetas mixtas lo mismo[172].

L'emploi du terme « preceto », traduit ici par « règle », reflète le caractère absolument nécessaire des progressions d'intervalles qui régissent le contrepoint simple au même titre que le mot *conclusio* employé deux siècles auparavant par Jean de Murs. Le *contrapunctus simplex*, dont les conclusions sont généralement proposées en guise de préambule aux collections théoriques consacrées au chant sur le livre, sert de fondement aux différentes figures de contrepoint.

Au XV^e^ siècle, l'épaississement de la texture polyphonique constitue un des aboutissements des écrits consacrés au contrepoint improvisé. Des théoriciens tels que Johannes Tinctoris proposent des exemples de contrepoint simple à trois ou quatre voix pour

---

[171] Jean de Murs, *Ars contrapuncti*, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina aletra III*, *op. cit.*, p. 61 : « La cinquième règle est qu'on ne doit pas, dans son contrepoint, faire deux douzièmes, ni deux octaves, ni deux quintes, ni deux unissons à la suite, mais il peut-être bien de descendre de la douzième à l'octave, et de l'octave à la quinte, et de la quinte à l'unisson, et donc aussi à l'inverse, mais il est préférable qu'on enchaîne une parfaite et une imparfaite ».

[172] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Esp. 219, chap. 1, f. 17v-8r : « La deuxième règle stipule de ne pas enchaîner deux consonances parfaites semblables sur plusieurs lignes ou interlignes, ni deux unissons, ou deux quintes, deux octaves, ou toute autre consonance parfaite. […] On peut en revanche avoir autant de consonances parfaites dissemblables que l'on veut, par exemple unisson, puis quinte, puis octave, puis douzième, quinzième, etc., ce qui ne s'applique pas pour les consonances imparfaites qui s'enchaînent autant que l'on veut, de même que pour l'alternance des consonances parfaites et imparfaites ».

illustrer certains usages. Ce dernier évoque notamment le double visage de la quarte, car cette « dissonance intolérable lorsqu'elle est chantée seule » peut-être admise dans certaines polyphonies improvisées sur le livre[173].

Facsimilé 11: Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 1, chap. 5 [174]

Exemple 3 : Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre I, chap. 5

La notation musicale reflète une forme d'amplification du plain-chant, car Johannes Tinctoris présente le contrepoint simple sur une seule portée : le *cantus firmus* et ses ajouts en noirs sont visuellement réunis. L'édifice sonore comporte trois augmentations simultanées du *cantus firmus* : le *superius* qui évolue principalement en sixtes parallèles avec le plain-chant, un *contra-bassus* également inséré avec une majorité de quintes et de tierces au-dessous du chant grégorien ainsi qu'un *contra-altus* dont l'entrée est repoussée aux deux dernières notes du plain-chant. Cette quatrième voix contribue à l'embellissement des ultimes consonances par l'insertion d'une quarte et d'une tierce au-dessus du *cantus firmus*. La recherche de la consonance devait certainement amener les praticiens à ajouter des notes de manière impromptue selon l'inspiration du moment. L'ajout du *contra-altus* ne répond en aucun cas ici à une stratégie compositionnelle, la voix étant insérée *in extremis*, mais à un usage certainement légué par la tradition orale. Ce contrepoint simple proposé par Johannes Tinctoris se rapproche des polyphonies décrites par Tomás Luis de Santa Maria en 1565 :

[173] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Bologne, Biblioteca Universitaria, Ms. 2573, livre 1, chap. 5, f. 98r. Le copiste a certainement inversé la clé d'ut 4 avec une clé d'ut 5, de sorte que la première note du *cantus firmus* est bien un sol. L'exemple donné dans la version du manuscrit Ms. 835 (f. 109r) de la bibliothèque de Valence est différent. La mélodie du *cantus firmus* fait *do-mi-fa-ré-do*.
[174] *Ibid.* Biblioteca Universitaria di Bologna MS 2573 (2231), f. 98r.

La otra manera de tañer el contra alto tercera del tiple, solamente sirve para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y assi es cosa de poco arte, lo qual comunmente se usa, entre hombres y mugeres que no saben de musica[175].

Exemple 4 : Tomás Luis de Santa Maria, *Arte de tañer Fantasia (1565)*, Libro segundo, f. 48r

Ces successions de consonances à quatre voix constituées de triades harmoniques sont directement héritées d'un usage attesté au XVI^e^ siècle sous diverses appellations : « falsobordone », « faux-bourdon », « fabordón », « faburden ». En tant qu'extension du plain-chant, cette forme de polyphonie s'affirme progressivement comme la figure principale du contrepoint simple, si bien que le terme « faux-bourdon » est souvent employé, au XVII^e^ siècle, comme un synonyme de « contrapunctus simplex[176] ».

Certaines sources françaises du XVI^e^ siècle évoquent aussi la réalité sonore de cette pratique et laissent à penser que le faux-bourdon était un moyen de faire résonner le plain-chant. Noël du Fail exprime en quelques lignes l'effet acoustique d'une telle polyphonie :

Et au contraire lors qu'en ceste belle voute d'église à Saint-Maurice d'Angers on chantoit cest hymne funèbre de Requiem en grosse & plate Musique, approchant du faux bourdon, vis à vis de ce riche tableau du bon René de Sicile […][177].

[175] Tomás Luis de Santa Maria, *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid : Francisco Fernandez de Cordova, 1565, libro segundo, f. 48r : « L'autre manière de faire l'altus à la tierce du superius sert seulement pour les sonnets, les villancicos, et les pièces de ce genre, et est ainsi une chose qui demande peu d'art, laquelle s'utilise communément parmi les hommes et les femmes qui ne savent pas la musique ». Voir Giuseppe Fiorentino, « La musica de 'hombres y mugeres que no saben de musica' : polifonia de tradicion oral en el Renacimiento español », *Revista de Musicología 31*, 2008, pp. 9-39.

[176] Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, *Traité de la voix et des chants*, *livre quatrième de la composition de musique*, proposition XXI, Paris : Ballard, 1636, p. 256.

[177] Noel du Fail, *Les Contes et discours d'Eutrapel,* Rennes : Noël Glamet, 1587, p. 240.

Le faux-bourdon est ici assimilé à une extension du plain-chant. Explicitement lié à l'épaisseur de la texture polyphonique, le terme « grosse » est accompagné de l'adjectif « plate », lui-même dérivé de l'expression latine « cantus planus ». Noël du Fail, avec l'expression « grosse & plate musique », indique le caractère massif de ces polyphonies improvisées par les chantres. L'impression de l'écrivain est confirmée, au XVII^e^ siècle, par Marin Mersenne lorsque le théoricien loue « la puissance » sonore du faux-bourdon[178].

Figure d'ajout complémentaire au plain-chant, le contrepoint simple ne fait finalement qu'un avec son support. De ce fait, les théoriciens de la Renaissance présentent l'usage comme une amplification commune du chant grégorien, car les consonances ajoutées, parfois de manière empirique, doivent être considérées comme la résonance des notes du chant grégorien. Ce type de polyphonies, enseignées dès le plus jeune âge aux maîtrisiens, servait également de canevas dans l'exécution du chant orné. Dès le XIV^e^ siècle, Philipoctus Caserta présente le contrepoint simple comme une « fondation » ou une structure pour l'édification du contrepoint diminué[179].

C. ORNEMENTER LE PLAIN-CHANT

Le contrepoint diminué, autrement appelé « contrapunto florido » ou « colorato », est un complément décoratif aux fondations du contrepoint simple à deux voix. Le caractère nécessaire (*necessitatis*) des préceptes ou des conclusions liées au chant note contre note laissent place, au sein des traités, à des considérations d'ordre esthétique (*pulchritudinis*). La diminution prend une multiplicité de visages, d'une ornementation légère à une forme de surcharge. Dans certains cas extrêmes, cette figure d'ajout semble introduire un rapport de force entre la mélodie de plain-chant et sa décoration polyphonique.

Le contrepoint fleuri est enseigné dans les sources théoriques dès le début XIV^e^ siècle avec les textes attribués à Petrus Palma Ociosa[180]. Les traités de la Renaissance présentent une

[178] Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, *Traité de la voix et des chants*, *livre quatrième de la composition de musique*, « proposition XXV », Paris : Ballard, 1636, p. 272 : « Voyons donc les Compositions à quatre parties, sans sortir hors du Contre-point, & du Faux-Bourdon, qui a coustume de plaire davantage dans les églises, & qui a plus de puissance sur les Auditeurs, que les pièces de Contrepoint figuré ».

[179] Philippus de Caserta, *Incipiunt regule contrapuncti secundum magistrum phylippotum de Caserta :* « Sciendum est quod contrapunctum est fundamentum biscanti », Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Ashb.1119, f. 52r.

[180] Voir Rob Wegman, « What is counterpoint ? », dans Dirk Moelants (éd.) *Improvising Early Music*, Collected Writings of the Orpheus Instituut 11, Leuven : Leuven University Press, 2014, p. 17-8 : « To begin with, one of the really odd things about counterpoint is how suddenly it emerges, and how suddenly every writer seems to agree on its central importance. The decade in which it first turns up is the 1330s. There is one music treatise from that decade whose author clearly knows what counterpoint is, and provide rules on how to make it. In fact it is precisely in 1336. The author is a monk in Picardy named Pierre Palmoiseuse or, as he names himself in Latin, Petrus dictus Palma ociosa ».

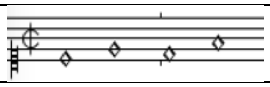
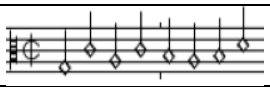
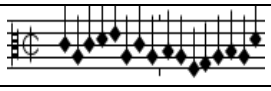
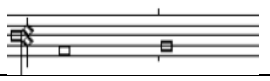
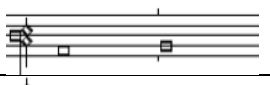
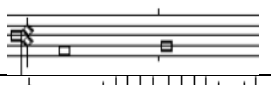
approche similaire à ceux du Moyen Âge en proposant les ornementations contre les notes du plain-chant de manière graduelle. Cette démarche rationnelle engage les pédagogues à donner des exemples dans les différentes mesures et proportions du système *mensurabilis*. Au XVI[e] siècle, Vicente Lusitano reproduit ce principe et propose, comme on peut le voir sur l'image suivante, des exemples pour chacun des quatre registres[181].

Facsimilé 12 : [Vicente Lusitano], [*Contrepoints de 4 minimes sur le plain-chant*], *L'arte del contrapunto*, f. 21r.

Le caractère systématique de l'enseignement du théoricien portugais se manifeste notamment dans l'organisation de la page. Après avoir écrit le plain-chant au-dessus dans une tessiture de basse, il propose des contrepoints distincts à deux voix pour le superius, l'altus et le bassus, en prenant soin de spécifier à chaque fois l'intitulé des parties ajoutées au plain-chant. Les contrepoints successifs sont transcrits de la voix la plus aiguë à la voix la plus grave, c'est-à-dire du *tiple* (*superius*) au *baxo* (*bassus*). Ce principe est adopté dans les deux premiers chapitres, notamment pour exposer les différentes espèces de contrepoint :

[181] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Esp. 219, chap. 1.

Table 4 : Vicente Lusitano, [*Espèces du contrepoint*], *Del arte de contrapunto*, chap. 1.

	Contrepoint de 2 notes	Contrepoint de 4 notes	Contrepoint de 8 notes
Tiple			
Alto			
Ténor			
Canto llano			
Baxo			

Ces courts fragments de polyphonies à deux voix *alla breve* révèlent l'aspect ornemental du contrepoint diminué, lequel consiste finalement à lier les consonances ajoutées au plain-chant. Le théoricien utilise le *cantus firmus* de l'*Alleluya Nativitatis* pour l'ensemble de ses nombreuses illustrations musicales, ce qui permet au lecteur d'entreprendre un travail de comparaison, car les consonances ajoutées sur les notes du plain-chant ainsi que leurs localisations sont différentes selon la fonction des voix ajoutées.

Table 5 : Les principaux intervalles du contrepoint suivant les différents registres

	Tiple	Alto	Ténor	Baxo
Intervalles	10^{e} / 12^{e} / 15^{e}	5^{te} / 8^{e} / 10^{e}	3^{ce} / 5^{te} / 8^{e}	3^{ce} / 5^{te} / 8^{e} inf.

La lecture des illustrations musicales insérées dans le texte du traité permet d'apprécier l'attribution à chaque partie d'un espace et de distances caractéristiques, ce que Pietro Aaron qualifie de « luogo ». Le *tiple* se situe entre la dixième et la quinzième par rapport au plain-chant à la basse, l'alto évolue en partie entre la quinte et la dixième sur le *cantus firmus*, le ténor se situe entre la tierce et l'octave au-dessus du chant grégorien et enfin, la basse est ajoutée en dessous du plain-chant principalement avec des tierces, des quintes ou des octaves[182].

En marge de ces considérations consacrées au positionnement des voix sur le plain-chant, les exemples de contrepoints en semi-brèves (table 4) illustrent le caractère utilitaire et

[182] Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica*, *op. cit.*, livre 2, chap. 16, f. Iiiiv : « detti canti restavano con poca soavità & harmonia : perche facendo prima il canto over soprano, di poi il tenore, quando è fatto detto tenore, manca alcuna volta il luogo al controbasso : & fatto detto controbasso : assai note del contro alto non hanno luogo ».

nécessaire de la diminution, puisque les voix ajoutées peuvent de cette manière éviter des fautes importantes comme des successions de quintes parallèles (*tiple* ; *bajo*) et d'octaves parallèles (*tenor* ; *altus*). Ces successions de consonances parfaites, interdites dans le contrepoint depuis Jean de Murs, peuvent être évitées par un chant plus fleuri.

L'augmentation graduelle du *ratio* de notes dans les voix ajoutées au plain-chant témoigne d'une volonté d'embellir : l'ajout ne devient plus nécessaire mais *pulchrior*. On songe par exemple au contrepoint de *tiple* en minimes, dans lequel la diminution permet de faire le lien entre une consonance de douzième (redoublement de la quinte) et une consonance de dixième (redoublement de la tierce). Ce processus est poussé à l'extrême lorsque Vicente Lusitano propose des contrepoints avec un *ratio* de huit notes contre chaque note du plain-chant. Les exemples proposés dans cette configuration témoignent d'une forme de surenchère esthétique utile dans une démarche pédagogique.

Ces formules systématiques laissent place, dans la majorité des traités de la Renaissance, à des formes plus libres de contrepoints diminués. En effet, la grâce est atteinte dans cet art, lorsque le musicien emploie différentes valeurs rythmiques et mêle les dissonances aux consonances. Vicente Lusitano juge également du meilleur goût l'utilisation de motifs sur des hauteurs différentes :

> Es de saber que la meior manera que se puede tener en echar el contrapunto es tomar un paso en principio y, depues de aver cantado otros pasos, tornar al primero como tema, y luego algun paso largo deçendiente o subiente, segun mas conforme fuere visto[183].

Dans cet extrait, Lusitano expose les différents critères qui permettent de réaliser un contrepoint gracieux. Pour cela, il recommande de prendre une formule mélodique comme fil conducteur durant l'improvisation. Le théoricien emploie, à l'instar de Gioseffo Zarlino quelques années après, le mot « thème » comme synonyme de « *passo*[184] ». La description de Lusitano n'est pas sans évoquer le thème et variations : il s'agit en effet de prendre un motif musical, de le développer sur différentes hauteurs, mais également de le laisser au profit d'autres formules de manière à créer de la variété[185]. Vicente Lusitano démontre ensuite que

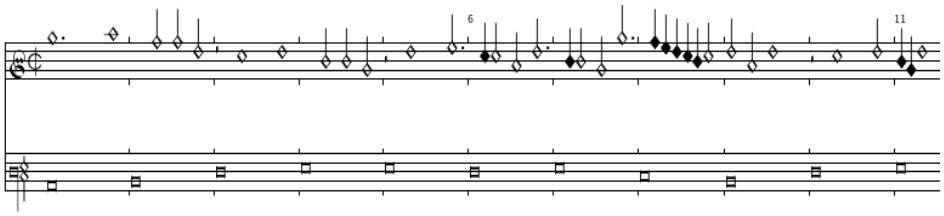
[183] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Esp. 219, chap. 1, f. 26v : « Il faut savoir que la meilleure façon possible de faire un contrepoint est de prendre une formule [paso] au début, et après avoir chanté d'autres formules, de revenir à la première comme thème, et ensuite de faire quelques passages de large ambitus descendants ou ascendants conformément à ce qui a été vu ».

[184] Vicente Lusitano se place ici comme un précurseur lorsqu'il emploie le mot « tema », à entendre dans le sens de modèle ou de thème. Quelques années après, Gioseffo Zarlino adopte le mot dans ses *Istitutioni harmoniche* (1558). Voir Alfred Mann, *The Study of Fugue*, Rutgers : Rutgers University Press, 1958, p. 21.

[185] Les théoriciens se réfèrent à cet usage de manière différente selon les époques et les localités : le mot « contraponto » est ainsi accompagné de toutes sortes d'expressions « con obbligo », « perperfidia », « per

certains thèmes ne peuvent être adaptés à toutes les situations. Il convient alors, par le jugement de la raison, d'en prendre d'autres. La théorie du *passo* est illustrée à travers une série d'exemples distincts pour les différents registres de voix[186].

Exemple 5 : Vicente Lusitano, *Tiple sobre canto llano*, chap. 1, f. 26v-7r



La diminution du *tiple* illustre les différentes caractéristiques d'un contrepoint gracieux. En dehors de la dissonance de septième sur le deuxième *fa* du plain-chant, on remarquera également l'usage d'un *passo* (*sol-la-fa-fa-re*) cité à cinq reprises durant ces onze mesures. Ce motif agit ainsi comme un modèle à imiter et à transformer rythmiquement sur les différentes hauteurs du plain-chant. L'analyse plus fine du matériau musical permet d'observer le procédé perpétuel de variation proposé par Vicente Lusitano, car le thème n'est jamais présenté deux fois de la même manière. Le seul élément permanent dans les différentes présentations de la formule est la syncope, souvent introduite par un silence de minime. Cet exemple atteste l'extrême perméabilité entre les notions d'imitation et de variation : de la reproduction exacte à la transformation graduelle, ces deux pratiques reposent sur une forme de contrainte qui génère un bel effet.

Les critères esthétiques définis par Vicente Lusitano pour le contrepoint diminué révèlent un inversement des rapports, de sorte que le plain-chant n'est ici qu'un prétexte à l'élaboration d'une ornementation dans laquelle l'ajout devient lui-même un modèle à imiter[187].

---

riditta », « capriccioso » ou « fugato », ce dernier adjectif étant celui traditionnellement employé dans les ouvrages italiens de la fin de la Renaissance. Cf Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parme : Viotto, 1558, Ragionamento terzo, p. 91 : « fugato ancora ad un'altro modo si può dire, quando il contrapuntista farà sempre un medesimo passaggio, come quì ». Voir Peter Schubert, « Counterpoint pedagogy in the Renaissance », dans Thomas Christensen (éd.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, New York : Cambridge University Press, 2008, p. 511 ; Peter Schubert, « From improvisation to composition : Three 16th-c. Case Studies », dans Dirk Moelants (éd.) *Improvising Early Music*, Collected Writings of the Orpheus Instituut 11, Leuven : Leuven University Press, 2014, pp. 98-130.

[186] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Esp. 219, chap. 1, f. 26v.

[187] À l'inverse de Vicente Lusitano, certains théoriciens préconisent aux contrapuntistes de puiser leurs idées dans la mélodie du plain-chant. L'usage est parfois appelé contrapunto *ad imitatione*, notamment par Lodovico Zacconi dans le troisième livre de son *Prattica di musica* (1622). Le chapitre 46 (p. 179) est intitulé « *De i Contrapunti fatti ad imitatione* ». Dans ce cas-là, le contrepoint se présente comme une extension du plain-chant.

L'autorité du *cantus firmus*, clairement contestée dans ce type de contrepoint, est également mise à mal dans la pratique du contrepoint concerté.

D. Paraphraser l'ajout

De tous les usages du plain-chant, le contrepoint concerté est celui qui a longtemps suscité une certaine animosité. En dehors de la Renaissance, les théoriciens semblent en effet davantage s'employer à en cacher l'existence qu'à en louer les mérites, faisant allusion à cette pratique au détour d'une phrase, ou encore mentionnant les dérives de ces polyphonies irraisonnées à cause de la multiplication des protagonistes improvisateurs[188]. Au XVI^e^ siècle pourtant, Juan Bermudo évoque la richesse musicale de ce contrepoint collectif :

> El ultimo genero de contrapunto, y de quien se baze mucho caudal, es el concertado, y es quando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada, y para venir a este fin don menester ciertos medios […] El primero sera, que el cantor sepa bien las leyes del contrapunto […] Conviene lo segundo dar se mucho a la composicion de cantor de organo […] Lo tercero y muy principal que se requière es, que los cantores se cognoscan, y sepa el uno los terminos que el otro tiene en el hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los passos que le diere[189].

Pratiqué à deux chanteurs, voire davantage si l'on se réfère à Matheo de Aranda ou à Vicente Lusitano, le contrepoint concerté nécessite l'entendement des règles du contrepoint, une assiduité dans l'exercice de la composition écrite, ainsi qu'une connaissance mutuelle des contrapuntistes, dernière condition indispensable pour « attendre et suivre les passos » des autres chanteurs. Ainsi, le *contrapuncto en armonia* atteint son idéal lorsque les voix ajoutées s'imitent entre elles à la manière de la paraphrase[190]. L'usage, consistant en littérature à reprendre ou développer certains éléments d'un texte principal, est transféré dans l'élaboration

[188] Les critiques au sujet du chant sur le livre sont abondantes dans la littérature théorique française. Voir Jean-Paul Montagnier, « "Plain-chant dégeneré et fleuretis" : quelle musique pour quelle prière ? », *Acta Musicologica 83*, n° 2, 2011, p. 237-8. Nous analyserons par la suite en détail les postures de Gioseffo Zarlino et de Nicola Vicentino.

[189] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.*, f. 134 : « Le dernier genre de contrepoint, duquel on tire beaucoup de richesse, est le concerté, c'est quand deux chanteurs improvisent de la musique concertée sur un plain-chant, et il faut respecter certains principes pour arriver à cette fin […] Le premier sera, que le chanteur sache bien les lois du contrepoint […] Il convient également en second de se donner considérablement à la composition de polyphonies écrites […] Le troisième principe requis, et le plus important, que les chanteurs se connaissent, et que l'un sache les limites de l'autre dans le contrepoint pour qu'il puisse attendre et suivre les *passos* qu'il lui chante ».

[190] Matheo de Aranda, *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, *op. cit.*, p. 111 : « Conclusion sexta de quatro maneras de contrapuncto : en armonia de tres y de quatro vozes ».

polyphonique improvisée grâce à l'ajout de mélodies interdépendantes qui deviennent à leur tour des modèles à imiter[191].

Souvent assimilée à un chant à l'aveugle, cette pratique collective improvisée n'est pourtant pas dépourvue de préparation. Sur ce point, Vicente Lusitano donne un certain nombre d'éléments à vérifier avant d'orner collectivement le plain-chant et invite les chanteurs à regarder le mode de la mélodie du *cantus firmus*, de manière à préparer la conduite des voix et les cadences[192]. De la sorte, les improvisateurs pourront prévoir leur place (*loci*), afin d'éviter d'éventuelles erreurs dans le cadre du contrepoint concerté à quatre voix:

> Estas tres bozes, scilicet tiple, alto, y tenor, guardando cada uno su orden, pueden cantar en conçierto en este modo: tiple sigira la via de sus dezenas, y hara las clausulas de dezenas, y el tenor dara sus quintas, terçeras, huiendo que no de dos terçeras ny dos sextas, y hara las clausulas de terçeras con quinta antes de la terçera, la qual viene ser clausula de octava con el tiple, y el contralto dara octavas, dezenas y dozenas con algunas quintas, mas sienpre hara clausula con el canto llano, esto es de octava, y guardando esta orden pocas vezes desacordaran, segun que abaxo se veera[193].

Table 6 : Les intervalles dans les contrepoints concertés à quatre voix

	Tiple	Alto	Ténor
Intervalles	10^{e}	5^{te} / 8^{e} / 10^{e} / 12^{e}	3^{ce} / 5^{te}
Cadences	10^{e}	8^{e}	3^{ce}

Les chanteurs, qui doivent avant toute chose analyser le *cantus firmus*, ont ainsi la possibilité d'élaborer mentalement le parcours de leur contrepoint en choisissant au préalable les cadences et les intervalles. Toutes les voix ne présentent pas le même niveau de difficulté : certaines sont en effet plus ardues à concevoir dans le chant sur le livre à quatre parties, car elles doivent s'adapter à la conduite des autres voix, en particulier l'altus. La partie de *superius* (*tiple*) en revanche n'a qu'à faire des dixièmes sur le plain-chant, usage qui sera contesté par Nicola Vicentino[194].

---

[191] Voir Catherine Fuchs, *Paraphrase et énonciation*, Paris : Éditions Orphrys, 1994, p. 4. L'auteur donne l'étymologie du terme « paraphrase ». Le mot vient du « grec *paraphrasis*, composé de *para* ('à côté de, le long de') et de phrasis ('parole, discours') ». L'auteur assimile la paraphrase à la reformulation.

[192] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Esp. 219, chap. 2, f. 38v.

[193] *Ibid.*, f. 41v-2r : « Les trois voix de soprano, alto et ténor, chacune conservant ses propriétés, peuvent chanter de concert de la façon suivante : le soprano suivra la voie de ses dixièmes, et fera les cadences de dixièmes, et le ténor fera ses quintes et tierces, évitant de faire deux tierces ou deux sixtes consécutives, et il fera les cadences de tierces avec la quinte avant la tierce, laquelle forme une cadence d'octave avec le soprano, et l'alto fera des octaves, des dixièmes et des douzièmes avec quelques quintes, mais il fera toujours la cadence d'octave avec le plain-chant. En respectant cette procédure, les voix seront rarement en désaccord, comme on le voit ci-dessous ».

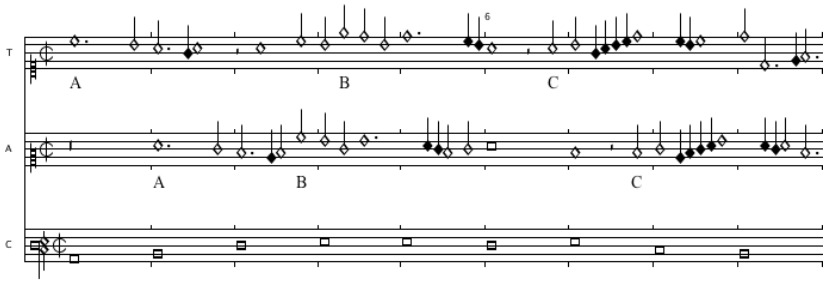
[194] Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, *op. cit.*, libro quarto, chap. 23, f. 83r : « alcuni altri fanno cantar nelle chiese à tre voci sopra il canto fermo il soprano tutto in Decime et una canta di mezzo, con osservatione di non far mai due imperfette, et se la parte di mezzo farà due seste con il basso, il

Après avoir recommandé aux contrapuntistes d'analyser le plain-chant, Vicente Lusitano suit les pas de Juan Bermudo en leur conseillant de se connaître, afin d'imiter et de transformer au mieux les *passos* proposés par les autres chanteurs. Le musicien évoque cet aspect à plusieurs reprises :

> Mas artificioso se puede echar el conçertado usando de mas imitaciones, como se veera abaxo. Nota que quanto el contrapunto concertado fuere mas llano y imitado, tanto meior por que las imitaciones entonçe avran mas suavidad[195].

Le contrepoint apparaît ici comme une musique de l'effet, car l'imitation entre les voix ajoutées assure à la polyphonie *ex tempore* une certaine suavité. Les ajouts acquièrent ainsi, au même titre que le plain-chant, un statut d'autorité ou de texte à paraphraser. Ce principe est identifiable dans de nombreux exemples du théoricien portugais comme ce contrepoint de *tiple* et d'*altus* sur l'*Alleluya Nativitatis*[196].

Exemple 6 : Vicente Lusitano, BnF, ms Esp. 219, f. 39v



Ce contrepoint concerté présente de nombreuses interactions entre les voix ajoutées au plain-chant et illustre, à ce titre, les propos de Juan Bermudo au sujet de cet usage : « ensuite l'oreille fait le reste en entendant les voix et en trouvant les consonances[197] ». Une telle polyphonie ne saurait être improvisée par des musiciens dépourvus d'un sens de l'ouïe raffiné. Les parties supérieures, dans cet exemple de Vicente Lusitano, endossent à tour de rôle la fonction de modèle ou d'imitation : le *tiple*, avec les *passos* A et C, constitue l'autorité à reproduire. Quant à l'*altus*, il revêt également ce statut avec le motif B.

---

soprano farà due quinte, et quando la parte di mezzo, farà con la parte bassa due terze, sarà la parte di mezzo, con il soprano due ottave, questo modo di cantare sarà facile da osservare, et perche si sente tante decime par che non diletti troppo ».

[195] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Esp. 219, chap. 2, f. 39v : « On peut faire un contrepoint concerté plus élaboré en utilisant plus d'imitations, comme on le voit ci-dessous. Remarquez que plus le contrepoint concerté sera simple et imité, meilleur il sera, parce qu'alors, les imitations seront plus suaves ».

[196] *Idem*.

[197] Voir *supra*, p. 36, note 86.

Le canon est aussi un principe de paraphrase, lorsque l'imitation entre les différents ajouts mélodiques est strictement observée[198]. Ce processus d'augmentation polyphonique est souvent présenté comme un moyen de créer de la variété dans le contrepoint concerté. En 1555, Nicola Vicentino distingue ainsi plusieurs manières de faire des canons sur le *cantus firmus* :

> Molti sono i modi di comporre sopra il Canto fermo. hora sè il compositore vorrà far fuga come farà il canto fermo ; tal modo non farà moderno, […] & si dè comporre al moderno modo : & pigliare, un punto sopra il canto fermo, & faré che le parti, imitano quel punto, o per fuga, all' in sù, all' in giu, di maniera, che le parti fugano con le parti, et non con il canto fermo[199].

La distinction établie par le théoricien est liée à la fonction du plain-chant. La pratique ancienne utilise le *cantus firmus* comme une autorité au sens où ses inflexions mélodiques servent de points d'imitation. La manière moderne consiste en revanche à remplacer l'autorité du plain-chant par celle des contrepoints, de sorte que la paraphrase s'effectue entre les parties ajoutées « et non avec le *cantus firmus* ». Le canon s'apparente ainsi à l'usage herméneutique des gloses dans lesquelles chaque commentaire se substitue au texte principal, inversant de cette manière la hiérarchie préétablie. L'usage de la fugue se distingue en somme comme une forme de glorification de la nouveauté et de l'inventivité.

Gioseffo Zarlino attribue différentes dénominations aux parties d'un contrepoint en canon à trois voix[200]. Il donne au plain-chant, point de départ de l'élaboration polyphonique, le titre de « soggetto ». Ensuite, l'interaction entre les voix ajoutées est exprimée à travers une dénomination particulière qui laisse entrevoir une forme de causalité implicite. Le terme « guida », qui désigne la première voix ajoutée, permet d'insister sur la grande part d'invention que tient cette partie dans le contrepoint. La partie suivante, appelée « consequente », se fait en effet l'écho de la *guida*. La seule règle évoquée pour cet usage reflète en partie l'effacement du plain-chant. Si la *guida* ou *parte principale* ne doit pas dissoner avec le *cantus firmus*, elle doit surtout éviter les mouvements mélodiques de secondes qui donneraient des sonorités intolérables au *consequente*.

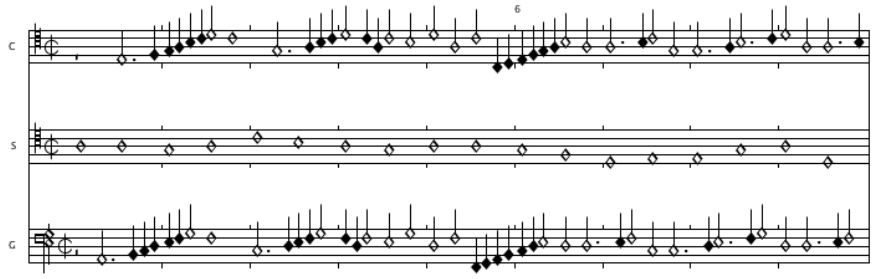
---

[198] L'usage est du canon est documenté à partir du XIV^e^ siècle. Les pièces élaborées ainsi sont parfois appelées « rondellus », « chace » ou « caccia ». Les mots « canon » ou « fuga » sont définis à la fin du XV^e^ siècle par Johannes Tinctoris dans son *Terminorum musicae diffinitorium* (1475). Au XVI^e^ siècle, certains théoriciens comme Vicente Lusitano (Bnf Esp219), Gioseffo Zarlino (1558), Tomàs de Santa Maria (1565) ou Orazio Tigrini (1588) associent explicitement cet usage à l'improvisation.

[199] Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, *op. cit.*, partie 4, chap. 23, f. 82v : « Il existe de nombreuses manières de composer sur le plain-chant. Or, si le compositeur veut faire un canon en suivant le *cantus firmus* ; cette manière ne fera pas moderne […] et si [ce dernier] veut composer à la manière moderne : [il faut] imaginer un motif sur le *cantus firmus*, et faire en sorte que les parties imitent ce motif, par un canon, au-dessus ou au-dessous, de sorte que les parties s'imitent entre elles, et non avec le *cantus firmus* ».

[200] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, terza parte, chap. 63, p. 256.

Exemple 7 : Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, terza parte, chap. 63, p. 257.



Ce contrepoint à trois voix présente toutes les caractéristiques d'un canon moderne, car les motifs des voix ajoutées ne sont pas empruntés au *Kyrie Cunctipotens genitor*, *soggetto* proposé par Gioseffo Zarlino. L'imitation est effectuée à partir de la voix principale, c'est-à-dire la *guida*, et les diminutions de cette voix sur le *cantus firmus* servent de modèle au *consequente*, lequel reprend les figures à l'identique une quinte au-dessus. Depuis le Moyen Âge, l'usage du canon peut parfois être la marque d'un renversement hiérarchique entre un texte principal (plain-chant) et son ajout (contrepoint). Ce transfert d'autorité témoigne d'une mise au second plan du matériau préexistant dans le processus de création. Dans certains cas comme dans la *caccia*, l'élaboration polyphonique peut n'être composée que d'ajouts. Au XVI^e^ siècle, l'*Agnus dei* de la messe l'*Homme armé* de Mathurin Forestier est un canon perpétuel sans aucun *cantus firmus* en valeurs longues[201]. Les écrits de Lusitano tendent à promouvoir un effacement du *cantus firmus* : celui-ci se manifeste sous la forme d'une disparition physique dans des contrepoints présentés sans leur plain-chant[202]. L'éloignement progressif par rapport au *canto llano* également dans le chapitre consacré au contrepoint sur le chant figuré[203]. Le théoricien y présente les manières d'ajouter des voix sur des parties de polyphonies, ce qui l'engage ensuite sur le chemin de la composition, laquelle se passe parfois de tout matériel préexistant[204]. En effet, la majorité des exemples proposés par l'auteur ne comportent pas de *cantus firmus*.

E. INTERPOLER DANS LA POLYPHONIE

Le contrepoint sur le chant figuré prend différents visages selon la nature des éléments empruntés. Amplification, ornementation ou paraphrase quand le matériau préexistant est monodique, l'usage prend la forme d'une interpolation lorsqu'il consiste à insérer une voix à

[201] Mathurin Forestier, *Missa l'homme armé*, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, MS IV.922, f. 116v.
[202] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Esp. 219.
[203] *Ibid*., chap. 4, *Del contrapunto sobre canto de organo*, f. 48v.
[204] *Ibid*., chap. 5, *De la conpostura*, f. 57v.

l'intérieur d'une polyphonie préexistante[205]. Si la perte d'un folio ou d'un cahier peut expliquer de telles improvisations, on peut aussi supposer que la nature « arrogante » ou « présomptueuse » du contrapuntiste ait présidé à l'essor de ces « abilidades ». Le chant sur le livre n'a t-il pas pour but inavoué celui de « susciter l'admiration d'un ami » et des auditeurs[206] ? Pour cette raison, le contrepoint sur un chant figuré n'est pas enseigné dans tous les écrits théoriques, car il ne s'adresse qu'aux experts, c'est-à-dire à ceux susceptibles de se présenter à des concours de chanteurs ou de maîtres de chapelle[207]. L'usage est évoqué en premier par Johannes Tinctoris lorsqu'il propose d'improviser sur un ténor mesuré ou sur « n'importe quelle autre partie d'une *res facta*[208] ». Le plain-chant, comme texte principal, est ainsi délaissé au profit d'un ajout. Au XVI^e^ siècle, Gioseffo Zarlino consacre un chapitre à ce type de contrepoint. Il n'y cache pas sa méfiance, qualifiant les partisans de tels chants de « sots », de « présomptueux » et « d'arrogants[209] ». De tous les théoriciens, Vicente Lusitano est certainement celui qui accorde le plus de mérites au contrepoint sur le chant figuré en le présentant comme l'aboutissement de la musique pratique. Il évoque également certaines *abilidades* qui relèvent du défi, du surpassement voire du danger presque superflu, trois notions qui sont parfois constitutives du chant sur le livre :

> Despues destas se hazen otras muchas cosas, ansi como cantar una cançion; las sequencias de los modos; cantar el mismo canto al reves sobre la misma boz; volver el libro al reves; hazer las cosas sobre dichas cantando el canto al reves; hazer una fuga en unisonus con pausa de minima sobre el canto de organo. Y aon puede un abil hazer dos cantos llanos sobre el canto de organo, los quales a de señalar por las manos y echar una boz cantando, que sean por todas quatro[210].

[205] La notion d'interpolation est à comprendre selon la tradition philologique. L'interpolation est l'insertion d'un texte 'étranger' dans un texte préexistant. Le concept d'interpolation au Moyen Âge a fait l'objet de journées d'étude organisées par Michelle Szkilnik et Annie Combes à Paris et à Liège en 2010-2011. Andréa Valentini a notamment démontré, à travers l'exemple du *Roman de la Rose*, comment « un texte interpolé devient interpolant ». En d'autres termes, comment un ajout devient lui-même une autorité.

[206] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.*, f. 133v : « para dar contentamiento algun amigo ».

[207] Voir *infra*, p. 303 et suiv.

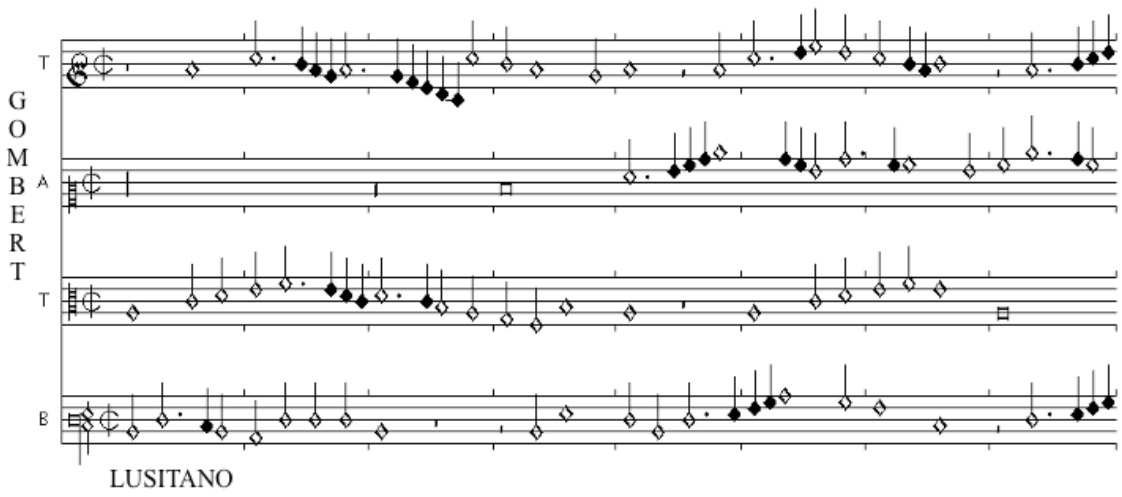
[208] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 22 : « Quomodo super figuratum cantum fiat contrapunctus […] Sunt autem et aliqui, quamvis rarissimi, non solum super tenorem, verum etiam super quamlibet aliam partem rei factae concinentes. Talique contrapunctus plurimum artis et usus requirit. Hinc si dulcite rac scientifique fiat tanto est laudabilior quanto difficilior ».

[209] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, terza parte, chap. 64, p. 258. Le théoricien utilise les termes « sciocchi », « presuntuosi » et « arroganti ».

[210] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 4, f. 49v : « On peut faire bien d'autres choses [sur un chant figuré], comme chanter une chanson ; les différences des tons de psalmodie ; chanter le même chant à l'envers sur la même voix ; tourner le livre à l'envers ; faire les habiletés précédentes en chantant le chant à l'envers ; faire un canon à l'unisson avec une pause de minime sur le chant figuré. Et même, un expert peut faire deux plains-chants sur le chant figuré, qu'il doit signaler avec les mains tandis qu'il chante une autre voix, ce qui fait quatre voix en tout ».

Vicente Lusitano détaille dans ces quelques lignes différentes manières d'ajouter des voix à un chant figuré. Il présente d'abord des contrepoints élaborés à partir d'éléments étrangers comme une chanson ou un ton de récitation de psaume, et ensuite des *abilidades* improvisées à partir du chant initial. La voix peut être contrepointée avec son rétrograde – livre à l'endroit ou à l'envers – être complétée avec un canon à l'unisson à distance de minime, ou encore être augmentée avec trois voix supplémentaires, dont deux plains-chants signalés grâce au principe de la main guidonienne[211]. Après avoir signalé ces tours de force, Vicente Lusitano établit une hiérarchie entre ces différentes formes de contrepoints sur le chant figuré, l'ajout d'une voix de basse sur une composition à trois voix constituant « le sommet de toutes les habiletés[212] ». L'interpolation s'apparente davantage ici à une extrapolation, car la voix improvisée se situe à l'extrême inférieur de la polyphonie[213]. Le théoricien en propose un exemple sur le *crucifixus* de la *Missa Philomena* de Gombert.

Exemple 8 : Vicente Lusitano, *Del arte de contrapunto*, BnF. Ms. Esp 219, *Capitolo quarto : Del contrapunto sobre canto d'organo*, f. 57v



Ce cas extrême d'improvisation à la basse sur trois parties écrites de ténor, *altus* et *superius* constitue l'exercice le plus dur, car le musicien doit « bien ouvrir ses oreilles » et « faire attention à toutes les trois autres voix » de manière à bien les imiter[214]. En d'autres termes, le théoricien montre que l'improvisateur doit s'adapter au style du compositeur, afin de produire un chant gracieux. En dépit des critiques de Nicola Vicentino à l'encontre de cet

[211] L'usage de la main guidonienne est expliqué plus loin, voir *infra*, p. 265 et suiv.
[212] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, f. 55v-6r.
[213] Le terme « extrapoler » est employé, car l'ajout se situe à une partie extrême. Le contrepoint n'est pas inséré au milieu des autres voix.
[214] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, f. 56v.

usage, la basse effectue de nombreuses dixièmes avec le *superius*, notamment à partir de la mesure 6[215]. Son art se fonde également sur l'habilité à développement les motifs mélodiques proposés dans les autres voix. Le mouvement de quinte ascendante (*fa-sol-la-si-do*) de l'*altus* (mes. 5) est repris immédiatement à la basse à distance de semi-brève. Le chant sur le livre repose ici sur l'intégration des principes musicaux apportés dans l'œuvre notée. En prenant pour modèle une composition écrite, l'improvisation devient une forme d'oralité seconde. Du reste, les liens qu'entretiennent ces techniques de chant sur le livre avec certaines pratiques avérées dans la musique écrite confirment cette tendance.

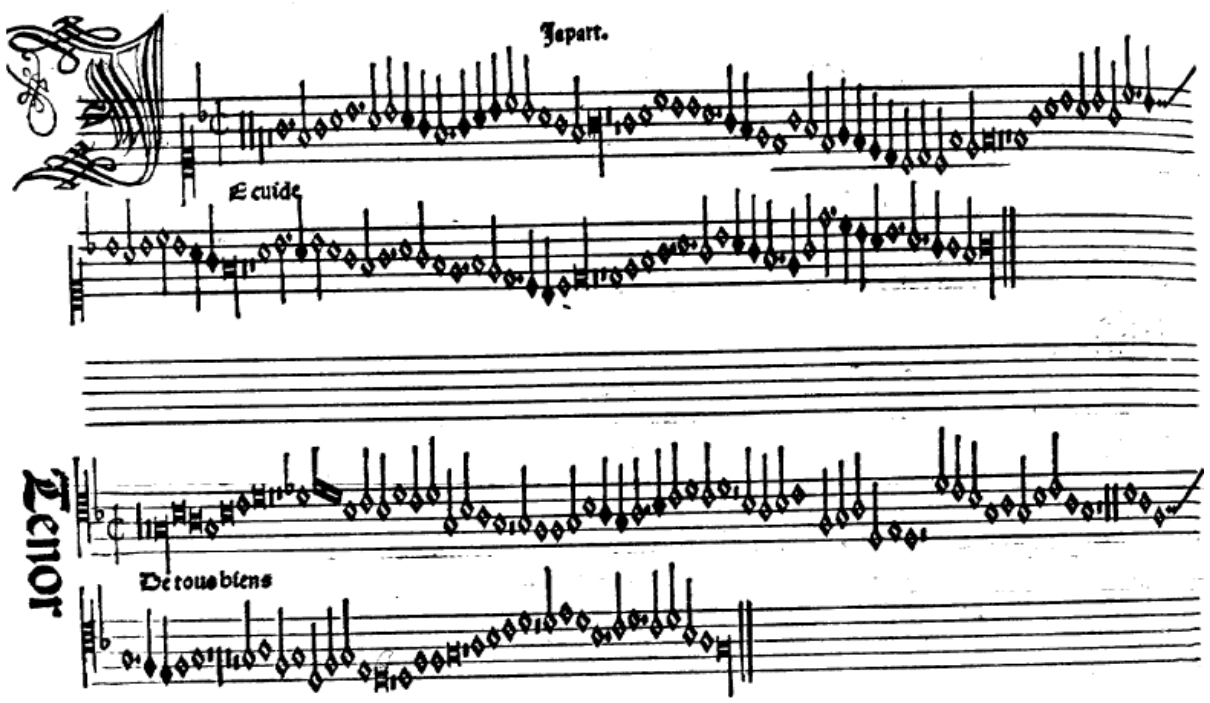
Usages du chant sur le livre	Exemples de *Res facta*
Chanter une chanson sur un chant figuré	- Anonyme, *De tous biens plaine* / *J'ay pris amours*, Odhecaton f. 8v-9 - Japart, *De tous biens plaine* / *Je cuide*, *Canti B*, f. 34v-5 - Basiron, *D'ung aultre amer* / *L'homme armé*, C.G.XIII.27, f. 106v-7 - Jean Le Brung, *D'ung aultre amer* / *Cela sans plus*, Vienna 18746, n° 17 - Isaac, *Fortuna desperata* / *Bruder Conrat*, Vienna 18810, n° 38 - Senfl, *Fortuna desperata* / *Ich stund an einem Morgen*, Vienna 18810, n° 71 - Senfl, *Fortuna desperata* / *Es taget vor dem Walde*, 1534[17], n° 30 - Senfl, *Fortuna desperata* / *Herr durch dein Blut*, 1534[17], n° 100
Contrepointer un chant figuré en rétrograde	- Anonyme, *J'ai mis ce rondelet*, Strasbourg 222 C. 22, n° 133 - Anonyme, *Tres douls amis*, Strasbourg 222 C. 22, n° 131 - Machaut, *Ma fin est mon commencement*, Paris BnF. Fr. 1584, f. 479 - Anonyme, *Amicum quaerit*, Chantilly, Musée Condé 564, f. 64v. - De Feraria, *O dolce conpagno*, Oxford, Bodleian MS. Canonici misc. 213, f. 135v - Josquin, *Missa l'homme armé* (*Agnus III*)
Canon à l'unisson avec pause de minime	- Josquin, *De tous biens playne*, *Odhecaton*, f. 102v-3 - De Planquard, *De tous biens playne*, Florence 229, f. 188v-9

À l'aube du XVI[e] siècle, le répertoire de la chanson offre, comme on peut le voir, des exemples qui rappellent les techniques décrites par le théoricien[216]. À l'écrit, l'interpolation est parfois mise en lumière grâce à la mention « si placet » – en français « s'il plaît » – qui renvoie au caractère secondaire de cet ajout ou de cette substitution esthétique par rapport à la

[215] Voir *supra*, p. 69, note 194.
[216] Voir Honey Meconi, « Art-Song Reworkings : An Overview », *op. cit*. À partir d'un corpus de 217 chansons, l'auteur donne différentes typologies d'ajouts. La technique du *si placet* est l'usage le plus courant.

polyphonie préexistante. Pourtant, ce corpus révèle parfois une tension entre le texte principal et son interpolation, car les musiciens utilisent ce type de contrepoint pour distinguer leur inventivité.

Facsimilé 13 : Jean Japart, *De tous biens playne* / *Je cuide*, Canti B, f. 34v



Cet exemple, issu des *Canti B* imprimés par Ottaviano Petrucci, révèle en partie les mystères de l'autorité à la Renaissance. Le lecteur moderne peut penser que le signataire de la polyphonie est Jean Japart, dont le nom est indiqué au-dessus. Pourtant, ce dernier n'est pas l'auteur des parties de *superius* et de ténor qui, selon toute vraisemblance, ont servi de texte principal aux ajouts contrapuntiques de l'*altus* et du *bassus*. Le *superius* et le ténor sont empruntés à deux auteurs qui ne sont pas mentionnés dans l'édition, un anonyme pour « Je cuide » et Hayne Van Ghiseghem pour *De tous biens playne*. L'attribution de cette chanson à Jean Japart, si elle révèle une redistribution des hiérarchies entre mélodies principales et secondaires, permet de mieux identifier le statut de l'auteur à la Renaissance qui peut aussi bien être inventeur qu'ajouteur de voix.

F. INVENTER

La notion d'invention est empruntée à la rhétorique antique, où cette dernière est décrite comme le fondement du discours[217]. À la Renaissance, le théoricien Johannes Tinctoris adapte ce concept à l'art musical, en expliquant notamment que le plain-chant peut-être orné par des « additions conjointes selon l'usage et l'invention[218] ». L'auteur illustre ses propos en évoquant à mots couverts le contrepoint, si bien que cette pratique semble dès la fin du XV^e^ siècle être assimilée au domaine de l'invention. Elle sert en effet de fondement à la création musicale écrite ou orale. Ce faisant, le chant sur le livre est considéré par certains théoriciens comme un moyen d'accéder au statut de compositeur. Par exemple, Josquin des Prez n'autorise ses élèves à composer qu'une fois qu'ils ont démontré leur talent et leur ingéniosité dans le contrepoint vocal[219]. Juan Bermudo, quant à lui, assimile l'excellent contrepoint mental à une bonne pièce écrite[220]. Enfin, Vicente Lusitano conçoit la composition comme l'aboutissement de l'improvisation par le fait même qu'il y consacre un chapitre à la fin de son traité de chant sur le livre[221]. Dans ce chapitre, la composition est envisagée comme l'art d'inventer une musique nouvelle, car la majorité des exemples donnés par le théoricien ne contiennent pas de matériaux préexistants. Pour cette raison, le contrepoint se définit comme un moyen d'accéder à une création *ex nihilo*. Quelques usages contrapuntiques s'apparentent même à de l'invention pure, notamment lorsque Vicente Lusitano décrit les pratiques de certains experts capables d'imaginer trois ajouts simultanés sur un chant figuré, prouesse qui se rapproche d'une composition en temps réel. Pour cela, le contrapuntiste doit signaler deux voix en valeurs longues avec les mains pendant qu'il chante une autre voix[222]. L'utilisation de la main guidonienne sert ici à l'élaboration de plain-chants inventés, un usage qui renverse les codes du contrepoint. En effet, le *cantus firmus*, qui est traditionnellement perçu comme une autorité

---

[217] Anonyme, *Ad C. Herennium de ratione dicendi*, livre 1, chap. 2 : « Inventio est excogitatio rerum verarum aut verisimilium, quae causam probabilem reddant ».

[218] Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*, *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat 'De inventione et usu musicae'*, éd. Karl Weinmann, Ratisbonne : Friedrich Pustet, 1917, p. 33 : « Presertim per quarumdam conjunctionalium additionum inventionem et usum : quibus predictus simplex planusque cantus: regalis cognominatur ».

[219] Voir Adrien Petit-Coclico, *Compendium musices*, Nuremberg : Johannes Berg, 1552, partie 2, f. Fijr, voir *infra*, p. 101, note 281.

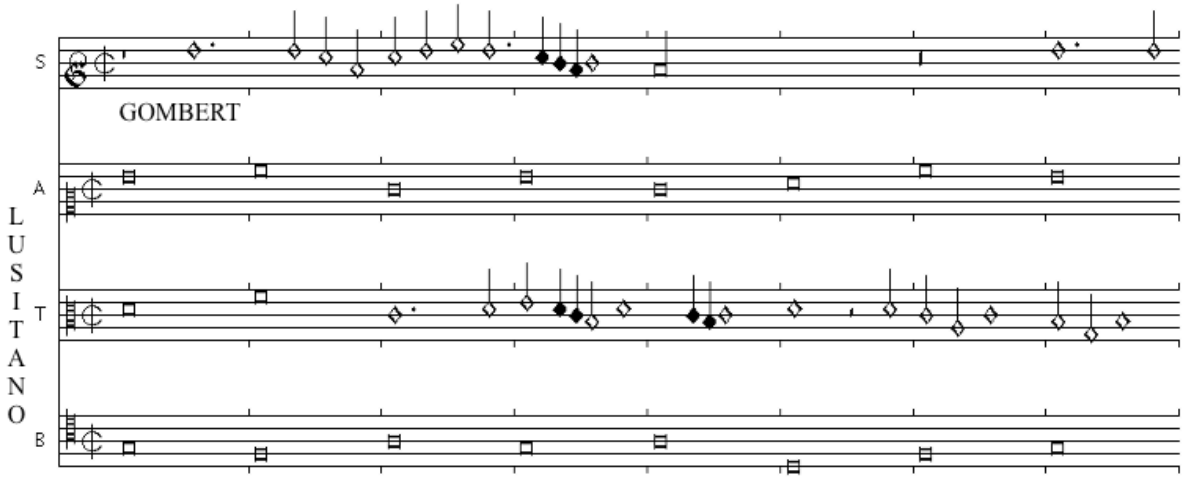
[220] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.*, f. 128r : « se vendiera par buena composicion ».

[221] [Vicente Lusitano] , *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 5 : « De la conpostura ».

[222] *Ibid.*, chap. 4, f. 55r : « Puedese, como dicho avemos, echar dos cantos llanos sobre el canto de organo, los quales se an de señalar par las manos o sobre el libro, y el que haze la tal abilidad cantara la quarta boz en este modo ». L'auteur évoque ici le principe de la main guidonienne. Ce système qui permet d'associer les hauteurs du gamut aux doigts de la main était notamment utilisé comme un moyen mnémotechnique pour apprendre le solfège depuis le Moyen Âge.

première dans le contrepoint simple ou diminué, peut être imaginé à partir d'une partie de polyphonie, comme on peut l'observer dans un exemple musical élaboré à partir du *superius* du *Kyrie* de la *Missa Philomena* de Nicolas Gombert. Les ajouts simultanés se fondent sur l'invention d'un grand maître, et non à partir d'une mélodie grégorienne.

Exemple 9 : Vicente Lusitano, *Del arte de contrapunto*, BnF. Ms. Esp 219, chap. 4, f. 55v



Les trois ajouts simultanés, imaginés par un seul individu, sont placés aux voix d'*altus*, de ténor et de *bassus*. En effet, le contrapuntiste chante la voix de ténor pendant qu'il communique les imitations de plain-chant de l'*altus* et du *bassus* aux autres chanteurs grâce au système de la main guidonienne. Cette réinvention du chant grégorien à partir d'une partie d'une composition écrite témoigne d'une invertion des valeurs et des hiérarchies dans le chant sur le livre. Ce contrepoint à quatre voix constitue en somme une forme de glorification de la nouveauté et de l'invention.

Au XVII^e^ siècle, Lodovico Zacconi évoque également l'emploi de la main dans le contexte du chant sur le livre[223]. Ce système de représentation des hauteurs peut permettre à des chanteurs de faire du contrepoint sans le livre de plain-chant, usage qu'il nomme « chanter sur la main[224] » :

> […] non in tutti i luochi vi sono, ò trovano i libri di Musica, e pur i Contrapunti (quando vi sia chi sappia cantare) senza essi anco si possano fare […] Genericamente con finto

[223] Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, *op. cit*, troisième livre, chap. 3. Voir Philippe Canguilhem, « Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance », dans Anna Maria Busse Berger et Massimiliano Rossi (éd.), *Memory and Invention : Medieval and Renaissance littérature, art and music : acts of an international conférence, Florence, Villa I Tatti, May 11, 2006*, Florence : Leo S. Olschki, 2009. L'auteur analyse en détail la technique présentée par Lodovico Zacconi. Voir également Philippe Canguilhem, « Singing upon the book according to Vicente Lusitano », *Early Music History 30*, 2011, p. 92. Il cite une nouvelle d'Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi* (Madrid, 1873) dans laquelle l'auteur évoque cet usage.

[224] Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, *op. cit.*, p. 132 : « *canto fermo senza libro si può cantar su la mano* ».

> artificio, in due modi si possano finger le figure, cioè, fuori di se stesso, e dentro di se stesso […] Dentro di se stesso poi, in due modi della propria mano si può servire ; l'uno tanto più pronto e commodo dell'altro […] Il primo è, l'estender la mano aperta con le dita distese, e distanti si che faccino spatii e distanza frà l'uno e l'altro : e pur quivi statuito sopra qual dito cuole che sia la chive di F. fa ut, ò C. sol fa, ut, vadi tocando à tutto per tatto quelle note che il compagno cantandoci il Canto fermo v'hò dire […] Il secondo poi (& è il più singolare) si fa pur su la medema mano, segnando col dito qual si voglia positione le note si hanno à cantare. E ben vero, che questa foggia di far Contrapunto non è cosi da ogn'uno ; ma solo da personé consumate in questo e ben versate[225].

Après avoir montré comment représenter le plain-chant « à l'extérieur de soi » en dessinant la mélodie au sol avec du charbon, Lodovico Zacconi évoque les deux manières de visualiser les notes d'un *cantus firmus* à l'aide de la main. La première consiste à assimiler la main à une portée musicale dont les lignes seraient les doigts et les interlignes les espaces entre les doigts, ce procédé nécessitant de la part du contrapuntiste de tenir sa main écartée et à l'horizontale. La deuxième reprend le système mémoriel de Guido d'Arezzo dans lequel l'ensemble des hauteurs du *gamut* sont associées à des *loci* situés sur les jointures des doigts[226]. Ce principe, enseigné depuis le Moyen Âge, permettait aux musiciens de mémoriser les syllabes de solmisation, de même qu'il leur donnait la possibilité de produire de la musique monodique ou polyphonique sans notation. À ce titre, le théoricien Giovanni d'Avella présente une manière d'improviser un plain-chant qui se rapproche des usages présentés précédemment :

> Et il Compositore accorto, e bene istrutto (com'è occorso cento volte) non ritrovandosi Antiphona in Choro, ò altro notato, all'improviso potrà far cantare da molti quello, che mancarà, accennando egli con bacchetta ne' righi senza note in un libro, ò con alzar la manomanca ; e col deto grosso medemo, guidando i compagni, poco prima toccando i luoghi che si dica la nota, potrà formar le spetio opportune, e dar fine ordinato a' tuoni[227].

Le contrapuntiste, comme le « compositeur » de plain-chant évoqué par Giovanni d'Avella, pouvait compenser l'absence de chant grégorien en inventant son *cantus firmus* en temps réel[228]. Par cet usage, le contrepoint vocal se rapproche d'une création *ex nihilo*, et cela

---

[225] *Ibid.*, p. 131. La traduction française est proposée par Philippe Canguilhem dans son article « Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance », *op. cit.*, p. 96-7.

[226] Voir *infra*, p. 265 et suiv.

[227] Giovanni d'Avella, *Regole di musica*, Rome : Francesco Moneta, 1657, livre 4, chap. 78, p. 128 : « Et le compositeur astucieux, et bien instruit (comme il y en a beaucoup) ne retrouvant pas une antienne dans le chœur, ou un plain-chant noté qui manquerait, pourra faire chanter à l'improviste celui-ci par de nombreux chanteurs, en le figurant avec une baguette sur les lignes sans notes d'un livre, ou en levant la main gauche, et en guidant le groupe en touchant un peu avant le lieu où se trouve la note à chanter. Il pourra de cette manière former les espèces opportunes, et donner lieu à des tons ».

[228] Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, *op. cit.*, p. 132 : « E cosi in questo perche la fatica consiste nel dettare, e mostrare il Canto fermo al compagno, potrà variarlo à suo paciere ».

explique en partie l'association entre le chant sur le livre et l'invention dans l'œuvre théorique de Lodovico Zacconi[229].

Conclusion

En novembre 1728, une certaine manière de chanter le plain-chant donne lieu à un débat en province, si bien que la revue historique le *Mercure de France* s'empare du sujet en lançant l'appel à contribution suivant :

> Une dispute qui s'est élevée en Province sur une manière de chanter, usitée dans les églises cathedrales, qu'on appelle le *Chant sur le Livre*, nous engage de proposer au Public les questions suivantes. On demande I°. Si ce Chant est une espèce de Musique ou une espece de Plain-Chant. 2°. Quelle antiquité peut avoir cette sorte de Chant, & depuis quand on l'appelle le Chant sur le Livre[230].

En mai 1729, l'abbé Lebeuf se charge de répondre dans les colonnes de cette même revue aux questionnements des lecteurs. Il précise, entre autres, qu'il s'agit d'un chant que le chantre « tire de son propre fond » pour accompagner « la note du livre de plain-chant […] avec ornement, avec fleurs et figures de musique ». Lorsqu'il décrit l'action du chanteur, l'auteur aborde de manière imagée la nature insolite du contrepoint improvisé, qui se situe à la croisée des chemins entre un « fond commun », une « culture de lutrin » et une culture individuelle[231]. À la Renaissance, chaque théoricien paraît réinventer l'usage du chant improvisé en employant des dénominations plurielles et des techniques différentes. Celles-ci témoignent d'une volonté de se démarquer d'un héritage global, et démontrent également que le contrepoint vocal est aussi une histoire de fierté et de territorialité[232].

---

[229] *Ibid*., p. 132 : « Le belle inventioni di far cantar il canto fermo su la mano, in evento che non vi sia libro da servirsi delle note per soggetto ».

[230] *Mercure de France*, novembre 1728, p. 2462-3. Voir Jean-Paul Montagnier, « "Plain-chant dégeneré" et fleuretis : quelle musique pour quelle prière ? », *Acta Musicologica 83*, vol. 2, 2011, p. 223-43. Sur l'abbé Lebeuf, voir Xavier Bisaro, *L'abbé Lebeuf, prêtre de l'histoire*, Turnhout : Brepols, 2010.

[231] L'expression « culture de lutrin » est inspirée de celle employée par Jacques Cheyronnaud dans *Musique, Politique, Religion : De quelques menus objets de culture*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 130.

[232] Cet aspect identitaire du chant est encore présent dans le cadre des polyphonies de tradition orale. Voir Fulvia Caruso, « Multipart singing in Latera : musical behaviour and sense of belonging », dans Ignazio Macchiarella (éd.), *Multipart music : a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, *op. cit.*, p. 191. L'auteur cite un certain Marsiliani qui avait travaillé à la fin du XIX[e] siècle sur les chants improvisés de Latera, une petite ville du latium : « Latera is a town with a strong tradition of 'music' and song, where the people have good ear. The people of Grotte and of Gradoli cannot sing ! Even the worst singer of Latera sings better than them ».

DEUXIÈME PARTIE

LES SOURCES MUSICALES ÉCRITES DANS LE STYLE DU CHANT SUR LE LIVRE

INTRODUCTION

En novembre 1728, la revue historique *Le Mercure de France* fait paraître un appel à contribution qui concerne un usage polyphonique fleurissant dans les églises du pays auquel et auquel on donne le nom de « chant sur le livre ». La réponse de l'abbé Lebeuf, publiée dans les colonnes du mensuel en mai 1729, est extrêmement développée :

> Je croirois même, sauf meilleur avis, qu'il faudroit d'abord produire l'origine de ces manières de parler ; *chanter sur le livre*, *sçavoir le chant sur le livre*, *apprendre à chanter sur le livre* […] Il n'est point question ici de chanter dans un livre ouvert, ce que ce livre ouvert présente aux yeux ; mais de chanter devant un livre ouvert toute autre chose que ce qui est noté. Chanter sur le livre, est donc composer sur les notes qui sont [notées] ou imprimées dans un livre ouvert, des accords qui correspondent à ces notes : chanter sur le livre est travailler sur un canevas que le livre ouvert présente ; c'est broder sur un fond d'étoffe exhibé & représenté à la vue par un livre noté qui est ouvert. Cette broderie est ce qu'on appelle le chant sur le livre ; ce n'est point le chant sur livre, non plus que la toile n'est pas la tapisserie ; le chant du livre n'en est que le fondement, le soutien & le support[233].

Contrairement à d'autres formes d'improvisations, le contrepoint vocal se sert du livre comme un « canevas », un « fondement », un « soutien » et un « support » sur lequel sont imaginées les voix ajoutées. Cet usage qui ne saurait, sauf dans certains cas extrêmes, se passer d'écriture, prend place au sein d'une société lettrée qui, dès le Moyen Âge, apprend dans les maîtrises le chant sur le livre conjointement à la grammaire et au latin[234]. À la Renaissance, cette formation solide à la lecture et à l'écriture est à l'origine d'un clivage entre une culture savante du chant et une culture plus populaire. Juan de Lucena évoque ainsi les musiciens qui

[233] *Mercure de France*, mai 1729, p. 846-7.

[234] David Fiala ; Etienne Anheim, « Les maîtrises capitulaires et l'art du contrepoint du XIV^e^ au XVI^e^ siècle, *Analyse Musicale 69*, 2012, p. 6. Les auteurs mentionnent le *Doctrina pro pueris et iuventibus chori ecclesiae Parisiensis* (1411) de Jean Gerson : « Tant pour la grammaire que pour la musique ne leur seront monstrées ni enseignées aucunes chansons lascives ny autheurs impudiques ».

chantent les faux-bourdons de routine, tandis que Tomás Luis de Santa Maria critique les contrepoints improvisés par les « hommes et femmes qui ne savent pas la musique ». Juan Bermudo, quant à lui, met en garde contre ceux qui composent sans « savoir le contrepoint » en précisant que cette manière de faire est « barbare[235] ». Enfin, au XVIII[e] siècle, Pierre-Louis Pollio s'insurge contre les « routineurs[236] », autrement dit ceux qui chantent d'oreille. Le maître des enfants de la collégiale de Soignies décrit, à l'instar de l'abbé Lebeuf, le chant sur le livre comme une oralité secondaire à l'écriture :

> Quand on se lassa de copier la musique, ou le plain-chant avec des lettres alphabétiques, on se servit de points, que l'on plaça sur des lignes parallèles ; on figurait avec d'autres points sur ces premiers, la musique que l'on voulait faire exécuter, ce qui faisait exactement points contrepoints, c'est de là uniquement que le chant sur le livre a pris le nom de contrepoint[237].

De cet extrait émerge une idée répandue chez les théoriciens selon laquelle le chant sur le livre prend pour modèle l'écriture. Pour cette raison, nous nous attaquerons, en premier lieu, au présupposé selon lequel il y aurait une opposition entre improvisation et écriture à la Renaissance, pour ensuite observer une production significative de pièces musicales élaborées dans le style du chant sur le livre. De là, nous analyserons enfin la mise à l'écrit de ces pièces à la Renaissance.

[235] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.*, f. 139r : « Algunos que no saben contrapunto, y quieren començar a componer con sola cuenta de consonancias suelen virgular el papel […] Y aunque este modo sea barbaro : porne exemplo del para los que tuxieren necessidad, y quisieren seguirlo ».

[236] Pierre-Louis Pollio, *Traité du chant sur le livre* (ca. 1770), Bibliothèque Royale de Belgique, Ms II 3092 Mus, p. 16 : sur l'usage des dièses dans le plain-chant : « les routineurs en font, conduits par l'oreille, dans certains cas l'oreille ne les trompe point, mais elle les trompe souvent dans d'autres ».

[237] *Ibid.*, p. 3.

TROISIÈME CHAPITRE
ÉCRITURE VS IMPROVISATION ?

Au XV^e siècle, la consécration du compositeur en tant que créateur de polyphonies écrites conduit à opposer la nature évanescente de l'improvisation et le caractère inaltérable de l'écriture. Décrit par Rob Wegman, ce bouleversement est, selon lui, ce qui a conduit les théoriciens à employer un vocabulaire plus spécifique pour évoquer le contrepoint vocal[238]. Autrement dit, les diverses dénominations (« cantus super librum », « contrapunto alla mente », « sortisatio », « canto alla sproveduta », « cantare all'improviso ») seraient étroitement liées à l'influence grandissante de l'écriture dans la société de la Renaissance. Pour autant, ces différentes appellations ne nous renseignent pas sur la nature de la distinction : est-elle fondée sur une réalité musicale concrète ou, au contraire, sur une construction abstraite ?

I. HISTOIRE D'UNE DISTINCTION ENTRE ECRITURE ET IMPROVISATION

Johannes Tinctoris apparaît comme une figure marquante dans les études sur le contrepoint vocal à la Renaissance, notamment parce qu'il prend soin de distinguer la composition (*res facta*) et l'improvisation (*cantus super librum*). Si la posture particulière du musicien flamand est documentée dans de nombreuses études, le positionnement des théoriciens en amont et en aval est beaucoup moins connu.

A. AVANT JOHANNES TINCTORIS

Le chant polyphonique se transmet au Moyen Âge à travers une multitude de traités dans lesquels sont précisés les intervalles permis entre les parties, les successions d'intervalles autorisées, préférées, ou prohibées, et les intervalles permis en début et fin de section. Jusqu'au XV^e siècle, la nature de la création polyphonique apparaît comme une donnée secondaire dans les écrits théoriques. Néanmoins, Johannes Tinctoris n'est pas le premier auteur à distinguer l'écriture et l'improvisation :

[238] Rob Wegman, « From Maker to Composer : Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society 49*, n° 3, 1996, p. 431-2 : « Only after about 1500, as writers increasingly articulate the distinctive and normative conceptual status of composed polyphony, does the notion of « extemporized counterpoint » become more verbally specific, with novel adjectives that emphasize, for instance, the absence of writing (*mentaliter*, *alla mente*), immediacy (*ex tempore*, *subita*, *abrupta*, *repente*), chance (*ad sortem*), the unforeseen (*improvisus*), and ultimately the aspect of oral tradition (*usualis*) ».

Théoricien	Traité	Date	Citation
Jean de Murs	*Ars contrapuncti*	XIV^e^ siècle	Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere[239].
Prosdocimo de Beldemandis	*Contrapunctus*	Début XV^e^ siècle	Item sciendum quod hujusmodi contrapunctus, scilicet proprius est duplex, scilicet vocalis et scriptus. Vocalis qui profertur, et scriptus qui scribitur; de quibus ambobus intelligenda sunt omnia que de contrapuncto inferius dicentur[240].

Au XIV^e^ siècle, Jean de Murs explique que le contrepoint consiste « à poser ou faire une note contre une note » sur le plain-chant, introduisant ainsi une nuance entre musique notée (posée) et musique chantée (faite). Le théoricien propose ensuite un ensemble de règles sans revenir sur cette distinction, ce qui témoigne d'une absence de réelle différence entre l'art de composer et celui d'improviser.

En 1412, le maître des enfants de chœur de Padoue, Prosdocimo de Beldemandis, énonce un certain nombre de règles de musique qu'il rassemble dans un traité intitulé *Contrapunctus*. Comme d'usage, l'ouvrage est introduit par une définition qui apporte de nouveaux éléments de distinction et permet de suivre l'évolution du rapport entre l'écriture et l'improvisation au fil des siècles :

> Il faut noter que ce contrepoint est double par nature, à savoir vocal et noté : vocal celui qui est proféré, noté celui qui est écrit. Toutes les indications données ci-dessous sur le contrepoint sont valables pour les deux[241].

Dans le prolongement de Jean de Murs, Prosdocimo de Beldemandis confirme la double nature du contrepoint, l'une chantée (*vocalis*) et l'autre écrite (*scriptus*). Si l'opposition entre la composition et l'improvisation est mise en valeur par l'utilisation d'adjectifs différents, les deux usages reposent pourtant sur des règles similaires. La distinction prendra davantage d'ampleur à la fin du XV^e^ siècle dans les écrits de Johannes Tinctoris.

B. La distinction Res facta / Cantus super librum

[239] Jean de Murs, *Ars contrapuncti*, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera 3*, Hildesheim : Olms, 1963, p. 60. Le livre est transcrit sur le site de l'Université d'Indiana à l'adresse suivante : http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURARSC_TEXT.html, consultée le 5/03/2015.

[240] Prosdocimo de Beldemandis, *Contrapunctus*, dans Jan Herlinger (éd.), *Prosdocimo de Beldomandi, Contrapunctus*, Greek and Latin Music Theory 1, Lincoln : University of Nebraska Press, 1984, p. 32. Voir sur le site de l'Université d'Indiana à l'adresse suivante : http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/PROCON_TEXT.html, consultée le 5/03/2015.

[241] *Ibid.*, p. 32 : « Item sciendum quod huiusmodi contrapunctus, scilicet proprius, est duplex, scilicet vocalis et scriptus: vocalis qui profertur et scriptus qui scribitur, de quibus ambobus intelligenda sunt omnia que de contrapuncto inferius dicentur ».

La distinction entre *res facta* et *cantus super librum* dans l'œuvre de Johannes Tinctoris a suscité les commentaires de nombreux musicologues. Ernest Ferand et Bonnie Blackburn analysent cette pluralité terminologique par le prisme d'une opposition entre l'écriture (*res facta*, *cantus compositus*) et l'improvisation (*contrapunctus*, *cantus super librum*), alors que Margaret Bent réfute l'idée d'une différence entre ces deux manières de produire de la musique en contestant la part improvisatoire du chant sur le livre[242]. L'étude du texte de Johannes Tinctoris révèle des distinctions parfois obscurcies par l'historiographie, car le théoricien distingue en réalité trois manières de faire la polyphonie : la composition (*res facta*), dans laquelle toutes les voix s'accordent ensemble et sont réalisées de manière simultanée, le contrepoint écrit (*contrapunctus scripto*), qui se conçoit de façon successive par la superposition de mélodies seulement consonantes avec le ténor, et le contrepoint mental qui, tout en reposant sur les mêmes principes que sa forme écrite, se détache de cette dernière à certains passages du traité. L'auteur insiste à plusieurs reprises sur les éléments distinctifs du *cantus super librum* par rapport au contrepoint : la quarte, qui n'est pas acceptée dans le contrepoint noté, est permise dans le faux-bourdon improvisé lorsqu'un autre chanteur sauve cette dissonance par une quinte sous le plain-chant (livre 1, chap. 4/ 10). Néanmoins, cette distance entre l'improvisation et l'écriture est anecdotique par rapport à celle sous-entendue dans le texte suivant :

Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20

Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit hoc est scripto vel mente et in quo resfacta a contrapuncto differt. Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter resfacta nominatur. At istum quem mentaliter conficimus, absolute contrapunctum nos vocamus; et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur. In hoc autem resfacta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes reifactae sive tres, sive quatuor, sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cujuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat, ut satis patet in hoc exemplo quinque partium existenti, quarum quidem partium tres primo, deinde quatuor, ac postremo

Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20

Que le contrepoint, tant simple que diminué, se fait de deux manières, soit par écrit soit mentalement, et en quoi la res facta diffère du contrepoint. Le contrepoint, donc, tant simple que diminué, se fait de deux manières, soit par écrit soit mentalement. Le contrepoint qui se fait par écrit est communément appelé res facta. Quant à celui que nous réalisons mentalement, nous le nommons contrepoint au sens absolu, et de ceux qui le pratiquent on dit vulgariter qu'ils chantent sur le livre. Or, la plus grande différence entre res facta et contrepoint est que toutes les parties de la res facta, qu'elles soient au nombre de trois, quatre ou davantage, doivent être en rapport les unes avec les autres, en sorte que soient respectés l'ordre et la loi des concordances de toute partie

[242] Voir Ernest Ferand, « What is *Res Facta* ? », *Journal of the American Musicological Society 10*, 1957, pp. 141-50 ; Bonnie Blackburn, « On Compositional Process in the Fifteenth Century », *Journal of the American Musicological Society 40*, 1987, pp. 210-84 ; Margaret Bent, « '*Resfacta* and *Cantare Super Librum*' », *Journal of the American Musicological Society 36*, 1983, pp. 371-91.

omnes quinque concinunt. Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subiicitur. Enimvero cuilibet eorum circa ea, quae ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent, tenori consonare sufficit[243].	vis-à-vis de chaque autre vis-à-vis de l'ensemble des parties, comme on le voit amplement démontré en cet exemple à cinq voix, desquelles tout d'abord trois, puis quatre et enfin toutes les cinq se font entendre ensemble. Mais si l'on chante sur le livre à deux, trois, quatre voix ou davantage, il n'y a pas sujétion de l'une à l'autre. En effet, pour chacune d'elles, à l'égard de tout ce qui a trait à la loi et au mode de succession des concordances, il suffit de faire consonance avec le ténor.

Après avoir identifié la double nature du *contrapunctus*, l'une écrite et l'autre vocale, Johannes Tinctoris précise que la polyphonie que l'on nomme « contrepoint » est avant toute chose celle qui se fait « sur le livre » en consonance avec le plain-chant. Le théoricien porte l'improvisation en très haute estime, bien au-delà de l'écriture, laquelle apparaît finalement dans ses écrits comme une étape pour l'acquisition du *cantus super librum*. Johannes Tinctoris poursuit sa démonstration en faisant l'apologie de ce chant « digne d'éloge » et « suave » qui doit être appris conjointement à la composition dès le plus jeune âge[244].

C. Apres Johannes Tinctoris

La théorie consacrée au contrepoint improvisé semble à jamais refuser toute forme d'autorité, comme si la pratique musicale enseignée était d'une part un bien commun et d'autre part spécifique à chaque auteur. Ceux-ci font parfois référence aux anciens mais bien plus rarement aux modernes, et Johannes Tinctoris, s'il fait figure de référence dans les écrits du XVI^e^ siècle, n'est jamais vraiment cité. Pourtant, les théoriciens semblent souvent prendre position par rapport aux arguments dialectiques observés dans l'œuvre du maître flamand. Stefano Vanneo revient sur l'opposition entre composition (*resfacta*) et improvisation en abolissant toute divergence, Vicente Lusitano démontre que les règles entre le chant sur le livre

[243] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20, Valence, Biblioteca universitaria, Ms. f. 123-124v. Le texte latin et la traduction française sont proposés par Margaret Bent, Bonnie Blackburn et Harold Powers dans *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, traduction Annie Coeurdevey, *op. cit.*, p. 133-4.

[244] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20, Biblioteca universitaria, Ms 835, f. 134v : « Non tament vituperabile immo plurimum laudabile censeo si concinentes similutinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudenter evitaverint. Sic enim concentum eorum multo repletiorem suavioremque efficient ». La nécessité d'apprendre le contrepoint improvisé dès le plus jeune âge est évoquée dans le troisième livre (chap. 9) : « sic et nostras tempestate neminem prorsus cognovi qui si a vicesimo anno aetatis ejus aut supra, sive componere sive supre librum canere inceperit ». Voir également Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 3, chap. 9 dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera 4*, Hildesheim : Olms, 1963, p. 153. La transcription est également disponible sur le site de l'Université d'Indiana à l'adresse suivante : http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCON3_TEXT.html, consultée le 9/4/2015.

et la composition sont les mêmes, tandis qu'Adrien Petit-Coclico et Lodovico Zacconi évoquent la nécessité, pour le compositeur, d'être un bon contrapuntiste. Juan Bermudo, quant à lui, revient sur les natures différentes de la composition et du contrepoint vocal, et Nicola Vicentino, enfin, réfute l'acception du terme « contrepoint » proposée par Johannes Tinctoris en rappelant que le vrai contrepoint est celui qui se fait par écrit :

Source	Citation	Traduction
Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea* 1533, f. 70v.	Hinc quidam Musiculi, et Musices adulterini professores, ferula superbientes, discrimen constituunt, inter floridum cantum et Contrapunctum, seu inter contrapunctizare et componere, ridicula ac imbecilla quadam ratione freti, asserentes Figuratum cantum non hiisdem modis, rituque constitui quibus contrapunctus efficitur. Quae quidem insana opinio, meo penitus non insedit animo.	Maintenant, il y a certains apprentis musiciens et faux professeurs de musique, qui sont très fiers de leur enseignement, et font la distinction entre le chant figuré et le contrepoint, ou entre contrepointer (vocalement) et composer. Ils croient en la doctrine bête et ridicule selon laquelle le chant figuré n'est pas sujet aux mêmes usages et règles que le contrepoint. Ceci, dois-je dire, est en effet une opinion tout à fait insensée.
Vicente Lusitano, *Del arte de contrapunto*, Ca 1550, f. 26r.	[…] todo lo que se haze en conpostura se puede hazer en contrapunto a solas; por que la conpostura no es sino contrapunto.	[…] tout ce qui peut se faire en composition peut se faire en contrepoint seul ; parce que la composition n'est rien d'autre que du contrepoint.
Petit-Coclico, *Compendium musices*, 1552, f. Lijv.	Primum itaque quod in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit.	La première chose à savoir pour celui qui désire être un bon compositeur est de savoir faire le contrepoint improvisé, sans lequel il ne sera pas.
Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* 1555, f. 128r.	Ay arte de contrapunto, y de composicion. Diffieren estos dos nombres en alguna manera, que a la composicion llaman colecion, o ayuntamiento de muchas partes discretas, y distinctas de harmonia, con particulares concordancias […] El contrapunto es una ordenacion improvisa sobre canto llano, con diversas melodias.	Il y a l'art du contrepoint, et celui de la composition. Ces deux noms diffèrent de sorte que la composition est un assemblage, de nombreuses parties différentes, et distinctes d'harmonie, avec des concordances particulières […] alors que le contrepoint est un ordonnancement improvisé sur le plain-chant, avec des mélodies diverses.
Nicola Vicentino, *L'antica musica* 1555, f. 83v.	[…] la vera compositione sopra il canto fermo sarà che tutte le parti, che si cantano alla mente siano scritte.	[…] la vraie composition sur le plain-chant sera celle dans laquelle toutes les parties qui se chantent de manière improvisée sont écrites.
Lodovico Zacconi, *Prattica di musica II*, 1622, p. 163.	[…] io hò havuto sol mira… rifar un buon contrapuntista alla mente, dalla cui professione poi ne nasce il buon compositore.	[…] j'ai eu pour objectif… d'être un bon contrapuntiste, cette profession à partir de laquelle naît le bon compositeur.

Ces différentes postures témoignent d'une forme de renversement des valeurs entre écriture et improvisation dans la théorie musicale entre la fin du Moyen Âge et la fin de la Renaissance. Si pour Jean de Murs, Prosdocimo de Beldemandis ou Johannes Tinctoris, la pratique du contrepoint vocal constitue l'aboutissement d'un enseignement pourvu d'écriture, la composition devient au XVI^e^ siècle une finalité essentielle de l'apprentissage du chant sur le livre, car elle constitue un moyen d'accéder à une autorité nouvelle, matérialisée par la notation.

II. L'ECRIT COMME OUTIL POUR L'ETUDE

Les sources théoriques du contrepoint improvisé mentionnent l'usage de la notation musicale comme un complément utile dans le cadre de l'étude. L'écriture serait à l'improvisation ce que le croquis est à la peinture, c'est-à-dire une possibilité de jeter rapidement sur le papier des idées forgées dans l'esprit. Le concept de croquis en tant que reflet d'une activité mentale illustre bien certaines fonctions de l'écrit comme la vérification, la formulation ou la correction d'une planification mentale par essence improvisée[245]. En déconstruisant le cheminement du contrapuntiste, la littérature pédagogique entraîne, pour reprendre les mots de Vladimir Jankélévitch, une forme d'immersion dans « la forge même où travaille le feu forgeron, dans le laboratoire même où l'œuvre s'élabore[246] ».

A. L'APPRENTISSAGE DU CHANT SUR LE LIVRE ET L'ECRITURE

En dépit de son caractère improvisé, le contrepoint vocal prend toujours l'écrit comme référent, et on se souvient, à ce titre, de la lecture faite par Pierre-Louis Pollio sur les origines de ce chant né de la figuration des notes les unes contre les autres[247]. Quelques décennies auparavant, l'historien du contrepoint, l'abbé Lebeuf, rappelait ainsi la nature de l'improvisation sur le plain-chant : le chant sur le livre consiste à ajouter « sur les notes qui sont [notées] ou imprimées dans un livre ouvert, des accords qui correspondent à ces notes[248] ». « Support » ou « soutien » de l'élaboration *ex tempore*, l'écriture intervient comme un stimulus pour le contrapuntiste, si bien que les théoriciens affirment souvent le rôle fondamental du regard pour la pratique du contrepoint vocal. Vicente Lusitano (XVI^{e} siècle) insiste sur la nécessité de regarder la portée pour visualiser les consonances, et John Hothby (XV^{e} siècle) décrit la technique anglaise du *sight* qui consiste « à voir dans les quatre lignes ». Leonel Power (XV^{e} siècle) démontre, quant à lui, que le *discant* consiste à « imaginer » des notes sur le chant grégorien, tandis que Pierre Louis Pollio (XVIII^{e} siècle), préfère l'expression « figurer » pour décrire le processus mental nécessaire à l'improvisation[249]. Les verbes « regarder », « voir »,

[245] On pense notamment aux croquis de Leonard de Vinci qui sont conservés dans douze carnets à la Bibliothèque de l'Institut de France (Manuscrits A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L M). Ces dessins ont aujourd'hui un statut d'œuvres qu'ils n'avaient pas au début du XVI^{e} siècle.
[246] Vladimir Jankélévitch, *Liszt. Rhapsodie et improvisation*, Paris : Flammarion, 1998, p. 117.
[247] Voir *supra*, p. 83.
[248] Voir *supra*, p. 82.
[249] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf, Ms. Esp219, f. 19v : « Y nota que de aqui adelante es menester este aviso, para que todos los puntos del contrapunto se vean dentro de las çinquo reglas y quatro spaçios, por que no se puede bien cantar el contrapunto sino se vee por onde canta ».

« imaginer » ou « figurer » témoignent de l'influence de l'écrit dans la culture musicale du contrapuntiste. Le chant sur le livre, comme le souligne Giovanni Spataro avec l'expression « cantus ad videndum », est une manière de produire une polyphonie à vue[250]. Ne dit-on pas des mauvais improvisateurs qu'ils chantent à l'« aveuglette[251] » ? Au début du XVII^e^ siècle, Lodovico Zacconi critique vivement une méthode fréquente d'enseignement du contrepoint vocal qui consiste à « apprendre par soi-même en imaginant en premier ce que l'on devrait écrire sur une tablette[252] ». Cette pratique pédagogique, condamnée par le théoricien, assimile le chant sur le livre à une écriture mentale, car l'élève doit figurer dans son esprit les consonances qu'il ajouterait sur une ardoise.

Quelques années auparavant, l'enseignement de Pietro Pontio à la maîtrise de la cathédrale de Bergame est remis en cause par Leonardus de Brixia, l'organiste de cette même institution. Ce dernier reproche au maître de chapelle et théoricien de ne pas enseigner assez suffisamment le contrepoint écrit :

> […] ciaschuno qual ho visto a insegnare canto et contraponcto si in questa cita come in Venetia fanno prima cantar gli scolari ad uno ad uno et poi in compagnia sin tanto che hanno imparato. Et il medemo si fa del contraponcto si vede, et giusta prima la cartella con diligentia, et poi si fa cantare, et questo e il vero modo di insegnare. Et bisogna haver patientia, ma di questo Maestro intendo da molti de suoi scolari che il detto Maestro rare volte gli viede le cartelle, caselle et consonantie del contraponcto ma solum ge li fa cantare, et da questo perveniene poi gl'errori che l'orechia si ingana[253].

Cette déposition révèle deux manières différentes de concevoir l'enseignement. L'une, celle de Pietro Pontio, se fonde essentiellement sur l'exercice du contrepoint vocal, alors que l'autre, préférée par Leonardus de Brixia, consiste en une interaction entre écriture et pratique. Apparemment courante, la méthode préconisée par l'organiste de Bergame permettait aux apprentis musiciens d'expérimenter les consonances à la table avant de passer à l'exercice du chant improvisé. Le témoignage évoque en filigrane les possibilités offertes par l'écriture dans

---

L'expression de John Hothby est donnée à la page 52, note 146. La description du déchant par Leonel Power est présentée à la page 37, note 87. La définition du contrepoint de Pierre-Louis Pollio est proposée à la page 83.

[250] Voir *supra*, p. 52, note 146.

[251] [Vicente Lusitano], *L'arte del contrapunto*, Bnf, Ms. Esp219, f. 19v : « los quales andaran a çiegas ».

[252] Lodovico Zacconi, *Prattica di musica seconda parte*, *op. cit.*, p. 84. Voir Jessie Ann Owens, *Composers at work : The Craft of musical composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 68 : « impara da te stesso col imaginarti prima quello che tu vuoi estendere su la cartella ».

[253] *Ibid.*, p. 104 : « Tous ceux que j'ai vu enseigner le chant et le contrepoint à la fois dans cette ville et à Venise commencent par faire chanter les étudiants un par un et ensuite ensemble jusqu'à ce qu'ils aient appris la musique. Et la même chose est faite en contrepoint : il faut regarder, corriger en premier la tablette avec attention, et ensuite faire chanter cela, et ceci est la vraie manière d'enseigner. Et il est nécessaire d'être patient, mais ce maître, d'après ses nombreux étudiants, regarde rarement les tablettes, et les consonances des exercices de contrepoint mais les fait seulement chanter, et de cette façon proviennent les erreurs car l'oreille peut tromper ». Jessie Ann Owens propose une traduction anglaise de l'original en italien qui a servi pour la version française, voir *Composers at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 91.

le contexte de l'apprentissage : la notation apparaît comme une alternative à l'irréversibilité de l'improvisation, car elle permet de corriger les erreurs de l'oreille.

B. L'ECRITURE COMME PREPARATION DU CHANT DANS UN CONTEXTE D'ENSEIGNEMENT

Si Léonardo da Brixia critique vivement Pietro Pontio de ne pas faire grand cas de l'écriture dans l'enseignement du chant sur le livre, c'est en partie parce que la notation musicale, même embryonnaire, peut s'avérer selon lui utile pour préparer au mieux le geste vocal. Cet usage n'enlevait rien au prestige du contrepoint vocal qui s'en suivait et, de cette manière, de nombreux professeurs reproduisaient ce principe dans leurs enseignements. La démarche démontre ainsi que toute pratique musicale impromptue nécessite une préparation préalable. Le contrapuntiste conçoit sa polyphonie « dans la plénitude préalable d'un schéma dynamique » élaboré dans l'esprit ou, de manière plus explicite, à l'écrit.

La notation, envisagée par Léonardo da Brixia comme une aide en amont de l'exécution, est surtout un moyen de confronter les idées au jugement de la raison. Cette écriture peut n'être qu'éphémère, de sorte que soient à la fois préservés le sentiment d'improvisation et les recettes du créateur. Au XVII^e^ siècle, Lodovico Zacconi critique plusieurs formes d'enseignement usitées de son temps, dont l'une d'entre elles présente des analogies avec celle proposée par l'organiste de Bergame. L'élève doit chanter le contrepoint à son professeur sans montrer une seule des notes écrites sur sa tablette :

> Altri anco interrogendo lo scolare con dirgli : « Che cosa fareste tu sopra queste quattro note ; pensa bene nella tua mente quello che tu vi vuoi fare, e poi famelo sentire senza che quì in cartella tu me ne facci Mostra e nota alcuna[254].

Dans cet extrait, la conception mentale du contrepoint est assimilée à l'écriture. Toutefois, cette dernière est par la suite délaissée par le maître, car l'élève, afin de maintenir un semblant d'improvisation ou de *sprezzatura*, n'est pas invité à montrer sa production écrite. Le célèbre chroniqueur Baldassare Castiglione signifie ainsi qu'il n'est pas digne d'un courtisan de montrer son labeur :

> […] in tutte le cose humane, che si facciano, o dicano piu che alcun'altra […], usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, & dimostri ciò, che si fa, & dice, venir fatto senza fatica, & quasi sanza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la gratia[255].

[254] Lodovico Zacconi, *Prattica di musica seconda parte*, *op. cit.*, chap. 34, p. 84. La référence est donnée dans Jessie Ann Owens, *Composers at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 68 : « D'autres demandent aux étudiants, qu'est-ce que tu ferais sur ces quatre notes, pense attentivement dans ton esprit à ce que tu veux faire et ensuite fais le moi entendre sans me montrer une seule note de ta tablette »

Ce principe, unanimement reconnu à la Renaissance comme l'expression de la grâce et du raffinement, pourrait expliquer la pudeur de certains créateurs et, par conséquent, l'interdiction faite aux étudiants de montrer leur travail réalisé sur l'ardoise, l'écrit étant ici une expression visible du labeur. Ces témoignages laissent à penser qu'une élaboration mentale mise à l'écrit ne constituait pas une œuvre d'art digne d'être montrée. La tablette, support d'écriture effaçable, apparaît comme l'outil d'une conception secrète et personnelle.

C. L'ECRITURE ET LE JUGEMENT

La production théorique consacrée au chant sur le livre place l'expérience sonore au centre de l'enseignement. Dans l'héritage des anciens, les auteurs de la Renaissance accordent à l'oreille une faculté de jugement. Par exemple, Johannes Tinctoris incite les lecteurs à écouter lorsqu'il emploie les termes « auditui », « aures », « aurium », « auditaque », « auditoris », « auditorem » ou « auditorum ». Juan Bermudo se sert de la perception auditive pour caractériser les consonances ou les dissonances, car ces dernières « offensent naturellement les oreilles ». Vicente Lusitano, enfin, évoque l'importance de l'ouïe de manière plus pragmatique dans le cadre de l'improvisation, démontrant de cette manière que ce sens intervient dans le chant sur le livre comme un garant du bon goût[256]. À la Renaissance, ces théories coexistent avec des conceptions opposées. À la fin du XV^e^ siècle, Franchinus Gaffurius relativise l'importance de l'oreille dans l'art musical : « Rien n'est sûr dans leur jugement : nulle vérité n'est compréhensible sans le jugement de la raison[257] ». La vue, et par extension l'écriture, constituent pour certains théoriciens un moyen plus simple pour atteindre l'esprit.

---

[255] Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, *Libro primo*, Venise : Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556, p. 41. L'auteur démontre qu'il faut avoir, « pour toutes les choses humaines », une certaine nonchalance qui « cache l'art qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser ».

[256] Voir Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 1 à 3. Le mot « auditui » est employé dans le chapitre 31 (livre 2) : « se non repraesentant auditui ». Le terme « aures » apparaît dès le premier chapitre (livre 2) : « discordantia est duarum vocum mixtura naturaliter aures offendens ». Le vocable « aurium » est utilisé par Johannes Tinctoris dans le prologue du premier livre : « aurium voluptas percipitur ». Le mot « auditaque » apparaît également dans le prologue du premier livre : « Et si visa auditaque referre liceat ». Le terme « auditoris » est adopté dans le chapitre 30 (livre 2) : « eruditi auditoris in dolorem collabatur ». Le vocable « auditorem » est employé dans le chapitre 8 (livre 3) : « auditorem maxime delectat ». Le mot « auditorum » est utilisé dans le même chapitre : « animam auditorum vehementer ». Voir également Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos*, *op. cit.* Le théoricien propose un arbre mémoriel des intervalles parfaits, imparfaits ou dissonants (livre 5, chap. 17, f. 130r). L'auteur rend également, hommage dans le chapitre 15 (f. 128r), aux musiciens qui ont de bonnes oreilles (« de buen oydo »). L'expression « que naturalmente offenden los oydos » est notée dans le livre 5, chap. 22, f. 132r. [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 4, f. 56v. Le contrapuntiste, qui ajoute une voix de basse à un trio écrit, doit « aver grande oido », autrement dit « bien ouvrir les oreilles ».

[257] Franchino Gaffurius, *Theorica musice*, Milan : Ioannes Petrus de Lomatio, 1492, liber primus, chap. 7, f. 16v : « nec tamen solus auditus qui saepe inconstans et uariabilis est: sed ipsa ratio certum sibi assummit iudicium ».

1. L'improvisation et le désordre

Les arguments de Franchinus Gaffurius témoignent dès la fin du XV^e^ siècle d'une forme de méfiance à l'égard de l'oreille. Ce point de vue est certainement influencé par les écrits des anciens : Aristote favorise, en effet, la vue car « le souvenir est une image mentale», tandis qu'Horace établit une hiérarchie entre la vue et l'ouïe : « Plus faiblement frappent nos esprits les choses transmises par l'oreille que celles soumises aux yeux des fidèles ». Au Moyen Âge, Albert le Grand s'inscrit dans le même courant de pensée lorsqu'il explique qu'« une chose n'est pas assez avérée par l'ouïe, seule la vue l'établit fermement[258] ». Ces doctrines sont certainement à l'origine des réserves émises à la Renaissance sur le jugement de l'oreille et par conséquent sur l'improvisation. Fra Giovanni Caroli, un frère dominicain de Santa Maria Novella, dénonce en 1479 les dérives de certaines polyphonies :

> Neque enim in illa multiplicitate vocum aut sonorum satis percipi verba possunt, quibus magnopere in deum animus inflammetur, nec in illa festivitate aut celeritate notarum potest diutius gravitas ipsa servari, sed vel effluit animus vel certe sompno dissolvitur. Itaque concentus illi novique et inauditi, et si vere profiteri volemus, presumptuosi et ut vocant biscantus omni harmonia carentes, haud magnopere placent[259].

Ce texte de Giovanni Caroli semble s'attaquer à l'improvisation à plusieurs titres : d'une part, l'expression « nouvelles et inouïes » présente une parenté avec le terme « inattendu » employé par Nicholas Wollick pour évoquer la *sortisation*, d'autre part, l'évocation du chant sur le livre par le frère dominicain est confirmée par l'utilisation du mot « *biscantus*[260] ». La posture de Giovanni Caroli se fonde directement sur l'expérience sensible, car les polyphonies *ex tempore* manquent d'harmonie à l'écoute. L'auteur rejoint ainsi un discours récurrent à l'encontre du contrepoint improvisé selon lequel les musiciens sont trompés par leurs oreilles. Ce type de positionnement, visible au Moyen Âge avec la fameuse décrétale de Jean XXII,

---

[258] Aristote, *De memoria et reminiscentia*, 450a 30. Une traduction du grec est proposée par Mary Carruthers dans *Le livre de la Mémoire : la mémoire dans la culture médiévale*, Paris : Editions Macula, 2002, p. 30. Les mots d'Horace sont empruntés à son *Ars poetica* (page 31 du même livre). Mary Carruthers élucide également les mots d'Albert le Grand issus du *Postilla super Isaiam*.

[259] Le texte de Fra Giovanni Caroli est cité par Rob Wegman dans *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470-1530*, *op. cit.*, p. 28 : « Les mots ne peuvent à vrai dire jamais s'établir dans cette multiplicité de voix et de sons afin que l'esprit s'affirme correctement en Dieu, pas plus que la gaieté ou la rapidité des notes ne peut préserver plus longtemps la gravité, mais distrait plutôt l'esprit ou en tout cas le conduit vers le sommeil. Par conséquent, ces polyphonies, qui sont à la fois nouvelles et inouïes et (si nous l'admettons vraiment) présomptueuses, et ces soi-disant déchants, qui manquent d'harmonie, ne plaisent pas beaucoup ». La version française a été réalisée à partir de la traduction anglaise proposée dans cet ouvrage.

[260] Nicholas Wollick utilise dans son *Enchiridion Musices* publié à Paris en 1512 le terme « repente » qu'Ernest Ferand traduit par « inattendu » dans son article « "Sodaine and Unexpected" Music in the Renaissance », *The Musical Quarterly 37*, n° 1, 1951, p. 13.

s'exacerbe à la Renaissance au moment où l'écriture s'impose comme le support privilégié de la création musicale[261].

2. Un discours sur l'erreur : le cas de Gioseffo Zarlino

Au XIX^e^ siècle, Adrien La Fage s'inscrit parmi les détracteurs du contrepoint vocal. L'auteur dresse ainsi un historique de la critique contre le chant *ex tempore* en citant la décrétale du pape Jean XXII, mais aussi certains théoriciens de la Renaissance dont Nicola Vicentino et Gioseffo Zarlino. Selon La Fage, ces derniers « s'efforcèrent d'arrêter les progrès de ce mauvais goût, en indiquant les fautes dans lesquelles tombaient souvent les praticiens de ce genre de musique[262] ». En effet, l'auteur des *Istitutioni Harmoniche* adopte une position ambivalente tant sur la question du jugement de l'oreille que sur l'improvisation. Si Gioseffo Zarlino insiste sur le rôle fondamental de l'ouïe en démontrant que ce sens est « beaucoup plus utile dans l'acquisition de la science et du jugement intellectuel », il reproche aussi aux contrapuntistes d'effectuer leur chant d'oreille sans le secours de la raison[263]. L'auteur, à l'instar de Giovanni Caroli, qualifie ces praticiens de « présomptueux » et d'« arrogants[264] ». Ces chanteurs qui se font passer pour « valeureux & compétents » désirent ajouter des voix à toute musique, « fut-elle à douze voix[265] ». Le discours de Gioseffo Zarlino se focalise ensuite sur la question du jugement :

> Ma quanto ciò sia ben fatto, lassarò giudicare a ciascuno, che hà qualche giuditto : essendo che, quando sueste lor parti aggiunte si vedessero scritte nel modo, che li cantano ; oltra che da i periti della musica si odeno le cose, che fanno contra l'arte ; se bene non sono in scrittura ; si scoprirebbeno mille errori, che fanno contra le regole communi, et si vederebbeno esser piene di infinite dissonanze. Hora per venire al moi primo intendimento dico, che dopo che ciascuno si havera ottimemente essercitato nella compositione delli mostrati contrapunti, et vorrà aggiungere alla sproveduta cotal parte, sarà di bisogno, che lui dia opra separatamente per qualche giorno a tal cosa in questa maniera[266].

---

[261] À propos de la décrétale de Jean XXII voir l'article de Michael Klaper, « 'Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz' oder belanglose Augenblickseingebung?. Zur Constitutio Docta sanctorum patrum Papst Johannes' XXII », *Archiv für Musikwissenschaft 60*, n° 1, 2003, pp. 69-95. L'auteur propose le texte intégral et une traduction allemande de la bulle papale.

[262] Adrien de La Fage, « Variétés. Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina », *Revue musicale 6*, Paris : Alexandre Mesnier, 1830, p. 249.

[263] Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, p. 3. Le théoricien explique cela en ces termes : « essendo che più si estende che l'udito, nondimeno questo nell' acquisto delle scienze & giudicio intelletuale più si estende, & molto maggior utile ne apporta ».

[264] *Ibid.*, p. 258. Voir *supra*, p. 73, note 209.

[265] *Idem*, « se fusse bene a dodici voci, vogliono aggiungere una terzadecima parte ».

[266] *Idem*, « Mais, quand bien même la chose est bien faite, je laisserai à juger à tout homme de bon jugement, car quand ces parties ajoutées se verront écrites de la manière avec laquelle ils les chantent ; en plus du fait que les experts de la musique entendraient les choses qu'ils font contre l'art ; bien qu'elles ne soient pas écrites, on découvrirait mille erreurs, qu'ils font contre les règles communes, & on verrait la pièce remplie d'infinies dissonances. Maintenant pour en venir à mon premier dessein je dis, qu'après que chacun se sera entrainé de

Le théoricien relie dans ce texte le jugement et la raison à l'écriture, car cette dernière permet de vérifier les innombrables erreurs produites par les chanteurs durant l'exercice du chant *ex tempore*. Dans cette perspective, Gioseffo Zarlino évoque ensuite la nécessité de pratiquer la composition avant de passer au contrepoint improvisé, de sorte que l'écriture musicale s'inscrive, à l'instar des pratiques pédagogiques plébiscitées par Léonardus da Brixia, en amont de la pratique *in vivo*. Le théoricien illustre de cette manière certaines possibilités offertes par l'écriture telles que la vérification et la correction.

3. Différents usages de l'écriture : vérifier, corriger, œuvrer

La littérature théorique consacrée au contrepoint improvisé accorde une grande importance aux pratiques pédagogiques, et certains auteurs prennent soin de rédiger des chapitres entiers sur l'enseignement de ce chant polyphonique impromptu. Giovanni Lanfranco propose un texte sur « la manière de faire le contrepoint pour les débutants », alors que Juan Bermudo intègre un chapitre qui traite de « la manière d'enseigner le contrepoint ». Il y témoigne de l'extrême diversité des méthodes : « chaque maître a sa propre manière d'enseigner le contrepoint ». L'auteur dévoile néanmoins des astuces en situant la mémorisation des formules contrapuntiques sur les différents intervalles du plain-chant parmi les éléments indispensables à professer[267].

Un parcours rapide des différents usages éducatifs rencontrés au XVI^e^ siècle permet de penser que le recours à l'écriture venait aider à l'apprentissage des formules contrapuntiques et enrichir l'exercice vocal[268]. Ce principe, révélé par le témoignage de Leonardus de Brixia, est

---

manière optimale à la composition des contrepoints montrés, & voudra ajouter à l'improviste telle partie, devra pratiquer quelques jours ce qui s'ensuit ».

[267] Giovanni Lanfranco, *Scintille di musica*, Brescia : Lodovico Britannico, 1533, p. 119 : « Modo da far contrapunto per lo Principiante. Il modo : ch'io tengo di insegnare il Contrapunto a gli scolari : e questo : Perche primieramente glielo insegno a nota contra nota : accio che imparino a cadere su le Consonanze : poscia a Minima con alcune Semibrevi sincopate in fuga col canto Fermo : sel si puo, meschiando le Dissonanze con le Consonanze. Fuggendo : Et alcuna volta discendendo alle Cadenze perfette : che sono di Ottava : du Quintadecima : o pur di Unisono. Ultimatamente diminuito glie lo insegno : Ma talmente sincopato : che niuna mi sura intera : & piena non casca mai su la Semibreve : ne su la Minima col punto. Ma quando il Contrapunto fusse a tre : o pur a quattro : a simile stretezza non gli pongo. Voir également Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.*, f. 133r : « cada uno de los maestros tiene su modo de enseñar contrapunto ». L'auteur insiste ensuite sur l'importance, pour l'étudiant, d'avoir en tête les *passos* sur les différents intervalles du plain-chant : « Lo tercero sea saber de memoria los passos que puede hechar a dos segundas de canto llano, y a dos terceras, y assi a todas las otras distancias ».

[268] Voir Lodovico Zacconi, *Prattica di musica seconda parte*, *op. cit.*, p. 162. L'auteur présente l'écriture comme un moyen de conserver les formules contrapuntiques des auteurs. Les ouvrages théoriques de Francisco de Montanos (*Arte de Música teórica y práctica*, 1592) et de Pietro Cerone (*El Melopeo*, 1613) sont des catalogues de formules empruntées à des compositions écrites de contemporains.

illustré par Adrien Petit-Coclico[269]. Le théoricien germanique se distingue de l'enseignement oral établi par son maître Josquin des Prez en proposant une instruction fondée sur une alternance entre oral et écrit :

> Cognitis his spetiebus & doctrina, quomodo his uti debeamus : Comparet sibi puer, tabulam lapideam, in qua facile scribitur, & deletur, ac sumat Tenorem ex cantu Chorali, & ita per speties primo faciat notam contra notam. Cum autem utcunque fuerit assuetus notam contra notam ex tempore facere, & practicus fuerit, tunc poterit ad contrapunctum fractum accedere. In hoc ubi etiam exercitatus fuerit, reliquat tabulam lapideam, & discat ex tempore canere, super Choralem cantum, aut figuralem ex libro aut scedula[270].

L'écriture constitue ici une démarche complémentaire à la pratique pour l'apprentissage du contrepoint improvisé, l'élève étant amené à faire ses preuves sur l'ardoise avant d'accéder au chant *ex tempore*. Adrien Petit-Coclico définit la composition écrite dans le contexte des études comme une expression éphémère et effaçable. En effet, l'ardoise offre la possibilité de vérifier, corriger ou gommer les esquisses notées sur la pierre.

Au XVII^e^ siècle, Lodovico Zacconi, qui n'est pas avare en reproches à l'égard des pratiques pédagogiques de ses contemporains, apporte un regard différent sur l'écriture. S'il conseille également aux élèves de se procurer une tablette de manière à noter les planifications faites dans l'esprit, il leur demande aussi de copier les exemples en partition sur du papier de façon à bien les examiner par la suite. La notation s'inscrit ici dans une démarche de vérification, de contrôle et de conservation :

> Ho detto nel capitolo precedente che lo scolare provistosi de libri atti à simil professione, partischi quegl'essempii, e gl'essamini ben bene. E perche partitoli in cartella non facesse come fanno alcuni, che vedutone gl'andamenti e le maniere, li cancellano, e non ne fanno più conto ; questo tale che bramarà d'imparare, fattone in cartella tutte le sudette prove poco fa accennate e dimostrate di sopra, ne li noterà tutti in un libro appartato, e lasciandovi spatii sufficienti, d'aggiongervi qualch'altra cosa[271].

---

[269] Leonardus de Brixia critique notamment l'enseignement du maître de chapelle Pietro Pontio, sous pretexte que celui-ci ne vérifie pas les tablettes de ses étudiants. Voir *supra*, p. 91.

[270] Adrien Petit-Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg : Johann Berg & Ulrich Neuber, 1552, f. K i^v^ : « Ayant appris les espèces [d'intervalles] et la méthode […] l'élève devrait se procurer une ardoise sur laquelle on peut aisément écrire et effacer ; il devrait prendre un Tenor du plain-chant et commencer à écrire note contre note, avec les intervalles.Quand il a assimilé la manière de faire [du contrepoint] note contre note en improvisant et s'est exercé en cela, il peut ensuite passer au contrepoint fleuri. Quand il s'est bien entraîné en cela aussi, il devrait mettre de côté l'ardoise et apprendre à chanter en improvisant sur du plain-chant ou de la musique figurée à partir d'un livre ou d'un fragment de papier ». La version française a été réalisée à partir de la traduction anglaise de Jessie Ann Owens, dans *Composers at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 67.

[271] Lodovico Zacconi, *Pratica di musica seconda parte*, *op. cit.*, p. 162 : « Ayant maintenant écrit [ces exemples] sur une tablette il ne doit pas faire ce que font certains, qui, ayant vu la manière avec laquelle la musique fonctionne, les effacent et ne leur accordent plus d'attention. Ce dernier, avec son désir d'apprendre, ayant fait tous les exercices sur la tablette mentionnée et évoquée précédemment, écrira tous ces exemples dans un livre séparé ». Voir Jessie Ann Owens, *Composers at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 82. L'auteur propose une traduction anglaise qui a servi de fondement à la version française.

Cet extrait atteste un changement de fonction de l'écriture, car ce médium, considéré auparavant comme un moyen pour accéder à l'improvisation, peut exister en tant que tel. Si Lodovico Zacconi demande aux élèves de copier les exemples dans un livre séparé, c'est tout simplement parce que la composition d'étude acquiert, une fois les vérifications effectuées sur la tablette, le statut d'œuvre. L'assimilation de la composition écrite à une œuvre permet d'envisager la notation comme un objet de transmission, de conservation, voire de substitution à la pratique.

III. Quelques fonctions de l'écriture

Au début du XVI^e^ siècle, la diffusion de la musique sous forme écrite associe de manière durable l'écriture au processus de création, de sorte que ce médium devient implicitement lié au concept d'œuvre musicale. L'étude du contrepoint permet d'avoir un regard singulier sur l'évolution des fonctions de l'écrit dans la théorie musicale de la Renaissance, et plus largement sur l'éviction progressive, à cette époque-là, d'une culture orale. En dehors de la vérification et de la correction, l'écriture est un moyen privilégié de transmission d'un enseignement qui s'effectuait autrefois par l'exemple vocal, car la composition permet aux élèves de visualiser et de retenir les formules. D'autres finalités sont également liées à la notation, notamment celle de conserver la mémoire d'un usage éphémère, ou encore celle de supplanter progressivement la création *ex tempore*.

A. L'écrit comme substitution a l'improvisation

À la Renaissance, certains théoriciens soumettent implicitement l'idée que l'écriture doit se substituer à l'improvisation. Quelques auteurs se démarquent en traitant cette problématique de manière explicite, et on se souvient, à ce titre, que Gioseffo Zarlino et Nicola Vicentino sont cités par Adrien de La Fage parmi les opposants historiques à l'art du chant *ex tempore*[272]. La posture de Gioseffo Zarlino constitue un cas d'école, puisque ce dernier adopte un discours commun à l'ensemble des détracteurs quant aux nombreuses erreurs faites par les praticiens dans l'exercice du chant sur le livre. Ces manquements aux règles seraient, selon ce dernier, étroitement liés aux défauts de jugement de l'oreille. Son contemporain Nicola

[272] Adrien de La Fage, « Variétés. Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina », *op. cit.* Voir *supra*, p. 95.

Vicentino adopte un regard similaire au sujet du contrepoint improvisé en évoquant d'emblée le décalage entre le plaisir des sens et la raison[273]. Le chant sur le livre est présenté comme une pratique agréable à l'oreille quoique sujette à de nombreuses licences d'harmonie. L'auteur explique ainsi qu'il est préférable d'écrire le contrepoint *alla mente* :

> Il vero contrapunto, ò per dir meglio la vera compositione sopra il canto fermi sarà che tutte le parti, che si cantano alla mente, siano scritte, & anchora il Compositore che comporrà quello, non havrà poca fatica à far quella compositione, corretta, & senza errori, & tanto più quanto sarà à più di quattro & cinque voci, & tal compositione sarà sicura da gli errori, & farà buon udire[274].

L'éviction du chant sur le livre est perceptible à travers certains choix terminologiques. Le mot « vrai » est associé au contrepoint écrit à deux reprises par opposition à une « fausse » composition qui serait celle du contrepoint improvisé. Il faut analyser cette fracture sous le prisme de la matérialité : l'écriture laisse quelque chose de palpable contrairement au chant *ex tempore* dont la résonance est par essence éphémère. Nicola Vicentino conseille ainsi de graver par écrit les voix que l'on ajoute traditionnellement à l'improviste. De cette façon, la notation musicale peut servir de support à l'interprétation pour des chanteurs lecteurs qui ne sauraient faire convenablement le chant sur le livre. La perte de cet usage ancien est sans doute une des raisons qui explique la production de plus en plus importante, dès la Renaissance, de pièces écrites dans le style du contrepoint improvisé.

B. La transmission du contrepoint improvise par l'ecriture musicale

Le chapitre précédent a permis de mettre en lumière différentes méthodes d'enseignement du chant sur le livre dans lesquelles l'écrit occupe une fonction plus ou moins importante pour la formation des élèves[275]. La théorie musicale apporte des informations supplémentaires sur les rapports qu'entretenaient les maîtres de contrepoint à l'exemple musical noté. L'observation des ouvrages révèle également une pluralité de relations à cette forme d'écrit. De nombreux auteurs ne font qu'évoquer l'usage sans illustrer leurs propos par

[273] Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, *op. cit.*, libro quarto, chap. 23, f. 83r : « Il cantar alla mente sopra il canto fermo nelle chiese, fa buono udire quando i compagni sono bene concertati, & che tutte le parti tengono i suoi termini, cioè, che i soprani faciano i suoi passaggi, & i contr'alti, & tenori sopra il Basso, che farà il canto fermo, & ogni parte dè osservare i suoi ordini : & sarà difficil cosa che non naschino de gli errori, & non pochi ».

[274] *Ibid.*, « Le vrai contrepoint, ou pour dire mieux la vraie composition sur le plain-chant sera [celle dans laquelle] toutes les parties qui se chantent improvisées sont écrites, & encore, le compositeur qui composera cela n'aura pas peu de difficultés à faire cette composition correcte & sans erreurs, d'autant plus quand elle sera à plus de quatre & cinq voix, ainsi une telle composition sera préservée des erreurs & sera agréable à écouter ».

[275] Voir *supra*, p. 92 et suiv.

des fragments de polyphonie, comme si cette pratique improvisée ne pouvait être codifiée par la notation musicale. D'autres, comme Juan Bermudo ou Matheo de Aranda, proposent un ensemble de préceptes sans pour autant donner beaucoup d'illustrations musicales[276]. En revanche, l'œuvre de Vicente Lusitano constitue un cas singulier, car son traité manuscrit (BnF. Esp219) consacré au *contrapunto* renferme plus de deux cents exemples de contrepoint notés pour illustrer son propos. Ce principe pédagogique est employé par le théoricien portugais à propos des canons sur une partie de soprano :

> Exemplo de como se deven hazer las fugas sobre tiple, esto es cantando el canto llano en boz de tiple o otra boz alta, para que las tales fugas ayan lugar en baxo del canto llano […] como abxo se vera[277].

Vicente Lusitano présente la technique contrapuntique qu'il illustre ensuite avec un contrepoint noté. L'utilisation du mot « verra » démontre que la musique se voit autant qu'elle s'écoute. L'auteur emploie aussi fréquemment l'expression « exemplo de como » – que l'on traduit en français par « exemple qui montre comment » – afin que l'étudiant soit amené à vérifier un usage contrapuntique en regardant le matériel musical.

En marge de la théorie, quelques collections imprimées ou manuscrites occupent un statut hybride entre ouvrage pédagogique et œuvre musicale. À partir du XVI^e^ siècle, certains compositeurs, tels Costanzo Festa, Don Fernando de los Infantas, Francesco Soriano ou Giovanni Pietro de Buono, proposent des études musicales élaborées sur le plain-chant[278]. La portée pédagogique de ces ouvrages est revendiquée par Francesco Soriano lorsqu'il explique, dans sa dédicace, que ses inventions sont faites « pour satisfaire les amateurs » de

---

[276] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.* ; Matheo de Aranda*, Tractado de canto mensurable y contrapunto*, *op. cit*.

[277] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, f. 46v : « Exemple qui montre comment on doit faire les canons sur un soprano, c'est-à-dire en chantant le plain-chant au soprano ou à une autre voix aiguë, afin que ces canons se placent sous le plain-chant […] comme on le verra ci-dessous ».

[278] Le manuscrit Bologna C36 conservé au Liceo musicale renferme les contrepoints de Costanzo Festa juxtaposés à ceux de Giovanni Maria Nanino. Une édition moderne de ces contrepoints a été réalisée par Richard Agee (éd.), *Costanzo Festa Counterpoints on a cantus firmus*, *Recent researches in the Music of the Renaissance 107*, Madison : A-R Editions, 1997, p. 297. ; Don Fernando de las Infantas, *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appelantur. Super excelso gregoriano cantu*, Venezia : Girolamo Scotto, 1579 ; Francesco Soriano, *Canoni, et Oblighi di Cento, et Dieci sorte sopra l'Ave maris stella, di Francesco Soriano Romano Maestro di Cappella della Sacra Basilica di S. Pietro in Vaticano, A Tre, Quatro, Cinque…*, Roma : Robletti, 1610 ; Les canons de Lodovico Zacconi et d'autres auteurs sont conservés à Pesaro dans le manuscrit Ms. 559 de la Biblioteca Oliveriana ; Giovanni Pietro Del Buono, *Canoni, oblighi et sonate in varie maniere sopra l'Ave maris stella […] a 3. 4. 5. 6. 7 et 8 voci, e le sonate a 4*, Palermo : Antonio Martarello & Santo d'Angelo, 1610. Ces pièces sont conçues comme des réponses à celles proposées par Francesco Soriano en 1610. Ce corpus à la croisée de la théorie et de la pratique contient également les pièces de Giovanni Maria Nanino ajoutées à celles de Costanzo Festa dans le manuscrit Bologna C36.

contrepoint[279]. L'observation de ces recueils contrapuntiques ne révèle pourtant pas d'écrits didactiques, mais uniquement des exemples musicaux ordonnés de manière graduelle selon le nombre de voix ajoutées au *cantus firmus* ou, s'il s'agit de canons, selon la distance et l'intervalle des imitations. L'écriture musicale est désormais considérée, par la possibilité qu'elle offre à l'étudiant de visualiser le contrepoint, comme une démarche pédagogique fondamentale.

C. L'ECRIT COMME MEMOIRE DE L'IMPROVISATION

Au XVI^e^ siècle, le recours à l'écriture dans l'enseignement du contrepoint improvisé devient fréquent, parfois au détriment des pratiques vocales. La notation musicale, secondaire ou complémentaire au chant *ex tempore*, occupe progressivement une fonction prioritaire dans l'enseignement, si bien que certains théoriciens, à l'image de Gioseffo Zarlino ou de Nicola Vicentino, présentent le contrepoint écrit comme une norme, reléguant ainsi le chant sur le livre au rang des usages marginaux. L'expérience du chant *alla mente* ne constitue pas pour les deux auteurs une étape nécessaire pour devenir compositeur, même lorsqu'il s'agit d'écrire à la manière du contrepoint vocal[280]. Partagée par certains, cette opinion est néanmoins à relativiser, car d'aucuns assimilent à l'inverse le contrepoint vocal à une expérience indispensable sur le chemin de la composition. Vicente Lusitano propose ainsi un chapitre consacré à la *compostura* à l'issue de son traité de chant sur le livre. Josquin des Prez, d'après le témoignage d'Adrien Petit-Coclico, faisait pratiquer à ses élèves la *sortisatio* avant de passer à l'écriture, de sorte que la composition était perçue par ce grand maître comme la mémoire ou la réminiscence d'une matière sonore éprouvée de manière orale :

> Item Praeceptor meus Iosquinus de Pratis nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam, breui tamen tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis et friuolis praeceptionibus detinebat, sed simul canendo praecepta per exercitium et practicam paucis uerbis docebat. Cum autem uideret suos utcunque in canendo firmos, belle pronunciare, ornatè canere, et textum suo loco applicare, docuit eos species perfectas et imperfectas, modumque canendi contra punctum super Choralem, cum his speciebus. Quos autem animaduertit acuti ingenij esse et animi laeti his tradidit paucis uerbis regulam componendi trium uocum, postea quatuor, quinque, sex et caetera, appositis semper exemplis, quae illi imitarentur[281].

---

[279] Francesco Soriano, *Canoni, et Oblighi di Cento, et Dieci sorte sopra l'Ave maris stella, di Francesco Soriano Romano Maestro di Cappella della Sacra Basilica di S. Pietro in Vaticano, A Tre, Quatro, Cinque…*, *op. cit.* Le musicien explique cela dans l'épître au lecteur : « per piacere à gli Amatori di questo studio ».

[280] Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, *op. cit.*, libro quarto, chap. 23, f. 83r.

[281] Adrien Petit Coclico, *Compendium musices*, *op. cit.*, partie 2, f. Fijv. Les mots du théoricien sont les suivants : « Mon professeur Josquin […] ne donna jamais de lecture sur la musique (partition) ou écrit de travaux théoriques, et cependant il était capable de former des musiciens aboutis rapidement, parce qu'il ne retenait pas ses élèves avec des instructions longues et inutiles mais leur apprenait les règles en quelques mots, à travers une application pratique dans le cadre du chant. Dès qu'il voyait que ses élèves étaient solides dans le chant, […] il

Cet héritage est manifeste sous la plume de Juan Bermudo. Tout en consacrant un chapitre à « ceux qui ne savent pas faire le contrepoint, et qui veulent commencer à composer », il critique de manière virulente cet usage qu'il qualifie au détour de « barbare[282] ». Une majorité des théoriciens de la Renaissance pensent, en effet, que l'inventivité est en permanence nourrie par les expériences sonores éprouvées dans le chant. De la sorte, certains écrits sont considérés comme un moyen de conserver des usages polyphoniques. Hippolito Chamaterò di Negri assimile, à mots couverts, ses introïts aux réminiscences de pratiques musicales improvisées faites avec ses élèves lorsqu'il était maître de chapelle à la cathédrale de Trévise. Le musicien présente cette idée dans la dédicace de ses *introiti fondati sopra il canto fermo del basse* adressée aux chanoines de la cathédrale d'Udine :

> […] sapendo che […], quando era al servitio del suo honorato Domo, non poco si dilettavano della Musica dell'introiti, & che gioivano à veder li miei scholari in choro nel far contraponti all'improviso […] questa mia opera dell'introiti gli dedico & dono[283].

L'œuvre d'Hippolito Chamaterò di Negri est manifestement composée en souvenir des introïts improvisés par ses élèves lorsqu'il était à Trévise. La musique écrite constitue ainsi une forme de réminiscence d'usages effectués dans le chant *ex tempore*, de telle manière que l'improvisation se présente bien, dans ce cas-là, comme une étape préparatoire à l'écriture. L'assimilation de la composition à la transcription d'une oralité première pourrait en partie expliquer la présence de monodies grégoriennes notées dans de grands livres de chœurs contenant essentiellement des polyphonies de la manière suivante :

Superius	**Altus**
Vide	Vide
Ténor	**Bassus**
Plain-chant	Vide

leur parlait des intervalles parfaits et imparfaits et des différentes méthodes pour inventer des contrepoints sur le plain-chant. S'il considérait, cependant, que certains élèves avaient des prédispositions prometteuses et un esprit ingénieux, il leur enseignait ensuite les règles de la composition à trois, quatre, cinq et six voix, en leur procurant toujours des exemples à imiter ».

[282] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.*, livre 5, chap. 27 : « Algunos que no saven contrapunto, y quieren començar a componer con sola cuenta de consonancias : suelen virgular el papel pautado por no perderse en la cuenta. Y aunque este modo sea barbaro […] ».

[283] Hippolito Chamateró di Negri, *Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso*, Venise : Girolamo Scotto, 1574. On trouve ces phrases dans la dédicace : « Sachant, […] quand j'étais au service de votre cathédrale honorée, que vous vous délectiez de la musique des introïts, & vous aviez plaisir à voir mes élèves dans le chœur faire des contrepoints improvisés […] je vous dédie mon œuvre sur les introïts ».

Ce cas, remarquable dans des sources musicales conservées à Coimbra, à Trévise, ou à Rome, engage à penser que le matériel musical, c'est-à-dire le plain-chant, est à compléter[284]. Noté à la voix de ténor, le chant grégorien qui assume traditionnellement la fonction de *cantus firmus* dans le contrepoint improvisé, est entouré d'espaces laissés vides habituellement associés aux voix de *superius*, *altus* et *bassus*.

Facsimilé 14 : Verset *Ostendat faciem suam* de l'introït *Egredimini et videte* (Mss. Capp. Giulia. VIII. 39-0394, f. 195v-196r)

Élaborée sur un plain-chant au ténor, la polyphonie à quatre voix de l'introït *Egredimini et videte* aboutit au verset *Ostendat faciem suam* qui est ici laissé à l'état de canevas, car on ne trouve, sur les deux pages, que le chant grégorien au folio 195v. Il est légitime de s'interroger sur les raisons d'une écriture polyphonique retardée, car il semble peu vraisemblable que le

[284] Voir les manuscrits I – T7 et P – C6. Dans le cas du manuscrit de Trévise, le plain-chant *Victime paschali laudes* est noté à la partie de *superius*. Le livre de chœur de Coimbra compte neuf chants grégoriens notés de la sorte. Voir Owen Rees, *Polyphony in Portugal : c. 1530-c. 1620*, *Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York & London : Garland, 1995, p. 156-8. L'auteur donne un index des pièces monodiques qui sont toutes écrites sur un verso alors que le recto suivant est laissé vide : f. 27v, Alleluya beatus vir sanctus martinus / f. 45v, Alleluya exivi a patre / f. 49v, Mihi autem absit / f. 49v, Alleluya franciscus pauper / f. 51v, Alleluya tanto tempore / f. 53v, Dedit dominus / f. 53v, In fide et lenitate / f. 60v, Alleluya sancte michael / f. 88v, Effuderunt sanguinem.

copiste n'ait pas profité de ces espaces vides. La chronologie dans l'écriture du contrepoint, qui est évoquée par certains théoriciens de la Renaissance, permet de soutenir une hypothèse : l'écriture au préalable du *cantus firmus* laisserait la possibilité aux chanteurs de s'exercer dessus lors des offices et, une fois l'improvisation idéale atteinte, de la noter dans le livre en guise de conservation ou de mémoire.

Conclusion

La musicologue Jessie Ann Owens décrit l'écriture comme une phase secondaire à l'élaboration mentale dans son étude *Composers at work*. La notation ne serait en somme que l'expression visible d'une planification au préalable de l'esprit. La composition comme l'improvisation s'effectue dans la tête avant d'être exprimée par l'écrit ou par le geste vocal. Jessie Ann Owens évoque ainsi la perméabilité entre les deux pratiques : « Bien qu'il y ait d'importantes différences entre le chant *alla mente* (chanter un contrepoint improvisé sur une ligne donnée) et composer *alla mente* (concevoir la structure entière d'une nouvelle composition), les deux usages reflètent un monde dans lequel les distinctions entre musique improvisée et écrite n'étaient pas grandes[285] ». L'importante production de polyphonies dans le style du chant sur le livre constitue une preuve supplémentaire d'un échange constant encore vivace à la Renaissance entre oralité et écriture.

[285] Jessie Ann Owens, *Composers at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 68-9 : « While there are important différences between singing *alla mente* (singing an improvised counterpoint to a given line) and composing *alla mente* (conceiving the entire fabric of a new composition), both reflect a world in which the distinction between improvised and written music were not great ».

QUATRIÈME CHAPITRE
LES SOURCES ÉCRITES DU CHANT SUR LE LIVRE

À la Renaissance, l'expression chant sur le livre renvoie à différentes techniques d'improvisation. La formule est aussi bien employée pour décrire un contrepoint simple, diminué ou concerté sur le plain-chant qu'une polyphonie faite sur un chant figuré. Ce dernier usage, particulièrement représenté dans le répertoire de la *chanson setting*, demeure en revanche secondaire par rapport au contrepoint exécuté sur le plain-chant que Johannes Tinctoris, au XV^e^ siècle, présente comme une pratique courante : « dans beaucoup d'églises, ce plain-chant est chanté sans mesure, au-dessus duquel une très suave harmonie est faite par des chanteurs savants ». Cette phrase laisse à penser que les polyphonies improvisées sur un plain-chant « sans mesure », c'est-à-dire sans variation rythmique, résonnaient à cette époque dans de nombreuses institutions ecclésiastiques. Une recherche dans les sources musicales de la Renaissance a permis de recenser de nombreux livres musicaux contenant des pièces écrites avec un plain-chant égal. Notre travail vise ainsi à compléter certaines études consacrées à ce répertoire noté et qui évoque l'improvisation sur le livre, en particulier celles de David Sutherland sur le *Contrapunctus* de Lyon (1528), de Michael Noone et de José Sierra Perez sur les polyphonies chantées à l'Escorial, de David Burn et de Frank D'Accone sur les contrepoints de Francesco Corteccia ou encore de Robert Gerken sur les manuscrits de Jena pour le propre de la messe[286]. Ces recherches donnent un aperçu précieux, mais incomplet d'un corpus très vaste qui ne cesse de s'enrichir[287].

Présentation

Nos recherches ont été menées en plusieurs étapes. Nous avons d'abord défini le style des polyphonies à répertorier grâce à l'étude des écrits théoriques, ce qui nous a ensuite permis, en nous fondant sur la littérature secondaire, d'identifier les caractéristiques de notation de ces

[286] David Sutherland, *The Lyons Contrapunctus (1528) : Part 1&2*, Madison : A-R Editions, 1976 ; Michael Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy Under the Habsburgs, 1563-1700*, *op. cit.* ; David Burn, Franck D'Accone (éd.), *Counterpoints on the cantus firmi of solemn Masses / Francesco Corteccia*, Middleton : American Institute of Musicology, 2009 ; Robert Gerken (éd.), *Three Mass Proper Cycles from Jena 35*, Madison : A-R Editions, 1982 ; José Sierra Perez, « La supuesta intervención de Felipe II en la polifonía contrareformista (Comentario al nº 38 de la " Carta de Fundación y Dotación de San Lorenzo el Real. Año 1567) », *Felipe II y su época : actas del Simposium*, Madrid : Real Centro Universitario Escorial, 1998, pp. 169-228.

[287] Mes plus vifs remerciements vont aux musicologues, musiciens et amis qui m'ont aidé à compléter ce corpus de pièces : Philippe Canguilhem, Juan Carlos Asensio, Michael Noone, David Fiala, Margaret Bent, Richard Sherr, Owen Rees, David Sutherland, David Crawford, Marc Busnel, Lucien Kandel, Philippe Vendrix et toute l'équipe du CESR.

pièces. En effet, les polyphonies élaborées sur le plain-chant, tout comme le répertoire mis en musique de cette manière, sont parfois écrites de manière singulière. Grâce à cette méthode, nous avons mis en lumière un corpus important de sources comprenant des pièces qui imitent l'improvisation sur le plain-chant : 130 livres, quatre tablettes d'études et deux graffiti, ce qui porte au total les sources au nombre de 136. Le tableau suivant contient l'ensemble de ces collections musicales[288] :

Table 7 : Les sources manuscrites du contrepoint improvisé

Cote thèse	Siècle	Ville	Bibliothèque	Cote	Nombre de pièces
A – V3617	XIV^{e}	Vienne	Nationalbibliothek	Cod. 3617	1
B – Gtab	XV^{e}	Gand	Dienst Stadsarcheologie	SBW 93-4/156	1
B – B27766	XVI^{e}	Bruxelles	Conservatoire royal de Belgique	Ms 27766	1
B – S25	XVIII^{e}	Soignies	Bibliothèque de la collégiale	ms II 3092	+ de 200
B – B3092	XVIII^{e}	Bruxelles	Bibliothèque Royale de Belgique	ms II 3092	+ de 200
CH – S546	XVI^{e}	Saint-Gall	Stiftsbibliothek St. Gallen	Cod. Sang. 546	
CH – S542	XVI^{e}	Saint-Gall	Stiftsbibliothek St. Gallen	Cod. Sang. 542	98
CZ – P47	XV^{e}	Prague	Former Strahov Monastery	Ms D.G.IV.47	23
CZ – HkmIIA 7	XV^{e}	Hradec Králové	Krajske Muzeum	MS II A 7	
CZ – PnmXIII A2	XVI^{e}	Prague	Narodni muzeum	MS XIII A 2	2
CZ – Ps. S	XVI^{e}	Prague	Muzeum Hlavního Mesta Prahy	Sans cote	2
CZ – Rs. A	XVI^{e}	Roudnice	Archiv probostství	Ms. B (Ohne Sign.)	1
CZ – HkmIIA 13b	XVI^{e}	Hradec Králové	Krajske Muzeum	MS II A 13a	1
CZ – HkmIIA 14	XVI^{e}	Hradec Králové	Krajske Muzeum	MS II A 14	2
D – Br438	XIV^{e}	Breslau	Staatsbibkiothek	I Qu 438	1
D – Br42	XV^{e}	Breslau	Staatsbibliothek	I Qu 42	1
D – M5963	XV^{e}	Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Cod. Lat. 5963	1
D – B290	XV^{e}	Berlin	Staatsbibliothek	Theo. Lat. 4° 290	2
D – H3225	XV^{e}	Hambourg	Staatsbibliothek	N D VI 3225	2
D – Br687	XV^{e}	Breslau	Staatsbibliothek	I F 687	2
D – M3154	XV^{e}	Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Ms Mus 3154	10
D - B40021	XV^{e}	Berlin	Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz	Ms Mus. 40021	1
D – M5023	XV^{e}	Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Ms Latinus monacensis 5023	6
D – J30	XVI^{e}	Jena	Universitätsbibliothek	Ms 30	4
D – J33	XVI^{e}	Jena	Universitätsbibliothek	Ms 33	10
D – J34	XVI^{e}	Jena	Universitätsbibliothek	Ms 34	59
D – J35	XVI^{e}	Jena	Universitätsbibliothek	Ms 35	102
D – R120	XVI^{e}	Ratisbonne	Bischöfliche Proske-Musikbibliothek	Ms. C. 120	1
D – D505	XVI^{e}	Dresde	Sächsische Landesbibliothek	Ms Mus. 1/D/505	6
D – D506	XVI^{e}	Dresde	Sächsische Landesbibliothek	Ms Mus. 1/D/506	4
D – R76	XVI^{e}	Ratisbonne	Fürst Thurn and Taxis	Ms 76 Abth. II	1

[288] Nous avons reproduit pour des raisons pratiques la table des sources manuscrites du chant sur le livre, voir annexe 1.

			Hofbibliothek		
D – Z84	XVI^{e}	Zwickau	Ratsschulbibliothek	Ms 84,2	non consulté
D – A26	XVI^{e}	Augsbourg	Staats und Stadtbibliothek	Ms. Tonk. Schl. 26	36
D – M519	XVI^{e}	Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Ms Mus 519	6
D – M2755	XVII^{e}	Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Ms Mus 2755	7
D – M3066	XVIII^{e}	Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Ms Mus 3066	7
DK – C1848	XVI^{e}	Copenhague	Det Kongelige Bibliotek	Ms. Ny kgl. Samling 1848 2°	7
E – S25	XIV^{e}	Seville	Biblioteca Capitular y Colombina	Ms 5-2-25	1
E – Segs.s.	XV^{e}	Ségovie	Archivo Capitular de la Catedral	Ms. s. s	2
E – T2-3	XVI^{e}	Tarazona	Archivo Capitular de la Catedral	Ms. 2-3	10
E – B454	XVI^{e}	Barcelone	Biblioteca Nacional de Catalunya	Ms 454	2
E – B681	XVI	Barcelone	Biblioteca Nacional de Catalunya	Ms 681	1
E – B1166/1967	XVI^{e}	Barcelone	Biblioteca Nacional de Catalunya	Ms 1166/1967	2
E – B28	XVIe	Barcelone	Biblioteca de l'Orfeo Catala	Ms 12-VII-28	29
E – E149	XVI^{e}	Escorial	Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo	Ms Cant 149	1
E – E210	XVI^{e}	Escorial	Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo	Ms Cant 210	1
E – B682	XVI^{e}	Barcelone	Biblioteca de la Disputació	Ms. 682	10
E – Gcr	XVI^{e}	Grenade	Archivo de Música de la Capilla Real de Granada	GR-CR	1
E – G1	XVII^{e}	Guadalupe	Biblioteca del Monasterio	Ms-1	27
E – E4	XVII^{e}	Escorial	Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo	LF4	1
E – M750	XVII^{e}	Montserrat	Biblioteca del Monestir	Ms 750	1
E – B1	XVII^{e}	Barcelone	Instituto Español de Musicología	Ms 1*	3
F- P6771	XIV^{e}	Paris	Bibliothèque Nationale	Nouvelles acquisitions françaises 6771	1
F – P568	XV^{e}	Paris	Bibliothèque Nationale	Ms Fond Italien 568	1
F – S20-1	XV^{e}	Solesmes	Bibliothèque de l'abbaye	A20-1	3
F – P967	XV^{e}	Paris	Bibliothèque Nationale	MS Rés. F. 967	1
F – Btab	XVI^{e}	Beauvais	Cathédrale St-Pierre	Sans signature	1
F – P862	XVI^{e}	Paris	Bibliothèque Nationale	Cons. Rés. 862	1
GB – O229	XIV^{e}	Oxford	Bodleian Library	Ms. Canon. Pat. Lat. 229	1
GB – Stab	XV^{e}	Somerset	Wells Museum	Sans signature	1
GB – O167	XV^{e}	Oxford	Bodleian Library	Ms. Digby 167	1
GB – C1236	XV^{e}	Cambridge	Magdalene College Pepys Library	Ms. 1236	1
GB – L5665	XV^{e}	Londres	British Library	Ms. Add. 5665	non consulté
GB – C12	XV^{e}	Cambridge	University Library	Ee.i.12	1
GB – B19/2/IV	XV^{e}	Beverley	East Riding of Yorkshire Archives and Records Service	DDHU 19/2/IV	1
GB – O253	XV^{e}	Oxford	Christ Church Library	Okes 253	2
GB – L56	XVI^{e}	Londres	British Library	Royal Appendix 56	4
GB – L17802-5	XVI^{e}	Londres	British Library	Ms. Add. 17802-5	14
GB – O979-83	XVI^{e}	Oxford	Christ Church Library	Mus. 979-83	non consulté
I – Sgraf	XIV^{e}	Sienne	Cathédrale	Sans signature	1

I – V4	XIV^{e}	Venise	Biblioteca di Santa Maria della Consolazione	Cod. Lit. 4	1
I – Mes16	XIV^{e}	Messine	Biblioteca del Seminario Arcivescovile	O.4.16	1
I – C56	XIV^{e}	Cividale del Friuli	Museo Archeologico Nazionale	Cod. LVI	3
I – Fa117	XV^{e}	Faenza	Biblioteca Comunale	Ms 117	7
I – A187	XV^{e}	Assise	Biblioteca Comunale	Ms. 187	2
I – P553	XV^{e}	Padoue	Archivio di Stato	Santa Giustina 553	1
I – S36	XV^{e}	Sienne	Biblioteca Comunale degli Intronati	Ms. L.V.36	1
I – Pergraf	XV^{e}	Pérouse	San Matteo degli Armeni	Sans signature	1
I – F999	XV^{e}	Florence	Biblioteca Medicea-Laurenziana	Ms Ashb. 999	1
I – Trento89	XV^{e}	Trente	Castello del buon Consiglio	Ms. 89	6
I – Trento91	XV^{e}	Trente	Castello del buon Consiglio	Ms. 91	14
I – Per431	XV^{e}	Pérouse	Biblioteca Comunale Augusta	Ms 431 (G20)	1
I – Bol16	XV^{e}	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	Ms. Q.16	1
I – PA10	XV^{e}	Parme	Archivio del Duomo	Ms. F 10	1
I – Bol71	XV^{e}	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	Ms. A.71	2
I – M15	XV^{e}	Milan	Biblioteca Nazionale Braidense	Fondo liturgico Duchi di Parma 15	1
I – Bol18	XVI^{e}	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	Ms. Q18	1
I – Per1013	XVI^{e}	Pérouse	Biblioteca Augusta	Ms 1013	3
I – CM D	XVI^{e}	Casale Monferrato	Archivio del Duomo	Ms D	1
I – CM C	XVI^{e}	Casale Monferrato	Archivio del Duomo	Ms C	2
I – Ber1208D	XVI^{e}	Bergame	Biblioteca Civica	Ms 1208 D	4
I – R968	XVI^{e}	Rome	Conservatorio Santa Cecilia	G.Mss.968	7
I – F2	XVI^{e}	Florence	Biblioteca Nazionale	Musica Antica 2	1
I – Ber1143	XVI^{e}	Bergame	Biblioteca Civica	Ms. 1143	74
I – Bol22	XVI^{e}	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	Ms Q 22	105
I – F46	XVI^{e}	Florence	Archivio Musicale dell'Opera di Santa Maria del Fiore	Ms 46	53
I – F45	XVI^{e}	Florence	Archivio Musicale dell'Opera di Santa Maria del Fiore	Ms 45	3
I – T8	XVI^{e}	Trévise	Archivio del Duomo	Ms 8	6
I – T3	XVI^{e}	Trévise	Archivio del Duomo	Ms 3	8
I – T7	XVI^{e}	Trévise	Archivio del Duomo	Ms 7	6
I – T14	XVI^{e}	Trévise	Archivio del Duomo	Ms 14	97
I – T25	XVI^{e}	Trévise	Archivio del Duomo	Ms 25	39
I – T23	XVI^{e}	Trévise	Archivio del Duomo	Ms 23	1
I – T9	XVI^{e}	Trévise	Archivio del Duomo	Ms 9	4
I – G6	XVI^{e}	Gubbio	Archivio del Duomo	Ms. mus. 6	1
I – G2	XVI^{e}	Gubbio	Archivio del Duomo	Ms. mus 2	3
I – Bol36(1)	XVII^{e}	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	Ms. C.36(1)	157
I – T27	XVII^{e}	Trévise	Archivio del Duomo	Ms 27	37
I – Pes559	XVII^{e}	Pesaro	Biblioteca Oliveriana	Ms. 559	non consulté
I – Bol36(2)	XVII^{e}	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	Ms. C.36(2)	110
I – Bol205	XVII^{e}	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	Ms. U.205	110
I – Bol222	XVIII^{e} ?	Bologne	Museo internazionale e	Ms S.222	non

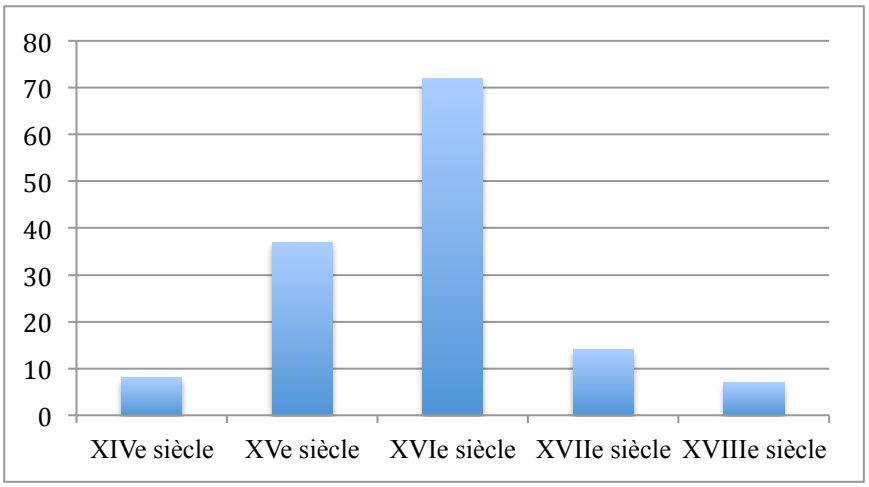
			biblioteca della musica		consulté
I – Bol225	XVIII[e]	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	Ms T.225	non consulté
I – Bol43	XVIII[e]	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	I.43	1
I – Bol56	XVIII[e]	Bologne	Museo internazionale e biblioteca della musica	DD56	79
M – P158	XVI[e]	Puebla	Catedral	LCXIII	1
NL – Itab		Ijsselstein	Private collection R. Ooyevaar	sans signature	1
NL – U3 L16	XVI[e]	Utrecht	University Library	Ms. 3 L 16	1
P – L60	XVI[e]	Lisbonne	Biblioteca Nacional	Ms 60	1
P – B967	XVI[e]	Braga	Arquivo distrital	Ms D967	86
P – C6	XVI[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 6	11
P – C12	XVI[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 12	6
P – C9	XVI[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 9	14
P – C33	XVI[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 33	3
P – C36	XVI[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 36	7
P – C44	XVI[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 44	6
P – C53	XVI[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 53	4
P – P40	XVI[e]	Porto	Biblioteca Pública Municipal	MM 40	18
P – C34	XVI[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 34	2
P – C18	XVII[e]	Coimbra	Biblioteca Geral	MM 18	3
P – As.s.	XVI[e]	Arouca	Museu de Arte Sacra	Ms [s.s]	1
P – L57	XVI[e]	Lisbonne	Biblioteca Nacional	LC57	1
P – P76-9	XVI[e]	Porto	Biblioteca Pública Municipal	MM 76-9	1
P – E151	XVI[e]	Evora	Biblioteca Pública	Ms. CLI 1/-3	1
US – NY253	XVII[e]	New York	The Hispanic Society Library	Ms **HC 392/253a	3
US – NY861	XVII[e]	New York	The Hispanic Society Library	Ms **HC 380/861	4

L'élaboration polyphonique sur le plain-chant « sans mesure » ou en valeurs égales dépasse largement les limites de la Renaissance, s'exprimant dans des ouvrages qui présentent de grandes disparités, que ce soit en termes de provenance, d'époque et de contenu.

Chronologie

La datation précise des manuscrits constitue une science complexe et qui ne saurait être toujours précise. Certains livres ont été élaborés sur des périodes longues, d'autres sont le résultat de différentes strates de compilation étendues sur plusieurs siècles. Enfin, certains d'entre eux sont parfois constitués de folios disparates dont les écritures ont été faites à des époques différentes. Néanmoins, le classement des sources manuscrites selon le critère chronologique permet d'avoir une idée générale de l'évolution de la production entre le XIV[e] siècle et le XVIII[e] siècle. Une intensification du nombre de sources est perceptible durant la Renaissance, notamment au XVI[e] siècle, comme le montre le graphique suivant :

Graphique 1: Répartition des sources par siècle

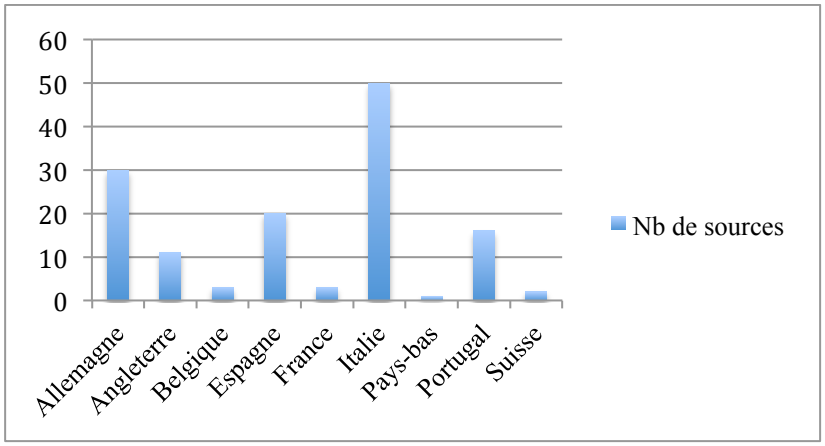


Le nombre de sources augmente sensiblement au XV^e^ siècle pour atteindre un climax au XVI^e^ siècle avec 72 ouvrages. Cet essor considérable du nombre de manuscrits contenant des pièces dans le style du contrepoint improvisé pourrait être lié aux fonctions de plus en plus importantes de l'écriture dans l'enseignement du chant sur le livre. Au XVI^e^ siècle, les théoriciens Gioseffo Zarlino et Nicola Vicentino préconisent implicitement la substitution du contrepoint vocal par sa notation. Hormis l'influence certaine des écrits de ces défenseurs de la composition écrite, nous verrons que la présence de pièces de ce type dans l'édition musicale pourrait également avoir suscité une production manuscrite secondaire.

Géographie

Le contrepoint noté peut tout à fait être assimilé à une forme de culture musicale européenne tant cette science, nécessaire à l'élaboration des compositions écrites ou improvisées, semble constituer une étape fondamentale de la formation du musicien. Pour cette raison, les exemples de contrepoint écrits sont disséminés sur un vaste territoire. Certaines sphères géographiques se distinguent néanmoins grâce à un recours plus important à la composition, laissant ainsi entrevoir une pluralité de rapports à l'écriture.

Graphique 2 : Répartition des sources par pays de rédaction



Certains pays comme l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne, le Portugal ou l'Angleterre ont une véritable culture de l'écrit[289]. La confrontation de ces données avec les informations chronologiques révèle néanmoins des rapports à la notation qui sont décalés dans le temps. L'Italie et l'Allemagne sont à l'origine d'une production relativement homogène entre les XIV^e^ siècle et XVIII^e^ siècle. Dans d'autres pays en revanche, comme en Espagne ou au Portugal, le contrepoint mental n'est vraiment écrit qu'à partir du XVI^e^ siècle. L'émergence de l'édition musicale constitue certainement l'élément déclencheur de cette vague d'écriture manuscrite post-imprimé. C'est tout au moins ce que l'on constate au monastère Santa Cruz de Coimbra après la publication du *Tractado de canto mensurable y contrapunto* (1535) de Mathéo de Aranda, alors en poste à l'université de cette ville[290].

Institutions religieuses

L'analyse des sources selon le critère géographique engage à distinguer certaines localités à l'intérieur de ces vastes territoires. Ainsi, l'église de Toussaint de Jéna (4), la cathédrale de Trévise (8), le monastère Santa Cruz de Coimbra (8), le monastère San Lorenzo

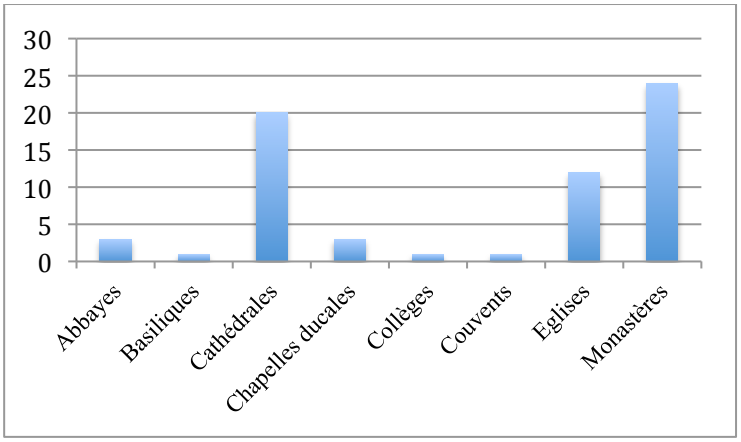
[289] Les sources allemandes comprennent des manuscrits qui sont compilés dans l'ensemble de l'empire germanique : sept sources proviennent de l'actuelle République Tchèque (CZ – P47 ; CZ – HkmIIA ; CZ – PnmXIII A2 ; CZ – Ps.s ; CZ – Rs. A ; CZ – HkmIIA 13b ; CZ – HkmIIA 14) et une d'Autriche (A – V3617). D'autres sources présentent des différences entre le pays de conservation et de rédaction : les livres B – B27766, F – P568, F – P862 sont des sources italiennes ; le manuscrit DK – C1848 vient de France ; les codex F – P967, NL – U3 L16, US – NY253, US – NY861 ont été réalisés en Espagne.

[290] Matheo de Aranda, *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, *op. cit.* Voir Robert Stevenson, « Aranda, Matheo de », *Grove online* à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01149?q=Matheo+de+aranda&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consultée le 9/04/2015 : « By 3 April 1528 he was mestre de capela at Évora Cathedral in Portugal, a post which he held until 26 August 1544, when he was appointed professor of music at Coimbra University ».

de l'Escorial (5), ou encore certaines églises de Florence (6), semblent avoir développé un goût certain pour ce type de compositions dans le style du chant sur le livre[291].

À une échelle plus réduite, la confrontation des lieux de production du contrepoint écrit révèle d'autres données intéressantes. Cette démarche effectuée sur une partie seulement du corpus – l'origine de certaines sources n'étant pas renseignée – permet d'associer l'usage musical à une pluralité de lieux de musique. L'écriture du contrepoint mental est attestée dans des établissements réguliers (abbayes, couvents et monastères), des institutions séculières (basiliques, cathédrales et églises), mais également dans des lieux de pouvoir (chapelles de cours princières) et des lieux d'enseignement (collèges pour enfants de nobles familles). Le graphique suivant présente, pour les sources dont l'origine est certaine (55 manuscrits), le nombre de livres produits par type d'établissement.

Graphique 3 : répartition des sources par institution



Le recours à l'écriture du contrepoint est plus ou moins important selon les institutions musicales, les monastères et les cathédrales devançant naturellement les autres établissements religieux. Dès le Moyen Âge, une culture lettrée nait dans ces lieux grâce à l'enseignement et aux activités liturgiques, de sorte que les chanteurs qui exerçaient dans les monastères ou les cathédrales étaient certainement plus aptes à la lecture que ceux des couvents ou des églises paroissiales. Il convient toutefois de relativiser ces résultats, car le diagramme révèle également la présence de manuscrits copiés pour l'usage des églises, notamment en Allemagne où une culture lettrée semble s'être développée dès le début du XVI[e] siècle dans des institutions moins prestigieuses. On pense, par exemple, aux manuscrits de Jena écrits

[291] Les manuscrits florentins témoignent d'une production de pièces sur près de trois siècles (XIV[e]-XVII[e]). La première source florentine est un *Benedicamus Domino* conservé dans la collection F - P568 (Bnf). Les dernières pièces recensées sont composées, au début du XVII[e] siècle, par Marco da Gagliano.

pour l'église de Toussaint (D – J30, D – J33, D – J34, D – J35) ou encore aux codex de Dresde copiés pour l'église Sainte-Anne d'Annaberg (D – D505 et D – D506).

Un parcours chronologique de la production révèle néanmoins une diversification progressive des lieux d'écriture du contrepoint entre le XIV^e^ et le XVI^e^ siècle. On remarque, à partir du XV^e^ siècle, une exportation progressive du contrepoint noté depuis les monastères vers des institutions séculières comme les églises et les cathédrales. Ces dernières dépassent ainsi les monastères durant le *Cinquecento* avec quatorze livres contre douze. Au XVI^e^ siècle, la majorité des sources sont copiées dans des institutions séculières. La diversité des lieux de notations du contrepoint a une importance capitale pour appréhender les spécificités des styles développés au sein de chaque institution.

Dimensions et lectures

L'étude du contrepoint permet d'identifier une forme de stratification culturelle entre les différentes institutions religieuses, car le rapport à l'écriture n'est pas le même au sein des monastères ou des cathédrales que dans les couvents ou les églises paroissiales. Certains lieux témoignent d'une culture écrite implantée grâce à un recours fréquent à la notation, alors que d'autres institutions présentent en revanche les caractéristiques d'une culture orale par un usage très exceptionnel de l'écriture musicale. En outre, le corpus du contrepoint écrit atteste différents rapports à la lecture. À ce titre, la prise en compte des dimensions des manuscrits est importante pour découvrir les usages du livre de musique :

Table 8 : Les dimensions des sources (présentation chronologique)

PET Manuscrits de petite taille DON Manuscrits de taille moyenne DOC Manuscrits de grande taille

Cote	Tailles	Date	Institution
I-V4	265x175	XIV^{e}	
I – C56	360x247	XIV^{e}	cathédrale
GB – O229	360x247	XIV^{e}	abbaye
F – P6771	271x213	XIV^{e}	
E – S25	220x150	XIV^{e}	
I – Fa117	248x175	XV^{e}	
I – S36	278x212	XV^{e}	
F – P568	257x175	XV^{e}	
I – F999	560x400	XV^{e}	église
GB – Stab	60x50	XV^{e}	
NL – Itab	115x40	XV^{e}	
B – Gtab	56x124	XV^{e}	
A – V3617	217x150	XV^{e}	
GB – O167	255x188	XV^{e}	
GB – C1236	180x125	XV^{e}	
I - Trento89	310x210	XV^{e}	cathédrale
I – Trento91	310x210	XV^{e}	cathédrale
CZ – P47	215x150	XV^{e}	
GB - L5665	258x180	XV^{e}	
I – Per431	213x143	XV^{e}	
I - Bol16	210x140	XV^{e}	
I – PA10	595x450	XV^{e}	cathédrale
F – P967	370x275	XV^{e}	monastère
I - Bol71	215x145	XV^{e}	collège
GB – C12	200x142	XV^{e}	monastère
GB – O253	267x360	XV^{e}	
D – M3154	314x220	XV^{e}	
D - B40021	310x210	XV^{e}	
D – M5023	150x105	XV^{e}	monastère
E – Segs.s.	291x215	XV^{e}	cathédrale
I – Bol18	168x240	XVI^{e}	
I – P1013	210x155	XVI^{e}	
CH – S546	410x270	XVI^{e}	monastère
E – T2-3	570x400	XVI^{e}	cathédrale
DK – C1848	285x200	XVI^{e}	
F – Btab	90x75	XVI^{e}	
D – J30	305x440	XVI^{e}	église
D – J33	425x285	XVI^{e}	église
D – J34	475x310	XVI^{e}	église
D – J35	485x310	XVI^{e}	église
P – L60	98x147	XVI^{e}	
E – B454	307x224	XVI^{e}	
D – R120	298x205	XVI^{e}	
I – CM D	465x325	XVI^{e}	cathédrale
E – B681	374x265	XVI^{e}	
D - D505	394x280	XVI^{e}	église
D - D506	408x289	XVI^{e}	église
D – R76	400x310	XVI^{e}	
I – CM C	395x275	XVI^{e}	cathédrale
I - Ber1208D	600x440	XVI^{e}	cathédrale
P - B967	393x270	XVI^{e}	cathédrale
P – C6	580x420	XVI^{e}	monastère
I - R968	335x240	XVI^{e}	église
E – B1166/1967	420x275	XVI^{e}	chapelle ducale
E - B28	170x115	XVI^{e}	
I - F2	425x280	XVI^{e}	
I – Ber1143	150x211	XVI^{e}	cathédrale
I – Bol22	165x220	XVI^{e}	
P - C12	523x390	XVI^{e}	monastère
P – C9	560x418	XVI^{e}	monastère
I – F46	460x310	XVI^{e}	cathédrale
D - Z84	137x98	XVI^{e}	
I – F45	410x270	XVI^{e}	cathédrale
I – T8	510x367	XVI^{e}	cathédrale
I – T7	490x506	XVI^{e}	cathédrale
B – B27766	420x280	XVI^{e}	
I – T14	505x368	XVI^{e}	
CZ – Ps. S	583x380	XVI^{e}	
I – T25	447x365	XVI^{e}	
CH – S542	540x390	XVI^{e}	abbaye
I - T23	459x356	XVI^{e}	
I – T9	500x360	XVI^{e}	cathédrale
P - C33	421x275	XVI^{e}	monastère
P - C36	412x278	XVI^{e}	monastère
I - G6	430x280	XVI^{e}	cathédrale
GB – L17802-5	210x138	XVI^{e}	
GB – O929-83	201x150	XVI^{e}	chapelle ducale
P – C44	335x227	XVI^{e}	monastère
P – C53	312x220	XVI^{e}	monastère
P – P40	320x220	XVI^{e}	monastère
CZ – Rs. A	365x260	XVI^{e}	
P – C34	430x300	XVI^{e}	monastère
P - P76-9	110x135	XVI^{e}	
E – E4	750x460	XVII^{e}	monastère
E – M750	400x280	XVII^{e}	monastère
US – NY861	552x390	XVII^{e}	monastère
E – B1	268x200	XVII^{e}	
P – C18	473x375	XVII^{e}	monastère

Effectuée sur un échantillon de quatre-vingt-huit sources dont les dimensions sont répertoriées (DIAMM, littérature secondaire), l'étude révèle trois catégories de livres. Tout d'abord les codex qui reflètent une lecture individuelle et silencieuse (de 56x124 à 298x205 mm), puis les livres servant de support à une lecture collective polyphonique (de 267x360 à

750x460 mm). Enfin les ouvrages qui peuvent, en raison de leur taille intermédiaire, être associés à une des deux pratiques (de 310x210 à 335x240 mm).

La notation de la musique polyphonique n'implique pas nécessairement un aboutissement sous la forme d'une interprétation. Certains livres sont en effet compilés pour compléter une collection, en guise d'offrande ou, plus simplement dans une perspective d'étude, révélant de la sorte un rapport individuel à la lecture. Sur l'ensemble des sources manuscrites, seulement quarante-six présentent, entre le XIV^e^ et le XVII^e^ siècle, les dimensions requises pour une lecture collective au lutrin dans le cadre d'un office liturgique, de sorte que les autres livres sont davantage liés à une pratique de lecture plus personnelle. De fait, trente-trois manuscrits résultent d'un rapport individuel au livre à cause de leurs dimensions réduites. Dans ce cas, la lecture ne s'effectue pas dans le cadre du chant, mais sert plutôt pour l'étude silencieuse. En outre, huit collections aux proportions intermédiaires, comme celles de Trento (310x210 mm), restent plus énigmatiques si l'on se réfère à leurs usages, car ces livres semblent trop importants pour une lecture individuelle et trop petits pour une lecture collective dans un contexte liturgique.

Ce corpus reflète une évolution des rapports à l'écriture, car la taille des livres augmente sensiblement entre le XIV^e^ siècle et le XVII^e^ siècle. Ce phénomène, lié à un changement des pratiques de lecture, révèle une évolution dans les usages du livre, d'une lecture d'individuelle à une lecture collective, comme si le contrepoint écrit jusqu'au XVI^e^ siècle n'appartenait qu'à l'univers de l'étude et non à celui de la pratique. Ce faisant, il semble que le livre, et par conséquent la lecture, n'avaient pas autant d'importance dans les pratiques musicales, car ces dernières reposaient le plus souvent sur des usages improvisés. La table suivante souligne l'évolution des rapports au livre avec un découpage chronologique :

Table 9 : Les rapports à la lecture en fonction des siècles

	Lecture individuelle	Lecture collective	Lecture intermédiaire
XIV^e^ siècle	4	2	
XV^e^ siècle	16	5	4
XVI^e^ siècle	13	39	4
XVII^e^ siècle	1	4	

Le nombre de sources de dimensions réduites qui sont produites durant la fin du Moyen Âge est nettement plus important que celui des livres de chœur, révélant ainsi

l'importance, à cette époque, de la lecture individuelle silencieuse. Ce rapport s'inverse à partir du XVI^e^ siècle avec la production de grands livres de chœur pour l'usage liturgique. La mise en perspective des dimensions du livre de contrepoint avec ses lieux de production révèle également des données intéressantes.

Table 10 : Les rapports à la lecture selon les institutions

	abbaye	cathédrale	chapelle ducale	collège	couvent	église	monastère
Lecture individuelle		2	1	1	1		3
Lecture collective	2	13	1			7	12
Lecture intermédiaire		2					2

Producteurs de livres aux formats hétérogènes, les cathédrales et les monastères se distinguent grâce à différents usages du livre, tels que la lecture individuelle souvent associée aux activités pédagogiques et la lecture collective au lutrin dans le cadre des offices liturgiques. Au XVI^e^ siècle, d'autres institutions comme les églises paroissiales se présentent uniquement comme des lieux de pratique musicale, où le contrepoint noté servait de support à une lecture collective durant les cérémonies religieuses. Ce fait, observé en Allemagne au XVI^e^ siècle, est attesté par les sources produites pour l'église de Toussaint de Jena, institution qui accueillait certainement des chanteurs capables de lire des polyphonies écrites dans le style du contrepoint improvisé[292].

Les sources manuscrites ont permis d'identifier différentes étapes dans l'histoire de la notation du chant sur le livre. Celles-ci sont liées à une mutation des rapports des musiciens à l'écriture au cours du XVI^e^ siècle qui n'est pas étrangère à l'essor de l'imprimerie. Nous analyserons par conséquent l'ensemble des livres manuscrits rédigés jusqu'à la première source imprimée, le *Contrapunctus seu musica figurata*. Ce travail nous amènera ensuite à considérer l'ensemble des éditions qui comprennent des pièces écrites dans le style du contrepoint vocal. Ce faisant, nous envisagerons la possibilité d'une influence des livres imprimés sur une production manuscrite postérieure.

[292] Les manuscrits D – J30 (305 x 440 mm), D – J33 (425 x 285 mm), D – J34 (475 x 310 mm) et D – J35 (485 x 310 mm) ont des dimensions propices à la lecture collective. Les chantres de l'établissement religieux pouvaient suivre sur les livres en les plaçant sur un lutrin.

I. Les sources manuscrites redigees avant le *Contrapunctus* de Lyon

Si, à partir du XVI^e^ siècle, la composition dans le style de l'improvisation se présente comme une technique polyphonique reconnue à l'écrit par sa présence dans des livres imprimés, cet usage semble auparavant appartenir davantage au domaine de l'oralité. En effet, les pièces élaborées sur le plain-chant sont notées depuis le Moyen Âge à la marge des manuscrits, sur des supports plus ou moins éphémères, comme si ce répertoire, sous sa forme écrite, ne devait jamais être porté au grand jour. Y a-t-il à cette époque un paradoxe à noter l'improvisation ? Une typologie des livres de musique qui sont écrits avant la parution de la première collection imprimée (*Contrapunctus seu musica figurata*, 1528) et du répertoire mis en musique avant cette publication va nous permettre d'apporter des éléments de réponse.

A. Typologie des sources manuscrites jusqu'en 1528

L'année 1528 constitue un moment charnière dans l'histoire du contrepoint noté avec la parution, à Lyon, du premier imprimé entièrement consacré aux polyphonies écrites sur un plain-chant en valeurs égales. Le *Contrapunctus seu musica figurata* s'inscrit dans une tradition d'écriture contrapuntique qui trouve ses origines à la fin du Moyen Âge. Cette phase de notation du chant sur le livre révèle une pluralité de rapports à l'écriture. Si certaines sources préfigurent l'édition lyonnaise en donnant au contrepoint un statut de répertoire à part entière, d'autres attribuent à ce type de polyphonie un caractère secondaire, voire utilitaire, car le contrepoint est parfois seulement transcrit pour l'exercice.

1. *Écrire pour l'étude*

La littérature théorique consacrée au chant sur le livre a permis d'établir les différentes fonctions de l'écriture dans l'apprentissage du contrepoint. La notation musicale constitue en effet un moyen de vérifier, de corriger ou de contrôler les idées façonnées dans l'esprit, occasionnant de la sorte un dialogue entre des réflexions internes et des représentations externes. Certaines sources du contrepoint écrit reflètent un tel processus, car les idées mises à l'écrit sont parfois des ébauches à réutiliser ou à laisser. Ces compositions, fruit d'un travail laborieux, ne sont pas faites, dans la majorité des cas, pour être montrées, car le musicien doit

aspirer en toute occasion à une forme de « sprezzatura[293] ». Dans le cadre d'une étude et d'un usage privé, le contrepoint est parfois transcrit sur des matières effaçables, sur des brouillons, sur des feuillets volants ou sur des carnets de notes. Ainsi, les recettes du compositeur ont toutes les chances d'être préservées.

a. Tablettes

Les tablettes, mentionnées dans les sources théoriques comme un outil privilégié dans l'étude du contrepoint vocal, sont évoquées à la Renaissance sous des noms divers : « cartella », « tabula compositoria », « ardoyse », « slate » ou encore « palimpsestus compositorius », expression qui renvoie au caractère effaçable du support[294]. En outre, Lodovico Zacconi fait référence à cet usage dans ses écrits théoriques où il critique ceux qui effaçaient leurs productions sitôt leurs compositions élaborées[295]. Il explique également aux étudiants désireux d'apprendre le chant sur le livre qu'ils doivent s'acheter une tablette, afin d'alterner contrepoint vocal et contrepoint écrit. En dépit des réticences du théoricien italien, la notation est souvent envisagée dans le contexte de la formation du musicien comme un matériel musical effaçable voire secondaire.

L'usage des tablettes à la Renaissance est documenté par Jessie Ann Owens. Cette musicologue, tout en évoquant les occurrences du terme « cartella », notamment dans la correspondance de Giovanni Spataro, recense les tablettes conservées à ce jour[296]. Certaines

[293] Voir Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, *op. cit.* La nonchalance n'est pas réservée à l'interprète mais doit être observée par tout créateur. La *sprezzatura* est, par exemple, un critère qui confirme la valeur d'un peintre. On pense aux témoignages de Giovanni Battista Armenini dans son *De' veri Precetti della pittura* (Ravenne : Francesco Tebaldini, 1586). Il y aborde la capacité de Michelange à produire des tableaux sans efforts. Le peintre s'est acquitté d'une dette auprès d'un jeune Ferrarais en lui dessinant sur le champ un Hercule : « ceux qui l'avaient vu faire l'œuvre en si peu de temps, une œuvre que certains auraient jugée comme ayant été faite seulement en un mois d'effort, étaient complètement étonnés ». De plus, Michelange avait jugé bon, avant sa mort, de brûler tous ses croquis pour entretenir le mythe selon lequel sa production était improvisée. Voir sur ce sujet l'article de Leslie Korrick, « Improvisation in the Visual Arts : The View from Sixteenth-Century Italy », *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Timothy McGee (dir.), Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 2003, pp. 289-317. La traduction française de Giovanni Battista Armenini est réalisée à partir de la version anglaise proposée par l'auteur.

[294] Les différents termes associés aux ardoises d'étude sont donnés par Jessie Ann Owens dans *Composers at Work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 75.

[295] Lodovico Zacconi, *Prattica di musica seconda parte*, *op. cit.* Voir *supra*, p. 97, note 271.

[296] Jessie Ann Owens, *Composers at Work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 80-1. Les échanges entre Giovanni Spataro et Giovanni Del Lago ou Pietro Aaron amenaient les musiciens à envoyer leurs élaborations sur des tablettes. Le 2 janvier 1533, Giovanni Spataro explique à Pietro Aaron certaines de ses erreurs présentes dans le manuscrit de sa pièce *Ave gratia plena*. Il prétend avoir copié la musique de sa *cartella* sans l'avoir préalablement chantée. Les tablettes conservées à ce jour sont cataloguées par Jessie Ann Owens (p. 79).

d'entre elles contiennent des fragments de ténors en valeurs égales probablement écrits par des étudiants[297] :

Table 11 : Les tablettes du contrepoint écrit

Cote	Bibliothèque	Date	Dimensions	Caractéristiques musicales
B – Gtab	Gand, Dienst stadsarcheologie	XV^e^ siècle	56 x 124 mm	Mesurée / *Cantus firmus* de ténor
NL – Itab	Ijsselstein, Coll. Priv. R.Ooyevaar	XV^e^ siècle	115 x 140 mm	Stroke notation
GB – Stab	Wells Museum	XV^e^ siècle ?	60 x 50 mm	Mesurée / Stroke notation
F – Btab	Beauvais	Ca 1520	90 x 75 mm	Mesurée

Ces parties de ténor doivent être replacées dans un contexte polyphonique, car la tablette sert avant tout à vérifier des consonances. Dans ce cas, ces écritures sont des supports au contrepoint écrit ou improvisé qu'il faut envisager comme le reflet des pratiques pédagogiques développées par l'enseignant. Celui-ci pouvait proposer à ses élèves d'écrire des *canti firmi*, afin de contrepointer dans les conditions du chant sur le livre, ou alors il présentait ces mélodies comme des « sujets » d'étude pour l'apprentissage de la composition sur le plain-chant. Au XVII^e^ siècle, Adriano Banchieri intitule son traité de contrepoint *Cartella musicale* (1614), associant de manière définitive ce support d'écriture au *contrapunto* :

Facsimilé 15 : Adriano Banchieri, *Cartella musicale* (1614), p. 12.

[297] Les quatre tablettes évoquées ont déjà fait l'objet d'études. Les ardoises B – Gtab et NL – Itab sont analysées dans Eugeen Schreurs, *Anthologie van muziekfragmenten vit de Lage Landen*, Leuven : Peer, 1995. Jacques Chailley transcrit le contenu de la tablette F – Btab dans son article « Tabulae Compositoriae », *Acta musicologica 51*, 1979, p. 51-4. La *cartella* du *Wells Museum* (GB – Stab) est évoquée dans l'étude de V. Pritchard, *English Medieval Graffiti*, Cambridge : Cambridge University Press, 1967.

Cette illustration, qui représente selon toute vraisemblance le contenu d'une ardoise de musicien à l'époque d'Adriano Banchieri, témoigne du lien entre un support et un contenu. Il s'agit ici d'un *cantus firmus* de superius écrit en valeurs égales de semi-brèves sur l'ensemble des hauteurs de l'hexacorde par nature et orné au-dessous par un contrepoint de ténor.

b. Graffiti

Le corpus des sources écrites du contrepoint comprend également des sources insolites tels que des graffiti musicaux. Ces pièces uniques, conservées dans la crypte de la cathédrale de Sienne (I – Sgraf) et dans l'église San Matteo degli Armeni à Pérouse (I – Pergraf), s'inscrivent vraisemblablement dans un contexte d'étude. Ces gravures se rapprochent de l'écriture sur ardoise, bien que la notation constitue dans ce cas précis un acte durable. Les enfants de chœur ou leurs maîtres utilisaient sans doute ce procédé pour des besoins pratiques et mnémotechniques, car le graffiti permettait de ne pas copier plusieurs fois un même fragment musical tout en l'ayant en permanence sous les yeux. Hormis la nature exceptionnelle de la notation, la question des lieux des inscriptions révèle des données intéressantes, car les cryptes des églises étaient parfois utilisées pour l'instruction des enfants de chœur. Le musicologue Luigi Parigi a notamment découvert un document de 1479 dans lequel un copiste assimile la crypte de la cathédrale de Parme à un lieu d'enseignement de la grammaire et de la musique[298].

Le premier exemple de contrepoint gravé est celui de Sienne (Ca. 1280-1355). Analysée dernièrement par la musicologue Anna Maria Busse Berger, cette source musicale inscrite dans la crypte de la cathédrale comporte un ténor en brèves comme ceux utilisés dans le contrepoint écrit ou improvisé[299]. Ce fragment monodique présente des similitudes avec ceux réalisés sur les tablettes, de sorte que la mélodie en notes de valeurs longues devait servir de sujet pour soutenir des pratiques improvisées dans le cadre d'un apprentissage. L'argument est renforcé par la juxtaposition d'une gravure de la main harmonique, car cet outil mnémonique, indispensable à l'apprentissage de la solmisation, était fréquemment employé dans le cadre des polyphonies improvisées[300].

---

[298] Luigi Parigi, « Una 'Schola Cantorum' Quattro-cinquecentesca nel duomo de Parma », *Rassegna musicale 25*, 1955, pp. 118-22.

[299] Anna Maria Busse Berger, « Music Graffiti in the Crypt of Siena Cathedral : A Preliminary Assessment », *Critical Practices of Medieval Music : Theory, Composition, Performance*, Judith Paraino (dir.), *op. cit.*,, p. 264. Ce *cantus firmus* est dérivé du deuxième verset de l'antienne *Non intres in iudicium*.

[300] L'usage de la main harmonique pour chanter sur le livre est indiqué dans les œuvres théoriques de Vicente Lusitano (Bnf. Ms. Esp219) et de Lodovico Zacconi (*Prattica di musica seconda parte*, 1622). La pratique permet de visualiser un *cantus firmus* qui ne serait pas écrit. Voir *supra*, p. 77 et suiv.

Le graffiti I – Pergraf de Perugia constitue en un certain sens l'opposé de celui de Sienne, puisque le plain-chant qui sert habituellement de sujet au contrepoint écrit ou vocal n'est pas gravé dans la pierre[301]. Seule la partie ajoutée en notation mesurée est inscrite sur les murs de l'église San Matteo degli Armeni, augmentée d'une mention spécifiant l'incipit textuel de l'hymne « verbum caro factum est ». La mélodie conjointe de ce plain-chant favorisait certainement l'étude du contrepoint, ce qui explique son utilisation dans les travaux des élèves de John Hothby conservés à la Biblioteca Capitolare de Lucques[302].

Les recherches des historiens de l'art, Detlev Kraack et de Doris Jones Baker, ont montré que l'usage du graffiti était courant au Moyen Âge et à la Renaissance[303]. Anna Maria Busse Berger effectue une synthèse des différents travaux menés sur ces formes d'écriture, lesquels traitent notamment de la question de l'autorité. L'historien Detlev Kraack démontre que les pèlerins pouvaient être à l'origine de certaines productions. Anna Maria Busse Berger, quant à elle, attribue la paternité des graffiti de Sienne à des musiciens locaux. Ces précieux travaux ne posent toutefois pas la question de l'origine de ces démarches artistiques. Ce champ de recherche nécessite de s'interroger sur l'usage en lui-même et son contexte culturel. Le graffiti musical partage ainsi, avec son homologue moderne, les travers de l'illégalité, car de nombreux documents stipulent l'interdiction de dessiner sur les murs des lieux saints[304]. Pour cette raison entre autres, cette forme d'écriture ne constitue pas nécessairement un acte raisonné. La gravure sur pierre étant un mode d'expression libre, le signataire du graffiti est certainement un individu dont l'autorité est contestée dans d'autres circonstances. Il est ainsi peu probable qu'un compositeur aguerri soit à l'origine de ces esquisses, puisque ces derniers, à l'instar d'un Josquin des Prez ou d'un Heinrich Isaac, ne souhaitent pas que leurs études soient connues du grand public sous cette forme imparfaite. Il semblerait par conséquent que les graffiti I – Sgraf et I – Pergraf soient au contraire des travaux de jeunes compositeurs en quête d'autorité, ce qui expliquerait le recours, en cette fin du Moyen Âge, à des supports

[301] Voir Galliano Ciliberti, « Graffiti musicali nel primo Quattrocento : il caso di S. Matteo degli Armeni di Perugia », *Musicus discologus : musiche e scritti per il 70. Anno di Carlo Marinelli*, dir. Giuliano Macchi, Marcello Gallucci et Carlo Scimone, Monteleone : Vibo Valentia, 1997.

[302] Les travaux des élèves de John Hothby à Lucques sont analysés par Benjamin Brand dans « A Medieval Scholasticus and Renaissance Choirmaster : A Portrait of John Hothby at Lucca », *Renaissance Quarterly 63*, n° 3, 2010, pp. 754-806. L'auteur donne un exemple de *Verbum caro* à deux voix (page 788).

[303] Les études fondamentales de Detlev Kraack sont synthétisées dans son ouvrage *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise. Inschriften un Graffiti des 14. – 16. Jahrhunderts*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. Doris Jones-Baker a publié plusieurs articles sur les graffiti dans les églises ou châteaux anglais. Voir Doris Jones-Baker, « Graffito of Medieval Music in the Tresaunt, Windsor Castle », *Antiquaries Journal 64*, 1984, pp. 373-6 et « Medieval and Tudor Music and Musicians in Hertfordshire : The Graffiti Evidence », *Hertfordshire in History : Papers Presented to Lionel Munby*, Hertfordshire Local History Council, 1991, pp. 22-45.

[304] Voir Anna Maria Busse Berger, « Music Graffiti in the Crypt of Siena Cathedral : A Preliminary Assessment », *op. cit.*, p. 260. Sur le graffiti, voir *supra*, p. 27 et suiv.

insolites. L'art du graffiti se présente ainsi comme l'expression clandestine d'un usage, le contrepoint, qui ne doit pas s'écrire, hormis pour l'étude.

c. Feuillets libres

À l'image de ces graffiti, le contrepoint noté s'inscrit parfois en dehors des cadres traditionnels de l'écriture musicale. L'analyse des sources telles que les tablettes ou les graffiti nous a engagé à considérer certaines pièces tantôt comme une matière musicale effaçable, tantôt comme un objet musical interdit, du moins sous sa forme écrite. L'utilisation de feuillets libres ou de fragments de codex, en tant que support de l'écrit, était aussi une pratique courante dans un contexte d'étude. Jessie Ann Owens répertorie un certain nombre de brouillons de musiciens conservés sur ces supports qu'elle nomme « single pages », « fascicles » ou « gathering[305] ». Les élaborations contrapuntiques qui prennent, dans ces cas précis, la forme de matrices ou d'esquisses étaient certainement abandonnées une fois la composition finie. Certaines sources de contrepoints cataloguées sous les cotes F – S20-1, GB – B19/2/IV, I – P553, GB – O253 reflètent cet usage[306].

Table 6 : Les sources de feuillets libres

	GB – B19/2/IV	I – P553	GB – O253	F – S20-1
Dates	XV^e siècle	XV^e siècle	1450-1500	Fin XV^e siècle
Présentation	5 bifolios	9 feuilles	½ feuille	2 folios
Fonction écrit	Brouillons de compositions	brouillons de compositions	brouillons de compositions	Exercices d'élève

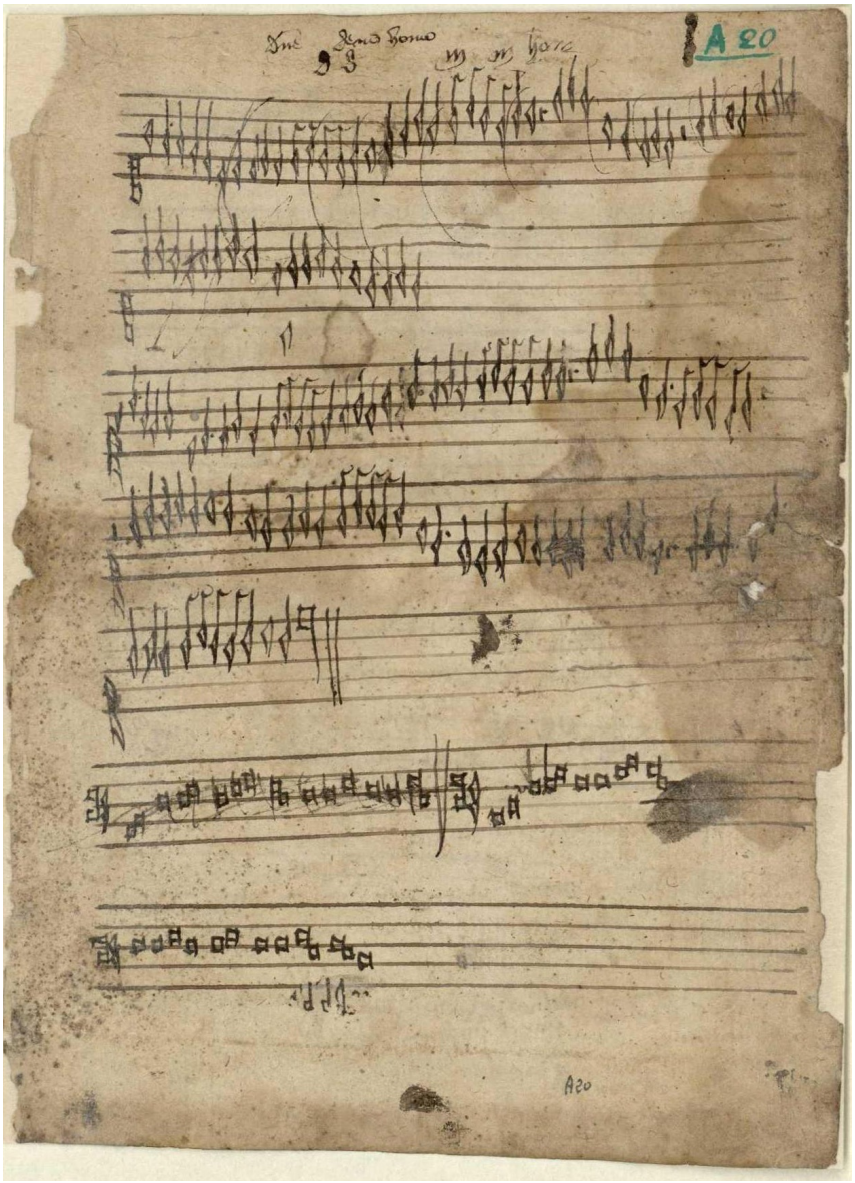
Ces collections, à l'inverse de certains livres de chœur, n'excèdent pas les dix pages, de sorte que les exemples anglais sont qualifiés de fragments. Les musiciens ont certainement enlevé des feuilles de parchemin à des manuscrits plus importants pour des raisons pratiques, comme vérifier un contrepoint, formuler une suite de consonances, ou visualiser des idées trop complexes pour être gardées dans l'esprit. Les collections GB – B19/2/IV, I – P553 et GB – O253 constituent vraisemblablement les premières étapes de composition. En

[305] Jessie Ann Owens, *Composers at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 126-34.

[306] Mes plus vifs remerciements vont à David Fiala et Dominique Gatté qui, par le biais du site Musicologie Médiévale, m'ont fait connaître le manuscrit F – S20-1. Les trois autres sources sont présentées sur le site du DIAMM, GB – B19/2/IV : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=288 ; I – P553 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=224 ; GB – O253 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=552. Ces différentes adresses ont été consultées le 9/4/2015.

revanche, la source conservée à l'abbaye de Solesmes se rapproche davantage de l'exercice d'élève.

Facsimilé 16 : Anonyme, [*Contrepoints biffés*], F – S20



En partie biffés, les exemples de contrepoint contiennent également de nombreuses erreurs entre les parties ajoutées et les mélodies grégoriennes en valeurs égales. Ces différentes sources constituent des témoignages de travaux contrapuntiques en cours. De ce fait, la feuille de papier ou de parchemin n'implique pas nécessairement des pratiques d'écriture durables, car les musiciens pouvaient se servir de fragments de manuscrit ou de folio en guise de brouillons.

d. Livres de notes

Depuis le Moyen Âge, le carnet de notes constitue un support particulièrement prisé des pédagogues, à travers l'exemple du livre de lieux communs. Révélé dans le *De copia* d'Érasme, cet usage ancestral, qui consiste à emmagasiner des sujets en les classant par affinité ou opposition est préconisé, à la Renaissance, par certains théoriciens de la musique. Jérôme Frosch conseille ainsi à ses étudiants de rassembler dans un cahier les meilleures phrases des auteurs pour « les insérer dans leurs propres compositions[307] », alors que Lodovico Zacconi préconise l'usage parmi tant de conseils adressés aux élèves :

> Li servirà anco detto appartato libro in notarvi dentro essempii d'altri auttori che non sono in stampa, non quei treviali, e communi ; ma quelli che sono fatti con qualche particolar secreto et arte : e sopra questi ancora facendovi altro tanti studii[308].

S'il s'agit là d'écrire des formules d'autres auteurs, il est probable que les musiciens puissent tout simplement noter leurs propres élaborations polyphoniques, à l'instar des désormais fameux carnets de notes de Léonard de Vinci dans lesquels le peintre écrivait ses théories ou dessinait ses croquis réservés à un usage privé[309]. Les sources du contrepoint noté incarnent en partie cette conception de l'écriture manuscrite :

[307] Jérôme Frosch, *Rerum musicarum*, f. E : « Ut si quanto tibi venerit illorum usus, tum in promptu habeas, quod similiter tuis modis adhibeas, & in tempore, tuo cantui inseras ». Voir Peter Schubert, « Musical Commonplaces in the Renaissance », *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, dir. Russel E. Murray, Susan Forscher Weiss, Cynthia J. Cyrus, Bloomington : Indiana University Press, 2010, p. 162-3.

[308] Lodovico Zacconi, *Prattica musica*, *op. cit.*, p. 162 : « Ce livre lui servira également à noter des exemples d'autres auteurs qui ne sont pas imprimés, pas ceux qui sont triviaux et communs, mais ceux qui sont faits avec un certain secret et un certain art, et il pourra encore faire sur ces exemples beaucoup d'autres études ».

[309] Les douze carnets de notes de Léonard de Vinci sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France (Manuscrits A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L M).

Table 12 : Livres de notes (XIVe-1528)

	Date	Format	Contenu	Fonction contrepoint écrit
F – P6771	XIV/XV	271x213	Chansons franç / ital pour orgue	Brouillon/ Pratique musicale ?
E – S25	XIV/XV	220x213	Traités / Polyphonies	Brouillon/ Espace vide
D – Br438	XIV/XV		Fragment pour orgue	Conservation / Pratique musicale ?
D – Br42	Déb. XV		Fragment pour orgue	Conservation / Pratique musicale ?
D – M5963	Déb. XV		Pièces pour orgue	Conservation / Pratique musicale ?
I – Fa117	Déb. XV	248x175	Pièces d'orgue et vocales	Conservation / Pratique musicale ?
I – A187	XV		Pièces pour orgue	Conservation / Pratique musicale ?
I – P553	XV		Pièces pour orgue	Conservation / Pratique musicale ?
I – S36	Déb. XV	278x175	Traités / Polyphonies	Brouillon
F – P568	1405-8	257x175	Chansons ital / franç	Conservation
D – B290	1431		Sermons / Pièces pour orgue	Conservation / Pratique musicale ?
A – V3617	XIV/XV	217x150	Traités théologie / Orgue	Brouillon
GB – O167	1450-75	255x188	Tables d'astronomie	Brouillon
D – H3225	1457		Traités d'alchimie / 2 pc d'orgue	Conservation / Pratique musicale?
D– Br687	XV		Fragments pour orgue	Conservation / Pratique musicale ?
GB – C1236	1460-5	180x125	Calendriers / Poèmes / Musique	Conservation
CZ – P47	1460-80	215x150	Pièces liturgiques	Conservation
GB – L5665	1460-510	258x180	Pièces sacrées et profanes	Conservation ?
I – Per431	1480-90	213x143	Pièces sacrées et profanes	Conservation
I – Bol16	1487-510	210x140	Pièces profanes et sacrées	Conservation
I – Bol71	XV/XVI	215x145	Traités / Polyphonies	Conservation / Brouillon
GB – C12	1492	200x142	Poésie	Brouillon
D – M5023	1495	150x105	Livre liturgique	Conservation / Brouillon
E – Segs.s	1498-515	291x215	Pièces profanes et sacrées	Conservation
I – Bol18	1502-6	168x240	Pièces profanes et sacrées	Conservation
I – P1013	1509	210x155	Traités / Polyphonies	Conservation ?
DK – C1848	Déb. XVI	285x200	Pièces profanes et sacrées	Brouillon / Espace vide
P – L60	Déb. XVI	98x147	Pièces sacrées	Conservation

Compilés entre le XIVe et le début du XVIe siècle, les carnets de notes présentés ci-dessus sont tous de petit format, certains entièrement dédiés à des pièces de musique, d'autres présentant un contenu disparate souvent juxtaposé à des écrits théoriques[310]. Ces manuscrits témoignent des différentes fonctions de l'écriture musicale, car la notation peut servir à noter des idées, travailler les compositions ou également à copier de la musique. Les sources reflètent donc des types d'écriture distincts, certains liés à la conservation au même titre qu'un travail de copiste, d'autres davantage associés à la composition, de sorte que certaines sources de contrepoint écrit constituent de véritables *works in progress*. Le cahier d'étude, à l'instar des ardoises et autres *cartelle*, sert de brouillon pour l'élaboration de compositions.

Les deux pratiques d'écriture évoquées précédemment se distinguent, car elles ne sont pas utilisées dans les mêmes livres. En effet, la copie implique en amont une prise de

[310] Certains livres associés à la conservation tels I – Bol16, E – Segs.s et I – Bol18, ne présentent pas l'aspect d'un support d'étude, car les compositions notées dans ces codex sont soignées. Néanmoins, les carnets de notes ne sont pas toujours des brouillons. Pour Lodovico Zacconi, ce type de livre sert à la copie et non à l'invention qui se travaille, quant à elle, à la *cartella*.

conscience du contenu, démarche rationnelle qui n'est pas nécessaire pour la composition. Les contrepoints notés dans l'optique d'une conservation s'insèrent presque tous dans des livres essentiellement musicaux, alors que les brouillons de compositions sont souvent écrits en marge de contenus plus ou moins éloignés : certains contrepoints sont juxtaposés à des traités musicaux, à des poèmes, voire à des tables d'astronomie, le livre étant ainsi le support improvisé d'une rencontre entre les différentes matières du *Quadrivium*. Le compositeur cherche ici à économiser du papier ou du parchemin, ce qui n'est pas toujours le cas dans le livre de collection. La cohérence du manuscrit constitue aussi pour lui des données secondaires. Les sources F – P6771, E – S25 et DK – C1848 illustrent le caractère utilitaire du support, dans le sens où les contrepoints sont notés dans des espaces vides, tels que la fin d'un fascicule ou l'extrémité d'un folio[311].

Le corpus des cahiers d'étude comprend dix sources de contrepoints écrits pour l'orgue, instrument qui était apparemment voué, dès le Moyen Âge, à jouer le plain-chant de manière polyphonique. En majorité venus d'Allemagne, les manuscrits sont le reflet d'une tradition dont le *Fundamentum organisandi* de Conrad Paumann constitue un des parangons[312]. Les techniques d'improvisation décrites dans cet ouvrage se rapprochent des procédés mis en œuvre dans le contrepoint vocal. L'orgue pourrait même avoir servi de modèle au chant sur le livre, car il est associé à la composition *ex tempore* dans les traités dès le neuvième siècle[313]. Les auteurs exposent les diverses manières de composer à l'orgue qui excluent toutes le secours de l'écriture, si bien que les contrepoints pour cet instrument n'ont certainement pas été notés pour composer, mais davantage pour conserver des compositions faites de manière *ex tempore*. En revanche, le cahier d'étude de l'organiste peut servir à la pratique, car la taille réduite des collections n'empêche pas la possibilité d'une utilisation par un seul individu. Les contrepoints d'étude écrits pour orgue constitueraient ainsi des cas

[311] Le manuscrit F – P6771 est présenté sur le site du DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=101, consultée le 10/4/2015. Le livre E – S25 est analysé dans la thèse de Michael Scott Cuthbert, « Trecento Fragments and Polyphony beyon the Codex », Thèse non publiée, Cambridge : Harvard University, 2006, p. 457-75. Le cahier de notes DK – C1848 a fait l'objet d'une étude monographique de Peter Woetmann Christoffersen dans *French Music in the Early Sixteenth Century : Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen*, Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 1994, 2 vols.

[312] Le *Fondamentum organisandi* de Conrad Paumann est conservé dans le *Buxheimer Orgelbuch* (Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms 3725) mais aussi dans le *Lochamer Liederbuch* (Staatsbibliothek zu Berlin : Mus. Ms. 40613). Cet ensemble de pièces pour orgue a été étudié par Jacques Meegens, « Le Livre d'orgue de Buxheim : Étude du manuscrit », mémoire non publié de Master 1 dirigé par Isabelle Ragnard, Université de Paris IV Sorbonne, 2009, p. 32.

[313] Voir Daleen Kruger, « Organ improvisation in German *Fundamenta* of the 15th Century », *New Sound 32*, 2008, p. 35. L'auteur évoque certains termes qui renvoient à l'improvisation pour orgue. Le mot « organisare » employé par Conrad Paumann au XV^e^ siècle, est présent dans la littérature théorique dès le Haut Moyen Âge. Au IX^e^ siècle, un moine d'Angoulême utilise l'expression. Et au XI^e^ siècle, le théoricien Eberhard de Freysingen évoque la composition instrumentale *ex tempore* avec ces mots : « organisandi artem habendam ».

uniques de sources ambivalentes entre formulation de l'improvisation et support d'interprétation. Néanmoins, le fait que ces pièces soient majoritairement ajoutées à des écrits pluridisciplinaires ne semble pas faciliter leur usage dans un cadre pratique.

2. Écrire pour un usage collectif

Avant le *Contrapunctus seu musica figurata* de Lyon, le contrepoint noté se définit principalement comme un objet d'étude, ce dont témoignent les exemples de tablettes, de graffiti, de feuillets libres ou de carnets de notes (38 sources). Ce corpus nous a ainsi amené à reconsidérer le présupposé selon lequel toute pièce écrite serait un support à l'interprétation. Sur l'ensemble des collections, seulement quatorze livres semblent être destinés à un usage collectif dans le cadre d'une pratique musicale, encore faut-il relativiser ces données, car ce corpus réduit comporte notamment quatre sources aux dimensions limites dans la perspective d'une utilisation collective (I – Trento89, I – Trento91, D – M3154 et D – B40021). Celles-ci pourraient davantage figurer parmi la catégorie des carnets d'études[314] :

[314] Des données bibliographiques ainsi que des descriptions de chaque manuscrit sont disponibles sur le site du DIAMM. I – Trento89 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=809 ; I – Trento91 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=811 ; D – M3154 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=797 ; D – B40021 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1579. Ces adresses ont été consultées le 10/4/2015.

Table 13 : Les sources du contrepoint comme support à l'interprétation

	Date	Format	Contenu	Statut contrepoint	Nb de pièces
I – C56	Fin xiv	360X247	Graduel monodique	Interpolation isolée	3
GB – O229	xiv/xv	360x247	Ecrits théologiques et polyphonies	Ajouts folios musicaux tardifs	1
I – F999	1423-4	560x400	Musique liturgique monodique	Interpolation isolée	1
I – Trento89 ?	1460-80	310x210	Musique lit. polyphonique	Sections de contrepoints	6
I – Trento91 ?	1460-80	310x210	Musique lit. polyphonique	Sections de contrepoints	14
I – PA10	Fin xv	595x450	Antiphonaire monodique	Extrapolation à la fin du livre	1
F – P967	Fin xv	370x275	Musique lit. monodique	Interpolation isolée	1
D – M3154 ?	1466-511	314x220	Musique lit. polyphonique	Sections de contrepoints	10
D – B40021 ?	1485-500	310x210	Musique lit. polyphonique	Interpolation	1
CZ – HkmIIA 7	Fin xv	375x275	Musique lit. polyphonique	Sections de contrepoints	
E – T2-3	Déb. xvi	570x400	Musique lit. polyphonique	Sections de contrepoints	10
D – J30	1500-20	305x440	Musique lit. polyphonique	Interpolations isolées	4
D – J33	1500-20	425x285	Musique lit. polyphonique	Sections de contrepoints	10
D – J34	1500-20	475x310	Musique lit. polyphonique	Répertoire principal	59
D – J35	1500-20	485x310	Musique lit. polyphonique	Répertoire principal	102
CZ – PnmXIIIA 2	1512	480x320	Graduel avec Musique lit. Polyphonique	Interpolations	2

Majoritairement copiées en Italie ou en Allemagne, ces sources révèlent une mise à l'écrit du contrepoint pour la liturgie qui est tardive. En effet, les pièces notées avant les manuscrits de Trente (1460) constituent des cas isolés qui ne reflètent pas une tendance générale. La mise à l'écrit du chant sur le livre s'effectue surtout dans des livres de musique destinés aux offices : le contrepoint est tantôt inséré dans un contexte monodique (I – C56, I – F999, I – PA10, CZ – PnmXIIIA 2), tantôt associé au répertoire polyphonique, comme dans les manuscrits de Trente ou d'Iéna[315]. La mise en relation de ces compositions avec le contenu des sources engage à penser que le contrepoint noté trouve sa place dans les manuscrits de manière très progressive. D'un statut d'ajout secondaire à un contenu principal (jusqu'en 1460), ces compositions s'étendent en sections dans les ouvrages I – Trento89, I – Trento91 et

[315] Les manuscrits I – C56 et I – F999 sont tous deux présentés puis analysés dans la thèse de Michael Scott Cuthbert, *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, *op. cit.* Le site DIAMM propose une présentation des deux autres manuscrits : I – PA10 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1351 ; CZ – PnmXIIIA 2 ('Codex Speciálnik) : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=976. Les adresses ont été consultées le 10/4/2015.

CZ – HkmIIA 7, avant d'occuper l'ensemble des livres, comme dans les sources D – J34 et D – J35 de Jena, où elles constituent le répertoire principal[316].

Les sources musicales du contrepoint improvisé produites avant l'imprimé du *Contrapunctus de Lyon* (1528) permettent de penser que la notation polyphonique n'avait pas une grande utilité pour l'interprétation du répertoire liturgique. En effet, l'écriture musicale de compositions sur des plain-chants reflète en majorité des explorations ou des recherches menées par les compositeurs dans un cadre d'étude privé. Jusqu'à la fin du XV^e^ siècle, les musiciens d'église n'avaient apparemment pas besoin de lire leurs contrepoints pour les offices car ils savaient ajouter des voix aux plain-chants de routine.

B. Le contrepoint ecrit avant 1528 : un repertoire liturgique ?

Avant 1528, l'écriture du contrepoint improvisé et son interprétation ne semblent pas remplacer l'exécution *ex tempore* du chant polyphonique, car les sources étudiées sont majoritairement reliées à l'étude dans un contexte privé. Si, jusque-là, les manuscrits écrits pour l'interprétation vocale ont un statut secondaire, ils permettent cependant d'observer les rapports entretenus entre le style du chant sur le livre et certains contextes liturgiques, car environ trois cents pièces sont étroitement liées aux offices religieux :

[316] Voir Robert Gerken (éd.), *Three Mass Proper Cycles from Jena 35*, Madison : A-R Editions, 1982. Le manuscrit D – J34 est présenté sur le site DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1234, consultée le 10/4/2015.

Table 14 : Le contrepoint improvisé et la liturgie

	Liturgie	14e	15e	16e jusqu'en 1528	Nb	Nb total
Messe Ordinaire	**Kyrie**	1	17	15	**33**	**84**
	Gloria		5	13	**18**	
	Credo		2	11	**13**	
	Sanctus		3	8	**11**	
	Agnus		1	8	**9**	
Messe Propre	**Introït**		10	24	**34**	**97**
	Alleluya		2	29	**31**	
	Graduel		2	2	**4**	
	Trait		3	0	**3**	
	Offertoire		1	0	**1**	
	Communion		1	23	**24**	
Motets	**Antienne**	1	8	27	**36**	**117**
	Magnificat/ Ps		3	10	**13**	
	Hymne	3	17	15	**35**	
	Sequence		3	21	**24**	
	Benedicamus	3	5	1	**9**	

Avant le *Contrapunctus* de Lyon, le style du contrepoint improvisé n'est pas associé à un répertoire liturgique prédéfini, car les pièces polyphoniques écrites sur le plain-chant en valeurs égales sont réparties de manière homogène entre l'ordinaire et le propre de la messe. L'hétérogénéité des pièces mises en musique de cette manière révèle une diffusion de l'usage contrapuntique à l'ensemble des textes liturgiques. Toutefois, les musiciens semblent privilégier le contrepoint pour mettre en musique les offices spécifiques, avec une préférence pour les *alleluya*, les antiennes, ou les introïts, qui sont liés aux changements du calendrier liturgique.

Produit à Iéna entre 1500 et 1520, le manuscrit D – J35 témoigne d'un ancrage du style de l'improvisation dans les offices du propre, de sorte que ce livre de chœur s'inscrit en amont d'une tradition développée ultérieurement dans des sources imprimées. À ce titre, le *Contrapunctus seu musica figurata* (1528), publié quelques années après la rédaction des contrepoints d'Iéna, présente un contenu similaire à ces sources allemandes. Néanmoins, l'attribution de cet imprimé au compositeur florentin Francesco de Layolle laisse à penser que les usages polyphoniques en vigueur à Florence depuis le Moyen Âge auraient servi de point

de départ au contenu musical[317]. L'utilisation du style du chant sur le livre pour mettre en musique le propre de la messe est attestée dans cette ville depuis le début du XV^e^ siècle, car le manuscrit I – F999 contient un introït *Gaudeamus omnes* d'un certain Paolo da Firenze qui était, comme son nom l'indique, originaire de cette ville[318]. Les élaborations musicales de Francesco de Layolle publiées à Lyon reflètent certainement des usages contrapuntiques adoptés à Florence depuis le Moyen Âge.

Facsimilé 17 : Paolo da Firenze, *Gaudeamus omnes in domino*, f. 19v-20r.

[317] Voir David Sutherland, *The Lyons Contrapunctus (1528) : Part 1*, *op. cit*, p. xii. L'auteur attribue l'ensemble des pièces de l'imprimé à Francesco Layolle en avançant plusieurs arguments. D'une part, ce compositeur florentin est le seul à être nommé dans le livre. D'autre part le style développé dans les motets qui lui sont attribués est très proche de celui des pièces anonymes : « Supposing single authorship (at least for the sake of the argument), there can be little doubt that the composer was Francesco de Layolle, since the *Contrapunctus* almost certainly originated as an enrichment of the liturgy at Notre-Dame de Confort ».

[318] Le manuscrit Ms Ashb 999 de la Biblioteca Medicea-Laurenziana renferme le *Gaudeamus omnes* aux folios 19v-20r. Voir, Michael Scott Cuthbert, « Trecento Fragments and Polyphony beyon the Codex », *op. cit.* L'auteur présente le facsimilé et propose une transcription ainsi qu'une étude de la pièce. Des données biographiques sur Paolus da Florentia sont proposées dans plusieurs études. Voir Albert Seay, « Paolo da Firenze : a Trecento Theorist », dans *L'Ars Nova Italiana del Trecento I : Certaldo 1959*, 1959, pp. 118-40 ; Karl von Fischer, « Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex (I-FI 87) », *Quadrivium IX*, 1968, pp. 5-24 ; Biancamaria Brumana et Galliano Ciliberti, « Nuove fonti per lo studio dell'opera di Paolo da Firenze », *Revista Italiana di Musicologia XXII*, 1987, pp. 3-33.

L'introït *Gaudeamus omnes* à deux voix de Paolo da Firenze constitue un des premiers exemples de contrepoint noté susceptible de générer une lecture polyphonique collective, car les dimensions du livre de chœur sont très importantes pour l'époque (560x400 mm). À gauche (f. 19v) se trouve la partie en contrepoint diminué avec sa notation mesurée, et à droite (f. 20r), le plain-chant de l'introït en notation carrée. Hormis ces distinctions notationnelles sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement, le copiste complète l'écriture musicale en illustrant le texte du plain-chant avec des enluminures et une lettrine G particulièrement ornées. Cette dernière donne à voir une scène biblique dans laquelle figurent des moines, des anges et un corps allongé, certainement celui de sainte Lucie, puisque le chant lui rend hommage : « sub honore Lucie ». L'association précoce du contrepoint aux offices du propre est enfin parachevée par la mention ajoutée de la main du copiste : « In festivitate Sanctissime Lucie virginis et martiris. Pro Missam Introitus ».

II. LA PRODUCTION IMPRIMEE

L'invention de l'imprimerie à la fin du XV^e^ siècle fait évoluer les rapports de la société à l'écriture, de sorte que la Renaissance incarne, toutes proportions gardées, le passage d'une culture orale pourvue d'écriture à une culture écrite empreinte d'oralité[319]. Ce phénomène irradie progressivement la sphère musicale, car l'édition joue un rôle capital pour la diffusion du livre en général, et pour l'interprétation, l'étude et l'enseignement en particulier[320]. Si les premiers incunables s'inspirent de l'écriture manuscrite, le livre imprimé va progressivement s'émanciper grâce à des normes et des codes liés à des perspectives commerciales. Les pièces liminaires constituent un emplacement privilégié par les éditeurs pour répondre à la curiosité du lecteur. Ils y donnent, de manière synthétique, un aperçu du contenu en mettant au premier plan le titre et l'auteur. En distinguant une autorité et un contenu, l'édition musicale officialise ainsi la figure du compositeur et le répertoire qui lui attribué, de sorte qu'au XVI^e^ siècle, la publication de livres de contrepoint constitue une forme de consécration des pratiques polyphoniques du plain-chant.

[319] On ne peut traiter de l'histoire du livre sans évoquer certains travaux essentiels, en particulier ceux de Roger Chartier. Voir Roger Chartier (dir.), *Les Usages de l'Imprimé (XVe-XIXe siècle)*, Paris : Fayard, 1987 et *Pratiques de la lecture*, Marseille : Rivage, 1985. L'auteur aborde les changements profonds occasionnés par le livre imprimé dans la société de la Renaissance.

[320] Ce phénomène est visible à la Renaissance grâce aux nombreuses sources théoriques qui abordent la question du contrepoint improvisé.

A. Presentation

La notation du chant sur le livre, marginale dans les sources manuscrites jusqu'au XVI^e^ siècle, semble d'autant plus secondaire dans l'univers éditorial, puisque le corpus ne contient à ce jour qu'une trentaine d'éditions publiées entre 1528 et 1683. Ce type de compositions habituellement faites à l'improviste sur un plain-chant en valeurs égales ne méritaient-elles pas de figurer dans des publications ? Gênaient-elles les éditeurs, en ce qu'elles étaient le reflet de pratiques dans lesquelles l'autorité était partagée ?

Table 15 : Les sources musicales éditées du contrepoint

Date	Titre	Compositeur	Provenance
1528	**Musica seu figurata**	**[Layolle]**	**Lyon**
1546	Motetta super plano	Ghibelli	Venise
1556	Agenda defunctorum	Vazquez	Seville
1559	Fantasie, Recercari	Willaert	Venise
1560	Il primo libro della musica	Vinci	Venise
1565	De festis introitibus	Ghibelli	Rome
1566	Quinque vocum musica	Porta	Venise
1566	Introitus et alleluia	Asola	Venise
1574	Li introiti fondati	Chamaterò di Negri	Venise
1575	Introitus et alleluia	Falconio	Venise
1575	Cantiones quae ab	Tallis, Byrd…	Londres
1575	Libro primo de ricercate	Rodio	Naples
1576	Intavolatura de cimbalo	Valente	Naples
1579	Plura modulationum	Infantas	Venise
1580	Il primo libro de contrapunti	Diruta	Venise
1583	Introitus missarum	Asola	Brescia
1586	In cappela pontifica	Nanino	Venise
1588	Quinque vocum musica	Porta	Venise
1596	Il primo libro della musica	Il verso	Palermo
1597	Antiphonarium vespetinarium	Lambardi	Venise
1598	Introitus in dominicis	Asola	Venise
1599	Musica… in introitus	Quinziani	Milan
1604	Hymni qui per totum	Vecchi	Venise
1610	Canoni, oblighi	Del Buono	Palerme
1610	Canoni et oblighi	Soriano	Rome
1614	Choro et Organo	Bottazzi	Venise
1616	Canto fermo sopra messe	Asola	Milan
1617	Contrapunta in Introibus	Lambardi	Venise
1625	Musica super cantum	Stadlmayr	Ravensburg
1626	Musicae super cantum	Stadlmayr	Ravensburg
1681	Duo	Caresana	Naples
1683	Elementorum musicae praxis	Strozzi	Naples

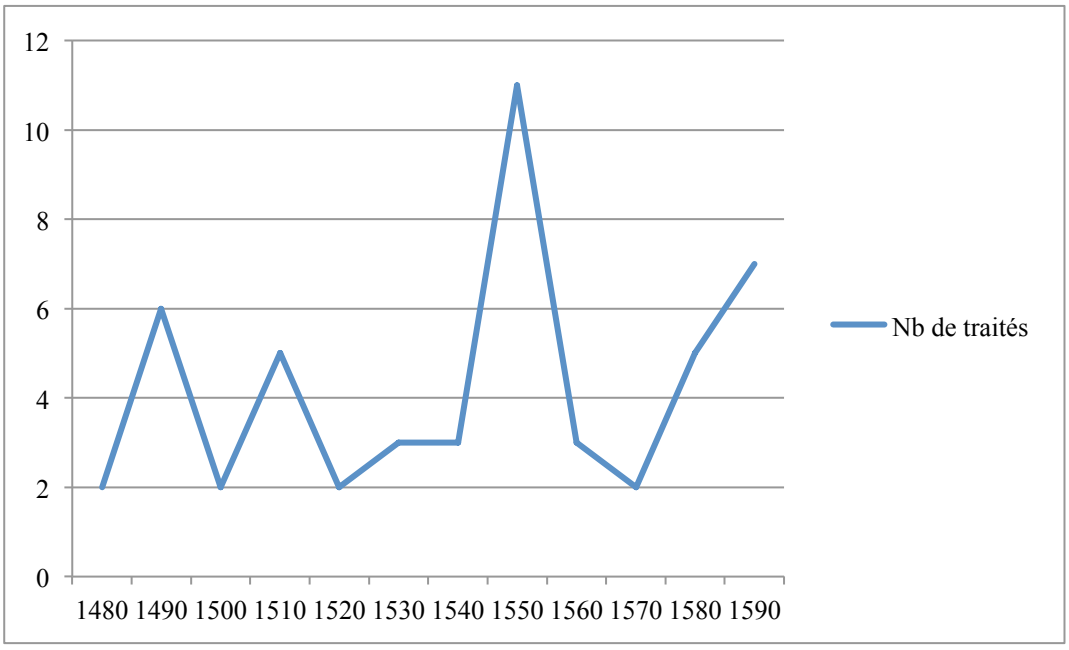
Le caractère réduit du corpus permet de formuler quelques hypothèses, car le passage à l'écrit du contrepoint improvisé ne semble toujours pas être une évidence au XVI^e^ siècle[321]. Si l'usage semble connaître certaines difficultés à s'officialiser, une analyse chronologique, géographique et terminologique de cette production permettra peut-être d'apporter des éléments de réponse.

[321] Certaines sources hybrides n'ont pas été incluses, car elles se situent à la croisée de la théorie et de la pratique. On songe notamment au *Trattado de glosas* de Diego Ortiz (1553), évoqué ultérieurement (voir *infra*, p. 324 et suiv.). D'autres sources imprimées, plus anciennes que le *Contrapunctus seu musica figurata*, contiennent quelques pièces écrites sur le *cantus firmus* de la *Spagna*. Le deuxième *Agnus* de la Missa *La Spagna* d'Heinrich Isaac (Venise : Petrucci, 1506) présente un *bassus* en valeurs égales hormis pour la cadence finale. Les Canti C (Venise : Petrucci, 1503) et les Motetti A (Venise : Petrucci, 1502) comportent chacun une *Spagna*, mais le *cantus firmus* n'est pas traité en valeurs égales.

1. Chronologies

L'intégration du contrepoint écrit au livre édité constitue un phénomène plutôt tardif, car la première source imprimée contenant des pièces composées sur un plain-chant en valeurs égales est publiée en 1528, presque trente ans après l'apparition de l'imprimerie musicale. Le *Contrapunctus de Lyon* fait quasiment figure d'*unicum* durant la première moitié du XVI^e^ siècle, puisqu'il faut attendre dix-huit ans pour qu'un autre livre imprimé répertorié à ce jour, le *Motetta super plano cantu* d'Heliseo Ghibelli (1546), soit consacré aux pratiques polyphoniques du plain-chant. La véritable officialisation du contrepoint noté est effective durant la seconde moitié du XVI^e^ siècle. En effet, les vingt éditions produites entre 1556 et 1599 entérinent le transfert du contrepoint à l'écrit. Cette augmentation sensible du nombre de compositions sur le plain-chant trouve certainement ses origines dans la littérature théorique, car la pratique du chant sur le livre est largement représentée dans les écrits du milieu du XVI^e^ siècle[322].

Graphique 4 : les traités qui font référence au contrepoint improvisé entre 1480 et 1600



Le recensement des traités de chant sur le livre proposé par Philippe Canguilhem, révèle une augmentation considérable du nombre de sources entre 1550 et 1560, en particulier en Italie. À cette période, les théoriciens Gioseffo Zarlino et Nicola Vicentino plaident pour

[322] La liste des sources présentées par Philippe Canguilhem est disponible dans son ouvrage *Chanter sur le livre à la Renaissance : les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, *op.cit.*

l'écriture systématique du contrepoint mental, de telle sorte que la multiplication des sources écrites du contrepoint pourrait s'expliquer par l'influence de leurs arguments[323].

Au XVII[e] siècle, l'intérêt de l'imprimerie musicale pour le contrepoint noté se délite progressivement. Si l'engouement reste encore visible durant les vingt premières années du siècle, la pratique du contrepoint semble appartenir, du moins dans sa forme écrite, aux expériences musicales du passé.

2. Géographie

Les sources du contrepoint imprimé illustrent une domination sans partage de l'Italie dans le domaine de l'édition musicale. Ce phénomène confirme la tendance entraperçue dans le cadre des sources manuscrites, car les institutions religieuses italiennes ont apparemment développé très tôt une culture de l'écrit dans les pratiques musicales[324]. En outre, les imprimeurs bénéficiaient de conditions favorables grâce à la présence de nombreux musiciens venus en Italie servir des mécènes prestigieux.

Table 16 : Les sources imprimées du contrepoint par pays

	Allemagne	Angleterre	Espagne	France	Italie
Nb de sources	2	1	1	1	27

L'Italie, avec vingt-sept imprimés, est finalement le seul pays où le contrepoint écrit connaît une forme d'officialisation. De plus, le livre édité en France à Lyon présente également, on le verra[325], de nombreux liens avec l'Italie. Les centres d'édition du contrepoint témoignent, au sein du territoire italien, du monopole de Venise.

Table 17 : Les centres d'édition du contrepoint en Italie

	Brescia	Milan	Rome	Venise	Naples
Nb de sources	1	2	2	16	6

Cette cité, en tant que république indépendante, offrait de nombreux privilèges aux imprimeurs, car ces derniers étaient libres de toute forme d'autorité, qu'elle soit religieuse ou

[323] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, terza parte, chap. 64, p. 258. Nous proposons une transcription et une traduction du texte à la page 95. Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna moderna prattica*, *op. cit.*, libro quarto, chap. 23, f. 83r. La traduction du passage est donnée à la page 69.
[324] Voir *supra*, graphique 2, p. 111. Sur les 136 sources recensées, 50 proviennent d'Italie.
[325] Voir *infra*, p. 170 et suiv.

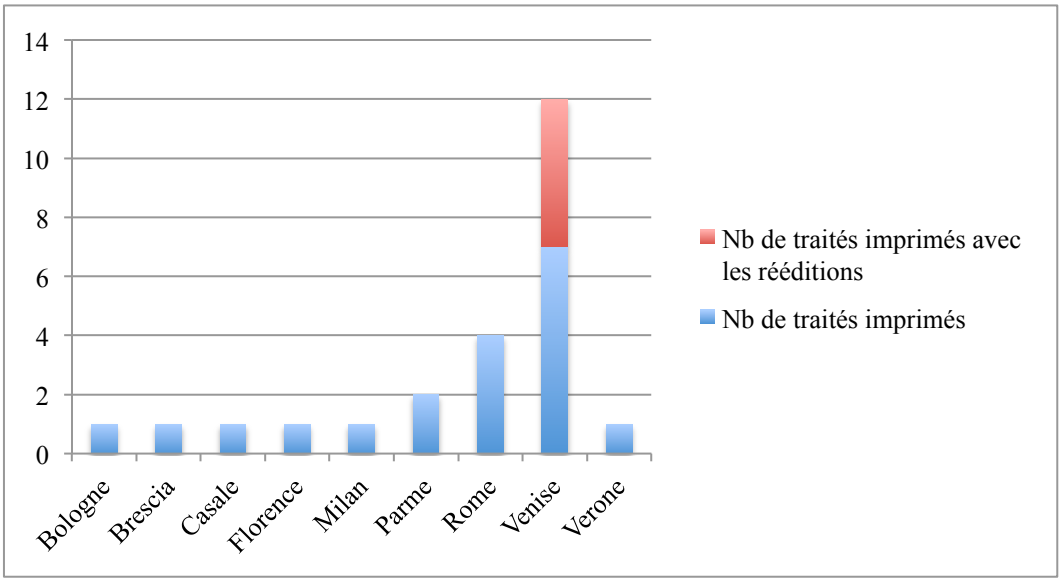
politique[326]. L'industrie du livre constituait à Venise, au XVI^e siècle, un marché florissant. La recension des imprimeurs du contrepoint révèle également une forme de hiérarchie, puisque la majorité des livres sont édités par les maisons Gardano ou Scotto. Au XVI^e siècle, ces établissements ont exercé un véritable monopole sur les imprimés musicaux. Ainsi, leurs ateliers ont publié dix des seize sources produites à Venise.

Table 18 : Les imprimeurs vénitiens et le contrepoint dans le style de l'improvisation

	Amadino	Correggio	Gardano	Magni	Rampazetto	Scotto	Vincenti	S.Spiritu
Nb de sources	1	1	6	1	1	4	1	1

En outre, le nombre de sources imprimées du contrepoint publiées à Venise atteste un goût certain pour cet usage polyphonique dans cette cité. La prise en considération des lieux de publications des sources théoriques renforce ce constat, car les maisons d'édition vénitiennes ont produit une douzaine d'écrits en partie consacrés au chant sur le livre.

Graphique 5 : Les lieux d'édition des traités de contrepoint improvisé en Italie



[326] Pour une approche détaillée du développement de l'imprimerie à Venise, voir Jane Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, New York : Oxford University Press, 2001 ; Jane Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice : The Scotto Press (1539-1572)*, New York : Oxford University Press, 1998, p. 12 : « As a Republic, it was not hampered by the controls of an authoritative monarch or the Church. And because its printers and publishers could not rely on the patronage of a ruler but depended solely on market forces in order to make their living, the Venetian printing industry, from its inception, became a capitalistic enterprise, producing books in larger quantities and distributing them much further afield than any other European center ».

Le graphique révèle la domination sans partage de Venise également dans le domaine de la théorie musicale[327]. La ville se situe en effet largement devant Rome (4 éditions) ou Parme. Sur les douze traités, cinq sont des rééditions, preuve, s'il en est, de l'intérêt porté pour le contrepoint en Italie durant le XVI^e siècle. Parmi les auteurs publiés, Vicente Lusitano est certainement celui qui fut le plus influent, car son ouvrage *Introduttione facilissima* fut publié trois fois (Rome : 1553 ; Venise : 1558 et 1561).

3. Lieux : une étude embryonnaire

Contrairement aux livres manuscrits compilés et employés sur le même lieu, l'édition musicale révèle un clivage entre l'atelier de production du livre et l'institution de consommation. Dès lors, l'analyse des sphères de création de l'imprimé ne suffit pas pour identifier les lieux de pratique du contrepoint improvisé, d'autant plus que certaines villes, telles que Venise, bénéficiaient de conditions favorables à l'édition, expliquant de la sorte que la majorité des imprimés théoriques ou musicaux consacrés au contrepoint soient produits dans ses faubourgs. Toutefois, la Vénétie semble, à bien des égards, être une terre de contrepoint, car certaines éditions, comme les antiennes de Girolamo Lambardi publiées en 1597, paraissent avoir une portée locale. Cette édition, imprimée par les soins du monastère du Saint-Esprit de Venise où le compositeur était chanoine, constitue un cas particulier dans la mesure où le monastère était un lieu de pratique du contrepoint[328]. La musique de Girolamo Lambardi pourrait ainsi être une transcription des usages liturgiques en vigueur dans cette institution vénitienne. Dédiées à l'évêque de Padoue, Marco Cornelio, ces compositions sur le plain-chant pourraient avoir résonné dans la cathédrale de cette ville située à une quarantaine de kilomètres à l'ouest de Venise[329]. Le caractère local de la production vénitienne est également renforcé dans les publications de Giovanni Matteo Asola, car ce dernier dédie en 1598, son livre d'introïts aux dignitaires du monastère San Giorgio in Alga, situé sur une petite île à côté de Venise[330].

---

[327] Les traités publiés à Venise, au XVI^e siècle, sont les suivants : Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica* (1523), Giovanni del Lago, *Breve introduttione di musica misurata* (1540), Angelo da Picitono, *Fior angelico di musica* (1547), Vicente Lusitano, *Introduttione facilissima, et novissima* (1558, 1561), Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (1558, 1573), Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto* (1586, 1598), Oratio Tigrini, *Il compendio della musica* (1588, 1602), Ercole Bottrigari, *Il desiderio* (1594).

[328] Voir Girolamo Lambardi, *Antiphonarium vespertinum dierum festorum totius anni […] in tres partes distributum […]*, Venezia : in Caenobio Sancti Spiritus prope Venetias, 1597.

[329] *Ibid*., dédicace : *Illustrissimo et reverendissimo Marco Cornelio Episcopo Patavino*.

[330] Voir Giovanni Matteo Asola, *In omnibus totius anni Solemnitatibus, Introitus et Alleluya, Ad Missalis Romani formama ordinati. Musica super Cantu plano restituto […]*, Venetijs : Ricciardum Amadinum, 1598. La dédicace est adressée au *Reverendissimo in Christo Padre Dom Aegidio Mucciaferro, Congregationis S. Georgij in Alga Venetiarum*.

La ville de Trévise, qui se situe à une quarantaine de kilomètres de Venise, semble aussi avoir porté le chant sur le livre en haute estime. La cathédrale de cette cité a, en effet, conservé huit livres manuscrits contenant des polyphonies écrites sur des plain-chants en valeurs égales[331]. Cette tendance est confirmée dans la dédicace de l'imprimé des introïts de Chamaterò di Negri (1574). Le musicien, alors maître de chapelle à la cathédrale de Trévise, explique à mots couverts que les pièces contenues dans l'édition seraient une mise à l'écrit des contrepoints improvisés avec ses étudiants lorsqu'il exerçait à la cathédrale d'Udine[332]. En outre, il dédie ses introïts aux chanoines de cette institution, qui s'étaient émerveillés à l'écoute de ces polyphonies lorsque Chamaterò di Negri y enseignait[333].

D'autres imprimés, tels que le *Contrapunctus seu musica figurata* édité à Lyon en 1528, permettent d'identifier des lieux de pratique polyphonique du plain-chant. Les compositions pour le Propre de la messe, attribuées au musicien italien Francesco de Layolle et rassemblées dans cette collection, sont élaborées selon les usages de l'église Notre-Dame de Confort[334]. Cette institution, dans laquelle le compositeur exerçait la fonction d'organiste, était dédiée aux cultes de la communauté florentine de Lyon.

Si la majorité des livres édités restent souvent énigmatiques quant aux lieux de pratique du contrepoint, la prise en compte des dédicataires et de leurs liens institutionnels permet d'envisager certaines hypothèses sur d'éventuels centres où ce chant improvisé était en usage. Ce principe, qui a précédemment permis d'associer la cathédrale d'Udine ou la cathédrale de Padoue aux polyphonies élaborées sur le plain-chant, apporte des informations intéressantes pour dresser une cartographie du chant sur le livre :

[331] Voir Francesca Ferrarese et Cristina Gallo, *Il Fondo Musicale della Biblioteca Capitolare del Duomo di Treviso*, Cataloghi di Fondi Musicali Italiani a cura della società di musicologia, Roma : Edizioni Torre d'Orfeo, 1990.

[332] Voir Chamateró di Negri, *Li Introiti fondati sopra il canto fermo… a 4, a 5, ed a 6 voci, commodi a cantori…* Venezia : erede di Girolamo Scotto 1574. Le compositeur évoque le moment où il était maître de chapelle à la cathédrale de Trévise : « *quand'io da Treviso, nel cui Domo era Maestro* ».

[333] *Ibid*. Dédicace : « *Alli molto Illustri et Reverendi Signori Canonici di Udine* ».

[334] [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu musica figurata*, Lyon : Stéphane Gueynard, 1528. L'éditeur démontre, dans la page de titre, que les pièces sont faites selon l'usage de *Notre dame de Confort* (« prope divam virginem Mariam de Confort »).

Table 19 : Les dédicataires des sources imprimées

	Date	Dédicataire	Provenance
Ghibelli	1546	Antonio Gattinario Comte de Castro / Chancelier de Charles V	Naples / église Croce di Lucca ?
Asola	1565	Chanoine Petro Francisco Zino	Verone / église San Stefano ?
Ghibelli	1565	Comte de Castro Chancelier de Charles V	Naples / église Croce di Lucca ?
Porta	1566	Dom. Egidio / Père abbé religion camaldolèse.	monastère de Camaldoli ?
Negri	1574	Chanoines d'Udine	cathédrale d'Udine ?
Falconio	1575	Feltrio de ruvere / Cardinal et Evêque de Ravenne	cathédrale de Ravenne ?
Diruta	1580	Chanoines de Gubbio	cathédrale de Gubbio
Asola	1583	Dom. Raphaeli Gaffurino Lonatensi	Brescia / monastère San Giuseppe ?
Nanino	1586	Duc Guillaume de Mantoue	Mantoue / chapelle ducale ?
Lambardi	1597	Marco Cornelio / Evêque de Padoue	Padoue / cathédrale ?
Asola	1598	Aegidimo Mucciaferro / Dignitaire du monastère San Giorgio in Alga	monastère San Giorgio in Alga ?
Quintiani	1599	Dom. Gabrieli Massarolae / Père Cistercien	monastère cistercien ?
Vecchi	1604	Wolphango Theodorico / Archevêque de Salzbourg	Salzbourg / cathédrale ?
Stadlmayr	1625	Dom. D. Antonio / Père abbé du monastère de Crembsmunster	monastère de Crembsmunster

Les figures des destinataires qui sont évoquées dans les sources imprimées permettent d'identifier d'éventuelles terres de contrepoint, car ces personnalités sont souvent affiliées à des institutions religieuses locales. On pense par exemple aux pères Raphaeli Gaffurino et Aegidimo Mucciaferro, qui ont respectivement des liens avec les monastères San Giuseppe de Brescia et San Giorgio in Alga de Venise[335]. Les dédicataires qui émergent sont néanmoins majoritairement liés à des établissements religieux séculiers. Les musiciens souhaitent, de la sorte, placer leurs ouvrages sous la protection de figures ecclésiastiques importantes comme Wolphango Theodorico – archevêque de Salzbourg – Marco Cornelio – évêque de Padoue –, ou encore le cardinal de Ravenne, Feltrio de Ruvere. Ces dignitaires de l'église exerçaient majoritairement dans des cathédrales et des lieux ouverts au public, ce qui laisse à penser que l'usage du contrepoint n'était pas méconnu des fidèles.

4. Intitulés

Au XVI^e^ siècle, l'édition musicale joue un rôle considérable pour la diffusion d'une terminologie associée au contrepoint. En accordant un soin particulier aux intitulés de leurs publications, les éditeurs sont des « passeurs » d'usages linguistiques sur la musique. Placée en tête d'ouvrage, la page de titre doit permettre au lecteur d'accéder en quelques mots au

[335] Ces personnalités sont les dédicataires de deux éditions de Giovanni Matteo Asola (1583, 1598).

contenu du livre[336]. Or, les dénominations du plain-chant polyphonique dans les sources imprimées reflètent un malaise au sujet du terme « contrepoint », car le mot n'apparaît que dans six éditions[337]. Ce phénomène vient confirmer l'idée selon laquelle le contrepoint en tant que répertoire écrit pour la pratique n'était pas une évidence. Désignant le chant *ex tempore* ou encore l'étude de la composition, le vocable « contrepoint » était davantage lié à la création qu'à l'interprétation : ainsi, le contrepoint ne se lit pas, mais il se fait, s'invente et s'écrit. De plus, l'intitulé des compositions sur le plain-chant de Fernando de las Infantas, par l'inclusion de l'expression « quae vulgo contrapuncta appellantur », engage à penser que ce terme était surtout employé dans le langage commun et n'était, par conséquent, pas digne d'apparaître dans le titre d'un livre imprimé[338]. Les éditeurs préfèrent adopter une périphrase, les pièces étant composées « sur le plain-chant » de la même manière que les improvisations sont faites sur le livre.

Table 20 : Les titres des sources imprimées qui comprenant l'expression « sur le plain-chant »

Sources	Intitulés
[Layolle] 1528	… musica super plano cantu …
Ghibelli 1546	Motetta super plano cantu …
Willaert 1551	… sopra uno medesimo canto fermo …
Asola 1565	… Musica super cantu plano …
Negri 1574	Li introiti fondati sopra il canto fermo …
Infantas 1579	… super excelso gregoriano cantu
Diruta 1580	… contrapunti, sopra il canto fermo…
Asola 1583	… Musica super cantu plano
Asola 1598	… super cantu plano restituito
Quintiani 1599	… in introitus missarum super cantu plano …
Vecchi 1604	… partim brevi stilo super plano cantu
Soriano 1610	… dieci sorte sopra l'Ave maris stella …
Del Buono 1610	… in varie maniere sopra l'Ave maris stella …
Bottazzi 1614	… sopra ogni manera di canto fermo …
Stadlmayr 1625	Musica super cantum gregorianum …
Stadlmayr 1626	Musicae super cantum gregorianum…

L'expression « sur le plain-chant » est parfois reprise dans les dédicaces et les épîtres aux lecteurs, car ces pièces liminaires constituent également un moyen d'évoquer un contenu

[336] Une étude complète du rôle joué par l'imprimeur dans la diffusion des termes musicaux du répertoire profane français vient d'être réalisée. Voir Nahema Khattabi, « De la chanson à l'air de cour : Édition et mutations du répertoire profane français (1555-1624) », thèse de doctorat non publiée, Université de Poitiers, 2014.

[337] Les six éditions sont les suivantes : *Contrapunctus de Lyon* (1528), *Fantasie, Recercari et Contrapunti* (1559), *Introiti fondati sopra… con le riposte de contrapunti* (1574), *Plura modulationum* (1579), *Il primo libro de contrapunti sopra il canto fermo* (1580), *Contrapunta in Introibus* (1617).

[338] Voir Don Fernando de Las Infantas, *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appellantur super excelso gregoriano cantu […]*, Venezia : Girolamo Scotto, 1579. L'expression « quae vulgo contrapuncta appellantur » renvoie au caractère commun du terme « contrapunctus ».

ou d'expliquer une démarche[339]. La dédicace des introïts de Chamaterò di Negri (1573) et l'épître aux lecteurs de Francesco Soriano (1610) comportent des indications sur les compositions et leurs liens avec le chant sur le livre : Chamaterò di Negri présente ses introïts composés sur le plain-chant de basse comme une nouvelle manière de faire le contrepoint, et Francesco Soriano explique que ses canons peuvent se faire « *all'improviso*[340] ». Le caractère didactique des pièces liminaires a sans doute amené les éditeurs à mettre de côté le terme « contrepoint », car celui-ci, employé au XVI^e^ siècle pour définir des usages musicaux et des pratiques différentes, avait un sens trop ambigu pour figurer dans un titre de livre destiné au commerce. Les imprimeurs préféraient ainsi utiliser une périphrase, cette figure littéraire d'ajout, afin d'éviter toute confusion sur le contenu.

B. LA TYPOLOGIE DES SOURCES

Dans l'imprimé, l'écriture est un matériel fini et inaltérable qui constitue progressivement, au XVI^e^ siècle, le stade ultime du processus de création. Ce faisant, le support manuscrit, parfois associé aux fonctions de vérification et de correction du contrepoint, se présente parfois comme une étape préparatoire au projet éditorial. Souvent reléguée au statut d'étude, la composition manuscrite est supplantée par l'élaboration musicale éditée, progressivement qualifiée d'œuvre. À ce titre, le terme '*opera*', donné en 1574 par Chamaterò di Negri pour évoquer ses introïts sur les plains-chants de basse, témoigne de l'imbrication entre la notion d'œuvre et celle d'écriture. Sous leurs formes improvisées, ces compositions sur le plain-chant ne sont, en somme, que des exercices d'étudiants.

L'analyse des sources imprimées du contrepoint permet de distinguer, comme pour les sources manuscrites, deux types d'écrits. Certaines éditions proposent un matériel didactique dont le contenu doit-être envisagé comme un complément à l'étude des pratiques

[339] Heliseo Ghibelli, *Motetta super plano cantu cum quinque vocibus, et in festis solennibus decanenda, liber primus*, Venezia : [s. n.], 1546. Dans sa dédicace, le compositeur évoque le principe fondamental utilisé dans ses compositions : « questi miei mottetti sopra canto piano ». Chamateró di Negri, *Li Introiti fondati sopra il canto fermo […]*, *op. cit.* Dans sa dédicace, le musicien décrit ses compositions de la sorte : « *opera […] fatta sopra li canti fermi del Basso, & alcuni delli Soprano* ». Francesco Soriano, *Canoni et Oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave Maris Stella*, *op. cit.* Dans l'épître au lecteur, l'auteur présente le contenu des pièces en quelques mots : elles sont toutes « *sopra un soggetto solo* ».

[340] Chamateró di Negri, *Li Introiti fondati sopra il canto fermo […]*, *op. cit.* Le musicien de Trévise évoque la nouveauté de sa démarche en ces termes : « *opera forse non mai più con tal ordine veduta* » ; Francesco Soriano, *Canoni et Oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave Maris Stella*, *op. cit.* Le rapprochement avec les techniques d'improvisation est proposé par le compositeur dans l'épître au lecteur : « Tra' quali se ben non eran da palesar quelli alla Minima, per farsi all'improviso ».

polyphoniques du plain-chant. D'autres imprimés s'apparentent en revanche à des livres de pratique musicale destinés aux offices liturgiques.

1. Les sources didactiques pour un usage personnel ou collectif

L'étude des fonctions de l'écriture pour l'apprentissage du chant sur le livre nous a conduit à évoquer certaines sources manuscrites hybrides entre théorie et pratique qui trouvent un équivalent dans les imprimés du contrepoint[341]. En effet, ces derniers comportent un nombre significatif de livres didactiques[342]. Ces éditions constituent, à l'instar du carnet de notes, un réservoir de formules contrapuntiques à mémoriser et à réutiliser dans les compositions. Leurs auteurs, dont les démarches théoriques s'inspirent certainement des écrits de Nicola Vicentino ou de Gioseffo Zarlino, associent la vue à l'oreille pour le jugement des différentes consonances[343]. Cette fonction de l'écrit est remarquable dans neuf imprimés italiens ou espagnols produits entre 1559 et 1683.

Table 21 : Les imprimés didactiques

Editions					
Date	**Titre**	**Provenance**	**Compositeur**	**Nb**	***Cantus firmus***
1559	*Fantasie, Recercari*	Venise	Willaert	2	Regina coeli
1560	*Il primo libro della musica*	Venise	Vinci		La Spagna
1575	*Libro primo de ricercate*	Naples	Rodio		?
1576	*Intavolatura de cimbalo*	Naples	Valente		?
1579	*Plura modulationum*	Venise	De los Infantas	101	Laudate Dominum
1596	*Il primo libro della musica*	Palerme	Il verso		La Spagna
1610	*Canoni et oblighi*	Rome	Soriano	110	Ave maris
1614	*Choro et Organo*	Venise	Bottazzi	5	Kyrie Cunctipotens
1641	*Canoni, oblighi*	Palerme	Del Buono	84	Ave maris
1681	*Duo*	Naples	Caresana	7	Ave maris
1683	*Elementorum musicae praxis*	Naples	Strozzi	1	Ave maris

[341] Voir *supra*, p. 100 et suiv.

[342] Une recension des duos à caractère didactique est proposée par Andrea Bornstein dans sa thèse « Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744) », University of Birmingham, 2001. L'auteur étudie ce répertoire qui est au croisement de la théorie et de la pratique et évoque certaines pièces en contrepoint sur un *cantus firmus* en valeurs égales.

[343] La notation musicale des polyphonies, qui permet une visualisation des consonances, est considérée par certains théoriciens comme le meilleur moyen d'apprendre le contrepoint. Après Nicola Vicentino et Gioseffo Zarlino, des auteurs comme Pietro Cerone ou Francisco Montanos poursuivent cette idée en proposant dans leurs traités respectifs, un catalogue très important de formules musicales à réutiliser dans des compositions écrites ou *ex tempore*. Ces formules toutes faites, empruntées à des compositions des plus grands musiciens de la Renaissance, sont appelées « lieux communs ». Voir Peter Schubert, « Musical Commonplaces in the Renaissance », *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, dir. Russel E. Murray, Susan Forscher Weiss, Cynthia J. Cyrus, *op. cit.*, 2010, p. 161-92.

Tous ces ouvrages révèlent une influence italienne, puisque les imprimés publiés en Sicile, région sous domination espagnole, sont l'œuvre de trois musiciens ultramontains : Il Verso, Caresana et Strozzi. D'origines diverses, ces éditions attestent la transmission d'une culture de l'écrit dans l'enseignement en Italie, car l'apprentissage du contrepoint, s'il s'effectue par la pratique improvisée, se donne à voir grâce à la lecture. Certains auteurs proposent, à la manière de Vicente Lusitano, un ensemble conséquent de polyphonies écrites sur un *cantus firmus* célèbre. Les mélodies grégoriennes de l'*Ave maris stella*, du *Laudate Dominum* ou encore la mélodie de la *Spagna* étaient certainement archivées dans la mémoire de tout apprenti musicien[344]. Le principe de la répétition est utilisé par Fernando de las Infantas, Francesco Soriano et Pietro del Buono qui proposent un support mélodique identique, afin que le lecteur puisse effectuer un travail formateur de comparaison[345].

Les ouvrages imprimés s'inscrivent dans une tradition didactique inaugurée dans des manuscrits antérieurs, puisque certaines sources d'étude italiennes révèlent, dès la fin du XV^e^ siècle, des perspectives pédagogiques similaires. L'influence de cette tradition se manifeste par l'utilisation de *canti firmi* identiques à ceux adoptés dans la production imprimée :

Table 22 : Les sources manuscrites didactiques antérieures aux imprimés

Manuscrits					
Cote	Date	Provenance	Compositeur	Nb	*Cantus firmus*
I – Per431	Ca. 1480-90	Naples	M. Guglielmus	1	La Spagna
I – Bol16	Ca. 1487-1510	Rome ou Naples	Anonyme	1	La Spagna
I – Bol18	1502-6	Bologne	Anonyme	1	La Spagna
I – P1013	Ca. 1509	Venise	Anonyme	3	La Spagna Ave Maris
I – Bol36(1)	1602	Mantoue	Festa / Nanino	157	La Spagna

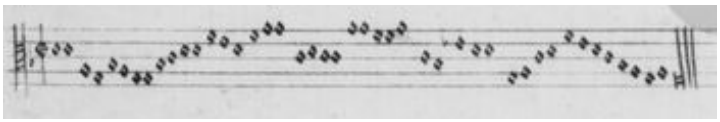
Ces livres didactiques compilés au tournant du XV^e^ et du XVI^e^ siècle - les pièces de Costanzo Festa étant bien plus anciennes que la date de leur copie (1602) – témoignent, dans l'ensemble, d'une influence espagnole sur le territoire italien. Si l'origine napolitaine du

[344] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219. Le théoricien utilise dans sa somme théorique un seul fragment de plain-chant issu de l'*Alleluya Nativitatis*. Cette mélodie grégorienne est utilisée pour mettre en musique d'autres *Alleluya*, si bien que certaines sources musicales du contrepoint improvisé, comme le manuscrit I – F46, contiennent plusieurs mises en polyphonie de ce plain-chant (f. 10v-11r, f. 54v-55r, f. 94v-95r).

[345] Les ouvrages d'Érasme, François Rabelais et Michel de Montaigne qui traitent de l'enseignement témoignent tous de l'importance de la répétition dans la pédagogie. Voir Michel de Montaigne, *Essais*, *Livre premier*, éd. présentée, établie et annotée par Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête, Paris : Gallimard, 2009 (coll. Folio classique), chap. 26 « De l'institution des enfants », p. 320 : « Que ce qu'il [l'élève] viendra d'apprendre il [le professeur] le lui fasse mettre en cent visages, et accommoder à autant de divers sujets, pour voir s'il l'a encore bien pris et bien fait sien…. Car s'il embrasse les opinions de Xenophon et de Platon, par son propre discours, ce ne seront plus les leurs, ce seront les siennes ».

manuscrit I –Per431 ne fait aucun doute, la compilation du codex I – Bol16 a certainement été supervisée à Naples. Quant au manuscrit (I – Bol18) conservé à ce jour à Bologne, il pourrait avoir été produit dans un collège espagnol de cette même ville, une hypothèse renforcée par l'utilisation du *cantus firmus* de la *Spagna*.

Facsimilé 18 : Anonyme, *Cantus firmus de la Spagna*, I – Bol18, f. 48v



Le corpus des contrepoints didactiques manuscrits qui sont antérieurs aux imprimés comporte une source ultérieure de 1602 : ce livre est une copie tardive d'un ouvrage d'envergure entrepris au début du XVI^e^ siècle par le compositeur Costanzo Festa[346]. Les compositions sur la *Spagna* du musicien romain ont certainement été écrites dans une perspective éditoriale avant 1536, date à laquelle il présente ses contrepoints dans une lettre adressée à son mécène Filippo Strozzi :

> Intendere che se vole le mie oppere cio e li hymni li magnificat chio non voglio mancho de cento et cinquanta scuditi et se vole le basse ducento in tutto et volendo stampare potra meter li hymni et li magnificat in un libro grande come quello de le .15. mjsse per che tutti li chori se ne potranno servire le basse sono bone per imparare a cantar a comtraponto a componere et a sonar de tutti li strumenti[347].

Costanzo Festa propose à la publication un certain nombre d'œuvres liturgiques telles que des hymnes et des magnificat, mais aussi d'énigmatiques « basses » qui renvoient manifestement à ses compositions pédagogiques sur le *cantus firmus* de la *Spagna*. Ce genre d'ouvrage ne devait pas être courant à l'époque, car l'auteur justifie l'utilité d'une telle publication en expliquant que les basses « sont bonnes pour apprendre à chanter le contrepoint, à composer et à jouer de tous les instruments ». Ce faisant, les polyphonies didactiques peuvent être employées dans un cadre privé pour l'étude, mais également dans un contexte collectif pour la pratique.

[346] Voir James Agee (éd.), *Costanzo Festa Counterpoints on a cantus firmus*, *Recent researches in the Music of the Renaissance 107*, *op. cit.*

[347] Richard J. Agee, « Costanzo Festa's Gradus ad Parnassum, *Early Music History 5*, 1996, pp. 1-58. La lettre est conservée à Florence (Archivio di Stato, Carte Strozziane, Ser. V, 1209, I, 84) : « […] si vous voulez mes œuvres, c'est-à-dire les hymnes et les magnificat, je ne veux pas moins de cent cinquante écus et si vous voulez les basses deux cent en tout et, pour les imprimer, vous pourrez mettre les hymnes et les magnificat dans un grand livre comme celui des 15 messes, de sorte que tous les chanteurs pourront se servir des basses qui sont bonnes pour apprendre à chanter le contrepoint, à composer et à jouer de tous les instruments ».

L'œuvre de Costanzo Festa a peut-être contribué à l'essor du genre du contrepoint didactique, dans la mesure où ses basses ont servi de modèle direct ou indirect à certaines sources imprimées ou manuscrites produites plus tardivement.

Table 23 : Les sources influencées par les basses de Costanzo Festa

Editions			
De las infantas	Plura modulationum	1574	Laudate Dominum
Soriano	Canoni et oblighi	1610	Ave Maris Stella
Del Buono	Canoni et oblighi	1641	Ave Maris Stella
Caresana	Duo	1681	Ave Maris Stella
Strozzi	Elementorum	1683	Ave Maris Stella
Manuscrits			
Nanino	I – Bol36(1)	1602	Spagna
Soriano	I – Bol205	Début XVII	Canoni et oblighi
Zacconi	I – Pes559	Début XVII	?

Le rayonnement de l'œuvre de Costanzo Festa est perceptible dans certaines collections. Par exemple, Giovanni Maria Nanino propose des ajouts contrapuntiques sur *la Spagna* dans le manuscrit I – Bol36(1). Le musicien romain Francesco Soriano, signataire du manuscrit I – Bol205 et des *Canoni et oblighi* (1610), pourrait d'ailleurs avoir connu les « basses » par l'intermédiaire de Giovanni Maria Nanino[348]. À la même époque, le théoricien Scipione Cerreto rend également hommage aux basses de Costanzo Festa en proposant, dans son traité *De la prattica musica vocale et strumentale*, des exemples de contrepoints sur la *Spagna*[349]. La filiation se poursuit tout au long du XVII[e] siècle : Gioanpietro Del Buono évoque dans la préface de ses *Canoni et oblighi* (1641), les compositions de Francesco Soriano, tandis que Caresana et Strozzi ne cachent pas leurs affinités avec cet héritage en utilisant le même *cantus firmus* que leurs prédécesseurs[350].

[348] Ces deux musiciens auraient participé à une joute contrapuntique lancée par Sebastiano Raval. Voir Laurence Wuidar, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17[e] siècle*, Bruxelles : Peter Lang, 2008, p. 87 : « Raval défie également Giovanni Maria Nanino et Francesco Soriano, l'issue est la composition de centaines de canons sur le *cantus firmus* de l'*Ave Maria*. Zacconi s'en mêle à distance et Giovanni Pietro del Buono compose lui aussi un cycle de canons dans une pieuse émulation ». Le contrepoint est ici un prétexte à la joute et donne lieu à des rivalités musicales.

[349] Scipione Cerreto, *De la prattica musica vocale et strumentale*, Naples : Giovanni Giacomo Carlino, 1601, livre 4, p. 253 : « Questo contrappunto qui appresso sarà fatto sopra la Bascia di Costanzo Festa, il quale procederà senza dare due consonanza imperfette gradate ».

[350] Giovanni Pietro del Buono, *Canoni, Oblighi, e Sonate sopra il Canto Fermo dell'Ave maris stella*, Palermo : Martarello, 1641. Voir l'épître au lecteur : « *Mando in luce queste mie opere di Canoni, Oblighi, e Sonate sopra il Canto fermo dell'Ave maris stella, ove benché cosi eminentemente, e con tanto artificio molti anni sono vi frabricò quel si celebre huomo Francesco Soriano, nulladimeno hò voluto far sopra l'istesso Canto fermo* ». Cristoforo Caresana, *Duo*, Napoli : Novello de Bonis, 1681 ; Gregorio Strozzi, *Elementorum musicae*

2. Pièces liturgiques pour un usage collectif

Les rapports à l'écriture évoluent au XVI^e^ siècle avec l'émergence de l'édition musicale. Le contrepoint, qui ne se transcrivait auparavant quasiment que pour l'étude, devient, avec l'imprimé, un répertoire noté pour les offices liturgiques. De ce fait, s'opère un basculement d'une pratique orale vers une tradition écrite, ce qui est déjà visible, en amont du *Contrapunctus* de Lyon, dans certains manuscrits compilés pour l'église de Toussaint d'Iéna. Ces codex, majoritairement consacrés à des pièces écrites sur le plain-chant, illustrent à une échelle locale ce que les imprimés du contrepoint vont diffuser sur un territoire beaucoup plus large.

Table 24 : Les collections imprimées de contrepoints liturgiques

Date	Titre	Compositeur	Provenance
1528	**Musica seu figurata**	**[Layolle]**	**Lyon**
1546	Motetta super plano	Ghibelli	Venise
1556	Agenda defunctorum	Vazquez	Seville
1565	De festis introitibus	Ghibelli	Rome
1566	Quinque vocum musica	Porta	Venise
1566	Introitus et alleluia	Asola	Venise
1574	Li introiti fondati	Chamaterò di Negri	Venise
1575	Introitus et alleluia	Falconio	Venise
1575	Cantiones quae ab	Tallis, Byrd…	Londres
1580	Il primo libro di contrapunti	Diruta	Venezia
1583	Introitus missarum	Asola	Brescia
1586	In cappela pontifica	Nanino	Venise
1588	Quinque vocum musica	Porta	Venise
1597	Antiphonarium vespetinarium	Lambardi	Venise
1598	Introitus in dominicis	Asola	Venise
1599	Musica… in introitus	Quinziani	Milan
1604	Hymni qui per totum	Vecchi	Venise
1616	Canto fermo sopra messe	Asola	Milan
1617	Contrapunta in Introibus	Lambardi	Venise
1625	Musica super cantum	Stadlmayr	Ravensburg
1626	Musicae super cantum	Stadlmayr	Ravensburg

Les vingt et une éditions contenant des contrepoints liturgiques sont, pour une grande part, consacrées au style du chant sur le livre[351]. Une analyse globale de ces sources apporte des informations intéressantes : si l'on distingue quelques éditions de pièces écrites sur le

praxis, Napoli : Novello de Bonis, 1683. Ces deux collections sont étudiées dans la thèse d'Andrea Bornstein, « Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744) », *op. cit.*, p. 18.

[351] Les deux imprimés dans lesquels le style du chant sur le livre est minoritaire sont l'*Agenda Defunctorum* de Juan Vazquez (Seville, 1556) et les *Cantiones quae ab argumento* (Londres, 1575). Le répertoire pour le Propre, autour duquel le contrepoint improvisé se centralise, y est par ailleurs secondaire.

plain-chant en Allemagne, en Espagne et en France, l'Italie apparaît une fois encore comme une terre d'écriture de cet usage polyphonique. Ensuite, la production de pièces en contrepoint pour les offices se densifie durant la seconde moitié du XVI[e] siècle[352]. La majorité de ces sources témoignent d'une forme de cristallisation de l'usage dans le cadre du Propre de la messe, car douze collections comprennent des introïts.

Table 25 : Les imprimés qui contiennent des introïts

Date	Titre	Compositeur	Provenance
1528	**Musica seu figurata**	**[Layolle]**	**Lyon**
1565	De festis introitibus	Ghibelli	Rome
1566	… musica in introitus missarum	Porta	Venise
1566	Introitus et alleluia	Asola	Venise
1574	Li introiti fondati	Chamaterò di Negri	Venise
1575	Introitus et alleluia	Falconio	Venise
1583	Introitus missarum	Asola	Brescia
1588	… musica in introitus missarum	Porta	Venise
1598	Introitus in dominicis	Asola	Venise
1599	Musica… in introitus	Quinziani	Milan
1617	Contrapunta in Introibus	Lambardi	Venise
1625	Musica super cantum	Stadlmayr	Ravensburg
1626	Musicae super cantum	Stadlmayr	Ravensburg

L'intérêt qui est porté à ce répertoire se manifeste, durant la seconde moitié du XVI[e] siècle, par la réédition de certains ouvrages, tels que les introïts de Costanzo Porta (1566) imprimés une seconde fois en 1588[353]. En 1614, Adriano Banchieri associe explicitement le contrepoint vocal aux introïts de la messe dans sa *Cartella musicale*, lorsqu'il cite les œuvres de Costanzo Porta avant de démontrer qu'elles n'imitent pas tout à fait, à son goût, les pratiques d'improvisations entendues dans les églises italiennes.

> Non hò dubbio alcuno, che gli Contrapunti sopra il Canto Fermo ne gl'Introiti di Costanzo Porta, & Gio. Matteo Asola, similmente sopra le Antiphone Vespertine d'amenduoi Girolami, Diruta & Lambardo, si come di presente quelli di diversi Musici d'Italia composti a richiesta di Lodovico Viadana, non sieno degni di molta lode[354].

Dans ce traité au contenu assez généraliste, la référence aux contrepoints de Costanzo Porta, de Giovanni Matteo Asola, de Girolamo Diruta et Girolamo Lambardo témoigne de la

[352] La production liturgique imprimée compte quatorze livres publiés durant la seconde moitié du XVI[e] siècle.

[353] Les introïts ont été édités une première fois dans la maison Betanio (1566) et une deuxième fois chez Angelo Gardano (1588).

[354] Adriano Banchieri, *Cartella Musicale nel Canto Figurato, Fermo, & Contrapunto*, Venise : Giacomo Vincenti, 1614, p. 230 : « Je n'ai aucun doute [sur le fait] que les Contrepoints sur le plain-chant des Introits de Costanzo Porta, & Gio[vanni] Matteo Asola, ou pareillement sur les Antiennes des Vêpres par Girolamo Diruta et Girolamo Lambardo, tout comme ceux actuels de divers musiciens d'Italie composés à la demande de Lodovico Viadana, ne soient dignes de beaucoup d'éloges ». La publication de Lodovico Viadana semble ne pas avoir survécu, car elle n'est recensée dans aucun catalogue.

popularité de leurs ouvrages. Malgré les réserves d'Adriano Banchieri sur l'adéquation de ces compositions aux pratiques du contrepoint vocal, son argumentation permet de penser que la polyphonie écrite sur un plain-chant en valeurs égales correspondait à un des styles fondamentaux de l'improvisation sur le livre. Le regard critique du théoricien est lié au fait que les polyphonies de ces musiciens manquent d'extravagance et de dissonances, et il ne faut, en effet, pas oublier qu'Adriano Banchieri écrit sa *Cartella musicale* presque cinquante ans après les premières publications de Giovanni Matteo Asola et de Costanzo Porta[355].

C. LE *CONTRAPUNCTUS* DE LYON COMME MODELE

Parmi les livres imprimés, le *Contrapunctus seu musica figurata* publié à Lyon, en 1528, est certainement celui qui a le plus contribué à la diffusion du contrepoint sur le plain-chant en tant que répertoire liturgique écrit ou improvisé[356]. Attribuée à Francesco Layolle, cette publication est citée comme un modèle par le théoricien Vicente Lusitano au moment où il évoque la notation du plain-chant[357]. Si l'édition est encore conservée en cinq exemplaires dans des bibliothèques italiennes, anglaises et françaises, des recherches menées dans des inventaires attestent sa présence, à la Renaissance, au sein d'autres institutions, telles que dans la bibliothèque du collectionneur Ferdinand Colomb ou encore dans celle d'un des premiers historiens de la musique, le Padre Martini[358].

---

[355] *Ibid*. Les mots « stravaganze » et « urtoni » sont employés par le théoricien pour évoquer les magnifiques effets du contrepoint *alla mente*.

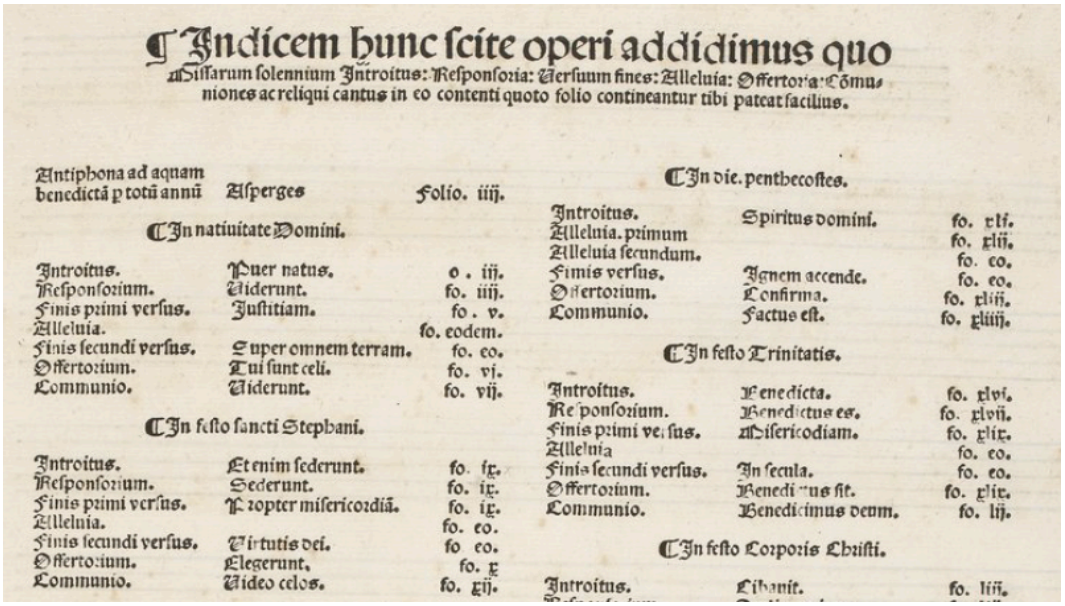
[356] [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu musica figurata*, Lyon : Stephane Guaynard, 1528.

[357] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, Libro segundo : *De contrapunto*, chap. 1, f. 18r. Le théoricien évoque cet imprimé en ces termes : « *Esto mostro bien Francisco de Laiole en los oficios de la Misa* ».

[358] Voir David Sutherland, *The Lyons Contrapunctus (1528)*, *op.cit*. Dans son édition moderne, David Sutherland évoque les copies conservées de l'imprimé de Francesco de Layolle. Ce dernier en compte cinq : Casale Montferrato (Biblioteca capitolare), Florence (Biblioteca nazionale, cote [Musica Antica 2]), Londres (British Library, cote [K.9.a.23.]), Paris (Bnf, cote [Rés. Vma. 249]) et Vatican (Biblioteca Apostolica Vaticana, cote [Racc. Gen. Mus. Str. 15.]). La copie conservée à Paris était auparavant en possession de la Bibliothèque Wallerstein à Maihingen (Allemagne). David Sutherland démontre que le célèbre historien Padre Martini avait également un exemplaire de ce livre. Par ailleurs, il semblerait que l'édition ait été en possession d'une bibliothèque de Padoue (du séminaire). Voir Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance Lyonnaise*, Paris : Klincksieck, 1991, p. 235. Au XVI^e^ siècle, le *Contrapunctus* était également dans la bibliothèque de la cathédrale d'Orvieto : un inventaire de 1551 mentionne la présence des « contrapuntj del Layola ». Voir Biancamaria Brumana et Ciliberti Galliano, *Orvieto : una cattedrale e la sua musica*, Florence : Leo S. Olschki, 1991, p. 37. Les introïts de Francesco Layolle ont également été acquis entre 1535 et 1536 par Ferdinand Colomb. Voir Catherine Weeks Chapman, « Printed collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus », *Journal of the American Musicological Society 21*, n° 1, 1968, p. 44. Le *Contrapunctus seu musica figurata* était également utilisé, au XVI^e^ siècle, à Ferrare. Voir Jean Duchamp, « Un manuscrit musical pour la liturgie des morts et ses *Requiem* inconnus de Palestrina et Jachet : Ferrare, Biblioteca communale Ariostea CL II 476 », *Revue de musicologie 96*, 2010, p. 312.

Le *Contrapunctus seu musica figurata* est une collection unique, que ce soit par ses dimensions ou son contenu. La description physique de cette édition que propose Laurent Guillo dans son ouvrage sur les éditions musicales lyonnaises corrobore le caractère imposant du *Contrapunctus*[359]. Il s'agit d'un livre de chœur *in folio* de 425 sur 280 mm composé de 90 folios, pièces liminaires comprises, contenant le propre de 13 messes solennelles suivi de trois motets de Francesco Layolle. Chaque propre comprend en général sept pièces : un introït, un répons, un verset, un alleluïa, un verset, un offertoire et une communion, comme on peut le voir dans la table des matières :

Facsimilé 19 : [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu musica figurata* (1528), Table des matières.



¶ Indicem hunc scite operi addidimus quo
Missarum solennium Introitus: Responsoria: Versuum fines: Alleluia: Offertoria: Communiones ac reliqui cantus in eo contenti quoto folio contineantur tibi pateat facilius.

Antiphona ad aquam benedictã p totũ annũ Asperges Folio. iiij.

¶ In natiuitate Domini.

Introitus.	Puer natus.	o . iij.
Responsorium.	Viderunt.	fo. iiij.
Finis primi versus.	Justitiam.	fo . v.
Alleluia.		fo. eodem.
Finis secundi versus.	Super omnem terram.	fo. eo.
Offertorium.	Tui sunt celi.	fo. vj.
Communio.	Viderunt.	fo. vij.

¶ In festo sancti Stephani.

Introitus.	Et enim sederunt.	fo. ix.
Responsorium.	Sederunt.	fo. ix.
Finis primi versus.	Propter misericordiã.	fo. ix.
Alleluia.		fo. eo.
Finis secundi versus.	Virtutis dei.	fo eo.
Offertorium.	Elegerunt.	fo. x
Communio.	Video celos.	fo. xij.

¶ In die. penthecostes.

Introitus.	Spiritus domini.	fo. xlv.
Alleluia. primum		fo. xlvi.
Alleluia secundum.		fo. eo.
Finis versus.	Ignem accende.	fo. eo.
Offertorium.	Confirma.	fo. xlvii.
Communio.	Factus est.	fo. xlviij.

¶ In festo Trinitatis.

Introitus.	Benedicta.	fo. xlvi.
Responsorium.	Benedictus es.	fo. xlvii.
Finis primi versus.	Misericordiam.	fo. xlix.
Alleluia		fo. eo.
Finis secundi versus.	In secula.	fo. eo.
Offertorium.	Benedictus sit.	fo. xlix.
Communio.	Benedicimus deum.	fo. lij.

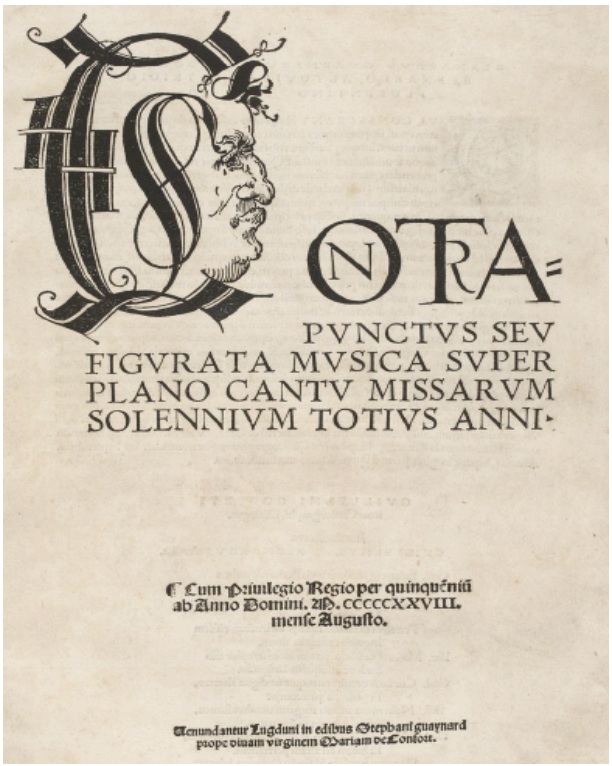
¶ In festo Corporis Christi.

Introitus.	Cibauit.	fo. liij.

Dans la table, les pièces sont classées au sein de rubriques indiquant le contexte liturgique, respectivement Messe I *In nativitate Domini* (f. 4) « À la naissance du Seigneur », Messe II *In festo Santii Stephanii* (f. 10), « À la fête de Saint Étienne » et ainsi de suite jusqu'à la Messe XIII *In festo omnium sanctorum* (f. 70) « À la fête de tous les saints ». Le caractère imposant du *Contrapunctus* tient également à l'importance accordée aux pièces liminaires, car le livre comprend une page de titre, une dédicace des typographes à Bernardo Altoviti, un dialogue de Bernardo Altoviti et Guillaume Gobert, ainsi qu'une épître au lecteur signée par Gobert. Ces différents volets de pièces liminaires font apprécier le soin apporté à la justification du contenu et à la présentation du livre.

[359] Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance Lyonnaise*, *op. cit.*. L'auteur propose une notice complète sur le *Contrapunctus seu musica figurata* (p. 231-6) et présente une traduction française des pièces liminaires latines (p. 399-401).

Facsimilé 20 : [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu musica figurata* (1528), page de titre



Les typographes alternent, dès la page de titre, les caractères romains (*Contrapunctus* dans lequel le « u » à la forme d'un « v ») et gothique (plus bas « Cum privilegio »). Ils établissent ainsi des hiérarchies grâce aux différentes tailles de caractères, et illustrent le texte d'une magnifique lettrine (C de *Contrapunctus*), qui laisse émerger un visage au regard sérieux. La belle facture de cette collection est notamment revendiquée par Guillaume Gobert dans son épître au lecteur :

> Haec eo nobis dicta putes Lector candidissime : quia si hunc librum (primam nostri laboris foeturam, & quasi primitias) castifatum & omnibus suis numeris apposite convenientem invenies : de illis rem magnam sperare indubitanter possis, quae nos amplissima & repub. utilitati maximae futura in animo concoepimus[360].

Outre l'expression du travail bien fait, Guillaume Gobert évoque la portée didactique du *Contrapunctus*, ce dont témoigne le terme « utilité ». Un certain nombre de détails nous

[360] [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu musica figurata*, *op. cit.*, f. 2 : « Comme tu le penseras, très honorable lecteur, nous nous exprimons de la sorte parce que, si tu trouves ce livre (première production et, pour ainsi dire, prémices de notre labeur) irréprochable et d'une correction à tous égards parfaite, tu pourras indubitablement espérer beaucoup plus vaste projet que nous avons formé pour la plus grande utilité de tout le monde ». La traduction est donnée par Laurent Guillo dans *Les Éditions musicales de la Renaissance Lyonnaise*, *op. cit.*, p. 400.

engagent ainsi à envisager le contrapunctus comme un modèle à imiter, ce qu'attestent tout au moins les propos de Guillaume Gobert :

> Curavimus enim diligenter, ut quibus maius opus foret ad res vulgariores, ea priora traderemus, gradum inde facturi ad ea ex quibus clarissimi quique musici suum spécimen non eliciant modo, verumetiam ex primant[361].

Le *Contrapunctus* est conçu en réponse à un besoin et se dote par conséquent du rôle de référence à imiter. Pour cela, les imprimeurs font en sorte que le lecteur puisse comprendre le contenu musical : l'aspect didactique du *Contrapunctus* est manifeste tout au long du livre, dans les pièces liminaires, dans certaines rubriques de la table des matières ou encore au détour d'un commentaire marginal. Évoqué précédemment sous l'angle de sa conception graphique, le titre est pour le moins singulier. Il ne s'agit pas, comme dans de nombreux cas, d'indiquer en premier lieu le contenu de l'édition (par exemple motets à la vierge à six voix), mais d'exposer brièvement la technique musicale de l'ensemble des pièces : *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solennium totius anni*, en d'autres termes « Contrepoint en musique figurée sur le plain-chant de la messe pour toute l'année ».

L'imprimé ne constitue pas seulement un modèle de notation, mais est aussi un référent pour l'interprétation des pièces du propre. Il faut aller aux folios musicaux pour trouver de nouveaux exemples du projet éducatif des éditeurs, car les indications marginales sont parfois riches d'enseignement pour la mise en pratique des pièces. La mention « chorus », mise en valeur par l'utilisation d'un caractère de grande taille, n'est autre qu'une indication d'effectif, la voix de plain-chant écrite en dessous étant à interpréter en chœur. D'autres conseils d'interprétation viennent confirmer la fonction de modèle du *Contrapunctus*, de sorte que l'intonation du *cantus firmus* est souvent précédée de la phrase suivante : « le chœur chantera seul jusqu'à la première pause ».

Facsimilé 21 : indications d'interprétation dans le *Contrapunctus seu figurata musica* (1528)

[361] [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu musica figurata*, *op. cit.*, f. 2 : « Nous avons, en effet, soigneusement veillé à offrir en premier lieu ce dont on pourrait avoir un plus grand besoin, pour nous tourner ensuite vers des œuvres dont tous les plus illustres musiciens puissent donner leur propre version et même des imitations de celle-ci ».

En marge des considérations liées à la pratique musicale, le *Contrapunctus seu musica figurata* incarne, malgré l'attribution plutôt récente à Francesco Layolle, les valeurs d'une autorité collective, car le compositeur florentin n'est mentionné que pour les trois dernières pièces[362]. En effet, la discrétion de l'imprimeur au sujet de l'autorité dissone quelque peu avec l'idéal d'un recueil personnel, dont la finalité est de présenter les œuvres d'un auteur. Ce silence est d'autant plus étonnant que l'association d'une publication à un compositeur reconnu fait pourtant partie des stratégies commerciales des imprimeurs. Enfin, la dédicace, qui permet notamment à l'auteur de prendre la parole, n'est ici pas signée par Francesco Layolle, mais bien par l'imprimeur Bernard Garnier. Ces différents arguments laissent à penser que le musicien florentin, à l'instar de Chamateró di Negri, serait davantage le collecteur des polyphonies improvisées à Notre-Dame de Confort que le créateur de ces pièces[363]. En effet, le *Contrapunctus* contient des exemples de contrepoints concertés à quatre voix sur un plain-chant en valeurs égales, type de polyphonie qui était à l'époque considéré comme une transcription écrite des usages collectifs d'improvisation sur le livre. L'attribution à un auteur de polyphonies transcrites dans le style du *contrapunto concertado* aurait eu un caractère antinomique avec l'idéal d'une pratique guidée par une conception collective de l'autorité.

Les sources imprimées ultérieures ne conservent pas cette forme d'anonymat, car le corpus contient une majorité de publications individuelles du type de celles consacrées aux introïts de Costanzo Porta, de Giovanni Matteo Asola, ou encore à ceux de Chamaterò di Negri, édités en 1574. Ces recueils sont majoritairement publiés par des maîtres de chapelle, ou par des musiciens à haute responsabilité.

D. Les auteurs d'imprimés

Une pratique collective comme le contrepoint concerté ne résiste pas longtemps aux conventions éditoriales du livre imprimé lorsqu'elle est mise à l'écrit. En effet, la publication attribuée à une autorité individuelle reconnue contribue à l'augmentation des ventes dans une perspective commerciale. La plupart des signataires des sources entièrement consacrées au contrepoint sur le plain-chant occupent des fonctions importantes au moment de la publication de leur ouvrage.

[362] Les motets attribués à Francesco Layolle sont les suivants : *Salve virgo singularis* (f. 77v-78r), *Media vita* (f. 78v-80r) et *Ave Maria* (80v).
[363] Voir *supra*, p. 131, note 317.

Table 26 : Les auteurs de contrepoints imprimés

Compositeur	Statut au moment de leurs publications
Francesco de Layolle	Organiste à Notre Dame de Confort (Lyon)
Helyseo Ghibelli	Maître de chapelle à l'église Croce de Lucca à Naples.
Costanzo Porta	Maître de chapelle de St Antonio à Padoue.
Giovanni Matteo Asola	Chanoine séculier de San Giorgio à Alga. Probablement en charge des activités musicales.
Chamaterò di Negri	Maître de chapelle à la cathédrale de Trévise.
Placido Falconio	Moine à l'abbaye de Monte Cassino. Probablement en charge des activités musicales.
Girolamo Diruta	Moine au monastère franciscain de Corregio
Giovanni Maria Nanino	Chanteur à la chapelle papale après avoir été maître de chapelle dans plusieurs institutions romaines.
Girolamo Lambardi	Chanoine régulier de Santo Spirito. Probablement en charge des activités musicales.
Lucrezio Quintiani	Maître de chapelle à la cathédrale de Crémone
Orazio Vecchi	Maestro di corte à Modène. L'empereur Rodolphe II lui propose un poste de maître à sa cour.
Johann Stadlmayr	*Kappelmeister* à la cour de l'Archiduc Maximilien II à Innsbruck.

Certains auteurs occupent une fonction de maître de chapelle, tandis que d'autres sont en charge des activités musicales dans des monastères. Ces fonctions de direction qui sont favorables au métier de compositeur permettent aux musiciens d'avoir un aperçu global sur les polyphonies pratiquées. Cette posture propice à l'écoute des voix laisse supposer que ces auteurs pourraient avoir transcrit et signé des contrepoints faits *alla mente* dans leurs institutions respectives, comme le laisse sous-entendre Chamaterò di Negri dans la dédicace de sa collection d'introïts[364]. Dans ce cas, les éditeurs ne mentionneraient pas les auteurs, mais plutôt ceux qui dirigent les pratiques musicales parfois élaborées collectivement.

III. La production manuscrite post-imprimée

Les études éclairantes de Roger Chartier ont montré que l'apparition de l'imprimé au XV^e^ siècle n'a pas signé la fin de l'écriture manuscrite, mais l'a au contraire stimulée[365]. De ce fait, il évoque une grande interactivité entre les deux supports d'écriture, comme c'est le cas par exemple dans la version du traité de Nicolaus Burtius annotée par Franchinus Gaffurius ou Ercole Bottrigari[366]. Un aspect plus frappant encore de cet échange constant entre les diverses pratiques d'écriture apparait au sein des livres imprimés qui contiennent bien souvent

[364] Voir *supra*, p. 102
[365] Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éds.), *Histoire de l'édition française, Le livre conquérant du Moyen Âge au milieu du XVII^e^ siècle*, Paris : Fayard, 1989.
[366] Voir *supra*, p. 11 et suiv.

des folios vides, afin que le lecteur ait la possibilité d'ajouter divers écrits. À ce titre, l'exemplaire du *Contrapunctus seu musica figurata* conservé à la Bibliothèque nationale de Florence comporte, dans ses dernières pages, un ajout manuscrit d'un introït à quatre voix dans un style identique à celui proposé au sein de l'édition[367].

Au XVI^e^ siècle, l'influence de l'imprimé sur le manuscrit se manifeste sous des formes plus ou moins directes. En parallèle à l'essor des publications consacrées au contrepoint sur le plain-chant, une augmentation considérable de la production de pièces de ce type dans les manuscrits se fait sentir, notamment entre 1528 et 1600, avec cinquante-six codex, ce qui atteste un changement radical de conception au sujet de la mise à l'écrit du contrepoint. Contrairement aux sources manuscrites pré-imprimées, ces collections ultérieures témoignent, dans le prolongement des éditions, d'une mutation du contrepoint écrit pour l'étude qui devient un répertoire liturgique.

A. SUPPORTS D'ETUDE

Après 1528, le contrepoint constitue toujours un objet d'étude qui se matérialise à travers l'écriture, car les ouvrages théoriques conseillent souvent l'usage de la notation pour compléter les exercices effectués *alla mente*[368]. Cette démarche pédagogique, bien documentée, semble avoir conduit les musiciens à noter leurs élaborations, qu'elles soient liées à l'étude, à un enseignement, ou à un examen, entraînant ainsi une diversification des formes d'écriture manuscrite.

1. Carnets de notes, exercices d'examens, cahiers de professeurs

Les sources manuscrites du contrepoint recensées après 1528 comptent onze sources d'études produites entre les XVI^e^ et XVIII^e^ siècles. Cet ensemble de livres révèle différents types de sources : cinq livres de notes, un exercice d'examen et cinq livres de professeurs. La majorité de ces volumes sont de taille réduite et témoignent, par conséquent, d'un rapport individuel à la lecture.

[367] La copie du *Contrapunctus seu musica figurata* qui est conservée à Florence est cataloguée sous la cote *Musica Antiqua 2*. La pièce ajoutée est un introït de Joannis Baptista de Landinis, voir *infra*, p. 171.
[368] Voir *supra*, p. 96 et suiv.

Table 27 : Livres de notes, exercices d'examens, cahiers de professeurs

Carnets de notes					
E – B28	1545-6	Barcelone	Anonyme	15	Gaudeamus omnes…
I – R968		Rome	Ghiselin Danckerts	7	Introït/ Alleluya…
F – P862	16e	Venise	Anonyme	1	Litanie
D – Z84	16e	Zwickau			Non consulté
NL – U3 L16	Fin 16e	Lerma	Anonyme	1	?
Exercice d'examen					
E - Gcr	Fin 16e	Grenade	Juan de Riscos	1	Venite, ascendamus
Cahiers de professeurs					
I – Bol36(1)	Début 17e	Italie	Nanino		La Spagna
I – Bol36(2)	Début 17e	Mantoue	Soriano	110	Ave Maris
I – Pes559	Début 17e	Italie	Zacconi et autres		Canons
I – Bol205	Début 17e	Italie	Soriano	110	Ave Maris
I – Bol225	Copie 18e	Italie	Nanino		La Spagna ?

Produits entre 1545 et 1610, les cinq livres de notes, dont deux sont compilés en Espagne, présentent des contenus divers. Le manuscrit E – B28 contient, en dehors des exercices de contrepoint, des préceptes pour faire la colle, ainsi que des théories médicinales intercalées entre les pièces musicales. Le codex I – R968, dont les dimensions réduites ne permettaient certainement pas une lecture collective dans un contexte pratique, est un cahier autographe de Ghiselin Danckerts avec des polyphonies variées. La collection F – P862 est un ajout manuscrit aux *Motetti de la Corona* publiés par Ottaviano Petrucci tandis que le livre NL – U3 L16, dont la seule polyphonie écrite sur un plain-chant égal est entièrement biffée à la manière des brouillons, et renvoie donc à un contexte d'étude. En revanche, l'ouvrage D – Z84 est entièrement dédié à la musique liturgique, car le codex comporte de nombreux répons monodiques auxquels le copiste a ajouté des pièces polyphoniques[369].

Les exercices d'examens constituent un genre nouveau à la Renaissance qui est lié à l'essor des chapelles au sein des cathédrales. Ce faisant, les candidats aux postes de maître de chapelle devaient parfois, en dehors des épreuves improvisées, composer des motets, principe qui permettait, tout en vérifiant l'inventivité du compositeur, de savoir si le musicien connaissait correctement l'écriture musicale. Le manuscrit E – Gcr contient un motet élaboré

[369] Le manuscrit E – B28 est étudié par Sergi Casademunt i Fiol dans « Un manuscrit catala inédit del segle XVI », *Recerca Musicologica 3*, 1983, p. 39-58. Le livre I – R968 a récemment été présenté par Arnaldo Morelli dans « Une nuova fonte per la musica di Ghiselino Danckerts "musico e cantore cappellano della cappella del papa" », *op. cit.* Le supplément manuscrit F – P862 est décrit sur le site du DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=2379, consultée le 9/4/2015. La source manuscrite NL – U3 L16 est évoquée sur DIAMM à l'adresse qui suit : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1047, observée le 20/6/2015. Une description du codex de Zwickau est donnée sur le site du DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1342, consultée le 9/4/2015.

par Juan de Riscos pour un concours de maître de chapelle ayant eu lieu à Grenade en avril 1592[370].

Les cinq autres sources assimilées à des cahiers de professeurs sont des livres constitués de polyphonies écrites au début du XVII^e siècle par des pédagogues tels que Giovanni Maria Nanino ou Lodovico Zacconi, lesquels se sont tous distingués en écrivant des traités sur le contrepoint improvisé. Ils ont ainsi mis sur le papier les enseignements effectués pour les enfants de chœur lorsqu'ils étaient maîtres de chapelle. Certains compositeurs prennent aussi pour modèle les polyphonies réalisées sur le *cantus firmus* de *La Spagna* au début du XVI^e siècle par Costanzo Festa. Les manuscrits de Bologne (I – Bol205 ; I – Bol36(1) ; I – Bol36(2) ; I – Bol225) et le livre de Pesaro (I – Pes559) s'inscrivent dans cette tradition contrapuntique typiquement romaine[371]. Les musiciens démontrent, dans une forme de joute à armes courtoises, leur inventivité en utilisant à chaque fois le même *cantus firmus*, que ce soit la *Spagna* ou *l'Ave Maris Stella*[372].

2. Écrits dans la perspective d'une publication

Au XVI^e siècle, le livre imprimé n'a pas nécessairement eu une influence importante pour l'écriture manuscrite du contrepoint d'étude, puisque l'usage est attesté dans de plus grandes proportions dans les sources produites avant l'imprimé du *Contrapunctus seu musica figurata* (1528). Néanmoins, certaines des sources évoquées précédemment ont été écrites dans l'intention d'être publiées, l'édition musicale étant alors envisagée comme une forme de

[370] La pièce de Juan de Riscos est décrite par José López-Calo, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Grenade, 1963, vol. 2. Des sources bien plus tardives (I – Bol43 ; I – Bol56) contiennent des contrepoints composés afin d'intégrer le cercle de la société philarmonique de Bologne. En effet, cette académie, qui comptait au XVIII^e siècle des personnalités reconnues telles que Wolfgang Amadeus Mozart, Carlo Broschi alias Farinelli ou encore le père Giovanni Battista Martini, demandait aux candidats de composer des polyphonies sur le plain-chant. Ces deux sources bolonaises sont décrites sur le site de la *Biblioteca della musica di Bologna* aux adresses suivantes : I – Bol43 http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=1679 ; I – Bol56 http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=12262, consultées le 9/4/2015.

[371] Les notices des sources bolonaises sont données sur le site de la Biblioteca della musica di Bologna : I – Bol36(1) : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2562 ; I – Bol36(2) : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2600 ; I – Bol205 : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2591 ; I – Bol225 : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2560. Ces adresses ont été consultées le 10/04/2015. Le livre de Pesaro est évoqué dans l'ouvrage de Laurence Wuidar, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 262.

[372] D'autres cahiers plus tardifs de Pierre Louis Pollio (B – S25 et B – B3092) se détachent de cette tradition, car ces livres sont deux copies d'un même ouvrage constitué d'un traité et d'un ensemble colossal de pièces construites sur des plain-chants variés. Voir Jérémie Couleau, « Les Règles de Pierre-Louis Pollio et l'enseignement du chant sur le livre dans le Hainaut à la fin du XVIII^e siècle », dans Fabien Guilloux, Brigitte Van Wymeersch, *Hainaut terre musicale (XVII-XVIII^e siècle)*, Turnhout : Brepols, à paraître.

finalité à la notation manuscrite. Ce transfert du livre d'étude manuscrit en imprimé est certainement à l'origine des productions de Francesco Soriano (I – Bol205), de Lodovico Zacconi (I – Pes559) ou de Ghiselin Danckerts (I – R968). Selon Arnaldo Morelli, Danckerts a composé ce livre en vue d'une publication à placer en annexe de son traité *Sopra una differentia musicale*[373]. Le musicologue fonde ses arguments sur les versions manuscrites de l'ouvrage théorique de Ghiselin Danckerts, dans lesquelles le musicien flamand manifeste l'envie d'ajouter pour la publication, et en guise d'illustration, « des messes, motets, hymnes, oraisons, psaumes, cantiques, madrigaux et autres cantilènes composées dans le seul genre diatonique[374] ». Les pièces notées dans le manuscrit (I – R968), avec son ensemble de polyphonies pour le Propre de l'assomption de la Vierge, pourraient tout à fait correspondre aux cantilènes évoquées précédemment.

Au début du XVII^e^ siècle, Lodovico Zacconi présente ses ouvrages publiés et ses travaux non publiés au sein d'une autobiographie conservée dans un manuscrit de la Biblioteca Oliveriana de Pesaro. Les canons (I – Pes559), qui font partie de la seconde catégorie, sont accompagnés d'un commentaire dans lequel il explique que ce « serait vraiment un péché de ne pas trouver l'occasion de le [le livre] donner plus tard à publier, parce qu'il serait d'un grand divertissement pour les étudiants[375] ». Lodovico Zacconi expose ainsi le caractère didactique de son travail et le rôle essentiel de l'imprimerie dans la diffusion du matériel pédagogique.

Le livre de Francesco Soriano (I – Bol205) ne contient pas d'informations permettant d'interpréter les origines de sa conception. Il semblerait toutefois que l'ouvrage ait été constitué dans le cadre d'un projet éditorial, hypothèse soutenue par le fait que le contenu soit identique à l'édition de ses *Canoni et Oblighi* (1610)[376]. Le manuscrit comprend, à l'instar de l'imprimé, cent dix contrepoints sur l'*Ave Maris Stella*. Globalement soigné, surtout dans la première partie, le codex engage à penser que la notation est une mise au propre d'un matériel d'étude.

---

[373] Arnaldo Morelli, « Une nuova fonte per la musica di Ghiselino Danckerts "musico e cantore cappellano della cappella del papa" », *op. cit.*, p. 77.

[374] *Ibid*. Le musicologue cite un fragment du texte théorique de Ghiselin Danckerts dans lequel ce dernier évoque ses projets éditoriaux : « Con le quali potranno trattenersi in finché mi si présentera l'occasione di porre in stampa le messe, motetti, hinni orationi, psalmi, cantici, madrigali et altre cantilene in maggior numero nel detto solo diatonico genere composte ».

[375] Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms 563, *Vita con le cose avvenute al p. Bacc.r Lodovico Zacconi*. Une transcription des écrits de Lodovico Zacconi est donnée par Laurence Wuidar dans *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du XVII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 189 : « e certo tengo che sia peccato a non trovar occasione di poterlo dar fuori alle stampe, perche saria di gran giovamento alli studiosi ».

[376] La ressemblance entre les deux livres est évoquée sur le site de la Biblioteca della musica di Bologna à l'adresse suivante : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2591, consulté le 5/06/2015.

B. Livres liturgiques

Les premiers imprimés du chant sur le livre associent l'usage polyphonique à un répertoire liturgique. Ce phénomène, dont les prémices sont perceptibles dans les collections manuscrites écrites jusqu'alors, est particulièrement appréciable dans les collections post-imprimés, car on compte soixante-quatre livres liturgiques produits après 1528 pour le chant dans le cadre des offices religieux. Parmi cet échantillon, cinquante-quatre sources sont compilées au XVI^{e} siècle dans l'héritage plus ou moins direct du *Contrapunctus seu musica figurata* :

Table 28 : Les sources manuscrites liturgiques postérieures au *Contrapunctus seu musica figurata*

N°	Sources	Nb
1	**E – B454**	2
2	**D – R120**	1
3	**I - CM D**	1
4	**E – B681**	1
5	**D – D505**	6
6	**D – D506**	4
7	**D - R76**	1
8	**I - CM C**	2
9	**I – Ber1208D**	4
10	**GB - L56**	4
11	**P – B967**	86
12	**P - C6**	11
13	**E – B1166/1967**	2
14	**I - F2**	1
15	**I – Ber1143**	74
16	**I – Bol22**	105
17	**P – C12**	6
18	**P – C9**	14
19	**I – F46**	53
20	**I – F45**	3
21	**I – T8**	6
22	**I – T3**	8
23	**I – T7**	6
24	**B – B27766**	1
25	**I – T14**	97
26	**CZ – Ps. S**	2
27	**I – T25**	39
28	**CH – S542**	98
29	**I - T23**	1
30	**I – T9**	4
31	**I – Bol222**	
32	**E - E149**	1
33	**E - E210**	1
34	**P - C33**	3
35	**P - C36**	7
36	**I - G6**	1
37	**E - B682**	10
38	**I - G2**	3
39	**GB – L17802-5**	14
40	**D – A26**	36
41	**GB – O929-83**	
42	**P – C44**	6
43	**P – C53**	4
44	**P – P40**	18
45	**CZ – Rs. A**	1
46	**P – C34**	2
47	**D – M519**	6
48	**M – P158**	1
49	**P – As. S.**	1
50	**P – L57**	1
51	**P – P76-9**	1
52	**P – E151**	1
53	**CZ – HkmIIA 13b**	1
54	**CZ – HkmIIA 14**	2

La majorité de ces collections sont, à l'instar de la publication de Lyon, de grands livres de chœurs destinés à l'interprétation d'un nombre important de chanteurs et témoignent donc d'un usage collectif de la lecture dans le cadre des pratiques polyphoniques au XVI^e^ siècle. L'influence du contrepoint édité est remarquable dans les sources manuscrites ultérieures grâce à la cristallisation de l'usage dans le cadre des offices du Propre ou des Vêpres au détriment de l'ordinaire de la messe[377].

Table 29 : Contexte liturgique des pièces des manuscrits postérieurs au *Contrapunctus seu musica figurata*

	Liturgie	16^e^ après 1528	Nb total
Messe Ordinaire	Kyrie	7	26
	Gloria	3	
	Credo	5	
	Sanctus	6	
	Agnus	5	
Messe Propre	Introït	306	572
	Alleluya	125	
	Graduel	18	
	Offertoire	29	
	Communion	94	
Motets	Antienne	304	372
	Hymne	8	
	Sequence	16	
	Benedicamus	6	
	Divers	38	
	Nb		970

[377] Voir David J. Burn et Stefan Gasch (éd.), *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Turnhout : Brepols, 2011. Le livre contient deux articles consacrés à des sources notées de contrepoint improvisé.

Le contrepoint sur un plain-chant en valeurs égales est particulièrement prisé pour mettre en musique les textes des introïts qui servent, rappelons-le, à débuter la messe, et des antiennes traditionnellement chantées au moment des vêpres. Si le recours au style du chant sur le livre pour le Propre de la messe est attesté en Italie, en Espagne et au Portugal, l'adoption de ce type de polyphonie pour les antiennes est particulièrement visible chez les italiens.

1. Propre

Le répertoire polyphonique de la Renaissance qui sert au Propre de la messe est habituellement associé à l'œuvre monumentale d'Heinrich Isaac, produite pour l'usage de la cathédrale de Constance et pour la cour impériale de Maximilien I[378]. Ces compositions sont élaborées dans un style parfois proche de celui qui est développé par les improvisateurs sur le plain-chant avec des *canti firmi* en valeurs longues. Les pièces d'Isaac ont souvent éclipsé, dans l'historiographie musicale, une tradition dont les prémices remontent pourtant au haut Moyen Âge avec des manuscrits (I – F999, I – Trento89 et CZ – P47) qui présentent, dès le début du XV^e^ siècle, des exemples de polyphonies pour le Propre élaborées sur des plain-chants en valeurs égales[379].

Les recherches menées récemment par David Burn ont permis de mettre en lumière le rôle central du *Choralis Constantinus* d'Heinrich Isaac pour le développement du répertoire destiné au Propre à la Renaissance. Sur ce point, l'auteur et ses collaborateurs citent un certain nombre d'ouvrages manuscrits de la seconde moitié du XVI^e^ siècle dont les compositions attestent tant la postérité de l'œuvre du musicien flamand qu'une forme de continuité sur l'ensemble du territoire européen. Ainsi, João Pedro d'Alvarenga et Manuel Pedro Ferreira s'intéressent au manuscrit P – B967 contenant des introïts de Miguel da Fonseca, tandis que Tobias Rimek propose une réflexion sur le codex D – A26 qui contient des copies des introïts imprimés de Giovanni Matteo Asola et de Chamaterò di Negri[380]. Ces

[378] Ce cycle composé par Heinrich Isaac est a fait l'objet de plusieurs études dans le livre de David J. Burn et de Stefan Gasch, en particulier celles de David Rothenberg ou de Barbara Eichner. Cette dernière fait le lien entre les *Choralis Constantinus* et le développement dans les monastères d'Allemagne du Sud de la polyphonie pour le Propre. Voir Barbara Eichner, « Getting Properly Started : Heinrich Isaac's *Choralis Constantinus* and the Introduction of Polyphonic Mass Propers in South-German Monasteries », *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, dir. David J. Burn et Stefan Gasch, 2011, pp. 269-95.

[379] Le contenu du manuscrit CZ – P47 est présenté sur le site du DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=955, consultée le 10/042015. Les livres I – F999 et I – Trento89 ont été évoqués auparavant, voir *supra*, table 13, p. 128.

[380] Le lien entre le répertoire mis en musique par Heinrich Isaac et la publication du *Contrapunctus seu musica figurata* est fait par Laurent Guillo. Voir Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance Lyonnaise*, *op. cit*., p. 44 : « On peut évoquer alors une influence que Layolle aurait pu subir en composant ces Propres :

études, qui exposent une parenté entre les manuscrits et la musique d'Heinrich Isaac, ne mentionnent toutefois pas le rôle de modèle qu'ont pu avoir des imprimés comme le *Contrapunctus seu musica figurata*. Cet ouvrage tient pourtant une place importante pour comprendre d'une part l'essor des musiques associées au Propre de la messe et d'autre part la diffusion du style de l'improvisation vocale. Les sources évoquées dans le volume dirigé par David Burn présentent ainsi des similitudes avec de nombreux livres de chœur conservés sur l'ensemble du territoire européen :

celle de Heinrich Isaac. La présence d'Isaac à Florence entre 1499 et 1517, pendant la jeunesse de Layolle, et son intérêt particulier pour l'harmonisation des Propres concrétisé dans ses *Choralis Constantinus* pourraient être à l'origine du *Contrapunctus* ». João Pedro d'Alvarenga & Manuel Pedro Ferreira, « The Liber Introitus of Miguel da Fonseca, and a Possible Improvisatory Model », et Tobias Rimek, « Mass Propers in the Choirbooks of the Benedictine Abbey of SS. Ulrich and Afra in Augsburg (1575-1614) : Between Tradition and Reform », dans le livre de David J. Burn et Stefan Gasch, *op. cit.*, respectivement pp. 81-121 et pp. 345-67.

Table 30 : Manuscrits postérieurs au *Contrapunctus seu musica* qui contiennent des pièces pour le Propre

N°	Source
1	**E – B454**
2	**E – B681**
3	**D – D505**
4	**D – D506**
5	**D – R76**
6	**I – Ber1208D**
7	**GB - L56**
8	**P – B967**
9	**P - C6**
10	**E – B1166/1967**
11	**I – F2**
12	**I – Ber1143**
13	**P - C12**
14	**P – C9**
15	**I – F46**
16	**I – F45**
17	**I – T8**
18	**I – T7**
19	**CH – S542**
20	**I – T9**
21	**I – Bol222**
22	**P - C36**
23	**I - G6**
24	**E - B682**
25	**D – A26**
26	**GB – O929-83**
27	**P – C44**
28	**P – C53**
29	**P – P40**
30	**CZ – Rs. A**
31	**M – P158**
32	**P – As. S.**
33	**P – L57**
34	**P – P76-9**
35	**P – E151**

Produites après 1528, ces trente-cinq sources manuscrites témoignent d'une assimilation du contrepoint sur un plain-chant en valeurs égales au répertoire liturgique du Propre. Sur les 970 pièces, 572 sont écrites pour le propre de la messe. Ce répertoire singulier, lié à un calendrier liturgique sensiblement différent selon les lieux et les institutions, est disséminé sur l'ensemble du territoire européen : au Portugal (12), en Italie (10), en Allemagne (4), en Espagne (4), en Angleterre (2), en Suisse (1) et en République Tchèque (1). Il témoigne à la Renaissance d'une volonté d'entretenir des spécificités locales. En outre, les musiciens espagnols ont également contribué à la diffusion de leurs pratiques liturgiques locales au Mexique, car le manuscrit M – P158 contient un *Alleluya* de Manuel Mendes construit sur un plain-chant en valeurs égales[381]. Parmi ces livres de chœur, les manuscrits P – B967, I – F46, CH – S542 méritent une attention particulière, parce qu'ils ne contiennent que des polyphonies élaborées sur le plain-chant, et se définissent donc comme des monographies consacrées à un répertoire liturgique et à un usage polyphonique, au même titre que le *Contrapunctus seu musica figurata*.

Compilé au milieu du XVI^e^ siècle, le livre de chœur Ms D967 contient 86 pièces de Miguel Fonseca écrites sur les textes des introïts et des communions. Le compositeur, alors maître de chapelle à la cathédrale de Braga, propose notamment des exemples rares de contrepoints à cinq voix sur le plain-chant. Pour João Pedro d'Alvarenga et Manuel Pedro Ferreira, ces écritures sont des vestiges de pratiques improvisées[382]. Ils attribuent la paternité de tels usages polyphoniques dans les cathédrales portugaises aux exposés théoriques de Matheo de Aranda.

Le manuscrit Ms 46, qui date également du milieu du XVI^e^ siècle, contient essentiellement des compositions pour le Propre de la messe de Francesco Corteccia, faites

[381] João Pedro d'Alvarenga, « Manuscript Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI/1-3 : Its Origin and Contents, and the Stemmata of Late-Sixteenth- and Early-Seventeenth-Century Portuguese Sources », *Anuario Musical 66*, 2011, p. 114 : « Mendes's *Alleluia* (i) was one of the most widespread pieces in the years around 1600, still existing in eight manuscripts with origins diverse as Braga, Portugal, and Puebla, Mexico ».

[382] João Pedro d'Alvarenga et Manuel Pedro Ferreira, « The Liber Introitus of Miguel da Fonseca, and a Possible Improvisatory Model », *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, dir. David J. Burn et Stefan Gasch, *op. cit.*, pp. 345-67.

sur le plain-chant des introïts, communions et alleluya (53 pièces) pour la cathédrale de Florence. David Burn et Franck d'Accone, qui ont récemment proposé une transcription de ces polyphonies, démontrent que le musicien florentin a voulu garder « l'esprit et le son des contrepoints improvisés sur une mélodie préexistante[383] ». Ce faisant, ils associent ainsi le contenu de cette collection au *Contrapunctus seu musica figurata* du compositeur florentin Francesco Layolle, affirmant ainsi la présence d'une tradition contrapuntique particulièrement riche, à Florence, durant la Renaissance.

Le livre de chœur Cod. Sang. 542, constitué durant la seconde moitié du XVI^e^ siècle pour l'usage du monastère bénédictin de St Gall en Suisse, contient 98 compositions de la main du musicien italien Manfred Barbarini Lupus da Corregio[384]. Ce dernier est commissionné, en 1561, par l'abbé Diethelm Blarer pour faire des arrangements à quatre voix des plain-chants chantés au monastère. Manfred Barbarini Lupus da Correggio propose, dans cet ouvrage, des pièces pour le Propre, des polyphonies pour l'ordinaire de la messe, mais également des séquences. Ce contenu prouve que le contrepoint sur le plain-chant égal est adopté pour l'ensemble des répertoires liturgiques, tout au moins au monastère de St Gall.

D'autres livres témoignent du caractère successif de l'écriture manuscrite par rapport à l'imprimé, car certains ouvrages, tels que les livres D – A26 ou I – Bol222, sont des copies d'éditions musicales antérieures. Le recueil D – A26, copié à la fin du XVI^e^ siècle pour l'usage de l'abbaye St Ulrich et Sainte-Afre d'Augsbourg, contient des pièces de Chamaterò di Negri et de Giovanni Matteo Asola publiées auparavant dans leurs collections d'introïts respectives[385]. Le volume I – Bol222 n'a pu être consulté, mais il semblerait que ce soit une copie très tardive du XVIII^e^ siècle de l'édition des introïts d'Heliseo Ghibelli[386]. Nous avons

[383] David Burn ; Franck D'Accone (éd.), *Counterpoints on the cantus firmi of solemn Masses / Francesco Corteccia*, *op. cit*, p. XVII : « The overall effect of these various characteristics seems calculated to evoke the spirit and sound of improvised counterpoint above a pre-existent melody ».

[384] La description la plus accessible du manuscrit est donnée sur DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1269. David Sutherland évoque cette source dans la préface de son édition du *Contrapunctus seu musica figurata (part. 1)* à la page xiv.

[385] Voir Tobias Rimek, « Mass Propers in the Choirbooks of the Benedictine Abbey of SS. Ulrich and Afra in Augsburg (1575-1614) : Between Tradition and Reform », *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, dir. David J. Burn et Stefan Gasch, *op. cit*., pp. 345-67. Le livre D – A26 est également étudié par Marcello Mazzetti dans « Giovanni Matteo Asola e la polifonia su canto piano fra XVI e XVII secolo », Tesi di diploma, dir. Diego Fratelli, Accademia Internazionale della Musica Istituto di Musica Antica, 2006.

[386] La notice de la Biblioteca della musica du Liceo Musicale de Bologne laisse penser cela. Elle est disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=3663 laisse penser cela. On peut y lire la description de l'historien Gaetano Gaspari « Ms. dello scorso secolo in partitura in 4°, di carte 112 ».

néanmoins classé l'ouvrage parmi les productions du XVI[e] siècle, car il contient des pièces publiées à Rome en 1565[387].

2. La mise en musique des antiennes

Le style de l'improvisation est aussi employé dans certains manuscrits pour mettre en musique les antiennes des vêpres. Ce répertoire, évoqué par Adriano Banchieri dans sa *Cartella musicale* (1614), figure ainsi parmi les supports privilégiés du contrepoint sur un *cantus firmus* en valeurs égales, principalement en Italie :

[387] Heliseo Ghibelli, *De festis introitibus missarum*, Rome : Valerio Dorico, 1565.

Table 31 : Les antiennes dans les manuscrits postérieurs au *Contrapunctus*

N°	Source	Nb
1	I – CM C	1
2	I – CM C	1
3	P – B967	1
4	I – Ber1143	34
5	I – Bol22	105
6	P – C12	1
7	I – T8	1
8	I – T3	8
9	I – T7	4
10	B – B27766	1
11	I – T14	97
12	I – T25	38
13	CH – S542	3
14	I – T23	1
15	P – C33	2
16	I – G2	3
17	GB – L17802-5	4
18	P – C53	1
19	D – M519	6

Notre table, qui répertorie pour chaque manuscrit le nombre d'antiennes en contrepoint, permet de constater que la mise en musique de ce répertoire est marginale, sauf chez les Italiens. En effet, sur les dix-neuf manuscrits, treize sont écrits en Italie, ou sont d'influence italienne (CH – S542). Ces collections comptent en outre parmi elles les seules monographies entièrement consacrées à ce répertoire[388]. Ainsi, le livre d'orgue I – Ber1143, la collection bolonaise I – Bol22 et les livres de chœur de Trévise I – T14 et I – T25 ne contiennent, à ce titre, quasiment que des antiennes[389]. L'arrangement contrapuntique de ces mélodies grégoriennes en valeurs égales semble être très prisé en Italie du Nord, en particulier dans un périmètre allant de Bologne en passant par Bergame et Trévise. La cathédrale de Trévise semble être l'épicentre de cette tradition à résonance locale, car cet établissement religieux a produit, à lui seul, six des livres de chœurs mentionnés plus haut, dont le manuscrit I – T14, qui contient 97 antiennes pour l'ensemble de l'année liturgique. Ces pièces, souvent anonymes, sont parfois attribuées à d'éminents maîtres de chapelles de la cathédrale de Trévise, tels que Giovanni Nasco, Amadio Freddi ou Hippolito Chamaterò di Negri[390].

[388] L'auteur des polyphonies contenues dans ce manuscrit n'est autre que Manfred Barbarini Lupus da Correggio, un compositeur d'origine italienne.

[389] Les livres de chœur de Trévise sont présentés dans une étude récente. Voir Cristina Gallo et Francesca Ferrarese, *Il fondo musicale della biblioteca capitolare del duomo di Treviso*, Roma : Torre d'Orfeo, 1990. Le manuscrit de Bergame (I – Ber1143) est étudié par Gary Towne dans « Music and Liturgy in Sixteenth-Century Italy : The Bergamo Organ Book and Its Liturgical Implications », *The Journal of Musicology 6,* n° 4*,* 1988. Quant au livre I – Bol22, la seule description facilement disponible se trouve sur DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1607, consultée le 10/10/2014.

[390] Giovanni Nasco fut maître de l'Accademia Filarmonica de Verone avant d'être engagé comme maître de chapelle à la cathédrale de Trévise. Ce compositeur a entretenu des liens étroits avec Vicenzo Ruffo, musicien qui a signé certaines des pièces dans le style du contrepoint improvisé dans les sources de la cathédrale de Gubbio (Ms 2). Amadio Freddi fut maître de chapelle dans les cathédrales de Trévise, de Vicenza et de Padoue entre 1615 et 1632.

Le manuscrit I – Bol22, vraisemblablement compilé en Italie, se présente aussi également comme une monographie consacrée aux antiennes à quatre voix[391]. L'ouvrage, contrairement à ceux de Trévise, est écrit avec des cahiers séparés, et cette source atteste'une forme d'individualisation des fonctions polyphoniques grâce à l'attribution d'un livre à chaque voix . Cette distinction des voix de la polyphonie est remarquable à la même époque dans la théorie musicale, notamment dans les traités de Vicente Lusitano[392].

3. Musique pour orgue et claviers

La mise en musique des antiennes et du Propre de la messe dans le style du contrepoint improvisé est également illustrée, entre 1528 et 1600, dans des pièces écrites pour orgue[393]. Alimenté par une tradition visible dans les sources musicales entre le XIV^e^ siècle et le XVII^e^ siècle, l'usage ne constitue pas un phénomène circonscrit :

Table 32 : Livres d'orgue contenant des pièces en contrepoint

Manuscrits					
Cote	Date	Provenance	Compositeur	Nb	*Cantus firmus*
F – P6771	Fin 14^e^ /Début 15^e^	Italie (Padoue)	Anonyme	1	Questa fançulla
D – Br438	Début 15^e^	Allemagne (Breslau)	Anonyme	1	Gloria
D – Br42	Début 15^e^	Allemagne	Anonyme	1	Chanson
D – M5963	Début 15^e^	Allemagne	Anonyme	1	Magnificat
I – Fa117	Début 15^e^	Italie du Nord	Anonyme	7	Kyrie / Gloria…
I – A187	Début 15^e^	Italie	Anonyme	2	Kyrie
D – B290	1431	Allemagne (Wysem)	Anonyme	2	Sanctus, Credo
D – H3225	Ca 1457	Allemagne	Anonyme	2	Magnificat
D – Br687	15^e^ siècle	Allemagne	Anonyme	2	Chanson
I – P553	15^e^ siècle	Italie	Anonyme	2	Gloria IV
A – V3617	15^e^	Autriche	Anonyme	1	Kyrie Magnae Deus
GB – L56	**Début 16^e^**	**Angleterre**	**Anonyme**	**4**	**Messe (propre)**
I – Ber1143	**Ca. 1550**	**Italie (Bergame)**	**Jo. Bap. de Fogliaris**	**74**	**Antiennes Introït**
CH – S546	Ca. 1507-14	St. Gall		21	Kyrie/ Gloria…

[391] Voir la description faite sur le site de la Biblioteca della musica di Bologna à l'adresse suivante : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=4465, consultée le 10/04/2015.

[392] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219. Le théoricien propose un enseignement spécifique pour chacune des voix de la polyphonie.

[393] La majorité des sources manuscrites évoquées ci-dessous sont présentées dans l'ouvrage de Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trad. Hans Fischer, Bloomington : Indiana University Press, 1972. Les sources I – Ber1143 et CH – S546 ne sont toutefois pas analysées dans le livre. Le manuscrit italien est étudié dans l'article cité de Gary Towne, « Music and Liturgy in Sixteenth-Century Italy : The Bergamo Organ Book and Its Liturgical Implications », *op. cit*. Quant au manuscrit de Saint-Gall CH – S546, une description est donnée sur le site du DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1269, consultée le 10/04/2015.

Editions					
Date	**Titre**	**Provenance**	**Compositeur**	**Nb**	***Cantus firmus***
1575	*Libro primo di ricercate*	Naples	Rodio	4	La Spagna, Hymnes.
1576	*Intavolatura de cimbalo*	Naples	Antonio Valente	1	Salve Regina
1616	*Canto fermo sopra messe..*	Milan	Asola	51	Messe Ordinaire Hymnes…
1614	*Choro et Organo*	Venise	Bottazzi		Kyrie…

Ces dix-huit sources témoignent d'une forme de *continuum* entre les techniques contrapuntiques instrumentales et vocales. Certains livres permettent de penser que l'orgue pouvait alterner avec le chant dans l'exécution du contrepoint (CH – S542 ; CH – S546 ; Giovanni Matteo Asola, *Canto fermo sopra messe*, 1606) et soutenir l'exécution du plain-chant pendant les improvisations vocales (CH – S546 ; Johann Stadlmayr, *Musica Super Cantum Gregorianum*, 1625)[394]. L'usage devait être utile pour l'exécution d'une partie quasiment instrumentale telle que le *cantus firmus*, car ce dernier n'est pas pourvu de silences dans les volumes décrits. Par ailleurs, le fait que les plus anciennes sources écrites dans le style du chant sur le livre soient majoritairement destinées à l'orgue permet de penser que l'usage était, avant d'être adopté pour la voix, pratiqué à cet instrument[395].

Le livre d'orgue le plus important du XVI^e^ siècle est celui de Bergame (I – Ber1143), car le manuscrit contient 74 contrepoints à deux voix pour le propre, essentiellement des introïts et des polyphonies pour les vêpres (antiennes). Les pièces qui sont signées de la main de Johannes Baptista de Fogliaris, étudiant du maître de chapelle de la cathédrale de Bergame Gaspar de Albertis, ont été analysées par Gary Towne comme des contrepoints pour orgue[396]. L'observation du livre ne permet pourtant pas d'associer l'écriture musicale à un idiome instrumental ou vocal, ce qui laisse supposer que ces élaborations pourraient davantage tenir de l'exercice. Toutefois, l'attribution de ces polyphonies à un organiste permet de penser que le style de l'improvisation était partagé par l'ensemble des musiciens d'églises, qu'ils soient chanteurs ou organistes.

[394] Les imprimés de Johann Stadlmayr sont publiés en parties séparées avec un livret consacré à l'orgue. Celui-ci présente un contenu similaire à celui de la partie de basse qui tient, dans la polyphonie, le *cantus firmus*.

[395] Les manuscrits suivants, F – P6771, D – Br438, D – Br42, D – M5963, I – Fa117, I – A187 et D – B290, sont compilés durant les premières décennies du XV^e^ siècle.

[396] Gary Towne, « Music and Liturgy in Sixteenth-Century Italy : The Bergamo Organ Book and Its Liturgical Implications », *op. cit.*

C. LE *CONTRAPUNCTUS SEU MUSICA FIGURATA* ET LA POSTERITE

Le rôle essentiel joué par le *Contrapunctus seu musica figurata* (1528) pour l'essor du style du chant sur le livre à l'écrit est aujourd'hui perceptible à travers différentes données. L'échantillon des copies actuellement conservées confirme une diffusion large et importante en termes de quantité, et l'ouvrage est cité, dès la Renaissance, par Vicente Lusitano comme un exemple de notation du contrepoint[397]. Néanmoins, ces informations ne donnent qu'un aperçu limité de l'intérêt porté, dès le XVI^e^ siècle, à cet imprimé, car l'impact du livre lyonnais se mesure aux relations étroites qu'il entretient avec des productions manuscrites ultérieures.

1. Le contrapunctus *à Santa Maria del Fiore de Florence*

Les liens qui unissent l'imprimé du *Contrapunctus seu musica figurata* à la ville de Florence sont multiples. Le livre est en effet destiné à Notre Dame de Confort, l'église florentine de Lyon, tandis que le dédicataire de l'édition, Bernardo Altoviti, était issu d'une famille de marchands florentins. Enfin, le seul compositeur nommé dans ce livre, Francesco Layolle, a également des affinités avec la capitale de la Toscane[398].

Les fonds de la cathédrale Santa Maria del fiore de Florence ont permis de constater l'adoption des techniques polyphoniques du *Contrapunctus seu musica figurata* dans des pièces issues de manuscrits locaux (I – F45 et I – F46), et qui sont attribuées au maître de chapelle Francesco Corteccia. David Burn et Franck d'Accone ont récemment étudié ces livres de chœur et ils évoquent une filiation entre l'imprimé de Lyon et les compositions de Francesco Corteccia :

> Corteccia was not the first composer to match this style in written music in général, or in mass-propers in particular. Perhaps Corteccia's most important precedent, and almost certainly a direct influence both on his décision to compose a series of mass-proper cycle, and on his stylistic choice, was the cycle of propers entitled *Contrapunctus seu Figurata Musica Super Plano Cantu Missarum Solennium totius Anni*, published in Lyons in 1528[399].

---

[397] Voir *supra*, p.149, note 357.

[398] Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance Lyonnaise*, *op. cit.*, p. 32 : « Peu de temps après son établissement à Lyon la colonie Florentine s'entendit avec les dominicains de Notre-Dame de Confort pour jouir d'un lieu de culte qui leur fut propre ». *Ibid*., p. 44 : « Vers 1530, donc à la parution du *Contrapunctus*, Bernardo Altovita était Consul de la Nation Florentine ».

[399] David Burn ; Franck d'Accone (éd.), *Counterpoints on the cantus firmi of solemn Masses / Francesco Corteccia*, *op. cit*, p. XVII : « Corteccia n'était pas le premier compositeur à adapter le style [du contrepoint improvisé] à la musique écrite en général, en particulier pour le propre de la messe. Le cycle de propre intitulé *Contrapunctus seu Figurata Musica Super Plano Cantu Missarum Solennium Anni*, publié à Lyon en 1528, qui a certainement eu une influence directe à la fois sur sa décision de composer une série de cycles pour le propre

Les auteurs confirment ici « l'influence directe » qu'a pu avoir le *Contrapunctus seu musica figurata* sur la démarche de Francesco Corteccia et ne manquent pas de mentionner, en parallèle, l'acquisition de cet ouvrage par un des membres de la chapelle de Santa Maria del Fiore nommé Battista Landini[400]. Ce musicien, qui exerçait à Florence sous la direction de Francesco Corteccia, aurait très bien pu montrer à ce dernier l'ouvrage lyonnais. L'héritage du *Contrapunctus* à la cathédrale de Florence est également visible à travers un ajout que réalise Battista Landini à sa propre copie de l'imprimé lyonnais. Le supplément manuscrit I – F2 contient, en effet, un introït à quatre voix dans le style typique des polyphonies improvisées sur le plain-chant. Ce *Gaudeamus omnes* fait écho aux œuvres de Francesco Layolle, de Francesco Corteccia, ou encore à celles bien plus anciennes de Paolo da Firenze copiées, dès le début du XV^e^ siècle, dans les manuscrits (I – F999 et F – P568)[401].

2. *Le* contrapunctus *à la cathédrale de Casale Monferrato*

Les travaux de Samuel Pogue consacrés aux pratiques musicales à Lyon durant la Renaissance, ont mis en lumière les liens unissant cette ville à l'Italie[402]. L'imprimé du *Contrapunctus* de Lyon pourrait avoir bénéficié de réseaux particuliers pour son exportation, car le style musical développé dans ce livre irrigue de nombreuses productions manuscrites ultérieures. Le *Contrapunctus*, acquis par la bibliothèque capitulaire de Casale Monferrato à une date aujourd'hui inconnue, semble avoir été imité dans des manuscrits du XVI^e^ siècle (I – CM C et I – CM D) qui sont destinés à l'usage de la cathédrale. Analysés par le musicologue David Crawford, les livres de chœurs I – CM C et I – CM D contiennent, entre autres, des pièces dans le style du chant sur le livre attribuées à un chantre du nom de Francesco Cellavenia qui a exercé à la cathédrale de Casale Monferrato entre 1551 et 1563[403]. Après avoir relié la technique contrapuntique à l'improvisation sur le plain-chant et proposé d'autres sources musicales contenant des pièces semblables, David Crawford évoque le lien possible

---

de la messe, et sur son choix stylistique, est peut-être un des précédents les plus importants à l'œuvre de Corteccia ».

[400] *Ibid.* : « At least one copy of the *Contrapunctus* made its way to Florence and was once in the possession of Messer Battista Landini, a parish priest who sang in the chapel under Corteccia in the early 1550's ».

[401] Le manuscrit F – P568 fait l'objet d'une description sur le site du DIAMM. Celle-ci est augmentée d'une bibliographie : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=95, consultée le 10/04/2015.

[402] Voir Samuel Francis Pogue, *Jacques Moderne*, *Lyons music printer of the sixteenth century*, Genèvre : Droz, 1969.

[403] David Crawford, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio capitolare at Casale Monferrato*, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart : Hänssler-Verlag, 1975.

entre l'imprimé de Lyon et l'œuvre de Francesco Cellavenia : « Il se peut que le *Contrapunctus* ait influencé Cellavenia car une copie de ce *Contrapunctus* est toujours conservée à la cathédrale de Casale[404] ».

3. *Le* contrapunctus *à Santa Cruz de Coimbra ?*

Le monastère augustinien Santa Cruz de Coimbra est, à la Renaissance, un lieu d'excellence contrapuntique. De ce fait, l'intérêt pour l'art polyphonique est attesté par la copie d'œuvres de musiciens franco-flamands et espagnols, mais également par la possibilité offerte aux moines de suivre des classes de musique à l'université[405]. Au XVI^e^ siècle, les livres de chœur de Santa Cruz contiennent de nombreuses pièces composées par les frères augustiniens. Certaines personnalités, telles que Dom Heliodoro de Paiva, Dom Francisco de Santa Maria, Dom Pregador et Dom Petrus plus connu sous le nom de Pedro de Cristo, se distinguent ainsi dans les sources. Ces frères musiciens ont développé, au sein du monastère, une véritable tradition contrapuntique durant le XVI^e^ siècle, et les collections manuscrites P – C6, P – C12, P – C9, P – C33, P – C36, P – C44, P – C53, P – C34 et P – C18 reflètent en partie l'attachement des moines aux pratiques polyphoniques du plain-chant. Strictement réservé aux *cantores mores*, le *contraponto* était chanté lors des offices *de dois & quatro cantores* qui étaient célébrés en polyphonie[406].

Les manuscrits identifiés précédemment témoignent d'une volonté de créer un répertoire liturgique au sein du monastère. Durant la première moitié du XVI^e^ siècle, ce désir va de pair avec des tentatives de réformes, comme on peut l'observer dans les livres de constitutions publiés en 1536 et 1548[407]. La tradition contrapuntique, établie à Santa Cruz à partir de ce moment-là, pourrait être liée aux enseignements dispensés entre 1544 et 1548 par

---

[404] *Ibid*., p. 85 : « Possibly the *Contrapunctus* was Cellavenia's model in this case, for a copy of that print is still preserved at Casale's cathedral ».

[405] Owen Rees, *Polyphony in Portugal C. 1530-C. 1620 : Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York & London : Garland, 1995. Le musicologue fait une description des collections musicales produites au monastère Santa Cruz durant les XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

[406] [s, n], *Descripçam e Debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra : Moesteyro Santa Cruz, 1541, f. 13r : « […] em modo que em hum cabo vereis hus com os cantores mores cãntar dorgão & contraponto ». Les chanteurs *mores* étaient en charge des pratiques polyphoniques qu'elles soient écrites ou improvisées ; [s, n], *Liuro das constituyções & costumes que se guardam e[m] o moesteyro de Sancta Cruz de Coi[m]bra, dos Canonicos regrantes da ordem de nosso Padre sancto Augustinho*, Coimbra : Canonicos regrãtes do moesteyro de sancta Cruz, 1536, f. 16 : « Dos cantores mores he fazer os officios em as festas de quatro cantores ».

[407] Les références du livre de constitutions de 1536 sont données dans la note précédente. Voir également le *Liuro das constituiçoens e costumes q[ue] se guardã em os moesteyros da c[o]ngregaçãm de sancta Cruz de Coimbra, dos Canonicos regulares da ordem de nosso Padre sancto Augustinho*, Coimbra : Canonicos regulares do moesteyro de sancta Cruz, 1548.

Matheo de Aranda à l'université de Coimbra, car ce théoricien, auteur d'un des livres les plus complets sur le contrepoint improvisé, pourrait avoir formé les frères musiciens de Santa Cruz[408]. Ces derniers, s'ils n'ont pas suivi les cours du maître, ont vraisemblablement été en contact avec l'édition de son traité publié à Lisbonne en 1535[409]. À lui seul, cet exemple montre que, dans certains cas au moins, l'imprimé peut être à l'origine d'une production manuscrite secondaire abondante.

Les sources manuscrites produites à Santa Cruz durant la seconde moitié du XVI^e^ siècle laissent à penser que l'œuvre de Matheo de Aranda n'était pas la seule à être à l'origine du développement du *contrapunto alla mente* au sein du monastère. Une influence possible du *Contrapunctus seu musica figurata* n'est, à ce jour, pas exclue. En effet, si le parcours des inventaires des livres du monastère et du contenu des sources musicales n'a pas apporté d'informations exploitables sur le sujet, le manuscrit P – C32 pourrait fournir un indice fugace d'un lien éventuel[410]. Comment expliquer la présence d'une lettrine similaire à celle du titre de l'édition lyonnaise, sinon par la présence de cet imprimé au sein du monastère ?

Facsimilé 22 : P – C32, f. 39

Facsimilé 23 : *Contrapunctus seu…*, Page de titre

Les deux lettrines présentent une structure et une ornementation identiques. Un visage sérieux et grave vient combler l'espace compris dans la courbe du « C ». Or, ces illustrations s'effectuent en relation étroite avec un contenu. En effet, la lettrine du manuscrit de Santa

[408] Certaines données biographiques sur le théoricien sont données précédemment, voir *supra*, p. 111, note 290.
[409] Voir Matheo de Aranda, *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, *op. cit*.
[410] Je remercie vivement Dominique Stutzmann pour son expertise paléographique. Selon lui, la lettrine a certainement été copiée à partir du *Contrapunctus seu figurata musica* ou d'un autre imprimé de Stéphane Gueynard.

Cruz est une introduction au texte mis en musique – « *Caro mea est pro mundi vita* » – que l'on traduit comme suit : « Ma chair est offerte pour la vie du monde ». Ainsi, la chair du christ prend ici la forme d'un visage. Cette explication apporte des éléments de réponse quant à l'adoption d'une lettrine similaire pour le titre du *Contrapunctus seu musica figurata*, car l'édition est également présentée comme une offrande musicale.

Conclusion

L'analyse du passage du chant sur le livre vers l'écrit au long des siècles a permis de cerner l'évolution rapide des rapports à la notation musicale entre les XV^e^ siècle et XVI^e^ siècles. Si l'écriture intervient très tôt comme un complément essentiel à l'apprentissage *in vivo* du contrepoint improvisé, elle tendrait aussi, au fil des décennies, à interagir avec le chant *ex abrupto* dans le cadre des offices liturgiques. Au XVI^e^ siècle, le style du chant sur le livre irrigue, par le biais de l'édition, un répertoire noté, en particulier celui du Propre de la messe et des antiennes. Ainsi, le contrepoint vocal qui est mis à l'écrit sert de support à l'interprétation par des musiciens lecteurs. Ce phénomène est ensuite relayé, voire amplifié, dans des collections manuscrites post-imprimé de la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Si la notation musicale ne supplante pas la pratique chant sur le livre, ce recours à l'écriture révèle toutefois le passage d'une culture musicale orale à une culture musicale lettrée qui se nourrit du livre pour acquérir des savoir-faire, même lorsqu'ils appartiennent au domaine de l'improvisation musicale.

CINQUIÈME CHAPITRE
NOTER LE CHANT SUR LE LIVRE (1470-1580)

La notation d'une pratique improvisée pose question, même si, à la Renaissance, l'écriture et l'improvisation n'étaient pas considérées comme des usages antinomiques. Nous avons vu que certains théoriciens, tels que Juan Bermudo, Vicente Lusitano ou Lodovico Zacconi préconisaient aux lecteurs de faire leurs armes dans la composition pour maîtriser ensuite le contrepoint concerté[411]. Pourtant, parmi ces personnalités marquantes, Vicente Lusitano est le seul à évoquer la mise à l'écrit du chant sur le livre de manière pragmatique, en attribuant au *Contrapunctus seu musica figurata* une fonction de modèle pour la notation des polyphonies élaborées sur un plain-chant en valeurs égales[412]. Selon lui, les compositeurs ou copistes peuvent noter le chant grégorien en notation mesurée ou alors en notation grégorienne carrée comme dans l'imprimé lyonnais. Dans ce dernier cas, « une semi-brève du contrepoint ou de la composition équivaut à une brève[413] » du plain-chant. L'écriture du chant sur le livre peut ainsi s'effectuer par le recours à deux notations simultanées, l'une carrée et noire pour le plain-chant, l'autre blanche et mesurée pour les voix contrapuntiques. Cette particularité est relevée par David Crawford dans le cas des manuscrits de Casale Monferrato : « The mixed notation of Cellavenia and the other Italians may have originated from practices of improvising polyphony over a chant[414] ». Le choix de formes et de couleurs différentes pour distinguer la mélodie préexistante des voix nouvelles témoigne du caractère signifiant de l'écriture musicale. La notation cultive parfois des distinctions implicitement liées aux pratiques musicales.

[411] La position de Juan Bermudo sur le sujet est, par exemple, donnée en amont, voir *supra*, p. 68.
[412] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 1, f. 18r.
[413] *Ibid* : « un semibreve del contrapunto o conpostura se yguala a un breve ».
[414] David Crawford, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio capitolare at Casale Monferrato*, *op. cit.*, p. 85 : « La notation mixte de Cellavenia et des autres Italiens pourrait avoir pour origine les pratiques d'improvisation polyphonique faites sur le plain-chant ».

I. Contrastes de couleurs

À la Renaissance, la vue est considérée par certains théoriciens de la musique comme un sens plus sûr que l'ouïe pour acquérir un savoir musical[415]. Cette hiérarchie, loin d'être nouvelle, atteste néanmoins l'importance grandissante de l'écriture et de la lecture. Ces deux usages permettent en effet, dans un contexte musical, de visualiser des consonances et d'effectuer des corrections ou des vérifications qui ne sauraient être laissées au seul jugement de l'oreille. L'idée selon laquelle la vue peut aider le musicien à se parfaire dans l'art du contrepoint est sûrement à l'origine du recours à l'écriture dans le domaine de l'enseignement et l'illustration musicale des préceptes théoriques. À la Renaissance, les théoriciens attribuent à la notation musicale un rôle de plus en plus signifiant. Ainsi, l'utilisation de couleurs différentes pour caractériser le plain-chant ou les voix ajoutées constitue en soi une forme de discours sur le contrepoint improvisé.

A. La signification des couleurs au Moyen Âge et a la Renaissance

Le recours à des couleurs différentes pour caractériser certaines fonctions dans la polyphonie révèle, au Moyen Âge ou à la Renaissance, une volonté d'apporter du sens à l'écriture musicale. Chaque couleur avait une symbolique qui lui était propre, comme l'a expliqué Michel Pastoureau[416] :

[415] Voir *supra*, p. 93 et suiv. Les positions de Franchinus Gaffurius, de Gioseffo Zarlino ou de Nicola Vicentino sont inspirés par ceux des anciens, qui ont montré que le jugement de la vue était plus sûr que celui des oreilles.

[416] Le contenu du tableau synthétise les propos de Michel Pastoureau donnés au Musée du Louvre le jeudi 6 décembre 2012 lors d'une conférence sur « Les couleurs du blason et la symbolique des couleurs ». Une vidéo de cette conférence est disponible sur le site du musée à l'adresse suivante : http://www.louvre.fr/les-couleurs-du-moyen-agepar-michel-pastoureau, consulté le 21/06/2014. Cette analyse de la symbolique des couleurs reprend en substance le contenu d'un article du même auteur « Les couleurs médiévales : systèmes de valeurs et modes de sensibilité » *Figures et couleurs : Études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris : Le Léopard d'or, 1986, p. 40. L'auteur fonde notamment son travail sur les écrits de Robert Grosseteste, Roger Bacon, John Pecham, Witelo ou Thierry de Freiberg.

Table 33 : Les couleurs et leurs significations selon Michel Pastoureau (Moyen Âge et Renaissance)

Couleurs	Aspects positifs	Aspects négatifs
Rouge	Force, pouvoir, justice, **courage**, **majesté**, charité	**Orgueil**, colère, **luxure**, cruauté, **faute**
Bleu	Foi, fidélité, loyauté, paix, savoir, sagesse, prudence	Tristesse, chagrin, mensonge, idée fausse, sottise
Jaune	Lorsqu'il est or : Lumière, chaleur, fécondité, prospérité	Trahison, mensonge, jalousie, envie, maladie
Vert	Jeunesse, beauté, gaieté, espérance, amour	Inconstance, désordre, avarice, folie
Noir	**Couleur monastique**, humilité, tempérance, dignité, sobriété, et à la fin du Moyen Âge : **autorité** et **pouvoir**.	Fauté, péché, mort, deuil, souffrance, nuit.
Blanc	**Pureté**, virginité, innocence, **gloire**	Revenants, fantômes, **silence**, mort.

Les copistes utilisent majoritairement trois couleurs pour noter la musique polyphonique : le noir, le rouge et le blanc pour les notes évidées[417]. La couleur noire, plus facile à produire que les autres, est aussi la plus employée, car c'est celle qui correspond à l'écriture monastique[418]. Le noir est alors un gage d'autorité et de pouvoir, mais également, dans ses aspects négatifs, le reflet de la mort ou de la souffrance. La deuxième couleur adoptée pour l'écriture musicale est le rouge. Elle peut aussi bien être un symbole de courage et de majesté, qu'une marque d'orgueil, de luxure et de faute. Enfin, la notation polyphonique, notamment à la Renaissance, est en blanc, couleur qui est souvent utilisée pour figurer la pureté et la gloire, mais aussi parfois pour incarner la mort et le silence.

L'utilisation de ces trois teintes pouvait répondre à une nécessité pratique de distinction rythmique (*color*). C'est le cas, par exemple, quand les voix d'une composition mesurée contiennent des proportions. Néanmoins, il arrive que toute une partie soit écrite

[417] Depuis le Moyen Âge, ces trois teintes sont associées par les liturgistes à divers moments du calendrier liturgique. Voir Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2008, p. 39-40 : « Le blanc, symbole de pureté, est utilisé pour toutes les fêtes du Christ, ainsi que pour celles des anges, des vierges et des confesseurs ; le rouge, qui rappelle le sang versé par et pour le Christ, s'emploie pour les fêtes des apôtres et des martyrs, pour celles des Croix et pour celles de l'Esprit-Saint, notamment la Pentecôte ; quant au noir, il est utilisé pour les temps d'attente et de pénitence (Avent, Carême), ainsi que pour les messes des défunts et pour le Vendredi saint ».

[418] Kirsten Seaver, *Maps, Myths, and Men : The Story of the Vinland Map*, Stanford : Stanford University Press, 2004, p. 183 : « The most common ink in medieval Europe was « iron-gall » (actually iron-gallo-tannate) ink [encre noire]. This was also the only widely used ink produced by chemical reaction ». Le noir devient une couleur à la mode entre le XIV^e^ et le XVI^e^ siècle, notamment dans les habitudes vestimentaires, car cette teinte est adoptée par les bourgeois, mais également par les princes. Voir Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, *op. cit.*, p. 100. L'ambiguïté de cette couleur est évoquée, au XV^e^ siècle, par Jean Courtois dans son *Trattato dei colori nelle arme* publié plus un siècle et demi plus tard (Venise : Lucio Spineda, 1606, p. 9-10) : « Il color Nero significa nelle armi sabbia, come quello che reppresenta la terra, che non vien a significare che melenconia, e tristezza, essendo piu lontana dallo splendore, che alcuno de gli altri elementi : e per questa ragione furono trovati i vestimenti neri, in occasion di duolo, essendo questo colore piu basso, e piu humili di tutti gli altri […] e per questa ragione se ne vestono le persone degne, e gravi ». Quelques lignes après, l'auteur rapproche cette teinte de l'habit des religieux.

dans une couleur différente des autres voix, ce qui peut laisser supposer que le copiste a souhaité la distinguer du reste de la polyphonie. En somme, tout comme Gioseffo Zarlino associe les voix d'une composition aux divers éléments naturels (*soprano* = feu, *alto* = eau, ténor = air, basse = terre), on peut envisager la possibilité que les copistes proposent une symbolique lorsqu'ils mettent à l'écrit le chant sur le livre[419].

B. Des usages de la couleur dans les manuscrits musicaux

L'utilisation de la couleur dans les manuscrits musicaux ne constitue pas seulement une entreprise décorative, car la coloration est un exhausteur de sens. En effet, dans la philosophie médiévale et renaissante, l'œil est préféré aux autres sens pour ce qui est du discernement[420]. Dans une culture où chaque couleur a une portée symbolique bien définie, le choix d'une teinte particulière pour souligner le contenu d'un texte, théorique ou musical, peut avoir une signification profonde.

1. La pédagogie de la couleur

Dès le Moyen Âge, la référence à la couleur apparaît dans la théorie musicale comme un ressort pédagogique fondamental pour distinguer les hauteurs de notes. Au IX^e^ siècle, le traité anonyme *Musica et Scolica enchiriadis* comporte un court paragraphe, dans lequel l'auteur évoque l'utilité d'attribuer des couleurs aux lignes de la portée musicale, et par conséquent aux notes.

> Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
> Quasdam lineas signamus variis coloribus,
> Ut quo loco, quis sit sonus mox discernat oculus.
> Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
> Sexta eius sed affinis flavo rubet minio ;
> Est affinitas colorum reliquis indicio[421].

[419] Voir Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, terza parte, chap. 58, p. 238-9. Les couleurs sont associées, par certains auteurs de la Renaissance, aux éléments naturels : le noir à la terre, le rouge au feu et le blanc à l'eau, le dernier élément, l'air, étant associé à la couleur bleue. Voir Jean Courtois, *Trattato dei colori nelle arme*, *op. cit.*, p. 1-10.

[420] La question des sens dans les écrits d'Albert le Grand et des anciens est évoquée en amont, voir *supra*, p. 94 et suiv. Le principe de la Main Guidonienne, utilisé pour l'apprentissage de la solmisation, est un exemple parfait de l'importance de l'importance de la vue pour acquérir des connaissances.

[421] Anonyme, *Musica et Scolica enchiriadis* (IX^e^ siècle). Le texte est repris par Guido d'Arezzo dans ses *Regulae rhtythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae*, dans Martin Gerbert (éd.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum 2*, Hildesheim : Olms, 1963 : « Afin que l'on puisse distinguer avec la plus grande clarté les propriétés des sons, nous avons représenté chaque ligne avec des couleurs différentes, de manière à ce que l'œil puisse immédiatement remarquer le son associé à chaque position, dans cet ordre la couleur safran

L'usage des couleurs dans la notation musicale est ici évoqué de manière poétique, car le texte, emprunt d'une certaine musicalité, contient en effet des rimes et un nombre de pieds identique pour chacun des vers en hexamètres tronqués de quinze syllabes. Ce principe pédagogique est un des critères des supports mémoriels, la « musique » des mots étant favorable à l'acquisition des préceptes[422]. L'association de couleurs aux hauteurs musicales constitue également un système mnémotechnique particulièrement opérant pour le lecteur. Les sens de la vue et de l'ouïe sont ainsi mis à contribution dans l'acquisition du savoir théorique. Plus tard, Guido d'Arezzo adaptera ces principes notationnels qui permettront au lecteur de distinguer en rouge l'hexacorde par nature débutant sur do et en jaune l'hexacorde par bémol partant de *fa*[423].

Au Moyen Âge et à la Renaissance, l'utilisation de la couleur dans les manuscrits renvoie aussi à des procédés communs. Les copistes utilisent en effet la polychromie, afin de faire ressortir certains éléments, tels que les titres, les chapitres, les arguments ou les exemples. Les différentes teintes constituent un moyen de distinction et de hiérarchisation des informations. La copie manuscrite du *Liber de arte de contrapuncti* de Johannes Tinctoris qui est conservée à Valence est ainsi un exemple du rôle joué par la couleur pour la mise en lumière de certains points du texte :

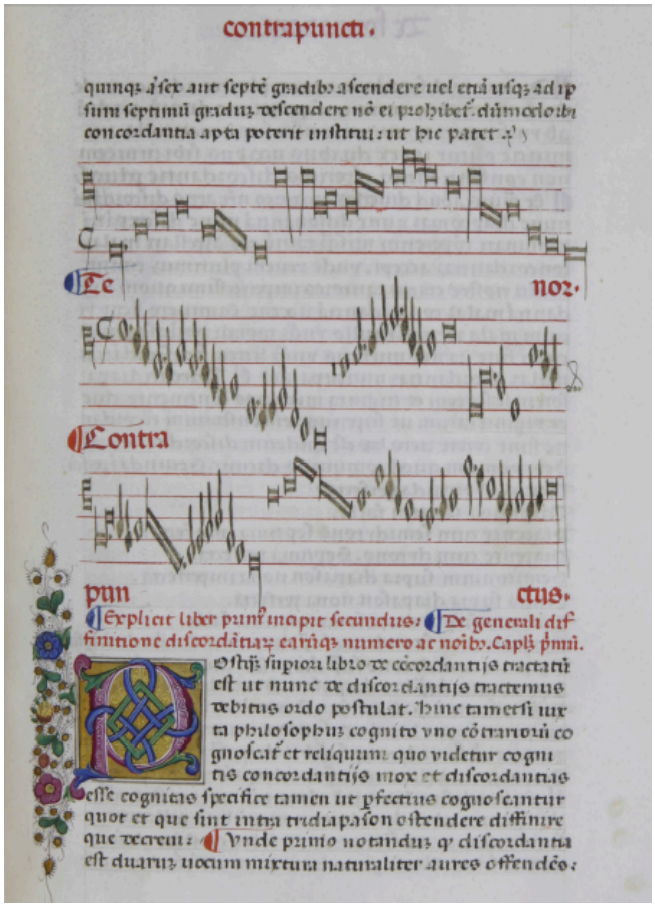
---

du troisième son (C) brille, alors que le sixième (F), qui lui est très proche, est rouge vif, l'affinité entre les couleurs est également une indication pour les autres sons ». Voir Angelo Rusconi, « Le notazioni di Guido d'Arezzo », *De ignoto cantu. Atti dei seminari di studio, Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato*, Verona : Gabrielli, 2009, pp. 11-26.

[422] Anna Maria Busse Berger, *Medieval music and the art of Memory*, Berkeley, Londres : University of California Press, 2005, p. 98-9. L'auteur montre que l'art de la versification n'est pas seulement employé dans une démarche esthétique. Un Anonyme de St. Emmeran explique que ce principe sert, dans les traités, à se rappeler le matériel : « Je propose de mettre tout cela en vers, car un poème assemblé en vers stimule plus (p. 99) facilement l'esprit de ceux qui l'écoutent pour s'en souvenir ».

[423] Voir Melissa K. Moll, « A Performer's guide to Keyboard notation from the Middle Ages to the beginning of the Baroque », vol. 1, Thèse non publiée, University of Iowa, 2006, p. 69 : « Guido of Arezzo (c. 990-1050) attempted to standardize and color the staff lines, using red to signify the line for F and yellow to denote C ». Un manuscrit anglais du XIV^{e} siècle associe également les couleurs aux intervalles. Voir Anonyme, *Distinccio inter colores musicales, et armorum heroum*, Londres, British Library, Lansfowne 763, f. 88v-89r. Le théoricien ne présente curieusement pas le même ordre de valeur des couleurs. Le noir est évoqué comme une couleur négative : « Niger color pessimus ». Il est également adopté pour illustrer l'intervalle de sixte : « sextus niger ». En revanche, le jaune, en tant que couleur de l'or est l'intervalle le plus parfait, à savoir l'unisson.

Facsimilé 24 : Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 835, f. 116r



Richement orné avec des enluminures, des lettrines, et une utilisation raffinée de la couleur, ce manuscrit espagnol de la fin du XV^e^ siècle témoigne de l'omniprésence de la polychromie. Le texte théorique et musical est écrit en noir, rouge, et bleu, tandis que la lettrine et l'enluminure sont mises en valeur grâce à des teintes recherchées comme le jaune, le vert et le violet. La couleur noire occupe une place centrale, car elle est utilisée pour le texte principal. Le rouge est employé pour apporter des éléments de distinction. Cette couleur vient mettre en valeur, en haut du folio, le nom de la partie, mais aussi les noms des voix, ténor et *contrapunctus*. Elle met aussi en lumière certains éléments d'articulation du discours et les idées essentielles comme le titre du chapitre : *De generali diffinitione discordantiarum*. Le bleu constitue quant à lui un rouge amoindri employé pour distinguer certaines notions importantes, et ainsi faire contraste avec cette couleur vive. Le copiste emploie ici les couleurs de manière hiérarchisée, dans la mesure où le noir est la couleur principale, tandis que le rouge et le bleu tiennent respectivement les deuxième et troisième places en termes d'importance. Ces dernières ne sont par ailleurs opérantes qu'à travers leur juxtaposition au noir.

La lettrine fait aussi l'objet d'un traitement particulier, car elle est dominée par la couleur jaune à laquelle se mêlent des entrelacs de vert et de bleu. Le jaune est sans doute la couleur la plus ambiguë à la Renaissance, tantôt rejetée comme le symbole de la trahison et du mensonge, tantôt assimilée à la lumière et à la fécondité. Ici, il semble peu vraisemblable qu'une teinte soit employée dans une perspective négative. Dans le cas de ce manuscrit, le jaune se rapproche davantage de l'or, coloris qui, selon Jean Courtois, est le plus noble lorsqu'il est utilisé dans le contexte de l'héraldique[424]. L'enlumineur pourrait avoir utilisé la symbolique des couleurs pour signifier au lecteur que les dissonances pouvaient apporter une forme de richesse (jaune) à la musique. Or, les chemins pour y parvenir sont longs et semés d'embuches, car le corps de la lettre P de *postquam* est comblé par un entrelacs de cordes bleues et vertes qui pourraient, d'après les écrits de Michel Pastoureau, inviter à la prudence et à l'espérance. La lettrine constitue finalement une sorte de porte à moitié ouverte sur un savoir raffiné (les dissonances), de sorte que l'enlumineur incite ainsi le lecteur à voir ce qui se cache « après », mot qui se dit en latin « *postquam* ».

2. La couleur et la notation de la musique mesurée

Au Moyen Âge et à la Renaissance, la notation de la musique mesurée repose en partie sur des codes de couleurs[425]. Les deux couleurs traditionnellement employées pour transcrire les valeurs rythmiques sont le noir, couleur de l'autorité, et le rouge, couleur de la majesté, et elles ont, dans le système *mensurabilis*, des valeurs temporelles précises les unes par rapport aux autres. Les théoriciens n'insistent généralement pas sur les ratios associés aux couleurs. Cependant, un auteur anonyme anglais de la fin du XV^e^ siècle y consacre plusieurs paragraphes :

> Colores requesyt to musycal proporsyons byeth thes
> Blake Grene blew rede yelow
> Colores in ordine sunt isti
> Blake grene yelwe blewe rede sangwyn purpull
> Grene to blake and red to blew ys proporcio sesqueoctaua
> Item blew to blake and yelwe to blew ys proporcio sesquetercia
> Item red to blake ys sesquealtra. Item rede to grene sesquetercia
> Item Rede to blew sesqueoctona[426].

[424] Jean Courtois, *Trattato dei colori nelle arme*, *op. cit.*, f. 5 : « Dell'oro primo metallo, e colore. Il primo metallo che mostra colore, è l'oro, il quale per natura, è piu nobile de tutti gl'altri metalli ».

[425] Voir Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900 1600*, Cambridge : The Mediaeval Academy of America, 1953.

[426] Anonyme, *On colors in music*, Londres, British Library, Additional 10366, f. 98r : « Les couleurs nécessaires aux proportions musicales sont les suivantes : noir, vert, bleu, rouge, jaune. Les couleurs sont dans l'ordre : le

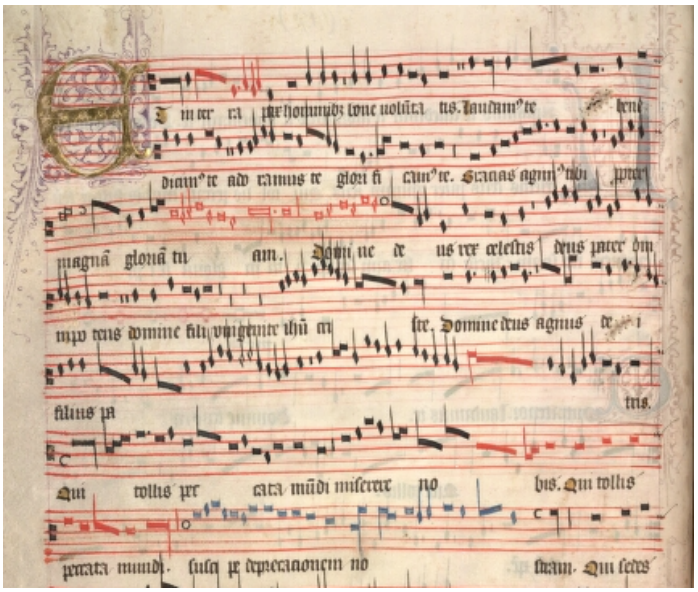
Ce texte rimé apporte des informations sur l'usage de couleurs telles que le vert, le bleu, le jaune ou le pourpre qui sont rarement présentes dans les manuscrits pour illustrer des distinctions rythmiques. À deux reprises, l'auteur présente les couleurs de manière hiérarchique. La première énumération (« noir, vert, bleu, rouge, jaune ») correspond sans doute aux valeurs qu'elles ont dans l'absolu, et le noir est placé en premier, car il est l'autorité. Viennent ensuite le vert, couleur de l'espoir, le bleu, couleur de la foi et du savoir, le rouge, couleur de la majesté mais aussi de l'orgueil, et enfin le jaune, couleur la plus ambivalente. Le théoricien donne ensuite l'ordre des couleurs pour la notation des valeurs rythmiques. Le noir est toujours présenté en premier, car il constitue la valeur rythmique de référence. Lui succèdent ensuite le vert, le jaune, le bleu, le rouge qui est la couleur la plus utilisée en dehors du noir, le sanguin et le pourpre. Chaque couleur représente une durée qui est supérieure à celle de la teinte suivante : il faut par exemple neuf notes vertes pour faire huit notes noires, et neuf notes bleues pour faire huit notes vertes. Dans les sources manuscrites, la couleur rouge alterne parfois avec la couleur noire de sorte qu'il faut, selon le ratio de la proportion *sesquealtra*, trois notes rouges pour faire deux notes noires. L'auteur anonyme propose une classification qui, bien que théorique et chimérique, apporte des informations capitales sur l'utilisation des couleurs dans la polyphonie mesurée. Les teintes sont employées comme un critère de distinction et de hiérarchisation des valeurs rythmiques.

Un demi-siècle avant la théorie formulée par l'anonyme anglais, la musique polyphonique témoigne d'une grande complexité rythmique. Le manuscrit « Old Hall », noté durant la première moitié du XV^e^ siècle, constitue certainement un des exemples les plus marquants de cette attention portée au rythme avec, dans ce cas précis, un usage fréquent d'hémioles et de proportions différentes[427] :

noir, le vert, le jaune, le bleu, le rouge, le sanguin et le pourpre. Le vert par rapport au noir et le rouge par rapport au bleu sont une proportion de *sesqueoctava* (9/8). Ensuite, le bleu par rapport au noir et le jaune par rapport au bleu sont un ratio de *sesquetercia* (4/3). Ensuite, le rouge par rapport au noir est une proportion de *sesquealtra* (3/2). Le rouge par rapport au vert est un ratio de *sesquetercia* (4/3). Le rouge par rapport au bleu est une proportion de sesqueoctava (9/8) ».

[427] Une description complète du manuscrit Add 57950 de la British Library est disponible sur le site du DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=210, consultée le 10/04/2015. La rubrique notation de la page laisse percevoir l'importance des couleurs pour la restitution des rythmes de la polyphonie : « Black full mensural notation on red staves, with red full, red void, and black void coloration ; full blue notes used in two pièces to indicate proportions ».

Facsimilé 25 : Leonel Power, *Gloria*, British Library, Add. 57950 « Old Hall manuscript », f. 17v



La couleur joue un rôle déterminant pour la distinction des proportions rythmiques, car le copiste utilise du noir, du noir évidé, du rouge, du rouge évidé, et même du bleu pour noter la partie de *superius*. Ces différentes couleurs permettent au lecteur d'identifier les hémioles et les différentes mesures. La table suivante présente plus précisément le rapport des teintes au rythme :

Table 34 : Les couleurs associées à la représentation du temps

Couleur	Usage rythmique
Noir	O C ⊃
Noir évidé	Binaire dans du ternaire
Rouge	Hémioles
Rouge évidé	Hémioles ternaires dans du binaire
Bleu	O

Le noir qui figure l'autorité et le *tempus* fondamental est ici la couleur la plus employée. Le rouge n'intervient que pour signaler les éléments rythmiques décalés. Enfin, le bleu apparaît pour caractériser le *tempus perfectum prolatio minor*. Cette couleur, que l'on associe volontiers à la foi, ne saurait être mieux employée, car le temps parfait (O), qui se dirige à trois temps, est souvent considéré comme une application musicale de la *Sainte Trinité*.

3. *La couleur et l'interprétation*

La couleur, on l'a vu, joue un rôle considérable dans le système *mensurabilis* durant le Moyen Âge et la Renaissance. Cependant, l'utilisation de teintes variées pour distinguer les différentes proportions musicales tend à devenir plus rare à la fin du XV^e^ et au XVI^e^ siècle, et cela en raison d'une forme de simplification des usages rythmiques. Seul le rouge est fréquemment utilisé pour rompre avec les valeurs de la notation noire. La couleur n'en reste toutefois pas moins présente dans les manuscrits musicaux où elle sert toujours à l'ornement de la page, mais également à donner des indications d'interprétation.

Au début du XV^e^ siècle, le « Old hall manuscript » témoigne d'une utilisation ingénieuse de la couleur rouge pour transcrire le texte latin. Le copiste y utilise la teinte vermeille pour signifier au musicien qu'il chante en duo, le reste de la polyphonie à cinq voix étant notée en notation noire.

Facsimilé 26 : Leonel Power, *Gloria*, British Library, Add. 57950 « Old Hall manuscript », f. 16v

Le chanteur en charge du superius de ce gloria peut ainsi déduire qu'il chante en duo les versets « Et in terra pax » et « Gratias agimus ». Le jeu des couleurs où le rouge se distingue du noir trouve une correspondance dans la pratique musicale, dans la mesure où le chant en *bicinium* est une manière de mettre en valeur certains chanteurs. Si le rouge figure le courage nécessaire au musicien pour se produire en effectif réduit, il est aussi le signe d'une mise en garde contre un éventuel excès d'orgueil qui pourrait mener à l'erreur.

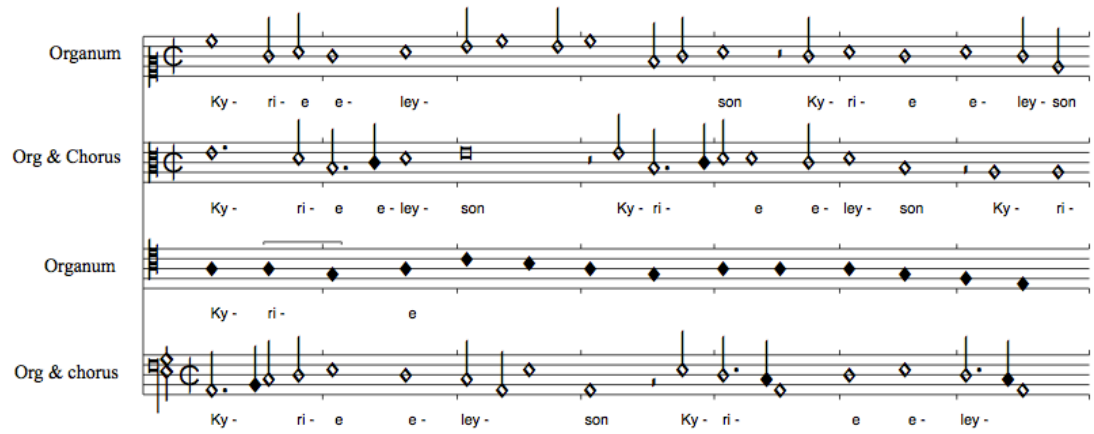
D'autres manuscrits, plus tardifs, comprennent des pièces élaborées sur le plain-chant avec une utilisation similaire de la couleur. Le livre de chœur de St-Gall CH – S542 atteste d'un soin tout à fait particulier, car les compositions musicales sont accompagnées de miniatures illustrant l'histoire de l'abbaye. L'une d'entre elles représente par exemple Gallus, le saint fondateur de St Gall au VII^e^ siècle. En marge de ce travail de décoration, les copistes du *scriptorium* donnent des indications capitales au lecteur pour l'interprétation des

polyphonies. En effet, ils codifient grâce aux couleurs rouges et bleues, des données relatives aux effectifs.

Facsimilé 27 : Barbarini Lupus da Correggio, *Kyrie cunctipotens genitor*, CH – S542, p. 450-1

Les quatre parties sont présentées dans un format livre de chœur : les voix de *discantus* et de ténor sont situées à gauche, alors que les parties d'*altus* et de *bassus* sont copiées à droite. Les inscriptions placées en rouge au-dessus de la notation musicale apportent d'autres informations liées à l'interprétation. Cette musique, faite pour être jouée par des chanteurs et un orgue, se déploie en effet grâce à des arrangements préétablis. Les termes « chorus » et « organum » sont attribués à certaines parties de la polyphonie, de sorte que le premier *Kyrie* doit être interprété par l'*altus*, le *bassus* et l'orgue. De plus, l'instrument à clavier joue l'intégralité de la polyphonie, car les parties de ténor et de *superius* sont accompagnées de la mention « organum ». Les deux autres voix, qui sont précédées de la formule « organum et chorus », sont certainement chantées et doublées par l'orgue :

Exemple 10 : Manfred Barbarini Lupus da Correggio, *Kyrie cunctipotens genitor*, CH – S542, p. 450-1



La transcription du début de ce *Kyrie cunctipotens* permet de se faire une idée des fonctions de chacun des protagonistes. L'orgue n'intervient pas seulement pour répondre aux voix dans le cadre de pratiques *alternatim*, il est également utilisé pour les soutenir, ce qui permet de jouer le plain-chant sans respiration[428]. La distribution des effectifs peut changer d'un verset à l'autre, car le copiste, certainement Manfred Barbarini Lupus lui-même, propose un arrangement différent pour le deuxième *Kyrie*. Les voix chantent toutes les parties, contrairement à l'orgue qui n'intervient que pour doubler l'*altus* et le *bassus*. Dans notre corpus, le manuscrit CH – S542 constitue un objet singulier aussi bien en termes de répertoire (propre & ordinaire) que de notation. Le copiste, par ses nombreuses indications, donne un aperçu de certaines pratiques locales, dans lesquelles l'orgue joue un rôle de soutien des voix pour l'interprétation des pièces élaborées sur le plain-chant, qu'elles soient écrites ou improvisées.

C. Le contrepoint et la couleur

Le chant sur le livre a été considéré comme un ajout ornemental[429], car l'usage permet, d'un point de vue métaphorique, de colorer la mélodie du plain-chant en y associant des voix de manière impromptue. Au XVI^e^ siècle, Gioseffo Zarlino compare le contrepoint à la peinture lorsqu'il explique la nécessité de varier les consonances dans la musique comme les teintes dans l'art pictural : « C'est pourquoi la vue d'une peinture peinte avec diverses couleurs

[428] On pense notamment au *Canto fermo sopra messe* (1596) de Giovanni Matteo Asola prévu pour une performance de l'orgue en *alternatim*. Ce principe musical est présenté dès la page de titre : « Canto fermo… et altre cose ecclesiastiche appartenenti à'Sonatori d'Organo, per giustamente rispondere al choro ». Le manuscrit CH – S546 se fait davantage le reflet des pratiques notées contenues dans les collections pour le Propre de Johannes Stadlmayr (1625, 1626). Le compositeur utilisait manifestement l'orgue pour soutenir la polyphonie et notamment la partie de plain-chant.

[429] Voir deuxième chapitre, p. 36 et suiv.

réjouit beaucoup plus l'œil de celui qui regarde qu'une peinture qui serait peinte avec une seule couleur[430] ». De ce fait, le contrepoint trouve, en tant que coloration sonore, une réalité physique dans la notation musicale. Le plain-chant, qui est traditionnellement écrit en noir, couleur de l'autorité, peut en effet être amplifié avec des parties contrapuntiques transcrites en rouge. Largement documenté depuis la compilation du Codex Calixtinus, ce principe est encore employé dans les manuscrits musicaux de la Renaissance[431].

Facsimilé 28 : Anonyme, *Benedicamus Domino*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 2866, f. 297v-8r.

Écrit pour l'usage du monastère dominicain San Salvatore de Bologne, ce livre liturgique du XVI^e^ siècle contient deux contrepoints simples sur le texte du *Benedicamus Domino*[432]. La polyphonie à deux voix est notée sur une même portée : le chant grégorien est copié à l'encre noire, alors que la partie ajoutée est représentée par un rouge vif. L'utilisation de deux couleurs différentes permet au lecteur de distinguer la conduite des deux voix, la notation colorée ayant ici clairement une vocation de distinction.

D'autres sources musicales beaucoup plus tardives témoignent d'une émancipation de la couleur dans la notation de la musique polyphonique. Inspiré par les pratiques musicales

[430] Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, parte terza, chap. 29, p. 177 : « Onde si come il vedere una Pittura, che sia dipinta con varij colori, maggiormente diletta l' Occhio, di quello che non farebbe se fusse dipinta con vn solo colore; cosi l' Vdito maggiormente si diletta, et piglia piacere delle Consonanze, et delle Modulationi variate ».

[431] Le codex calixtinus est conservé à Santiago de Compostela dans l'Archivo de la Biblioteca de la Catedral. Le manuscrit n'est répertorié sous aucune cote. Une description détaillée du manuscrit est proposée sur DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=3970, consultée le 11/10/2014. Le site propose un lien vers les images du codex.

[432] Voir DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1384, consultée le 11/10/2014.

d'un petit village des Pyrénées françaises, le manuscrit manuscrit Lourau (XVIII[e] siècle) renferme des pièces à deux ou trois voix en contrepoint simple[433]. Le copiste utilise le noir, le rouge et le jaune pour distinguer les différentes voix de la polyphonie. Cet usage est également remarquable dans des manuscrits musicaux du début du XIX[e] siècle compilés par des missionnaires espagnols implantés en Californie. Harmony Murphy a récemment analysé les différentes copies manuscrites d'une messe intitulée *Misa de Cataluña* en comparant, entre autres, les caractéristiques notationnelles de ces sources liturgiques[434]. Elle différencie ainsi deux types de notation polyphonique qu'elle relie à deux frères espagnols envoyés en Californie pour fonder des missions, le père Narcisco Durán et le père Esteban Tápis, chacun signataire d'un volume. Le premier type, celui de Fray Durán consiste à distinguer les voix dans des nuances de noir et de rouge. Le deuxième style, celui développé par Fray Tápis, comporte davantage de couleurs avec la présence du noir, du rouge, du blanc et du jaune.

Facsimilé 29 : Anonyme (copiste), *Misa de Cataluña*, Ms SB2

Facsimilé 30 : Esteban Tápis (copiste), *Misa de Cataluña*, Ms. SF

[433] Voir Jean-Jacques Castéret, « Western Pyrenean multipart : a trans-historical approach », *Multipart music : a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, dir. Ignazio Macchiarella, *op. cit.*, p. 356. L'auteur donne, entre autres, des images en couleur de ce manuscrit qui permettent d'identifier les teintes utilisées pour chaque voix.

[434] Harmony Murphy, « Music in the California Missions : a Critical Look at the Misa de Cataluña », mémoire non publiée, Ball State University, 2013. Les différentes images de la *Misa de Cataluña* que nous proposons sont tirées de cet ouvrage disponible en ligne : cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/.../1/MurphyH_2013-3_BODY.pdf, consulté le 10/11/2014. L'auteur évoque notamment les particularités notationnelles des différentes sources de la *Misa de Cataluña*.

Les deux exemples sont tirés de deux copies différentes de la *Misa de Cataluña*, l'une d'un copiste anonyme ayant suivi le système de Narcisco Durán (Ms. SB2), et l'autre de la main d'Esteban Tápis (Ms. SF). Si les couleurs, au début du XIX^e^ siècle, n'ont sans doute plus la même signification qu'au Moyen Âge ou à la Renaissance, l'utilisation de teintes différentes pour chacune des parties de ces polyphonies à quatre voix révèle une forme de généralisation des systèmes notationnels présentés auparavant. Le noir, dans les deux cas, reste la couleur dominante, bien que cette teinte ne soit plus utilisée pour la partie du plain-chant. L'autorité revient, dans un contexte plus tonal, à la partie de basse qui tient l'harmonie. Le rouge est attribué au ténor, partie qui se voit confier la mélodie grégorienne. Ces deux voix sont certainement les plus importantes, car elles portent les couleurs les plus fortes. Dans les deux cas, les voix d'*altus* et de *superius* ne sont que des émanations des parties de basse et de ténor. La notation dans le style de Narcisco Durán présente des notes aux contours de couleurs identiques à celles des deux voix fondamentales. L'altus est ainsi écrit en noir évidé. Dans la tradition polyphonique, cette voix est liée au *bassus*, dans la mesure où toutes deux sont notées sur la même page de manuscrit, et cela explique sans doute que, dans le cas présent, l'*altus* soit écrit dans une couleur proche de celle de la basse. Pour les mêmes raisons, le *superius* se distingue par la couleur rouge évidée qui est aussi celle du ténor.

Le type de notation d'Esteban Tápis présente des similitudes avec celui de Narcisco Durán. Seulement, les notes vides sont cette fois remplacées par des couleurs plus ternes. Le blanc de l'*altus*, qui remplace le noir évidé de la notation précédente, est une version affaiblie du noir de la partie de *bassus*, alors que le jaune du *superius* pourrait être une variante plus pâle du rouge du ténor. Cette analyse permet d'imaginer que les copistes avaient encore, au XIX^e^ siècle, une vision hiérarchisée du rapport entre les voix qui se reflétaient à l'écrit par des choix de couleurs : les voix de *bassus* et de ténor, avaient certainement un rôle plus important dans l'édifice polyphonique que les voix d'*altus* et de *superius*.

À la Renaissance, Seth Calvisius aborde, dans son *Melopoiia*, la question de l'attribution de couleurs et de formes différentes aux voix[435]. Le théoricien, dont les écrits s'adressent plus particulièrement à des musiciens débutants, s'intéresse aux formats d'écritures pour la composition polyphonique. Il insiste sur l'intérêt de composer sur une portée de dix ou onze lignes, ce qui nécessite toutefois certaines précautions :

> Fit hoc modo, quando partes vel voces inter se miscentur et altera in alterius locum succedit, ut notulae variis modis confundantur. Cui remedium hoc inventum est, ut unius partis notulae rotundo, alterius quadrato, alterius item triangulorum corpore scribantur. Aut

[435] Seth Calvisius, *Melopoiia, sive melodiae condendae ratio*, Erfurt : G. Baumanni, 1592.

> etiam, ut notulae diversarum partium colore distinguantur, ut quaedam atro, quaedam robore [*sic*, *recte* rubro ?], quaedam viridi colore scribantur[436].

Cet extrait laisse à penser que le système de distinction des voix par des couleurs ou formes différentes n'était pas spécifique aux livres de chœur des missionnaires établis en Californie, mais constituait, au contraire, un principe séculaire. L'évocation de ce procédé dans un traité adressé à des apprentis musiciens témoigne, une fois encore, de l'aspect pédagogique de la couleur, car celle-ci permet d'apporter du sens à l'écriture. Ce faisant, le lecteur peut identifier plus rapidement la fonction des voix et leur place dans la hiérarchie polyphonique.

II. NOTER LE « LIVRE », NOTER LE « CHANT », NOTER LE « SUR »

L'utilisation de la couleur dans les manuscrits musicaux répond en somme à un besoin essentiel de distinction, car le choix de teintes différentes pour la notation du contrepoint simple à deux, trois ou quatre voix apporte au lecteur et, par conséquent, à l'interprète, une lisibilité des conduites de chaque partie. Cet usage était vraisemblablement utilisé pour faciliter la tâche de musiciens peu savants dans l'art musical. A contrario, les chanteurs expérimentés devaient être capables de repérer les mouvements de leurs voix sans l'ajout de couleurs différentes, y compris lorsque l'écriture polyphonique n'était effectuée que sur une portée.

À la Renaissance, l'interprétation vocale à partir de compositions écrites dans le style de l'improvisation était nécessairement adaptée, comme au monastère Santa Cruz de Coimbra, aux besoins de musiciens lettrés ayant une certaine souplesse vocale, l'habitude de chanter en polyphonie ainsi qu'une grande connaissance du système *mensurabilis*. Pourtant, les sources du contrepoint écrit témoignent d'usages notationnels analogues à ceux présentés dans les sources des missionnaires espagnols. L'écriture polyphonique, lorsqu'elle est employée pour transcrire un usage improvisé, semble refléter une forme de hiérarchie implicite à travers la distinction de certaines fonctions au sein de l'édifice sonore. En d'autres termes, la notation serait le reflet d'un ordre social entre les contrapuntistes. En ce sens, la définition du chant sur

[436] Voir Jessie Ann Owens, *Composers at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 59. L'auteur donne une traduction de l'original en latin dont voici une version française : « Il peut arriver, en utilisant cette méthode, quand les parties ou les voix sont mélangées ou qu'une d'entre elles prend la place d'une autre, que les notes soient confondues de différentes manières. La solution à ce problème est d'écrire les notes d'une partie avec des rondes, celles d'une autre avec des carrées, et celles d'une troisième avec des formes triangulaires. Ou différemment, d'écrire les notes des différentes parties avec des couleurs distinctes, l'une avec du noir, une autre avec du rouge, une troisième avec du vert ».

le livre que donne Johannes Tinctoris à la fin du XV^e^ siècle confirme cette hypothèse : « si l'on chante sur le livre à deux, trois, quatre voix ou davantage, […] il suffit de faire consonance avec le ténor[437] ». Le théoricien affirme le rôle dominant du ténor, cette voix qui porte le plain-chant dans la pratique du *cantus super librum*. Cette expression distingue clairement le contrepoint « *cantus* » de son support « *librum* », qui n'est autre que le chant grégorien.

A. Le « livre »

1. Les raisons pratiques d'une distinction

Le chant sur le livre est une pratique musicale fondée sur une forme de distinction et de hiérarchie, car le terme « contrepoint » implique nécessairement une répartition des rôles entre un texte de référence et un chant exécuté « contre »[438]. Les écrits théoriques, tels que ceux de Vicente Lusitano, reflètent cet ordre des choses en insistant de manière continue sur le caractère distinctif des voix dans la polyphonie par rapport au *canto llano*[439]. À la fin du XV^e^ siècle, Johannes Tinctoris expose également le rôle capital du ténor à travers des considérations pratiques :

> In pluribus etiam ecclesiis cantus ipse planus absque mensura canitur super quem suavissimus concentus ab eruditis efficitur, et in hoc auris bona concinentibus necessaria est ut attentissime cursum tenoristarum animadvertant, ne istis unam notam canentibus illi super aliam concinant[440].

Les ténors, et plus généralement les chanteurs qui sont en charge du plain-chant (cette mélodie peut-être placée aux différentes parties), doivent être entendus de tous durant l'exercice du chant sur le livre. Le musicien qui chantait cette voix pouvait être distingué des autres grâce au qualificatif de « ténoriste ». En outre, Rob Wegman a montré que ce

[437] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20. Pour le texte original, voir *supra*, p. 87.

[438] Le ténor qui porte le plain-chant est souvent présenté, dans les traités de chant sur le livre, comme la voix la plus importante.

[439] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 1, f. 35r-6r. L'auteur explique que la polyphonie est un assemblage d'individualités, et pour cela, il présente distinctement les possibilités offertes à chacune des voix. Cette manière de procéder est également visible aux folios 41v-2r : « Estas tres bozes, scilicet tiple, alto, y tenor, guardando cada uno su orden, pueden cantar en conçierto en este modo: tiple sigira la via de sus dezenas, y hara las clausulas de dezenas, y el tenor dara sus quintas, terçeras, huiendo que no de dos terçeras ny dos sextas, y hara las clausulas de terçeras con quinta antes de la terçera, la qual viene ser clausula de octava con el tiple, y el contralto dara octavas, dezenas y dozenas con algunas quintas, mas sienpre hara clausula con el canto llano, esto es de octava, y guardando esta orden pocas vezes desacordaran, segun que abaxo se veera ». Chaque voix conserve des propriétés distinctes dans la pratique du contrepoint concerté.

[440] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 21 : « Ce plain-chant est chanté dans beaucoup d'églises, sans mesure, au-dessus duquel une très suave harmonie est faite par des chanteurs savants. Et pour cela, il faut à ceux qui harmonisent qu'ils aient une bonne oreille, afin qu'ils puissent écouter attentivement la ligne chantée par les ténors, et qu'ils n'harmonisent pas une autre note que celle qu'ils chantent ». Voir Margaret Bent, Bonnie J. Blackburn et Harold S. Powers, *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, *op. cit.*

protagoniste n'était pas seulement celui qui était en charge du plain-chant dans l'interprétation d'une pièce écrite. Selon le musicologue, ce chanteur ténor, mais quelquefois basse ou *contra-tenor*, commandait ou dirigeait aussi le contrepoint mental :

> […] there is compelling évidence to suggest that one type of musician, known as tenorist, carried musical responsibilities quite different from those required for the execution of a voice part in a written composition. While the evidence is fragmentary and anecdotal, its accumulated weight would seem to favor the hypothesis that tenorists played a central, coordinating role in extemporized polyphonic singing, and that i twas they who would have been responsible for assuring counterpoint approaching *res facta* in richness and control[441].

Les arguments avancés par Rob Wegman, bien hypothétiques, témoignent du caractère intrinsèquement hiérarchique de la musique polyphonique. Le contrepoint sur le plain-chant, qu'il soit improvisé ou écrit, se fait le reflet d'un ordre social dans lequel certains individus se distinguent.

2. La notation grégorienne du plain-chant

Les rapports humains hiérarchisés qui semblent émerger d'une pratique comme le chant sur le livre pourraient avoir des répercussions sur la manière de transcrire à l'écrit cet usage polyphonique. Ainsi, dans de nombreuses sources, la partie qui porte le plain-chant est mise en lumière grâce à une notation spécifique traditionnellement employée dans la musique monodique. Les imprimeurs du *Contrapunctus seu musica figurata* (1528) adoptent ce principe notationnel dans lequel le *cantus firmus* se distingue des voix ajoutées :

Facsimilé 31 : [Francesco Layolle], *Puer natus est*, Contrapunctus seu figurata musica, f. 3v

[441] Rob Wegman, « From maker to composer : Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society 49*, n° 3, p. 445 : « […] il y a une évidence convaincante qui permet de suggérer qu'un type de musicien, connu comme ténoriste, avait des responsabilités bien différentes de celles requises pour l'exécution des parties dans les compositions écrites. Alors que l'évidence est fragmentaire et anecdotique, cette idée plaide en faveur de l'hypothèse selon laquelle le ténoriste jouait le rôle central, de coordinateur dans les polyphonies improvisées, et que leur rôle était d'assurer le contrepoint de manière à approcher la richesse et le contrôle d'une pièce composée ».

Le *cantus firmus*, placé à la partie de ténor et gravé en notation grégorienne carrée sur une portée à quatre lignes, est écrit avec des notes pleines de couleur noire. Le plain-chant constitue ainsi une autorité dans le domaine du chant ecclésiastique et, par conséquent, dans la pratique du contrepoint improvisé[442]. Ce principe est renforcé ici par une indication d'interprétation qui est écrite en caractères romains de grande taille au-dessus des portées. La partie de ténor doit être chantée par le chœur, en latin « chorus », alors que les autres voix sont produites par des chanteurs solistes. L'usage permet de penser qu'il y avait un déséquilibre recherché entre l'intensité du chant grégorien et les contrepoints, de telle sorte que les voix ajoutées soient perçues comme une résonnance de la mélodie principale. L'importance du plain-chant est également induite par l'association spécifique d'une miniature à la lettrine. La polyphonie est ici élaborée sur le texte de l'introït *Puer natus est nobis* chanté au moment de la Nativité. L'iconographie en noir et blanc illustre le sens du chant, car l'image représente une ville, certainement Bethléem, avec au premier plan trois individus, respectivement Marie (à gauche), Joseph (à droite) et Jésus (en bas) allongé au niveau du sol.

Le plain-chant ne se distingue pas toujours de façon aussi nette dans les pièces musicales écrites dans le style du chant sur le livre. Néanmoins, l'usage qui consiste à mettre en valeur le *cantus firmus* au sein des polyphonies mesurées grâce à l'adoption de la notation grégorienne est assez fréquent. Visible dans les écrits théoriques de Matteo de Aranda, ce type

[442] Sur la symbolique de la couleur noire dans le contrepoint, voir *supra*, p. 177.

d'écriture est également employé dans de nombreux livres de chœur de la Renaissance produits entre 1470 et 1570[443] :

[443] Matheo de Aranda, *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, *op. cit.*

Table 35 : Sources de contrepoints écrits sur un plain-chant en notation noire et carrée

Fin XV^e siècle	
1	GB – C1236
2	I – Trento 89
3	I – Trento91
4	I – PA10
5	F – P967
6	I - Bol71
7	GB - B19/2/IV
8	GB - O253
9	D – M5023

XVI^e siècle	
10	P – L60
11	CZ – PnmXIII A2
12	I – CM D
13	D - D505
14	D - D506
15	D – R76
16	I – CM C
17	I – Ber1208D

18	GB - L56
19	P – B967
20	P - C6
21	I – R968
22	E - B28
23	I - F2
24	I – Bol22
25	P - C12
26	P – C9
27	I – F46

28	D - Z84
29	I – F45
30	I – T8
31	I – T3
32	I – T7
33	B – B27766
34	I – T14
35	CZ – Ps. S
36	I – T25
37	I - T23

38	I – T9
39	E – E149
40	E – E210
41	P – C36
42	I – G6
43	E – B682
44	I – G2
45	D – A26
46	P – C44

L'utilisation d'une notation grégorienne carrée pour distinguer le plain-chant des autres parties de la polyphonie est manifeste dans 46 livres manuscrits de provenance variée. Cette façon de noter le *cantus firmus* des pièces dans le style du chant sur le livre était très diffusée sur le territoire européen, notamment en Italie. Ce faisant, cette manière de donner à voir l'improvisation à l'écrit pourrait témoigner d'une volonté commune de hiérarchiser les voix dans les pratiques polyphoniques.

3. La notation Hufnagel

Certains manuscrits présentés ci-dessus, tels que les livres I – Trento91 et D – M5023, contiennent d'autres types de notation du plain-chant. On y trouve en effet des pièces en contrepoint avec l'utilisation de la notation *hufnagel*[444]. Ce style d'écriture gothique, qui constitue une variante de l'écriture carrée, est particulièrement présent dans des sources allemandes, suisses et tchèques :

[444] Le manuscrit D – M5023 est décrit de manière détaillée dans DIAMM. On trouve également sur le site une bibliographie assez complète, voir : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=2227, consulté le 10/04/2015. Quant au manuscrit I – Trento91, on trouve une évocation précise des pièces dans le style du chant sur le livre dans l'étude suivante : Marco Gozzi, « Cantus firmus per notulas plani cantus : alcune testimonianze quattrocentesche », *Il cantus firmus nella polifonia. Atti del convegno internazionale di studi. Arezzo, 27-29 dicembre 2002*, dir. Francesco Facchin, Arezzo : Fondazione Guido d'Arezzo, 2005, pp. 45-88.

Table 36 : Sources de contrepoints écrits sur un plain-chant en notation *Hufnagel*.

xv^e siècle	
1	**I – Trento91**
2	**CZ – P47**
3	**D – 3154**
4	**D – M5023**
5	**CZ – HkmIIA 7**
6	**D – J30**
7	**D – J33**
8	**D - J34**
9	**D - J35**
XVI^e siècle	
10	**CZ – Ps. S**
11	**CH – S542**

Produites en majorité dans une sphère germanique, ces sources témoignent une fois encore du rôle signifiant de la notation musicale. Celle-ci pourrait en effet témoigner d'une volonté de conserver une culture locale face à la diffusion de l'écriture romaine. En parallèle à l'aspect identitaire de l'écriture, les quatre livres de chœur de l'église de Toussaint, à Jéna, attestent d'un grand intérêt pour le style du chant sur le livre. Le manuscrit CH – S542, dont les pièces sont attribuées au compositeur italien Manfred Barbarini Lupus da Correggio, présente, quant à lui, un exemple idiomatique d'écriture gothique du chant grégorien dans un contexte polyphonique et révèle également la domination du *cantus firmus* sur les autres voix[445].

Facsimilé 32 : Manfred Barbarini Lupus, *Puer natus est*, St-Gall, Stiftsbibliothek, CH – S542, p. 324.

[445] Voir, Robert Gerken (éd.), *Three Mass Proper Cycles from Jena 35*, *op. cit*. L'auteur donne en amont de ses éditions modernes, des exemples de facsimilés.

Au sein de la polyphonie, le plain-chant ne perd pas son identité ce que tend à figurer le recours à des notes noires. Le rôle distinct de cette voix est également souligné par une ornementation riche. Les enlumineurs ont ajouté des décorations florales vertes, symboles de fertilité et d'espoir, afin de mettre en valeur le sens du texte de l'introït *Puer Natus* chanté entièrement à la partie de ténor[446]. La lettrine, moins travaillée que celle du *Contrapunctus seu musica figurata*, permet néanmoins d'identifier Marie, Joseph et au sol l'enfant Jésus. Ces figures emblématiques de la religion catholique sont représentées dans des nuances de rouge, une couleur associée au pouvoir et à la majesté. En outre, la scène est contenue dans une lettre couleur or, teinte dont Jean Courtois loue la beauté. Enfin, les décorateurs ajoutent, au-dessus des portées musicales, des dessins d'anges sur le modèle de ce qui se fait dans les représentations de la Nativité[447].

Une observation plus fine de la matière musicale permet d'identifier des variantes par rapport au *Puer Natus est* de l'édition lyonnaise. Contrairement à la notation grégorienne habituelle, la portée est ici constituée de cinq lignes. De plus, l'analyse des contours mélodiques révèle des différences de hauteurs de notes dès l'intonation : l'intervalle traditionnel de seconde entre la quatrième et cinquième note est remplacé, dans ce cas, par une tierce, ce qui donne *sol-ré-ré-**ré-fa**-ré* au lieu de la mélodie ordinaire *sol-ré-ré-**ré-mi**-ré*. Les changements mélodiques pourraient être liés à des pratiques locales, car l'abbaye de St-Gall semble avoir développé des usages singuliers lors des offices liturgiques. En plus d'adapter le chant grégorien et, par conséquent de mettre à mal son autorité, les moines avaient l'habitude de doubler les polyphonies à l'orgue, comme on peut le voir sur l'inscription « *organum et chorus*[448] ».

[446] Michel Pastoureau associe le vert à l'espérance et à la jeunesse, voir *supra*, p. 177. Les fleurs sont, dans notre tradition occidentale, un symbole de la fertilité. Voir le rondeau de Machaut *Rose, liz, printemps, verdure* dans lequel le compositeur célèbre tant l'espoir par le biais de la nature que la fertilité de l'art musical. Si les enluminures sont présentes autour du plain-chant, elles sont toutefois ajoutées à l'ensemble des voix de la polyphonie. Le contrepoint est ainsi mis sur un pied d'égalité avec le chant grégorien, un principe récurrent au XVI^e siècle.

[447] La partie de *superius*, qui se situe en deuxième dans la hiérarchie des voix, a également une lettrine ornée sur ce modèle. À la Renaissance, les peintres adoptent fréquemment ce système de représentation. Voir Domenica Ghirlandaio, *L'Adoration des mages*, 1485-8, Spedale degli innocenti, Florence ; Domenica Ghirlandaio, *La Nativité*, 1492, Pinacoteca Vaticana. D'autres représentations de la Nativité par les frères Della Robbia témoignent de cette codification. On pense par exemple aux versions d'Andrea Della Robbia conservée à la Chiesa Maggiore ou à Santa Maria degli Angeli de La Verna (Italie). Ces différentes productions artistiques font partie d'un immense corpus étudié par Giulia Puma, « La Nativité italienne : une histoire d'adoration (1250-1450) », thèse non publiée, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012. L'auteur tient également un blog contenant qui contient une iconographie abondante : http://nativita.hypotheses.org/author/nativita.

[448] Voir *supra*, p. 185

4. La notation blanche mesurée

La hiérarchisation des voix entraperçue dans la pratique du contrepoint improvisé entraîne, lors de sa mise à l'écrit, une forme de mise en scène des échelles de valeurs entre les parties ajoutées et le plain-chant. Dans l'idéal, le plain-chant domine les autres voix, car il doit être vu et entendu de tous, afin que les contrepoints soient harmonieux[449]. La mise à l'écrit des polyphonies improvisées révèle souvent cet ordre des choses, le plain-chant se distinguant des autres voix par une notation spécifique, celle du grégorien, qu'elle soit noire et carrée ou *hufnagel*. Dans d'autres cas, le plain-chant est écrit en valeurs mesurées et blanches, comme les autres parties de la polyphonie, produisant ainsi une forme d'aplanissement des hiérarchies. Le chant grégorien est alors privé de certains attributs de distinction, car la couleur blanche est, par opposition à la teinte noire, une couleur synonyme de fragilité, de mort et de silence. Le plain-chant aurait-il perdu son autorité dans certaines notations du contrepoint ?

L'utilisation de l'écriture mesurée pour le *cantus firmus* est attestée dans un nombre considérable de sources manuscrites produites entre 1470 et 1570, mais également dans des éditions d'introïts réalisées à la fin du XVI^e^ siècle, telles que celles de Giovanni Matteo Asola et de Costanzo Porta[450] :

[449] Voir *supra*, p. 191. Johannes Tinctoris insiste, dans son *Liber de arte contrapuncti* (livre 2, chap. 21) sur le fait que le plain-chant doit être audible pour les contrapuntistes.

[450] Voir Costanzo Porta, *Quinque vocum musica in introitus missarum*, Venise : Correggio, Claudio e Fausto Betanio, 1566 ; Giovanni Matteo Asola, *Introitus et alleluia missarum omnium solemnitatum totius anni*, Venise : Francesco Rampazetto, 1565.

Table 37 : La notation du plain-chant dans les sources manuscrites

N°	Source	Notation blanche style grégorien	Sans mesure	¢
1	I – Trento91			x
2	CZ – P47	x	x	
3	F – S20-1		x	
4	I – Per431			x
5	I – Bol16			x
6	I – Bol71	x	x	
7	D - M3154	x	x	x
8	D – M5023	x	x	x
9	E – Segs.s	x	x	x
10	CZ – HkmIIA 7		x	x
11	I – Bol18			x
12	E – T2-3	x	x	x
13	DK – C1848		x	
14	F – Btab		x	
15	E – B454			
16	I – R968			x
17	E – B1166/1967			X
18	E – B28		x	x
19	F – P862			
20	I – Ber1143		x	x
21	P – C12		x	
22	I – T7		x	
23	I – T25		x	
24	P – C33	x	x	x
25	P – C36		x	x

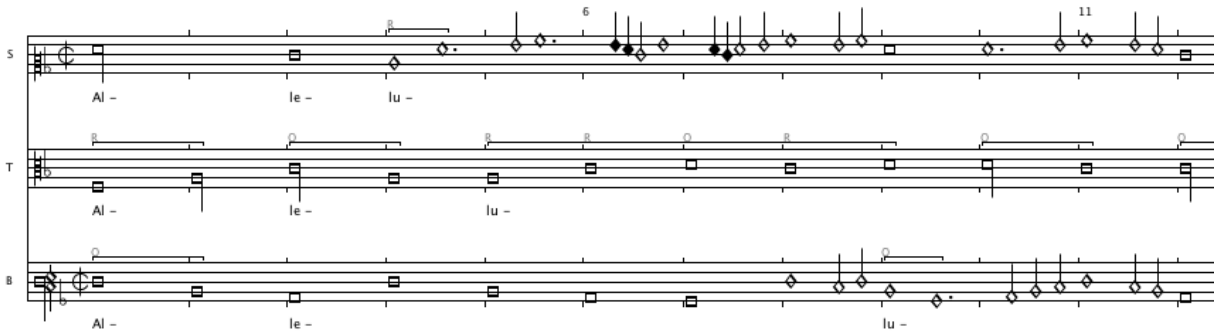
L'effacement des hiérarchies, que l'on observe dans la notation des pièces élaborées dans le style du chant sur le livre, présente des formes diverses, et le plain-chant ne perd pas toujours toutes ses spécificités. Les copistes adoptent parfois la notation blanche mesurée sans évincer le style notationnel du plain-chant (style grégorien), car ils gardent les ligatures – héritage de l'écriture neumatique visible dans la notation traditionnelle du plain-chant – sans proposer de mesure pour indiquer le *tempus*. L'écriture du plain-chant ressemble ainsi à une notation grégorienne carrée, mais blanche, majoritairement constituée de brèves. Les manuscrits de Tarazona, qui ne formaient à l'époque qu'un seul et même livre, attestent cet usage pour la notation des *alleluya*[451].

Facsimilé 33 : Pedro Escobar, *Alleluya Primus ad Syon*, E – T2-3, f. 243v

[451] Une description détaillée et une bibliographie autour du manuscrit est disponible sur DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=2021, consulté le 4/04/2015. Voir également Pedro Calahorra « "Alleluyas a tres boses" en el Ms. 2-3 de Tarazona », *Nassarre : Revista Aragonesa de Musicología 24*, 2008, pp. 11-58.

Malgré l'usage de la notation blanche mesurée, le plain-chant noté à la partie de ténor sans signes de mesure conserve ici les mélismes du chant grégorien grâce à l'utilisation des ligatures. Par exemple, le troisième mélisme donne lieu à une ligature de cinq notes que l'on appelle *quinaria*. Bien que l'on trouve des valeurs rythmiques différentes (longues, brèves, semi-brèves), chaque note du plain-chant a la même durée, ce qui laisse à penser que le chant grégorien pouvait être chanté en valeurs égales même lorsqu'il était interprété de manière monodique[452].

Exemple 11 : Pedro Escobar, Alleluya primus ad syon, E – T2-3, f. 243v



Les différentes valeurs rythmiques du plain-chant sont ici égales à une brève des parties mesurées. Ce type de pièce conserve le style de notation du chant grégorien (ligatures) et témoigne d'une pleine conscience des critères distinctifs du plain-chant. Celui-ci ne perd pas toutes ses spécificités, malgré l'usage d'une notation blanche. D'autres sources révèlent, en revanche, une dissolution progressive des mélismes grégoriens et de leurs ligatures. Ainsi, les *canti firmi* n'ont en commun avec la notation grégorienne que la particularité d'être sans signe de mesure, comme si la mélodie devait se déployer hors du temps. Cet aspect est manifeste dans certaines polyphonies renfermées dans le livre de chœur P – C12 du monastère Santa Cruz de Coimbra. Celui-ci contient, en effet, une version de l'*Alleluya* de Pedro Escobar avec une notation différente du plain-chant[453].

[452] M. Jennifer Bloxam, « Liturgical tradition and the music of Obrecht », *Plainsong in the Age of Polyphony*, dir. Thomas Forrest Kelly, Cambridge : Cambridge University Press, 1992 p. 169. L'auteur évoque notamment les écrits de Franchinus Gaffurius (*Practica musicae*, 1496), de Georg Rhau (*Enchiridion utriusque musicae*, 1520) et de Seybald Heyden (*De arte canendi*, 1540) qui démontrent que le plain-chant pouvait se chanter de manière égale.

[453] Pedro Calahorra propose une analyse comparée des deux concordances dans « "Alleluyas a tres boses" en el Ms. 2-3 de Tarazona », *op. cit.*, p. 26.

Facsimilé 34 : Pedro Escobar, *Alleluya Primus ad Syon*, P – C12, f. 33v

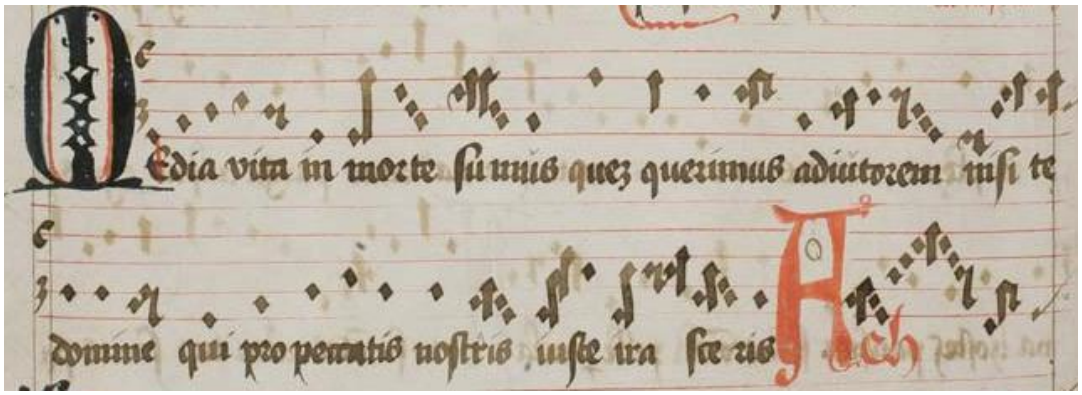
Les mélismes grégoriens sont en majorité abandonnés au profit d'une notation en brèves espacées. Le copiste, grâce à une utilisation réduite des ligatures, ne restitue pas la complexité du phrasé du plain-chant, comme dans la source de Tarazona. Ainsi, hormis le contenu musical, le seul véritable lien entre les deux concordances se fonde sur le caractère hors temps de la mélodie. En effet, la partie de ténor ci-présente ne contient pas de signature temporelle, contrairement au *superius* et au *contra-bassus* qui évoluent tous les deux *alla breve*. Le facsimilé 34 (ci-dessus) atteste bien la perte progressive de l'autorité du plain-chant dans la notation musicale des sources indiquées sans mesure. Le *cantus firmus* n'est véritablement distinct des autres parties qu'à travers l'absence de référence au paramètre rythmique.

En somme, le caractère singulier du *cantus planus* se perd, lorsque le copiste opte pour une notation mesurée sans ligature et avec une signature temporelle. Ce faisant, l'écriture musicale ne reflète plus les idéaux d'une pratique musicale qui semblait accorder aux voix des valeurs distinctes et hiérarchisées. Cette disparition progressive du sens de la notation pour la mise à l'écrit du contrepoint improvisé s'effectue clairement au cours de la Renaissance : l'abandon du style grégorien au profit d'une écriture mesurée du plain-chant se manifeste surtout au XVI^{e} siècle. Les copistes ont sans doute été influencés par une forme de normalisation de l'écriture, liée l'imprimerie, qui ne permettait parfois pas de restituer les complexités de la notation manuscrite. D'une part, la méconnaissance des lecteurs au sujet des ligatures et de leurs implications rythmiques peut avoir décidé les éditeurs à supprimer toute trace du style notationnel du grégorien dans les polyphonies. D'autre part, la valorisation de plus en plus importante des parties ajoutées, siège de l'inventivité, a pu influencer cet aplanissement de toutes les hiérarchies dans la notation polyphonique du contrepoint improvisé. À ce titre, les ouvrages théoriques de Vicente Lusitano sont le reflet

d'une forme d'émancipation du contrepoint par rapport à la mélodie préexistante[454]. Le *Contrapunctus seu musica figurata* (1528) occupe, à cet égard, une place ambiguë au sein du corpus des sources musicales du chant sur le livre. En effet, cet imprimé présente à la fois des pièces, majoritaires, dans lesquelles le plain-chant est transcrit selon l'usage de la notation grégorienne, et également quelques exemples de contrepoints situés à la fin de la collection avec une disparition totale des signes distinctifs du plain-chant. Chanté à l'approche de Pâques le dimanche de la septuagésime, le répons *media vita* présente un *cantus firmus* sans aucune ligature et en semi-brèves mesurées. Cette valeur rythmique est équivalente, dans l'imprimé, à chaque note du plain-chant, lorsque celui-ci est transcrit en écriture grégorienne[455].

Facsimilé 35 : [Francesco Layolle], *Media vita*, *Contrapunctus seu figurata musica*, f. 78v

Facsimilé 36 : *Media vita*, CH – S546, f. 319v



[454] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219. On se souvient que le théoricien, par souci d'économie de papier, ne prenait pas la peine de noter à chaque fois le plain-chant, de sorte que de nombreuses pages du manuscrit ne contiennent que les voix ajoutées sans le *cantus firmus*.

[455] *Ibid*., f. 18r-v : « Nota que quando quier que el canto fermo estuviere de color como el sobredicho, esta en tal parte un semibreve del contrapunto o compostura se yguala a un breve ». Vicente Lusitano fait ensuite référence à la valeur des notes de plain-chant dans l'imprimé du *Contrapunctus seu figurata musica* de Francesco Layolle (1528). Voir *supra*, p. 149, note 357.

La confrontation des deux sources – le *cantus firmus* d'une part et la mélodie grégorienne d'autre part – permet de vérifier l'effacement des ligatures, des phrasés et des valeurs rythmiques dans la polyphonie du *Contrapunctus seu musica figurata*. L'éditeur prend le soin d'attribuer au ténor une signature rythmique, afin de spécifier au lecteur le caractère mesuré de la voix à chanter. Curieusement, ces pièces, dans lesquelles le plain-chant est noté en notation mensuraliste sont les seules à être attribuées, au compositeur Francesco Layolle en l'occurrence. En adoptant ce système, les éditeurs distinguent, par la notation, les pièces composées sous l'autorité d'un individu de celles anonymes, dans lesquelles l'autorité du plain-chant, écrit à la manière du chant grégorien, ne saurait être contestée.

B. Le « chant »

Les rapports hiérarchiques mis en œuvre dans la pratique du chant sur le livre présentent parfois, dans la mise à l'écrit de l'improvisation, une certaine forme de dualité. La notation du plain-chant, avec des notes noires et remplies, s'oppose ainsi fréquemment à l'écriture du chant ou du contrepoint qui lui est superposé. En effet, pour transcrire les voix ajoutées, les copistes emploient majoritairement l'écriture blanche mesurée qui se caractérise, en réalité, par des notes aux contours noirs et au corps blanc. Il semble ici nécessaire d'analyser la couleur blanche au prisme des rapports qu'elle entretient avec la teinte noire qui, elle, est adoptée dans de nombreuses sources pour le plain-chant.

Facsimilé 37 : [Francesco Layolle], *Cibavit* Eos, *Contrapunctus seu musica figurata*, f. 53r

Ce folio, issu du *Contrapunctus seu musica figurata*, contient les parties d'*altus* et de *bassus* de l'introït à quatre voix *Cibavit Eos*. La voix d'*altus* est une partie contrapuntique car elle est notée en notation blanche mesurée, alors que la voix de *bassus*, qui tient le plain-chant, est écrite en notation grégorienne noire et carrée. L'importance de cette voix est soulignée par la présence d'une enluminure représentant une cérémonie religieuse, certainement une messe, au moment de la communion. Parmi les trois personnages au premier plan, le prêtre, situé au centre, est vraisemblablement en train de montrer le pain qui symbolise le corps du Christ. De fait, l'introït était chanté durant la fête du Corps du Christ qui commémorait notamment le don de l'eucharistie. La hiérarchie entre les deux voix se manifeste aussi à travers les deux écritures musicales. La notation blanche du contrepoint, donc noire évidée, pourrait constituer une forme de désincarnation de la notation noire du plain-chant, car le blanc pouvait, à la Renaissance, être associé à la mort ou au silence. Cette notation permet de penser que le plain-chant, avec sa teinte autoritaire et ses formes carrées, devait être chanté plus fort que les parties ajoutées avec leurs notes blanches[456]. Ce principe était apparemment adopté au monastère San Lorenzo de l'Escorial. Le père Martín de La Vera évoque l'usage dans son *Instruc[c]ión de eclesiásticos* publiée en 1630 :

> Se puede echar contra punto, sobre el canto llano pero de modo, que se conserve sin lesió[n] la integridad del mismo canto llano, sin mudar cosa de la música » y añade que « este modo de cantar se usa en las fiestas en el coro de San Lorenço el Real, a instancia de

[456] Cette idée a déjà été formulée précédemment à propos du *Contrapunctus seu figurata musica*. On se souvient de la mention « chorus » ajoutée parfois à l'écriture du plain-chant. Voir *supra*, p. 152 et suiv.

> Filipe segundo, que porque los religiosos no cesassen de la divina alabança, mientros los músicos cantavan, i por quitar los inconvenientes dichos, tuvo gusto de que sobre el ca[n]to llano, que canta el coro, se echassen otras vozes[457].

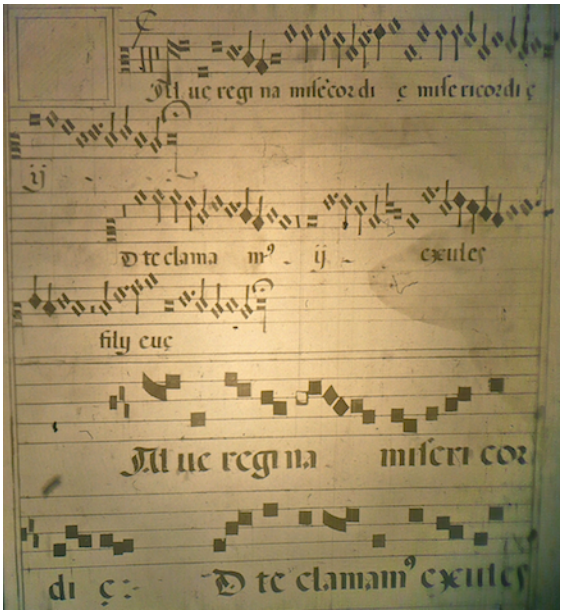
Ce texte tardif donne une idée précise des usages polyphoniques autorisés, à la fin du XVI^e^ siècle, au monastère San Lorenzo de l'Escorial alors placé sous la gouvernance du roi Philippe II. Le contrepoint improvisé était chanté sur le plain-chant scandé par l'ensemble du chœur de manière à ce que la mélodie grégorienne soit plus puissante que les voix ajoutées. Celles-ci étaient en effet faites par des chanteurs solistes, du moins pour la pratique des contrepoints diminués ou concertés[458]. L'usage était apparemment fréquent dans les institutions religieuses, car les chanteurs capables de faire le chant sur le livre ne devaient pas être nombreux. Dans certaines pièces, comme le *Salve Regina* du livre de chœur P – C12 du monastère Santa Cruz de Coimbra, la notation musicale reflète la domination sonore du plain-chant sur le reste de la polyphonie[459] :

Facsimilé 38 : Anonyme, *Salve regina*, P – C12, f. 198v

[457] Alfonso de Vicente Delgado, « Los Cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX) », Thèse non publiée, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 63 : « On peut faire le contrepoint sur le plain-chant mais de manière à ce que soit conservée sans lésion l'intégralité de ce même plain-chant, sans changer quoi que ce soit de la musique […]. Cette manière de chanter s'effectue durant les fêtes dans le chœur de San Lorenço, à la demande de Philippe second, afin que les religieux ne cessent pas leurs prières divines pendant que les musiciens chantaient […], il prit goût à ce que d'autres voix improvisent sur le plain-chant que chantait le chœur. ».

[458] Michael Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, *op. cit.*, p. 94. L'auteur, après avoir donné le texte du père Martín de La Vera, soutient l'idée selon laquelle l'ensemble du chœur de l'Escorial chantait le plain-chant lorsque ce dernier était fait de manière polyphonique.

[459] Le manuscrit I - F46 (XVI^e^ siècle) révèle également une mise en scène de l'intensité du plain-chant dans la notation polyphonique de l'*Alleluya venite ad me* (f. 88v-90r). Certainement trop abîmé, le *cantus firmus* original est remplacé par un collage ultérieur, probablement du XVII^e^ siècle, dans lequel la mélodie est écrite dans un format bien plus large que les autres parties de la polyphonie.



Ce folio contient les parties de *superius* et de ténor d'un *Salve Regina* à quatre voix. La voix de *superius*, en notation mesurée blanche, est copiée au-dessus du ténor qui tient le plain-chant avec ses notes noires. Cette partie se distingue de la partie de *superius* par des caractères musicaux et textuels beaucoup plus larges, détails qui nous amènent à penser que le ténor était chanté par un nombre de moines beaucoup plus important que la partie de *superius*, plus complexe à réaliser avec son écriture mesurée. La taille de l'écriture musicale se fait donc le reflet de la hiérarchie des voix, mais également de l'intensité du son, tel qu'on pouvait l'entendre au monastère de Santa Cruz.

C. Les formats d'écriture du chant sur le livre et la notation du « sur »

Lorsqu'il décrit le contrepoint improvisé à la fin du XV^e^ siècle, Johannes Tinctoris emploie l'expression « cantare super librum[460] », qui donnera en français « chant sur le livre ». S'il nous a été possible de définir les manières de noter le livre (plain-chant), et le chant (contrepoint), l'analyse des formats d'écriture polyphonique employés pour mettre en scène cet usage à l'écrit va permettre de revenir sur les implications notationnelles du « sur ».

1. La physionomie du groupe dans le chant « sur » le livre : un héritage ancien

Il faut revenir à des données terminologiques pour comprendre l'implication sociale d'une pratique comme le contrepoint. En effet, cet usage polyphonique, parfois appelé « chant

[460] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20.

sur le livre » reflète une pratique musicale qui doit s'effectuer à partir d'un objet unique, le livre. Le manuscrit ou l'imprimé de plain-chant constitue en quelque sorte le point de partage ou de liaison du collectif de chanteurs. Ces derniers doivent se situer dans un périmètre restreint, afin d'imaginer les consonances à partir du chant grégorien. La proximité physique est, par conséquent, inévitable et même recherchée.

La lecture de Johannes Tinctoris révèle l'importance, pour les chanteurs, de percevoir les lignes mélodiques, les rythmes et les dissonances produites par chaque voix pour créer un contrepoint harmonieux[461]. Cette interdépendance capitale entre les chanteurs garantit en somme la prestation et la survie du collectif face à une démarche musicale sans filet. Au XIII[e] siècle, Elias Salomon prodiguait déjà des conseils précieux sur l'interprétation des *organa* improvisés à quatre voix sur le livre. Après avoir expliqué la nécessité d'entendre le *rector*, il donne des détails sur la physionomie du groupe :

> Item notandum, quod habeant voces conferentes hoc modo, quod unus habeat vocem magis grossam et sonoram, quam alii, vel quasi, secondo secundus, tertio tertius, quarto quartus, ut sane intelligatur de isto, ut valeat altius quam alii cantare. Item notandum, quod inter se habeant notitiam vocum suarum, et quod alter alterum viderit cantare […] Qui cantabit tertiam vocem, debet esse in secundo loco iuxta primum : ille, qui cantabit secundam vocem, debet esse in tertio loco iuxta quartum […] quia vox unius vocem alterius certificabit, et illustrabit, maxime dum cantabunt[462].

Cet extrait du *Scientia artis musicae* témoigne de l'importance du placement des chanteurs pour les pratiques polyphoniques *ex tempore*. Les chanteurs qui contrepointent doivent pouvoir entendre et voir clairement le *rector* en charge du plain-chant et, pour cela, doivent se placer dans un ordre particulier, c'est-à-dire par paires. Chaque voix doit être proche de sa doublure à l'octave : la première voix, celle du grégorien, doit être placée avec la

[461] *Ibid*., chap. 21. Voir *supra*, p. 191.

[462] Elias Salomon, *Scientia artis musicae*, chap. 30, dans Martin Gerbert (éd.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum III*, Hildesheim : Olms, 1963, p. 57-61 : « Il est à noter que, parmi ceux qui chantent ensemble de cette manière, il en faut un qui ait une voix plus grosse et sonore que les autres [le rector], ainsi il importe, que le deuxième et en suivant, le troisième, et le quatrième, aient une pleine intelligence de son chant, pour être capables de chanter plus haut. Il faut également noter, qu'entre eux il est nécessaire que ces derniers puissent percevoir sa voix, et que chacun puisse le voir chanter […]. Celui qui chante la troisième voix, doit être près du rector (première voix) ; et celui qui chante la seconde voix doit être près de la quatrième voix […] de manière à ce que la voix de l'un renforce celle de l'autre ». Le traité d'Elias Salomon a fait l'objet de plusieurs études. Voir Ernst Ferrand ; Nicolas Broder, « The "Howling in Seconds" of the Lombards : A Contribution to the Early History of Polyphony », *The Musical Quarterly 25*, n° 3, 1939, pp. 313-24 ; Joseph Dyer, « A Thirteenth-Century Choirmaster : The "Scientia Artis Musicae" of Elias Salomon », *The Musical Quarterly 66*, n° 1, 1980, pp. 83-111.

troisième, et la seconde qui chante à la quinte du grégorien avec la quatrième[463]. Les remarques liées à la physionomie du groupe dans le cadre des pratiques polyphoniques du plain-chant sont rares. Les indications d'Elias Salomon sont singulières dans la littérature théorique de l'époque, car peu d'ouvrages abordent la question de l'agencement des voix dans le cadre des pratiques de l'*organum* improvisé. On peut toutefois penser que son traité en général, et ses préconisations quant à l'improvisation contrapuntique en particulier, ont influencé les contrapuntistes au long des siècles.

La représentation du chant polyphonique, dans les manuscrits liturgiques du Moyen Âge et de la Renaissance, apporte également un complément d'information, car l'image constitue souvent une forme d'herméneutique. Isabelle Marchesin évoque ce phénomène à travers la décoration des lettrines « C » du psaume *Cantate Domino* qui débute ainsi : « Chantez au Seigneur un chant nouveau, car il a fait des merveilles[464] ».

[463] Ce principe d'organisation du collectif de chanteurs est également visible dans les manuscrits musicaux de la Renaissance qui contiennent des pièces dans le format 'livre de chœur'.

[464] Isabelle Marchesin, « L'émergence de la figure du chantre dans les miniatures médiévales occidentales », *Musique et arts plastiques, la traduction d'un art par l'autre : principes théoriques et démarches créatrices*, dir. Michèle Barbe, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 117. L'auteur analyse la représentation des chanteurs dans les enluminures et les lettrines des manuscrits liturgiques. La décoration de la lettrine « C » du « *Cantate domino* » est un cas relativement fréquent.

Facsimilé 39 : MS 0121, *Psautier-heures*, Bibliothèque municipale Avignon[465]

Tirée du psautier Ms 0121 de la Bibliothèque Municipale d'Avignon, la miniature comporte trois entités : un lutrin, un livre de chœur et un collectif de chanteurs. Ces derniers forment un petit chœur soudé et font littéralement corps les uns avec les autres. L'illustration laisse néanmoins entrevoir une forme de hiérarchie, car le chanteur au premier plan se distingue par un habit orné, constitué de couleurs froides. Il tient le livre de plain-chant, geste permettant de penser qu'il occupe la fonction de ténor, littéralement celui qui tient la polyphonie. L'image pourrait refléter un chant collectif improvisé, car cette pratique musicale répondrait parfaitement aux exigences du texte liturgique : « Chantez au Seigneur un chant nouveau[466] ».

2. Les formats d'écriture des compositions dans le style de l'improvisation

À la Renaissance, certains témoignages liés à la pratique du chant *ex abrupto* ont amené à penser que faire le contrepoint consistait avant tout à 'chanter contre'. En effet, le chant sur le livre véhicule souvent l'image d'un collectif de chanteurs soudés afin d'exécuter au mieux les consonances sur le plain-chant. Cette approche de la polyphonie a-t-elle des répercussions sur la manière de la transcrire à l'écrit ? Les formats d'écriture des pièces qui sont élaborées

[465] L'iconographie est disponible à l'adresse suivante : http://musiconis.blogspot.fr/2012/02/compte-rendu-du-seminaire-du-29.html, consulté le 25/04/2015.

[466] La formule est tirée du premier verset du psaume *Cantate Domino*. La notion de nouveauté est souvent associée aux pratiques improvisées. Voir Ernest Ferand, « 'Sodaine and unexpected' music in the Renaissance », *The Musical Quarterly 37*, Oxford press, 1951, p. 13.

dans le style du chant sur le livre permettent d'observer différentes manières de concevoir le chœur de chanteurs.

a. Portée de cinq ou six lignes

La notation des voix sur une seule portée est le plus ancien format d'écriture polyphonique. L'usage est documenté dans de nombreuses sources telles que le codex Calixtinus (XII^e^) ou encore le manuscrit Q. 11 (XIV^e^ siècle) de la bibliothèque du musée de la musique de Bologne, lesquelles présentent des pièces à deux voix égales écrites sur une même portée de quatre lignes[467]. À la Renaissance, ce type d'écriture est souvent associé aux sources pédagogiques ou encore à l'étude du contrepoint simple, car la notation de la polyphonie sur une même portée permet aux élèves de visualiser facilement les consonances produites dans le contrepoint.

En outre, ce format d'écriture pourrait avoir amené les théoriciens à inventer des usages pédagogiques pour enseigner le contrepoint improvisé, tels que la technique du *sight seeing* qui consiste à imaginer les consonances sur la portée de plain-chant. À la fin du XV^e^ siècle, John Hothby évoque cette pratique avec la formule « voir dans les quatre lignes », démontrant ainsi que les intervalles produits dans le chant sur le livre peuvent être perçus à partir d'une unique portée[468]. Guilielmus Monachus effectue à la même époque une démonstration explicite de l'usage :

> Nota quod ad habendam perfectam perfectionem consonantiarum ocularem, nota quod unisonus accipitur pro octava, tertia bassa accipitur pro sexta alta, tertia alta accipitur pro decima, et ipsa quarta bassa accipitur pro quinta alta, et ipsa quinta alta aliquotiens accipitur pro duodecima, et ipsa sexta aliquotiens accipitur pro tertia bassa, et ipsa octava bassa accipitur pro unisono[469].

---

[467] Le site DIAMM donne une description et une bibliographie pour les deux manuscrits. Le codex calixtinus est évoqué l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=3970. Le livre Q. 11 de Bologne est présenté ici : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=115. Les adresses ont été consultées le 10/04/2015.

[468] John Hothby, *Regulae supra contrapunctum* (Ms., c.1475), Faenza, Biblioteca Communale Manfrediana, Ms. 117, f. 33 : « modum infra quatuor lineas illum videre docebo ». Le théoricien associe cette pratique aux manières anglaises de faire le contrepoint. On trouve d'autres références à cette technique chez Nicolaus Burtius, *Musices Opusculum*, Bologna : Ugo Ruggeri Benedetto, 1487, chap. 6 « Des pratiques du contrepoint : qui est en usage chez les ultramontains et les français ».

[469] Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musice et pratice compendiosus libellus*, dans Albert Seay (éd.), *Corpus scriptorum de musica 11*, Rome : American Institute of Musicology, 1965, p. 35 : « Notez, pour avoir une parfaite perception visuelle des consonances, que l'unisson est lu comme une octave, la tierce inférieure est lue comme une sixte supérieure, et la tierce supérieure comme une dixième, et la quarte inférieure comme une quinte supérieure, la quinte supérieure elle-même est parfois lue comme une douzième, et la sixte est parfois lue comme une tierce inférieure et l'octave inférieure comme un unisson ».

Le *sight seeing* consiste, d'après le témoignage de Guilielmus Monachus, à imaginer les intervalles, qu'ils soient simples ou composés, au plus près du plain-chant : les consonances de dixième ou de douzième peuvent ainsi être visualisées, respectivement à la tierce supérieure et à la quinte supérieure du plain-chant. Ensuite, un intervalle éloigné des notes du *cantus firmus* vers l'aigu peut être imaginé au-dessous du grégorien : une quinte supérieure s'imagine à la quarte inférieure, et une sixte supérieure est « parfois lue comme une tierce inférieure ». Ces techniques rudimentaires, apprises dès le plus jeune âge, expliquent en partie l'utilisation de la portée à quatre ou cinq lignes pour transcrire certains usages du chant sur le livre. Cette présentation de la polyphonie permet en effet de visualiser et de vérifier les consonances en un coup d'oeil. Ainsi, Johannes Tinctoris privilégie ce type d'écriture pour ses exemples en contrepoint simple dans le style du faux-bourdon[470].

Cette pratique d'écriture est également visible dans de rares pièces ou fragments en contrepoint mesuré sur un plain-chant. Le carnet de note I – Bol71 contient, en dehors des écrits théoriques de Franchinus Gaffurius ou de Guillermo Podio, des pièces de Josquin des Prez, des exercices de contrepoint, ainsi que des mouvements cadentiels sur des *canti firmi* de trois brèves.

Facsimilé 40 : Anonyme, [*Mouvements cadentiels*], I – Bol71, p. 234

Cette page du manuscrit contient des mouvements cadentiels à deux voix écrits sur une même portée pour des ténors. Ces cadences sont séparées entre elles par des barres, alors que les doubles barres sont employées pour marquer un changement de *cantus firmus*. De plus, la présentation des éléments musicaux s'effectue de manière graduelle, du plus simple au plus complexe, pour favoriser la mémorisation du lecteur. Respecté au sein de chaque rubrique, cet

[470] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 1, chap. 5, voir *supra*, facsimilé 11, p. 61.

ordre graduel est par exemple manifeste à travers les cadences notées sur le *cantus firmus ré-ré-do*, car le copiste propose d'abord un contrepoint simple avant d'aborder un contrepoint plus fleuri.

Au XVI^e^ siècle, l'élargissement des registres au sein du répertoire polyphonique nécessite parfois un agrandissement du nombre de lignes dans la portée. Ce principe, notamment utilisé dans la littérature théorique germanique, est adopté par les théoriciens Melchior Schanppecher, Heinrich Faber, Martin Agricola, Johannes Cochlaeus, Václav Philomathes, Lampadius et Andreas Ornithoparcus. Tous recourent à des portées à dix lignes pour représenter leurs polyphonies[471]. Johannes Cochlaeus recommande cet usage pour les débutants : « il est salutaire, pour ceux qui apprennent les rudiments (tant que les consonances des voix et des cadences ne sont pas encore fixées dans l'esprit), de composer toutes les parties ensemble sur [une] portée de dix lignes[472] ». Certains de ces théoriciens utilisent les mêmes principes de coloration que ceux vus dans les sources du contrepoint écrit. C'est le cas d'Andreas Ornithoparcus qui présente un exemple de contrepoint à deux voix, l'une en notation noire et l'autre en notation blanche.

À la Renaissance, les portées à quatre ou cinq lignes étaient surtout utilisées dans la littérature théorique ou pour transcrire des contrepoints d'étude. Ce type de présentation de la polyphonie permettait de représenter les amplifications contrapuntiques au plus près du plain-chant, transcrivant ainsi l'idéal d'une improvisation qui se fait « sur » le grégorien. La notation des voix sur une même portée donne une vision unie et non différenciée des éléments musicaux et, par extension, du collectif de chanteurs. En effet, dans les différents cas, les parties n'occupent pas un espace qui leur est propre et n'ont ainsi pas véritablement d'identité : ce format d'écriture polyphonique ne permet pas aux copistes d'attribuer un nom aux voix ajoutées.

[471] Voir Jessie Ann Owens, *Composers at work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, *op. cit.*, p. 38-41. L'auteur évoque cette tradition d'écriture polyphonique germanique dans un sous-chapitre consacré à la notation sur dix lignes. Les ouvrages évoqués sont les suivants : Melchior Schanppecher, *Musica Figurativa* (1501) ; Heinrich Faber, *Musica poetica* (Berlin Staatsbibliothek Ms. 1175) ; Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (1529) ; Johannes Cochlaeus, *Musica activa* (1504) ; Václav Philomathes, *De nova domo* (1543) ; Lampadius, *Compendium musices* (1537) ; Andreas Ornithoparcus, *Musice active micrologus* (1519).

[472] Johannes Cochlaeus, *Musica activa*, f. 28r : « rudimenta vero addiscentes (quum vocum concordantie atque clausule animo nondum insident) per decem lineas omnes certe partes simul componere opere pretium est ». Voir Jessie Ann Owens, *Composers at work*, *op. cit.*, p. 56.

b. Partition

La présentation de la polyphonie en partition telle qu'on la trouve aujourd'hui dans la majorité des transcriptions est un format très ancien. Visible en premier lieu dans des livres d'orgues (XIV^e^ : F – P6771 ; E – S25 / XV^e^ : I – Fa117 ; I – A187 / XVI^e^ : I – Ber1143), ce type de présentation est employé plus tardivement dans des manuscrits d'étude contrapuntique (XVII^e^ : I – Bol36 ; I – Bol205 / XVIII^e^ I – Bol43 ; I – Bol56)[473]. Si cet usage de notation ne semble pas très fréquent dans les sources musicales à la Renaissance, quelques théoriciens font cependant référence à l'aspect pratique de ce format : Martin Agricola l'utilise ainsi, à plusieurs reprises, dans son traité *Musica instrumentalis deudsch*, et Lampadius explique que cette présentation de la polyphonie était utilisée par les compositeurs pour écrire leurs élaborations faites dans l'esprit[474]. Les contrepoints manuscrits de Francesco Soriano, conservés dans le livre I – Bol205, peuvent servir d'exemple pour comprendre les enjeux d'une telle écriture :

Facsimilé 41 : Francesco Soriano, *Riverso del suggetto LXXIX*, I – Bol205, f. 40v

[473] Les contrepoints pour orgue sont évoqués par Willi Apel dans *The History of Keyboard Music to 1700*, traduction par Hans Tischler, Bloomington : Indiana University Press, 1972. L'auteur évoque la majorité des collections pour orgue. Pour les sources n'ayant pas été évoquées, voir le site du DIAMM aux adresses suivantes : I – Fa117 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=131 ; I – A187 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=232. Les manuscrits bolonais sont présentés sur le site de la Biblioteca della musica di Bologna aux adresses suivantes : I – Bol205 : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2591 ; I – Bol43 : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=1679 ; I – Bol56 : http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=12262, consulté le 11/04/2015.

[474] Voir Jessie Ann Owens, *Composers at work : The Craft of Musical Composition : 1450-1600*, *op. cit.*, p. 42-5. Ces quelques pages sont dédiées à la notation en « score ». L'auteur évoque aux pages 42-3 l'intérêt porté par Lampadius à ce type de présentation de la polyphonie : « Lampadius included the example to show how he believed composers such as Josquin and Isaac wrote out compositions that they had first worked out in their minds ».

La polyphonie constitue là un édifice uni autour du plain-chant. La superposition des voix, implicite dans l'art du chant sur le livre, est ici donnée à voir grâce à une présentation simultanée des différents éléments musicaux. Chaque partie ajoutée est en effet placée de part et d'autre du *cantus firmus*. Ce format d'écriture révèle davantage de distinction que la notation polyphonique sur une seule portée, car les cinq voix de la pièce ont chacune leur portée, donc un espace propre. En revanche, cette indépendance des parties est anéantie par le fait que chacune d'entre elles est reliée aux autres par le principe des barres de mesure. Ces lignes verticales traversent les espaces vides entre les portées et permettent au lecteur de visualiser les consonances écrites dans le temps. La notation en partition révèle une forme d'individualisation des voix, mais n'évacue pas complètement l'union des sons, des parties, et par extension de leurs exécutants. L'aspect pratique de cette écriture pour l'étude est somme toute explicite, car la notation d'une telle composition à cinq voix sur une même portée aurait certainement obscurci le cheminement des voix.

c. Pseudo-partition

Le format d'écriture en pseudo-partition, prisé dans la théorie musicale, présente une fracture physiquement explicite entre les différentes parties de la polyphonie[475]. Cet usage de notation, adapté à des fragments musicaux courts et qui n'excèdent pas une portée par voix, présente des voix superposées les unes aux autres sans alignement vertical ni barres de mesure. Ce principe est employé sur l'ensemble du territoire européen par des théoriciens tels que Franchinus Gaffurius, Vicente Lusitano, Juan Bermudo ou encore à Matheo de Aranda, en particulier dans l'édition du *Tractado de canto mensurable* (1535).

Facsimilé 42 : Matheo de Aranda, [*Contrepoint à 3*], *Tractado de canto mensurable*, f. 112v

[475] *Ibid.*, p. 35-8. L'auteur traite ici du format « quasi-score » que l'on peut traduire par « pseudo-partition », dans lequel chaque voix occupe une seule portée juxtaposée aux autres voix de la polyphonie sans barres de mesure. L'auteur donne notamment aux pages 36-7 une liste des traités de la Renaissance qui utilisent ce principe de notation.

L'illustration musicale présente une polyphonie formée d'objets distincts, dans laquelle chaque voix occupe une portée : en haut, le *superius*, au milieu, le ténor et en bas, le *bassus*. Le manque de place et le profil mélodique plus développé de la partie de *superius* n'ont pas permis à l'éditeur de mentionner son intitulé contrairement aux deux autres voix dont le nom est spécifié dans la marge de gauche. L'écart physique entre les voix, caractéristique du format pseudo-partition, atteste une forme d'émancipation des parties ajoutées par rapport au plain-chant. Par ailleurs, chaque voix semble ici être indépendante par rapport aux autres, cet aspect étant revendiqué par Johannes Tinctoris lorsqu'il oppose « cantus super librum » et « res facta » en démontrant que, dans le premier cas, les voix ne doivent pas faire consonance ensemble[476]. En dépit d'un détachement de plus en plus marqué entre les voix, la polyphonie garde ici, à l'instar de l'écriture en partition, l'apparence d'un événement sonore simultané dans lequel les parties et, par extension les individus, ont une proximité entre elles.

d. Parties séparées

À la Renaissance, les manières de noter la polyphonie ont des répercussions sur la façon de concevoir le chœur de chanteurs. Si l'individualisation des voix dans la présentation des polyphonies en contrepoint était déjà visible à travers le format pseudo-partition, elle se manifeste toutefois bien davantage dans l'écriture en parties séparées. Cette manière de noter la musique peut prendre plusieurs formes en fonction de la longueur des pièces. En effet, certaines formules contrapuntiques peuvent n'être écrites que sur une seule et même portée, alors que d'autres polyphonies peuvent s'étendre à une ou deux pages, laissant percevoir des espaces clairement définis pour chaque voix. L'extension de ce principe aboutira notamment au format 'livre de chœur' pour les manuscrits servant de support à l'interprétation.

De nombreuses sources du contrepoint écrit attestent, à travers l'usage de la présentation en parties séparées, une forme d'émancipation des voix ajoutées sur le plain-chant. En effet, ce format aplanit les hiérarchies du chant « sur » le livre, parce que les voix s'éloignent du chant grégorien. L'utilisation de cette présentation polyphonique est relativement fréquente à la Renaissance, notamment au tournant des XV^e^ et XVI^e^ siècles.

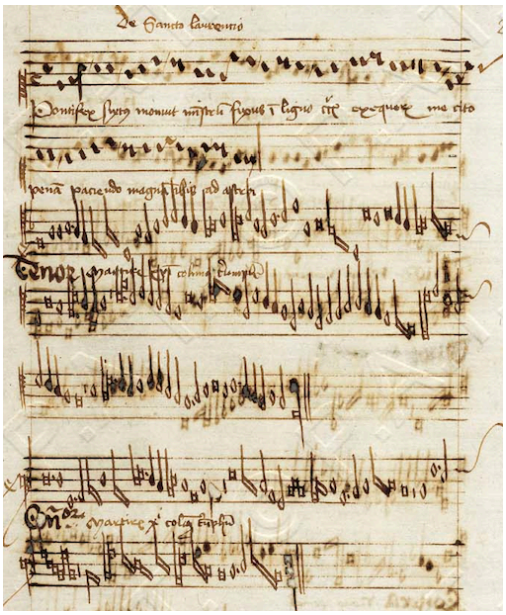
[476] Voir *supra*, page 86 et suiv.

Table 38 : Les manuscrits notés en parties séparées

N°	Source
1	I – V4
2	E – S25
3	I – F999
4	I – Trento89
5	I – Trento91
6	CZ – P47
7	F – S20-1
8	I – Per431
9	I – Bol16
10	F – P967
11	I – Bol71
12	GB – B19/2/IV
13	GB – O253
14	D – M3154
15	D – M5023
16	E – Segs. s
17	CZ – HkmII A 7
18	I – Bol18
19	F – Btab
20	CZ – PnmXIII A 2
21	E – B28
22	CZ – HkmII A 13b
23	NL – U3 L16
24	CZ – HkmII A 14

La table présente, selon un ordre chronologique, les sources manuscrites du chant sur le livre notées en parties séparées. Sur cet ensemble de vingt-quatre livres musicaux, dix-sept sont produits entre 1450 et 1550. La majorité de ces codex sont de taille très réduite et pourraient très bien avoir été utilisés en tant que livres d'étude ou de notes. En effet, la polyphonie étant notée, le plus souvent, sur une même page, il semble peu probable qu'une telle écriture ait servi de support à une interprétation collective :

Facsimilé 43 : Anonyme, *Pontifex sixtus*, I – Trento91, f. 207r



Le manuscrit I – Trento91 contient des exemples de contrepoints écrits en parties séparées, dont cette hymne à trois voix *Pontifex sixtus* (f. 207r). Chaque partie occupe un espace propre : le plain-chant est en haut au superius, tandis que les voix de ténor et de *contra-bassus* viennent respectivement se situer au-dessous du chant grégorien. Ce faisant, le copiste prend soin de distinguer les éléments de la polyphonie par des espaces et par des intitulés spécifiques « ténor » et « contra ». Si, dans cette page, la notion de superposition

inhérente au chant sur le livre n'est pas abolie, elle témoigne d'un éloignement progressif des voix les unes par rapport aux autres, principe qui participera sans doute à l'essor du format livre de chœur durant la fin du XV^e^ siècle.

e. Livre de chœur

À la Renaissance, la présentation de la polyphonie en « livre de chœur » participe à la distinction des voix dans l'édifice sonore et contribue à donner une vision différenciée du chœur de chanteurs. Cette manière de transcrire les pièces qui constitue une extension de l'écriture en parties séparées semble être spécifique aux sources liées à l'interprétation et à la pratique. Hormis quelques livres de petite taille, les nombreuses sources du contrepoint écrit répertoriées ci-dessous ne constituent plus des supports d'étude, mais plutôt le socle d'une pratique musicale.

Table 39 : Manuscrits notés en livre de chœur

N°	Sources
1	I – F999
2	GB – C1236
3	E – T2-3
4	D – J30
5	D – J33
6	D – J34
7	D – J35
8	P – L60
9	E – B454
10	I – CM D
11	E – B681
12	D – D505
13	D – D506
14	I – CM C
15	I – Ber1208D
16	P – B967
17	P – C6
18	I – R968
19	E – B1166/1967
20	F – P862
21	I – F2
22	P – C12
23	P – C9
24	I – F46
25	I – F45
26	I – T8
27	I – T3
28	I – T7
29	B – B27766
30	I – T14
31	I – T25
32	CH – S542
33	I – T23
34	I – T9
35	E – E149
36	E – E210
37	P – C33
38	P – C36
39	I – G6
40	E – B682
41	D – A26
42	P – C44
43	P – C53
44	P – C34
45	D – M519
46	E – G1
47	E – E4
48	US – NY253
49	US – NY861
50	I – T27
51	P – C18
52	D – M2755
53	D – M3066

Majoritairement produits au XVI^e^ siècle (43/54), les livres évoqués sont en grande partie liés à l'essor du contrepoint noté sur le plain-chant en tant que répertoire liturgique écrit à destination des chantres. À ce titre, la majorité de ces livres de chœur sont de très grande taille, afin de permettre une interprétation par un nombre important de musiciens. En effet, cette période témoigne d'une augmentation considérable du nombre de chanteurs dans les chapelles des cathédrales ou dans les monastères.

À l'instar du *Contrapunctus seu musica figurata* et de l'*Antiphonarium vespertinarium* (1597) de Girolamo Lambardi noté dans un format livre de chœur, ces sources manuscrites présentent plusieurs degrés de distinctions, sans pour autant rompre avec un héritage de

notation. Si les voix finissent par avoir un emplacement spécifique, elles n'ont peut-être pas toutes la même valeur.

Facsimilé 44 : Anonyme, *In manus tuas*, E – E149, f. 51v-2r

Composée à quatre voix, cette doxologie du répons *In manus tuas* conservée dans le livre E – E149 du monastère San Lorenzo de l'Escorial présente une polyphonie écrite dans un format « livre de chœur ». Chacune des parties y occupe son espace spécifique qui est mis en valeur par un cadre dont les contours sont délimités par des lignes rouges[477]. On peut, par exemple, distinguer la partie qui tient le plain-chant, en l'occurrence le ténor, qui se situe en bas sur le folio de gauche (51v). La mise en page conserve la superposition propre au chant « sur » le livre, car la voix de *superius* traditionnellement associée au ténor se situe au-dessus de ce dernier. À l'opposé, le folio de droite (52r) comporte, en haut, la partie d'*altus* et, en bas, la voix de *bassus*. La mise en page de la polyphonie laisse percevoir deux niveaux de distinction, l'un individuel et l'autre par paire. Avec sa notation grégorienne, la voix de ténor semble être celle qui a la plus grande importance, car elle porte les autres voix, notamment le *superius*. Or, ce duo situé à gauche, donc en premier dans le sens de la lecture, est naturellement celui qui prime sur la paire *altus / bassus*. À la fin du XV^e^ siècle, Nicolaus Burtius démontre le caractère successif de la composition musicale, en insistant sur l'ordre

[477] Je remercie vivement Juan-Carlos Asensio de m'avoir fait connaître ce manuscrit extrêmement intéressant.

des voix à respecter dans cet art[478]. En effet, le musicien qui veut écrire une polyphonie à trois voix doit poser le ténor, puis le *superius*, et enfin le *contra-bassus*. Cette forme de chronologie dans la construction polyphonique est littéralement retranscrite dans la présentation en « livre de chœur ». Les premières voix élaborées (ténor, *superius*) se situent à gauche, alors que les deux autres voix (*bassus*, *altus*) ajoutées à ce duo structurel se situent à droite. En parallèle à cette hiérarchie, le format choisi pour noter la musique polyphonique contribue à donner une vision scindée en paires et individualisée du chœur de chanteurs. Cette conception repose certainement sur des raisons pratiques. En effet, le format « livre de chœur » a sans doute eu des incidences sur le placement des chanteurs autour du lutrin. On peut aussi supposer, qu'à l'inverse, cette physionomie ancestrale du chœur ait ensuite été codifiée dans l'écriture musicale.

Présentées plus haut, les indications d'Elias Salomon sur l'interprétation des *organum* parallèles improvisés pourraient être considérées comme le point de départ d'une distinction des voix par paires et, par extension, de la notation en format « livre de chœur ». Ce théoricien conseille en effet aux chanteurs, dès le XIII^e^ siècle, de se regrouper par duo selon des critères musicaux spécifiques[479]. Équivalent de l'*altus* moderne, la troisième voix doit être chantée à côté de la voix de *bassus*, car ces deux voix effectuent des octaves parallèles et doivent, par conséquent, pouvoir s'entendre. Les musiciens en charge des deux autres voix, qui correspondent aux parties de ténor et de *superius*, doivent également se placer à côté, car ils chantent, chacun à sa propre octave, une quinte au-dessus des autres parties.

Au XVI^e^ siècle, certains témoignages attestent la permanence d'une telle géométrie du chœur. Antonio Calasanz, maître de chapelle à la chapelle Sixtine, délivre le 24 juin 1564 un *mémorandum*, dans lequel il décrit le placement des chanteurs face au lutrin dans le cadre d'une pratique polyphonie écrite ou improvisée :

> Antiquitatus ad decantandam musicam cantores prout D. Decanus petulit costruebant [ante legium seu facistorium hoc videlicet modo : - dans la marge] suprani ad sinistram et contralti ad dexteram prope legium seu facistorium, et tenores ad sinistram retro suprani et bassi ad dexteram retro contralti[480].

Le placement des choristes défini par Antonio Calasanz pourrait tout à fait être mis en relation avec ceux décrits plusieurs siècles auparavant par Elias Salomon dans le cadre des

[478] Voir *supra*, p. 24.
[479] Voir *supra*, p. 207.
[480] Richard Sherr, « Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century », *Early Music 15*, n° 14, 1987, p. 453 : « Avant, quand la musique était chantée, les chanteurs, sur la demande du doyen, se tenaient face au lutrin de cette manière : sopranos sur la gauche et contraltos sur la droite du lutrin, et ténors sur la gauche à l'arrière des sopranos et basses sur la droite à l'arrière des contraltos ». La version française est faite à partir de la traduction anglaise de Richard Sherr.

organa improvisés. Si Richard Sherr analyse les indications du maître de chapelle comme le reflet du découpage des voix dans la notation polyphonique, le témoignage beaucoup plus ancien d'Elias Salomon amènerait à soutenir l'inverse. En effet, l'écriture musicale se ferait l'écho de postures collectives et sociales mises en œuvre dans un contexte performatif comme le chant sur le livre. Dans ce cas-là, comment interpréter l'émergence de la notation en cahiers séparés ?

3. Les cahiers en parties séparées : vers l'éclatement du groupe ?

Les formats d'écriture polyphonique semblent être l'occasion, pour les copistes ou éditeurs, de transmettre une certaine conception du chœur. La présentation des contrepoints notés dans le style de l'improvisation révèle différents formats d'écriture (portée de quatre ou cinq lignes, partition, pseudo-partition, parties séparées et livre de chœur) qui semblent donner du sens à la notation musicale. À la Renaissance, l'abandon progressif des formats communautaires au profit d'une présentation indépendante des voix ajoutées sur le plain-chant atteste une évolution dans la conception de la musique et du chœur qui l'exécute. En effet, l'idéal collectif et non distinctif du chant ecclésiastique est progressivement mis à mal, dans l'écriture musicale, par une vision de plus en plus individuelle du geste polyphonique.

Au début du XVI^{e} siècle, l'édition musicale développe ses propres normes de présentation de la polyphonie pour répondre à de nouveaux besoins, mais aussi pour diffuser une certaine idée de l'art musical. L'impression des voix dans des cahiers séparés s'inscrit dans l'évolution logique de la notation depuis le Moyen Âge, car ce format d'écriture contribue à une indépendance totale des voix entre elles ainsi qu'à une mise à plat des hiérarchies. La conception simultanée de la musique, décrite dès la fin du XV^{e} siècle par Johannes Tinctoris, et le recours moins systématique à un matériel mélodique préexistant, pourrait avoir contribué à cette scission mise en œuvre dans la présentation polyphonique.

L'utilisation de cahiers séparés pour éditer ou copier la musique écrite dans le style du chant sur le livre atteste un changement dans l'idéal du chant ecclésiastique. D'une part, le plain-chant qui gardait dans les précédents formats ses titres de noblesse, ne se distingue plus des autres voix. D'autre part, le lecteur n'a plus conscience d'interpréter une pièce construite sur une partie préexistante pourvue d'autorité. Au contraire, cette norme de présentation du

chant polyphonique révèle une inversion des hiérarchies, car les voix ajoutées au *cantus firmus* sont davantage valorisées en tant qu'expression d'une inventivité[481].

Le corpus des sources musicales du chant sur le livre compte un certain nombre de collections en cahiers séparés, dont une majorité de livres imprimés pour les services liturgiques. Le *Contrapunctus seu musica figurata* (1528) et l'*Agenda defunctorum* (1556) de Juan Vasquez sont les seules éditions faisant exception à la règle, car les polyphonies y sont présentées en format livre de chœur.

Table 40 : Imprimés en cahiers séparés

Date	Titre	Compositeur	Provenance
1546	Motetta super plano	Ghibelli	Venise
1565	De festis introitibus	Ghibelli	Rome
1566	Quinque vocum musica	Porta	Venise
1566	Introitus et alleluia	Asola	Venise
1574	Li introiti fondati	Chamaterò di Negri	Venise
1575	Introitus et alleluia	Falconio	Venise
1575	Cantiones quae ab	Tallis, Byrd…	Londres
1580	Il primo libro di contrapunti	Diruta	Venezia
1583	Introitus missarum	Asola	Brescia
1586	In cappela pontifica	Nanino	Venise
1588	Quinque vocum musica	Porta	Venise
1598	Introitus in dominicis	Asola	Venise
1599	Musica… in introitus	Quinziani	Milan
1604	Hymni qui per totum	Vecchi	Venise
1617	Contrapunta in Introibus	Lambardi	Venise
1625	Musica super cantum	Stadlmayr	Ravensburg
1626	Musicae super cantum	Stadlmayr	Ravensburg

Révélée dans dix-sept livres, l'utilisation des cahiers séparés dans les sources éditées du contrepoint s'effectue majoritairement en Italie. Durant la seconde moitié du XVI^e^ siècle, ce format supplante celui du « livre de chœur », et ses normes de présentation, mises en place dans l'édition musicale, ont également des répercussions sur quelques rares sources manuscrites (I – Bol22 ; GB – L17802-5 ; GB – O979-83 ; P – P76-9)[482].

[481] Voir *supra*, p. 77 et suiv. Les théoriciens tels que Vicente Lusitano ou Lodovico Zacconi témoignent, dans leurs écrits, d'un bouleversement hiérarchique. Le plain-chant passe en quelque sorte au second plan au profit du contrepoint dans lequel réside l'inventivité contrapuntique.

[482] Les deux sources anglaises sont présentées sur le site du DIAMM aux adresses suivantes : GB – L17802-5 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1873 ; GB – O979-83 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=2348, consultées le 11/04/2015. Ces adresses correspondent à celles des premiers cahiers de chaque collection. Le manuscrit portugais P – P76-9 est évoqué dans l'article de João Alvarenga, « Manuscripts Oporto, Biblioteca Pùblica Municipal, MM 40 and MM 76-79 : Their Origin, Date, Repertories, and Context », (éd.), *Pure Gold : Golden Age Sacred Music in the Iberian World : A Homage to Bruno Turner*, dir. Tess Knighton et Bernadette Nelson, Kassel : Edition Reichenberger, 2011, pp. 26-58.

La transcription du chant sur le livre dans des cahiers séparés révèle un affaiblissement du plain-chant dans la conception contrapuntique. En plus de recevoir le même traitement que les autres voix, le plain-chant perd ses caractéristiques de notation dans la majorité des sources. Parmi celles observées, seuls les ouvrages de Chamaterò di Negri et le manuscrit I – Bol22 conservent la notation noire grégorienne pour le plain-chant[483].

Facsimilé 45 : Costanzo Porta, *Ad te levavi*, *Musica in introitus missarum* (1566), p. 1

Formée de quatre cahiers distincts, l'édition des introïts de Costanzo Porta illustre parfaitement une forme d'individualisme dans la conception de l'art polyphonique, car chaque voix obtient un espace propre matérialisé sous la forme d'un livre[484]. Issue du cahier du ténor, cette page présente une mélodie grégorienne en valeurs égales qui sert de *cantus firmus* au chant polyphonique de l'introït *Ad te levavi animam meam*, traditionnellement mis en musique pour le premier dimanche de l'avent. L'association de la mélodie au répertoire du plain-chant est révélée dès l'intonation grâce à l'utilisation de la notation grégorienne, cette dernière laissant ensuite place au style d'écriture des polyphonies mesurées, avec une succession de semi-brèves. Les choix éditoriaux estompent ici les spécificités de notation des *canti firmi*, visibles dans de nombreuses sources musicales du contrepoint. L'émancipation de l'invention contrapuntique s'exprime à travers une forme de dévalorisation du plain-chant[485]. La présentation de la polyphonie avec des cahiers en parties séparées témoigne d'un éclatement du chœur en une somme d'individualités non hiérarchisées, de sorte que le plain-chant perd son caractère réunificateur. La mise en scène à l'écrit du chant sur le livre n'a plus

[483] Le manuscrit I – Bol22 est décrit sur DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1607. La description issue du *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550* évoque cette particularité de notation : « black void mensural and square ». L'édition de Hippolito Chamateró di Negri n'est autre que celle des *Introiti fondati* (1574).
[484] Costanzo Porta, *Quinque vocum musica in introitus missarum*, *op. cit.*
[485] Voir *supra*, p. 77.

véritablement de sens, car le chant grégorien ne constitue plus, de manière symbolique, le point de convergence des contrapuntistes. Ceux-ci ne peuvent plus, à travers la notation musicale, retrouver le sens d'une improvisation dans laquelle les voix sont soumises au plain-chant.

Conclusion

À la Renaissance, les sources musicales du chant sur le livre révèlent une pluralité de rapports à l'écriture et à la lecture. La notation des pratiques polyphoniques du plain-chant s'effectue tantôt dans un contexte d'étude, tantôt dans le cadre du chant, conditionnant ainsi le choix des supports de notation. Si l'interprétation s'effectue sur des livres de grande taille, l'étude se satisfait d'un petit livre, d'une feuille volante, d'une ardoise ou même d'un pan de mur.

L'analyse des types de sources a permis de constater une évolution progressive des rapports au contrepoint noté. La majorité des collections produites avant le XVI^{e} siècle sont associées à l'exercice, le chant sur le livre n'étant pas mis en concurrence avec une interprétation dans le style du contrepoint improvisé. En revanche, les compositions sur le plain-chant deviennent un véritable répertoire écrit dès les premières décennies du *Cinquecento*. À ce titre, le *Contrapunctus seu musica figurata* a une influence considérable sur l'essor du style improvisé pour la mise en musique des introïts et du Propre de la messe, et cela pour l'ensemble du territoire européen.

Les sources musicales du contrepoint improvisé ont amené à analyser la mise en scène à l'écrit d'un usage qui repose sur une vision sociale du chant dans laquelle les musiciens qui portent le plain-chant sont distingués. Ce faisant, la notation musicale des pièces dans le style du chant sur le livre est souvent porteuse de sens, car les copistes ou les éditeurs s'emparent de la couleur et de la décoration pour mettre en avant des éléments et illustrer une forme de hiérarchie : l'autorité du plain-chant est valorisée dans de nombreuses sources à travers des choix d'ornementation et de notation. En revanche, d'autres copistes ou éditeurs n'accordent pas au *cantus firmus* une valeur symbolique singulière et usent ainsi des mêmes codes que pour les voix contrapuntiques. Ce type de notation témoigne, toutes proportions gardées, d'une perte de sens de la notation musicale en même temps qu'elle affirme le rôle de plus en plus prégnant des voix ajoutées au plain-chant.

Analysées sous le prisme des formats d'écriture, les sources musicales du contrepoint constituent, pour les copistes, des occasions de représenter leur vision du chant polyphonique.

En d'autres termes, la présentation des pièces peut parfois donner des indications sur la conception, à la Renaissance, du chœur de chanteurs. Or, la mise en scène du chant sur le livre avec des formats d'écriture en livre de chœur ou en cahiers séparés pourrait, au XVI^e^ siècle, témoigner d'un changement de conception du collectif de chantres, la pratique polyphonique devenant un exercice de groupe dans lequel l'individu joue un rôle important.

Ces considérations amènent à constater un clivage entre les livres manuscrits, en majorité d'origine ecclésiastique, et les livres imprimés qui sont quasiment tous produits en dehors du cadre du contexte religieux. En effet, l'édition entraîne une forme de normalisation de l'écriture souvent étrangère au codex qui contribuera, au XVI^e^ siècle, à obscurcir le sens premier de l'improvisation. L'idéal du chant sur le livre est ainsi mieux transcrit dans les sources religieuses, notamment dans certaines institutions assez conservatrices qui n'ont pas oublié, même au XVII^e^ siècle, que cet art polyphonique était surtout une amplification du plain-chant.

TROISIEME PARTIE

UN/DES STYLE(S) DE CHANT SUR LE LIVRE À LA RENAISSANCE

INTRODUCTION

L'analyse des sources théoriques associées au chant sur le livre a permis d'identifier deux manières de concevoir, à la Renaissance, le rapport entre écriture et improvisation. La première, dont Johannes Tinctoris serait le symbole, consiste à établir une forme de dialectique entre le contrepoint vocal et la composition notée. À ce titre, le musicien flamand prend soin de définir certains usages qui tiennent davantage du chant sur le livre que de la *res facta*[486]. La seconde posture, à laquelle on peut associer Vicente Lusitano ou Juan Bermudo, contribue à établir un *continuum* entre les inventions notées et les élaborations faites « alla mente »[487]. À plusieurs reprises, Juan Bermudo laisse penser qu'un bon contrepoint improvisé ressemble à une œuvre notée, alors que Vicente Lusitano présente également l'étude de la composition écrite comme une étape nécessaire ou un modèle à suivre pour faire le chant sur le livre. On peut ainsi légitimement se demander s'il existe vraiment un/des style(s) propre(s) au chant *ex abrupto* et, également, si ce(s) style(s) se retrouve(nt) dans des contrepoints écrits.

[486] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20. Voir analyse de Bonnie Blackburn dans *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, *op. cit.*

[487] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219. Le théoricien démontre, à travers l'organisation de son traité, que la composition constitue finalement le prolongement de l'improvisation ; Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit*. L'auteur espagnol explique, à plusieurs reprises, que certains usages improvisés nécessitent une pratique assidue de la composition écrite. Les partisans du *continuum* entre écriture et improvisation comptent également des théoriciens plus tardifs comme Lodovico Zacconi. Ce dernier insiste, dans le cadre de l'apprentissage, sur la nécessité de noter le contrepoint sur une ardoise.

SIXIÈME CHAPITRE
UN STYLE DE L'IMPROVISATION ?

Nous avons remarqué précédemment que le contrepoint improvisé pouvait prendre différentes formes, notamment à la Renaissance où les techniques n'ont jamais été aussi nombreuses. Au XVI^e^ siècle, Vicente Lusitano distingue diverses manières de faire du chant sur le livre : le contrepoint simple, le contrepoint diminué, le contrepoint concerté ou encore le contrepoint sur un chant figuré[488]. Ces diverses facettes des pratiques polyphoniques du plain-chant présentent des points communs que les sources musicales du contrepoint révèlent. Celles-ci contribuent en effet à l'identification d'un style général de l'improvisation. Nous verrons ainsi comment le chant sur le livre repose sur un matériel musical prévisible, mais aussi sur une illusion de liberté, tout cela pour produire un effet « inattendu » chez l'auditeur[489].

Le sociologue Olivier Roueff synthétise un certain nombre d'études consacrées à l'improvisation, si bien que cette pratique musicale peut tantôt être assimilée à un mélange de « réflexes acquis et d'intuition entrainée », tantôt « à un code structural collectif » ou à une « partition implicite » léguée par la tradition[490]. Le concept de « partition implicite », emprunté à Bernard Lortat-Jacob dans un contexte éloigné des réalités musicales de la Renaissance, pourrait toutefois être adaptable au chant sur le livre[491]. La « partition », notamment dans le contrepoint concerté, est balisée à l'avance par les contrapuntistes, car les chanteurs doivent se mettre d'accord sur le traitement du *cantus firmus*, sur certaines consonances spécifiques et sur des points de repère tels que les cadences.

I. LE TRAITEMENT DU CANTUS FIRMUS ET DU MATÉRIEL PRÉEXISTANT

Le contrepoint consiste à ajouter des voix à une trame musicale immuable définie à l'avance par les chanteurs. Le plain-chant est en somme au contrapuntiste ce que la grille de

[488] Voir *supra*, p. 56 et suiv.
[489] Voir Ernst Ferrand, « 'Sodaine and Unexpected' Music », *The Musical Quarterly 37*, op. *cit.* Le musicologue emprunte le titre de son article à l'*Enchiridion Musices* (1512) de Nicholas Wollick (voir *supra*, p. 94 note 260).
[490] Olivier Roueff, « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz », *Tracés 18*, 2010, p. 122.
[491] Bernard Lortat-Jacob, *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, *op. cit.*

jazz est au jazzman, c'est-à-dire un « canevas » ou un « support », pour reprendre les mots de l'abbé Lebeuf, à l'invention polyphonique[492]. Cette mélodie grégorienne doit être scandée sur des formules rythmiques régulières pour faciliter l'invention des voix ajoutées. Les sources musicales recensées dans la partie précédente contiennent toutes des pièces élaborées sur un *cantus firmus* en valeurs égales. Cependant, les livres de musique renferment d'autres usages assimilés au chant sur le livre dans lesquels le contrepoint s'effectue sur des mélodies mesurées avec des rythmes irréguliers.

A. Valeurs egales

La majorité des exemples musicaux des traités de chant sur le livre reposent sur un plain-chant en valeurs égales, de sorte que l'usage semble être un principe fondateur du style du contrepoint improvisé. Sélectionnées sur ce seul critère, les nombreuses sources recensées précédemment présentent, en effet, un *cantus firmus* immuable, confirmant ainsi les propos du théoricien Johannes Tinctoris qui explique, à la fin du XV^e^ siècle, que cette technique consistant à chanter sur un plain-chant « sans mesure » est employée « dans beaucoup d'églises[493] ». L'expression « sans mesure » est ici intéressante, car l'auteur ne présente finalement pas des polyphonies avec des ténors non mesurés, mais plutôt des mélodies de plain-chant proposées avec des notes de valeurs égales. Un peu plus tard, Vicente Lusitano évoque une forme d'équivalence rythmique entre les notes du plain-chant et celles des contrepoints. Dans le cas où le compositeur veut noter le *cantus firmus* en notation grégorienne, donc sans mesure, « une semi-brève du contrepoint ou de la composition équivaut à une brève du plain-chant[494] ». Ce principe a été observé dans de nombreuses pièces musicales de la Renaissance écrites avec un *cantus firmus* en notation grégorienne.

Les introïts de Chamaterò di Negri (1574) constituent un exemple d'arrangement de ce système, car le musicien propose des introïts à cinq voix avec, dans la majorité des cas, le plain-chant à la partie de basse. Le maître de chapelle de Trévise voit dans ses pièces une nouvelle manière polyphonique de pratiquer le plain-chant.

[492] Le texte de l'abbé Lebeuf est proposé en amont, voir *supra*, p. 82.
[493] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 21 : « In pluribus etiam ecclesiis cantus ipse planus absque mensura canitur super suam suavissimus concentus ab eruditis efficitur ».
[494] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219. Voir *supra*, p. 202, note 455.

> […] gli dedico, & dono : opera forse non mai più con tal ordine veduta, essendo ella fatta sopra li canti fermi del Basso, & alcuni dello soprani, con li suoi versetti secondo l'officio novo, & con li sicut erat in canto figurato[495].

L'auteur décrit le contrepoint diminué sur *cantus firmus* de basse comme une nouveauté, alors que cet usage est pourtant documenté dans des œuvres plus anciennes[496]. L'originalité de la démarche réside ici dans l'adaptation de cette technique à l'ensemble des introïts, car le plain-chant est traditionnellement placé au ténor ou au *superius* parce qu'il partage avec ces voix les mêmes cadences (ténor : ton ou demi-ton descendant / *superius* : ton descendant et ton ascendant). En effet, les motifs cadentiels des parties de basses (quinte descendante / quarte ascendante ou octave ascendante) ne sont pas hérités du chant grégorien, mais de pratiques polyphoniques développées dans les élaborations écrites ou improvisées. Ce faisant, Chamaterò di Negri est obligé de réaliser certains arrangements avec le plain-chant au moment des cadences finales. L'introït *Mihi autem nimis* pour le commun des apôtres présente un exemple d'adaptation du chant grégorien.

Facsimilé 46 : Chamaterò di negri, *Mihi autem nimis*, *Li introiti* (1574), p. 15

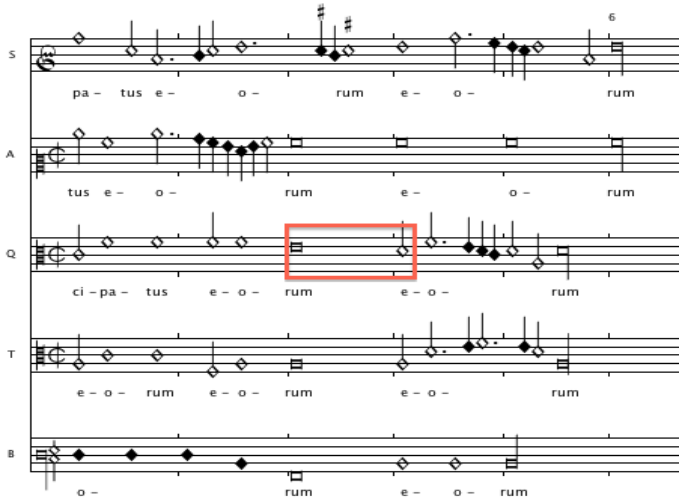
Facsimilé 47 : *Mihi autem nimis*, *Graduale Romanum* (Venise, 1606) Biblioteca del museo de la musica di Bologna (lit. 33, f. 127v)

[495] Hippolito Chamateró di Negri, *Li introiti fondati sopra il canto fermo*, *op. cit.*, dédicace : « Je vous dédie et donne mes introïts : œuvre qui n'a peut-être jamais été vue de la sorte, car faite sur les canti firmi de la basse, & quelques-uns du soprano, avec leurs versets selon l'office nouveau, & avec le sicut erat en chant figuré ».

[496] Voir pour l'exemple [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu figurata musica*, *op. cit.*, f. 8v-9r, introït *Et enim sederunt* ; f. 18v-19r, introït *Ecce advenit dominator* ; f. 30v-32r, introït *Resurrexi et adhuc* ; f. 35-36r, communion *Pascha nostrum* ; f. 38v-40r, offertoire *Viri Galilei* ; f. 51v-52r, communion *Benedicimus deum* ; f. 52v-53r, introït *Cibavit eos* ; f. 58v-60r, introït *De ventre matris* ; f. 62r-63v communion *Tu puer propheta* ; f. 69v-71r Répons *Timete dominum* ; f. 70r-71v *Alleluya in eternum* ; f. 71v-73r offertoire *Justorum anime*. Certains manuscrits du corpus contiennent des pièces avec le *cantus firmus* à la basse. On pense notamment aux cahiers séparés I – Bol22 dans lequel les polyphonies sont entièrement écrites sur un plain-chant de *bassus*. Les manuscrits de Florence I – F45 et I – F46 proposent également de nombreux exemples avec cette configuration.

La première partie de cet introït se termine habituellement par le motif cadentiel *ré-mi-ré* (Graduel lit. 33 de Bologne), typiquement utilisé pour conclure une partie de ténor. Chamaterò di Negri change ici les notes du plain-chant pour en faire une cadence de basse : la formule *ré-mi-ré* est ainsi remplacée par le mouvement conclusif *ré-la-ré*. La liberté prise avec le chant grégorien est également visible avec le passage à la notation mesurée.

Exemple 12 : Chamaterò di negri, *Mihi autem nimis* [cadence finale], *Li introiti* (1574)



La transcription des dernières mesures de l'introït *Mihi autem nimis* permet de remarquer les arrangements de la cadence. La partie de *bassus* respecte intégralement le grégorien jusqu'à la troisième mesure, moment choisi par le compositeur pour faire passer la cadence de ténor habituellement proposée dans le plain-chant à la partie de quintus. La basse peut ainsi effectuer son motif caractéristique de quarte *ré-la-ré* pour terminer sur la finale du mode, chantée ici trois fois pour des besoins de prosodie. Ces petits aménagements du plain-

chant, introduits dans les introïts sur le plain-chant de Chamaterò di Negri, pouvaient tout à fait être prévus en amont d'une pratique collective *ex tempore*[497].

B. VALEURS IRREGULIERES PREVISIBLES

Le temps de concertation en amont du chant improvisé permettait aux contrapuntistes de faire des arrangements du *cantus firmus* plus importants que ceux identifiés dans l'œuvre de Chamateró di Negri. Les chanteurs pouvaient ainsi attribuer aux notes du chant grégorien des valeurs inégales, comme le montre Johannes Tinctoris dans son *Liber de arte contrapuncti*. Il donne l'exemple d'un *Alleluya* en temps parfait prolation mineure (O) dans lequel la première note du plain-chant fait trois semi-brèves, la seconde deux et la troisième une, et ainsi de suite jusqu'à la fin du chant[498].

Depuis le Moyen Âge, le répertoire des hymnes atteste de formes semblables d'arrangements rythmiques du plain-chant[499]. Michael Scott Cuthbert analyse ainsi la mise en polyphonie de la mélodie grégorienne *verbum caro* durant le *trecento*[500]. Or, certaines sources plus tardives témoignent de la vivacité d'une telle tradition durant la Renaissance, puisqu'un inventaire de la cathédrale de Lucques contient des ajouts de contrepoints effectués, à la fin du XV^e^ siècle, par les étudiants de John Hothby[501].

---

[497] Au XVIII^e^ siècle, l'abbé Lebeuf consacre quelques paragraphes de son *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique* (Paris : Herissant, 1741) aux arrangements du plain-chant lorsqu'il est pratiqué en polyphonie par les contrapuntistes (p. 110-1). Il évoque notamment l'élimination du dernier *la* sur la fin du premier vers de l'*Ave maris stella* : « Je ne doute pas que la chûte sur le sol qui finit le premier vers de l'*Ave maris stella* dans le Chant Parisien, n'ait eu la même origine, et que c'est parce qu'on a voulu éviter le sol dièse entre deux la dans le Chant-sur-le-livre ou fleuretis, qu'on s'est déterminé dans le dernier siècle à ôter le dernier *la* de ce vers, qui étoit dans les anciens Antiphoniers. Mais on a eu beau à faire et à rendre le fond sur lequel le fleuretis s'exécute, plus propre à admettre aisément ce fleuretis, l'oreille demande toujours que le vers finisse par *la* ».

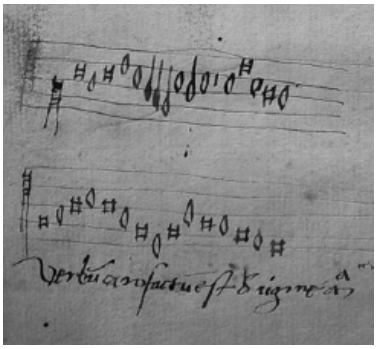
[498] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 21 : « Alii vero primam notam ipsius plani cantus tres semibreves minoris prolationis, secundam duas et tertiam unam, et sic de aliis usque in finem concinunt ».

[499] Michel Scott Cuthbert, « Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex », Thèse non publiée, Harvard University Cambridge, 2006. L'auteur consacre un sous-chapitre à la transformation rythmique de la monodie : « The Rhythm of Polyphony and the Rhythmicization of Monody », p. 340-3.

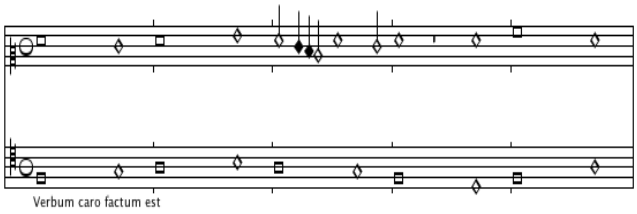
[500] *Ibid*., p. 383-94. Michel Scott Cuthbert analyse différentes sources polyphoniques de l'hymne *Verbum Caro* au trecento.

[501] Voir Benjamin Brand, « A Medieval Scholasticus and Renaissance Choirmaster : A Portrait of John Hothby at Lucca », *Renaissance Quarterly 63*, n° 3, 2010, pp. 754-806.

Facsimilé 48 : Biblioteca Capitolare di Lucca, *Enti religiosi soppressi*, 3086, f. 9v



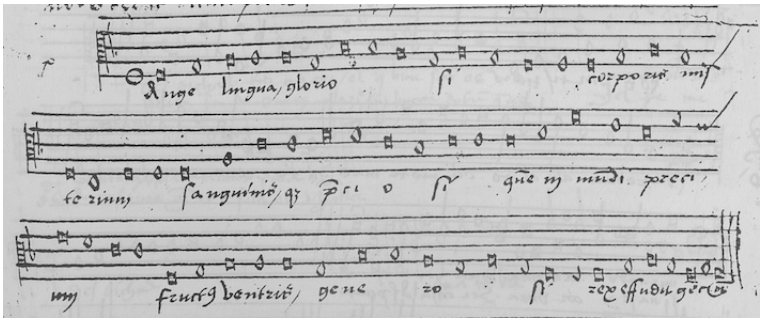
Exemple 13 : Anonyme, *Verbum caro*, Biblioteca Capitolare di Lucca, *Enti religiosi soppressi*, 3086, f. 9v



Le facsimilé présente une polyphonie à deux voix. La mélodie grégorienne est clairement identifiable à la partie de ténor alors que le *superius* évolue en sixtes parallèles sur le *cantus firmus*, à la manière du *gymel*. L'arrangement du plain-chant prend ici la forme d'une alternance de brèves et de semi-brèves, ratio caractéristique du *tempus perfectum* (O) observé tout au long du fragment. L'enchaînement rythmique comporte une régularité nécessaire dans les pratiques improvisées du plain-chant, afin de prévoir les élaborations contrapuntiques.

Au tout début du XVI^e^ siècle, le manuscrit de Ségovie (E – Ss.s) présente un bel exemple de composition dans le style du contrepoint concerté sur une hymne mesurée de ce type. Composé par Johannes Urrede, le *Pange Lingua* à quatre voix, conservé sur les folios 226v-227r, est construit sur un ténor qui alterne les brèves et semi-brèves dans un *tempus perfectum* en prolation mineure (O).

Facsimilé 49 : Johannes Urrede, *Pange lingua*, E – Ss.s, f. 226v



Le *cantus firmus* proposé ci-dessus constitue un support privilégié pour servir de fondement à l'improvisation vocale, car le chant se déploie également sur des cellules

rythmiques régulières. De plus, l'hymne *Pange Lingua more hispano*, qui était uniquement chantée dans la péninsule ibérique, devait être fréquemment employée pour enseigner le chant sur le livre en Espagne. La mélodie est en effet souvent conjointe, facilitant ainsi la tâche des contrapuntistes pour le calcul des consonances. Les transformations du chant grégorien visibles dans les cas évoqués ci-dessus étaient certainement discutées en amont, notamment lorsque ce chant *ex abrupto* était fait de manière concertée.

C. Chant mesure

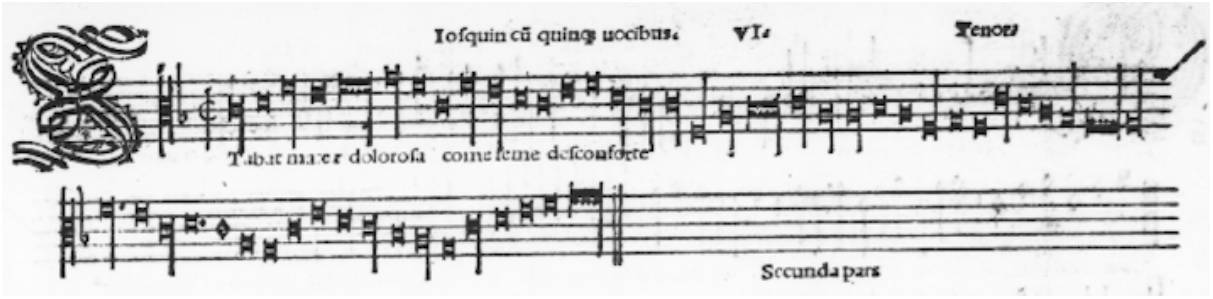
Le contrepoint improvisé est un art vocal qui nécessite une forme de prévoyance. De ce fait, nous avons remarqué que le plain-chant servant de support à l'invention doit être rythmé de manière régulière, afin que les contrapuntistes puissent se consacrer pleinement à l'imagination des consonances. Toutefois, les théoriciens de la Renaissance mentionnent aussi, parmi les pratiques qui relèvent du chant sur le livre, le contrepoint sur un chant figuré, lequel se fonde sur une ou plusieurs parties de polyphonies déjà rythmées. À ce titre, Vicente Lusitano propose dans son traité manuscrit de nombreuses illustrations musicales faites sur le *superius* de la *Missa Philomena* de Nicolas Gombert. Présent dans les chansons franco-flamandes de la fin du XV^e^ siècle, ce type d'usage polyphonique cohabite souvent, au sein des sources du chant sur le livre, avec des pièces écrites sur un plain-chant en valeurs égales (I – Bol16 ; I – Bol18 ; I – Bol71 ; E – Ss.s)[502]. Ce faisant, le style du contrepoint *ex tempore* dépasse largement le clivage sacré et profane. En effet, Vicente Lusitano explique à plusieurs reprises que les contrapuntistes peuvent exercer leurs talents en inventant des mélodies de chansons sur les parties préexistantes[503]. Dans d'autres cas, la chanson est le *cantus prius facta* qui sert de fondement au chant, l'improvisation s'effectuant alors sur une ou plusieurs parties reprises dans leur intégralité, ou arrangées de manière logique. Ce principe est illustré à travers les nombreuses utilisations de la fameuse mélodie l'*Homme armé*, qui sert, tout au long de la Renaissance, de support à la création musicale. Néanmoins, dans de nombreux cas, les emprunts ne peuvent refléter des pratiques d'improvisation, car la mélodie est traitée de manière trop imprévisible au sein des polyphonies (silences, changements rythmiques, proportions). En revanche, une pièce telle que le *Stabat mater* de Josquin des Prez est bien plus proche du style du contrepoint improvisé. Le célèbre compositeur met en scène le chant

[502] Pour le style de la *chanson-setting*, voir *supra*, p. 30 et suiv.
[503] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, f. 49v : « Despues destas se hazen otras muchas cosas, ainsi como cantar una cançion ».

ex tempore en adaptant, en guise de *cantus firmus*, la partie de ténor de la chanson *Comme femme desconfortée* de Gilles Binchois.

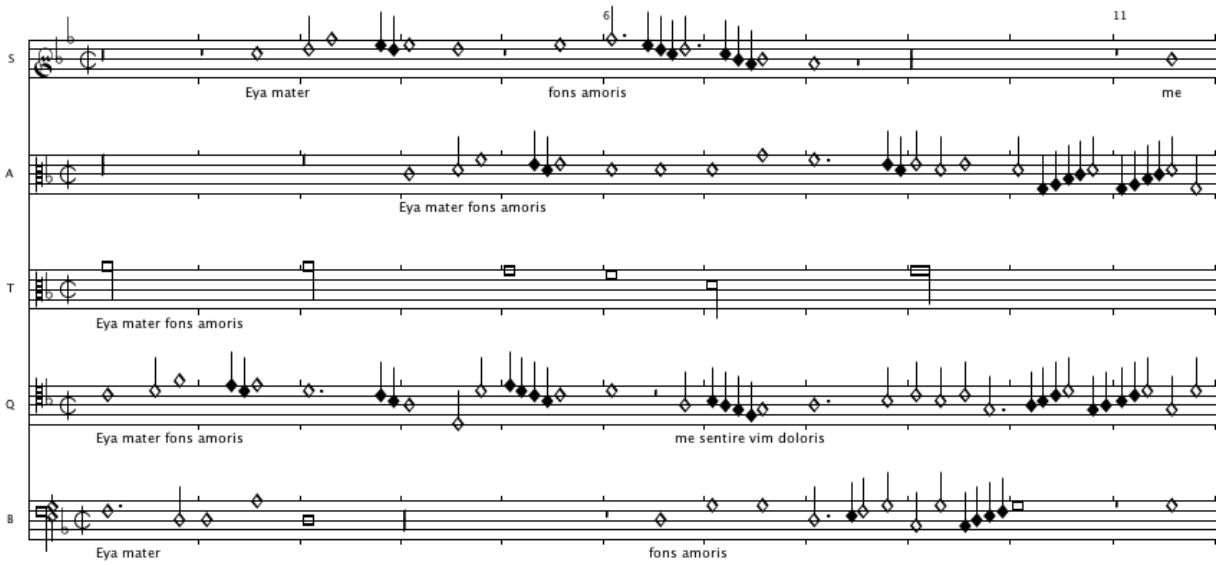
Facsimilé 50 : Gilles Binchois, *Comme femme desconfortée*, Chansonnier Wolfenbüttel, f. 32r

Facsimilé 51 : Josquin des Prez, *Stabat Mater*, *Motteti de la corona*, *libro tertio*, f. 6r



Le ténor de la chanson présente des similitudes avec le plain-chant ecclésiastique, car il ne contient presque aucun silence. En revanche, les valeurs rythmiques des notes sont parfois très petites, afin de pouvoir élaborer un contrepoint riche. Josquin des Prez augmente les valeurs par quatre (ex. 14) : la semi-brève qui introduit la polyphonie de Gilles Binchois est transformée en *longa*, la minime qui suit en *brève*, et la première brève en *maxi longa*. La partie de ténor se trouve ainsi allongée en une mélopée qui assure à la polyphonie un support sonore stable et continu. La deuxième partie du *Stabat Mater* permet d'observer un échantillon des pratiques contrapuntiques adoptées par Josquin des Prez :

Exemple 14 : Josquin des Prez, *Stabat mater, Motteti de la Corona, libro tertio*



La mélodie de la chanson est toujours placée au ténor avec des valeurs très longues (longua, brèves, *maxi longa*) et sans silence. Les voix ajoutées au *cantus firmus* illustrent certaines des techniques enseignées plus tard par Vicente Lusitano, car le motif initial du *quintus* (*do-re-fa-mi-ré-mi-ré*) est imité aux parties de *superius* et d'*altus*. Ce principe est également adopté par Josquin des Prez dans la suite de la pièce: la partie de *bassus* génère, à partir de la mesure 9, des développements mélodiques au *quintus* et à l'*altus*, et ces deux voix s'échangent le motif ascendant (*sol-la-sib-do-ré*) à la manière d'un canon à la minime. L'usage de cette technique, dans le chant sur le livre, est une manière d'apporter de la diversité. Or, la variété constitue, sous la plume de Vicente Lusitano, un critère esthétique fondamental pour le contrepoint[504].

II. LES CHEMINS DU CHANT IMPROVISÉ

En plus du traitement particulier du *cantus firmus*, le style du chant sur le livre se distingue parfois par des choix contrapuntiques spécifiques que l'on retrouve dans de nombreuses compositions de la Renaissance preuve, s'il en est, d'une forme de complémentarité entre écriture et oralité. Les techniques du contrepoint improvisé se fondent en partie sur l'utilisation de consonances répétées. En effet, dans la pratique du contrepoint

[504] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, f. 44v. Le canon est présenté par le théoricien comme un moyen d'apporter de la variété : « Pues, sabida la manera que se deve tener en cantar conçertadamente, convienne saber en que manera se podran hazer algunas fugas, por que son neçesarias para entremeter en el conçertado, por que se haga diferençia ».

improvisé, les risques d'erreurs sont atténués grâce à l'utilisation d'intervalles déterminés. Certaines voix peuvent procéder avec des consonances systématiques, d'autres doivent exercer le chant par calcul et par prévoyance.

A. Cheminements parallèles

À la Renaissance, certaines polyphonies faites à l'improviste reposent sur des enchaînements d'intervalles parallèles. Le faux-bourdon – cet usage musical improvisé décrit dès la fin du XV^e^ siècle – se distingue de la composition par l'emploi de quartes parallèles. Johannes Tinctoris, après avoir spécifié que cet intervalle était interdit dans le contrepoint écrit, propose plusieurs exemples à quatre voix dont les sonorités seront reprises tout au long du XVI^e^ siècle[505]. D'autres auteurs, contemporains de Johannes Tinctoris, consacrent des chapitres entiers à cette forme de contrepoint. Guilielmus Monachus évoque, en effet, différentes manières de faire du chant *ex tempore* sur les mélodies de plain-chant[506]. Le faux-bourdon ou le gymel qui reposent en partie sur des consonances parallèles sont présentés comme des techniques polyphoniques venues d'Angleterre. Le quatrième chapitre du *De praeceptis artis musicae* s'articule autour des manières anglaises :

> Nota quod ipsi habent unum modum qui modus faulxbordon nuncupatur, qui cum tribus vocibus canitur, scilicet, cum suprano, tenore et contratenore. Et nota quod supranus incipitur per unisonum, qui unisonus accipitur pro octava alta, et ex consequenti per tertias bassas, quae tertiae bassae volunt dicere sive representare sextas altas, et postea revertendo ad unisonum, qui vult dicere octavam, ut patet per exemplum. Contra vero accipit suam primam consonantiam quintam altam supra tenorem et postae tertias altas[507].

Le faux-bourdon, tel qu'il est défini ici par Guilielmus Monachus, est une polyphonie à trois voix construite sur un plain-chant au ténor dans laquelle les parties ajoutées de *superius* et *contratenor* doivent exécuter des consonances parallèles avec le *cantus firmus* : des sixtes supérieures pour le *superius* et des tierces supérieures pour le *contratenor*. Pour cela, le théoricien adopte le principe du *sight* qui consiste à visualiser les consonances au plus près du

---

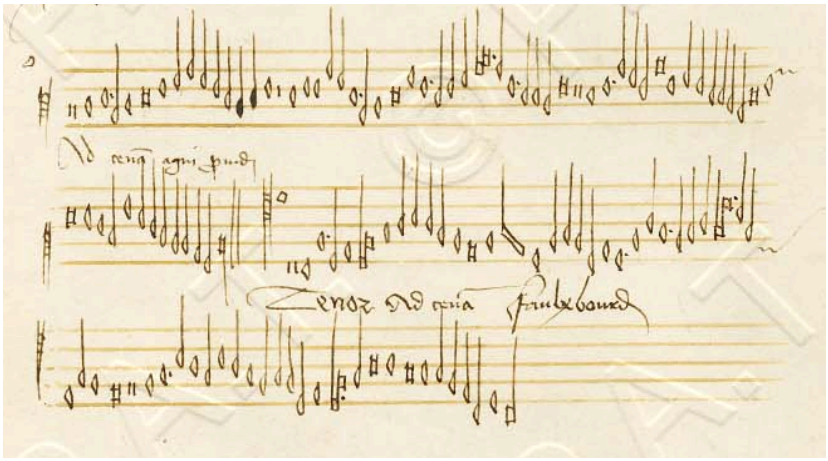
[505] Voir *supra*, p. 61.

[506] Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae*, Venise, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. Z336 dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, *op. cit.*

[507] *Ibid.*, chap. 4, p. 288. La traduction française est toujours faite à partir de la version anglaise d'Eulmee Park. Cf. Eulmee Park, « De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus : A new édition, translation, and commentary », thèse de doctorat non publiée, University of Ohio, 1993, p. 43 : « Notez qu'ils ont une manière appelée Fauxbourdon, qui est chantée avec trois voix, nommément, avec soprano, ténor, et contratenor. Et notez que le soprano est commencé à l'unisson, cet unisson est situé à l'octave supérieure, et continue ensuite en tierce sous [le ténor], ce qui signifie une tierce au-dessous ou qui représente une sixte au-dessus […] Le contratenor, cependant, prend sa première consonance une quinte au-dessus du ténor et évolue ensuite en tierce au-dessus de celui-ci ».

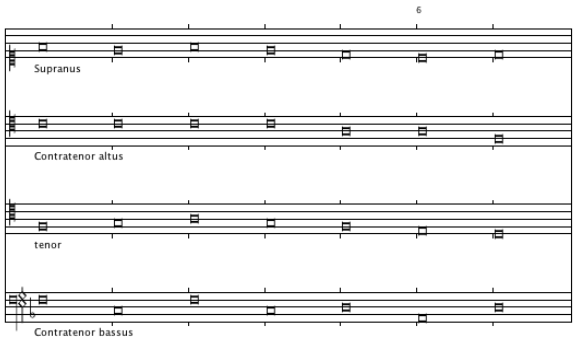
plain-chant : les sixtes du *superius* doivent, par exemple, être perçues en tierces sous le ténor. Les sonorités générées par ce type de polyphonies se retrouvent notamment dans les hymnes de Guillaume Dufay (Ms. Capp. Sist. 15 ; I – Trento89).

Facsimilé 52 : Guillaume Dufay, *Ad coenam agni*, I – Trento89, f. 377v



Le copiste de cette hymne n'a certainement pas voulu gaspiller du papier pour écrire une partie qui s'effectue strictement à la quarte du supérius. Pour cette raison, la polyphonie n'est pas faite pour être chantée à deux voix, mais bien à trois parties, comme l'indique la mention *faulxbourdon* placée à la suite de l'intitulé de la partie de ténor. Le *cantus firmus* est ici confié au *superius*, éventualité que Guilielmus Monachus n'exclut pas dans son traité. Le théoricien évoque ensuite d'autres pratiques polyphoniques du plain-chant comme le gymel, lequel peut prendre des formes diverses. L'une d'entre elles ressemble au faux-bourdon proposé par Johannes Tinctoris dans son *Liber de arte contrapuncti*. Une des techniques qu'il attribue à son entourage, consiste en effet à ajouter une partie de *bassus* sous le faux-bourdon anglais à trois voix.

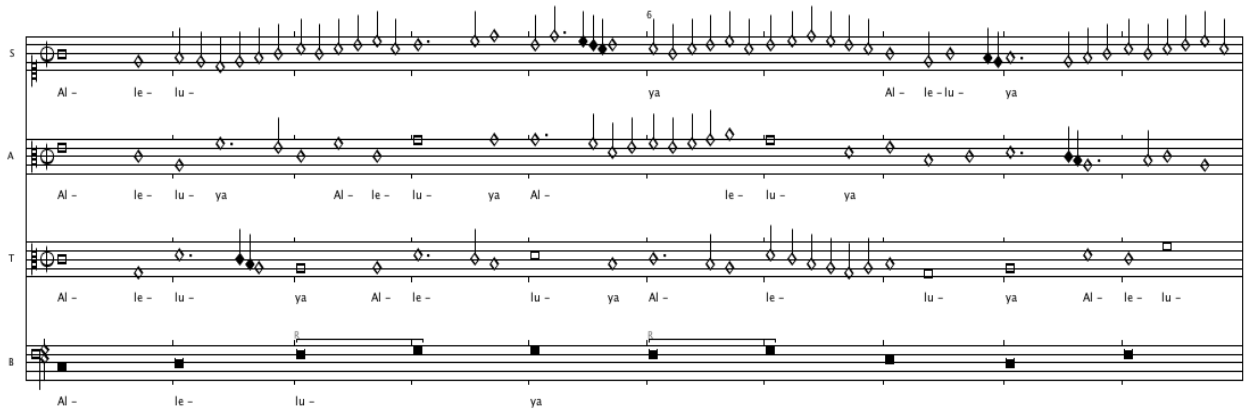
Exemple 15 : Guilielmus Monachus, *Compositionem quatuor vocum*, ms. Lat. Z 336, f. 32v.



Cette formule polyphonique à adapter aux différents *canti firmi* est un contrepoint simple à quatre voix. Si les voix de ténor et de *superius* gardent leurs consonances parallèles de sixtes, l'ajout du *contratenor bassus* induit des changements à la partie d'*altus* qui doit adapter ses intervalles (3ce ou 4te) sur le plain-chant en écoutant la voix de basse.

Dans la pratique, le contrepoint concerté conserve des formes de parallélisme entre le *superius* et le *bassus*, notamment lorsque ce dernier porte le plain-chant. Certains détracteurs du chant sur le livre assimilent cette technique à un archaïsme déplacé. Par exemple, Nicolas Vicentino présente ce chant qui se fait à la dixième comme un usage « déplaisant[508] ». Malgré ces réserves sur le *contrapunto alla mente*, l'auteur livre ici une des caractéristiques stylistiques les plus élémentaires du chant *ex tempore*, car le parallélisme de dixièmes entre le *superius* et le plain-chant est un principe fondamental des pièces écrites dans le style improvisé. Cet usage, adopté dans la majorité des sources notées du contrepoint, est manifeste dans les polyphonies de Francesco Corteccia conservées dans le manuscrit I – F46[509]. Le musicien propose, en effet, plusieurs compositions à quatre voix sur la mélodie de l'*Alleluya nativitas*, le fameux *cantus firmus* utilisé par Vicente Lusitano. Ces pièces témoignent d'un recours singulier aux dixièmes :

Exemple 16 : Francesco Corteccia, *Alleluya Dies Sanctificatus*, I – F46, f. 3v-4r



Le *superius* suit, pour reprendre l'expression de Vicente Lusitano, « la voie de ses dixièmes[510] » sur la basse, de sorte que cet intervalle est visible sur les premiers temps de chaque mesure. Dans la pratique, ces consonances sont visualisées à la tierce supérieure du plain-chant : *ré-fa* / *fa-la* / *sol-si* / *sol-si* / *fa-la* / *sol-si* / *mi-sol* / *ré-fa* / *fa-la*. Le parallélisme

[508] Voir *supra*, p. 69, note 194.
[509] Les polyphonies pour le Propre de la messe de Francesco Corteccia ont récemment été éditées en partitions modernes par Franck D'Accone et David Burn dans *Counterpoints on the cantus firmi of solemn Masses / Francesco Corteccia*, *op. cit.*
[510] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, f. 41v : « tiple sigira la via de sus dezenas ».

du *superius* par rapport au plain-chant laisse la possibilité à d'autres contrapuntistes de se joindre à la polyphonie. Philippe Canguilhem présente ce principe comme une des conditions nécessaires au contrepoint improvisé :

> The treatises that evoke collective counterpoint techniques describe a common process which involves lockink one voice into strict parallel motion with the pre-existing tenor. This allows one or multiple supplementary voices to add counterpoint to the tenor under the condition that they follow a certain number of rules[511].

Les restrictions évoquées ici témoignent du caractère contraignant de l'improvisation, notion qui ne coïncide pas avec une vision romantique de cet art. Chaque voix doit se plier à certaines règles et utilise un réservoir de consonances qui lui est propre[512].

B. DES DISSONANCES

La polyphonie de Francesco Corteccia analysée précédemment ne présente pas de dissonances sur les temps, de sorte qu'on peut, à juste titre, se demander quel statut elles ont dans le style du contrepoint improvisé. Jusqu'à Johannes Tinctoris, la question des dissonances dans le contrepoint est traitée de manière évasive par le prisme de la perception des intervalles. Le théoricien franco-flamand consacre un chapitre entier aux *discordantia* ou *dissonancia* et à leurs utilisations dans le deuxième livre du *Liber de arte contrapuncti* (chap. 23 et 24). Néanmoins, les exemples donnés par l'auteur pour illustrer ses propos ne sont clairement pas dans le style du chant *ex tempore*.

Vicente Lusitano est finalement le théoricien le plus prolixe au sujet des dissonances dans le contrepoint improvisé. Celles-ci, bien qu'elles doivent être maniées avec précaution, constituent, sous sa plume, un moyen d'apporter de la variété, de l'« artifice et de la grâce[513] ». Le musicien associe souvent des mises en garde et des commentaires esthétiques péjoratifs aux préceptes sur les « *falsas* ». Pour lui, les dissonances peuvent être « âpres » ou

---

[511] Philippe Canguilhem, « Improvisation as concept and musical practice in the fifteenth century », *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, *op. cit.*, dir. Anna Maria Busse Berger et Jesse Rodin, p. 159 : « Les traités qui évoquent les techniques de contrepoint collectif adoptent un processus commun, qui consiste à verrouiller l'une des voix par rapport au ténor, en lui demandant d'être dans une relation de strict parallélisme par rapport à lui. Cela permet à une ou plusieurs voix supplémentaires d'ajouter un contrepoint au ténor à condition qu'elles respectent un certain nombre de restrictions ».

[512] Le traité manuscrit de Vicente Lusitano est particulièrement éclairant, car il propose des règles spécifiques à chacune des voix. Voir *supra*, p. 65.

[513] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 1, f. 17v : « Destas quatro species y sus decendientes usamos en contrapunto, entremetiendo algunas de las falsas para ornamento y gracia del tal contrapunto ». Les dissonances viennent créer de la variété et apportent, par conséquent, la grâce et l'ornement au contrepoint. Néanmoins, le théoricien associe très souvent à la notion de dissonances des mots qui renvoient à l'interdit : les dissonances peuvent être crues ou âpres.

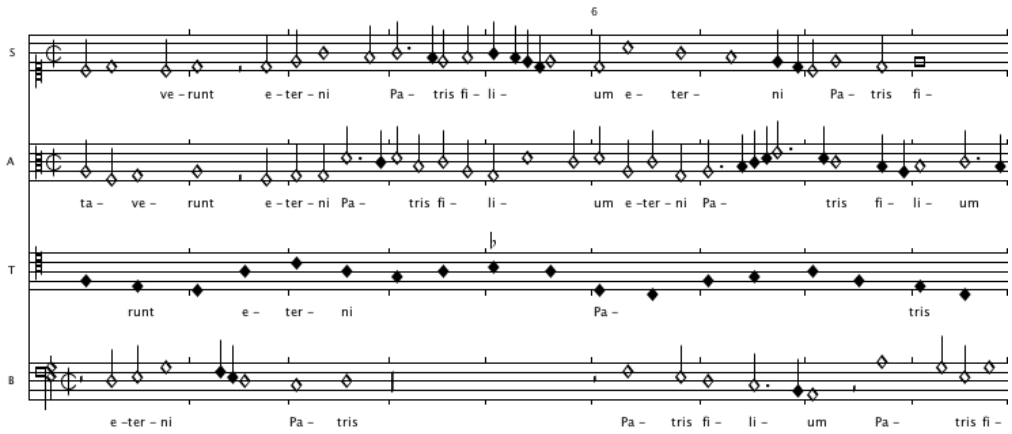
« crues », malgré leur caractère nécessaire, voire indispensable dans certaines élaborations musicales :

> Quando se dize que se acostumbren a hazer contrapunto con falsas, no es por otra cosa, sino por que con falsas pocos son los pasos que no se hagan. Lo qual vale mucho ainsi para de inproviso como pensado, y mucho mas para la compostura[514].

S'il rappelle l'importance des dissonances, Vicente Lusitano insiste aussi sur le fait qu'elles sont encore plus légitimes dans la composition écrite que dans le chant sur le livre, car ce dernier usage repose sur un emploi limité des « *falsas* ». Cette information explique en partie l'attribution courante, dans l'historiographie moderne, du qualificatif « conservateur » aux pièces composées à partir des techniques du *contrapunto alla mente*[515]. Néanmoins, les compositeurs qui mettent à l'écrit les pratiques polyphoniques du plain-chant ne proposent pas tous des pièces aussi « consonantes » que l'*Alleluya* de Francesco Corteccia.

Les polyphonies du *Contrapunctus seu musica figurata* présentent des sections dans lesquelles les dissonances ont un rôle ornemental savoureux, comme dans la communion *Beata viscera* pour la messe de l'Assomption de la Vierge Marie. Dans cette pièce, certains passages correspondent à un enchevêtrement de dissonances qui apportent une couleur particulière à l'édifice sonore.

Exemple 17 : [Francesco Layolle], *Beata viscera*, *Contrapunctus seu musica* (1528), f. 68v-69r



[514] *Ibid*., chap. 1, f. 24r : « Et lorsqu'on dit que l'on doit s'habituer à faire le contrepoint avec des dissonances, ce n'est pour aucune autre raison sinon qu'il y a peu de passages qui ne peuvent se faire sans les dissonances. Ceci est très valable aussi bien pour le contrepoint improvisé que pour le contrepoint réfléchi, et beaucoup plus pour la composition ».

[515] Michael Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, Rochester : University of Rochester Press, 1998, p. 99 : Après avoir mis en relation les pièces de Martin de Villanueva avec le *Contrapunctus seu musica figurata*, l'auteur évoque les caractéristiques de notation des pièces écrites sur le plain-chant : « This notational convention is always associated with a conservative compositional style and is not to be found in ant other sixteenth-century Spanish Lady Mass ».

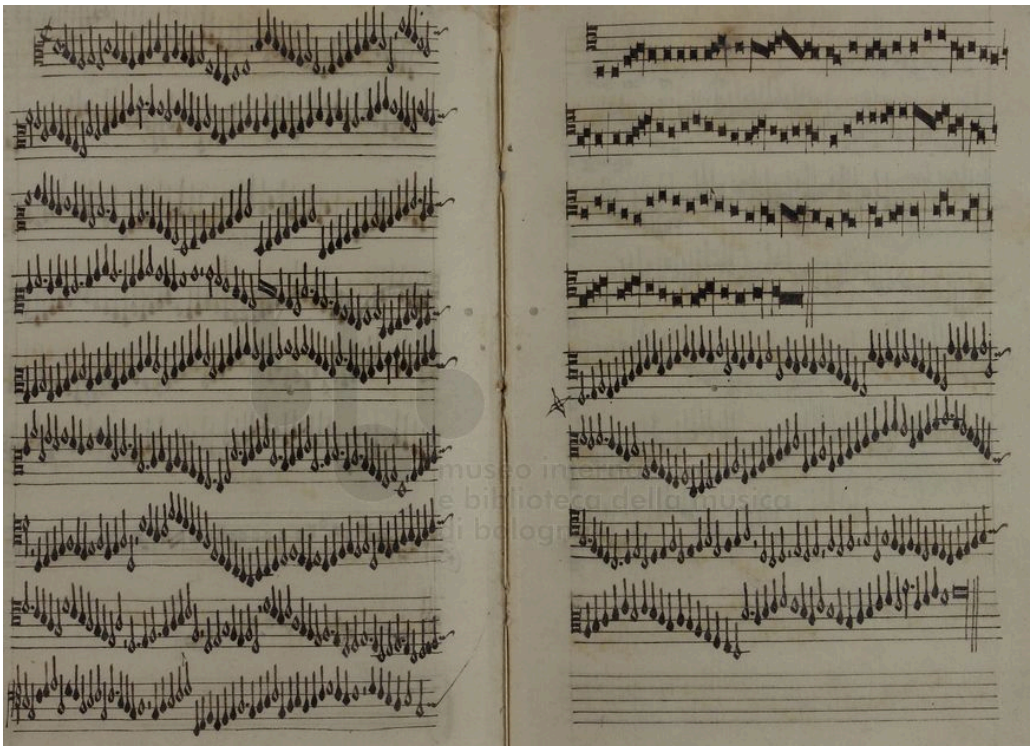
Ce fragment du *Contrapunctus seu musica figurata* révèle une polyphonie savante dont la complexité du style polyphonique est certainement liée à l'élaboration écrite. Les dissonances viennent colorer quelques cadences avec des retards de septième (mes. 1 / mes. 3 / mes. 8) ou de quarte (mes. 5). Le compositeur introduit également de nombreux retards de quarte dans les motifs du *bassus* par rapport au ténor (mes. 2 / mes. 6 / mes. 9). La pièce proposée ici est une stylisation écrite du chant sur le livre, car une telle élaboration n'aurait pu être improvisée que par des experts du contrepoint mental, et encore, suite à une grande concertation entre les protagonistes du chant.

C. De la diminution

Dans le contrepoint, les dissonances ne sont permises que sur des valeurs rythmiques égales ou inférieures à la semi-brève. En revanche, leur usage est relativement fréquent dans le contrepoint diminué. Au XVI^e^ siècle, Vicente Lusitano présente la diminution comme un principe fondamental dans le contrepoint pour varier le discours musical, qu'il soit écrit ou improvisé. Le théoricien portugais fait référence à cet art en utilisant le verbe « diminuir », et en évoquant aussi des techniques telles que les *passos* ou les *proportiones* particulièrement bienvenues dans le *contrapunto suelto*. En effet, cette pratique improvisée sur le plain-chant est celle qui donne au contrapuntiste une plus grande liberté mélodique et rythmique, ce dernier étant seul[516] :

[516] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 1, f. 17v. Le théoricien complète la phrase sur l'ornement et la grâce des dissonances (voir *supra*, p. 59, note 168) par ces quelques mots : « esto es en lo diminuto ». Il accorde une partie de son premier chapitre à la « division de la mesure de proportion » (p. 43). On comprend que les passages (« passos ») participent à l'artifice de l'élaboration polyphonique : « Nota : Puede se aon echar contrapunto mas artificioso llevando mas falsas y mas differencias de pasos » (p. 50).

Facsimilé 53 : Anonyme, [*Contrapunto suelto*], I – Bol71, p. 255-6



L'improvisation, dans le cas de ces pages du manuscrit I – Bol71, se traduit tout d'abord dans l'écriture. La pièce à deux voix présente un contrepoint virevoltant, qui est très diminué, voire envahissant, car il déborde largement sur la page du *cantus firmus*[517]. Si le chant *ex tempore* se donne à voir, il se donne également à entendre grâce à l'utilisation de *passos* tout au long de la pièce, notamment dans les dernières lignes. La première portée sous le plain-chant permet de percevoir un jeu sur des notes répétées *mi-ré-mi-ré-mi-si* qui devient ensuite *ré-do-ré-do-ré-la*, puis *do-si-do-si-do*, *fa-mi-fa-mi-fa* et *sol-fa-sol-fa-sol-do*. La tête du *passo* est également réutilisée deux portées plus loin en minimes : *ré-do-ré*, *mi-ré-mi*, *fa-mi-fa*, *sol-do-sol*. La pièce présente ainsi de nombreuses similitudes avec des polyphonies d'Alexandre Agricola telles que son *Gaudeamus omnes* conservé dans le livre E – S.ss[518]. Dans cet introït, le musicien franco-flamand utilise des figures de proportion en plus des *passos* qui donnent à la composition une grande liberté rythmique. Ces pratiques de diminutions sont ainsi démultipliées dans le contexte du *contrapunto suelto* qui, rappelons-le, est une improvisation individuelle sur le plain-chant.

En revanche, le contrepoint concerté ne peut, en théorie, supporter autant d'ornementation à cause des contraintes liées à l'effectif. En effet, l'élaboration d'une

[517] L'origine de la mélodie grégorienne est incertaine. Les recherches menées sur *Global Chant Database* ont été infructueuses.
[518] Voir E – Ss.s au folio 200r.

polyphonie *ex tempore* à plusieurs voix sur le plain-chant nécessite une prise en compte des espaces inhérents à chaque voix qui se définissent aussi bien en termes de hauteurs qu'en termes de rythmes. L'harmonie du collectif étant mise en jeu, Vicente Lusitano insiste, à plusieurs reprises, sur le fait que le « contrepoint concerté n'aime pas être très diminué[519] ». Les pièces musicales élaborées dans le style du chant sur le livre présentent en somme différents rapports à la diminution, du chant homorythmique au chant très virtuose. Les propos de Vicente Lusitano sont toutefois à relativiser, car ils s'inscrivent dans un contexte pédagogique dans lequel une forme de prudence est de mise. Certaines pièces, telles que celles de Ghiselin Danckerts conservées dans le manuscrit I – R968, constituent ainsi de parfaits contre-exemples, car elles révèlent un penchant certain pour la virtuosité vocale.

D. De l'imitation

L'imitation, dans la pratique du chant sur le livre, s'effectue de deux manières, l'une verticale, c'est-à-dire entre les voix, et l'autre horizontale, autrement dit au sein d'une seule partie. Ce faisant, Vicente Lusitano emploie le terme « imitation » aussi bien pour des *passos* à réemployer dans le cadre du *contrapunto suelto* que pour les motifs qui passent d'une voix à l'autre lorsque le chant est concerté[520]. L'imitation individuelle ou collective de formules musicales constitue un des moyens pour atteindre la grâce dans le chant *ex abrupto*. L'importance de cet usage dans le *contrapunto* est exposée par Vicente Lusitano au détour d'une phrase : « Plus le contrepoint concerté sera simple et imité, meilleur il sera, parce qu'alors, les imitations seront plus suaves[521] ». À partir du milieu du XVI^e^ siècle, la technique du canon sur un plain-chant, dans laquelle le principe de l'imitation est poussé à l'extrême, constitue un élément incontournable de l'enseignement du chant sur le livre.

Si les pièces dans le style du contrepoint improvisé observées dans les manuscrits reflètent une exploitation limitée de l'imitation, une quantité infime présente toutefois des

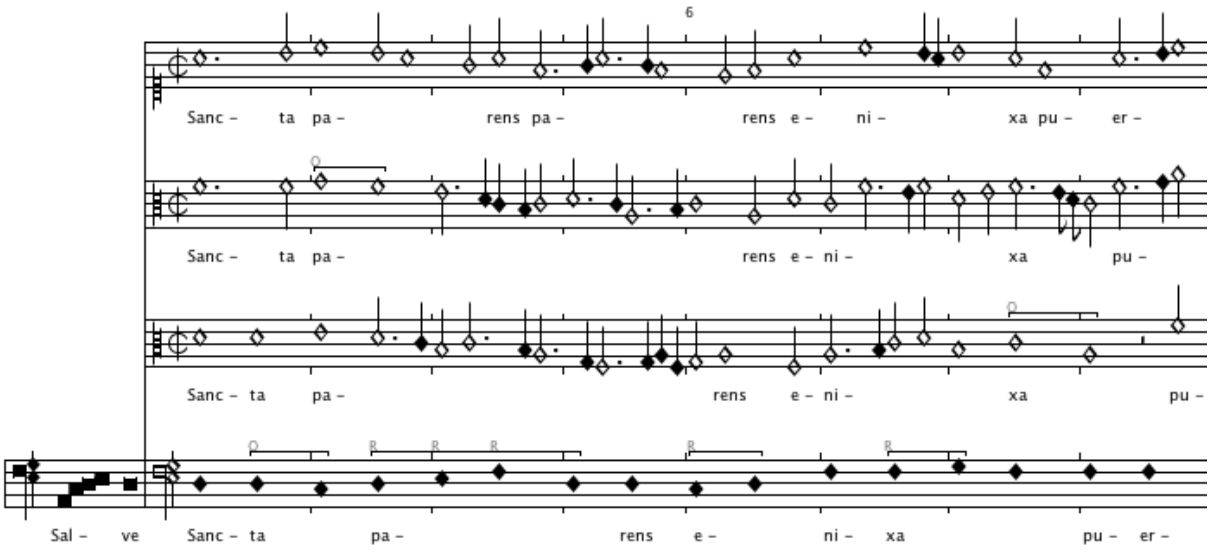
[519] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 2, f. 43r : « Es de saber que el contrapunto conçertado no quiere ser muy diminuto ».

[520] *Ibid*., chap. 1, f. 26v. L'auteur démontre que la meilleure manière de faire le contrepoint *suelto* est de prendre une formule (*passo*) à réexploiter : « Es de saber que la meior manera que se puede tener en echar el contrapunto es tomar un paso en principio y, depues de aver cantado otros pasos, tornar al primero como tema ». Vicente Lusitano utilise ici le terme « thème », très rare à l'époque, pour parler d'un motif musical à imiter dans le contrepoint individuel. L'imitation est également un principe valable dans le contrepoint concerté. Le théoricien consacre le troisième chapitre aux « canons ». Le chant sur le livre à manière d'interpolation, c'est-à-dire une voix ajoutée sur une polyphonie préexistante, repose en partie sur la capacité à imiter les autres voix (f. 56r) : « Si la boz que es echada de inproviso pudiere buenamente ymitar a las otras, develo de hazer ».

[521] *Ibid*., chap. 2, f. 39v : « Nota que quanto el contrapunto concertado fuere mas llano y imitado, tanto meior por que las ymitaciones entonçe auran mas suavidad ».

exemples de canons sur un *cantus firmus*. Seules les élaborations de Costanzo Festa sur la mélodie de *La Spagna* ou celles de Francesco Soriano sur l'*Ave maris stella* reflètent l'utilisation, dans le domaine de la musique pratique, du canon sur un plain-chant[522]. La majorité des œuvres liturgiques témoignent en général d'une exploitation libre de l'imitation, comme si les compositeurs respectaient à l'écrit les libertés que prennent dans la pratique les contrapuntistes les uns vis-à-vis des autres. Au fond, une imitation excessive de la part des différentes voix engendrerait un style uniforme qui trahirait une conception individuelle de la polyphonie, celle du compositeur, et on comprend donc pourquoi ce dernier souhaite éviter de faire des polyphonies trop écrites pour mettre en scène l'improvisation. Dans la réalité, les chanteurs devaient, pour se distinguer, développer des éléments de langage qui leur étaient propres, si bien qu'une partie importante du corpus des pièces dans le style de l'improvisation reflète une forme de mise en scène de cet individualisme :

Exemple 18 : Anonyme, *Salve sancta parens*, I – T9, f. 1v-2r



Les premières mesures de cet introït pour les fêtes communes dédiées à la Vierge Marie révèlent quelques-unes des caractéristiques du style du chant sur le livre. La polyphonie présente un aspect massif dans lequel l'imitation est réduite. Le caractère imposant de l'édifice sonore est affirmé par une absence de silences. Ceux-ci permettent habituellement à l'auditeur de percevoir les entrées en imitations. Ici, les trois voix ajoutées entrent en même temps sur le plain-chant. Si ces dernières présentent, du moins au début, une forme de

[522] Une édition moderne des contrepoints de Costanzo Festa est proposée par James Agee (éd.), *Costanzo Festa Counterpoints on a cantus firmus*, *Recent researches in the Music of the Renaissance 107*, *op. cit.* Voir Francesco Soriano, *Canoni et Oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave Maris Stella*, *op. cit.* On peut également joindre à ces collections l'imprimé des canons de Gioanpietro del Buono (1610).

parallélisme, l'analyse de leurs mouvements respectifs ne révèle pas de véritables points d'imitation. Elle permet en revanche de relever la présence de quelques échanges rythmiques, notamment dans les mesures quatre et cinq. La polyphonie est ainsi constituée de voix qui suivent leur propre chemin en essayant de combler les espaces laissés vides par les autres parties. La mise à l'écrit du chant sur le livre laisse ici percevoir une forme d'individualisme qui était certainement en vigueur dans l'exercice du chant impromptu. L'éloignement par rapport à l'imitation dans les sources notées du contrepoint improvisé révèle ainsi une fracture entre un enseignement théorique et un idéal liturgique dans lequel les pratiques polyphoniques du plain-chant sont utilisées pour donner un effet de masse.

III. La cadence : un usage fédérateur

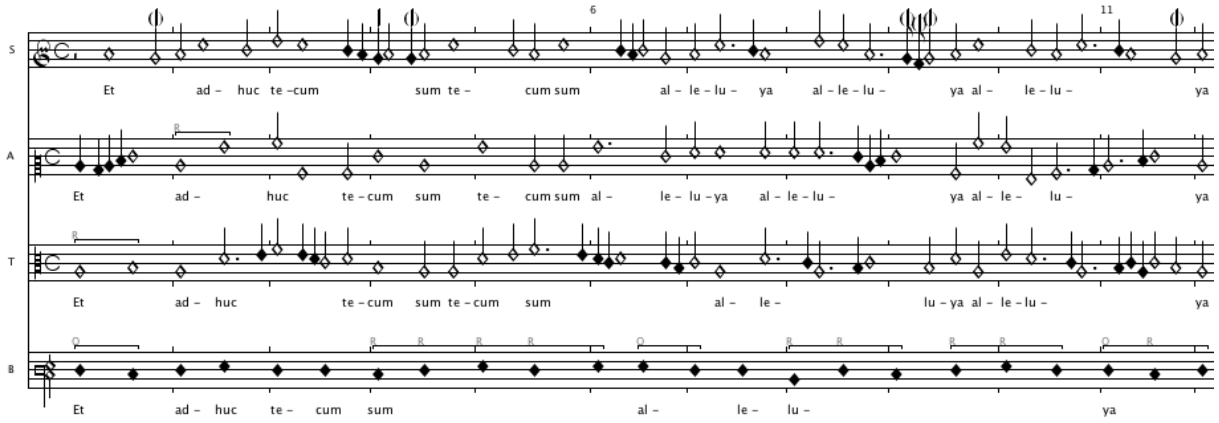
Les sources théoriques du chant sur le livre témoignent d'une mise en action des principes musicaux par l'utilisation fréquente de verbes à l'infinitif ou au participe présent. La langue des auteurs tels que Matheo de Aranda ou Vicente Lusitano témoigne à mots couverts d'une portée pratique et humaine, et il n'est pas rare de trouver sous leur plume les verbes suivants : « monter », « descendre », « regarder », « attendre », « imiter », « diminuer », ou même « cadencer », qui se dit en espagnol « clausular » ou « hazer clausula[523] ».

La cadence ne constitue pas la même chose lorsque l'on se situe dans le contexte de l'écriture ou du chant. Dans la composition, cet élément du langage se présente comme un enchaînement d'intervalles caractéristiques, alors que dans l'improvisation, il se définit comme une rencontre ou un point de convergence entre deux individus. Au XVI^e^ siècle, les auteurs qui ont écrit sur le contrepoint improvisé accordent un intérêt particulier à ce geste musical. Par exemple, Vicente Lusitano décrit la cadence en des termes élogieux : pour lui, elle « est une satisfaction pour la voix et un repos pour l'oreille[524] ». Le théoricien n'hésite pas à associer une dimension spirituelle à cet usage, car il repose aussi « l'âme ». En outre, la pédagogie du musicien portugais laisse entendre que les propriétés de chaque partie (*tiple*, *alto*, *tenor*, *baxo*) sont fondées, entre autres, sur leurs cadences respectives[525].

[523] Matheo de Aranda, *Tractado de canto mensurable y contrapuncto*, *op. cit* ; [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 2, f. 40v : « aon que puede hazer clausula de unisonus o de octava con el canto llano ».
[524] *Ibid*., chap. 2, f. 39r : « la clausula que es refoçiliamento de la boz y descansa el oydo ».
[525] Voir *supra*, table 6, p. 69.

Les pièces écrites dans le style du chant sur le livre témoignent également d'un attachement important à la cadence. Elle constitue en effet à l'écrit une forme de mise en scène d'une cohésion vitale pour la pratique du contrepoint concerté, notamment lorsque le plain-chant n'est pas très favorable à l'interaction. Les introïts de Francesco Corteccia attestent une volonté de réunir les voix dans un contexte difficile, puisque le plain-chant est placé à la basse dans la majorité des cas, comme dans ce *Resurrexi et adhuc*[526].

Exemple 19 : Francesco Corteccia, *Resurrexi et adhuc*, I – F45, f. 41v-42r



La tessiture du plain-chant contraint Francesco Corteccia à placer le *cantus firmus* à la basse, si bien que cette partie ne peut pas effectuer ses cadences caractéristiques particulièrement conclusives. La polyphonie du musicien florentin reste donc en apesanteur, car la basse évite constamment ses mouvements cadentiels. Cependant, Francesco Corteccia va compenser le problème en créant des points de rencontre cadentiels entre les voix ajoutées. Le *superius* et le ténor se cherchent dans les premières mesures du fragment à travers leurs cadences respectives en la (mes 1 ; mes 4). Les *clausulas* suivantes (mes 9 ; mes 11) laissent percevoir une interaction entre le *superius* et l'*altus*. Cette dernière partie effectue notamment à la mesure 9, une cadence de basse qui permet au *superius* d'introduire un dièse sur sa tierce.

Le caractère cadentiel du *superius* est mis en valeur à travers les éléments de *musica ficta* empruntés à David Burn et à Franck d'Accone[527]. Ces musicologues ajoutent constamment un dièse au sol, altération générant des sixtes majeures (*superius* / *tenor*) ou des tierces majeures (*superius* / *altus*) qui vont respectivement à l'octave ou à la quinte. L'introït *Resurrexi et adhuc* de Francesco Corteccia est un exemple, parmi tant d'autres, de polyphonie écrite mettant en scène, à travers une utilisation récurrente de mouvements cadentiels, le

[526] La basse ne peut pas faire ses mouvements cadentiels habituels puisqu'elle a à sa charge le plain-chant. Les pièces qui présentent cette configuration ont à l'oreille un aspect ininterrompu et circulaire.

[527] David Burn et Franck d'Accone (éd.), *Counterpoints on the cantus firmi of solemn Masses / Francesco Corteccia*, *op. cit.*

contrepoint collectif. Dans la pratique du *chant sur le livre*, ces derniers sont recherchés afin de baliser l'improvisation et de donner des points de repère.

Conclusion

Nous nous sommes interrogés, dans ce chapitre, sur l'existence d'un style global du chant sur le livre à la Renaissance, et cette démarche nous a permis de dégager, à travers l'analyse des pièces écrites à l'image de l'improvisation, des éléments de langage communs. Les polyphonies mettent en scène le contrepoint mental grâce à l'amplification d'un *cantus firmus* avec des valeurs rythmiques systématiques, si bien que l'image sonore de ces œuvres présente un caractère dense. L'épaisseur de la texture musicale est liée à une utilisation très restreinte des silences, phénomène qui est perceptible dans les parties qui tiennent le *cantus firmus*, mais aussi dans les voix contrapuntiques. L'enchaînement des motifs musicaux dans chacune des parties révèle une forme de tourbillon sonore dans lequel la diminution et le trait vocal jouent un rôle important pour mettre en scène le chant improvisé. La majorité des pièces témoignent d'une utilisation libre de l'imitation, comme si chaque voix devait développer son identité, à l'instar des contrapuntistes. Enfin, les musiciens qui composent en imitant le chant *ex abrupto* prennent le soin d'utiliser la cadence comme une réminiscence d'une interaction qui prend place, à l'origine, dans la pratique des improvisateurs.

Le chant sur le livre repose ainsi sur une liberté contrôlée, ce qui permet de mieux interpréter l'intérêt que portent les théoriciens à la composition musicale et aux règles du contrepoint. Si l'étude des pièces composées à l'imitation du *contrapunto alla mente* a permis de distinguer certains codes polyphoniques consécutifs d'un style du chant sur le livre, il faut toutefois relativiser les résultats de cette recherche. Il serait en effet réducteur de concevoir l'ensemble du corpus des pièces de manière uniforme, car les compositions présentent parfois des rapports très différents à l'improvisation sur le plain-chant.

SEPTIÈME CHAPITRE
UNE PLURALITÉ DE RAPPORTS AU CHANT *EX ABRUPTO*

Le contrepoint, analysé sous l'angle esthétique, correspond à l'embellissement d'une structure, celle du chant grégorien. Il existe, on l'a vu, diverses manières de superposer des voix sur le plain-chant ce qui atteste de styles différents. Par exemple, le faux-bourdon se distingue des autres formes de chant polyphonique par une harmonisation du *cantus firmus* note contre note. En dehors des typologies prédéfinies du contrepoint, on trouve au sein d'une même catégorie de nombreuses différences liées à l'épaisseur de la texture polyphonique ou au recours à la diminution. De fait, les effets du contrepoint se révèlent à l'auditeur aussi bien dans une perspective verticale qu'horizontale. En plus du nombre de voix employées, l'ornementation mélodique constitue un moyen efficace de distinguer des styles différents, car « il est nécessaire […] de relier la pratique de l'ajout au style et à l'esthétique de chaque œuvre[528] ».

I. LES TEXTURES POLYPHONIQUES DIFFÉRENTES DU CONTREPOINT CONCERTÉ

Si le style du contrepoint improvisé se présente parfois comme une musique imposante, l'étude des sources théoriques sur le sujet et des pièces du corpus engage à observer différentes manières de concevoir l'épaisseur de la texture polyphonique dans les pratiques collectives du plain-chant. À la Renaissance, les sources musicales témoignent d'une forme d'épaississement de la structure polyphonique, et les effets menés dans la composition musicale trouvent un écho dans les traités de chant sur le livre. En effet, Johannes Tinctoris ou Guilielmus Monachus proposent des techniques d'improvisation à trois ou quatre voix, et Vicente Lusitano présente même des contrepoints concertés à cinq voix[529]. Au milieu du XVI^e^ siècle, le théoricien portugais est le seul à soumettre des exemples de contrepoint écrits dans le style de l'improvisation avec quatre voix ajoutées sur le plain-chant.

Néanmoins, d'autres théoriciens abordent, parfois sur le ton de l'exagération, des pratiques beaucoup plus extravagantes. On songe à Gioseffo Zarlino lorsqu'il évoque les contrapuntistes « présomptueux » capables d'insérer une treizième voix à un contrepoint écrit

[528] Pierre-Marc de Biasi, Anne Herschberg Pierrot et Jacques Neefs, « Ajout et genèse », *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, *op. cit.*, p. 37.
[529] Les trois traités sont : Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (ca. 1477) ; Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae* (ca. 1490) et Vicente Lusitano, *Del arte de contrapunto* (ca. 1550).

à douze voix[530]. Le théoricien Adriano Banchieri, dans sa *Cartella musicale* (1614), narre les pratiques des chanteurs de Notre-Dame de Lorette, car ces derniers pouvaient chanter « cent voix variées (pour ainsi dire) de manière consonante sur la basse[531] ». L'expression mise entre parenthèses dans l'édition originale amène à penser que cette phrase est une image pour décrire un contrepoint fait par de très nombreux chanteurs. Les témoignages sur les pratiques musicales sont aussi nombreux dans la correspondance. Dans une lettre du 13 Mars 1536 adressée à Giovanni del Lago, le théoricien Pietro Aaron fait la description des coutumes musicales observées à la cathédrale de Bergame lorsque Gaspar de Albertis, auteur de certaines pièces dans le style du chant sur le livre, était maître de chapelle. Ce dernier, avec sa chapelle composée de vingt-deux chanteurs, a voulu honorer Pietro Aaron en chantant notamment les antiennes en contrepoint :

> Et qua fu cantato un vespro a dui chori da loro a psalmi spezzati, molto egregiamente, con un magnificat a dui chori, et tutte le antiphone in contrapunto – cosa che mai haria creduto, tanto bene che sarebbe bastato in Vinegia. Da poi uno 'Veni creator spiritus', […] con tanta moltitudine che non si poteva stare in chiesa[532].

Dans ces divers témoignages, le chant sur le livre apparaît comme une pratique massive qui comprend de très nombreux protagonistes. Parmi ces documents, celui d'Adriano Banchieri est peut-être le plus intéressant, car le nombre « cent » concerne directement les voix ajoutées par les chanteurs. En effet, l'étude de certaines sources permet aussi de penser que le plain-chant pouvait être interprété par un ensemble important de musiciens[533].

Les sources musicales ne présentent pas de pièces avec des effectifs aussi pléthoriques que ceux évoqués par Adriano Banchieri, car la majorité des compositions liturgiques de la Renaissance sur un plain-chant égal sont à quatre voix. Néanmoins, certains ouvrages manuscrits (P – B967 ; I – R968) ou édités, tels que ceux de Costanzo Porta et de Chamaterò di Negri, attestent une volonté d'élargir la texture polyphonique à cinq voire à six voix[534].

---

[530] Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, terza parte, chap. 64 : « sopra qualunque altra cantilena, se fusse bene a Dodici voci, vogliono aggiungere una Terzadecima parte ».

[531] Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, *op. cit.*, p. 230 : « cantino pure cento variate voci (per cosi dire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano ».

[532] Bonnie Blackburn, Edward Lowinsky et Clement Miller, *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford : Clarendon Press, 1991, p. 709-10. La lettre est conservée à la Biblioteca Apostolica Vaticana sous la cote Ms Vat. lat. 5318 (f. 183r) : « Et furent chantés, là, un psaume à double-chœur de manière remarquable avec un magnificat à deux chœurs, et toutes les antiennes en contrepoint, chose que je n'aurais jamais crue, si bien que cela aurait été suffisant à Venise. Puis un Veni Creator […] avec tant de personnes que l'on ne pouvait pas loger dans l'église ».

[533] Voir *supra*, p. 205.

[534] On met de côté les polyphonies d'étude comme celles de Costanzo Festa sur le thème de la *Spagna* ou de Francesco Soriano sur l'*Ave Maris Stella* qui représentent un répertoire bien spécifique au croisement des pratiques instrumentales et vocales. Les imprimés de Costanzo Porta et de Chamateró di Negri sont les

Parmi ces collections, le livre de chœur de la cathédrale de Braga (P – B967) est certainement la collection la plus ancienne (1540-1550). Pourtant, les polyphonies proposées par Miguel da Fonseca pour le Propre de la messe sont peut-être les plus aventureuses[535]. Si le livre de chœur comporte une majorité de pièces à quatre voix, il comprend également onze pièces à cinq voix, et trois à six voix, dont le *Puer natus est* proposé ci-dessous :

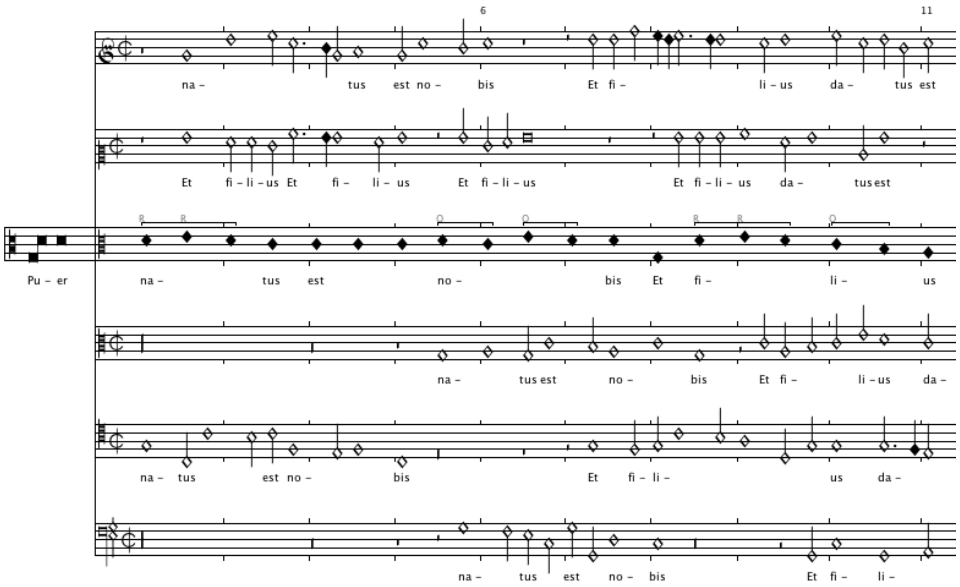
Facsimilé 54 : Miguel da Fonseca, *Puer natus est*, P – B967, f. 16v-17r

La pièce est présentée dans un format livre de chœur traditionnel lorsque les polyphonies sont écrites à plus de quatre voix. Le *superius*, le ténor et le *cantus planus* se trouvent à gauche, alors que les parties d'*altus*, *bassus primus* et *bassus secundus* sont notées à droite. L'entrée de la polyphonie s'effectue au signe de congruence qui est placé sur le plain-chant, à côté du mot « natus ».

suivants : Costanzo Porta, *Quinque vocum musica in Introitus missarum*, Venezia : Claudio Correggio & Fausto Betanio, 1566 ; Chamateró di Negri, *Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso*, *op. cit.*

[535] Voir João Pedro d'Alvarenga et Manuel Pedro Ferreira, « The *Liber Introitus* of Miguel da Fonseca, and a Possible Improvisatory Model », *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, dir. David J. Burn et Stefan Gasch, *op. cit.*

Exemple 20 : Miguel da Fonseca, *Puer natus est*, P – B967, f. 16v-17r



Les trois œuvres à six voix de Miguel da Fonseca constituent des objets uniques, car ce sont les seules pièces, en dehors du *Vultum tuum* de Chamaterò di Negri, à proposer un édifice sonore de cette envergure avec cinq voix ajoutées sur le *cantus planus*[536]. La polyphonie se déploie en un contrepoint assez libre, même si le plain-chant sert parfois de prétexte à certaines imitations. Par exemple, l'intonation *Puer* est reprise pour l'entrée du *superius*. L'entrée du ténor (quatrième voix en partant du haut) est également une transposition à la quinte inférieure de la formule *ré-mi-ré* sur le mot « natus » du plain-chant.

En outre, l'élargissement des textures polyphoniques à cinq et six voix dans les pièces de Miguel da Fonseca, de Chamaterò di Negri ou de Costanzo Porta, pourrait être l'expression de pratiques locales dans lesquelles un nombre de contrapuntistes plus important qu'ailleurs intervenait dans les exécutions polyphoniques du plain-chant.

II. UN CHANT À PLUSIEURS VITESSES

La diminution, on l'a vu précédemment, est un critère esthétique non négligeable dans la pratique du chant sur le livre. Elle est présentée de manière ambivalente par Vicente Lusitano, à la fois comme élément de décoration, de variation et de confusion, surtout lorsqu'elle est faite dans le contrepoint concerté. Toutefois, l'ornementation mélodique n'en

[536] Hippolito Chamateró di Negri, *Li introiti fondati*, *op. cit.*

reste pas moins, en tant qu'ajout à la structure du contrepoint, un critère particulièrement opérant pour comparer différentes manières de chanter sur le plain-chant[537].

Les mises en musique de l'introït *Gaudeamus omnes* constituent un sujet privilégié pour amorcer une étude comparative des styles de chant sur le livre, car ce texte liturgique est fréquemment élaboré en contrepoint par les compositeurs du XVI^e^ siècle. On pense ainsi aux pièces musicales de Francesco Layolle, Ghiselin Danckerts, Francesco Corteccia, Joannis Baptista de Landinis, Hippolito Chamaterò di Negri, Jean Maillart ou de Manfred Barbarini Lupus qui témoignent, à la Renaissance, d'une tradition polyphonique pour les offices liés à la Vierge, ici la messe de l'Assomption. L'exemple ci-dessous permet de confronter, à travers une analyse stylistique des *superius*, différents contrepoints concertés sur le texte du *Gaudeamus omnes*. Ces derniers sont placés dans un ordre croissant, du moins diminué au plus diminué[538] :

Exemple 21 : Dix mises en musique de l'introït *Gaudeamus omnes in Domino*

[537] Voir *supra*, p. 241 et suiv.

[538] Les origines des *superius* sont indiquées par une lettre à gauche de la portée et selon l'ordre suivant : B pour Barbarini Lupus, M pour Jean Maillart, L pour Francesco Layolle, J pour le manuscrit D – J34, C pour Francesco Corteccia, L pour Joannis Baptista de Landinis, C pour Hippolito Chamateró di Negri, D pour Ghiselin Danckerts et A pour Alexandre Agricola. La pièce de ce dernier n'est mise que pour la comparaison, car elle n'est pas en contrepoint concerté mais en *contrapunto suelto*. Les polyphonies sont proposées dans leur intégralité à l'exception de celle d'Agricola, voir annexe 2.

B
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Om - nes in Do - mi - no Om - nes in Do - mi - no Om - nes in Do - mi - no di -
M
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Om - nes in Do - mi - no Om - nes in Do - mi - no
L
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Om - nes in Do - mi - no in Do - mi - no
J
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Om - nes in Do - mi - no
C
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Om - nes in Do - mi -
C
Gaude -a - mus O mnes in Do - no
Om - nes in Do - mi - no Om - nes in Do - mi - no in Do - mi - no di - em fes -
L
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Om - nes in Do - mi - no in Do - mi - no di - em
C
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Om - nes in Do - mi - no Om - nes in Do -
D
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Om - nes in Do - mi - no Om - nes in Do - mi - no di - em fes - tum
A
Gaude -a - mus O mnes in Do - mi - no
Omnes in Do mi no

En dehors des nombreuses différences entre les mélodies de plain-chant, les parties de *superius* de ces polyphonies à quatre voix révèlent un chant à plusieurs vitesses[539]. En effet, les rythmes rapides tels que les semi-minimes sont délaissés dans les contrepoints de Manfred Barbarini Lupus, de Jean Maillard et de Francesco Layolle au profit de valeurs longues (minimes, semi-brèves et quelques brèves). Les *superius* de leurs compositions exécutent en moyenne deux notes par semi-brève du plain-chant. Les contrepoints du livre de chœur D – J34 comme ceux de Francesco Corteccia, autrement dit les deux qui suivent, témoignent d'une utilisation plus importante des petites valeurs avec davantage de semi-minimes et même des *fusae*, dans le mouvement cadentiel en *do* du deuxième *superius* de Francesco Corteccia (mes. 3). Ensuite, les contrepoints de Joannis Baptista de Landinis et d'Hippolito Chamaterò di Negri sont beaucoup plus fleuris. À ce titre, le *superius* du musicien florentin présente notamment de grands traits vocaux en semi-minimes (mes. 3 à 7). Ce principe est manifeste dans le *Gaudeamus omnes* du maître de chapelle de Trévise (mes. 2 à 7). Enfin, la pièce de Ghiselin Danckerts se singularise par une ornementation extrêmement développée pour une pièce à quatre voix. Le *superius* enchaîne ici des motifs diminués constitués de nombreuses *fusae* (mes. 8 et 10) mêlées à quelques exemples, rares pour l'époque, de *semi-fusae* dans les mesures qui suivent. Le style particulièrement fleuri du musicien flamand n'est pas sans rappeler celui dont fait preuve Alexandre Agricola dans son *Gaudeamus omnes*. Seulement, ce dernier utilise la diminution dans le cadre d'un *contrapunto suelto*, c'est-à-dire à deux voix. Il faut ainsi imaginer l'effet sonore d'une polyphonie telle que celle de Ghiselin Danckerts dans laquelle toutes les voix ornementent en même temps.

L'analyse de ces résultats par le prisme des lieux de destination des sources révèle des données particulièrement intéressantes. En effet, la diversité des styles contrapuntiques semble étroitement liée à la nature des établissements ecclésiastiques pour lesquels ses pièces sont écrites ou reproduites. Ces compositions imitant le chant sur le livre attestent d'une hétérogénéité des pratiques vocales au sein des institutions catholiques. En d'autres termes, le chant polyphonique n'est pas exécuté ou improvisé de la même manière dans un monastère, une abbaye ou une église paroissiale que dans des cathédrales, des chapelles princières ou royales qui bénéficiaient, à la Renaissance, des services de chanteurs professionnels.

[539] Les divergences entre les versions du *Gaudeamus omnes* apparaissent dès l'intonation du chant grégorien. Celui-ci subit des variations dès la troisième note qui est tantôt un sib, un si ou un do. Les mélodies de plain-chant présentent d'autres arrangements. Par ailleurs, les exemples sont notés dans des mesures différentes (C C barré).

Table 41 : La destination des dix *gaudeamus*

Compositeur ou référence	Sources	Type d'institution	Destination
Manfred Barbarini Lupus da Corregio	CH – S542	monastère	St-Gall
Jean Maillart	E – B682	monastère	monastère catalogne
Francesco de Layolle	*Contrapunctus*	église paroissiale	N. D. de Confort
D – J34	D – J34	église paroissiale	église de Toussaint
Francesco Corteccia	I – F46	cathédrale	Santa Maria del Fiore
Francesco Corteccia	I – F46	cathédrale	Santa Maria del Fiore
Joannis Battista de Landinis	I – F46	cathédrale	Santa Maria del Fiore
Hippolito Chamateró di Negri	*Introiti fondati*	cathédrale	cathédrale de Trévise
Ghiselin Danckerts	I – R968	chapelle papale	chapelle papale
Alexandre Agricola	E – Segs.s	chapelle princière ou royale	Cour d'Isabelle de Castille

Bien que fragmentaires, les contrepoints observés peuvent être envisagés comme des transcriptions de pratiques improvisées faites dans ces différentes institutions. L'enrichissement du contrepoint par la diminution ne s'exprime visiblement pas de la même manière selon les lieux de musique. Les pièces les moins diminuées sont celles copiées à l'usage des monastères (Barbarini ; Maillart), viennent ensuite celles qui sont produites pour des églises paroissiales (Layolle ; D – J34), puis les compositions élaborées pour les cathédrales, la pièce de Ghiselin Danckerts, certainement conçue pour les musiciens experts de la chapelle papale, et enfin le *Gaudeamus omnes* d'Alexandre Agricola dans lequel sont transcrites des techniques contrapuntiques d'une très grande virtuosité. En effet, les cours princières, telles que celle de Naples, bénéficiaient, à la Renaissance, des services de contrapuntistes d'une qualité exceptionnelle, qui participaient à la renommée des territoires et de leurs dirigeants politiques. L'analyse des styles développés dans les pièces en contrepoint sur le plain-chant révèle en somme une culture du chant institutionnelle et sociale.

III. UNE RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES STYLES ?

Le caractère social ou institutionnel du contrepoint contribue à diffuser une territorialité du chant sur le livre particulièrement visible à la Renaissance. De sorte que certains théoriciens tentent de présenter les pratiques contrapuntiques comme l'expression de spécificités locales à plus ou moins grande échelle, alors que d'autres auteurs se contentent d'évoquer des lieux d'excellence contrapuntique en faisant référence à des régions, des villes ou des institutions.

A. Une culture du contrepoint a l'echelle nationale ?

La notion de nation divise encore aujourd'hui les philosophes et les historiens de tous horizons. Les débats, tout au long du XX^e^ siècle, ont souvent été nourris dans un contexte d'exacerbation des identités nationales lié aux guerres mondiales. Si le courant constructiviste situe l'origine de l'idée de nation à la Révolution française, d'autres mouvements la positionnent bien plus tôt dans l'histoire, remontant ainsi jusqu'au Moyen Âge. Ce décalage entre les études témoigne d'une difficulté à identifier les phénomènes qui ont participé à l'essor des nations. À la Renaissance, le rôle du livre manuscrit et surtout celui de l'imprimé pourrait avoir été capital dans la diffusion d'une culture qui repose à présent sur la langue. Hervé Baudin explique ainsi qu'il n'est pas anachronique de traiter des nations au XV^e^ et au XVI^e^ siècle :

> Confinée à la sphère des hommes d'église aux V^ème^ et VI^ème^ siècles, prise en charge par la littérature au XII^ème^ siècle, étendue aux hommes de l'État royal au XIII^ème^ siècle, puis à l'ensemble du peuple au début du XV^ème^ siècle, l'idée de nation sort de l'ombre à la Renaissance[540].

Le terme est notamment utilisé par Josquin des Prez dans sa *Déploration sur la mort d'Ockeghem*, lorsqu'il invite les « chantres experts de toutes nations » à se joindre à la lamentation. Ce vers prouve ainsi que la notion de « nation » n'est pas étrangère aux musiciens. Quelques théoriciens contemporains de Josquin des Prez accordent un soin particulier à définir l'origine des pratiques musicales, notamment pour l'enseignement du contrepoint vocal. L'usage polyphonique se dote, par la même occasion, d'une dimension territoriale qui se manifeste notamment, dès la fin du XV^e^ siècle, dans les politiques de recrutement des grandes institutions comme la chapelle papale. Les maîtres de cérémonie y engageaient des musiciens de pays différents en partant du présupposé que les chanteurs pratiquaient leur art de manière singulière selon leurs origines[541].

Certains théoriciens, tel Guilielmus Monachus, fondent leur exposé sur la base d'une distinction des techniques contrapuntiques à l'échelle nationale : ce dernier propose, à la fin du XV^e^ siècle, « un traité sur la compréhension du contrepoint composé à deux, trois, et quatre voix, selon les manières des Français et des Anglais[542] ». L'intitulé du chapitre démontre que

---

[540] Hervé Baudin, « L'idée de Nation », thèse non publiée, Université Paris Sorbonne, 2012. Le texte est tiré d'un résumé de la thèse disponible online sur le site suivant : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Position_de_these_beaudin2.pdf.

[541] Richard Sherr, « The 'Spanish nation' in the papal chapel, 1492-1521 », *Early Music XX*, 1992, p. 602. L'auteur explique qu'au début du XVI^e^ siècle les chanteurs espagnols intervenaient plus particulièrement pour le chant de la Passion, car ils chantaient « lamentabiliter ».

[542] Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musicae*, *op. cit.*, chap. 6, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, vol. 4, *op. cit.*, p. 292. La traduction

le contrepoint est une affaire de distinction territoriale, puisque l'auteur oppose les formes d'improvisation en les associant à des pays. En outre, Guilielmus Monachus isole, on y reviendra, une technique à laquelle il donne le qualificatif « apud nos » qui pourrait, selon toute vraisemblance, être italienne[543]. Le fauxbourdon s'exécuterait donc de manière différente dans les trois pays suivants : la France, l'Angleterre et l'Italie. Néanmoins, l'analyse du texte révèle une plus grande perméabilité des pratiques, car le postulat de départ, celui de cultures contrapuntiques nationales, se dissipe progressivement dans le texte obscur du théoricien.

D'autres auteurs de la même époque présentent les usages contrapuntiques en les associant à des pays. Par exemple, John Hothby propose, dans son *Regulae supra contrapunctum*, un ensemble de préceptes sur le « déchant visuel anglais[544] », alors que Nicolaus Burtius présente, dans son *Musices Opusculum*, le chant sur le livre comme une spécificité italienne et française[545].

Cette forme de distribution nationale du chant polyphonique improvisé repose certainement, au départ, sur un principe rationnel de distinction des éléments du langage. Cependant, dans le cas de Guilielmus Monachus, le découpage formel n'a aucune incidence sur un fond uniforme et indifférencié. L'évocation de techniques de contrepoints « étrangères » pourrait n'être qu'un prétexte, afin de valoriser les usages locaux employés par le théoricien et son entourage, et matérialisés avec l'expression « apud nos », autrement dit « selon notre manière[546] ».

B. Le contrepoint et la culture locale ?

Hormis une répartition nationale des coutumes contrapuntiques, les théoriciens et musiciens de la Renaissance préfèrent parfois faire référence au chant sur le livre en évoquant une territorialité à plus petite échelle. Les auteurs rendent ainsi hommage à des lieux

française est réalisée à partir de la version anglaise d'Eulmee Park. Voir Eulmee Park, *De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus : A new Edition, Translation, and Commentary*, *op. cit.*, p. 168.

[543] Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musicae*, *op. cit.*, chap. 6, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, *op. cit.*, p. 292.

[544] John Hothby, *Regulae supra contrapunctum*, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, Hildesheim : Olms, 1963, vol. 3, p. 334 : « Secundum quosdam anglicos iste modus canendi vocatur discantus visibilis ; modum infra quatuor lineas illum videre docebo ».

[545] Nicolaus Burtius, *Musices opusculum*, *op. cit.*, chap. 6, f. 39-40. Le chapitre est intitulé « De contrapuncto praticorum : qui ultramontanis et maxime gallicis est in usu ». L'auteur associe également des pratiques musicales à l'échelle d'une nation.

[546] Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae*, dans Albert Seay (éd.), *Corpus scriptorum de musica 11*, *op. cit.*, p. 39 : le théoricien distingue sa manière de faire le faux-bourdon avec cette formule : « Modus autem istius faulxbordon aliter posset assumi apud nos, non tenendo regulas supradictas ».

d'excellence contrapuntique tels que des provinces, des duchés, des villes, voire même à un établissement religieux. Par exemple, Pietro Aaron relate les prestations contrapuntiques extraordinaires des chantres de la cathédrale de Bergame dans une lettre adressée à Giovanni del Lago. Adriano Banchieri, quant à lui, décrit l'émerveillement qu'il a pu ressentir en entendant les contrapuntistes de certaines chapelles romaines capables d'ajouter « cent voix différentes sur un plain-chant de basse ». Ces écrits donnent au lecteur l'impression qu'il existe, en dépit d'une diffusion extrêmement répandue des usages polyphoniques sur le territoire européen, une véritable culture locale du chant sur le livre.

En dehors de Venise, Rome semble avoir connu une grande tradition du chant *ex abrupto* durant le XVI^e^ siècle, car cette ville est citée par plusieurs théoriciens comme une terre d'excellence contrapuntique. Après avoir présenté les règles de consonances dans le contrepoint, Francisco Tovar explique qu'il a « discuté cette chose [les intervalles] de nombreuses fois à Saragosse en Aragon, comme en Sicile et à Rome avec de nombreux hommes spécialisés et aptes sur ce sujet[547] ». Le musicien espagnol juxtapose ici des lieux d'échelles différentes : les provinces (Sicile, Aragon) et les villes (Saragosse et Rome).

Les territoires évoqués par Francisco Tovar comprennent la Sicile et l'Italie du Sud dont la capitale administrative, Naples, semble avoir également été un centre particulièrement propice au chant improvisé. Durant la deuxième moitié du XV^e^ siècle, la cité se distingue du paysage européen. Allan Atlas expose en quelques mots le profil musical de Naples durant ses années fastes :

> Indeed, with the likes of Cornago, Tinctoris, Gaffurius, Vincenet and Ycart […], the well-traveled English singer Madama Anna, and the improvisers Serafino Aquilano, Benedetto Gareth, and Aurelio Brandolini, with such short-term employées or just musical visitors as the singer Jean Cordier […] and with a recruiting system that stretched its net first to Alfonso's native Spain, and then to the Franco-Burgundian territories as well as to those of the Emperor, it is little Wonder that music at Naples greatly impressed those who were sensitive to the art[548].

[547] Francisco Tovar, *Libro de musica pratica*, Barcelona : Johan Rosembach, 1510, chap. 6 : « La qual cosa ha seydo muchas vezes disputada por mi assi en Caragoça de Aragon como en Sicilia y en Roma con muchos especiales hombres y aptos en esta faculdad ».

[548] Allan Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, New York : Cambridge University Press, 1985, p. xi-i : « En effet, avec des protagonistes comme Cornago, Tinctoris, Gaffurius, Vincenet, et Ycart parmi les compositeurs et théoriciens, avec des musiciens séculiers comme Laurenzo de Cordoue (prisé par Paolo Cortese comme le meilleur joueur de clavicorde du moment), la chanteuse Anglaise Madama Anna, et les improvisateurs Serafino Aquilano, Benedetto Gareth, et Aurelio Brandolini, avec des employés ponctuels ou juste des musiciens visiteurs comme le chanteur Jean Cordier, le luthiste Pietrobono… et avec un système de recrutement qui s'étend premièrement à l'Espagne native d'Alfonso, et ensuite aux territoires Franco-Bourguignon aussi bien qu'à ceux de l'Empereur, il n'est pas étonnant que la musique à Naples impressionna grandement ceux qui étaient sensibles à cet art ».

Cet extrait témoigne du rayonnement artistique de Naples grâce aux théoriciens, compositeurs, chanteurs ou musiciens qui ont été, plus ou moins longtemps, au service des rois de Sicile et d'Aragon. Parmi ces personnalités, quelques-unes sont clairement associées au *canto all'improviso* : Sérafino Aquilano, Benedetto Gareth et Aurelio Brandolini étaient en effet réputés pour leurs improvisations sur la lyre[549]. Il faut toutefois ajouter à cette énumération d'improvisateurs les noms de Johannes Tinctoris, auteur du traité de chant sur le livre le plus complet au XV^e^ siècle et celui du théoricien Franchinus Gaffurius. La liste comporte également les noms de contrapuntistes notoires qui se sont notamment exprimés en ajoutant des voix à des polyphonies préexistantes, une pratique décrite par Vicente Lusitano ou Gioseffo Zarlino dans leurs traités respectifs[550]. On songe ainsi à Johannes Cornago, à Johannes Vincenet ou à Jean Cordier, auxquels il faut aussi ajouter Alexandre Agricola et Johannes Ghiselin qui ne sont pas mentionnés ici[551]. Ces théoriciens et musiciens, originaires en majorité des Flandres, ont certainement participé à la diffusion du contrepoint improvisé dans le royaume de Naples et d'Aragon, et même au-delà dans la péninsule ibérique.

Les dirigeants du royaume de Naples avaient compris le prestige que pouvaient leur apporter les musiciens, et menaient ainsi une politique de recrutement particulièrement efficace. On pense, entre autres, aux démarches menées à l'insu de Lorenzo de' Medici par Filippet Dortenche pour le roi Ferdinand I de Naples[552]. Seize années plus tard, le 15 octobre

[549] Timothy McGee, « Cantare all'improvviso : Improvising to Poetry in Late Medieval Italy », dans *Improvisations in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, dir. Timothy McGee, Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 2003, pp. 31-70. Benedetto Gareth, également appelé Charitéo, et Serafino Aquilano sont cités par Paolo Cortese dans son *De Cardinalatu*. Voir Paolo Cortese, *De Cardinalatu*, San Gimignano : Symeon Nicolai Nardi, 1510, f. 73v-4. Le style de ces chanteurs est évoqué par André Pirro. Voir André Pirro, « Léon X et la musique », *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Genève : Slatkine, 1972, p. 222 : « ces improvisateurs disaient leurs vers avec des inflexions mélodieuses, et soutenaient leur déclamation par quelques accords de luth ». L'auteur donne aussi d'autres noms de chanteurs comme Baccio Ugolini, Aurelio Brandolini et un certain Cardiere.

[550] Voir [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 4 ; Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, terza parte, chap. 64.

[551] Johannes Cornago, Alexandre Agricola et Johannes Ghiselin ont laissé de nombreuses chansons arrangées, répertoire qualifié par la musicologie anglaise de « Chanson Setting ». On songe notamment aux différentes versions de *De tous biens playne* qui ont circulé dans toute l'Europe à la fin du XV^e^ siècle. Alexandre Agricola est notamment l'auteur de trois versions de cette chanson dans lesquelles il a ajouté une, deux ou trois voix. Il a également proposé trois voix supplémentaires sur la chanson *Fortuna Desperata*. Johannes Ghiselin a travaillé à Naples aux côtés d'Alexandre Agricola en 1494. Voir Anthony Cummings, « Agricola, Ghiselin, and Alfonso II of Naples », *Journal of Musicology 7*, 1989, pp. 540-8. Johannes Ghiselin est notamment l'auteur d'une version à trois voix de *De tous biens playne*. Johannes Cornago s'est également illustré dans cette pratique avec les différentes versions de la chanson *Pues que Dios te fizo al* ou encore l'ajout d'une quatrième voix à la polyphonie *Gentil dama non se gana*. Voir Rebecca Gerber, « Cornago Johannes », *New Grove Online* : « The large number of alternative versions of Cornago's songs reflects the versatility of the song repertory; they were not fixed compositions, but improvisatory and adaptable ones ».

[552] Allan Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, *op. cit.*, p. 40.

1487, le monarque napolitain donne des instructions à Johannes Tinctoris pour le recrutement de musiciens :

> Ioanni Tentori. Havendo nui bisogno per lo servitio del cultu divino in la nostras cappella de alcuni cantori della conditione a bucca vi havimo detto, et non trovandoli in queste nostri parti de qua, volimo che andate ultra monti in Franza, et in qualunque altra regione paese et loco ve parera posserne trovare, et portare con vui le littere scrivemo in raccomandatione vostra al Serenissimo et illustrissimo Signore Re de Franza, et Re de Romani ; et ve affaticate et travagliate trovare alcuno cantore buono et che habbia la condition et parte vi havimo dicto, et trovadoli li conducerete con vui per servitio nostro, et de dicta nostras cappella[553].

Cette lettre, adressée à Johannes Tinctoris, atteste une volonté royale de constituer une chapelle musicale d'excellence, et les différents témoignages de la politique de recrutement des chanteurs menée par le roi Ferrante démontrent, pour reprendre l'expression de Florence Alazard, que « l'art vocal » est « un art de gouverner[554] ». L'engagement de chanteurs extraordinaires présente un double intérêt, car le monarque, tout en assurant l'ornement des services liturgiques, investit pour son propre prestige. Le mécénat musical devient ainsi une affaire de possession, si bien que les duchés se lancent parfois dans la course aux meilleurs chanteurs, quitte à causer des incidents diplomatiques[555].

Il serait cependant intéressant de s'interroger sur les caractéristiques de ces musiciens venus d'ailleurs. Ferrante se réfère, dans la lettre adressée à Johannes Tinctoris, à ces chanteurs avec le qualificatif « d'un certain type ». Or, il ne semble pas que ces derniers soient de simples lecteurs, dans la mesure où il n'aurait pas été difficile d'en trouver dans la région. Le souverain cherchait probablement davantage des créateurs de « mélodies différentes » et des « ajouteurs de voix », capables d'improviser ou de composer des polyphonies en un temps réduit.

---

[553] L'instruction est donnée par Ronald Woodley dans « Iohannes Tinctoris : A Review of the Documentary Biographical Evidence », *Journal of the American Musicological Society 34*, n° 2, 1981, p. 245 : « Ayant besoin dans notre chapelle, pour le rendu du service divin, de quelques chanteurs d'un certain type que nous vous avons décrit, et ne pouvant les trouver par ici, nous voulons que vous alliez au-delà des montagnes en France et dans toute autre région, pays, ou lieu où vous pensez que vous pourriez les trouver, en prenant avec vous la lettre de recommandation que nous vous avons écrite pour l'Illustre et Serein Roi de France et pour le Roi des Romains : afin de vous permettre de trouver un bon chanteur, du type et registre dont nous vous avons parlé : et, après l'avoir trouvé, de le ramener avec vous [de sorte qu'il puisse entrer] à notre service et dans celui de notre chapelle ».

[554] Voir Florence Alazard, *Art vocal, art de gouverner : la musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVIe siècle*, Paris : Minerve, 2002, p. 371.

[555] Allan Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, *op. cit.*, p. 40. L'auteur évoque la circulation des musiciens entre Naples et Milan durant la seconde moitié du XV^e^ siècle. Selon Allan Atlas, le cas de Jean Cordier a bien failli aboutir à un incident diplomatique entre Ferdinand I et Francesco Sforza.

C. Le contrepoint en tant qu'expression d'une culture institutionnelle

Les mises en musique de l'introït *Gaudeamus omnes* nous ont conduit à nous poser la question des styles de l'improvisation en corrélation avec les lieux ecclésiastiques. Ce travail nous a amené à penser qu'il existait un chant *ex abrupto* à plusieurs vitesses selon les types d'institutions (monastères, abbayes, églises paroissiales, cathédrales, chapelles princières)[556]. Ce constat permet donc de soutenir l'idée selon laquelle le *contrapunto alla mente* pouvait être l'expression musicale d'une culture locale et institutionnelle.

À la Renaissance, l'évocation de lieux d'excellence contrapuntique par certains théoriciens conforte cette hypothèse, et les témoignages d'Adriano Banchieri, au sujet de l'église de Notre-Dame de Lorette, ou de Pietro Aaron, sur les contrepoints improvisés en son honneur à la cathédrale de Bergame, constituent des exemples parmi tant d'autres de distinction d'une culture locale[557]. Au milieu du XVI^e^ siècle, Hermann Finck et Adrien Petit-Coclico font référence aux chanteurs des chapelles papales, royales et impériales qui improvisent leurs propres voix et le bon contrepoint sur « n'importe quel plain-chant[558] ». En 1555, Juan Bermudo ne tarit pas d'éloges concernant l'expertise des contrapuntistes de la chapelle de l'archevêque de Tolède et ceux de la chapelle royale de Grenade :

> En la extremada capilla del reverendissimo arçobispo de Toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara : se vendiera por buena composicion. En la no menos religiosa que doctrissima capilla real de granada ay tan grandes abilidades en contrapunto : que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para comprehenderlas, y otra pluma para explicarlas[559].

Le prestige des institutions évoquées se manifeste par un langage constitué d'adjectifs et de superlatifs : « extremada » et « non menos religiosa que doctissima». L'hommage se poursuit ensuite avec l'évocation des prouesses réalisées par des membres de la chapelle royale de Grenade et de celle de l'archevêque de Tolède qui pratiquent le chant sur le livre de telle manière « qu'on vendrait leurs improvisations pour de bonnes compositions ». Cet éloge du contrepoint vocal est d'autant plus retentissant que l'écriture et la lecture constituent un

---

[556] Voir *supra*, p. 251 et suiv.
[557] Voir *supra*, p. 258
[558] Hermann Finck, *Practica Musica*, sig. Aiiv : « ad omnem propositum choralem ». Adrien Petit-Coclico, *Compendium musices, op. cit.*
[559] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.*, livre 5, chap. 15, f. 128 : « Dans la très importante chapelle du révérendissime archevêque de Tolède Fonseca de bonne mémoire on y voit des chanteurs si adroits, faire le contrepoint, que s'il était noté : on le vendrait pour une bonne composition. Dans la non moins religieuse que docte chapelle royale de Grenade, on y fait de si grandes habiletés en contrepoint : que d'autres oreilles plus délicates que les miennes et d'autres plumes seraient nécessaires pour les comprendre et les expliquer ».

recours de plus en plus important au XVI[e] siècle, pour les musiciens. La composition « sobre pensado », c'est-à-dire la polyphonie notée, devient un gage de valeur, car elle ne contient pas les erreurs et les fautes de goût qui se produisent parfois dans la composition « de improviso[560] ». Les deux chapelles évoquées sont alors dignes d'être saluées. Ce niveau contrapuntique chez les chanteurs était certainement atteint grâce à un haut degré d'exigence ainsi qu'une grande connaissance mutuelle fondée sur le partage d'une micro-culture commune du chant.

IV. LE CONTREPOINT ET LA MICRO-CULTURE

La littérature théorique et les sources musicales du chant sur le livre permettent de penser que l'improvisation est, à la Renaissance, un moyen de distinction. Si cet usage polyphonique semble a priori se développer à travers l'expression d'un style uniforme, les pièces musicales qui mettent en scène cette pratique révèlent en réalité des polyphonies d'une grande variété. Ainsi, le chant sur le livre pourrait tout à fait être l'expression musicale d'une « micro-culture de lutrin », du moins telle que la définit Jacques Cheyronnaud dans un contexte différent : « un ensemble de bricolages, de « trucs », des techniques mises au point localement parfois d'une génération à l'autre, des procédures d'apprentissage et de mémorisation des répertoires et de leur distribution séquentielle ou calendaire[561] ».

A. LE CAS DE GUILIELMUS MONACHUS

Après avoir présenté certaines techniques contrapuntiques anglaises évoquées précédemment, Guilielmus Monachus mentionne des formes de contrepoint qui seraient spécifiques à sa communauté avec l'expression « selon nous[562] ». De nombreuses études ont essayé de démêler l'origine cachée du « nous[563] » et il n'existe toujours pas de consensus au

[560] Voir *Ibid*., chap. 26, f. 134r. L'auteur distingue une fois encore l'élaboration improvisée de celle qui est écrite : « Pues del exercicio de la composicion de canto de organo, que es composicion sobre pensado […] el contrapunto concertado, que es composicion de improviso ».

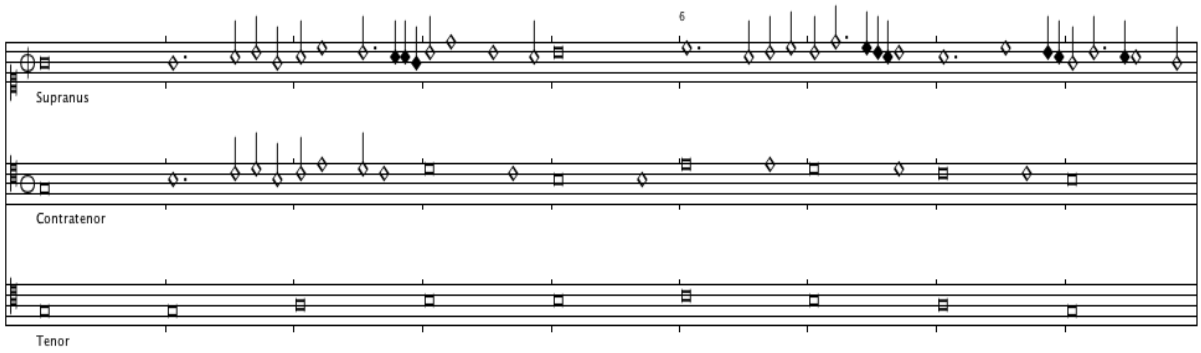
[561] Voir Jacques Cheyronnaud, *Musique, Politique, Religion : De quelques menus objets de culture*, *op. cit.*, p. 130.

[562] Voir *supra*, p. 257.

[563] Les musicologues qui ont essayé d'élucider le mystère des origines de Guilielmus Monachus se sont fondés en partie sur cette expression : Andrew Hughes, « Guilielmus Monachus », *Grove Music Online* disponible à l'adresse: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11988?q=Monachus consulté le 22/10/14 ; Albert Seay (éd.), *Guilielmi Monachi De Preceptis artis Musicae*, *Corpus Scriptorum de Musica 11*, Rome : American Institute of Musicology, 1965, p. 7 ; Brian Trowell, « Faburden and Fauxbourdon », *Musica Disciplina 13*, 1959, p. 67 ; Eulmee Park, « De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus : A new

sujet du sens de cette expression. Cependant, si l'on se réfère aux échelles nationales du contrepoint telles qu'elles sont données par l'auteur plus haut, et que l'on croise cette information avec l'origine du manuscrit, on peut raisonnablement penser, à l'instar d'Albert Seay, que Guilielmus Monachus se réfère à l'Italie[564]. Le théoricien présente ainsi sous l'appellation « apud nos » un ensemble de techniques, dont celle du gymel à trois voix avec un *contrabassus* ajouté, qui n'est autre que celle du faux-bourdon à quatre voix connue de toute l'Europe au XVI^e^ siècle. Il donne également d'autres exemples singuliers juxtaposés à ce type de polyphonies[565]. En guise d'illustration musicale, le théoricien donne en effet un fauxbourdon à trois voix « *apud nos* » avec un contratenor ajouté en tierces au-dessus du ténor et un *superius* en octave parallèles sur ce plain-chant en valeurs longues[566] :

Exemple 22 : Guilielmus Monachus, *faulxbordon « apud nos » [1]*, *De preceptis artis musicae*, ms. Lat. Z 336, f. 28r



Ce fragment se rapproche à première vue des exemples de contrepoint diminué sur un plain-chant en valeurs égales et longues proposés, à la même époque, par Johannes

édition, translation, and commentary », *op. cit.*, p. 2. L'auteur de cette dernière étude propose une synthèse des différents travaux et en déduit que le musicien était un anglais qui exerçait sur le sol italien à la fin du XV^e^ siècle.

564 Voir Albert Seay (éd.), *Guilielmi Monachi De Preceptis artis musicae*, *Corpus scriptorum de musica 11*, Roma : American institute od musicology, 1965, p. 7.

565 Voir Murray Bradshaw, *The Falsobordone : A Study in Renaissance and Baroque Music*, Rome : American Institute of Musicology ; Neuhausen Stuttgart : Hänssler, 1978 (coll. Musicological studies and documents n° 34) ; Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone : fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca : Libreria Musicale Italiana, 1995 ; Ernest Trumble, *Fauxbourdon. An Historical Survey*. I, New York : Institute of Mediaeval Music, 1959 (coll. Musicological Studies n° 2) ; Giuseppe Fiorentino, « Música Española del Renacimiento entre Tradición oral y Transmisión escrita : El Esquema de Folía en Procesos de Composición e Improvisación », Thèse de doctorat non publiée, Université de Grenade, 2009. Les travaux menés par Philippe Canguilhem dans le cadre du projet ANR FABRICA ont fait connaître de nombreuses sources françaises de faux-bourdons inconnus qui attestent une tradition des pratiques polyphoniques du plain-chant dans l'hexagone entre 1500 et 1900. Voir blog http://blogs.univ-tlse2.fr/fabrica/files/2012/11/Faux-bourdons-français-Sources-blog.pdf, consulté le 12/04/2015. Voir également Jérémie Couleau, « Le faux-bourdon et ses pratiques en France au XVI^e^ siècle », Mémoire de master 2, Université de Toulouse 2 Le Mirail, 2010.

566 Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musicae*, *op. cit.*, chap. 6, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, *op. cit.*, p. 293.

Tinctoris[567]. La polyphonie révèle pourtant certaines formes d'archaïsmes marquantes pour la fin du XV^e^ siècle, car le ténor et le *supranus* évoluent en octaves parallèles tout au long de ces mesures. Guilelmus Monachus condamne pourtant cet enchaînement de consonances parfaites similaires dans la deuxième règle de son chapitre sur le contrepoint[568]. Ce rapprochement que fait Guilielmus Monachus entre ce type de contrepoint et des pratiques locales, italiennes selon Albert Seay, engage à penser que le chant sur le livre pourrait être un objet de fierté et de distinction. Le décalage entre une revendication locale italienne, celle du théoricien, et la large adoption de ce principe d'improvisation à la Renaissance souligne le caractère identitaire du chant sur le livre et des musiques de traditions orales.

L'aspect identitaire du chant polyphonique, encore visible dans des traditions vivantes, éloignées du chant sur le livre de la Renaissance, est décrit par Sebastiano Pilosu[569]. L'auteur s'attache à démontrer le caractère local des pratiques musicales et confronte ainsi les usages de deux villages de la province de Nuoro, en Sardaigne. Il aboutit à la conclusion suivante :

> Multipart singing was completely integrated within the community's « micro-culture », and many of the village's inhabitants were able to understand and share its related values, the specificity of the local sound's aethetics, the expressive nuances of vocal emissions and so forth. Every village had very relevant specificities that were expressed by the word *traggiu* (or *trazzu*, *moda* etc.), a complex concept concerning both singing style and performance meaning : more or less every village inhabitant was able to recognize the typical *traggiu* of his/her village even if he was not able to perform it[570].

En Sardaigne, le chant polyphonique est également une affaire identitaire. Chaque village développe son *traggiu*, ou mode spécifique, à travers des codes vocaux et gestuels particuliers développés au sein d'une micro-culture qui s'exprime notamment à l'intérieur d'une confrérie. Ce caractère local des pratiques de tradition orale engage à penser différemment les distinctions établies à la fin du XV^e^ siècle par Guilielmus Monachus au sujet du fauxbourdon improvisé. Le théoricien, avec l'expression « apud nos », semble revendiquer

---

[567] Johannes Tinctoris, Liber de arte contrapuncti, chap. 20, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina aletra IV*, (Paris : Durand, 1864-76 ; réimpression, Hildesheim : Georg Olms, 1963), p. 131. Le théoricien propose des contrepoints sur des *alleluya* en *tempus perfectum*.

[568] Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae*, dans Albert Seay (éd.), *op. cit.*, p. 34 : « Secunda regula talis est, quod nos non possumus facere duas species perfectas similes de linea in spatium tendentes, nec e contrario, de spatio in rigam ».

[569] Sebastiano Pilosu, « Canto A Tenore and « visibility » - comparing two communities' styles, Orgosolo and Bortigali (Sardinia) », *Multipart music : a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, dir. Ignazio Macchiarella, *op. cit.*, 2012.

[570] *Ibid*., p. 406 : « Le chant polyphonique était complètement intégré au sein de la « micro-culture » de la communauté, et beaucoup d'habitants du village étaient capables de comprendre, de partager et d'évoquer ses valeurs relatives, la spécificité locale du son et de ses esthétiques, les nuances expressives des émissions vocales et ainsi de suite. Chaque village avait des particularités très spécifiques qui étaient exprimées par le mot *traggiu*, *trazzu, moda*, un concept complexe concernant à la fois le style du chant et le sens de la performance : plus ou moins tout habitant du village était capable de reconnaître le *traggiu* typique de son village même s'il n'était pas capable de le chanter ».

une forme d'identité, et cette formule pourrait renvoyer à une manière de contrepointer diffusée à une échelle plus réduite, comme celle d'une institution. Le caractère tout à fait singulier du fauxbourdon à trois voix, proposé plus haut, permet d'émettre cette hypothèse[571]. L'archaïsme stylistique de cette polyphonie pourrait en effet bien être, pour reprendre l'expression des Sardes, un *traggiu* propre à une communauté réduite de chanteurs.

B. LES LIGNES DE LA MAIN

À la Renaissance, le système mnémotechnique de la main guidonienne ne présente *a priori* pas les caractéristiques d'une micro-culture, car ce ressort pédagogique est une des étapes de l'enseignement théorique jusqu'au XVIII^e^ siècle. Au XI^e^ siècle, le moine bénédictin italien Guido d'Arezzo met au point cette méthode idéale pour mémoriser plus facilement les mélodies du chant grégorien[572]. Il a l'idée d'attribuer à la main l'ensemble des notes du *Gamut* en associant les jointures et les extrémités des doigts à des hauteurs de notes différentes. À la Renaissance, Johannes Tinctoris reprend les principes exposés par Guido d'Arezzo dans l'*Expositio manu*[573].

Les musiciens empruntent ainsi les inventions mémorielles exposées dès l'Antiquité dans l'*Ad Herennium*[574]. En effet, dans cette tradition des arts de mémoire, les objets à retenir sont associés à des « images » et à des « lieux ». Le terme « loci » est, par ailleurs, repris par Johannes Tinctoris dès le deuxième chapitre du traité, intitulé « Des lieux[575] », dans lequel le théoricien renseigne le lecteur sur l'emplacement des vingt syllabes de solmisation du *gamut* sur la main[576]. Cet organe, « situé à l'extrémité du bras », constitue donc une image mentale pérenne : la hauteur la plus grave (G *ut*) se situe sur le bout du pouce, vient après le A *ré* sur

[571] Voir *supra,* p. 263. Nous donnons ici une transcription du 1^er^ Faux-bourdon « apud nos » proposé par Guilielmus Monachus.

[572] La paternité de l'usage de la main guidonienne est fondée sur les nombreuses attributions à Guido d'Arezzo. Un bel exemple de main guidonienne se trouve dans le manuscrit Bnf. Lat. 7203 du 12^e^ siècle.

[573] Johannes Tinctoris, *Expositio manus*, dans Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina aletra IV*, (Paris : Durand, 1869 ; réimpression, Hildesheim : Georg Olms, 1963), p. 1. L'auteur ne décerne pas l'invention de la main à Guido d'Arezzo toutefois il associe la main guidonienne à un auteur latin d'une grande ingéniosité : « Hinc musicus quidam latinus, certi admodum ingenii, manum sapientissime composuit, ut primum arti sonore operam daturo tamquam traditio levis foret principium ».

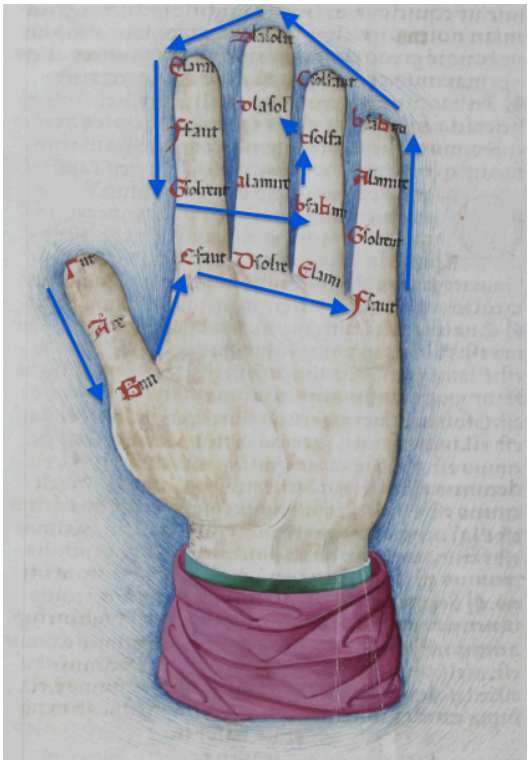
[574] Anonyme, *Rhetorica Ad Herennium*, ca. 86-82 av. J.C. Ce manuel de rhétorique était très connu au Moyen Âge et à la Renaissance. Voir Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, Daniel Arasse (trad.), Paris : Gallimard, 1975, p. 432. Voir également Mary Carruthers, *The Book of Memory : A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge : Presses Universitaires Cambridge, 1990, p. 393.

[575] Johannes Tinctoris, *Expositio manus*, *op. cit.*, p. 2 : « Quo ad primum, locus est vocum situs. Vigenti autem in manu nostras sunt loca ».

[576] La *gamut* est l'ensemble des sons de l'échelle musicale. Il était également représenté et appris par le biais d'une *scala* (tableau).

la seconde jointure, et ainsi de suite jusqu'au E *la* supérieur situé traditionnellement au bout du majeur.

Facsimilé 55 : Johannes Tinctoris, *main guidonienne*, *Explanatio manu*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 835, f. 3v



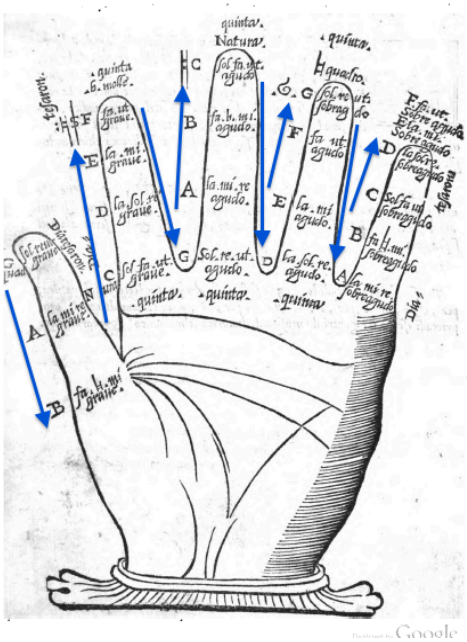
L'association des sons aux « lieux », jointures et pointes des doigts, s'effectue dans un ordre croissant, du grave à l'aigu, illustré dans l'iconographie par les flèches bleues. Le caractère cyclique de l'échelle des sons est physiquement exprimé par une attribution en forme de spirale concentrique. Cette représentation consensuelle des sons sur la main semble avoir fait l'unanimité dans l'ensemble des productions théoriques depuis Guido d'Arezzo.

Cependant, à la Renaissance, certains théoriciens tels que Stéphano Vannéo ou Vicente Lusitano n'hésitent pas à proposer leurs propres versions de la main guidonienne[577]. Or, un tel écart par rapport à la tradition établie pourrait tout à fait être l'expression d'une « micro-culture de lutrin[578] ». Vicente Lusitano propose une adaptation du principe de la main dans

[577] Je remercie vivement Philippe Canguilhem de m'avoir fait connaître la version singulière de la main de Stephano Vanneo dans son *Recanetum de musica*, (Rome : Valerius Doricus , 1533, f. 10v).
[578] Jacques Cheyronnaud, *Musique, Politique, Religion : De quelques menus objets de culture*, *op. cit.*, p. 130.

son *Introduttione facillissima*[579]. Alors que Stéphano Vannéo place les sons sur le dos de la main, le théoricien portugais présente toujours son enseignement sur la face de la main, mais en distribuant les hauteurs de sons différemment.

Facsimilé 56 : Vicente Lusitano, *Main guidonienne*, *Introduttione facillissima* (1553), f. 2v



Contrairement à l'usage commun qui consistait à associer les sons à la main de manière concentrique, le procédé mis en place par Vicente Lusitano repose sur une répartition plus logique des hauteurs du *Gamut*. Celles-ci sont placées selon l'ordre des doigts : le pouce qui est le doigt le plus large renferme les hauteurs les plus graves, l'index vient ensuite avec les notes suivantes, et ainsi de suite jusqu'à l'auriculaire qui contient, quant à lui, les hauteurs suraiguës. L'aménagement du système de Guido d'Arezzo par Vicente Lusitano repose ici sans doute sur une expérience qui a fait ses preuves avec les élèves et dans la pratique. On se souvient, à ce titre, que Lusitano présente avec Lodovico Zacconi certaines techniques de chant sur le livre dans lesquelles la main est mise à contribution[580]. En outre, la version singulière de la main du théoricien portugais pourrait appartenir à cet « ensemble de bricolages, de trucs » qui caractérisent, selon Jacques Cheyronnaud, une culture locale[581].

[579] Vicente Lusitano, *Introduttione facillissima*, *et novissima*, Rome : Antonio Blado, 1553. Le traité est ensuite publié à Venise en 1558 et en 1561.

[580] Voir *supra*, p. 77 et suiv. Philippe Canguilhem décrit également ce principe à travers l'analyse de la fresque de Benezzo Gozzoli « l'Adoration des Mages ». Voir Philippe Canguilhem, « Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance », *The Art of Memory Between Archive and Invention, from the Middle Ages to the Late Renaissance : Literature, Music and Art*, dir. Anna Maria Busse Berger et Massimiliano Rossi, Florence : Olschki, 2009, p. 75-92.

[581] Jacques Cheyronnaud, *Musique, Politique, Religion : De quelques menus objets de culture*, *op. cit.*

HUITIÈME CHAPITRE
DES USAGES LOCAUX

L'étude des sources musicales et théoriques nous a conduit à supposer que le contrepoint improvisé serait l'expression d'une culture identitaire. Cette hypothèse se fonde d'une part sur l'observation d'une variété de styles inhérents aux différentes structures ecclésiastiques, et d'autre part sur une volonté manifeste de la part des théoriciens de définir les usages selon des critères géographiques. L'analyse de ce découpage sociologique parfois souligné par les auteurs, a permis de mettre en lumière une forme de territorialité du chant sur le livre, de l'échelle nationale à l'échelle circonscrite d'une institution. Certaines pièces musicales mettant en scène l'improvisation à l'écrit présentent, en dehors du style, des caractéristiques singulières qui semblent être liées à des usages locaux.

I. UN *SALVE REGINA* AVEC UN *CANTUS FIRMUS* MIGRANT

L'observation des pièces musicales écrites dans le style du chant sur le livre révèle un certain nombre de curiosités qui pourraient témoigner d'une « micro culture de lutrin[582] » inhérente aux musiques improvisées. La pratique du *contrapunto concertado* engage les chanteurs à mettre au point, en amont du chant, des « bricolages et trucs[583] » pour créer l'effet escompté. En dehors des questions inhérentes aux cadences et à l'espace des voix, le problème de l'interprétation du *cantus firmus* devait souvent être traité par les contrapuntistes. Si le plain-chant était, d'après les sources théoriques et musicales, souvent placé dans son intégralité à la partie de ténor, parfois à la basse et, plus rarement au *superius*, certaines pièces révèlent quelques raretés quant à la place du chant grégorien dans la polyphonie. Copié à Innsbruck et à Augsbourg entre 1466 et 1511, le manuscrit D – M3154 renferme, entre autres, quatre compositions sur des *canti firmi* en valeurs égales : la séquence *Victimae paschali*, un *Ave regina* et deux *Salve regina* dont un est construit sur un *cantus firmus* itinérant (f. 128v-131r)[584].

[582] *Ibid.*
[583] *Ibid.*
[584] Une description du manuscrit ainsi qu'une bibliographie sont disponibles sur le site de DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=797, consulté le 22/04/2014.

Facsimilé 57 : Anonyme, *Salve Regina*, D – M3154, f. 130v-131r

Ces folios comportent les deux derniers versets de l'antienne *Salve regina* : *Et Jesum benedictum fructus* et *O clemens*. Présentées dans un format livre de chœur, les trois parties de la polyphonie occupent leur espace propre laissant pourtant voir une organisation singulière. En effet, le *bassus*, qui est traditionnellement placé à droite est ici situé sous le *superius* (f. 130v) à la place habituelle du ténor. Cette forme de valorisation de la basse est certainement due au fait qu'elle endosse le statut de *cantus firmus* plus souvent que les autres. Par conséquent, la voix de ténor est déplacée à droite (f. 131r), là où sont d'habitude transcrites les voix secondaires. Hormis ces considérations liées à la mise en page de la polyphonie, on s'aperçoit que le *cantus firmus*, transcrit en notation grégorienne, migre d'une voix à l'autre par section.

Table 42 : Placement du plain-chant dans le *Salve Regina* anonyme du manuscrit D – M3154

Texte du Salve Regina	Positionnement du *cantus firmus*
Salve regina mater misericordiae	Bassus
Vita dulcedo et spes nostra salve	Tenor
Ad te clamamus exules filiae eve	Bassus
Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle	Tenor
Eya ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte	Bassus
Et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende	**Superius**
O clemens	**Bassus**
O pia	**Tenor**
O dulcis Virgo Maria	**Bassus**

La table ci-dessus révèle les migrations du *cantus firmus* dans l'ensemble du *Salve Regina*. La partie de *bassus* tient le plain-chant à cinq reprises, la voix de ténor occupe cette fonction sur trois fragments, alors que le superius n'a ce rôle qu'une seule fois. Si les changements de place du plain-chant s'effectuent, le plus souvent, à chaque verset, le processus s'accélère avec une alternance plus rapide dans les dernières phrases du texte latin notées ici en gras. Le plain-chant sur l'ensemble du verset *Et Jesum...* est laissé au *superius*, alors que le dernier verset *O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria* occasionne trois déplacements du *cantus firmus* : du *bassus* au ténor, puis de nouveau au *bassus*. Ce type de « bricolage », qui s'effectuait peut-être, dans certains lieux, de manière improvisée, devait être mis au point en amont de l'exécution durant un temps de concertation. Dès lors, il ne serait pas hors de propos de penser que ce *Salve regina*, unique en son genre, pourrait être l'expression d'une micro-culture.

II. LE CHANT SUR LE LIVRE À L'ÉGLISE SAINTE-ANNE D'ANNABERG

L'humaniste Konrad Celtis, employé en 1492 à l'université d'Ingolstadt, est amené à prononcer, à cette occasion, un discours d'investiture dans lequel il en appelle à la renaissance de l'Allemagne. Cette nation, dit-il, était « corrompue et décadente, pour les étrangers la maison de 'l'ivresse, du barbarisme'[585] ». L'historien James Overfield, qui s'est intéressé à Konrad Celtis, porte également un regard sévère sur ce pays à la fin du XV^e^ siècle. L'allocution de Konrad Celtis, explique-t-il, survient « après de nombreuses décennies de désintégration politique, d'effondrement économique et de déclin religieux[586] ». Si ces conditions ont entraîné une forme de sclérose du territoire germanique à la Renaissance, elles ont néanmoins pu favoriser l'expression de cultures locales dont le *Salve Regina* du manuscrit D – M3154 pourrait être un témoignage. D'autres usages polyphoniques renfermés dans les livres de chœur D – D505 et D – D506 viennent confirmer cette hypothèse[587]. Ces livres de chœur, compilés pour l'usage de l'église Sainte-Anne d'Annaberg, contiennent pour l'essentiel des pièces liturgiques dont la majorité est anonyme, certainement élaborées par des

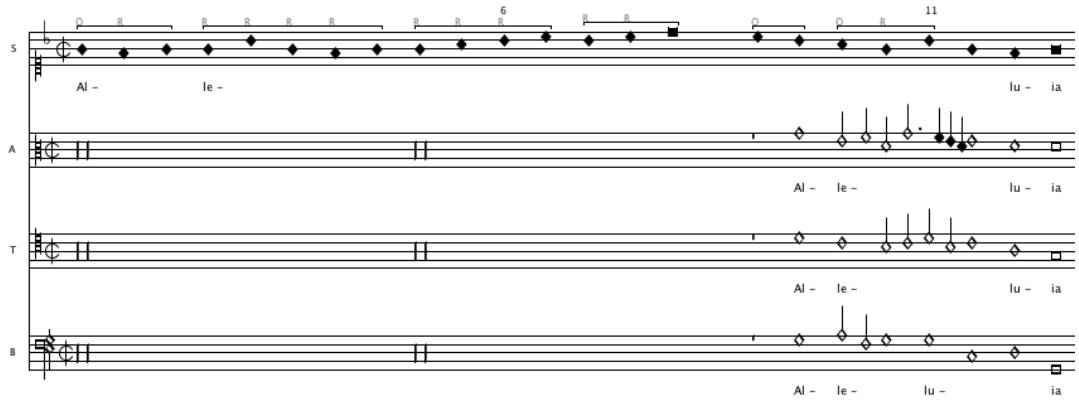
[585] Voir James Overfield, « Germany », *The Renaissance in National Context*, dir. Roy Porter, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 92. L'auteur reprend en substance le texte de Conrad Celtis : « Germany, he told his listeners, was corrupt and decayed, to foreigners the home of 'drunkenness, barbarism, cruelty and whatever is bestial and foolish ».

[586] *Ibid*., p. 93 : « After many decades of political disintegration, economic decline and religious decay ».

[587] Voir DIAMM : D – D505 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1713 ; D – D506 : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1714. Ces adresses ont été consultées le 22/10/14.

musiciens locaux. Ne présentant pas, à notre connaissance, de pièces entièrement dédiées au style du chant sur le livre, ces sources musicales attestent une utilisation épisodique du contrepoint sur le plain-chant, lequel n'y figure que pour amplifier les incipits grégoriens[588]. À eux deux, les manuscrits contiennent dix fragments polyphoniques, tel que l'*Alleluya surrexit pastor* (D – D505), qui servent d'amorce à des versets écrits de manière plus élaborée[589].

Exemple 23 : Anonyme, *Alleluia surrexit pastor*, D – D505, p. 144-5.



Si l'Alleluya débute, selon l'usage, avec une intonation soliste placée au *superius*, la cadence finale du chant grégorien est néanmoins embellie par l'ajout de trois voix supplémentaires. Le contrepoint concerté sur ces dernières notes est plutôt rudimentaire, le style se rapprochant de celui développé dans les monastères et les églises paroissiales. Cette polyphonie permet de penser que le chant grégorien était auparavant chanté de manière mesurée, chaque note, hormis le *ré* aigu, prenant la valeur d'une semi-brève. Cette pratique polyphonique marginale témoigne de la fonction première du chant sur le livre, à savoir, embellir le plain-chant. En effet, l'entrée des trois voix ajoutées devait produire un effet de surprise particulièrement apprécié à l'église Sainte-Anne d'Annaberg. Ce type d'arrangement était sans doute transmis par les chantres comme un élément incontournable de la culture liturgique locale.

[588] Les deux sources n'ont pu être consultées. Les polyphonies qu'elles contiennent sont connues grâce à la thèse de Cavanaugh. Voir Philippe Stephen Cavanaugh, « A Liturgico-Musical Study of German Polyphonic Mass Propers, 1490-1520 », thèse non publiée, University of Pittsburg, 1972. L'auteur présente les manuscrits anciennement conservés à Annaberg. Il donne également les incipits des pièces.

[589] Voir *supra*, p. 106 ou annexe 1.

III. Le contrepoint unique des moines de Santa Cruz (Coimbra)

Le chant sur le livre semble avoir joué un rôle considérable pour l'embellissement des offices liturgiques au monastère Santa Cruz de Coimbra, car l'institution religieuse est celle qui a produit le plus de livres de chœur avec des pièces élaborées dans le style du contrepoint improvisé[590]. Les moines augustiniens ont visiblement nourri une tradition polyphonique hors du commun, dont les vestiges sont aujourd'hui appréciables à travers l'importante collection de manuscrits musicaux, mais aussi via les livres de constitutions imprimés du monastère liés à une réforme entreprise durant le XVI^e^ siècle[591]. La posture de l'établissement religieux ressemble à celle des Jéronimites de San Lorenzo de l'Escorial qui, en dépit d'une règle particulièrement prohibitive, ont également instauré un art polyphonique important[592].

L'accueil favorable réservé au *canto dorgão* à Santa Cruz est évoqué à plusieurs reprises dans les différents livres sus-mentionnés. Certains chantres, les « *cantores mores* », étaient spécialisés dans l'exécution des polyphonies particulièrement élaborées, mais également, à en croire les sources, dans la pratique du contrepoint, ce qui explique notamment l'accueil favorable d'un tel usage dans l'*Exposiçam da regra* (1563) du frère Diogo de Sam Miguel.

> E se algum perguntar como ja vi duvidar, se nos defende a qui o glorioso Doutor o cãto dorgão porque parece que não esta escripto, especialmente os que cantão contra põnto? A isto he clara resposta dizendo que nam defende o glorioso sancto algum canto com tal que estè escripto, & seja costume cantalo de modo que os que tem costume de cantar canto dorgão o cantem, & os que costumão cantar canto chão o cantem [...] dado caso que como tudo se ordenar a gloria de nosso Senor tudo he bom[593].

Le frère Diogo de San Miguel explique ici que le chant est une affaire de compétence. Les pratiques polyphoniques telles que le contrepoint, dont l'auteur prend soin de spécifier qu'il n'est pas écrit, ne sont pas interdites à condition qu'elles soient faites par des chantres

---

[590] Voir *supra*, p. 109.

[591] Les réformes sont évoquées dans différents livres de constitutions. Voir, *Livro das constituyções & costumes que se guardam e[m] o moesteyro de Sancta Cruz de Coi[m]bra, dos Canonicos regrantes da ordem de nosso Padre sancto Augustinho*, Coimbra : Canonicos regrãntes do moesteyro de Sancta Cruz, 1536. Une réédition de ces constitutions est publiée en 1548. D'autres livres reflètent ce phénomène comme la *Regra do bemaventurado nosso padre sancto Augustinho bispo & doutor da Ygreia & constituyções & estatutos dos Canonicos Regulares da sua Cõngregação de Sctã Cruz de Coimbra*, [S.l.] : João de Barreira?], 1561.

[592] Voir *supra*, p. 204 et suiv.

[593] Diogo de Sam Miguel, *Exposiçam da Regra do Glorioso Padre Sancto Augustinho, copilada do diversos Authores*, Lisboa : [s.n], 1563, f. 51r-51v : « Et si quelqu'un demande, comme j'en vois douter, si le glorieux doyen nous interdit la pratique de la polyphonie parce qu'elle ne semble pas écrite, spécialement à ceux qui chantent le contrepoint. Il y a une réponse claire à cela, car le doyen n'interdit aucune forme de chant, comme on peut le voir dans les écrits, et il est de coutume que ceux qui ont l'habitude de chanter la polyphonie le fassent, de la même manière que ceux qui ont l'habitude de chanter le plaint-chant le chantent […] dans ce cas tout ce qui préparé à la gloire de notre Seigneur est bon ».

qui ont l'habitude de les réaliser. Il conclut le texte en donnant son avis sur la question : « tout est bon pour louer la gloire du Seigneur ».

L'étude des pièces musicales écrites dans le style de l'improvisation permet de penser que le chant sur le livre avait une fonction identitaire forte au sein du monastère, car les moines semblent avoir développé des pratiques contrapuntiques spécifiques dans le cadre des offices liturgiques. Copié à Santa Cruz vers 1550, le livre de choeur P – C9 comporte quatorze compositions en contrepoint sur le plain-chant, dont les communions *Diffusa est gratia* (f. 16v-17r), *Beatus servus* (f. 23v-24r) et *Iustorum animae* (f. 32v-33r) qui ont été élaborées sur un double *cantus firmus*[594].

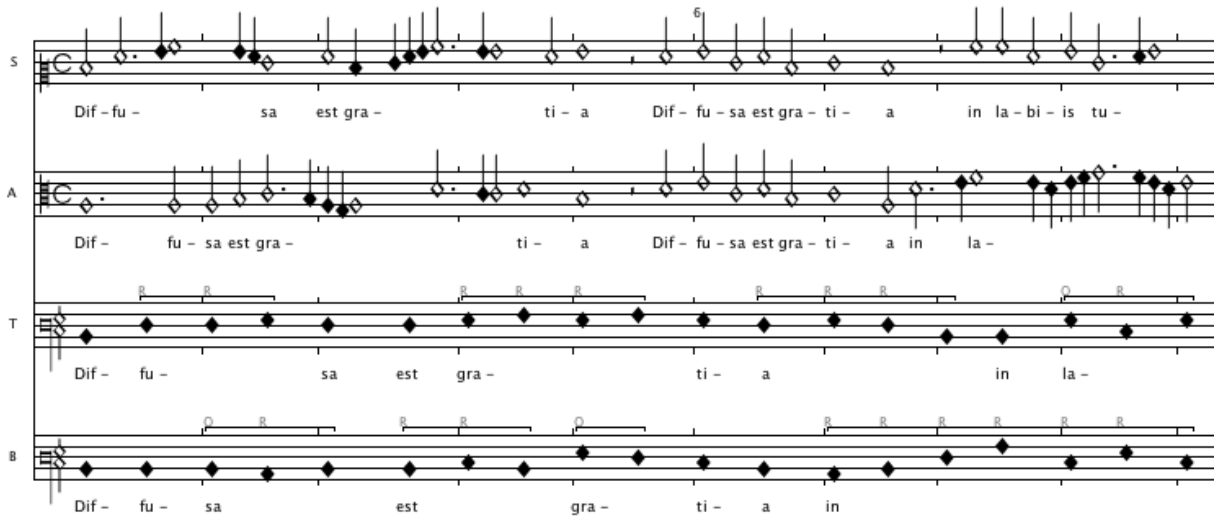
Facsimilé 58 : Anonyme, *Diffusa est gratia*, P – C9, f. 16v-17r

Écrite à quatre voix, la pièce *Diffusa est gratia* est ici présentée conformément au format livre de chœur : les voix de *superius* et de ténor sont copiées à gauche, tandis que les parties d'*altus* et *bassus* sont à droite. Contrairement aux usages habituels, la notation grégorienne est employée pour deux parties différentes : la mélodie originale du plain-chant

[594] La production fait suite à la présence de Matheo de Aranda à Coimbra. Ce dernier, après avoir exercé en tant que maître de chapelle à la cathédrale d'Evora entre 1528 et 1544, est engagé en tant que professeur de musique à l'Université de Coimbra en 1544 jusqu'à sa mort en 1548. Voir la notice de Robert Stevenson dans le Grove online à l'adresse suivante :
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01149?q=Aranda, consulté le 9/01/2015.

se trouve à la partie de ténor en mode de fa, alors que la partie de *bassus* comporte également une mélodie écrite avec des notes noires et carrées dont l'origine n'a pu être identifiée avec certitude. S'agit-il d'une mélodie de plain-chant ou d'une imitation ? On remarquera seulement une certaine ressemblance avec le début de l'*Alleluia venite justi ad prandium*[595].

Exemple 24 : Anonyme, *Diffusa est gratia*, P – C9, f. 16v-17r



Chaque note des parties des deux voix graves correspond, selon l'usage, à une semi-brève mesurée. La partie de *bassus*, ajoutée au ténor en contrepoint simple, est transcrite en notation grégorienne, car elle fonctionne en homorythmie avec le plain-chant. Ce faisant, le copiste révèle, par l'écriture, l'importante fonction de la basse dans la polyphonie. Ces communions conservées dans la collection P – C9 étaient sans doute faites à l'improviste par une grande communauté de frères, au sein de laquelle les chanteurs les plus experts (*cantores mores*) s'occupaient certainement des parties les plus ornementales telles que le *superius* et l'*altus*. Le plain-chant, en revanche, devait être laissé aux « cantores menores ». Ces derniers, lorsqu'ils maîtrisaient un peu le contrepoint, pouvaient peut-être se diviser en deux, comme dans cette pièce. Les polyphonies improvisées permettaient certainement aux frères de participer à l'embellissement de la liturgie selon leurs niveaux de compétence. L'hétérogénéité des savoir-faire a certainement conduit les chantres en charge des pratiques musicales au sein du monastère à proposer des arrangements qui donnent au contrepoint un aspect singulier.

[595] Voir le site Global chant database à l'adresse suivante : http://www.globalchant.org/search.php?HledanyText=&HledanyDruh=&SortBy=Text&Z=8&PocetNot=7&ProbihaOprava=n&CiselnaHodnota=&CiselnyKod=4345476&CiselnyUniv=10212143&Volpiano=1-d-c-d-e-d-g-f&X=1195&Y=465, consulté le 9/01/2015. La deuxième occurrence présente une mélodie similaire à la partie du *bassus*.

Conclusion

À la Renaissance, le chant liturgique partage des caractéristiques communes avec des traditions polyphoniques encore vivantes : le chant improvisé repose sur le partage d'une micro-culture spécifique parfois fondée sur une démarche identitaire. Dès lors, l'idée séduisante d'un style général du chant sur le livre ne suffit pas à embrasser les multiples rapports qu'entretiennent les institutions religieuses au chant ecclésiastique. L'analyse comparée d'une dizaine de compositions sur le plain-chant de l'introït *Gaudeamus omnes* a permis de distinguer un « chant à plusieurs vitesses ». En effet, les chantres des monastères, des abbayes et des églises paroissiales diminuaient beaucoup moins leurs contrepoints que les chanteurs des cathédrales ou des chapelles royales et papales. Les premières institutions cultivaient, sans doute, une culture du chant communautaire, alors que les secondes accueillaient la distinction individuelle des chanteurs comme un élément incontournable du chant collectif.

Le caractère identitaire et local du chant improvisé nous a conduit à considérer des pièces du corpus dans lesquelles étaient développés des usages marginaux. Ainsi, certaines polyphonies du monastère Santa Cruz de Coimbra et de l'église Sainte-Anne d'Annaberg contiennent « des bricolages et des trucs » qui semblent être l'expression d'une culture singulière du chant collectif. Au XVI^e^ siècle, les réformes du chant catholique menées depuis Rome n'ont pas, contrairement à l'idée reçue, amené à une uniformisation des coutumes liturgiques. Le musicologue Craig Monson soutient cette idée lorsqu'il démontre que le développement de la musique après le Concile de Trente témoigne « d'une remarquable variété de pratiques », dont la majorité trouvait leur origine dans des traditions anciennes[596]. Une lecture du décret sur les pratiques liturgiques formulé le 11 novembre 1563 révèle la bienveillance des réformateurs à l'égard des coutumes locales :

> […] quant aux autres choses qui regardent la conduite de l'Office divin, la bonne manière de chanter & de psalmodier qu'on y doit observer, les règles qu'il faudra garder pour s'assembler au chœur, & pendant qu'on y sera, & tout ce qui concerne les Ministres de l'église, ou autre choses semblables : le Synode Provincial en prescrira une Formule, selon qu'il sera utile à chaque Province, & selon l'usage du païs[597].

[596] Craig Monson, « Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music », *European Music, 1520-1640*, dir. James Haar, Woodbridge : Boydell & Brewer, 2006, p. 402.

[597] La traduction en ancien français est celle de l'abbé Chanut dans *Le Saint Concile de Trente œcuménique et général*, Paris : Mabre Cramoisy, 1686, p. 339-40. La référence est donnée dans l'article de Philippe Picone, « La question musicale au Concile de Trente », *Le Jardin de Musique 5*, vol. 2, 2008, p. 53.

Laissées à la discrétion des synodes provinciaux selon l'usage du pays, les décisions liées à l'exercice du chant dans les cérémonies liturgiques sont prises à un niveau local. Chaque établissement est libre de développer une culture polyphonique spécifique à partir du moment où ne sont pas introduits dans la musique des « actions profanes », des « bruits » ou « clameurs[598] ».

[598] *Ibid.*, p. 251.

QUATRIEME PARTIE

LE CONTREPOINT IMPROVISÉ ET LA DISTINCTION DU CHANTEUR CRÉATEUR DE MÉLODIES

INTRODUCTION

Après avoir démontré à travers les sources théoriques et musicales que le contrepoint improvisé pouvait être l'expression d'une micro-culture locale inhérente à une vision identitaire du chant, il semble à présent pertinent de transférer la démarche à l'échelle de l'individu. Cette dimension sociale du chant, souvent absente des travaux menés par les historiens de la musique, est largement abordée par les chercheurs lorsqu'ils s'intéressent aux pratiques polyphoniques de tradition orale. Leurs études fondées sur des témoignages directs pourraient apporter des informations intéressantes pour étudier le rapport des musiciens de la Renaissance au chœur de chanteurs. À ce titre, Bernard Lortat-Jacob analyse l'imbrication entre une distinction collective et individuelle lorsqu'il évoque le chant collectif des confréries Sardes :

> Chaque coro a en outre sa personnalité. En d'autres termes, il ne se réduit pas aux individus qui le composent : à l'inverse de ce que l'on croit habituellement, le multiple crée le simple, et les différences combinées la singularité, de la même façon que le jaune et le bleu mélangés ne créent pas une teinte mixte mais une autre couleur, le vert, dont la vue ne laisse pas deviner l'origine composite[599].

L'identité du chœur, telle qu'elle est évoquée ici, est générée par la somme des individus qui le composent. Ces quelques lignes retracent à la fois l'idéal du chant ecclésiastique, celui dans lequel les chanteurs se fondent dans le collectif et, en même temps, le caractère proprement personnel du rapport au chant. Les chanteurs individuels sont associés à des couleurs, comme les voix dans certaines notations polyphoniques de la Renaissance[600].

[599] Bernard Lortat-Jacob, *Chants de Passion*, *op. cit.*, p. 139.

[600] Sur l'usage de la notation, voir *supra*, p. 186 et suiv. La distinction des différentes parties de la polyphonie par les couleurs est un usage visible dans les sources musicales et théoriques du contrepoint improvisé. Le principe pédagogique est, par exemple, expliqué par le théoricien Seth Calvisius.

Ce conflit entre le groupe et l'individu dans le chant ecclésiastique est récurrent, de sorte que certains théoriciens de la Renaissance qui connaissent la nature des chanteurs, tel Conrad Von Zabern, les invitent à ne pas se démarquer du choeur[601]. Si le point de vue du musicien allemand semble s'appliquer aux pratiques liturgiques des monastères et des abbayes, son discours paraît en revanche contradictoire avec la conception du chant tel qu'il est pratiqué dans les cathédrales et les chapelles royales ou princières[602]. Ces établissements ont mené, à partir du XV^e^ siècle, une politique de professionnalisation des chœurs qui a transformé de manière durable la vision de l'art polyphonique et, par la même occasion, celle de ses protagonistes, les chanteurs. Les souverains, conscients du prestige de certains musiciens, désirent avoir à leur service les meilleurs chanteurs. Ils conduisent ceux-ci à développer des talents particuliers et à se distinguer dans l'exercice du chant. Certains chanteurs comme Antoine Colebault (dit Bidon) ont joui, grâce à leur grande science du chant improvisé, d'une importante reconnaissance en Italie[603]. La renommée qui semble accompagner le contrapuntiste à la Renaissance pose naturellement la question de son statut au sein des musiciens.

[601] Voir Joseph Dyer, « Singing with Proper Refinement from "De Modo Bene Cantandi" (1474) », *Early Music 6*, n° 2, 1978, pp. 207-27. Il propose une analyse et une traduction du traité de Conrad Von Zabern. Ce théoricien du chant insiste sur l'importance de l'homogénéité dans le chant collectif. Ce principe est énoncé en premier dans l'ouvrage sous l'intitulé *Condorditer cantare*. L'expression ne renvoie pas ici à la notion de concordance habituellement évoquée pour les pratiques polyphoniques mais à l'unité dans le chant monodique.

[602] Voir *supra*, p. 251 et suiv. La comparaison des sources musicales du contrepoint improvisé nous a permis de distinguer un chant à plusieurs vitesses.

[603] Voir la notice de Richard Sherr dans le grove en ligne à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40545?q=Bidon&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 09/01/2015.

NEUVIÈME CHAPITRE
LE STATUT DU CHANTEUR IMPROVISATEUR

Les documents d'archives et les sources théoriques du chant sur le livre permettent de penser que l'improvisateur avait un statut social particulier parmi les chanteurs. Quelques écrits véhiculent en partie l'idée selon laquelle un « bon chanteur » devait maîtriser le chant sur le livre. Certains virtuoses, sélectionnés pour leur capacité à produire des improvisations sur le plain-chant, ont connu un succès sans précédent. Les parcours de ces individus – chanteurs et improvisateurs – contribuent à situer le chant *ex abrupto* au centre d'un large phénomène de distinction du chanteur à la Renaissance.

I. DE LA NÉCESSITÉ POUR LE CHANTEUR DE MAÎTRISER LE CONTREPOINT

Les théoriciens, dans leurs écrits sur le contrepoint improvisé, ne présentent pas tous le chant sur le livre comme un usage indispensable pour les chanteurs. Ils se contentent souvent de donner les règles sans préciser le cadre de leur application, peut-être parce que celui-ci leur paraît évident. Pourtant, la connaissance du contrepoint est au fondement de l'art du chant et de la composition, et elle ouvre aux musiciens les portes d'établissements prestigieux. En effet, dans les archives des cathédrales, le contrepoint est souvent évoqué comme une compétence nécessaire pour les musiciens qui veulent intégrer ces grandes institutions religieuses. Les chapelles des cathédrales, notamment en Espagne, apparaissent ainsi comme des lieux qui ont contribué à l'essor d'une culture du chant sur le livre : la sélection y est importante, et on y donne également un enseignement très pointu.

A. L'ENSEIGNEMENT DU CONTREPOINT AUX ENFANTS DE CHŒUR

Il faut quitter le champ des éditions et des ouvrages théoriques pour prendre conscience du rôle fondamental du contrepoint dans la formation des chanteurs. Les registres administratifs dans lesquels sont consignés les dépenses et les paiements des musiciens témoignent de la part fondamentale que tient le chant *ex abrupto* dans le quotidien des cathédrales. Ces cahiers, qui narrent en filigrane la vie quotidienne dans ces lieux, contiennent

quelques fois des références à l'enseignement dispensé aux enfants de chœur, aux chantres et parfois même aux bénéficiaires de l'église, par les maîtres de chapelle.

Le contrepoint improvisé semble n'avoir jamais eu autant d'impact sur le quotidien des chanteurs que dans les cathédrales espagnoles où, dès le XV^e^ siècle, des documents d'archives présentent les obligations des maîtres de musique après leurs nominations. Parfois appelés *cantor*, ils étaient engagés à condition d'être en mesure de transmettre aux enfants de chœur le plain-chant, le chant figuré et également, dans certains cas au moins, le contrepoint écrit ou improvisé. La nomination de Juan Gonzáles de Tuledo au poste de *maestro de canto* de la cathédrale de Ségovie est ainsi relatée dans un décret de 1488[604] :

> E el dicho Johan Gonzáles, cantor, se obligó e prometió de amostrar e enseñar a cantar por el dicho salario, canto de óragano, e canto llano, e contrapunto, por todo un año, a todos los familiares del señor obispo que querrán aprender, e a los señores dignidades, canónigos e racioneros e medios racioneros, e capellanes de la iglesia [...]. E el dicho maestro de canto, con sus mozos de coro, que se obligó asimismo de mostrar a cantar los dichos canto de órgano e canto llano e contrapunto, han de cantar en el coro todas las fiestas principales […][605].

En dehors de ses fonctions dans le cadre des offices liturgiques, le maître de chant devait assurer un nombre de tâches considérable, dont la formation des enfants de chœur, mais aussi celle de tous les membres de l'église désireux d'apprendre cet art. La table suivante, sans être complète, recense certains documents d'archive qui mentionnent, parmi les devoirs du maître de chapelle, l'enseignement ou la pratique du contrepoint aux *mozos de coro*[606].

---

[604] Le poste proposé à Juan Gonzáles de Tuledo était certainement identique à celui de maître de chapelle. D'ailleurs l'expression est employée très tôt à Ségovie, puisque Pedro Doncel est nommé à la cathédrale en 1489 en tant que *maestro de capilla*. Voir José Lopez-Calo, *Documentario musical de la catedral de Segovia*, vol 1, Santiago de Compostella : Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 425-7.

[605] *Ibid.* L'auteur donne la référence originale en annexe 4 : « Et ledit Johan Gonzáles, cantor, s'engage et promet de montrer et enseigner à chanter pour ledit salaire, le chant figuré, le plain-chant et le contrepoint pour toute une année, à tous les familiers du Seigneur Evêque qui veulent apprendre, et aux Seigneurs dignitaires, chanoines, et aux prébendiers et semi prébendiers, et aux chapelains de l'église […]. Et ledit maître de chant, avec ses enfants de chœur, s'engage également à enseigner à chanter à ces derniers le chant figuré, le plain-chant et le contrepoint ; et ils devront chanter dans le chœur à toutes les fêtes principales […] ».

[606] L'expression « mozos de coro » est employée en Espagne pour désigner les enfants de chœur. En outre, les documents d'archives sont transcrits dans les études suivantes. **Pour Albarracín** - Jesus Maria Muneta Martinez de Morentin, *Catalogo del archivo de Musica de la Catedral de Albarracín*, Instituto de Estudios Turolenses de la Diputacíon Provincial : Teruel, 1984. **Pour Ávila** - Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1961 ; Jane Morlet Hardie, « Wanted : one maestro de capilla », *Encomium musicae : essays in Memory of Robert J. Snow*, dir. David Crawford, Hillsdale, New York : Pendragon Press, 2002. **Pour Badajoz** - Santiago Kastner, « La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603) », *Anuario musical 12*, 1957, pp. 123-46 ; Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599) Vida y obra : la música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Seville : Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000 ; http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Vásquez ; http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/presentacion/catebadajoz1.htm. **Pour Burgos** - José López-Calo, *La Música en la catedral de Burgos*, vol. 1-2, Burgos : Caja de

Table 43 : Les maîtres de chapelle chargés de l'enseignement du contrepoint improvisé

Villes	Nb de références à l'enseignement du contrepoint	Dates	Maître de chapelle
Albarracín	1	1593	
Ávila	5	10 Janvier 1522 12 Octobre 1530 Ca. 1546 Inconnue	Barrionuevo (cantor) Sepulveda Juan de Sanabria
Badajoz	4	21 Juillet 1529 22 Avril 1530 1547 Inconnue	Fernando Días Juan Vásquez Juan Vásquez Juan Salcedo
Burgos	6	Entre 1523 et 1565.	
Coria	1	Fin XVI^{e}	
Grenade	4	Inconnue 8 Juin 1580 14 Mai 1619 Inconnue	Hierónimo de Aliseda Luis de Aranda
Huesca	1	10 Mai 1603	
Las Palmas	2	2 Juillet 1518 26 Août 1574	Joan Ruiz Ambrosio López
Léon	3	Inconnue 12 Juillet 1602 Inconnue	Lucas Tercero
Madrid	1	Sous Philippe III	
Málaga	1	11 Novembre 1555	Juan de Morales (cantor)
Mondoñedo	1	1579	
Orense	1	30 Octobre 1581	
Palencia	1	Entre 1584 et 1598	Francisco Peraza
Plasencia	1	Après le 24 août 1565	Bernal González
Salamanque	3	1529, 1551 et 1561	Inconnu catedrático
Ségovie	3	4 Mars 1488 14 Janvier 1489 30 Août 1531	Gonzáles de Tudela Pedro Doncel García Muñoz

Ahorros del Círculo Católico, 1996. **Pour Grenade** : José López-Calo, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, vol. 1, Granada : Fundación Rodriguez, 1963. **Pour Huesca** - Antonio Duran Gudiol, « La Capilla de música de la Catedral de Huesca », *Anuario musical 19*, 1964, pp. 29-56. **Pour Las Palmas** - Lola de la Torre, *La Música en la Catedral de Las Palmas 1514-1600*, Madrid : Sociedad Española de Musicologia, 1983. **Pour León** - Dionisio Preciado, *Alonso de Tejeda Obras Completas*, vol. 1, Madrid : Alpuerto, 1974 ; José Maria Alvarez Pérez, « La Polifonia Sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII », *Anuario musical 14*, 1959, pp. 36-62. **Pour Madrid** - José Subirá, « La Música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid », *Anuario musical 12*, 1957, pp. 147-66. **Pour Málaga** - Higinio Anglès, *Scripta Musicologica II*, Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1975. **Pour Palencia** : Gonzalo Castrillo Hernández, « Estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época », Palencia : Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, *Revista di musicologia 4*, 1950, pp. 1-62. **Pour Plasencia** - José Lopez-Calo, *La musica en la catedral de Plasencia : notas históricas*, Trujillo : Ediciones de la Coria-Fundación Xavier de Salas, 1995. **Pour Salamanca** - Xosé Aviñoa (éd.), *Miscellània Oriol Martorell*, Barcelona : Universitat de Barcelona, 1998. **Pour Ségovie** - José Lopez-Calo, *Documentario musical de la catedral de Segovia*, *vol. 1 Actas Capitulares*, Santiago de Compostela : Universidad de Santiago de Compostela, 1990. **Pour Seville** - Robert Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, Madrid : Sociedad Española de Musicología, 1985. **Pour Siguenza** - Louis Jambou, « La Capilla de Música de la Catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenacion del tiempo liturgico : del Renacimiento al Barroco », *Revista de Musicología 6*, 1983, pp. 271-98. **Pour Tarazona** - Jane Morlet Hardie, « Wanted : one maestro de capilla », dans David Crawford (dir.), *Encomium musicae : essays in Memory of Robert J. Snow*, *Op. cit*. **Pour Tolède** - François Reynaud, *La Polyphonie Tolédane et son milieu : des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris : Brepols, 1996 ; http://www.colegioinfantes.com/historia/historia.html.

Séville	4	1550-1 23 Mars 1540 1549-52 13 Juin 1580	Bernardo Villalva (assistant) Francisco Guerrero Francisco Guerrero
Siguenza	1	13 Janvier 1514	Johannes de Arenana
Tarazona	3	Mi-mars 1521 30 Octobre 1528 Inconnue	Pedro Perez de Baldeloguo Pedro Garixo
Tolède	2	30 Août 1498 9 Mai 1557	Alonso de León

Les nombreuses références à l'enseignement du *contrapunto* dans les archives capitulaires espagnoles du XVI^e^ siècle montrent que cette pratique occupait une place centrale dans l'instruction des enfants de chœur. Ainsi, le dépouillement systématique des fonds effectué durant le XX^e^ siècle révèle ce phénomène sur une vingtaine de cathédrales, dont certaines telles celles de Burgos, d'Ávila, de Badajoz, de Grenade ou de Séville semblent avoir été des centres de formation très actifs pour la transmission du contrepoint. Parmi ces institutions, les cathédrales de Séville ou de Badajoz bénéficiaient des services de musiciens prestigieux comme Francisco Guerrero ou Juan Vasquez.

Une recherche dans les archives capitulaires espagnoles permet de comprendre l'intérêt que portaient les chapitres à l'enseignement du *contrapunto*, car le chant sur le livre participait souvent, au XVI^e^ siècle, à l'ornementation des offices liturgiques. À ce titre, certains témoignages de la cathédrale de Siguënza laissent penser que le contrepoint avait une fonction particulière lors des célébrations des messes de première et seconde classes. Le musicologue Herminio González Barrionuevo résume ainsi les différentes étapes de ces offices avec leurs caractéristiques musicales[607] :

[607] Voir Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599) Vida y obra : la música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 710.

Table 44 : La célébration de la messe à Siguenza au XVIe siècle, d'après Herminio González Barrionuevo

Étape de la messe	Caractéristiques musicales
Entrée	les instrumentistes
Introït	ils alternent plain-chant et le contrepoint improvisé librement
Kyrie	en alternant orgue, polyphonie et instrumentistes
Gloria	la chapelle
Alleluya	comme l'introït (en alternant plain-chant et contrepoint diminué, ou contrepoint concerté et diminué en alternance
Évangile	procession instrumentistes
Credo	plain-chant et polyphonie
Élévation	orgue et polyphonie ou contrepoint concerté jusqu'à l'Agnus
Agnus dei	orgue et polyphonie
Communion	contrepoint diminué
Sortie	instrumentistes

Le chant sur le livre intervient à quatre reprises pour compléter les sections de l'ordinaire de la messe qui étaient certainement interprétées à partir de polyphonies écrites. À ce titre, le résumé d'Herminio González Barrionuevo révèle différentes figures du chant *ex abrupto* qui font écho à celles identifiées dans l'ouvrage de Vicente Lusitano. Par exemple, l'*Alleluya* fait l'objet d'une alternance entre un contrepoint concerté et un contrepoint diminué à deux voix.

En dehors des registres capitulaires, les livres de cérémonie donnent aussi des informations complémentaires sur les pratiques musicales dans les cathédrales. Le *Directorio del coro*, rédigé par Juan Pérez en 1596 pour la cathédrale de Siguënza, livre des précisions sur l'improvisation des *Alleluya* :

> Alleluia se canta en contrapunto concertado al principo de ella y a la repetición echan todos contrapunto suelto a la folia, y ansimesmo se canta en contrapunto concertado el principio del verso una o dos cláusulas dél y de allí adelante prosiguen todos echando contrapunto suelto a la folia. Y se ha de cantar el Alleluia después del verso en contrapunto de concierto con que se ha de acabar porque esta última vez no han de echar otro contrapunto que lo de concierto y ésta es la costumbre de esta santa Iglesia lo cual se deja a la prudenciay orden del Maestro de Capilla[608].

Cet extrait est précieux, car il nous permet de voir que le chant des *Alleluya* repose sur une structure particulière. En effet, l'*Alleluya* qui introduit le verset est chanté deux fois, la

[608] Louis Jambou, « La Capilla de Música de la Catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenacion del tiempo liturgico : del Renacimiento al Barroco », *op. cit.*, p. 290. L'auteur cite en note le *Directorio del Coro IV* (f. 373r-v) conservé dans les archives de la cathédrale de Sigüenza : « L'alleluya se chante une première fois en contrepoint concerté et à sa répétition en contrepoint *suelto a la folia*, et de la même manière les deux premières clausules du début du verset s'effectuent en contrepoint concerté pour, ensuite, être suivies en contrepoint *suelto a la folia*. Et on doit chanter l'Alleluya après le verset en contrepoint concerté, usage avec lequel on doit terminer, car cette ultime fois ils ne doivent pas faire d'autre forme de contrepoint, et ceci est la coutûme de cette sainte église, laquelle s'effectue sous la discrétion et la direction du Maître de chapelle ».

première en contrepoint concerté, et la deuxième en *contrapunto suelto a la folia*. Le verset, intercalé entre les deux occurrences de l'*Alleluya*, n'est chanté qu'une seule fois, et ses premières cadences sont réalisées en contrepoint concerté, alors qu'ensuite tous les chanteurs viennent faire un *contrapunto suelto a la folia*. La reprise de l'*Alleluya* s'effectue, quant à elle, en contrepoint concerté. L'interprétation de l'*Alleluya* donne lieu à « des bricolages et des trucs » associés à une « micro-culture de lutrin ». L'auteur explique, en effet, que ces principes sont ancrés parmi les coutumes de la cathédrale de Sigüenza. Le recours à une terminologie singulière témoigne également du caractère local de ce chant : l'expression « contrapunto suelto a la folia » n'a, en effet, aucun équivalent. Pour Herminio González Barrionuevo, cet usage correspond au contrepoint concerté, une hypothèse qui nous paraît peu convaincante, dans la mesure où le copiste prend soin de distinguer cette technique de celle du *contrapunto concertado*. L'expression pourrait davantage renvoyer à une forme de chant sur le livre dans laquelle chaque chanteur improvise des mélodies très fleuries à l'inverse du contrepoint concerté qui, selon Vicente Lusitano, n'« aime pas trop être diminué[609] ».

B. Le contrepoint comme fondement a l'art du chant

La question des finalités du chant sur le livre est souvent laissée sans réponse dans la littérature théorique, car peu d'auteurs évoquent l'intérêt qu'une telle science apporte au métier de chanteur. La lecture des traités permet seulement de constater que l'improvisation vocale est, pour certains, un passage obligé dans la formation du compositeur, tandis qu'elle reste, pour d'autres, une pratique musicale qui sert uniquement à l'ornement de la liturgie. Ainsi, à la fin du XVI^e^ siècle, Seth Calvisius définit le contrepoint *ex tempore* sur le plain-chant ou sur le chant figuré comme le « meilleur et le plus utile de tous les exercices[610] », illustrant par cette phrase une forme d'ambiguïté générale sur la destination du chant sur le livre. En effet, l'auteur ne précise pas les raisons d'un tel entraînement, si bien que l'intérêt du contrepoint vocal doit être cherché dans des sources plus secrètes.

Le 16 juin 1523, Giovanni del Lago adresse une lettre à Giovanni da Legge dans laquelle il répond plus précisément à nos questionnements. Le théoricien explique qu'un « pur et simple chanteur est comme un corps sans âme, parce que personne ne peut être un bon

[609] Voir [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, f. 43r : « Es de saber que el contrapunto conçertado no quiere ser muy diminuto ».
[610] Seth Calvisius, *Melopoia*, *op. cit.*, chap. 21. La phrase du théoricien est la suivante : « *Et haec exercitatio omnium videtur optima, & utilissima* ».

chanteur sans avoir un bon contrepoint[611] ». Ainsi, pour Giovanni del Lago, le « bon chanteur » est celui qui possède une bonne connaissance des pratiques polyphoniques du plain-chant, qu'elles soient écrites ou improvisées. Seul ce chanteur-là est digne d'éloges, car il suscite l'émerveillement et l'admiration des gens. En 1556, Hermann Finck donne une idée de la considération dont jouissaient les musiciens qui ajoutaient d'une voix douce des mélodies variées sur n'importe quel plain-chant. Après avoir souligné, on s'en souvient, le fait que les chapelles papales, royales et impériales étaient constituées de contrapuntistes capables de telles prouesses, Hermann Finck évoque l'admiration que suscite leur art chez les auditeurs.

> Hi Musici ex tempore ad omnem propositum choralem cantum pertinentes voces adiungunt, et contra punctum suum pronunctiant, dulcedine vocis alios longe superant, et verum finem artis consecuti, et apud nostrates in maiore sunt admiratione et gratia quam caeteri[612].

L'admiration du théoricien rejoint ici celle de Juan Bermudo à propos des contrapuntistes de la chapelle royale de Grenade et de la chapelle de l'archevêque de Tolède[613]. Si le chanteur, inventeur de mélodies variées, soulève l'enthousiasme d'un public aussi connaisseur que celui des théoriciens, il est vraisemblable qu'un tel talent pouvait susciter l'engouement des hauts dignitaires de l'église et des princes.

C. La maitrise du chant sur le livre : un sesame pour le chanteur

Le contrapuntiste, admiré des auditeurs pour son art du chant *ex tempore*, était un type de chanteur recherché dans les grandes institutions religieuses. En effet, le contrepoint improvisé, enseigné aux enfants de chœur dès le plus jeune âge, faisait la fierté et la réputation des chapelles princières, royales ou papales. De telles structures déployaient des moyens importants pour sélectionner des chanteurs de grande qualité, capables de composer rapidement ou d'improviser des polyphonies variées. Adrien Petit-Coclico livre par exemple de nombreuses informations sur l'estime dont jouissait le contrepoint dans la société de la Renaissance. Si le théoricien montre un tel enthousiaste pour les polyphonies impromptues, c'est aussi parce qu'il cherche à promouvoir cette pratique musicale en l'Allemagne, pays où

[611] Bonnie Blackburn, Edward Lowinsky, Clement Miller, *A Correspondence of Renaissance Musicians*, *op. cit.*, p. 785. Les auteurs donnent l'original de la lettre : « Un puro et simplice cantore è come un corpo senza anima, perché senza buon contrapunto nesuno può esser buon cantore ».

[612] Hermann Finck, *Practica Musica*, *op. cit.*, sig. Aiiv : « Les musiciens ajoutent à l'improviste des voix sur toutes sortes de plain-chant, et déclament leur contrepoint d'une voix douce qui surpasse les autres, révélant ainsi un art consommé qui suscite selon nous plus d'admiration et de grâce que d'autres ».

[613] Voir *supra*, p. 261.

elle ne reçoit pas les suffrages. Il commence ainsi par évoquer un ensemble d'idées préconçues négatives sur l'improvisation pour mieux en faire l'éloge de par la suite :

> Ac si quis contrapuncti mentionem faciat, ac in perfecto Musico requirat, hunc odio plusquam canino lacerant, impudenter affirmantes, in contrapuncto multas pravas et corruptas species occurrere, quae aures offendant, et in compositionibus locum non habent. Quibus respondeo: me concedere contrapunctum aures offendere, verum asininas, quibus nihil praeter eum quem ipsi aedunt rugitum, aut quod rugitui consonum est, volupe est. Si enim hominum aures offenderet, cur non magis Iosquini, Petri de la Rue, et eorum successorum, quibus hae fuerunt delicatissimae? Cur non Imperatorum, Regum, Principum, Pontificum, qui huius artis ignaros in Cantorum suorum cumulum recipere dedignantur[614] ?

Petit-Coclico adresse des reproches à ceux qui critiquent l'usage du contrepoint improvisé et affirme l'intérêt d'une telle manière de faire la polyphonie pour un chanteur. Son argumentation se fonde en partie sur le fait que le chant sur le livre est un moyen sûr pour intégrer les chapelles les plus prestigieuses. En d'autres termes, est « bon chanteur » celui qui maîtrise l'art d'ajouter des voix *a l'improviso*, et seul celui-ci peut obtenir la reconnaissance par son métier et son statut social.

II. Le contrapuntiste, un chanteur reconnu ?

Rob Wegman aborde la question de l'intérêt porté au contrepoint dans la société de la Renaissance, en particulier dans celle des Pays-Bas. L'auteur insiste sur le fait que le déchant était, dès le XV^e^ siècle, une pratique commune, non seulement parmi les professionnels et les nobles, mais également parmi l'ensemble des communautés urbaines. L'Espagne et l'Italie sont aussi concernées par cette propagation du contrepoint dans toutes les sphères de la société. C'est tout au moins ce dont témoigne la multiplication des ouvrages théoriques en langue vernaculaire, un fait qui laisse supposer que le contrapuntiste faisait l'objet d'une nouvelle « reconnaissance ».

[614] Marc Desmet, « Les ambiguïtés du traité de musique vers 1550 : autour du *Compendium musices* d'Adrien Petit-Coclico », *Les Outils de la Connaissance : Enseignement et Formation intellectuelle en Europe entre 1453 et 1715*, dir. Jean-Claude Colbus et Brigitte Hébert, Saint-Etienne : Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 216. L'auteur donne la traduction française des mots de Petit-Coclico : « Et si quelqu'un fait mention du contrepoint, ou bien se réclame du musicien parfait, j'entends une foule aboyer comme des chiens affirmer impudemment que cela offense l'oreille. À quoi je réponds : permettez-moi d'offenser des oreilles qui ne sont que des oreilles d'ânes, auxquelles rien n'est agréable si ce n'est leur propre braiement ou tout ce qui lui ressemble. Si le contrepoint offensait les oreilles humaines, pourquoi n'a-t-il pas offensé Joquin, La Rue et leurs semblables qui les avaient si délicates ? Et les empereurs, rois, princes, pontifes, qui refusent avec dédain tout ignorant en cet art parmi les masses de leurs chantres ? ».

A. Les musiciens « poetes »

Au XVI^e^ siècle, la littérature florissante consacrée au contrepoint improvisé est une preuve indubitable de l'intérêt porté, au grand regret de certains tels Gioseffo Zarlino ou Nicola Vicentino, à cette pratique et à ses praticiens. L'estime qui entoure cet usage est ainsi liée à une mutation de l'image du chanteur à la Renaissance. Le *cantor* n'est plus un protagoniste secondaire de l'art musical comme dans la tradition médiévale, car il endosse le rôle de créateur, au même titre que le *musicus*. Cette redéfinition des statuts du chanteur et du compositeur au XVI^e^ siècle est certainement à l'origine du chapitre d'Adrien Petit-Coclico sur les différents genres de musiciens. Après avoir présenté les inventeurs de la musique, les mathématiciens et les grands compositeurs de la génération de Josquin des Prez, le théoricien décrit un quatrième type de musicien qu'il qualifie de « poète » :

> Quartum genus est Poëticorum, qui ex tertij generis Musicorum Gymnasio profecti sunt, et praecepta artis norunt, et bene ipsi componunt, et ex tempore super Choralem aliquem cantum contrapunctum suum pronunciant, et omnia praecepta, omnemque canendi uim eo referunt, ut suauiter, ornate, et artificiose canant ad homines oblectandos, et exhilarandos, hi dulcedine uocis alios longe superant, et uerum huius artis finem consequuti sunt, et in maiori sunt admiratione, et gratia quàm caeteri omnes. Tales sunt potissimum, Belgici, Pycardi, et Galli, quibus ferè naturale est, ut reliquis palmam praeripiant, ideo soli feruntur in Pontificis, Caesaris, Regis Galliae, et quorundam Principum sacellis[615].

La catégorie des musiciens « poètes » renvoie aux chanteurs-inventeurs de contrepoint, ces musiciens capables d'ajouter « des voix *ex tempore* à toute mélodie de plain-chant » et qui, pour cela, suscitent « l'admiration de tous[616] ». Curieusement, Adrien Petit-Coclico ne met pas de visage sur ces musiciens, contrairement à ceux des trois premières catégories auxquelles ce dernier ne manque pas d'attribuer d'éminents représentants. Le théoricien a peut-être pensé qu'il était réducteur de ne nommer que certains de ces musiciens « poètes » venus de Belgique, Picardie, de France, des chapelles pontificales, impériales ou royales. En évoquant ces innombrables musiciens « anonymes », dont on verra qu'ils ne le sont pas tous, Adrien Petit-Coclico rend hommage aux praticiens virtuoses qui ornent tous les

[615] Adrien Petit-Coclico, *Compendium musices*, Nuremberg : Johann Berg & Ulrich Neuber, 1552, f. Biiijv. Une traduction est proposée par Marc Desmet dans l'étude mentionnée à la note précédente : « Le quatrième genre comprend les musiciens poètes, qui sont issus de l'école des musiciens du troisième genre. Ils connaissent les règles, composent avec grâce, savent improviser un contrepoint sur le plain-chant, connaissent les règles de l'ornementation. Ils surpassent les autres en douceur de voix, et c'est la raison pour laquelle on les tient en plus grande estime. On trouve surtout parmi eux des Belges, des Picards, des Français, qui ravissent souvent les lauriers aux autres nations. En conséquence, ils trouvent à employer leur talent dans les cours ou chapelles des pontifes, empereurs, rois de France et quelques princes » (p. 218).

[616] Le texte d'Adrien Petit-Coclico sur le contrepoint improvisé a certainement servi de référence à Hermann Finck dont le traité est publié quelques années plus tard. Cette hypothèse trouve ses sources dans l'emploi d'expressions et de tournures de phrases similaires. Voir *infra*, p. 320.

jours les offices des plus grandes églises et qui méritent, par conséquent, de figurer au rang des grands princes de la musique[617].

B. Baldassare Castiglione et le cas Antoine Colebault

La position d'Adrien Petit-Coclico à propos des contrapuntistes pourrait laisser à penser qu'ils étaient à jamais condamnés à rester anonymes, contrairement aux compositeurs de musique écrite. Il semble néanmoins que certains de ces chanteurs-inventeurs aient connu une destinée tout autre, passant ainsi du statut de musicien de l'ombre à celui de maître. Les documents d'archives permettent de restituer le parcours d'Antoine Colebault, plus connu sous le nom de Bidon, depuis sa présence à la chapelle des Ducs de Savoie, puis des Ducs de Ferrare jusqu'à son engagement à la chapelle du pape Léon X en 1516[618]. Son prestige, que l'on peut juger à l'aune de cette exceptionnelle carrière, lui vient aussi des nombreux hommages que ses contemporains lui rendent, en particulier celui bien connu de Baldassare Castiglione dans son *Livre du Courtisan* :

> Voyez la musique, dont l'harmonie est ores grave & tardisve, ores tres-hastive & de nouvelles manieres : & neantmoins toutes delectent, mais pour diverses causes, comme l'on comprend en la maniere de chanter de Bidon, laquelle est tant artificielle, pronte, vehemente, esmeuë & de melodies tant diferentes, que les esprits de celuy qui l'entend, sont tous esmeuz & s'enflamment, & demourans ainsi ravis semblent s'eslever iusques au ciel.[619]

La variété, sous la plume de Baldassare Castiglione, semble être un élément du bon goût. Le chanteur Bidon fait ici figure de modèle par son inventivité et l'expressivité de son chant, dont les « mélodies différentes » sont à l'origine de l'émerveillement des auditeurs. Du même type que celle décrite par Hermann Finck ou Adrien Petit-Coclio, l'admiration générée par le musicien est sans doute davantage liée à un art consommé de l'improvisation qu'à de simples compétences d'interprète. De fait, Antoine Bidon était davantage reconnu pour l'excellence de son chant que par ses compositions, car il n'a laissé qu'une seule voix ajoutée

[617] Cette interprétation du texte d'Adrien Petit-Coclico est proposée par Marc Desmet dans la conclusion de son article. Voir Marc Desmet, « Les ambiguïtés du traité de musique vers 1550 : autour du *Compendium musices* d'Adrien Petit-Coclico », *op. cit.*, p. 219 : « Comment ne pas admettre que Coclico évoque ici les interprètes virtuoses, les chantres les plus fameux et les praticiens dont l'art du chant leur décerne la qualité de musicien ? Musiciens en acte, musiciens qui pratiquent : une catégorie par rapport à laquelle Coclico manque de toute tradition écrite dans les discours sur la musique, et qui fait l'apparition sous l'appellation de musicien-poète ».

[618] Voir la notice de Richard Sherr consacrée à Antoine Bidon dans le *Grove* en ligne à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40545?q=Bidon&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 10/04/2015.

[619] Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venezia : Aldus Manutius, 1528. La traduction française est empruntée à Gabriel Chapuis dans *Le Parfait courtisan du comte Baldasar Castillonnois*, Lyon : Loys Cloquemin, 1580, p. 98.

au *Miserere* de Josquin des Prez[620]. Le contrapuntiste pourrait avoir noté cette voix qu'il avait au préalable improvisée, suivant une technique présentée à la même époque par Vicente Lusitano comme « la dernière des habiletés[621] », c'est-à-dire l'un des usages les plus complexes.

La sixième voix ajoutée par Bidon sur le *Miserere* de Josquin des Prez fait écho aux canons esthétiques tels qu'ils sont définis par Baldassare Castiglione ou Vicente Lusitano. La virtuosité de cette partie de *sextus* se manifeste à travers un ambitus important d'une octave et une septième. Cet élément, qui pourrait paraître secondaire, révèle en réalité la personnalité de l'auteur, car seul un chanteur très habile comme Antoine Bidon peut interpréter ce genre d'ajout. Par ailleurs, le processus de variation est sans cesse présent grâce à l'utilisation de registres de hauteurs différents et à une alternance de fragments syllabiques et mélismatiques. Or, la variété ne serait pas aussi perceptible sans une utilisation savante de l'imitation : Antoine Bidon reprend ainsi régulièrement les motifs introduits par Josquin des Prez, par exemple sur *Tibi soli peccavi et malum coram te feci*.

Facsimilé 59 : Antoine Bidon, [*6e voix ajoutée au Miserere de Josquin des Prez*], St-Gall, Stiftsbibliothek, Ms. 463, f. 138r

[620] Le *Miserere* de Josquin des Prez avec la sixième voix ajoutée est conservé à la Stiftsbibliothek de St-Gall dans le manuscrit Ms. 463 (f. 138r.).

[621] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, *op. cit*., chap. 4, f. 55v : « La ultima de las abilidades que se suelen hazer es echar una boz de improviso sobre otras ». Le terme « ultima », qui signifie « dernière » comporte un sous-entendu qualitatif. Cette pratique est la dernière, car il s'agit de la plus difficile. Elle est placée parmi les épreuves terminales dans le cadre des concours pour les postes de maître de chapelle. Voir *supra*, p. 72 et suiv. Le chapitre « interpoler dans la polyphonie » nous a permis d'évoquer cette technique.

Cette sixième voix ajoutée, qui aurait très bien pu être improvisée *ex tempore* par Bidon, révèle la grande science du contrepoint de ce chanteur extraordinaire. La difficulté de ce genre de composition, mentale ou écrite, repose ainsi sur le respect des règles de consonances, sur l'intégration du principe d'imitation et de variation, mais également sur une contrainte liée à l'espace de chacune des voix. L'extrême étendue des registres de cette *sexta pars* reflète la nécessité, pour le chanteur, d'aller chercher les consonances dans les espaces laissés libres par les autres voix. La polyphonie écrite est ici un reflet plutôt fidèle d'une technique particulière d'improvisation décrite, au XVI^e^ siècle, par Vicente Lusitano et Gioseffo Zarlino : elle consiste à ajouter une partie sur une voix ou une polyphonie préexistante. Cet exemple laisse supposer qu'Antoine Bidon possédait l'art du chant sur le livre sur le bout des doigts.

C. Pietro Aaron : Les « cantori a libro »

Pietro Aaron, bien que discret sur la question du chant sur le livre dans son traité *Thoscanello in musica*, semble avoir apprécié cet usage polyphonique. C'est tout au moins ce que laisse à penser sa correspondance au sujet des pratiques musicales au sein de la cathédrale de Bergame, lieu dans lequel il vit faire, sous la direction de Gaspar de Albertis, des contrepoints qu'il n'aurait jamais cru entendre[622].

L'intérêt de Pietro Aaron pour le *contrapunto alla mente* pourrait ne pas s'être arrêté à de simples évocations de polyphonies éphémères. En effet, il donne, dans son *Lucidario in musica*, une liste de musiciens praticiens « célébrés » qu'il répartit en trois catégories différentes : les *Cantori a libro*, les *Cantori al liuto* et les *Donne a liuto et a libro*. Si les deux derniers genres de musiciens font explicitement référence à des chanteurs et des chanteuses qui s'accompagnaient en improvisant sur le luth, la catégorie des *Cantori a libro* pose aujourd'hui question. Pietro Aaron fait-il référence à des chanteurs qui improvisaient sur le livre ou bien tout simplement à d'habiles lecteurs de musique ? Giuseppe Baini, l'un des premiers historiens de la musique qui a certainement bien connu l'usage du contrepoint, se prononce sans ambiguïté en faveur de la première hypothèse :

> Se poi a taluno piacesse di applicar qui la distinzione di cantori a libro, e di cantori, e cantatrici a liuto, di cui si trova memoria presso gli autori fino al principio del secolo XVI., io non mi opporrei : giacchè per cantori a libro s'intendevano quei, che, sapendo di

[622] Voir Bonnie Blackburn, Edward Lowinsky, Clement Miller, *A Correspondence of Renaissance Musicians*, *op. cit.*, p. 709-10. Le contenu de cette lettre est présenté en amont, voir *supra*, p. 249, note 532.

contrappunto armonizzavano estemporaneamente sul libro ; per cantori e cantatrici a liuto, s'intendevano quelli e quelle, che cantavano o sul liuto, o Sulla viuola[623].

Giuseppe Baini reprend ici les différentes typologies de chanteurs décrites à la Renaissance, notamment par Pietro Aaron. Il distingue ainsi les « chanteurs au livre », créateurs de polyphonies, des « chanteurs » ou « chanteurs au luth », simples interprètes. La figure de ces « chanteurs au livre » se juxtapose à celle des contrapuntistes spécialisés dans l'improvisation sur le livre, et cela d'autant plus que la liste donnée par l'auteur du *Lucidario in musica*, révèle, entre autres, la présence de chanteurs, tels Bidon, versés dans l'art du contrepoint :

Cantori a libro

Il signor Conte Nicolo d'Arco. Il Signor Lodovico Strozzi da Mantova. Messer Bidone. Messer Costanzo Festa. Messer Don Timoteo. Messer Marc'Antonio del Doge da Vinegia. Messer pre Francesco Bifetto da Bergomo, Messer pre Gioan Maria da Chiari. Messer Gioanni Ferraro da Chiari. Messer fra Pietro da Hostia. Messer Girolamo Donismondo da Mantova. Maestro Girolamo Lorino da Chiari, maestro di Capella in Brescia. Messer Lucio da Bergomo. Messer Biasino da Pesaro. Messer Bernardino, overo il Rizzo della Rocca contrada[624].

Fait notable, la liste présente des individus avec des statuts sociaux différents : comtes, seigneurs, messires et maîtres se juxtaposent, laissant percevoir des individualités issues d'univers différents. Les noms des chanteurs sont, dans la majorité des cas, associés à leurs villes d'origine, preuve s'il en est de l'importance de l'aspect identitaire dans la littérature théorique autour du contrepoint improvisé. Pietro Aaron étant lui-même originaire de Florence, la plupart des chanteurs cités viennent d'Italie du Nord, notamment de l'actuelle Lombardie. Nicolo d'Arco, Lodovico Strozzi, Francesco Bifetto, Gioan Maria da Chiari, Gioanni Ferraro, Girolamo Donismondo, Girolamo Lorino et Lucio da Bergomo exerçaient dans des cités comme Arco, Bergame, Brescia et Chiari qui étaient issues des duchés voisins de Milan ou de Mantoue. Le théoricien, en citant ces noms, distingue ainsi une région où le chant sur le livre devait être poussé jusqu'à l'excellence.

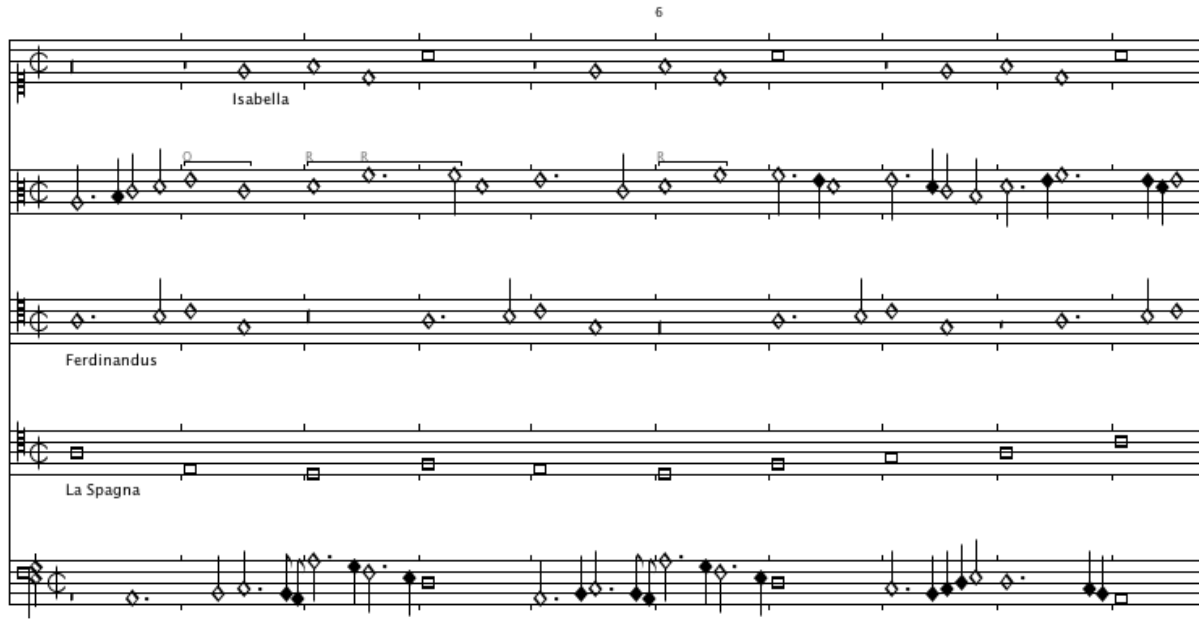
D'autres sphères géographiques émergent en filigrane de la liste de nom, Venise avec Marc'Antonio del Doge, lequel pourrait être Marc Antonio Cavazzoni, et enfin Rome avec

[623] Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Palestrina*, Roma : Societa Tipografica, 1828, vol. 2, p. 396 : « Ensuite, s'il plaisait à un tel d'y appliquer la distinction de chanteur au livre, et de chanteur, et de chanteur au luth, distinction dont on trouve trace chez les auteurs jusqu'au début du 16e siècle, je ne m'y opposerai pas : car par chanteur au livre ils pensaient à ceux, qui, sachant le contrepoint harmonisaient extemporanément sur le livre ; par chanteur et chanteur au luth, ils pensaient à ceux et à celles, qui chantaient soit sur le luth, soit sur la viole […] ».

[624] Pietro Aaron, *Lucidario in musica*, Venise : Girolamo Scotto, 1545, f. HHiijv.

Bidon et Costanzo Festa. Ce dernier musicien, qui a effectué sa carrière à la chapelle du pape, était certainement un des plus grands contrapuntistes de sa génération[625]. Ses cent-vingt-cinq contrepoints sur la mélodie de la *Spagna*, aujourd'hui conservés grâce à la consciencieuse copie du début du XVII^e^ siècle (I – Bol36), attestent une parfaite maîtrise de l'ajout polyphonique[626]. Certaines élaborations se démarquent par la superposition, sur le *cantus firmus*, de mélodies empruntées au plain-chant. On pense notamment au cent-quinzième numéro dans lequel Costanzo Festa juxtapose, au sein d'une polyphonie à cinq voix, la mélodie de l'hymne grégorienne *Ut queant laxis*, ou encore au cent-quatrième dans lequel le compositeur romain utilise des cryptogrammes. Les prénoms des rois Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille servent de prétexte au développement contrapuntique.

Exemple 25 : Costanzo Festa, *Contrepoint 104*, I – Bol36(1), f. 87r-88r



Les voyelles des prénoms permettent à Costanzo Festa de générer des *passos* répétés de manière continuelle. Ferdinandus donne naissance au premier ténor au motif (*ré-mi-fa-ut*) et Isabella au *superius* à (*mi-fa-ré-la*), selon la technique du *soggetto cavato dalle parole* décrite par Gioseffo Zarlino[627]. La combinaison contrapuntique est complétée par un duo *bassus* / *altus* plus ornemental, dont les idées mélodiques sont également répétées, laissant ainsi

[625] Voir James Haar, « Costanzo Festa », *Grove Online* à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09554?q=Costanzo+Festa, consulté le 10/07/2015. L'auteur y donne de nombreux détails biographiques.
[626] James Agee (éd.), *Costanzo Festa Counterpoints on a cantus firmus*, *op.cit.* L'auteur évoque, dans la préface, le lien qui unit Giovanni Maria Nanino à l'œuvre de Costanzo Festa.
[627] Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, *op. cit.*, terza parte, chap. 66, p. 267.

apprécier la science musicale du compositeur. Si l'ambiguïté du texte précédent de Pietro Aaron ne permet pas d'affirmer avec certitude que Costanzo Festa était un grand maître du chant sur le livre, on peut néanmoins supposer que de telles compositions écrites dans un but pédagogique ont servi de modèle au développement du contrepoint improvisé durant le XVI^e^ siècle. En effet, Vicente Lusitano suggère fréquemment dans son traité l'utilisation d'un *passo forçado* à réutiliser dans des configurations différentes, technique que Costanzo Festa maîtrise ici à la perfection[628].

D. LE *TENORISTA*, UN MAITRE DU CHANT SUR LE LIVRE ?

La pratique du chant sur le livre a des retombées sociales sur le collectif de chanteurs, car cet usage repose sur une hiérarchie implicite des voix[629]. Le ténor, qui porte le plain-chant dans les polyphonies écrites ou improvisées depuis le Moyen Âge, constitue en somme le « fondement du chant polyphonique », fonction dont le prédisposait son origine terminologique « *tenere* », en français « tenir »[630]. Le terme « tenorista » qui apparaît dans les documents d'archives entre les premières années du XV^e^ siècle et le milieu du XVI^e^ siècle pose en revanche question. Si Johannes Tinctoris, dans son *Terminorum musicae definitorium*, emploie ce mot pour évoquer celui qui « chante le ténor », d'autres témoignages conduisent à penser que le vocable est également employé pour désigner un chanteur capable, selon Rob Wegman, de coordonner des polyphonies improvisées[631].

Les raisons qui engagent à considérer les hypothèses soutenues par Wegman sont diverses. D'une part, le qualificatif de « tenorista » pouvait être attribué à un chanteur qui ne chantait pas dans un registre de ténor. En guise d'exemple, les chanteurs Niccolo di Lore et Antonio Francisco Biancardi, recrutés les jours de polyphonie à la cathédrale de Florence, étaient tous deux *tenoristi bassi*[632]. D'autre part, le *tenorista* bénéficiait, dans certains lieux, d'un traitement avantageux. Ainsi, à la fin du XV^e^ siècle, le chapitre de la cathédrale de Florence accorde au *tenorista magno* Francisco de Boscherinis quatre florins de plus qu'au maître de chapelle Antonio de Montughio, et le phénomène est également visible au sein

[628] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 1, f. 27v.
[629] Voir *supra*, p. 206 et suiv.
[630] Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Trevise : Gerardus de Lisa, [ca. 1494], f. Bv : « Tenor est cujusque cantus compositi fundamentum relationis ». L'expression « chant composé » n'est pas associée à l'écriture musicale mais plutôt au chant polyphonique.
[631] *Ibid.* La définition de Johannes Tinctoris : « Tenorista est ille qui tenorem canit » laisse à penser que le ténoriste n'est qu'un simple chanteur lecteur. Rob Wegman illustre l'ambiguité du terme en présentant une acception différente. Voir *supra*, p. 192.
[632] Albert Seay, « The 15th-Century Cappella at Santa Maria del Fiore in Florence », *Journal of the American Musicological Society 11*, n° 1, 1958, p. 45.

d'autres institutions italiennes. Une étude systématique des occurrences du terme « tenorista » permet d'analyser avec plus de pertinence le statut que pouvait avoir un tel chanteur. Les registres des cathédrales italiennes contiennent de nombreuses références à des musiciens qui occupaient cette fonction[633].

Table 45 : Une liste de ténoristes engagés en Italie

Ville	Etablissement	Dates	Musicien
Florence	cathédrale	Début XV^e^ à 1478	Don Paulo *tenorista* ; Francisco Dominici Boscherini ; Dominico Francisci Panichini ; Nicolaum Loris ; Antonium Francisci Biancardi
Milan	chapelle ducale	1498-1499	Van Weerbecke Joannem de brippio
Modène			Willechin ; Piero Pannethin ; Misser Rogier
Naples	chapelle Royale d'Espagne	15 Avril 1437 au 30 Avril 1466	Pirardo Taxemor ; Taxmet de Santo Paulo Thomàs de Alamanya
Padoue	cathédrale	1419-1450	Johannes (1419) ; Riccardo (1431) ; Magister Petrus (1475) ; Dominus presbiter Sivester (1487) ; Hieronimus Schiavina (1489) ; David de Galoes ; Nicasio Milot (1495) ; De Alegris (1525) ; Frater Vincentius (1528) ; Vincenso (1535) ; Gregorium (1556) ; Nicolai Spoverati ; Aloisius (1560).
Rome	chapelle papale	7 Mai 1418 à 1501	Perthenardo Bertauldus Danci Jo. Redois (1418) ; Nervae (1447) ; Lupo (1458) ; Guillelmo (1461) ; Gregorius (1462); Viconus (1476) ; Joannes (1478) ; Jacobo Antonio (1484) ; Nicolao (1484) ; Francisco (1490) ; Thomas de Licto (1496) ; Bernardinus (1501)
Sienne	cathédrale de Sienne	1409 à 1481	Bartolomeo di Mariano (1409) ; Riccardo (1431) ; Giovanni (1437) ; Guglielmo di francia (1438) ; Agnolo di Nanni (1440's) ; Goro di Pavolo (1446) ; Gonsalvo de Nuvalis (1447) ; Luca di Giovanni da Pisa (1449) ; Simone di Mariano (1450) ; Nicholò di Lore da Firenze (1481)

[633] Cette table est réalisée à partir de travaux musicologiques divers : **Pour Florence** : Albert Seay, « The 15th-Century Cappella at Santa Maria del Fiore in Florence », *op. cit*, p. 44-5. **Pour Milan & Modène** : Edmond Vander Straeten, *Les musiciens néerlandais en Italie du quatorzième au dix-neuvième siècle : études et documents*, Bruxelles : Van Trigt, 1882, p. 11 et p. 74 ; Claudio Sartori, « Josquin Des Prés Cantore del Duomo di Milano », *Annales Musicologiques 4*, 1956, p. 78. **Pour Naples** : Anglés, Higini, « La musica en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el Reinado de Alfonso el Magnánimo », *Scripta musicologica 2*, 1975, p. 1022-4. **Pour Padoue** : Guido Rustico, « Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI contributo per una storia », *Note d'Archivio Enero Febbraio*, 1941 ; Rafaele Casimiri, « Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI contributo per una storia », *Note d'archivio*, 1941, p. 146. **Pour Rome** : Franz X. Haberl, *Die römische « schola cantorum » und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1888. **Pour Sienne** : Franck d'Accone, « The Performance of Sacred Music in Italy during Josquin's Time, c. 1475-1525 », *Josquin des Prez : Proceedings of the International Josquin Festival Conference*, dir. Edward E. Lowinsky, London : Oxford University Press, 1976, p. 604 ; Franck d'Accone, *The Civic Muse : music and musiciand in Siena during the Middle Ages*, Chicago : University of Chicago Press, 2007. Voir également David Fiala, *Prosopographie des Chantres de la Renaissance (PCR) : dictionnaire biographique en ligne des chanteurs professionnels des XVe et XVIe siècles*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance / Ricercar, 2009-, http://193.52.215.195/fmi/iwp/cgi?-db=Ricercar%20Vie%20musicale&-loadframes, consulté le 5/04/2015. Une recherche par mot-clés dans la base de donnée révèle des résultats très intéressants. En effet, David Fiala a répertorié, entre 1400 et 1550, soixante-six chantres ténoristes, principalement des franco-flamands, qui viennent compléter la liste ci-présente.

L'emploi du terme est particulièrement visible en Italie dans des institutions où la pratique du contrepoint improvisé était certainement quotidienne comme à la chapelle Papale, dans les cathédrales de Florence, de Padoue et de Sienne. Dans ce dernier établissement, le chapitre de la cathédrale semble avoir porté les ténoristes en haute estime, car l'institution se félicite, le 6 mars 1439, d'avoir engagé « un ténoriste dans l'église majeure, pour l'honneur de la ville et de ses citoyens[634] ». Le chanteur nommé Guilielmo, bénéficie ensuite d'un salaire plus élevé que les autres.

D'autres documents révèlent encore l'importance du ténoriste. En juillet 1481, celui de la cathédrale de Sienne n'a pu se joindre à la chapelle pour célébrer les offices. Le chapitre fait rédiger une note dans laquelle il précise qu'il n'est « pas possible de chanter sans un ténoriste[635] ». La figure du ténoriste jalonne également les correspondances de certains responsables religieux ou politiques. Par exemple, Pierluigi Farnese, duc de Parme, adresse en 1545 une lettre à un certain Messer Patrizio, dans laquelle il évoque un chanteur ténoriste nommé padre Jacomo qui a semble-t-il eu à l'époque une très grande renommée[636]. Un siècle auparavant, un autre chanteur du nom de Paolo da Firenze, qui exerçait à Florence au début du XV^e^ siècle, est qualifié de Paolo *tenorista* dans le manuscrit F – P568[637]. Le copiste a pris soin d'ajouter le vocable « *tenorista* » sans doute parce que ce titre donnait de l'éclat à son nom plutôt commun. Paolo da Firenze était-il un chanteur capable d'inventer des contrepoints nouveaux ou se contentait-il de chanter la partie de ténor dans les polyphonies ? La réponse échappe encore aujourd'hui aux historiens de la musique. Néanmoins, il semble contradictoire de distinguer un chanteur-interprète à une époque où la lecture de la musique polyphonique était maîtrisée par la majorité des musiciens d'église.

---

[634] Franck D'Accone, *The Civic Muse : Music and Musicians in Siena during the Middle Ages*, *op. cit.*, p. 163 : « having a tenorista in the major church, for the honor of the city and of its citizens ». Le texte original n'a pu être consulté.

[635] Franck D'Accone, « The Performance of Sacred Music in Italy during Josquin's Time, c. 1475-1525 », *Josquin Des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference, 1971*, dir. Edward Lowinsky et Bonnie Blackburn, Londres : Oxford University Press, 1976, p. 604.

[636] Nestore Pellicelli, « Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI », *Note d'archivio Gennaio-Marzo 1932*, p. 42 : « Ill. signor. Havendo io risoluto di radunar qualche numéro di Cantori per fornir una mia Capella, e mi viene accennato che costì in Genoa nel duomo è un padre Jacomo tenorista. La suficentia del quale mi è celebrata molto ».

[637] Voir David Fallows, « Paolo da Firenze », dans le *Grove Online* à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20842, consulté le 9/01/2015 : « That Paolo's name has the suffix 'tenorista' the first time it appears in F-P568 suggests that he was at some stage active as a Professional singer, perhaps before he became abbot ».

III. Le contrepoint comme critère de recrutement des musiciens

La lecture d'Adrien Petit-Coclico a engagé à assimiler le contrepoint sur le livre à un sésame pour le chanteur. Le théoricien, on se souvient, rend légitime l'apprentissage de ce chant improvisé en expliquant que les « empereurs », « rois » et « papes » refusent dans leurs chapelles ceux qui ignorent cet art[638]. Ce faisant, cet usage musical semblait constituer un des critères de sélection des musiciens sur l'ensemble du territoire européen. Toutefois, les chanteurs n'étaient pas les seuls à subir des épreuves d'admission, puisque les organistes avaient également, d'après certains témoignages, à passer des examens de contrepoint *ex abrupto,* afin d'intégrer les cathédrales. Ce fait confirme les hypothèses conçues à partir des sources musicales, car l'usage de l'improvisation sur le plain-chant n'était pas spécifique à un médium[639]. À ce titre, le théoricien Angelo da Picitono précise, dans son *Fior Angelico di Musica*, que « les figures diverses, et espèces, ou plutôt les éléments de ce contrepoint peuvent servir à volonté et à plaisir aux organistes[640] ».

A. Concours d'orgue

Le rôle fondamental de l'improvisation dans les recrutements aux postes d'organiste n'est pas inconnu des musicologues[641]. Le chapitre de la basilique Saint-Marc à Venise présente notamment le contrepoint sur le plain-chant comme une compétence nécessaire à tout organiste de premier plan, ce type d'épreuve permettant de vérifier « la valeur » du musicien[642]. Au XVI^e^ siècle, le théoricien Biagio Rossetti évoque trois catégories d'organiste, dont deux sont clairement associées à la maîtrise de l'improvisation. Il distingue notamment, à l'instar d'Adrien Petit-Coclico pour les chanteurs, les organistes praticiens spécialisés dans

[638] Voir *supra*, p. 287. Le théoricien Adrien Petit-Coclico emploie les termes 'imperatorum', 'regum', 'principum' et 'pontificum'.

[639] Voir *supra*, p. 168 et suiv. Les sources musicales du contrepoint improvisé comportent un corpus non négligeable de pièces pour orgue.

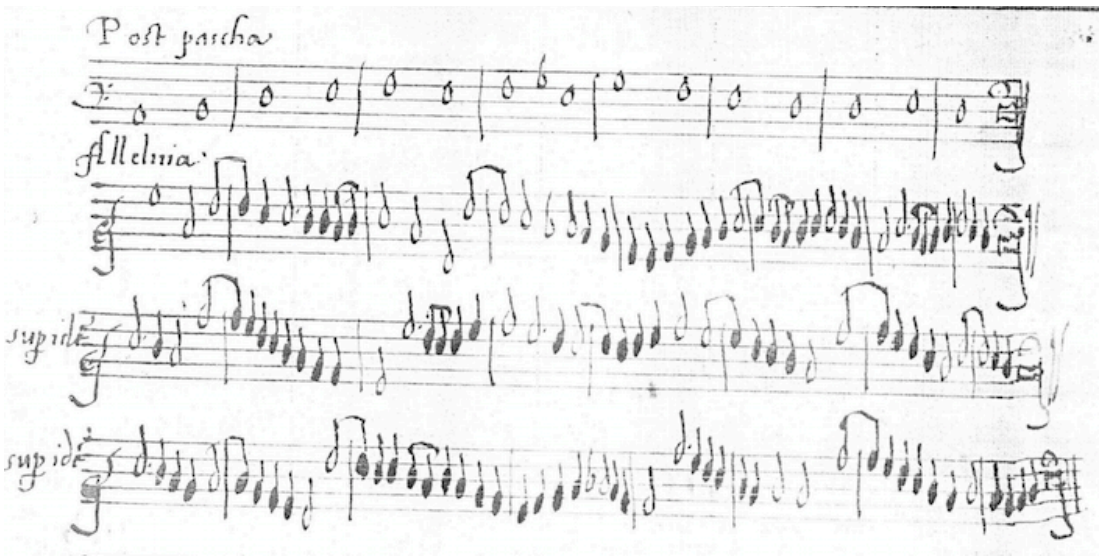
[640] Angelo da Picitono, *Fior Angelico di Musica*, Venise : Agostino Bindoni, 1547, secondo libro, chap. 36 : Del florido, overo figurato contraponto : « Conclusivamente dico, che le diverse figure, & specie, overo elementi di esso contraponto si possono constituir : al libito & piacere delli organisti, mentre che osservino le per noi sopra addute regole ».

[641] Voir Arnaldo Morelli, « Concorsi organistici a San Marco e in area veneta nel Cinquecento », *op. cit*, p. 263. Après avoir évoqué les lacunes de certains organistes au service de la cathédrale de Trévise, Arnaldo Morelli évoque un concours qui se serait déroulé à la cathédrale de Padoue en 1579. Une des épreuves consiste à faire un *cantus firmus* « cavato » à l'improviste sur le livre. Le terme « cavato » renvoie traditionnellement aux pièces construites sur un plain-chant formé à partir des syllabes d'un texte. Josquin des Prez a, par exemple, utilisé ce principe dans sa *Missa Hercules Dux Ferrariae*.

[642] *Ibid.*, p. 265. Arnaldo Morelli cite la *Prova solita per esperimentar li organisti che pretendono concorrere a l'organo nella chiesa di S. Marco in Venezia* conservée à l'Archivio di Stato di Venezia (*Procuratoria de Supra, b. 91*) : « queste cose fatte d'improvviso dan chiaro indicio del valor de l'organista facendole bene ».

« le contrepoint des proses, des hymnes, des antiennes, des séquences et autres[643] ». Les improvisations de ces organistes devaient présenter des affinités avec les polyphonies notées du manuscrit I – Ber1143 de Joannis Baptista de Fogliaris, même si ces pièces semblent davantage être des exercices de contrepoint sans destination instrumentale[644]. Le musicien de Bergame propose un nombre important de pièces écrites sur des plain-chants en valeurs égales de semi-brèves :

Facsimilé 60 : Joannis Baptista de Fogliaris, [3] *Alleluya Post pascha*, f. 2r



Le facsimilé comporte trois contrepoints sur le plain-chant d'un *Alleluya* chanté après Pâques. Ce type d'exercice court devait être effectué de manière improvisée dans les concours d'organistes à Trévise, Padoue ou Venise. À la fin du XVI^e^ siècle, certaines épreuves données à Venise pour le recrutement des organistes sont détaillées dans la *Prova solita*. Le deuxième exercice mentionné n'est autre qu'un contrepoint improvisé :

> Si apre il libro de' canti fermi […] et si copia un canto fermo o d'introito o d'altro, et si manda al detto organista sopra il quale deve sonar cavando le parti, facendo il detto canto fermo una volta in basso, l'altra in tenore, poi in contralto et soprano[645].

[643] Albert Seay (éd.), « Biagio Rossetti, Libellus de rudimentis musices : De choro et organo compendium », *Critical Texts 12*, Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1981, p. 93 : « sub cantu plano, prosarum, videlicet, hymnorum, antiphnarum, sequentiarum ».

[644] L'absence d'accords à trois sons engage à penser que ces polyphonies ne sont pas nécessairement écrites pour orgue.

[645] Arnaldo Morelli, « Concorsi organistici a San Marco e in area veneta nel Cinquecento », *op. cit.*, p. 265 : « On ouvre le livre de plain-chants […] et on copie un plain-chant d'introït ou d'autre chose, et on demande à l'organiste de jouer la polyphonie sur un plain-chant migrant, en faisant ce même plain-chant une fois à la basse, l'autre au ténor, ensuite au contra-alto et soprano ».

Cette épreuve, donnée à la même époque à Trévise ou à Padoue, semble être incontournable au sein des concours d'organistes[646]. Les musiciens devaient alors présenter une polyphonie sur un plain-chant migrant aux différentes voix (*bassus*, *tenor*, *altus*, *superius*), ce qui demandait un haut degré d'expertise. Lorsque les organistes étaient sélectionnés, ils n'étaient toutefois pas au bout de leur peine, car ces derniers devaient encore faire leurs preuves au quotidien, sous peine d'être licenciés pour leur manque de compétence. En 1535, une note conservée de la cathédrale de Trévise mentionne les « insuffisances » de Thomeus [da Rovigo] et de son successeur Francesco di S. Angelo, car ces organistes ne répondent pas correctement au chœur et ne comprennent pas le ton du *cantus firmus*[647].

B. Le contrepoint et la selection des chanteurs

Les organistes n'étaient pas les seuls musiciens à être confrontés à des examens sélectifs. À en croire Adrien Petit-Coclico, la connaissance du chant sur le livre permettait aux chantres d'intégrer des chapelles prestigieuses. Ces institutions devaient alors vérifier l'habileté des chanteurs lors de leur recrutement. Des investigations menées dans les archives de lieux propices à l'expression contrapuntique apportent certaines informations sur le déroulement des concours. Les candidats étaient a priori auditionnés sur des exercices pratiques de solmisation, de plain-chant, de lecture et de contrepoint. Les tests, au XVI^e^ siècle, ne comprenaient que rarement des exercices de composition écrite[648].

Parmi les différentes compétences du chanteur, celle qui consiste à inventer des mélodies nouvelles sur le plain-chant était apparemment la plus sélective. En effet, l'usage de la solmisation, l'interprétation du chant grégorien et la lecture de la musique figurée constituaient des fondamentaux que tout candidat devait connaître. Parfois, certains établissements acceptaient des chanteurs qui ne maîtrisaient pas totalement le contrepoint. Par

[646] *Ibid.*, p. 266 : Cette « seconde épreuve, celle sur le *cantus firmus* » que nous avions déjà rencontrée dans les concours de Trévise et de Padoue, est sans doute celle qui est la plus liée à la tradition organistique ».

[647] *Ibid.*, p. 262 : « Thomeus [da Rovigo] non est sufficiens ad sonandum ipsum organum atque quotidie ipse facit discordare chorum, non intelligendo tonos aut cantum firmum ». Francesco di S. Angelo « non respondet aut sit sufficiens capellae cantorum […] itemque dictus Thomeus tamquam imperito non respondet aut concordat cum cantoribus capelle dicte ecclesie ».

[648] La composition écrite, comme épreuve dans les concours de maître de chapelle, est mentionnée à Grenade en 1592. Les deux dernières épreuves sont les suivantes : *composición de un motete a cinco sobre canto llano y composición de una chanzoneta a cuatro de tiples con su responsión, sobre letra y canto llano obligados*. Les archives de la cathédrale de Grenade contiennent encore le motet du vainqueur, Juan de Riscos (manuscrit E - Gcr). On trouve également un témoignage du XVII^e^ siècle à Séville. Pour la treizième épreuve, les candidats ont vingt-quatre heures pour composer un motet et une *chanzoneta*, c'est-à-dire un *villancico*.

exemple, entre le XV^e^ et le XVI^e^ siècle, certains chanteurs entrent à la cathédrale de Cambrai en dépit d'un niveau insuffisant en chant sur le livre[649].

Table 46 : Le rôle du chant sur le livre dans le recrutement des chanteurs à la cathédrale de Cambrai

Date	Musicien	Information
25 Juin 1485	Chanteur anonyme de Berg	« admis avec la promesse du maître de chant qu'il apprendra davantage comment chanter sur le livre ».
1 Juin 1491	Moreau de Saint Géry	« admis […] bien qu'il ne sache peu chanter sur le livre ».
1 Avril 1493	Anonyme	« admis […] à condition qu'il reste avec le maître et qu'il apprenne à chanter sur le livre ».
6 Novembre 1504	Enoldus appelé Guingerlot ; Sabastianus Muguet	« un salaire plus important à condition que le dit Muguet apprenne à chanter sur le livre ».
5 Juillet 1531	Judocus	« admis à condition que d'ici les fêtes de la Nativité du Seigneur, il apprenne à chanter sur le livre ».
30 Août 1532	Julianus Brito	« admis à condition que d'ici les fêtes de la Nativité du Seigneur, il apprenne à chanter sur le livre ».
26 Mars 1534	Anonyme	« admis […] à condition qu'il apprenne à chanter sur le livre ».

La cathédrale de Cambrai avait ainsi son propre cahier des charges concernant l'admission des chanteurs, car ces derniers, tels Judocus ou Julianus Brito, pouvaient intégrer la chapelle malgré leurs lacunes dans le chant sur le livre. Ces insuffisances devaient être comblées très rapidement, certainement grâce à un entrainement quotidien et à une mise en pratique dans le cadre des offices liturgiques.

D'autres établissements prestigieux tels que les chapelles impériale, royale et papale avaient certainement une indulgence moins grande envers les chanteurs inexpérimentés dans le chant *ex abrupto*. À ce titre, les *Constitutiones Capellae* (Biblioteca Apostolica Vaticana Ms. Capp. Sist. 611) renferment des témoignages sur les activités musicales au sein de la chapelle des papes et apportent des informations capitales sur le recrutement des chanteurs. Ces écrits contiennent deux sections consacrées aux chanteurs, l'une rédigée en 1545 sous Paul III, et l'autre au début du XVII^e^ siècle sous Paul V. Néanmoins, les deux textes présentent un contenu similaire, preuve du caractère inaltérable des traditions de recrutement. Les chapitres liés aux chanteurs contiennent des informations matérielles (salaires, contrats, et autres), mais renferment également des données liées à leur examination dans la perspective d'un recrutement. L'admission des chantres était entérinée à l'issue d'un vote secret qui avait lieu après un examen pratique. La teneur de celui-ci est explicitée dans le chapitre III des deux constitutions intitulé *Modus examinis*.

[649] Craig Wright, « Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550 », *The Musical Quarterly 64*, n° 3, 1978, p. 313-4.

> Postquam R. P. D. dictae Capellae Magister proposuerit collegio cantorum praefatum cantorem instantem per dictum collegium examinandum, primo considerandum est, si cantor examinandus habeat bonam et perfectam vocem; secundo, si cantet bene cantum figuratum; tertio si cantet sufficienter contrapunctum ; quarto, si cantet cantum planum; quinto, si sciat bene legere[650].

Les exercices pratiques devaient permettre aux membres du jury de vérifier notamment si les musiciens savaient chanter le plain-chant, le chant figuré et étaient capables de contrepointer. Le contenu des épreuves n'est pas révélé dans ces documents, mais on peut toutefois penser que les exercices proposés se rapprochaient de ceux enseignés par Vicente Lusitano dans ses traités[651].

En marge des obligations des chanteurs, les *Constitutiones Capellae* mentionnent certains usages musicaux établis au sein de la chapelle des papes et révèlent ainsi l'adoption du contrepoint pour assurer à la liturgie un certain décorum. Dans ses *Diarii Sistini*, le maître de cérémonie Paride de Grassis distingue systématiquement les offices *solennels* ou *majeurs*. Or, le chant sur le livre a manifestement occupé par la suite une place de choix dans des cérémonies importantes telles que celles de la Nativité, car les chanteurs devaient effectuer, selon l'usage, les trois premières antiennes et le huitième répons des matines de la nuit de Noël en contrepoint ou en *cantu plano maiori*[652]. En revanche, les plains-chants pour les matines des Ténèbres ne devaient pas être ornés avec du contrepoint : « *solet cantu firmo et devote et non cantu Contrapuncto*[653] ». La mention semble ainsi indiquer un usage exceptionnel qui s'opposerait à l'utilisation habituelle du chant sur le livre. Ici, le plain-chant traditionnellement chanté en polyphonie est exécuté de manière monodique, afin de respecter l'austérité de l'office. L'usage éclatant du chant sur le livre n'aurait sans doute pas été pertinent pour célébrer la Passion du Christ.

---

[650] Voir Franz Xaver Haberl, « Die römische "schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mittz des 16. Jahrhunderts », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, iii (1887), p. 284. L'auteur propose la transcription intégrale de ces constitutions : « Après que le maître de chapelle ait proposé à l'essai ces mêmes chanteurs pour l'examen d'entrée au collège, il faut premièrement vérifier, si le chanteur examiné a une voix bonne et parfaite ; deuxièmement, s'il chante bien le chant figuré, troisièmement s'il chante suffisamment bien le contrepoint ; quatrièmement, s'il chante le plain-chant ; cinquièmement, s'il sait bien lire ».

[651] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219 ; Vicente Lusitano, *Introduttione facillissima*, *op. cit.*

[652] Franz Xaver Haberl, « Die römische "schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mittz des 16. Jahrhunderts », *op. cit.*, p. 295 : « In matitudinis Nativitatis D. N. Jesu Christi omnes cantores accedere tenentur ad capellam, et suis cottis induti, hora videlicet per summum Pontificem deputanda, et incepto Matutino per summum Pontificem aut aliquem R. D. Cardinalium, cantandum est Invitatorium dicti matutini, videlicet Christus natus est nobis etc. per duos sopranos cantores, et chorus debet replicare idem in cantu plano maiori prima vice et utlima vice chorus similiter continuabit Venite adoremus etc. in cantu plano maiori, ut est consuetum : et tres primae antiphonae primi nocturni in contrapuncto, item primum Responsorium similiter in contrapuncto decantandae sunt ab ipso choro replicando, ut est consuetum ».

[653] *Ibid.*, p. 296 : « Les offices pour les matines des ténèbres chantés seulement en plain-chant et dévotement, et non en contrepoint ».

Conclusion

Notre travail nous a engagés à reconsidérer la place du contrepoint dans le quotidien des établissements religieux et nous a aussi conduit à poser un autre regard sur le métier de chanteur. À partir du XV^e^ siècle, certains musiciens semblent acquérir leur titre de noblesse grâce à leur grande expertise dans le domaine du contrepoint improvisé. La prise en compte du talent de certains conduit les institutions religieuses à leur décerner un titre ou un statut, celui de ténoriste. Ces établissements se lancent également dans la quête d'une excellence contrapuntique, ce dont témoignent les politiques de recrutement drastiques pour lesquelles les musiciens étaient soumis à des épreuves d'habileté diverses, notamment liées à l'exercice du chant sur le livre. À ce titre, les *oposiciones* pour les postes de maîtres de chapelle qui prennent place en Espagne, à partir du XVI^e^ siècle, constituent un terrain d'étude privilégié pour observer la façon dont se construit une culture de la virtuosité.

DIXIÈME CHAPITRE
LES *OPOSICIONES* POUR LES POSTES DE MAÎTRES DE CHAPELLE EN ESPAGNE

Oíd, oíd los vivientes
Una justa que se ordena
Y el precio d'ella se suena
Que es la salud de las gentes

Matheo Flecha el Viejo, *La Justa*

Le terme *oposiciones* est employé dans les archives capitulaires espagnoles pour évoquer les concours de maître de chapelle. Ce mot renvoie, contrairement à celui de concours, au combat mais aussi, finalement, à la notion de contrepoint[654]. Son usage permet de désigner de façon singulière des vainqueurs et des vaincus, car la maîtrise de cette manière impromptue d'ajouter des voix permettait aux chanteurs experts d'accéder au plus haut rang des musiciens, celui de maître de chapelle. Ce poste consistait en effet à régir les chapelles et à enseigner aux enfants de chœur. Les musiciens obtenaient cette fonction à la suite d'épreuves pratiques particulièrement ardues qui étaient définies en amont par les autorités ecclésiastiques. Ainsi, ces concours participaient à l'essor d'une culture de la virtuosité.

I. L'ANNONCE D'UN TOURNOI

Les *oposiciónes* pour les postes de maîtres de chapelle en Espagne ont un caractère officiel, si bien que les chapitres des cathédrales étaient obligés de se conformer à une procédure stricte. Les examens de recrutement devaient être annoncés dans des édits publiés et envoyés sur l'ensemble du territoire espagnol, et il était visiblement exigé de garder une trace des concours dans les actes capitulaires. Ces documents, parfois conservés, permettent aujourd'hui de se faire une idée plus précise des épreuves et de leur mise en œuvre.

[654] Cette interprétation du mot « contrepoint » est discutée dans l'introduction de cette thèse. Certaines acceptions du terme renvoient à l'opposition voire à la guerre. Voir *supra*, p. 2.

A. UN EXEMPLE DE PROTOCOLE : CUENCA 1600

À Cuenca, en 1600, la mort d'Alonso Puro engage les membres du chapitre de la cathédrale à observer certaines procédures mises en place traditionnellement pour le recrutement des maîtres de chapelle. Les démarches diverses sont relatées dans les actes capitulaires (CUc. Sig : Sec. III. Leg. 47/3) [655].

f. 1v\ Cabildo. En el Cabildo de la Santa iglesia de Cuenca Juebes A diez y seis de março de mil y seys cientos años estando Congregados asi Cabildo el Dean y Cabildo de la dicha iglesia Mandaron que atento Al presente estava baco el ofiçio de Maestro de Capilla desta iglesia por fin y muerte de Alonso Puro Maestro de Capilla que havia sido y era necesario proveer el dicho magisterio y enviar a poner editos para que se tubises notiçia y biniesen a hazer opposicion y mostrar sus havilidades y asi mandaron que se despachasen edictos a Madrid para que se afixase a las puertas de la capilla real y a alcala y a Valladolid y a granada y en las puertas desta santa iglesia asignando termino para fin de abrill proximo benidero […] Joannes de Liçaso secretario.

f. 2r\ Forma del edicto. En la santa iglesia de Cuenca esta baco al presente el ofiçio de Maestro de Capilla que es a proveer del Dean y Cabildo de la dicha iglesia catedral Por tanto todas las personas que quisieren hazer oposición al dicho magisterio parescan personalmente en la dicha sancta iglesia para hultimo dia del mes de Abrill proximo benidero deste presente año que bista la habilidad y suficiencia de los oppositores sera rescebido el que mas aproposito fuere y se le señalara salario conforme a su havilidad y suficiencia como en la dicha sancta iglesia se acostumbra Dado en el Cabildo de la dicha sancta iglesia de Cuenca a diez y nuebe de março de mil y seysçientos años.

f. 3r\ Oppoçcion de Juan de Castro Maestro de Capilla de la iglesia Colledial de Osuna. En la Ciudad de Cuenca A veninte y quatro dias del mes de Abril de mil y seisçientos años Paresçio Presente Juan de Castro clerigo de corona Maestro de Capilla que dixo que benia a oponerse Por la notiçia que avia tenido de que se avian puesto y afixado edictos Para la provision del

f. 1v\ Chapitre. Le chapitre de la Sainte église de Cuenca, ce Jeudi 16 Mars de 1600. Etant ainsi réunis, le doyen et le chapitre de la dite église ont statué qu'à présent, le poste de Maître de chapelle de cette église, occupé jusque-là par Alonso Puro, était vacant suite à la mort de ce dernier et qu'il était nécessaire de pourvoir la fonction en envoyant à imprimer des édits pour que l'on soit informé et que l'on vienne participer aux oppositions en montrant ses habiletés. [Le doyen et le chapitre] ont demandé à ce que des édits soient diffusés à Madrid pour qu'ils soient fixés aux portes de la chapelle royale et de la forteresse, à Valladolid, à Grenade et aux portes de cette sainte église en mentionnant les dates [des épreuves] pour la fin du prochain mois d'avril à venir […] Joannes de Liçaso secrétaire.

f. 2r\ Forme de l'édit. Dans la sainte église de Cuenca est à présent vacant l'office de Maître de chapelle qui est à pourvoir par le doyen et le chapitre de la dite église cathédrale. Toutes les personnes qui veulent participer au concours pour ce poste doivent venir personnellement dans la dite sainte église pour les derniers jours du prochain mois d'Avril à venir de cette année afin que soient vus l'habileté et le niveau des opposants. Sera reçu celui qui sera le plus approprié et on lui signalera son salaire conformément à son habileté et son niveau comme de coutume dans la dite sainte église. Fait dans le Chapitre de la dite sainte église de Cuenca le 19 Mars 1600.

f. 3r\ Opposition de Juan de Castro, Maître de chapelle de l'église Collegiale d'Osuna. Cuenca, le 24 Avril 1600. Est présent Juan de Castro clerc de la couronne et Maître de chapelle qui dit qu'il venait pour participer à l'opposition après avoir vu l'édit qui avait été édité et fixé pour pourvoir le poste de cette sainte église […]. Dans le chapitre de la sainte église Cathédrale de Cuenca,

[655] José Luis de la Fuente Charfolé, *El maestro de capilla Juan de Castro y Mallagaray (1570-1632) Discípulo de Felipe Rogier : aportaciones al conocimiento de su vida y obra musical*, Cuenca : Universidad de Castilla La Mancha, 2013, p. 414-5. La traduction française est faite à partir du texte original proposé par l'auteur.

magisterio desta sancta iglesia […]. En el Cavyldo de la sancta iglesia Catedral de Cuenca Viernes A cinco dias del mes de mayo de mil y seiçientos años estando congregados a su cavyldo el dean y cavyldo de la dicha iglesia conbiene a saver Juan del pozo Palomino teniente de dean Abbas de santiago Prior, Juan de Baraxas, Lorenco Gaboto, Don Fernando Ruiz de Alarcón, El doctor Pedro Gonzalez del Castillo, el liçenciado Luis de Marquina, y el Doctor Yranço, todos Canonigos prevendados de la dicha iglesia y han boz y boto en el dicho cavildo

Vendredi 5 mai 1600, sont réunis le doyen et le chapitre de la dite église à savoir Juan del pozo Palomino, faisant fonction de doyen, l'Abbé et Prieur de Santiago, Juan de Baraxas, Lorenco Gaboto, Don Fernando Ruiz de Alarcón, Le docteur Pedro Gonzalez del Castillo, le licencié Luis de Marquina, et le Docteur Yranço, tous Chanoines prébendiers de la dite église et ont voix et vote au dit chapitre.

Le secrétaire du chapitre de la cathédrale de Cuenca, Joannes de Liçaso, relate ici l'histoire d'une *oposicion*. Ce faisant, l'auteur n'omet pas de mentionner les lieux, les dates et les différents protagonistes de cette affaire officielle, développant par la suite sa narration en plusieurs volets. Le premier folio présente les délibérations prises suite à la mort du maître de chapelle Alonso Puro, car le chapitre, afin de pourvoir le poste au plus vite, désire publier des appels à candidatures à envoyer à Madrid, à Valladolid et à Grenade pour les fixer sur les portes des églises. L'édit en question est noté en entier sur le deuxième folio avec la date des concours, de sorte que toute personne susceptible de concourir puisse être informée. En effet, le recrutement n'est pas uniquement réservé à des maîtres de chapelle déjà en poste mais est ouvert à l'ensemble de la communauté des musiciens, religieux ou laïques. Le récit du concours vient enfin sur le troisième folio : le 24 avril 1600, le maître de chapelle de la Collegiale d'Osuna, Juan de Castro, se présente pour participer à l'opposition, rejoint ensuite par Diego de Herrera, maître de chapelle de la cathédrale d'Origuela. Pour la petite histoire, le premier des deux est celui qui gagnera l'examen après le vote des membres du jury, tous prébendiers de l'église. Les actes capitulaires des cathédrales espagnoles contiennent de nombreuses références à ces « combats » de maîtres de chapelle. Les secrétaires n'ont cependant pas tous le talent et la plume d'un Joannes de Liçaso pour narrer la préparation d'une *oposición*.

B. Quelques references d'oposiciones

L'exemple des *oposiciones* survenues à Cuenca, en 1600, démontre que la procédure était, à cette époque, bien connue des protagonistes de la musique liturgique. Des investigations menées dans les archives des cathédrales espagnoles permettent de penser que les *oposiciones* ont une histoire bien plus ancienne, qui pourrait remonter aux origines du

statut de *maestro de capilla*. Néanmoins, le récit de ces examens dans les actes capitulaires des églises n'apparaît qu'à partir de la seconde moitié du XVI[e] siècle, témoignant ainsi d'un intérêt renforcé pour ce type de sélection[656].

Table 47 : Quelques vainqueurs d'*oposiciones*

Dates	Villes	Vainqueurs
1543	Jaén	**Martín de la Fuente**
1551	Málaga	Cristóbal de Morales
1553	Tolède	**Bartolomé de Quevedo**
1554	Málaga	**Francisco Guerrero**
1560-5	Burgos	Martín de Salinas
1567	Cordoue	Gerónimo Durán de la Cueva
1577	Málaga	**Pedro Periáñez**
1587	Saragosse	**Josepe Gay**
1592	Grenade	**Luis de Aranda**
1593	Saragosse	**Francisco de Silos**
1604	Tolède	**Alonso de Tejeda**
1636	Saragosse	**Sebastián Romeo**

Les références aux *oposiciones* sont somme toute fréquentes dans les documents officiels des cathédrales. À ce titre, certains lieux ont vu se succéder davantage de concours comme les cathédrales de Málaga, Tolède ou Saragosse. Le contenu des écrits diffère parfois d'une source à l'autre, car certains ne comportent que des données administratives, alors que d'autres évoquent en plus le contenu des épreuves. Ainsi, les *oposiciones* de Grenade (1592), Jaén (1543), Málaga (1554 ; 1577), Tolède (1553 ; 1604) et Saragosse (1557 ; 1593 ; 1636), notées en gras dans la table, attestent le rôle important du contrepoint improvisé pour la sélection des maîtres de chapelle. Si le contenu des écrits diffère d'une source à l'autre, le nom des vainqueurs est très souvent mentionné, de sorte qu'apparaissent les patronymes de certains musiciens connus, tels Cristóbal de Morales ou Francisco Guerrero, qui ont tous deux été maîtres de chapelle à Málaga. Ce faisant, l'*oposición* entraine une sélection et une distinction des protagonistes. Enfin, dans certains cas, les secrétaires des chapitres relatent les délibérations des membres du jury. En 1554, l'élection de Francisco Guerrero au poste de maître de chapelle de la cathédrale de Málaga est accompagnée, dans les actes capitulaires, du

[656] Les sources secondaires consultées pour les *opposiciones* sont citées en amont, voir *supra*, p. 281 et suiv., note 606).

compte rendu des votes. Il obtient 10 voix contre 6 pour le maître de chapelle de Grenade Luis de Coçar, et contre 2 à un autre musicien, également dénommé Luis de Coçar[657].

C. Recrutement des maitres de chapelle : analyse terminologique

Les sources dans lesquelles sont relatés les concours pour les postes de maîtres de chapelle témoignent, par l'emploi de termes, d'une culture de la distinction dans la sphère ecclésiastique en Espagne. Les chapitres des cathédrales et leurs secrétaires, qui rédigent les actes capitulaires, donnent ainsi une vision particulière du recrutement des musiciens. Les épreuves musicales proposées aux candidats peuvent être qualifiées différemment, reflétant de la sorte différentes manières de concevoir le concours. De plus, le principe de sélection donne également naissance dans les textes à une pluralité de termes : « recibir », « nombrar », « tomar » ou « elegir ».

1. La terminologie des épreuves

Les documents d'archives se réfèrent aux concours des maîtres de chapelle en Espagne essentiellement avec deux termes : « oposiciones » ou « examenes ». Ces termes, parfois employés comme des synonymes, révèlent en réalité deux approches différentes d'un même processus. La notion d'*oposicion* est associée aux candidats qui doivent se confronter pour une place estimée[658]. Le terme renvoie donc au champ lexical du défi, du combat voire de la bataille. En outre, le vocable « oposiciones » a également un pouvoir attractif, car le mot devait figurer sur les édits fixés aux portes des églises, afin d'attirer un public important. Certains actes capitulaires, tels que ceux produits à Málaga en 1554, précisent que les épreuves d'habileté, autrement dit celles inhérentes au contrepoint improvisé, étaient publiques[659] :

[657] Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599) Vida y obra : La música en la Catedral de Sevilla a finales des siglo XVI*, *op. cit.*, p. 69.

[658] On trouve des déclinaisons du terme « oposicion » notamment avec le nom « opositor » (Cuenca 1600, Grenade 1592, Málaga 1577, Saragosse 1593).

[659] Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599) Vida y Obra : La música en la Catedral de Sevilla a finales des siglo XVI*, *op. cit.*, p. 68. L'auteur démontre que les examens consistent en une série d'exercices privés et d'épreuves publiques. Le caractère public de ces oppositions est relaté par Luis de Aranda, un des candidats au poste de maître de chapelle proposé à la cathédrale de Grenade en 1592. Voir José Lopez-Calo, *La Música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, *op. cit.*, vol. 1, p. 169 : « Las oposiciones […] constituyeron un espectáculo tal, que, según el mismo Luis de Aranda, todos los actos fueron presididos por el arzobispo y, además del Cabildo en pleno, "se halló en ellos toda Granada" ». « Tout Grenade » était venu assister aux épreuves de contrepoint.

Table 48 : Les dénominations du concours

Ville	Oponer	Examinar
Burgos		1560-5
Cuenca	1600	
Cordoue	1567	
Grenade	1592	1592
Jaén	1543	1543
Málaga	1577	1577
Saragosse	1593	1593
Tolède	1604	1604

Si le terme « oposicion » est lié au combat des candidats, le vocable « examenes » se réfère davantage au regard des membres du jury[660]. Celui-ci doit désigner le vainqueur de la joute, et doit fonder ses délibérations sur la science des participants, notamment dans le domaine du contrepoint improvisé. Le mot « examen », contrairement à celui d'« opposicion », n'implique pas nécessairement la présence de plusieurs candidats et a pu, par conséquent, être utilisé pour un seul postulant. Moins spectaculaire que celui d'opposition, ce terme se rapproche davantage du cadre plus informel de l'audition.

2. Terminologie associée à la sélection

Les documents d'archives se réfèrent à la sélection des maîtres de chapelle à travers des termes spécifiques : « recibir », « nombrar », « tomar », « elegir ». S'ils présentent des nuances diverses, ces mots appartiennent tous de manière explicite au champ lexical du concours, car ils sont employés par les secrétaires des chapitres de cathédrales pour évoquer, après de nombreuses délibérations, les résultats des *oposiciones* :

[660] Dans les sources, les différentes formes du mot « examenes » sont les suivantes : « examen » (Burgos 1560-5 ; Málaga 1577 ; Tolède 1604 ; Saragosse 1593), examinar (Burgos 1560-5), « fueron examinados » (Jaén 1543) et « ser examinados » (Tolède 1604).

Table 49 : Terminologie associée à la nomination du candidat

Villes	« Recibir »	« Nombrar »	« Tomar »	« Elegir »
Ávila	1530			
Burgos	1560-5			
Cordoue				1567
Grenade	1562			
Las Palmas	1518			
Málaga		1577		
Ségovie	1488		1488/ 1489	
Séville				1587
Saragosse				1587
Tolède				1604

Fondée sur un corpus limité, l'étude linguistique permet d'identifier une forme d'hétérogénéité dans les usages terminologiques. Avec cinq occurrences, le vocable « recibir », comme ses dérivés, est davantage employé que les autres. De plus, le terme « recevoir » est utilisé sur une période importante – entre 1488 et 1565 –, donnant ainsi un caractère officiel à la procédure de sélection pour une large période, car il implique nécessairement une candidature de l'intéressé et un choix du jury. Néanmoins, l'expression « recibir » se rapproche de « tomar » ou de « nombrar », dans le sens où elle n'implique pas toujours une joute des candidats. En effet, il est possible de recevoir, de prendre ou de nommer un maître de chapelle sans qu'il ait été opposé à un adversaire.

À l'inverse, le terme « elegir », avec ses différentes déclinaisons, semble davantage correspondre à la réalité des *oposiciones*, car il implique une multiplicité de compétiteurs. Le mot est employé à quatre reprises à partir de la seconde moitié du XVI^{e} siècle, période durant laquelle le recrutement des maîtres de chapelle par concours était bien connu des protagonistes de la musique. Les *examenes* étaient alors disputés par des candidats plus nombreux, si bien que les comptes rendus des concours qui se sont tenus à Malaga en 1554 et à Tolède en 1604 mentionnent respectivement six et cinq candidats[661]. Le nombre croissant des postulants a certainement amené les chapitres des cathédrales à modifier leurs habitudes de sélection. Ce faisant, le recours au vote et à l'élection a permis d'apporter plus de transparence aux choix des jurys. En outre, le principe était aussi un moyen utile pour se protéger des contestations et des réclamations.

[661] Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599) Vida y Obra : La música en la Catedral de Sevilla a finales des siglo XVI*, *op. cit.*, p. 68. L'auteur retrace les épreuves proposées à Málaga en 1554 ; Dionisio Preciado (éd.), *Alonso de Tejeda (ca. 1556-1628) polifonista español : Obras completas*, Madrid : Alpuerto, 1974, vol. 1, p. 79. L'auteur y évoque les examens donnés à la cathédrale de Tolède en 1604.

II. Le déroulement des épreuves

Le protocole des *oposiciones* pour le recrutement des maîtres de chapelle en Espagne est bien documenté dans les archives capitulaires. Les secrétaires des chapitres mentionnent parfois en détail la mise en œuvre de ces concours dans les livres d'actes rappelant ainsi, comme à Cuenca en 1600, les procédures préparatoires telles que la publication des édits, les noms des protagonistes, les dates et les résultats. La majorité des témoignages contiennent également des références, parfois évasives, au contenu des épreuves, lesquelles sont majoritairement constituées d'exercices pratiques qui permettent aux jurys de vérifier la science contrapuntique des candidats.

A. Le maitre de chapelle : un praticien de la musique

Quel type de musicien était requis pour exercer le métier de maître de chapelle dans les cathédrales espagnoles ? L'évocation des *oposiciones* dans les actes capitulaires révèle en filigrane le profil de ces candidats, qui se devaient avant tout d'être des musiciens accomplis. Hormis certains cas exceptionnels, les épreuves étaient majoritairement constituées d'exercices pratiques, en espagnol « habilidades », durant lesquels les candidats étaient censés montrer leurs talents en effectuant de nombreuses formes de contrepoint sur le livre de plain-chant.

Table 50 : La question de l'habileté dans les concours de maître de chapelle

Villes	Dates	Références	Traduction française
Málaga	1577	[…] les dijeron que les fueron preguntando a los opositores hiciesen cada uno las habilidades del dicho memorial, repartiéndolas por los días que durase el examen.	[…] Ils leur dirent qu'il leur serait demandé [aux candidats] de faire chacun les *habilidades* du dit décret, en les répartissant durant les jours que durerait le concours.
Saragosse	1587	[…] se le preguntaron ciertas habilidades.	[…] on leur demanda de faire certaines *habilidades*.
Saragosse	1593	Examinóse primero Francisco de Silos más de una hora en muchas y muy agudas habilidades de música […].	Ils examinèrent en premier Francisco de Silos pendant plus d'une heure sur de nombreuses et difficiles *habilidades* de musique […].
Cuenca	1600	[…] viniesen mañana sábado al cabildo a las dos de la tarde, para que pudiesen cantarlo y manifestar sus habilidades y proceder a su examen y oposición.	[…] qu'ils viennent demain samedi au chapitre à quatorze heures, pour qu'ils puissent chanter, démontrer leurs *habilidades*, et participer à leur concours.
Tolède	1604	[…] habiéndole examinado en diferentes habilidades de música.	[…] les ayant examinés sur différentes *habilidades* de musique.

L'« habilidad » des musiciens constitue apparemment pour les membres des jurys des *oposiciones* un prérequis pour les futurs maîtres de chapelle. Il faut, pour comprendre ce que les membres des chapitres sous-entendent par ce vocable, revenir au traité manuscrit de Vicente Lusitano, car le théoricien emploie le terme « abilidades » pour évoquer des pratiques contrapuntiques qui demandent une certaine ingéniosité[662]. Le concours qui prit place à Saragosse, en 1593, demandait aux opposants une connaissance « d'habiletés nombreuses et difficiles[663]». L'utilisation du mot « habilidad » dans les actes capitulaires renvoie finalement à l'agilité dans l'exercice du chant sur le livre. Dès lors, la majorité des épreuves proposées, à Grenade en 1592, aux postulants pour l'office de maître de chapelle ne relèvent pas de la composition écrite mais plutôt du contrepoint improvisé, si bien que les exercices présentent de nombreuses parentés avec les techniques décrites quelques décennies auparavant par Vicente Lusitano[664]. Les musiciens doivent, entre autres, faire toutes sortes de contrepoints sur le plain-chant. Le terme « contrapunto » apparaît dans onze actes capitulaires inhérents aux *oposiciones*[665]. La lecture des références aux concours permet de penser que les nombreuses épreuves se déroulaient sur plusieurs jours selon un ordre progressif, car les candidats devaient en premier lieu effectuer des formes de contrepoints rudimentaires avant de passer à des exercices plus savants[666].

B. LE CONTENU DES *OPOSICIONES*

Les épreuves liées aux *oposiciones* pour les postes de maître de chapelle sont aujourd'hui connues, car cette tradition a perduré en Espagne jusqu'au XIX^e^ siècle[667]. Nous nous intéresserons ici davantage aux origines du phénomène avec des sources, les premières

[662] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 4, *Del contrapunto sobre canto de organo*, f. 49r : « es de saber que muchas son las abilidades que sobre una boz se pueden hazer ». Le terme « habileté » renvoie ici à l'usage du contrepoint, ce dernier consistant, rappelons-le, à ajouter des mélodies sur une voix donnée.

[663] Pedro Calahorra Martínez, *Música en Zaragoza siglos XVI-XVII*, Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 1977, vol. 2, p. 356 : « Examinóse primero Francisco de Silos más de una hora en muchas y muy agudas habilidades de música ».

[664] Voir José Lopez-Calo, *La Música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, *op. cit.*, vol. 1, p. 298-9.

[665] Grenade 1543, 1592, Jaén 1543, Málaga 1553, 1577, Séville Ca 1600, Tolède 1553, 1604, Saragosse 1587, 1593, 1636. Pour la bibliographie secondaire, voir *supra,* p. 281, note 606.

[666] Voir en guise d'exemple le détail des oppositions qui prirent place à Saragosse en 1636. Pedro Calahorra Martínez, *Música en Zaragoza siglos XVI-XVII*, *op. cit.*, vol. 2, p. 358-60.

[667] Antonio de Elias Molins, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelone : Administración, 1889, p. 81. L'auteur propose des bibliographies de musiciens espagnols. On peut, par exemple, suivre le parcours de Francisco Andreví. Ce dernier participe, durant sa carrière, à une série d'oposiciones : cathédrale de Séville (1806), Segorbe (1807), Santa María del Mar de Barcelone (1814), cathédrale de Valence (1819), cathédrale de Seville (1829), chapelle royale de Madrid (1830). Le contenu des épreuves n'est pas mentionné dans le dictionnaire.

connues à ce jour, qui datent de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle[668]. Ces actes capitulaires ibériques ont permis d'identifier cinq textes relatant en détail les exercices proposés aux candidats, respectivement liés aux épreuves qui ont pris place à Saragosse (1593, 1636), à Grenade (1592), à Tolède (1604) et à Séville (XVII^e siècle)[669]. La majorité d'entre elles ont fait l'objet d'études, mais les *oposiciones* les plus tardives et les plus complètes, qui se sont déroulées à Saragosse en 1636, n'ont cependant pas attiré récemment l'attention des chercheurs.

Table 51 : Contenu de cinq concours pour le poste de maître de chapelle

Sar 1636	Sar 1593	Gre 1592	Tol 1604	Sev c.1600	Traduction
1. Cuatro preguntas tocantes a la teórica de la música.					1. Quatre questions touchant à la théorie de la musique.
2. Contrapunto sobre canto llano de bajo cada dos vueltas diferentes, a compasillo.		x		x	2. Deux contrepoints différents sur un plain-chant de basse à la semi-brève.
3. Otras, cada dos vueltas, a compás mayor.		x		x	3. Deux autres sur un plain-chant à la brève.
4. Sobre el mismo, proporción mayor o menor.					4. Sur le même [plain-chant], proportion majeure ou mineure.
5. Sobre el mismo, sexquiáltera.					5. Sexquialtera sur le même [plain-chant].
6. Sobre el mismo canto llano, dándole la medida de Sacris Solemniis que es tres puntos al compás.				x	6. Sur le même plain-chant, c'est-à-dire la moitié de l'hymne Sacris Solemnis, faire trois notes à la breve.
7. Contrapunto sobre el canto llano 3 en dos compases el canto llano.					7. Contrepoint sur le plain-chant avec 3 notes sur deux brèves.
1. Contrapunto sobre canto llano de bajo		x x		x x	1. Contrepoint sur un plain-chant de basse.
2. Contrapunto sobre tiple a compasillo y a compás mayor sobre canto llano.					2. Contrepoint sur un superius en semi-brèves et en brèves.
3. Contrapunto a sexquiáltera.				x	3. Contrepoint en sexquialtera.
4. Contrapunto a proporción menor y mayor.					4. Contrepoint de proportions mineures et majeures.
5. Contrapunto a ternario.					5. Contrepoint sur un *tempus perfectum*.
6. Sobre el mismo canto llano, que puntasen una voz por la mano, cantando otra y desentonasen otra.			x		6. Sur le même plain-chant, contrepointer une voix avec la main, en chanter une autre et en prononcer une autre.
7. Fuga en unísonus en 2ª, en 3ª, en 4ª y en 5ª.					7. Fugue à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte et à la quinte.
'Sobre canto de organo'					'Sur le chant figuré'
1. Contrapunto a compasillo y a compás mayor cada dos vueltas.				x	1. Contrepoint à la semi-brève et à la brève chacun deux fois.
2. Semibreves al dar.			x	x	2. Contrepoint en semi-brèves sur la battue.

[668] La bibliographie liée à ces *oposiciones* est donnée, voir p. 281, note 606.

[669] Le contenu des *oposiciónes* qui eurent lieu à Málaga, en 1577, est également relaté dans des actes capitulaires conservés à Barcelone (Biblioteca central, M. 943, f. 159r). L'examen comprenait plusieurs formes de contrepoints sur un plain-chant ou sur un chant figuré, l'ajout de trois voix à un *cantus firmus*, l'une avec la voix et les deux autres avec les mains, et également des interpolations avec une voix ajoutée à un duo « du concours de Morales » et d'une quatrième voix à un trio. Les motets composés pour les examens précédents servent de support aux improvisations des *oposiciónes* suivantes.

3. Semibreves al alzar. 4. Minimas semicopadas. 5. Contrapunto a sexquiáltera. 6. Contrapunto a ternario. 7. Contrapunto sobre proporción mayor igual con ella. 8. Contrapunto a proporción mayor disminuida, digo dupla. 9. Contrapunto a sexquinona; 9 al compás sobre propoción mayor. 10. Fuga en unísonus en 2ª y en 4ª. 11. Sobre una voz del canto de órgano, señalar una voz por la mano, cantar otra y desentonar otra.			x x x x	 x x	3. Contrepoint en semi-brèves sur la levée. 4. Minimes syncopées. 5. Contrepoint en sexquialtera. 6. Contrepoint en ternaire. 7. Contrepoint sur le chant figuré en proportion majeure 8. Contrepoint en proportion majeure diminuée, dite dupla. 9. Contrepoint en sexquinona ; 9 notes à la brève de proportion majeure. 10. Fugue à l'unisson, à la seconde et à la quarte. 11. Sur une voix de chant figuré, signaler une voix avec la main, en chanter une autre et en prononcer une autre.
1. Una tercera voz sobre un dúo exquisito. 2. Sobre el mismo dúo se pidió se echase una voz por la mano y otra cantada. 3. Una cuarta voz sobre un tercio exquisito.	x x	x x	x x	x x	1. Une troisième voix sur un duo donné. 2. Sur le même duo faire une voix avec la main et une autre chantée. 3. Une quatrième voix sur un trio donné.
1. Regir ordinario errándose algunos. 2. Regir a ternario. 3. Regir en silencio. 4. Regir sin pausas el bajo, ajustándole todas las voces a él. 5. Regir sin pausa todas las voces. Digo, cuidando de ellas el maestro. 6. Bajar y subir la capilla un punto.			x x x	x	1. Diriger de manière ordinaire, tandis que certains font des erreurs. 2. Diriger en ternaire. 3. Diriger en silence. 4. Diriger la basse sans pauses, en ajustant toutes les voix à cette dernière. 5. Diriger toutes les voix sans pause. Le maître doit faire attention à chacune d'entre elles. 6. Descendre et monter la chapelle d'un ton.
1. Dióse un canto llano de un libro que abrió un infante, el primero que salió, sobre el que se hizo un motete a 5 voces, llevando el canto llano el tiple. 2. Pidióse sobre una letra […] un villancico a seis voces, y con esto se acabó la oposición. Dióseles de tiempo para el villancico y motete dos días.	x x	x x		x x	1. Tirer au hasard un plain-chant d'un livre qu'ouvre un enfant, le premier qui sort, sur lequel faire un motet à cinq voix en mettant le plain-chant au tiple. 2. Sur un texte […] un villancico a six voix, et avec cela se termine l'opposition. On leur octroie deux jours pour le villancico et le motet.

Les textes des actes capitulaires révèlent le haut degré de virtuosité ou, pour reprendre les mots de Vicente Lusitano « d'expertise », demandé aux candidats[670]. Ils devaient non seulement être excellents mais également endurants, car le concours de Saragosse (1636) s'effectue par exemple sur six jours[671]. Les épreuves sont proposées dans un ordre progressif : les exercices de contrepoint rudimentaires viennent en premier lieu pour arriver

[670] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, f. 49v. Le théoricien évoque ici la figure de l'expert avec l'expression « un abil ».
[671] Voir Pedro Calahorra Martínez, *Música en Zaragoza siglos XVI-XVII*, *op. cit.*, vol. 2, p. 358-60.

graduellement vers « les sommets de toutes les habiletés[672] ». À titre d'exemple, la onzième et dernière épreuve du troisième jour décrite dans quatre sources (Saragosse 1593 / 1636 ; Tolède 1604 ; Séville 1600) demande une grande virtuosité au candidat, car il s'agit d'ajouter trois voix sur un chant figuré, l'une en chantant, l'autre en prononçant et la dernière selon le principe de la main guidonienne. Les ajouts d'une troisième voix sur un duo ou d'une quatrième voix sur un trio constituaient également des épreuves particulièrement sélectives. Enfin, dans la majorité des cas, les *oposiciones* se terminaient par des exercices de composition, l'élaboration écrite d'un motet et d'un villancico étant spécifiée à quatre reprises (Saragosse 1593 / 1636 ; Grenade 1592 ; Séville 1600).

La confrontation des différentes sources permet d'observer, dans le cas des épreuves, une forme d'homogénéité, de sorte que les similitudes des exercices demandés aux futurs maîtres de chapelle devaient probablement découler d'une charte de recrutement officielle dont les traces écrites pourraient avoir été perdues. Si tel était le cas, les divergences entre les sources seraient à mettre sur le compte d'une utilisation différente de l'écrit, car le soin apporté aux comptes rendus diffère selon les secrétaires. Ce faisant, le chapitre de Saragosse, semble avoir demandé à ces derniers d'être le plus précis possible, contrairement à celui de Grenade et de Tolède, où seules les épreuves les plus spectaculaires sont relatées. Dès lors, l'absence de témoignage sur le contenu des *oposiciones* avant la fin du XVI^e^ siècle ne signifie pas que les concours antérieurs ne reposaient pas sur le même modèle, car les chapitres des cathédrales n'exigeaient apparemment pas, à l'époque, une telle précision dans les actes capitulaires. Par conséquent, il n'est pas illégitime d'imaginer que les épreuves auxquelles ont triomphé Cristobál de Morales et Francisco Guerrero à Málaga, au milieu du XVI^e^ siècle, étaient fondées sur le même contenu que celles de Saragosse en 1636[673]. Ce postulat est corroboré par la présentation d'usages contrapuntiques similaires dans quelques écrits théoriques espagnols produits autour de 1550, dont le traité manuscrit (BnF Esp 219) de Vicente Lusitano qui pourrait avoir été élaboré dans le but de former les futurs maîtres de chapelle[674].

---

[672] L'expression est également issue du traité *Del arte de contrapunto* de Vicente Lusitano, au folio 55r : « el fin de todas las abilidades ».

[673] Voir Higinio Anglès, *Scripta Musicologica II*, *op. cit.*, p. 1244 et Herminio Gonzalez Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599) Vida y obra : La música en la Catedral de Sevilla a finales des siglo XVI*, *op. cit.*, p. 69.

[674] Au XVII^e^ siècle, la publication *El porque de la musica* (Alcalá de Henares, 1672) d'Andrès Lorente se situe également dans la même perspective. L'ouvrage est approuvé par des *maestros* tels que Dom. Francisco Escalada, lequel évoque dans la préface l'intérêt de cette somme théorique : *Aprobacion de D. Francisco Escalada, Maestro de la Real Capilla de su Magestad* : les lecteurs y trouveront une « diversidad de Composiciones, Preceptos, y Reglas muy importantes para los que la aprendieren, y alibio para los que la enseñaren ». Andrès Lorente, l'auteur du traité, adresse son livre aux maîtres qui professent la musique : page

III. CHRONIQUES CONTRAPUNTIQUES

Les actes capitulaires qui relatent les *oposiciones* pour les postes de maîtres de chapelle regorgent d'anecdotes insolites ou de chroniques de lutrins. Ces données du quotidien des cathédrales permettent de concevoir les enjeux des concours à la fois pour les chapitres et pour les candidats. D'un côté, les institutions ont tout intérêt à recruter des musiciens de grande qualité et, de l'autre, les postulants peuvent accéder par ce biais à un statut reconnu dans l'église et en dehors, car certains *examenes* étaient publics[675]. Ces « combats à armes courtoises » constituaient un véritable spectacle, si bien que de telles manifestations ont parfois déchainé les passions plus que de raison.

---

de titre : « El Porque de la musica […] numerosos exemplos, con Clara inteligencia, en estilo breve, que al Maestro deleytan ». Au XVIII[e] siècle, l'ouvrage de Pablo Nassarre *La segunda parte de la escuela musica* (Saragosse, 1723) semble également être destiné aux musiciens qui désirent devenir maîtres de chapelle[674]. Le théoricien aragonais adresse son ouvrage aux *Maestros de Capilla*, aux *Compositores y Musicos*, donc davantage à des experts qu'à des novices. La finalité du traité se découvre dans les derniers chapitres du quatrième livre. L'auteur, après avoir présenté l'art du contrepoint dans le deuxième livre, consacre plusieurs chapitres au statut de maître de chapelle. Pablo Nassarre évoque ainsi les obligations de ces derniers qui se rapprochent de celles relatées dans les archives capitulaires au XVI[e] siècle. Le vingtième et ultime chapitre est intitulé « De l'ordre que l'on doit observer dans les Examens de toute sorte de Musicien ». Ce texte qui s'adresse aux membres des jurys, est également profitable aux candidats des *oposiciones*. La première partie est entièrement dédiée au recrutement des maîtres de chapelle : « En los examenes de Maestros de Capilla, aunque es preciso que tengan la habilidad suficiente para cumplir con la obligacion del oficio ; pero quanto mayor es la renta, y mas grave la Iglesia, tant mas diestro convienne que este en aquellas partes essenciales de que se compone el Magisterio. Y son tres las mas principales, de que se le ha de examinar. La primera, si tiene sabiduria : la segunda, de si es buen practico : y la tercera, si sabe regir. […] En quanto à la practica, se les ha de hazer trabajar composiciones, assi de lettra vulgar como latina, con tiempo limitado. […] En quanto à lo que pertenece la tercera parte, que ha de tener un Maestro, que es el saber regir, se le ha de examinar sobre un Libro de musical primeramente pitiendole que eche Contrapuntos sueltos de varios generos sobre Canto Llano, assi sobre Baxo, como sobre Tiple. Tambien se le ha de pedir eche conciertos a très sobre Baxo, y sobre Tiple. Despues Contrapuntos sueltos sobre Canto de Organo de variedad de especias, assi sobre la parte de el Tiple, como sobre qualquiera otra. Concluido de echar los Contrapuntos, ha de echar la tercera voz de repente : primero voz alta, y despues baxo. Tambien ha de echar la quarta voz, assi por voz particular, como por Baxo. Otras muchas habilidades sobre el Libro, acostumbran à pedir en oposiciones muchos Maestros, pero tengo por superfluo todas las que sean à mas de las dichas : porque si tiene destreza en estas, no ay duda en que estarà muy habil para regir […]. Hecha esta experiencia ; sera muy acertado hazer algunas otras ; como regir en silencio, y que los que cantan no hagan cuenta con las pausas […] ». La troisième compétence demandée aux candidats, qui est liée au travail de direction, consiste à savoir faire le contrepoint *suelto* ou concerté sur un plain-chant ou un chant figuré de soprano et de basse, à savoir ajouter une troisième voix sur un duo et une quatrième voix sur un trio, ou encore à savoir diriger un chœur silencieux ou une chapelle qui chante sans silence. Ces différentes habiletés développées pour des besoins de sélection au XVI[e] siècle ont perduré dans les concours de maîtres de chapelle jusqu'au début du XIX[e] siècle générant, par la même occasion, une tradition d'excellence et de virtuosité contrapuntique en Espagne durant plus de trois cents ans.

[675] Voir *supra*, p. 307, note 659.

A. De jeunes prodiges

Les actes capitulaires qui relatent les concours de maîtres de chapelle permettent de définir le profil type du bon candidat. Celui-ci est un homme d'expérience qui doit à la fois connaître la théorie, la direction de chœur, l'art de la composition, et surtout avoir une grande maîtrise du contrepoint improvisé. On peut alors penser que les postulants étaient des hommes d'âge mûr ayant exercé le métier de chanteur et de maître de chapelle durant de nombreuses années, à l'instar d'un Cristobál de Morales vieillissant qui se présente au concours de Málaga. Or, certains témoignages révèlent une réalité tout autre, car de jeunes chanteurs avaient toutes les cartes en main pour réussir ces *oposiciones*. Leur formation dans le cadre des maîtrises des cathédrales leur permettait d'être confrontés dès le plus jeune âge aux matières complexes telles que le contrepoint improvisé ou la composition[676].

Le concours qui eut lieu à Málaga, en 1577, présente, à ce titre, des données intéressantes, car le secrétaire du chapitre, après avoir évoqué en détail le contenu des épreuves musicales, mentionne le nom des candidats, leurs provenances, leurs fonctions ainsi que l'âge de certains :

> Pedro Periáñez, maestro de capilla de Almería, natural de Babila Fuente, junto a Salamanca. Alonso Becerra, natural de Jaén, capellán de la Iglesia Mayor de Alcaudete y Valdepeñas, de veinticuatro años de edad. Francisco Carrillo, benediciado de Arjonilla, natural de Murcia, de veintitrés años de edad, el cual no fue admitido por no tener la edad sufuciente. Alonso Ortiz, natural de Carvaca, maestro de capilla de Albacete, de veintiséis años de edad[677].

L'*examen* oppose cinq musiciens : Pedro Periañez, maître de chapelle d'Almería, Alonso Becerra, chapelain de la cathédrale d'Alcaudete et de Valdepeñas, Francisco Carrillo, bénéficiaire d'Arjonillade et Alonso Ortiz, maître de chapelle d'Albacete. Le secrétaire mentionne également l'âge des trois derniers, respectivement vingt-quatre ans, vingt-trois ans et vingt-six ans. Le dernier, Alonso Ortiz, occupe déjà une fonction de maître de chapelle. Quant au premier, Francisco Carrillo, il n'a pas été admis, non pas à cause de son manque de compétence, mais à cause de son trop jeune âge. Le chapitre de la cathédrale de Málaga

[676] David Fiala et Etienne Anheim, « Les maîtrises capitulaires et l'art du contrepoint du XIVe au XVIe siècle », *Analyse Musicale 69*, 2012, p. 5. Les auteurs évoquent le règlement de la Sainte-chapelle à la Renaissance et rappellent les devoirs du maître de chapelle : « et les doit ledit maistre de chant faire tenir diligemment en cuer pour apprendre l'usage de deschanter avecques le commun ».

[677] Higinio Anglès, *Scripta Musicologica II*, *op. cit.*, p. 1245 : Pedro Periáñez, maître de chapelle d'Almería, originaire de Babila Fuente, à côté de Salamanque. Alonso Becerra, originaire de Jaén, chapelain de l'église Mayor de Alcaudete et Valdepeñas, de vingt-quatre ans d'âge. Francisco Carrillo, bénéficiaire d'Arjonilla, originaire de Murcia, de vingt-trois ans d'âge, lequel ne fut pas admis pour ne pas avoir l'âge suffisant. Alonso Ortiz, originaire de Carvaca, maître de chapelle d'Albacete, de vingt-six ans d'âge.

préfèrera à ces jeunes candidats un postulant plus expérimenté en la personne de Pedro Periáñez. Ce critère de sélection était apparemment lié aux politiques de recrutement de l'institution, car la majorité des maîtres de chapelle qui ont exercé à Málaga durant le XVI^e^ siècle étaient des musiciens d'expérience[678].

B. UNE JOUTE QUI SE DEROULE MAL

Les *oposiciones* étaient parfois marquées par des coups de théâtre et de nombreux rebondissements. L'enjeu était tel qu'on peut imaginer bien des choses entre les lignes des actes capitulaires. Certaines fois, l'imagination cède place à la réalité, de sorte que l'on peut trouver des témoignages sur des entreprises frauduleuses, de la corruption et des comportements orgueilleux qui viennent parfois ternir, pour le plus grand plaisir de l'historien, l'image de ces concours. Et lorsque Pablo Nassarre évoque au XVIII^e^ siècle la nécessité pour les examinateurs de rester neutres, on peut penser qu'il a en mémoire des joutes qui se sont mal déroulées :

> Quando son dos très, ò mas los Opositores, no se han de examinar con mas, ni menos rigor unos que otros, ni el Examinador se ha de dexar llevar de la passion : y tan solamente ha de atender à procéder segun justicia, graduando à cada uno segun la habilidad fuere[679].

Le théoricien s'adresse ici aux membres des jurys pour qu'ils délibèrent de manière impartiale en mettant de côté leurs passions. Il fait peut-être référence à une situation du type de celle qui eut lieu à Saragosse en 1587[680]. Les actes capitulaires mentionnent en effet une *oposicion* particulièrement délicate. Le concours oppose alors trois candidats Josepe Gay, maître de chapelle de Gandía, Martín Pérez, maître de chapelle de Badajoz, et Cristóbal Téllez, maître de chapelle de Berlanga. Or, le dernier décide brusquement de ne pas participer au concours, car il découvre que l'examen est corrompu : les membres du jury auraient planifié à l'avance son issue en faveur de Josepe Gay[681]. Ce même Cristóbal Téllez refuse en outre de s'opposer à des musiciens qui n'ont pas sa qualité[682]. Malgré son désistement, le jury

[678] On pense notamment à Cristóbal de Morales qui termine sa vie en tant que maître de chapelle de la cathédrale de Málaga.
[679] Pablo Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Musica*, *op. cit.*, p. 488 : « Quand il y a deux, trois, où davantage d'opposants, ils ne doivent pas examiner avec plus, ni moins de rigueur certains que d'autres et l'Examinateur se doit de mettre de côté la passion : et doit seulement procéder selon la justice, évaluant chacun selon son habileté ».
[680] Voir Pedro Calahorra Martínez, *Música en Zaragoza siglos XVI-XVII*, *op. cit.*, vol. 2, p. 351.
[681] *Ibid.*, p. 350 : « le había dicho que había recibido mucha negociación por Josepe Gay y que había muchas cartas en su favor sobre esto ».
[682] *Ibid.*, « no se quería oponer porque no había opositores de su calidad »

est remanié ce qui n'empêche pas d'autres coups de théâtre. Après avoir passé certaines épreuves de contrepoint improvisé sur le plain-chant et sur le chant figuré, les candidats sont amenés à chanter une troisième voix sur un duo. Josepe Gay s'exécute le premier. À sa suite, Martín Pérez refuse d'effectuer l'épreuve sous plusieurs prétextes :

> Lo mismo preguntaron a Martín Pérez, el cual no quiso echar sobre el dúo la tercera voz, diciendo que se le hacía agravio, y preguntó al juez si había hecho él aquel dúo, y sabiendo que no, dijo que no quería cantar porque sabía que su opositor lo había visto; y sobre esto se pasaron algunas palabras[683].

D'une part, le refus de Martín Pérez est en premier lieu lié à la difficulté de l'épreuve, car ce dernier met au défi le juge de réussir un tel contrepoint improvisé. D'autre part, les soupçons de corruption à l'égard du jury sont à nouveau évoqués : Josepe Gay aurait en effet eu la possibilité de préparer l'épreuve à l'avance. Une telle entorse à la déontologie de l'examen aurait grandement favorisé le tricheur, surtout dans le cadre d'un exercice aussi sélectif. L'histoire veut que Martín Pérez ait eu la permission de faire ce type de contrepoint sur un autre duo. Cela n'empêchera pas Josepe Gay de finir vainqueur de l'*oposicion*. L'aspect rocambolesque de ce concours atteste l'enjeu d'un tel examen et également le caractère profondément humain du chant *ex abrupto*, surtout lorsqu'il est question de sélection.

Conclusion

L'étude des *oposiciones* a révélé le rôle fondamental du chant sur le livre pour parvenir à un statut social important, celui de maître de chapelle. Cette fonction, portée en haute estime, était acquise au prix d'un « combat » de musiciens qui attirait un public avide de spectacle. Les épreuves, en majorité pratiques, consistaient essentiellement à montrer des habiletés dans le chant *ex abrupto*. Les maîtres de chapelle, plus que des compositeurs, étaient des musiciens capables d'interagir durant la pratique en contrôlant les voix d'une polyphonie écrite, en ajoutant des voix supplémentaires à un plain-chant ou à un chant figuré, en insérant des altérations judicieuses non notées dans le livre de musique ou encore en rattrapant des chanteurs qui se seraient égarés. Ce faisant, les vainqueurs des concours n'étaient pas toujours des experts de la composition, mais plutôt des spécialistes du temps réel naturellement prisés,

[683] *Ibid.*, p. 351 : « Ils demandèrent la même chose à Martín Pérez, lequel ne voulut pas faire la troisième voix sur le duo, en disant qu'on l'offensait, et il demanda au juge s'il avait fait ce duo, et en sachant que non, il dit qu'il ne voulait pas chanter car il savait que son opposant l'avait déjà préparé ; ensuite il y eut quelques échanges de mots ».

notamment en Espagne. À la Renaissance, les concours de maître de chapelle sont organisés pour départager des candidats qui possèdent une très grande virtuosité théorique et vocale et attestent, par conséquent, l'existence d'une forme de culture de la sélection au sein de l'église. Ce phénomène, associé à la professionnalisation des musiciens, a pu contribuer à augmenter considérablement le niveau des contrapuntistes. La virtuosité du musicien se dessine ainsi à la Renaissance comme un phénomène social lié à une exigence de plus en plus élevée des auditeurs.

ONZIÈME CHAPITRE
LE CHANT ET LA VIRTUOSITÉ

À la Renaissance, la théorie musicale ne manque pas d'adjectifs et de superlatifs pour honorer les plus grands musiciens : Hermann Finck et Adrien Petit-Coclico évoquent les contrapuntistes qui « apportent l'admiration de tous[684] », Juan Bermudo et Vicente Lusitano convoquent fréquemment, dans un autre genre, la figure de l'« expert[685]», alors que Pietro Aaron donne une liste de musiciens fameux sélectionnés parmi les « nombreux hommes comme dames, chanteurs dignes et excellents, honorés et célébrés » en Italie[686].

Ces différentes périphrases vont parfois, au tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, être simplifiées grâce à l'utilisation d'un terme : « virtuoso ». Le mot qualifie, selon le chroniqueur Onofrio Zarrabbino, « ceux qui cherchent à devenir plus excellents […] et à ceux qui ont du mérite[687] ». Si le nom « virtuose » est au départ adressé à des personnes de qualité, le terme glisse progressivement dans le langage courant en Espagne ou en Italie où il est par exemple employé pour louer les qualités des musiciens. La figure du virtuose telle que la présente Fabio Albergati est celle du chanteur, idée qui est confortée et complétée quelques années après par Grazioso Uberti dans son *Contrasto musico*. Il qualifie de « virtuoses » les musiciens « qui savent bien chanter et jouer[688] ». Ce faisant, la mention « virtuose » permet d'anoblir le praticien de la musique.

Le passage des termes « excellent » ou « expert » à celui de « virtuose » atteste un changement des mentalités vis-à-vis du statut de chanteur. Celui-ci, autrefois envisagé comme passeur du texte liturgique, devient progressivement un faiseur d'effets, reconnu de tous. La virtuosité de Bidon, tant louée par Baldassare Castiglione, ne repose pas uniquement sur son

---

[684] Adrien Petit-Coclico, *Compendium musices*, Nuremberg : Johann Berg & Ulrich Neuber, 1552, f. Biiijv ; Hermann Finck, *Practica Musica*, *op. cit.*, sig. Aiiv.

[685] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219. Le musicien évoque les experts avec le mot « abil » (f. 54r). Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, *op. cit.*, f. 128 : « tantos expertos ».

[686] Pietro Aaron, *Lucidario in musica*, *op. cit.*, f. HHiijv : « cosa che gia molti cosi huomini, come donne degni & eccellenti cantori siano stati, & hora stano in Italia ».

[687] Onofrio Zarrabbino, *Della nobilta civile et christiana libri quattro*, *libro secondo*, Venise : Francesco de Franceschi Senese, 1586, p. 60 : « ci sforziamo di acquistarcegli con segni & di un'ardentissima dilettione ; & con altri simili atti virtuosi, & honorati, lequali cose sono certi segni di manifesto honore ». L'auteur démontre que la virtuosité est un signe d'honneur.

[688] Fabio Albergati, *Le Morali*, Bologne : Vittorio Benacci, 1627, p. 249 : « E massime che dal vivere, e conversare co' Virtuosi l'huomo gli vede operare virtuosamente, talche come il Musico dal canto de gli altri Musici eccellenti essendo incitato à cantare, prende volentieri occasione di concordare con essi ». Le virtuose est non seulement un chanteur, mais surtout un musicien qui sait chanter avec les autres ; Grazioso Uberti, *Contrasto musico*, Rome : Lodovico Grignani, 1630, Parte Terza, p. 74 : « Al virtuoso, che sà ben cantare, e sonare ».

aptitude à transmettre un texte mais davantage sur sa capacité à embellir la musique, acte qui se manifeste dans l'instant, soit par l'ajout de mélodies nouvelles, soit par l'insertion de diminutions. Cet art du chant dont la théorie musicale se fait le reflet durant le XVI[e] siècle est certainement à l'origine d'importants changements esthétiques entraperçus dans la composition musicale à la fin de la Renaissance.

I. Les différentes figures d'embellissement dans la littérature théorique

Le chant sur le livre, qui correspond à une forme d'ajout, peut être mis en relation avec le principe de la diminution, dans la mesure où celle-ci se greffe aussi à un canevas ou à une structure originale[689]. Imogene Horsley rapproche ainsi différentes formes d'expression musicales improvisées : « Il doit être rappelé qu'à la Renaissance la virtuosité vocale et instrumentale était toujours fondée sur une science de l'improvisation. Un musicien expert devait être capable de produire de la musique comme de la reproduire[690]». Cette affirmation pose question : le regroupement des différentes formes d'improvisation est-il vraiment justifié dans la littérature théorique ? Ne doit-on pas laisser des frontières entre la diminution et le contrepoint improvisé ?

A. Le chant et l'embellissement dans les traites

La question de l'ornementation vocale n'est pas une idée nouvelle à la Renaissance, et les travaux menés par Timothy McGee dans les sources théoriques du Moyen Âge attestent un intérêt constant pour l'ornementation du chant[691]. Les théoriciens se réfèrent souvent à l'embellissement avec des termes tels que « color » ou « fleurs[692]», images rhétoriques qui

[689] Voir *supra*, p. 82. Le terme canevas est employé par l'abbé Lebeuf dans sa définition du contrepoint.
[690] Imogene Horsley, « Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music », *Journal of the American Musicological Society 4*, n° 1, 1951, p. 3 : « it must be remembered that in the Renaissance period both vocal and instrumental virtuosity were still based upon skil in improvisation. An expert performer was expected to produce music as well as reproduce it ».
[691] Timothy McGee, *The Sound of Medieval Song : Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, New York : Oxford University Press, 1998.
[692] *Ibid.*, p. 9. L'auteur cite Jean de Garlande : « Colour is the beauty of sound or the object of hearing through which the ear receives pleasure ». Le terme « fleurs » est employé par Petrus dictus Palma ociosa (p. 10).

tendent à désigner aussi bien la diminution que l'art du contrepoint improvisé[693]. Au XIV^e^ siècle, le *Compendium de discantu mensurabili* attribué à Petrus dictus Palma Ociosa donne une définition plus précise du vocable « flores » : « Ils parlent des fleurs dans la musique mesurée quand beaucoup de sons, ou de notes (ce qui est la même chose), ajoutés différemment selon la qualité de chaque note, sont placés dans une voix en bonne proportion contre un seul son ou une simple note[694]». Si les théoriciens louent parfois « l'anoblissement » du son, la majorité d'entre eux ont une conception assez sommaire de la diminution qui trahit certaines réticences. Les écrits de Conrad von Zabern témoignent, en effet, d'une certaine méfiance à l'encontre des chanteurs[695]. Au XVI^e^ siècle, l'art du chant gagne pourtant une place de plus en plus importante dans la production théorique. Le musicologue Don Harrán distingue ainsi deux traditions remarquables, l'une allemande qui commencerait avec Conrad von Zabern et se finirait avec Gaspar Stoquerus, l'autre italienne comprise entre les écrits de Johannes Galliculus et ceux de Giovanni Battista Bovicelli[696]. Les différentes collections citées par Don Harrán témoignent d'une transformation importante de l'art vocal entre la fin du XV^e^ siècle et la fin du XVI^e^ siècle. En effet, la voix n'est plus uniquement le médium du texte mais davantage un moyen d'expression qui se suffit parfois à lui-même. L'embellissement, et par extension l'improvisation, jouent durant ce siècle un rôle considérable dans l'évolution du style vocal.

B. L'EMBELLISSEMENT VOCAL DANS LES SOURCES THEORIQUES DU CONTREPOINT IMPROVISE

Quelques sources théoriques du chant sur le livre produites au XVI^e^ siècle cultivent une forme d'ambiguïté entre les différentes manières d'orner le chant. Ainsi, se pose la question de savoir si le contrepoint vocal ne recoupe pas, en partie au moins, l'art de la diminution. En effet, les chanteurs, tout en visualisant les consonances par rapport à un plain-chant, doivent

[693] *Ibid.*, p. 10. Timothy McGee rappelle que le terme « color » était autant employé pour évoquer un embellissement mélodique qu'un contrepoint ajouté. Le musicologue cite *Anonymous IV* : « Master Perotin himself made the best quadrupla, like *Viderunt* and *Sederunt*, with a wealth of colours of the harmonic art ».

[694] *Ibid.*, p. 10 : « They speak of the flowers (flores) of mensural music when many sounds, or notes (which is the same thing), variously ornamented according to the quality of each one, are placed in one voice in due proportion against a single sound or a simple note ». La définition de *Petrus dictus Palma ociosa* est assez ambiguë pour s'adapter à la fois à la diminution et au contrepoint improvisé.

[695] Conrad von Zabern, *De modo bene cantandi*, Mainz : Johann Fust & Peter Schoeffer, 1474, f. 3r. L'auteur, après une courte présentation, décrit les principales règles pour chanter. La première d'entre elles consiste à chanter « concorditer », c'est-à-dire ensemble. Il ne faut pas sortir du lot. Voir Joseph Dyer, « Singing with Proper Refinement from « De Modo Bene Cantandi », *op. cit.*, p. 211.

[696] Don Harrán, « Directions to Singers in Writings of the Early Renaissance, *Revue belge de Musicologie 41*, 1987, p. 45-6.

aussi réaliser les cheminements qui mènent à leurs notes, adoptant ainsi le principe de la diminution pour aller d'une note à l'autre. Les différentes approches du chant, mélodiques et contrapuntiques, sont parfois juxtaposées dans les ouvrages, ce qui laisse entrevoir un lien étroit entre les deux comme dans le *Compendium Musices* d'Adrien Petit-Coclico. Le chapitre sur l'art du chant *De Elegantia, et ornatu, aut pronuntiatione in canendo* est situé avant l'introduction des règles du contrepoint improvisé[697].

Facsimilé 61 : Adrien Petit-Coclico, *Compendium musices*, f. Fiv-Fijr

Aliud exemplum. Fuga quatuor uocum ex una.

Tendit ad artua uirtus.

ELEGANS.

Tendit.

Verum in Basso hæc fieri non possunt, nisi tempore & loco, ut si contingat Tenorem descendere in ferius Basso &c. Quia Bassus est fundamentū omniū aliarum partium, qui cum non manet integer, occurrunt species in cantu aures offendentes. Quemadmodum in contrapuncto fit, quando Bassus non bene canitur, aut pronuntiatur, uel male intonatur.

DE

DE REGVLA CONTRAPVNCTI, secundum doctrinam Iosquini de Pratis.

Modus canendi contrapunctum in Germania rarus est, haud dubie nō aliam ob causam, quàm cum pulcherrima hæc ars, diuturno usu, ac labore maximo perdiscatur, nec præmia eam callentibus constituta sint: perpauci ad hanc discendam animum applicent, solide se in Musica doctos existimantes, si uariorum signorum, prolationum, definitionum &c. noticiam habuerint. Aut si cantilenam in anni spatio componant, quam uix canere possint.

Ac si quis contrapuncti mentionem faciat, ac in perfecto Musico requirat, hunc odio plusquam canino lacerant, impudenter affirmantes, in cōtrapuncto multas prauas & corruptas species occurrere, quæ aures offendant, & in compositionibus locum nō habent. Quibus respondeo: me concedere cōtrapunctū aures offendere, uerū asininas, quibus nihil præter eum quē ipsi gedunt rugitum, aut quod rugitui consonum est, uolupe est. Si enim hominum aures offenderet, cur non magis Iosquini, Petri de la Rue, & eorum successorum, quibus hæ fuerunt delicatissimæ: Cur non Imperatorum, Regum, Principum, Pontificum, qui huius artis ignaros in Cantorum suorum cumulum recipere dedignantur?

Sec

Sur la page de gauche, le théoricien montre la manière à suivre lorsqu'on désire orner un canon à quatre voix. Il place en haut la version originale du canon constituée essentiellement de brèves et de semi-brèves et donne au-dessous la façon élégante de chanter cette polyphonie avec un remplissage systématique des intervalles par des semi-minimes et des fuses. La beauté du chant est ici associée à la diminution, si bien qu'Adrien Petit-Coclico affirme, en amont de cet exemple, qu'un chanteur ne maîtrisant pas l'ornementation n'est pas digne d'être qualifié de musicien. La page de droite sert quant à elle d'introduction aux chapitres sur le chant *ex abrupto*, de sorte que la juxtaposition des deux pages dans l'édition originale pourrait témoigner d'une affinité entre les différentes formes d'embellissement. En outre, l'auteur pourrait avoir signifié au lecteur, grâce à l'ordre des chapitres, qu'il faut d'abord maîtriser une improvisation limitée et sécurisée comme la diminution avant de passer à l'étude d'une improvisation sans filet telle que le chant sur le livre.

[697] Adrien Petit-Coclico, *Compendium musices*, *op. cit.*, f. Iiijv-f. Iiiijr.

Quelques années après, Hermann Finck consacre également le cinquième et dernier livre de sa *Practica musica*, intitulé *De arte eleganter et suaviter cantandi*, à l'art du chant[698]. La formulation, proche de celle choisie auparavant par Adrien Petit-Coclico, laisse entrevoir une filiation entre les deux théoriciens qui transparaît également par la juxtaposition, dans ce chapitre, des données liées à l'ornementation mélodique et à l'embellissement contrapuntique. Avant de présenter les manières d'orner des compositions écrites, Finck propose des diminutions sur des mouvements cadentiels.

Facsimilé 62 : Hermann Finck, *Practica musica*, f. Ttir

Facsimilé 63 : Anonyme, [*mouvements cadentiels*] I – Bol71, p. 232

Dans le traité d'Hermann Finck, l'enseignement de la diminution se rapproche des principes employés dans la pédagogie du contrepoint improvisé. À gauche, le théoricien allemand propose une série de traits vocaux pour embellir une suite de deux intervalles, alors qu'à droite, l'auteur anonyme expose différents exemples de contrepoints à ajouter sur trois notes. Dans les deux cas, les hauteurs des notes de référence changent de manière à présenter à l'étudiant des variantes. Hermann Finck propose des exemples d'ornementation sur do (*do-ré-do*), sur ré et ainsi de suite jusqu'au sol, tandis que le théoricien inconnu réalise des contrepoints sur la (*la-si-do*) et si (*si-do-ré*). Ces exercices musicaux illustrent des schémas intellectuels similaires, car l'ornementateur vise presque la même finalité que le contrapuntiste, à savoir, aller d'un point à un autre. Dans le cas des diminutions proposées par Herman Finck, le musicien cherche à embellir les mouvements écrits : *do-ré-do* devient *do-ré-mi-do-fa-mi-ré-do-ré-do*. Le contrapuntiste, quant à lui, cherche à orner le cheminement

[698] Hermann Finck, *Practica musica*, *op. cit.*, f. Ttir.

entre les consonances visualisées, de sorte que la mélodie *la-sol-do* qui est ajoutée au *cantus firmus la-si-do* peut se faire *la-fa-sol-mi-fa-sol-do*. Ce faisant, la cadence est, pour reprendre les termes d'Hermann Finck, plus élégante. Le rapprochement entre ornementation mélodique et contrapuntique est également manifeste dans la littérature théorique espagnole, notamment dans les écrits de Diego Ortiz[699].

C. Glose verticale vs glose horizontale ?

La glose, qui est notée dans les manuscrits en marge d'un texte principal ou dans ses interlignes, apparait, à l'instar du contrepoint, comme une des figures d'ajout au Moyen Âge[700]. Son usage, développé notamment dans l'enseignement scolastique, trouve une seconde vie à l'époque moderne dans la théorie musicale où elle est synonyme d'embellissement. En 1723, Pablo Nassare consacre, dans son *Escuela Musica*, un livre entier à la *Glossa*, laquelle permet au chanteur de rendre, dans le cadre de l'interprétation, les compositions plus « harmonieuses[701] ». La maîtrise de la glose est également indispensable pour le contrapuntiste afin « de passer d'une consonance à l'autre[702] », si bien que Pablo Nassare emploie ce terme aussi bien pour évoquer l'ornementation mélodique que l'embellissement contrapuntique. Cette conception trouve peut-être ses origines quelques siècles auparavant dans les ouvrages de Thomas de Santa Maria et de Diego Ortiz[703]. L'utilisation par ces deux auteurs du terme « glosa » témoigne d'une application relativement ancienne du « commentaire » à la musique instrumentale mais aussi vocale. Il convient toutefois de distinguer leurs approches, car Thomas de Santa Maria n'assimile la glose qu'à l'usage de la diminution, alors que Diego Ortiz attribue à ce terme une signification beaucoup plus large dans son traité *Tractado de glosas*. Le pluriel « glosas » indique ici, selon toute vraisemblance, qu'il existe plusieurs formes de gloses, ce qu'atteste la lecture de l'ouvrage. Le premier livre est entièrement consacré à la diminution, pratique qu'il nomme « gloser sur le livre », le livre étant ici la partition écrite.

---

[699] Diego Ortiz, *El primo libro de Diego Ortiz Tolletano nel qual si tratta delle Glose*, Rome : Valerio & Luigi Dorico, 1553.

[700] Voir *supra*, p. 15 et suiv.

[701] Pablo Nassarre, *Escuela Musica*, *op. cit.*, page de titre : « El quarto [libro], trata de la glossa, y de otras advertencias necessarias à los Compositores ». Voir p. 376 : « es utilissima en la musica la *glossa* : la *primera*, porque con ella es mucho mas armonioso ».

[702] *Ibid*., p. 376 : « La *tercera* razon porque es utilissima la *glossa*, lo saben bien los Compositores, pues por medio de ella, passan de una consonancia à otra ».

[703] Thomas de Santa Maria, *Arte de tañer fantasia*, Valladolid : Francisco Fernandez de Cordova, 1565, *Primera parte*, chap. 23, f. 58 : « Del glosar las obras » ; Diego Ortiz, *El primo libro de Diego Ortiz Tolletano nel qual si tratta delle Glose*, *op. cit.*

Facsimilé 64 : Diego Ortiz, *Tractado de glosas*, f. [3v]

Modo di gloſare ſopra el libro.

La principale e piu perfetta manera e che dopoi de hauer fatto el paſſo,o gloſa ſopra qual ſe voglia punto & vada a paſſar a l'altro punto ch' ſegue, l'ultimo punto de la gloſa ha da reſtar nel medeſmo che ha gloſato, ſi come ſi moſtra per li ſeguenti eſſempli.

Si como s'e detto queſta e la piu perfetta maniera perche la gloſa comincia & finiſce nel medeſmo punto glo ſato,e la cadura ouer la cadenza ſi fa a punto come nel medeſmo canto piano di modo che non puo eſſer ne auuenir' in eſſo imperfettione alcuna.

La ſeconda manera piglia vn poco piu de licentia perche al tempo,che ſe mura de vn punto a l'altro non fa cadenza como li punti piani,ma per contrario ſi como ſi moſtra in queſti eſſempli.

Les premiers exemples proposés par Diego Ortiz ressemblent à ceux employés en Allemagne par Adrien Petit-Coclico ou Hermann Finck, car le musicien de Tolède expose ici différentes manières d'orner des intervalles mélodiques[704]. Seule la maîtrise de cet art fondamental permet de passer au second livre et aux trois autres formes de glose :

> In questo secondo Libro si trattano le varie maniere che si debbiano sonare col Violone, e col Cimbalo insieme, Tre sonno li maniere di sonare. La Prima si dice Fantasia. La Seconda sopra canto Piano. La terza sopra compositione di molte voci[705].

Présentées dans le deuxième livre, les trois manières différentes de gloser à la viole et au clavecin consistent à improviser *de fantasia*, à jouer de manière impromptue sur un plain-chant, et à élaborer des *ricercari* à partir d'une composition écrite. La deuxième forme de glose introduite par Diego Ortiz révèle une perméabilité, à la Renaissance, entre les pratiques d'improvisations vocales et instrumentales. Le théoricien propose, à l'instar de Costanzo Festa, plusieurs contrepoints sur le *cantus firmus* de la Spagna[706] :

[704] Voir *supra*, p. 322-3.

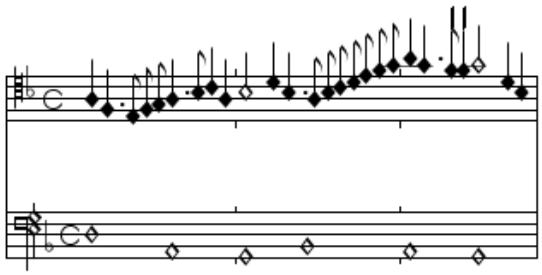
[705] Diego Ortiz, *El primo libro de Diego Ortiz Tolletano nel qual si tratta delle Glose*, *op. cit.*, f. 26 : « Dans ce deuxième livre sont traitées les différentes manières que l'on doit observer pour sonner avec la Viole, et le clavecin ensemble. Il existe trois manières de sonner : la première se dit de Fantaisie, la seconde sur le plain-chant, la troisième sur une composition à plusieurs voix ».

[706] Voir James Agee, (éd.), *Costanzo Festa Counterpoints on a cantus firmus*, *Recent researches in the Music of the Renaissance 107*, *op. cit.*

Facsimilé 65 : Diego Ortiz, *Recercata Sesta*, *Tratado de glosas*, f. 34v.

Les gloses sur le plain-chant sont données de manière graduelle, par ordre croissant de difficulté. La sixième et dernière *recercata* à deux voix présente une matière musicale richement ornée avec une majorité de semi-minimes et de fuses. L'art consommé de Diego Ortiz dans le domaine de la diminution permet au musicien de proposer entre les consonances des mouvements mélodiques élégants. Le motif du plain-chant *sib-la-sol* qui correspond aux notes 4 à 6 est embelli dans la partie contrapuntique avec une série de treize notes :

Exemple 26 : Diego Ortiz, *Recercata sesta*, *Tratado de glosas* (1553)



L'inspiration du théoricien, certainement guidée par le geste instrumental de la viole, révèle un contrepoint fleuri avec une majorité de mouvements conjoints, un ambitus très large de onzième, et une utilisation récurrente de l'imitation. En effet, le motif initial (*la-fa-mi-fa-sol-la*) est employé sur différentes hauteurs tout au long de la pièce, notamment dès la

deuxième mesure (*ré-sib-la-sib-do-ré*). S'il témoigne d'un ancrage dans le répertoire instrumental, le contrepoint développé dans cette polyphonie pouvait tout à fait convenir aux habiles gosiers des chanteurs sur le livre. Au début du XVII^e^ siècle, Giovanni Luca Conforto, un des membres de la chapelle Sixtine, semble démontrer dans son traité de diminution instrumentale *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passagi* le lien étroit qui existe entre l'ornementation et l'improvisation sur le livre : « J'ai pensé à faire la présente règle, et à mettre ensemble ces *Passagi*, qui dans de nombreux cas sont utilisables pour chanter sur toutes les notes longues ». Le terme « ferme », que nous traduisons ici par « longues », est ambivalent, car il peut aussi bien s'agir de notes écrites dans une composition que de notes inventées dans le contrepoint vocal. Conforto explique également que « les principaux traits de diminution […] peuvent être appris et gardés en mémoire, et en peu plus de vingt exercices, peuvent être employés pour improviser sur n'importe quel livre[707] ». Le théoricien révèle ici la nature du lien qui unit le *contrapunto alla mente* et l'ornementation mélodique en employant l'expression « *all'improviso* ». Les chanteurs ayant appris cette méthode seront capables d'interagir en temps réel sur toute forme de composition, écrite ou créée sur le champ.

II. INSTRUMENTALISATION DE LA VOIX

L'embellissement spontané, observé aussi bien dans l'ornementation de l'interprète que dans l'improvisation du contrapuntiste, témoigne à la Renaissance d'une forme d'instrumentalisation de la voix. Le chant qui était jusque-là un médiateur du texte liturgique semble par moments se suffire à lui-même, notamment avec l'émergence, dès le XV^e^ siècle, de traités exclusivement consacrés au geste vocal. L'engouement théorique pour le chant s'accentue ensuite avec des ouvrages associés à l'art de l'ornementation. Ces livres contribuent, sans doute, à l'essor d'une nouvelle vocalité au XVI^e^ siècle tant critiquée durant le

[707] Voir Philippe Canguilhem, « 'Ad imitationem sortisationis'. Il contrappunto a mente e i madrigali di Marenzio », *Luca Marenzio e il madrigale romano*, dir. Franco Piperno, Rome : Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2007, p. 153. L'auteur évoque le lien étroit entre les deux usages avec cette phrase : « Un altro segno dell'aggregazione della pratica della diminuzione con quella del contrappunto improvvisato si può trovare, sempre a Roma, in alcune osservarioni fatte da Giovanni Luca Conforti nella sua *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi* uscita a Roma nel 1593 », avant de donner le texte original de Giovanni Luca Conforti : « Così mi son indotto à far la presente regola, & a mettere insieme questi Passaggi, che in molti & diversi modi si possono usare per far a dispositione cantando sopra tutte le note ferme » ; « dico che li movimenti principali, & ordinari, che fanno il soggetto per passaggiare […] in nove giorni si possono imparare, & tenerli in memoria, & in venti ò poco più essercitandoli si possono faré, cantando sicuramente in ogni libro all'improviso ».

Concile de Trente. En effet, les délibérations du 11 novembre 1563 aboutissent à la rédaction d'un texte sur la musique sans ambiguïtés : les chanoines devront désormais « chanter respectueusement, distinctement, & dévotement les louanges de Dieu[708] ». La formule, qui renvoie ici aux manières de chanter des chantres, insiste sur la nécessité de faire entendre correctement le texte, car ce dernier était visiblement mis au deuxième plan, après le trait vocal. L'émancipation de la voix s'explique en partie, à la Renaissance, par l'instauration d'une continuité entre les pratiques vocales et instrumentales que le traité de Diego Ortiz a permis d'observer[709]. Cette perméabilité des usages musicaux avait déjà été perçue avec les pièces pour orgue écrites dans le style du contrepoint improvisé[710], mais cet instrument a également joué, dès le Moyen Âge, un rôle important dans le développement d'une ornementation mélodique.

A. Le modele instrumental : le cas de l'orgue

L'orgue incarne plusieurs fonctions dans les pratiques liturgiques à partir du Moyen Âge. Envisagé comme un complément de la voix, l'instrument intervenait souvent pour alterner avec le chœur de chantres dans des pièces antiphonées. Ce fonctionnement « main dans la main » entre orgue et voix a certainement conduit les musiciens à développer des pratiques musicales communes aux deux instruments. À ce titre, la production de pièces pour orgue écrites dans le style du chant sur le livre pourrait être perçue comme un exemple de rapprochement entre les usages de la voix et ceux de l'instrument. Toutefois, la figuration du contrepoint sur le plain-chant au sein des épreuves sélectives des concours d'organistes au XVI^{e} siècle laisse à penser que l'usage ne constitue une adaptation de pratiques vocales, mais bien une manière de jouer intrinsèque à cet instrument[711]. Cette technique est évoquée par Biagio Rossetti dans son *Libellus de rudimentis musices* lorsqu'il décrit les différents types d'organistes parmi lesquels se trouvent ceux qui jouent les polyphonies mesurées écrites pour les voix[712].

> Aliquos itidem videas toto conamine carmina cantu mensurabili compacta pulsare, choro canentium in cantu plano se commodare, nec usquam a tramite cantus mensurabilis deviare, ita ut singulas quasque carminis partes possis auribus haurire[713].

[708] Voir Philippe Picone, « La question musicale au Concile de Trente », *op. cit.*, p. 53.
[709] Diego Ortiz, *El primo libro de Diego Ortiz Tolletano nel qual si tratta delle Glose*, *op. cit.*
[710] Voir *supra*, p. 168 et suiv.
[711] Voir *supra*, p. 297, et suiv.
[712] Biagio Rossetti, *Libellus de rudimentis musices*, Verone : Stephanum, & fratres de Nicolinis de Sabio, 1529.
[713] Voir Albert Seay, *Biagio Rossetti : Libellus de Rudimentis musices*, Colorado Spring : Colorado College Music Press, 1981. L'auteur propose le texte de Rossetti à la page 93 : « De même que par cette voie on voit

Les organistes mentionnés ici sont ceux qui soutiennent les pratiques vocales monodiques et polyphoniques, de sorte que l'orgue n'est pas envisagé, dans ce cas particulier, comme un complément lors d'une pratique en *alternatim*, mais comme un support au chant. L'auteur ne donne pas davantage de détails sur cette pratique hormis le fait que les organistes de ce type ne doivent pas trop dévier des chants originaux, contrairement aux deux autres catégories qui sont les improvisateurs de contrepoints ou de préludes. Biagio Rossetti fait, selon toute vraisemblance, plutôt référence à des musiciens qui, préférant se servir d'un support écrit pour improviser en sécurité, ornent simplement la partition originale. Ce type d'organiste cohabite avec les deux autres au moins depuis le XIV^e^ siècle, car les manuscrits de Robertsbridge et de la Reina contiennent, en dehors d'improvisations sur des estampies et sur des plain-chants, des diminutions de pièces vocales[714]. Au XV^e^ siècle, le *Buxheimer Orgelbuch* écrit dans la lignée du *Fundamentum organizandi* de Conrad Paumann, présente également des pièces reflétant des usages analogues. Ainsi, les différentes manières d'embellir présentées au XVI^e^ siècle par Biagio Rossetti, sont en somme issues de techniques anciennes, mises en place sur des supports vocaux[715]. Par exemple, les pièces de l'organiste espagnol Antonio de Cabezón illustrent bien les différents usages décrits auparavant par Rossetti, car le musicien propose, en marge des fantaisies, des diminutions ajoutées à des pièces vocales et des contrepoints sur des plain-chants[716]. La majorité de ces élaborations musicales sont transcrites dans le *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa[717] :

---

tous les usages qui permettent de jouer de manière convenable des polyphonies mesurées avec le chœur qui chante le plain-chant, sans jamais dévier des voies du chant mesuré, en adoptant de la sorte la seule manière acceptée par les oreilles ».

[714] Les quelques folios du manuscrit Robertsbridge contiennent des mises en tablature de pièces vocales de Philippe de Vitry (Adesto / Tribum quem non abhorruit). Voir DIAMM à l'adresse suivante : http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=386, consulté le 20/06/2015. En ce qui concerne le manuscrit F – P6771, la pièce *Questa fanciulla*, répertoriée comme une mise à l'écrit du contrepoint improvisé, est un arrangement d'une ballade de Landini. Le livre est mentionné dans notre table des sources manuscrites, voir *supra*, p. 107 ou annexe 1.

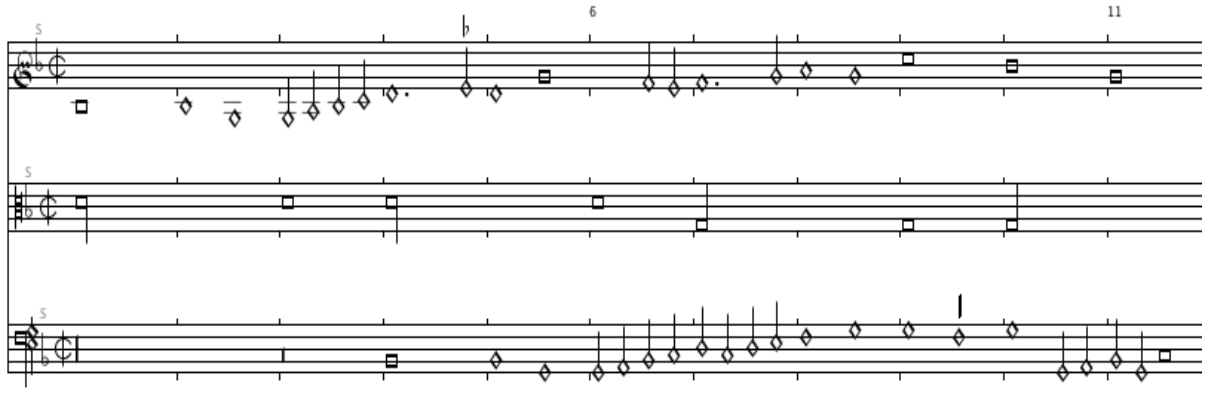
[715] Willi Appel, « Early German Keyboard Music », *The Musical Quarterly 23*, n° 2, 1937, p. 218 : « All the other compositions resemble Paumann's *Mit ganczem Willen* in that they are not original organ pièces, but arrangements based upon vocal music. This fact shows to what considérable degree Keyboard music was at first dépendent upon vocal music. […] In most of the pièces in the *Buxheimer Orgelbuch*, however, not only the tenor, but the whole setting, was originally vocal and was merely adapted and transcribed for the organ ».

[716] Voir G. B. Sharp, « Antonio de Cabezón, 1510-1566 », *The Musical Times 107*, n° 1485, pp. 955-6. L'auteur propose une courte notice dans laquelle on trouve une présentation générale de l'œuvre de l'auteur. Le lien entre les pièces d'Antonio de Cabezón est le répertoire trouvé dans des sources plus anciennes est proposé plus récemment. Voir Kimberly Marshall, « The Organ in the 14th-Century Spain », *Early Music 20*, n° 4, 1992, p. 556 : « Written accounts show that the organ was used to perform settings of plainsong, motets, chansons and estampies, the four main types of music preserved in early Keyboard sources from other areas of Europe. […] These are exactly the forms cultivated in Spain two centuries later ».

[717] Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, Alcalá : Ioan de Brocar, 1557.

Facsimilé 66 : Luis Venegas de Henestrosa, *Antonio, sobre el canto llano de la alta*, Libro de cifra, f. 12r

Exemple 27 : Luis Venegas de Henestrosa, *Antonio, sobre el canto llano de la alta*, *Libro de cifra*, f. 12r



Le facsimilé et la transcription du contrepoint à trois « sur le plain-chant de l'altus » permettent d'observer une grande parenté avec les techniques du chant sur le livre. La polyphonie se déploie sur une mélodie en valeurs longues sans silence (ligne du milieu de la tablature et portée centrale de l'édition moderne). Chaque note de l'*altus* équivaut à une brève ou une longue, de sorte que cette partie présente un plain-chant rythmé selon une formule systématique (longue, brève, longue etc.) qui rappelle, dans un contexte différent, les usages décrits dans la théorie musicale consacrée au contrepoint improvisé, notamment par Johannes Tinctoris[718].

Antonio de Cabezón est également l'auteur d'ornementations sur des pièces vocales. Au XVI^e^ siècle, les polyphonies des maîtres franco-flamands constituent un répertoire de choix pour les organistes amateurs de diminution instrumentale. Le *Cum sancto spiritu* de la *Missa Beata Virgine* de Josquin des Prez a donné lieu à de nombreuses élaborations, notamment

[718] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 21. Voir *supra*, p. 231, note 498.

celle d'Antonio de Cabezón dans laquelle la polyphonie originale est embellie avec de nombreuses notes rapides[719] :

Exemple 28 : Josquin des Prez, *Cum sancto spiritu*, transcription par John Ward (1952)

Exemple 29 : Antonio de Cabezón, *Cum sancto spiritu Iusquin*, transcription par John Ward (1952)

Proposée par Antonio de Cabezón dans ses *Obras para tecla*, cette diminution témoigne d'une grande maîtrise de l'ornementation, car les mouvements mélodiques sont développés avec de nombreux éléments de décoration, notamment aux parties de dessus et de ténor. L'organiste montre ainsi les manières d'embellir une note tenue *ré* (1), un mouvement de seconde mineure *do#-ré* (2), un saut de tierce ascendante (3), une cadence en *ré* avec retard du *do#* (4), et également des intervalles de tierces descendantes (5). Ces figures ornementales ne sont pas nécessairement idiomatiques de l'orgue, mais témoignent au contraire d'une perméabilité, à la Renaissance, entre les pratiques instrumentales. En effet, les pièces d'Antonio de Cabezón sont publiées dans des ouvrages consacrés aux instruments à touches (*tecla*) mais aussi à la harpe et à la vihuela[720]. L'usage de la diminution est aussi

[719] Voir John Ward, « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society 5*, n° 2, 1952, p. 90. L'auteur cite les versions de Valderrábano (*Silva de sirenas* f. 85r), Pisador (*Libro de Música* f. 70v), Newsidler (*Ein Newgeordnet Künslich* f. Z iiij-Aa), Ochsenkhun (*Tabulaturbuch auff die Lautten* f. 31v) et Phalèse (*Hortus Musarum I* f. 57r).

[720] L'intitulé complet du livre d'Antonio de Cabezón est *Obras de Musica para tecla arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de camara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor*, Madrid : Francisco Sanchez, 1570.

particulièrement important dans le répertoire pour luth qui comporte de nombreux arrangements de pièces vocales[721].

B. Les premiers traites de diminution pour voix et instruments

Au XVI^e siècle, les recherches menées sur l'art impromptu de la diminution donnent lieu à la publication de sources musicales et théoriques. Si l'ornementation est un recours fondamentalement associé à l'orgue depuis le Moyen Âge, ce principe d'embellissement s'étend aussi, à la Renaissance, à l'ensemble des instruments, y compris à la voix. En effet, au XVI^e siècle, certains auteurs espagnols et italiens destinent leurs ouvrages aussi bien aux instrumentistes qu'aux chanteurs. En 1535, Silvestro Ganassi fait publier à Venise un traité intitulé *Fontegara*, qui est entièrement consacré à l'art de la diminution, comme en témoigne la page de titre[722] :

Facsimilé 67 : Silvestro Ganassi, [*page de titre*], *Fontegara* (1535), *Page de titre*

[721] Voir Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, New York : Oxford University Press, 1976. L'auteur donne un catalogue des motets arrangés pour le luth à la Renaissance.
[722] Silvestro Ganassi, *Fontegara*, Venise : [s.n.], 1535.

Cette page de titre comporte un court texte explicatif ainsi qu'un frontispice qui représente des musiciens en train de jouer. Le paragraphe placé en haut décrit de manière sommaire l'intérêt du livre : « Œuvre intitulée Fontegara, laquelle enseigne à jouer de la flute avec tout l'art opportun à cet instrument important, ainsi que la diminution, laquelle sera utile à tout instrument à vent et corde : et encore à celui qui se délecte du chant[723] ». Silvestro Ganassi ou son éditeur s'adressent à l'ensemble des musiciens, l'ornementation apparaissant ainsi comme une pratique commune aux instrumentistes et aux chanteurs. L'iconographie juxtaposée au texte souligne le message du titre. En effet, les musiciens représentés en train de jouer à partir de trois livres en cahiers séparés sont des flûtistes et des chanteurs, car le traité est en effet destiné en partie à ces deux catégories de musiciens. Néanmoins, Sylvestro Ganassi précise que son ouvrage pourrait être utile à d'autres instrumentistes, ce dont témoigne l'illustration qui comporte, en marge des personnages principaux, d'autres représentations d'instruments : au premier plan, des cornets à bouquins, à l'arrière-plan droit un luth et à l'arrière-plan gauche des violes de plusieurs tailles.

Dans l'héritage de Silvestro Ganassi, Luis Venegas de Henestrosa intègre à son traité *Libro de cifra nueva* des chapitres sur le chant. Ce fait est visible dès la page de titre : *Libro […] en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para contra punto*[724]. En 1553, Diego Ortiz publie à son tour un livre de *Gloses* à l'attention cette fois des joueurs de viole et de clavecin, ce qui ne l'empêche pas de faire parfois référence à la voix comme si celle-ci se situait dans le prolongement des autres instruments. L'auteur intitule une de ses règles de la manière suivante : « Règle qui montre comment on doit gloser une partie pour sonner et chanter ».

> A ben ch'la maniera de glosar una voce cosi per sonar como cantar facilmente si sapera far osservando le regole di questo libro voglio anchora dire come si ha da faré perche potria esser che fossi qualcuno che non lo entendessi. Hassi adonch. da pigliare quella voce che si vuol glosare & andarla scrivendo di nuovo & arrivato dove vuol glosare, alhora ricorra al libro & ritrovi quella maniera […] che meglio gli pare[725].

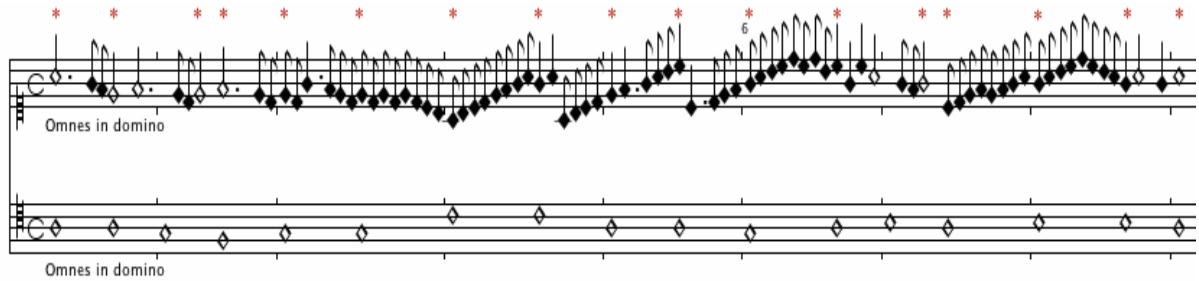
[723] *Ibid.*, page de titre : « Opera intitulata fontegara. Laquale insegna a sonare di flauto cho tutta l'arte opportuna ccio istrumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento di fiato et chorde : et anchora a chi si dileta di canto ».

[724] Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, page de titre : « Livre dans lequel on enseigne brièvement à chanter le plain-chant, le chant figuré et quelques avis sur le contrepoint ».

[725] Diego Ortiz, *El primo libro de Diego Ortiz Tolletano nel qual si tratta delle Glose*, *op. cit.*, pièces liminaires : « Et bien que la manière de gloser une voix aussi bien pour sonner que pour chanter s'apprendra facilement en observant les règles de ce livre. Je veux encore dire comment l'on doit faire car il se pourrait que quelqu'un ne le comprenne pas. Ainsi, il faut donc prendre la voix que l'on veut gloser et aller l'écrire de nouveau et arrivé aux endroits où l'on veut gloser, il faut recourir au livre & retrouver la manière […] qui lui paraît la mieux adaptée ».

Les différentes formes de gloses, qui comprennent notamment le contrepoint sur un plain-chant, font partie à la Renaissance d'un langage commun à l'ensemble des musiciens. L'apprentissage de la diminution présente ici des similitudes avec celui du chant sur le livre, car le passage par l'écrit permet aux apprentis musiciens d'éviter des erreurs. L'association des pratiques vocales et instrumentales dans la théorie musicale révèle une forme de continuum entre les différents médiums de la musique. L'intégration des préceptes liés au chant sur le livre dans des ouvrages consacrés à l'ornementation instrumentale révèle l'influence que pourrait avoir eu l'exercice du contrepoint improvisé sur l'usage de la diminution, notamment en Espagne et en Italie. À ce titre, certaines pièces élaborées dans le style du chant impromptu ont, selon toute vraisemblance, servi de matériel pour l'embellissement des polyphonies écrites. Le *Gaudeamus omnes* (E – Ss.s) à deux voix d'Alexandre Agricola présente, par exemple, de multiples manières d'orner des mouvements mélodiques :

Exemple 30 : Alexandre Agricola, *Gaudeamun omnes*, E – Ss.s, f. 200r



La polyphonie, conservée dans le manuscrit E – Ss.s (fin XV^{e}/ début XVI^{e}), révèle différents rapports à la temporalité, car la partie de plain-chant, effectuée en semi-brèves au ténor, est contrepointée par un *superius* dont les consonances sont amenées par des mouvements diminués d'une grande vélocité rythmique. La mélodie se déploie à travers des traits de fuses (6^{e} à 8^{e} consonance), des passages de grand ambitus (8^{e} à 11^{e} consonance) et des cadences ornées (2^{e} à 4^{e} consonance), autant de gestes vocaux qui préfigurent la virtuosité intrumentale et vocale de la fin de la Renaissance[726].

[726] Le manuscrit E – Ss.s contient une des pièces les plus marquantes de ce changement de vocalité à savoir le *De tous biens playne* de Raulin. Voir *supra*, p. 34.

C. L'EMANCIPATION DU TRAIT VOCAL

Au XVI^e siècle, les recherches menées sur l'improvisation (diminution et contrepoint) conduisent à une évolution des gestes instrumentaux et vocaux, si bien que cette virtuosité mélodique et rythmique devient progressivement un critère esthétique revendiqué. Durant la seconde moitié du *Cinquecento*, certains virtuoses, tels Giovanni Maffei, Girolamo Della Casa, Giovanni Bassano, Ricciardo Rognoni, Giovanni Luca Conforto, Giovanni Battista Bovicelli ou encore Aurelio Virgiliano (fin XVI^e/ début XVII^e), produisent des manuels de diminution qui s'inscrivent dans le prolongement des livres de Silvestro Ganassi ou de Diego Ortiz. Les sept théoriciens évoqués proposent des formules pour ornementer toutes sortes de composition[727].

Table 52 : Traités italiens de diminution vocale et instrumentale

Théoricien	Date	Lieu	Titre
Giovanni Maffei	1562	Naples	Delle lettere del S.^or Gio. Camillo Maffei […] Dove v'è un discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro […].
Girolamo Della Casa	1584	Venise	Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana.
Giovanni Bassano	1585	Venise	Ricercate, passagi et candentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento : & anco diversi passaggi per la semplice voce.
Ricciardo Rognoni	1592	Venise	Passagi per potersi essercitar nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instromenti. Et anco diversi passaggi per la semplice voce humana.
Giovanni Luca Conforto	1593	Rome	Breve et facile maniera di essercitarsi ad ogni Scolaro non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare […].
Giovanni Battista Bovicelli	1594	Venise	Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati.
Aurelio Virgiliano	XVI^e / XVII^e	Bologne Museo de la musica, C.33	Il dolcimelo d'Aurelio Virgiliano dove si contengono variati passagi e diminutioni cosi per voci, come per tutte sorte d'instrumenti musicali.

Les théoriciens mentionnés ci-dessus ont nettement intégré les principes de leurs prédécesseurs, dans la mesure où ils considèrent que la diminution se pratique de manière égale à la voix et aux instruments. Ils proposent, à l'instar de Silvestro Ganassi, des formules majoritairement présentées de manière graduelle selon leur niveau de difficulté. On pense par exemple au manuscrit d'Aurelio Virgiliano qui comporte des tableaux d'ornementation :

[727] Voir Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, *op. cit.* L'auteur étude l'ensemble de ces traités.

Facsimilé 68 : Aurelio Virgiliano, *Fuga du gradi ascendenti*, Il dolcimelo d'Aurelio Virgiliano, Liceo musicale bologna, Ms. C33, f. 20v-21r

En haut du folio 20v, l'auteur donne une mélodie composée de quatre secondes ascendantes (*gradi ascendenti*) qui lui sert ensuite à présenter de nombreuses manières d'ornementer cette série de notes avec des cromes et des semicromes. Aurelio Virgiliano transcrit ces exercices selon un ordre croissant de complexité, conformément à la tradition théorique :

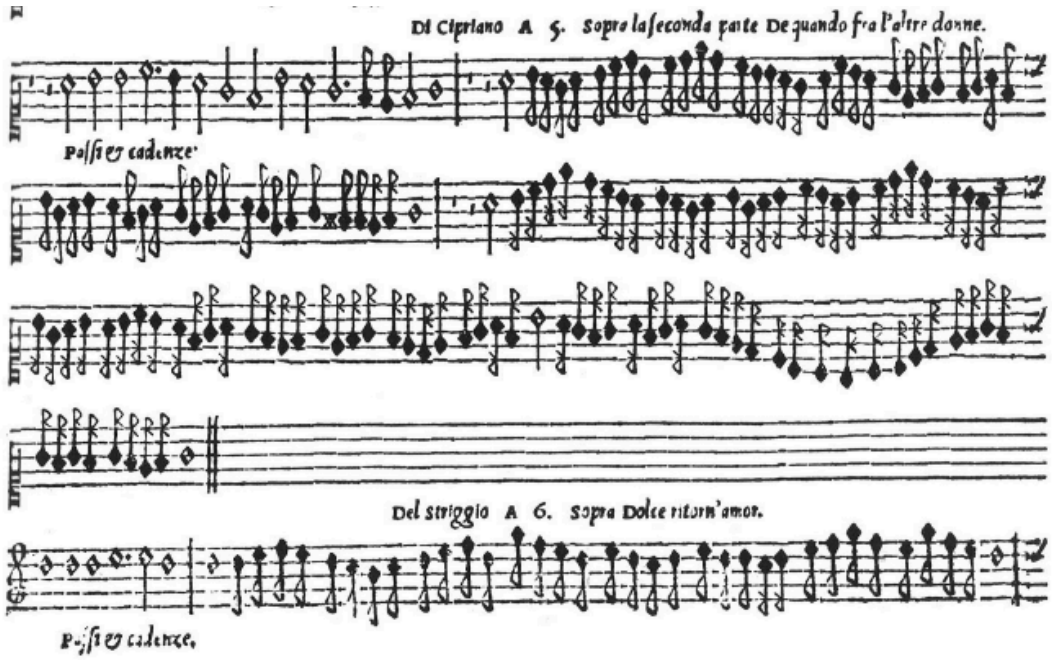
Exemple 31 : Aurelio virgiliano, *Fuga di gradi ascendenti*, f. 20v-21r

Les trois fragments mélodiques comportent le sujet (à gauche), une des premières ornementations de cromes (au centre) et enfin une des diminutions les plus véloces (à droite). Cet ensemble permet d'apprécier le caractère progressif de la pédagogie, d'un sujet épuré à une mélopée surchargée de notes rapides.

Si le traité d'Aurelio Virgiliano se fonde uniquement sur ces exercices miniatures, d'autres auteurs, tels Giovanni Camillo Maffei, Giovanni Battista Bovicelli ou encore

Girolamo Della Casa[728], préfèrent, après avoir montré différentes manières d'embellir des mouvements mélodiques, exposer aux lecteurs des exemples de diminutions sur des polyphonies préexistantes. Le dernier des trois donne de nombreuses ornementations sur des mélodies de Cyprien de Rore, Adrian Willaert, Alessandro Striggio ou d'Andrea Gabrieli.

Facsimilé 69 : Girolamo Della Casa, *Di Cipriano a 5. Sopra la seconda parte De quando fra, Il vero modo di dimunuir,* p. 25



Girolamo Della Casa propose ici des embellissements de mélodies issues de la seconde partie de *Quando fra l'altre donne* de Cyprien de Rore et de *Dolce ritorn'amor* d'Alessandro Striggio. Il présente les mélodies originales en amont des diminutions de sorte que le lecteur puisse comparer les deux mises en musique. Le deuxième embellissement, sur le poème de Pétrarque mis en musique par Ciprien de Rore, est plutôt ardu pour un chanteur, car la mélodie demande une grande agilité vocale avec un ambitus de quinzième et des notes se développant sur des rythmes très rapides.

En marge des écrits théoriques, certains auteurs mentionnés ci-dessus (table 52) ont laissé de nombreuses œuvres musicales dans lesquelles l'ornementation occupe une place importante. Par exemple, le célèbre falsettiste Giovanni Luca Conforto a notamment fait publier, en dehors de sa méthode adressée aux apprentis musiciens, des *salmi passaggiati*

[728] Les références sont données en amont, voir *supra*, table 52, p. 336.

qu'il avait l'habitude d'exécuter à Rome à la chapelle Sixtine[729]. Cet usage est également employé à la même époque par Francesco Severi dans sa collection de psaumes éditée en 1615. Il donne des indications sur l'origine de cette pratique dans l'épître au lecteur[730] :

> Mi sono assicurato di mandar fuori questo moi Libretto di Salmi Passaggiati non perche lo stimi cosa degna di chi professa il modo del vero cantare poiche sò molto bene che simili Passaggi si sogliono fare all improviso da i buoni cantori che in Roma et altrove ordinariam cantano nelle Solennità mà solo per giovare à quelli che desiderano di vedere lo stile che in Roma si tiene in cantare detti salmi […][731].

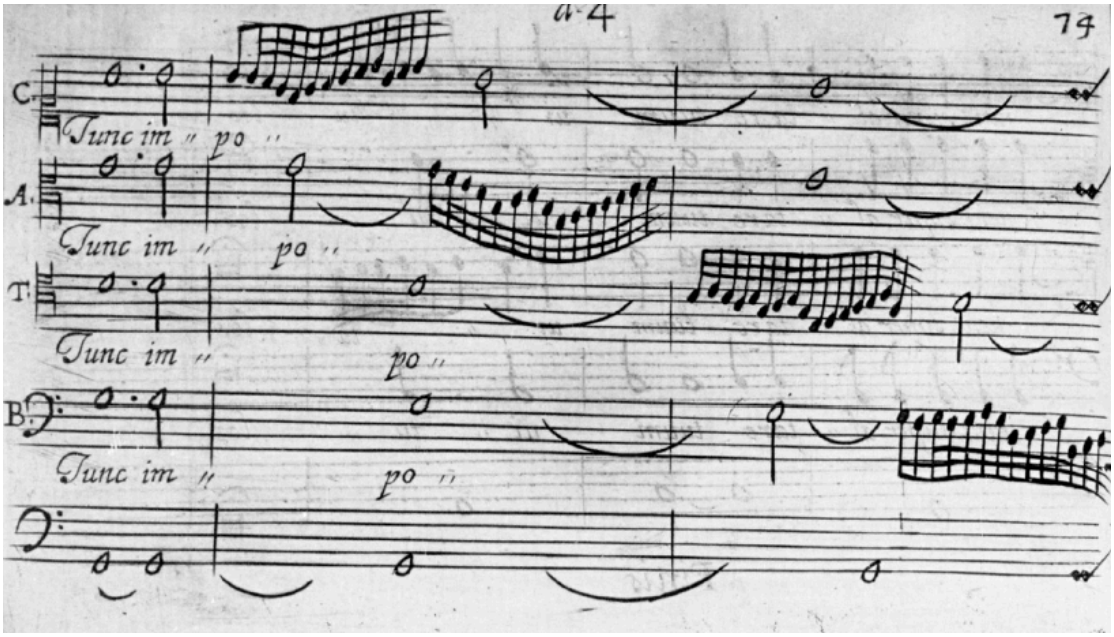
Francesco Severi explique que ces *Salmi Passaggiati* étaient chantés de manière improvisée à Rome ainsi que dans les institutions religieuses qui comptaient de « bons chanteurs ». Les pièces proposées par le musicien de la chapelle Sixtine sont, en réalité, des faux-bourdons improvisés qui laissent la part belle au chant soliste, car chaque verset est effectué par des voix différentes sur la ligne de basse. L'auteur propose aussi en guise de supplément un exemple de faux-bourdon polyphonique sur un *Miserere* de Dentice dans lequel la deuxième partie du dernier verset est écrite à quatre parties sur une basse d'orgue :

Facsimilé 70 : Francesco Severi, *Alcuni versi del Miserere sopra il falso Bordone del Dentice*, *Salmi Passaggiati*, p. 74

[729] Giovanni Luca Conforti, *Salmi passagiati sopra tutti i toni che ordinariamente canta santa chiesa ne i Vesperi della Domenica*, Rome : Nicolo Mutii, 1601 (réédition de 1607) ; Giovanni Luca Conforti, *Passagi sopra tutti li salmi che ordinariamente canta Santa Chiesa, ne i vesperi della dominica*, Venise : Bartolomeo Magni, 1618. Voir Murray Bradshaw, « Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment : From Formula to Artful Improvisation », *Performance practice review 8*, 1995, pp. 5-27 ; Philippe Canguilhem, « 'Ad imitationem sortisationis'. Il contrappunto a mente e i madrigali di Marenzio », *op. cit.*, p. 153.

[730] Francesco Severi, *Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici*, Rome : Nicolo Bordoni, 1615.

[731] *Ibid.*, épître au lecteur : « Je me suis assuré de faire imprimer ce livre de Salmi Passaggiati non parce que je les estime chose digne de qui professe le mode de faire le vrai chant, car je sais très bien que de tels Passagi se font habituellement à l'improviste par les bons Chanteurs qui à Rome et ailleurs chantent d'ordinaire durant la Solennité, mais seulement pour servir à ceux qui désirent voir le style qui se tient à Rome pour le chant de ces Psaumes […] ».



Les psaumes en faux-bourdon donnent lieu à des enchaînements d'accords identiques. La récitation du plain-chant au ténor, sur *ré*, est ici contrepointée selon les règles définies au XV^e^ siècle par Guilielmus Monachus : le *superius* effectue des sixtes sur le ténor, le *bassus* fait des quintes sous le plain-chant et l'*altus* des tierces supérieures[732]. Le contrepoint simple est ici orné avec des diminutions rapides successives à chaque voix : le *superius*, l'*altus*, le ténor et ensuite le *bassus*. De plus, l'embellissement sert explicitement le texte, puisque les *passagi* sont employés pour illustrer la phrase « tunc imponent super altare tuum vitulos » qui renvoie à l'offrande, de sorte que les diminutions pouvaient être considérées par le musicien comme un don aux auditeurs. Ces *salmi passaggiati* de Francesco Severi témoignent des nombreuses compétences que possédaient les musiciens du pape au temps de Paul V, car les constitutions de la chapelle Sixtine attestent au tout début du XVII^e^ siècle la nécessité, pour les chanteurs, de maîtriser le contrepoint[733]. Ces psaumes d'une grande virtuosité faisaient partie, au même titre que le contrepoint sur le plain-chant, des nombreuses techniques improvisées pour solenniser le chant grégorien, lesquelles pourraient avoir été à l'origine des mutations esthétiques qui prirent place au tournant du XVI^e^ vers le XVII^e^ siècle.

III. L'IMPROVISATION ET LA NOUVELLE MANIÈRE DE COMPOSER

[732] Ces enchaînements contrapuntiques théorisés par Guilielmus Monachus dans son *De preceptis artis musicae* sont évoqués en amont, voir *supra*, p. 237.

[733] Le manuscrit Capp. Sist. 611 contient les constitutions de la chapelle papale sous Paul III et Paul V (p. 45). Au début du XVII^e^ siècle, le recrutement des chanteurs s'effectue toujours sur le même schéma. Ces derniers doivent avoir une voix parfaite, bien chanter le chant figuré, le contrepoint, le plain-chant et lire correctement.

Nos recherches nous ont conduits à décloisonner des usages tels que la diminution ou le contrepoint improvisé qui partagent des méthodes d'apprentissage semblables liées à un souci d'embellir en temps réel un matériel musical préexistant. Certains usages comme les *Salmi passaggiati* romains témoignent d'une imbrication totale du chant sur le livre et de l'ornementation, si bien que Philippe Canguilhem décrit la technique comme « l'application du vocabulaire mélodique des diminutions (passagi) à l'improvisation sur une basse[734]». Or, le style adopté dans ces pièces sacrées n'est pas sans rappeler l'émergence de la mélodie accompagnée par la basse continue, car la majorité des psaumes de Giovanni Luca Conforto sont écrits pour une alternance de voix solistes sur une basse de faux-bourdon. Pour cette raison, nous souhaitons à présent nous questionner sur le rôle qu'a pu jouer l'improvisation (contrepoint ou diminution) sur les compositions musicales à l'aube du XVII^e^ siècle[735].

A. *PRIMA* ET *SECONDA PRATTICA* : UNE NOUVELLE LECTURE

À l'orée du XVII^e^ siècle, le débat sur la *prima prattica* et la *seconda prattica* qui oppose Giovanni Maria Artusi et les frères Monteverdi se cristallise notamment autour du contrepoint. Les différents partis évoquent, conformément à la tradition théorique sur le sujet, la question de la raison et des sens pour justifier les positions qu'ils adoptent quant aux consonances et dissonances permises ou interdites. Les théories des anciens, tels Boèce ou Aristote, vont influencer de manière considérable, jusqu'à la fin du 16^e^ siècle, la production théorique sur la musique en général, et celle sur le contrepoint en particulier. Ainsi, la référence aux textes de ces deux anciens semble être le creuset de prises de position sur la question de la dualité entre raison et sens[736]. Au milieu du *Cinquecento* des auteurs influents tels Gioseffo Zarlino ou encore Nicola Vicentino développent des arguments qui vont conditionner les débats futurs.

[734] Philippe Canguilhem, « 'Ad imitationem sortisationis'. Il contrappunto a mente e i madrigali di Marenzio », *op. cit.*, p. 156.

[735] *Ibid.*, p. 164 : « Cependant, cela vaut la peine d'approfondir notre connaissance de la réalité du contrepoint improvisé de la seconde moitié du 16^e^, en rassemblant davantage de documents, en étudiant en profondeur les traités, de manière à comprendre de quelle manière la musique écrite intègre les techniques et modalités qui proviennent d'habitudes et d'usages issus de chants polyphoniques que l'on improvisait la plupart du temps ». Les pages suivantes s'inscrivent dans les perspectives de recherche évoquées par Philippe Canguilhem dans la conclusion de son article.

[736] Aristote, *De anima* ; Boèce, *De institutione musica*.

1. Le contrepoint, la raison et les sens dans la théorie musicale du XVI^e siècle

Un des textes fondateurs sur le rôle de l'oreille dans l'apprentissage de la musique est le *De institutione* de Boèce. L'auteur y démontre, dans la filiation d'Aristote, que la qualité de la connaissance dépend des sensations (sensus) et de la raison (ratio), car si l'ouïe est le « point de départ de tous les arts », la raison reste « le juge[737] ». Toutefois, Boèce se distingue en expliquant que les éléments de la musique sont premièrement démontrés par *ratio*, et ensuite empiriquement testés par l'ouïe, contrairement à Aristote selon lequel tout art est déduit de l'expérience.

Au XVI^e siècle, les théoriciens adoptent souvent un double discours. Si l'expérience sensible est souvent considérée, pour reprendre l'expression de Nicola Vicentino, comme la « maestra delle cose », les points de vue divergent quant à l'ordre à suivre dans l'acquisition de la science musicale[738]. L'œuvre théorique de Gioseffo Zarlino oscille ainsi entre une forme de glorification de l'oreille et une méfiance à l'égard de ceux qui oublient de confronter leurs expérimentations musicales au jugement de la raison[739]. La réserve qu'il exprime à l'égard de l'oreille est le reflet de son positionnement vis-à-vis du chant sur le livre et de ceux qui le pratiquent. Le théoricien vénitien se fait ainsi l'héritier des critiques de Giorgio Anselmi (XV^e siècle) envers « les chanteurs qui accordent tout objet aux oreilles mais rien à la raison[740] » lorsqu'il évoque les contrapuntistes « arrogants & présomptueux » qui produisent « le contrepoint sur la basse, sans voir aucune des autres parties[741] ». Le terme « voir » est employé ici comme un synonyme de connaissance, cette compréhension qui fait parfois défaut, pour les intellectuels de la musique, aux praticiens improvisateurs. Or, les idées soutenues par Giovanni Maria Artusi contre les expériences sonores menées par les partisans de la *seconda prattica* sont en définitive assez proches des arguments développés par son maître Gioseffo Zarlino.

---

[737] Boèce, *De institutione musica*, V, 2. Voir Klaus-Jürgen Sachs, « Boetius and the judgement of the ears : A hidden challenge in Medieval and Renaissance Music », *op. cit*. p. 172-3.

[738] Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, *op. cit.*, libro primo, chap. 1, f. 3v : « Ove con la esperienza maestra delle cose, ponendo dell Antica, e Moderna Musica, gli essempi, facilmente si potrà considerare la differenza loro ».

[739] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, *op. cit.* Si l'auteur insiste sur l'importance de l'ouïe dans le chemin vers la connaissance (voir *supra*, p. 95, notes 263), il critique, on s'en souvient, les arrogants qui improvisent d'oreille sur le plain-chant (voir *supra*, p. 73).

[740] Giorgio Anselmi, *De Musica*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. H. 233. Voir Klaus-Jürgen Sachs, « Boetius and the judgement of the ears : A hidden challenge in Medieval and Renaissance Music », *op. cit.*, p. 186.

[741] Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, *op. cit*., p. 258 : « facendo solamente contrapunto sopra il basso, senza vedere alcuna delle altre parti ».

2. *Artusi* vs *Monteverdi : les origines du conflit et le débat sur la raison et les sens*

La querelle entre Giovanni Maria Artusi et les frères Monteverdi prend place dans les œuvres théoriques du musicien bolognais, *L'Artusi, ovvero, Delle Imperfezioni della Moderna Musica* (1600), la *Seconda Parte dell' Artusi* (1603), *Discorso Secondo Musicale* (1608), et en marge des œuvres imprimées de Claudio Monteverdi *Il Quinto libro de Madrigali* (1605), *Scherzi Musicali* (1607) dans lesquelles ce dernier, par l'intermédiaire de son frère Giulio Cesare Monteverdi, répond aux attaques de Giovanni Maria Artusi[742]. L'intégration du débat dans des publications atteste l'importance, pour chacun des partis, d'en rendre le contenu public.

La dispute débute dans les deux premiers ouvrages théoriques de Giovanni Maria Artusi lorsqu'il critique directement, par le biais d'un dialogue fictif entre deux musiciens *Luca* et *Vario*, les innovations des musiciens contemporains, notamment celles touchant au contrepoint. Le théoricien bolognais cite plusieurs exemples de madrigaux de Claudio Monteverdi pour illustrer l'imperfection de la musique moderne :

> [Luca] sono però aspri, & all'udito poco piacevoli, nè possono essere altrimenti; perche mentre che si trasgrediscono le buone Regole, parte fondante nella esperienza Madre di tutte le cose: parte speculate dalla Natura; & parte dalla demostratione dimostrate[743].

Pour Artusi, certains musiciens de la nouvelle génération ne respectent pas les règles promulguées par les grands maîtres de la polyphonie flamande et italienne, ce qui les conduit sur le chemin de l'erreur. Le théoricien traite, dans la lignée de Gioseffo Zarlino, des problèmes de jugement des compositeurs dits « novateurs » en évoquant à plusieurs reprises la question des sens et de la raison dans la création musicale :

---

[742] Xavier Bisaro, Giuliano Chiello, Pierre-Henry Frangne, *L'ombre de Monteverdi : la querelle de la nouvelle musique, 1600-1638 ; L'Artusi, ou Des imperfections de la musique moderne de Giovanni Artusi, 1600*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008. Massimo Ossi, *Divining the Oracle : Monteverdi's Seconda Prattica*, Chicago : University of Chicago Press, 2003. Gordon Haramaki, *Beyond the Seconda Prattica : Claudio Monteverdi and the Poetics of Genre after Orfeo*, thèse non publiée, Los Angeles : University of California, 2008. Les sources mentionnées sont les suivantes : Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi, ovvero, Delle Imperfezioni della Moderna Musica*, Venise : Giacomo Vincenti, 1600 (réédition de 1603) ; Giovanni Maria Artusi, *Discorso secondo musicale di A. Braccino*, Venise : Giacomo Vincenti, 1608 ; Claudio Monteverdi, *Quinto libro de Madrigali*, Venise : Ricciardo Amadino, 1605 ; Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali*, Venise : Ricciardo Amadino, 1607.

[743] Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi, ovvero, Delle Imperfezioni della Moderna Musica*, *op. cit.*, *Ragionamente secondo*, f. 39r-v : « [Luca] [ces chants] étaient âpres, peu agréables à l'ouïe. [D'ailleurs] cela ne se pourrait autrement parce que, lorsque l'on transgresse les bonnes règles, pour une part fondées sur l'expérience Mère de toutes les choses, pour une autre part spéculées en vertu de la Nature, et pour une part démontrées positivement ». Les traductions françaises du traité d'Artusi sont tirées du livre de Xavier Bisaro, Giuliano Chiello et Pierre-Henry Frangne, *L'Ombre de Monteverdi : la querelle de la nouvelle musique, 1600-1638 ; L'Artusi, ou Des imperfections de la musique moderne de Giovanni Artusi, 1600*, *op. cit.*, p. 142, p. 148 et p. 151.

> [Vario] Vado credendo che non ci sia altro nel capo di cosi fatti Compositori, che fumo, et che tanto siano di se stessi inamorati, che le pare di poter corrompere, guastare et rouinare quelle buone Regole, che di già hanno lasciate tanti Theorici, e Musici Eccellentissimi […]. [Luca] Tutto il loro pensiero, è di sodisfare al solo senso ; poco curandosi, che la ragione, entri quà a iudicare le loro Cantilene[744].

Giovanni Maria Artusi se sert ici de la dialectique sens et raison pour évoquer les défauts des musiciens de la nouvelle génération. Selon lui, ils sont si présomptueux qu'ils ne prennent pas la peine de respecter les règles communes approuvées par la tradition. La raison leur fait cruellement défaut pour juger leurs productions, car ils ne pensent qu'au plaisir de l'oreille. Les arguments développés ici par le théoricien bolognais sont proches de ceux évoqués par Gioseffo Zarlino ou Nicola Vicentino au sujet des chanteurs qui ont pris l'habitude de chanter sur le livre[745]. En d'autres termes, la modernité tant critiquée par Giovanni Maria Artusi pourrait être liée à l'imprégnation de plus en plus importante du style des praticiens dans la composition musicale. Les réponses données à Giovanni Maria Artusi par Giulio Cesare Monteverdi dans la *Dichiaratione* (*Scherzi musicali*, 1605) permettent du moins d'en formuler l'hypothèse : « Mon frère démontre que ses œuvres ne sont pas composées au hasard, car son intention (dans ce genre de musique [madrigal]) a été de faire en sorte que les paroles soient la maîtresse de l'harmonie et non l'inverse[746] ». Dans cet extrait, Giulio Cesare Monteverdi réfute un des arguments soutenus par Artusi selon lequel la musique de Claudio Monteverdi serait hasardeuse. Les audaces contrapuntiques de ce dernier sont implicitement liées à sa volonté de transformer le rapport de la musique au texte. Pour lui, comme pour les autres musiciens de la *seconda prattica*, le poème doit primer sur l'harmonie. Giulio Cesare Monteverdi donne ensuite une liste de compositeurs qui, selon lui, ont été dans le même sens que son frère :

> […] la moderna ha nominato seconda prattica […] de la quale è statto il primo rinovatore ne nostri caratteri il Divino Cipriano Rore, come ben fata vedere moi fratello, seguitata, & ampliata, non solament da li Signori detti ; ma dal Ingegneri, dal Marenzio, da Giaches V Vert, dal Luzzasco, & parimente da Giaccoppo Peri, da Giulio Caccini, & finalmente da li spiriti più elevati[747].

---

[744] *Ibid.*, f. 42r-3r : « [Vario] Je crois de plus en plus qu'il n'y a pas autre chose, dans la tête de tels compositeurs, que de la fumée, et qu'ils sont à ce point amoureux d'eux-mêmes qu'ils croient pouvoir corrompre, gâcher et ruiner ces bonnes règles que nous ont laissées tant de théoriciens et musiciens excellentissimes […]. [Luca] Toute leur pensée est de ne satisfaire que le sens, peu se souciant que la raison puisse participer du jugement de leurs cantilènes ».

[745] Pour Zarlino, voir *supra*, p. 95 et suiv. Pour Vicentino, voir *supra*, p. 98 et suiv.

[746] Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali*, *op. cit.*, p. [42] : « dice moi fratello, che non fa le sue cose a caso, atteso che la sua intentionné è stata (in queste genere di musica,) di far che l'oration e sia padrona del armonia è non serva ».

[747] *Ibid.*, p. [43] : « […] il a nommé la moderne seconda prattica […] de laquelle Cyprien de Rore a été le premier rénovateur, comme l'a bien fait voir mon frère, suivi et augmenté, non seulement par les dits

La liste des membres de cette « école héroïque » comprend les noms de Cyprien de Rore, Ingegneri, Marenzio, Jachet de Wert, Luzzascho Luzzaschi, Giaccoppo Peri et Giulio Caccini, auxquels il faut ajouter ceux évoqués plus tôt tels Carlo Gesualdo, Emilio de' Cavaglieri, Alfonso Fontanella, le Comte de Camerata et le Cavalier Turchi[748]. Les musiciens cités par Giulio Cesare Monteverdi se sont tous illustrés par l'adoption d'un contrepoint « plus libre ». L'entreprise, qui a pu paraître hasardeuse ou stylistiquement désordonnée pour des théoriciens conservateurs comme Giovanni Maria Artusi, révèle dans la majorité des cas une forme de stylisation de l'improvisation qui pourrait être à l'origine des mutations musicales en ce début de XVII^e^ siècle. En d'autres termes, le style baroque n'est-il pas une expression artistique qui vise à donner l'illusion de l'ajout impromptu ?

3. Les lectures ultérieures de Diruta et de Banchieri

L'opposition publique entre Giovanni Maria Artusi et Claudio Monteverdi a quelques répercussions dans la théorie musicale. Peu après les vifs débats sur la *prima* et la *seconda pratica*, Girolamo Diruta et Adriano Banchieri s'interrogent sur l'évolution des pratiques dans le domaine de la composition musicale[749]. Ces auteurs évoquent, dans la lignée de leurs prédécesseurs, deux manières de concevoir le contrepoint, l'une héritée des anciens qu'ils nomment *contrapunto osservato*, et l'autre plus moderne, qu'ils qualifient de *contrapunto commune*. Ces deux appellations opposées font écho à l'opposision entre la *prima pratica* et la *seconda pratica*.

Girolamo Diruta est le premier à distinguer ces différentes conceptions de la musique polyphonique dans son *Transilvano*. Le *contrapunto osservato*, tel qu'il est théorisé selon lui par Gioseffo Zarlino, repose sur des règles plus strictes que le *contrapunto commune*, lequel n'étant fondé que sur l'application d'un principe qui consiste à éviter deux consonances parfaites de la même espèce. La deuxième manière de faire le contrepoint est, on s'en doutera, privilégiée à cette époque-là par les amateurs de chant impromptu[750].

Seigneurs, mais d'Ingigneri, de Marenzio, de Jachet de Wert, de Luzzaschi, et également de Giaccoppo Peri, de Giulio Caccini et finalement des esprits les plus élevés ».

[748] *Ibid.* Giulio Cesare Monteverdi cite ces compositeurs dans le paragraphe précédent : « seguitando il Divino Cipriano Rore, il Sig. Prencipe di Venosa, Emiglio del Cavagliere, il Conte Alfonso Fontanella, il Conte di Camerata, il Cavalier Turchi ». L'expression « Eroica scola » est employée juste après.

[749] Girolamo Diruta, *Seconda parte del transilvano*, Venise : Alessandro Vincenti, 1622 ; Adriano Banchieri, *Cartella Musicale nel Canto Figurato, Fermo, & Contrapunto*, *op. cit.*

[750] Claude V. Palisca, « Diruta Girolamo », *Grove Music Online*. L'article est disponible à l'adresse suivante : http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07837?q=contrapunto+osservato&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 7/06/2014. Girolamo Diruta, *Seconda parte del transilvano*, *op. cit*., p. 14 : « Sappiate, che la regola del Contrapunto commune è più facile assai del l'osservato, atteso che non

Plus tard, Adriano Banchieri développe le débat dans le chapitre intitulé *Discorso sopra la moderna pratica musicale* de sa *Cartella musicale* (1614). Il y distingue le *contrapunto osservato* de Gioseffo Zarlino et de Giovanni Maria Artusi au *contrapunto commune*, lequel « n'a d'autres raisons que celle d'apporter du plaisir au sens de l'oreille » à travers l'imitation des paroles par des *affetti*[751]. L'expression du texte passe ainsi par la maîtrise de la diminution, puisque l'auteur intègre à la suite de cette discussion cent *passaggi* sur des mélodies variées. Ce faisant, la nouvelle musique reposerait en partie sur une science de l'ornementation.

Adriano Banchieri revient, dans un deuxième temps, sur la question des deux types de contrepoints en évoquant les pratiques polyphoniques du plain-chant. L'auteur de la *Cartella Musicale* se targue de présenter une nouvelle manière de composer dans le style du contrepoint mental, pratique qu'il qualifie de « capriccio nuovo facile, & reuscibile[752] ». Le théoricien décrit l'usage en l'opposant à ceux employés dans les introïts de Costanzo Porta, de Giovanni Matteo Asola ou encore dans les antiennes de Girolamo Diruta et de Lambardi qui, comme il le souligne, doivent être appelés « *Contrapunti Osservati & non alla mente* ». Les *contrapunti osservati* sont ici dissociés des *contrapunti alla mente* qui se substituent donc aux *contrapunti communi* observés dans les nouvelles compositions. Ainsi, l'improvisation sur le livre ne semble pas, dans ce cas-là au moins, étrangère aux nouvelles manières de composer[753].

B. Les Vepres de Monteverdi et le chant sur le livre

Au début du XVII^e^ siècle, l'improvisation sur le livre résonne toujours dans les établissements religieux, car les techniques développées par les contrapuntistes à la Renaissance ont encore la part belle dans les œuvres religieuses des compositeurs modernes. Parmi ces musiciens, Claudio Monteverdi est certainement un de ceux dont le style se

---

havete obligo del moto contrario, nè ancor del Semituono, si come già vi hò detto. La maggior osservanza è di non fare due consonanze perfette dell'istesso specie ».

[751] Adriano Banchieri, *Cartella Musicale nel Canto Figurato, Fermo, & Contrapunto*, *op. cit.*, p. 165 : « Ma di tal spetie di Contrapunto misto (ò dir vogliamo commune non gia credo sia per scriversene da ni suno, non havendovi (a moi giuditio) altre ragioni, solo che il senso dell'udito se ne conpiace ».

[752] *Ibid.*, p. 230.

[753] Voir Claude Palisca, « The Artusi-Monteverdi Controversy », dans Denis Arnold et Nigel Fortune, *The New Monteverdi Companion*, Londres : Faber and Faber, réédition de 1985, p. 133. L'auteur compare les usages contrapuntiques développés par Claudio Monteverdi et ceux du contrepoint improvisé : « A situation governed by this rule would arise in *contrapunto a mente* if a bass and a higher voice were improvising against a *cantus firmus* in the tenor. The two improvisers would be obliged to accord with the tenor but not necessarily with each other ».

rapproche le plus du chant *ex abrupto*. Tim Carter a récemment mis en relation certains procédés musicaux employés par le maître de Mantoue dans ses *Vêpres à la Vierge* avec le contrepoint improvisé[754]. Le compositeur aurait écrit les psaumes et antiennes en hommage aux usages du chant ecclésiastique romain qui était en partie, si l'on en croit Giovanni Luca Conforto et Francesco Severi, fait à l'improviste[755]. Cette hypothèse est renforcée par le fait que l'imprimé est dédié au pape Paul V, auteur des constitutions dans lesquelles était mentionnée la nécessité pour les chantres de la chapelle Sixtine de savoir l'improvisation sur le plain-chant[756].

L'analyse stylistique de cette œuvre oscillant entre *stile moderno* et *antico* se présente comme une sorte de florilège des différentes techniques de chant sur le livre testées et approuvées durant la Renaissance. Ces usages, parfois d'une difficulté extrême, révèlent une musique dans laquelle le « musicien virtuose et le compositeur virtuose semblent avancer main dans la main[757] ». Tim Carter décrit notamment le *Nisi Dominus* comme un exemple idiomatique du transfert des pratiques orales du plain-chant vers l'écrit[758]. L'élaboration polyphonique à dix voix est construite sur le *cantus firmus* du ton de récitation du psaume qui est scandé aux parties de ténor et de *quintus*.

Facsimilé 71 : Claudio Monteverdi , *Nisi dominus*, cahier ténor, p. 26

Facsimilé 72 : Claudio Monteverdi, *Nisi dominus*, cahier *quintus*, p. 25

[754] Tim Carter, « "Improvised" Counterpoint in Monteverdi's 1610 Vespers », *Uno gentile et subtile ingenio, Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, dir. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, Leofranc Holford-Strevens, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Turnhout : Brepols, 2011, pp. 29-35.

[755] Voir *supra*, p. 339.

[756] Claudio Monteverdi, *Sanctissimae virgini missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus, ad Sacella sive Principum Cubicula accomodata […]Paulo V. Pont. Max. consecrata*, Venise : Ricciardum Amadinum, 1610. L'intitulé fait référence à une dédicace au pontife Paul V. Cette dernière se trouve au verso : « Sanctissimo ac beatissimo domino nostro Paulo Quinto pontifice optimo maxime Claudius Monteverde s[alutem] p[lurimam] d[icit]. Voir Annonciade Russo, *Claudio Monteverdi : Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, Sprimont : Mardaga, 2001, p. 258-9. L'auteur propose une transcription et une traduction de la dédicace. L'association du pape Paul V au contrepoint improvisé est évoquée précédemment. Voir *supra*, p. 340, note 733.

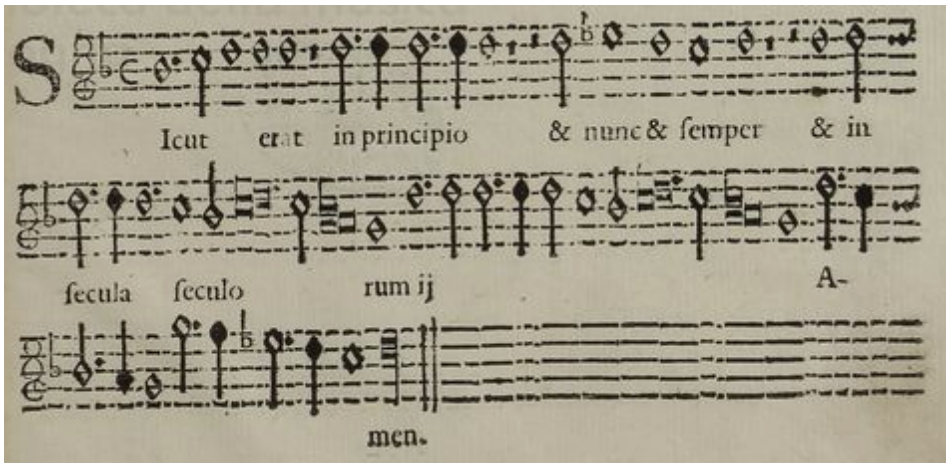
[757] Tim Carter, «"Improvised" Counterpoint in Monteverdi's 1610 Vespers », *op. cit.*, p. 32 : « Here the virtuoso performer and the virtuoso composer appear to go hand in hand ».

[758] *Ibid.*, p. 34 : « Monteverdi associated his 1610 Vespers with the "chapels and chambers of princes", soi t is not perhaps surprising to find a specific reference to *contrappunto alla mente* at the opening of his ten-part setting of *Nisi dominus* ».

Le plain-chant, tel qu'il apparaît au ténor du premier chœur et au *quintus* du second chœur, est rythmé selon la prosodie du texte. Le principe musical atteste une forme de stylisation du chant sur le livre qui reposait souvent, dans les pratiques des XV^e^ et XVI^e^ siècles, sur un chant grégorien en valeurs égales. Les recherches menées à l'aube du XVII^e^ siècle sur le texte ont vraisemblablement décidé Claudio Monteverdi à rythmer la récitation du psaume selon les accents du latin. La référence au contrepoint improvisé se situe également dans l'utilisation de l'effectif vocal. En effet, le plain-chant est doublé aux deux voix pour le premier verset. Le compositeur avait certainement en tête l'image sonore de ces contrepoints d'assemblée dans lesquels le ténor était chanté par le chœur et les voix ajoutées par des solistes, ce qui explique la présence du ton du psaume à l'unisson aux deux voix[759].

La majorité des psaumes des Vêpres révèlent, malgré un recours moins systématique, des procédures analogues au *Nisi Dominus*. On pense notamment au *Magnificat* à six voix, dans lequel le ton de récitation passe successivement d'une voix à l'autre selon les versets. Claudio Monteverdi , dans la deuxième moitié de la doxologie (*Sicut erat in principio*), place le *cantus firmus* en mode de ré sur sol au soprano.

Facsimilé 73 : Claudio Monteverdi , *Magnificat, Sanctissimae Virgini Missa*, 1610, cahier du *cantus*, p. 45



[759] Voir Adriano Banchieri, *Cartella Musicale nel Canto Figurato, Fermo, & Contrapunto*, *op. cit.*, p. 230 : « In Roma nella Capella di N. S. Nella S. Casa di Loreto, & altre infinité Capelle […], cantino pure cento variate voci (per cosi dire) consonantemente sopra il Basso ».

Le plain-chant présente ici les mêmes caractéristiques que celui du *Nisi Dominus*, car la prosodie du texte latin est mise en valeur par une irrégularité rythmique. Claudio Monteverdi utilise des semi-brèves, des minimes et des semi-minimes pour accentuer différemment les syllabes. Les psaumes n'étaient visiblement pas chantés au début du XVII^e^ siècle de manière égale contrairement à d'autres formes de chant grégorien. Les intonations et les cadences bénéficient dans ce cas précis d'un soin particulier avec des valeurs plutôt longues (majorité de semi-brèves). En revanche, les chantres devaient accélérer le débit lorsqu'ils arrivaient à la corde de récitation (*ré*) sur le cinquième degré du mode (minimes, semi-minimes). Au sein de ce schéma global, les accents toniques donnent lieu à des valeurs rythmiques plus longues que les autres syllabes : ***Si**cut **e**rat in prin**ci**pio et nunc et **sem**per, et in **sae**cula saecu**lo**rum*.

Les vêpres de Claudio Monteverdi se présentent comme un florilège de techniques contrapuntiques inspirées du chant sur le livre, car le contrepoint sur un *cantus firmus* prend différents visages selon les pièces. L'introït *Deus in Adjutorium* qui ouvre l'office est un *patchwork* d'usages polyphoniques inspirés du chant *ex abrupto*, avec notamment un cas rare d'improvisation dans l'improvisation. Pour comprendre cette forme de mise en abîme, il faut distinguer les éléments préexistants de ceux qui sont nouveaux. Or, la matière qui sert de point de départ est un faux-bourdon vocal qui renvoie aux polyphonies en contrepoint simple faites de manière impromptue depuis la fin du XV^e^ siècle.

Exemple 32 : Claudio Monteverdi , *Domine ad adjuvandum me (original + transcription*), *Sanctissimae Virgini Missa*, 1610

La référence au contrepoint improvisé se laisse aussi bien voir qu'entendre dans ces *Vêpres*. La composition de Claudio Monteverdi s'inscrit ici dans une tradition polyphonique qui remonte aux théories sur le faux-bourdon de Guilielmus Monachus : basse et ténor se situent à distance de quinte, ténor et *quintus* (= à l'ancien *altus*) à la quarte, ténor et *altus* (= à l'ancien *superius*) en sixtes parallèles[760]. Les parties de *sextus* et de *superius* sont en définitive des doublures à l'octave des voix de ténor et de *quintus*. Cet usage polyphonique est proposé, avec quelques variantes en terme de hauteurs, dans les *Falsi bordoni omnium tonorum* édités à Venise en 1601[761].

[760] Voir *supra*, p. 237 et suiv.

[761] 1601 : *Falsi bordoni omnium tonorum a diversis eccellentissimis auctoribus modulati*, Venise : Angelum Gardanum. Les excellents auteurs se font attendre dans cette anthologie de faux-bourdons. Seuls sont mentionnés Costanzo Porta et Ludovici Balbi. La formulation du titre est, on le comprendra, un argument de vente. Il se peut simplement que la majorité des pièces soient proposées par l'éditeur lui-même.

Facsimilé 74 : Anonyme, *Primi toni sex vocum, Falsi bordoni omnium tonorum a diversis eccellentissimis auctoribus modulati*, (1601)

Ici, *bassus* et ténor se situent à distance de tierce. En revanche, l'*altus* (*sextus* dans les vêpres) et le *cantus* doublent également le ténor et le *sextus* (*quintus* dans les Vêpres) à l'octave. Cette collection de faux-bourdon à accommoder selon le texte et le ton du psaume pourrait avoir servi de modèle à Claudio Monteverdi lorsqu'il a composé son *Deus in adiutorium*[762]. En effet, la notation paraît témoigner d'une certaine influence, car l'éditeur des *Vêpres*, Riccardo Amadino, utilise aussi une *longa* pour mettre en musique la corde de récitation. Ce faisant, l'imprimeur laisse le soin à l'interprète de scander le texte conformément à sa prosodie. La transcription, placée à droite de l'original (p. 338), donne une idée de réalisation rythmique sur le texte *Domine ad adiuvandum me festina*.

L'analyse de la texture vocale a permis d'observer une partie seulement de l'introït, c'est-à-dire le socle, commun à l'ensemble des musiciens de la Renaissance, sur lequel les parties instrumentales viennent ce greffer en adoptant une autre forme impromptue d'ajout : la sonnerie instrumentale. Cet effet orchestral, que l'on retrouve dans l'ouverture de l'*Orfeo*, n'est autre qu'une improvisation sur un faux-bourdon[763]. La technique fait écho au chant des *Salmi passaggiati* réalisés au début du XVII^e^ siècle par les chanteurs du pape, dans lesquel les

[762] Claudio Monteverdi, *Sanctissimae virgini missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae*, *op. cit.* Le caractère adaptable des sources écrites de faux-bourdon est analysé dans notre mémoire de master 2. Voir Jérémie Couleau, « Le faux-bourdon et ses pratiques en France au XVI^e^ siècle », Mémoire de Master 2 sous la direction de Philippe Canguilhem, Université de Toulouse 2 le Mirail, 2010, p. 109-10. Ce passage contient des références au manuscrit de Copenhague Thott 291 8° qui comprend des exemples de faux-bourdons sans texte dans tous les tons à adapter.

[763] Claudio Monteverdi, *Orfeo favola in musica*, Venise : Ricciardo Amadino, 1609, p. 1. La sonnerie est appelée 'toccata'. Ce mot est employé à la Renaissance pour désigner une pièce composée librement. À ce titre, ce genre musical renvoie à l'univers de l'improvisation tout comme la fantaisie ou le ricercar.

contrapuntistes improvisaient sur une basse jouée à l'orgue et empruntée à des faux-bourdons[764].

Exemple 33 : Claudio Monteverdi , *Domine ad Adjuvandum, Sanctissimae virgini missa* (1610)

La structure sonore du faux-bourdon sert ici de support à l'improvisation des instruments à vent et à cordes. La partie de *bassus* est transformée à l'instrument en semi-brèves à la manière du *cantus firmus* dans les improvisations sur le livre. Une fois fait cet arrangement, les musiciens n'ont plus qu'à ajouter des interpolations mélodiques sur cette basse en *ré*, de sorte que les parties de *cantus* et de *sextus* destinées aux cornets et violes présentent des formes d'imitations qui rappellent les canons impromptus théorisés au XVI[e] siècle par Vicente Lusitano[765].

D'autres passages des *Vêpres* de Claudio Monteverdi témoignent d'une forme d'exacerbation de l'imitation. En effet, l'usage du canon sert au compositeur à apporter de la variation au contrepoint homorythmique du faux-bourdon. Le *Dixit Dominus* présente ainsi des effets de masse qui sont générés par une accumulation d'ajouts mélodiques :

[764] Voir *supra*, p. 339.
[765] [Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto*, Bnf. Ms. Esp219, chap. 3 : « las fugas ».

Dixit Dominus Domino meo:
sede a dextris meis.
Donec ponam inimicos **tu**os,
scabellum pedum tu**o**rum.
Virgam virtutis tuae
emittet ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis **tu**ae
in splendoribus sanctorum:
ex utero ante luciferum
genui te.
Juravit Dominus, et non paenitebit eum:
tu es sacerdos in aeternum
secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris **tu**is,
confregit in die irae suae **re**ges.
Judicabit in nationibus, implebit ruinas:
conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via **bi**bet:
propterea exaltabit **ca**put.
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat inprincipio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

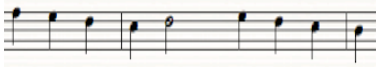
Le texte mis en gras correspond ici aux passages imitatifs. L'usage des canons ou contrepoints renversables se substitue à l'homorythmie dans les mouvements cadentiels de milieu et de fin de versets sur l'accent tonique des derniers mots (*tuos*, *tuorum*, *tuae*, *genui te*, *tuis*). Les mots latins prennent une autre dimension grâce à la mise en musique de Claudio Monteverdi. En effet, dans ce psaume, Dieu s'adresse directement aux fidèles, entraînant de la sorte une forme d'alternance entre le divin et l'humain qui est ici éclairée par les différentes déclinaisons du mot « tu ». La mise en évidence de ces vocables par des artifices musicaux pourrait être un moyen pour le compositeur de glorifier l'homme et ses inventions musicales comme, par exemple, le contrepoint improvisé. Claudio Monteverdi utilise ainsi, à ces endroits précis, des techniques qui rappellent celles théorisées au XVI^{e} siècle sous le nom de « contrapunto alla mente » :

Exemple 34 : Claudio Monteverdi, *[4 exemples de canons] tirés du Dixit Dominus*, *Sanctissimae virgini missa* (1610) : canon

Ces pages révèlent toutes la technique du canon. Évoqué dans les traités de contrepoint improvisé de la Renaissance, l'usage consiste à ajouter des voix selon le principe d'une imitation stricte. Le compositeur fait passer les motifs d'une voix à l'autre à distance d'une octave, d'une quinte ou d'une quarte, les imitations étant plus ou moins rapprochées. Les formules mélodiques utilisées dans ces fragments ne sont pas sans rappeler celles employées par les théoriciens du XVI[e] siècle pour évoquer le canon sur un *cantus firmus* de tierces (*la-fa-sol-mi-fa-ré-mi-do*) et de quartes (*la-mi-sol-ré-fa-do*)[766]. Seulement, Claudio Monteverdi laisse libre cours à ses talents de décorateur en ornementant les profils des mélodies à chaque fois de manière différente et en changeant les mesures :

[766] Folker Froebe, « Satzmodelle des "Contrapunto alla mente" und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600 », *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4*, n° 1-2, 2007, p. 29-30. L'auteur cite la *Deploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Josquin des Prez et des contrepoints de Tomás de Santa María comme des modèles de canons pour les compositeurs plus tardifs.

Table 53 : Quelques éléments de décoration des canons

Cantus firmus	Décoration en 3/2	Décoration en C
		

Le style musical développé par Claudio Monteverdi est fondée sur des principes polyphoniques anciens, car la technique du canon s'inscrit dans les préoccupations musicales d'un temps, la Renaissance, où l'ajout successif était l'usage fondateur de toute création musicale *ex tempore* ou écrite. La nouveauté apportée par le compositeur de Mantoue ne réside pas ici dans l'architecture polyphonique mais plutôt dans le surajout ornemental au contrepoint.

Les fragments sélectionnés des *Vêpres* de Claudio Monteverdi ne constituent qu'une partie minoritaire des passages dans lesquels le compositeur utilise l'effet sonore du chant sur le livre, car l'ensemble des psaumes sont composés « avec des sortes d'inventions et d'harmonies diverses et variées, et toutes sur le *cantus firmus*[767] ». Ces mots, employés par Don Bassano pour décrire les *Vêpres*, attestent le lien qui existe entre les techniques musicales employées et le contrepoint improvisé, lequel consiste essentiellement à ajouter des voix sur un *cantus firmus*. Le tableau suivant permet de relier les usages polyphoniques adoptés par Claudio Monteverdi à ceux restitués dans les traités de contrepoint improvisé :

[767] Tim Carter, «"Improvised" Counterpoint in Monteverdi's 1610 Vespers », *op. cit.*, p. 31. La phrase de Don Bassano Cassola est proposée : « con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo ».

Table 54 : Le contrepoint improvisé dans les *Vêpres* de Claudio Monteverdi

Pièce	Fragment	Technique	Traités ou ouvrages de référence
Domine ad adiuvandum	Les fragments vocaux	Faux-bourdon	Guilielmus Monachus
	Sonneries instrumentales sur les fragments vocaux	Improvisation sur un faux-bourdon	Francesco Severi
Dixit Dominus	« Dixit dominus domino meo » « *tuos*, *tuorum*, *tuae, tuis*… »	Canons	Vicente Lusitano
	Récitation des versets	Faux-bourdon	Guilielmus Monachus
Laudate Pueri	« Sit nomen domini… in coelo et in terra »	Contrepoint à deux sur le plain-chant	Vicente Lusitano
	Amen	Canon	Vicente Lusitano
Laetatus sum	« Laetatus sum… ibimus »	Contrepoint à une voix sur le plain-chant	Vicente Lusitano
	« In atriis tuis… jerusalem » « Illuc enim » « Propter » « Gloria »	Canon	Vicente Lusitano
	« Ad confitendum domini »	Contrepoint à cinq sur le plain-chant	Vicente Lusitano
	« Rogate quae… diligentibus te »	Contrepoint à une voix et à quatre sur le plain-chant	Vicente Lusitano
	« Et abundantia… tuis »	Contrepoint à trois sur le plain-chant	Vicente Lusitano
	« Sicut erat… semper »	Faux-bourdon	Guilielmus Monachus
Nisi Dominus	Intégralité	Contrepoint sur le plain-chant de tenor	Vicente Lusitano
Lauda Jerusalem	Intégralité	Contrepoint sur le plain-chant de tenor	Vicente Lusitano
Sonate « Sancta Maria »	Intégralité	Contrepoint sur le plain-chant de cantus	Vicente Lusitano
Ave maris stella	Intégralité	Contrepoint sur le plain-chant de cantus	Vicente Lusitano
Magnificat	Intégralité	Contrepoint sur le plain-chant au cantus, sextus, altus ou tenor selon les versets	Vicente Lusitano

La « modernité » des *Vêpres* se fonde en somme sur la mise au goût du jour de techniques contrapuntiques relativement anciennes comme le faux-bourdon, représenté dans les sources musicales depuis le XV^e^ siècle et théorisé à la même époque par Guilielmus Monachus, ou le canon, prisé par les musiciens franco-flamands de la Renaissance, et dont l'exercice *ex tempore* est décrit avec précision par Vicente Lusitano.

C. UN REPERTOIRE

Le passage du XVI^e siècle au XVII^e siècle ne se caractérise pas, contrairement aux idées reçues, par une rupture musicale. Le contrepoint improvisé de la Renaissance trouve naturellement sa place dans le style baroque qui, rappelons-le, situe l'ajout comme un principe esthétique fondateur. Ce phénomène, présent dans les Vêpres de Claudio Monteverdi, est également perceptible dans les œuvres de compositeurs auxquels le musicien de Mantoue attribue les origines de la *seconda prattica*[768]. Les techniques du chant sur le livre continuent d'inspirer les musiciens y compris dans des contextes profanes. Par exemple, le madrigal se révèle être le creuset d'une stylisation de l'improvisation.

L'effet sonore du chant sur le livre est encore une réalité dans le répertoire musical au tournant du XVI^e vers le XVII^e siècle. Les compositeurs cités par Giulio Cesare Monteverdi comme les représentants de la *seconda prattica* adoptent de manière fréquente certains lieux communs du contrepoint improvisé[769]. Philippe Canguilhem a récemment montré ce principe dans les madrigaux de Luca Marenzio en s'appuyant sur les écrits du théoricien allemand Johann Andreas Herbst. Au XVII^e siècle, ce dernier démontre que de nombreux usages du contrepoint improvisé pouvaient être vus dans les polyphonies du madrigaliste italien[770]. Une analyse des polyphonies de Luca Marenzio révèle, en effet, une grande variété de procédures contrapuntiques héritées du chant sur le livre : contrepoints sur un *cantus firmus*, contrepoints à la dixième, canons, contrepoints renversables et faux-bourdons. Ces usages polyphoniques sont également employés de manière significative dans les pièces des autres compositeurs cités par les frères Monteverdi lors de la controverse avec Giovanni Maria Artusi :

Table 55 : Le contrepoint improvisé dans les pièces musicales au tournant du XVI^e vers le XVII^e siècle (voir annexe 3)

Compositeur	Source	Pièce	Texte	Technique
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro primo (1594)	Ahi troppo saggia	Début	Faux-bourdon à trois voix
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro secondo (1594)	Ma se tale ha costei	« Qual poi sarranni freggi »	Faux-bourdon à trois voix
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro secondo (1594)	Ma se avverrà ch'io moia	Ma s'avverrà ch'io moia	Faux-bourdon à trois voix
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro secondo (1594)	Sento che nel partire	« accreschi dolor miei »	Faux-bourdon à trois voix
Gesualdo	Madrigali a cinque voci,	Ne tien face	« che dame la	Contrepoint à la

[768] La liste de musiciens est donnée en amont, voir p. 344.
[769] Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali*, *op. cit.*
[770] Philippe Canguilhem, « 'Ad imitationem sortisationis'. Il contrappunto a mente e i madrigali di Marenzio », *op. cit.*, p. 146.

	libro secondo (1594)		difenda »	dixième
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro quarto (1596)	Tall'or sano	« Vuol que morendo ancida »	Faux-bourdon à trois voix
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro quarto (1596)	Che fai meco	« di girne al Ciel e non morir »	Faux-bourdon à trois voix
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro quarto (1596)	Or, che in gioia	« O sempre crudo Amore »	Faux-bourdon à trois voix
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro quarto (1596)	Ecco, morirò dunque	« Ahi, già mi discoloro »	Faux-bourdon à trois voix
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro quinto (1611)	'Mercè !', grido	« pria ch'io mora »	Contrepoint en dixièmes
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro quinto (1611)	Occhi del mio	Tempo è ben di morire	Contrepoint en dixièmes
Gesualdo	Madrigali a cinque voci, libro sesto (1611)	Moro lasso	Moro lasso	Contrepoint en dixièmes
Gesualdo	Sacrae cantiones 1	O vos omnes	« Si est dolor »	Faux-bourdon à trois
Gesualdo	Sacrae cantiones 1	Deus refugium	« pietatis »	Contrepoint en dixièmes
Gesualdo	Sacrae cantiones 2	Assumpta est maria	Integralité	Contrepoint sur un canon à trois voix
Gesualdo	Sacrae cantiones 2	Da pacem domine	Integralité	Contrepoint sur un canon à deux voix
Ingegneri		Lucis creator optime	Intégralité	Contrepoint sur un *cantus firmus*
Luzzaschi		Se'l lauro è sempre	Se'l lauro è sempre verdi ver de fiorisce	Contrepoint renversable Contrepoint à la douzième
Luzzaschi		Quivi sospiri	« accenti d'ira »	Faux-bourdon à trois Imitation à la quarte
Marenzio	Secondo libro de madrigali (1581)	Al vago del mio sole	Al vago del mio sole	Contrepoint à la douzième
Marenzio	Canzonette alla napolitana (1587)	Amor fa quanto sai		Contrepoint sur un *cantus firmus*
Marenzio	Nono libro di madrigali (1599)	Amor i'ho molti		Faux-bourdon à trois
Marenzio	Primo libro di villanelle (1586)	Amor tien el suo regno	Début deuxième section	Canon sur un *cantus firmus*
Marenzio	Settimo libro de madrigali (1595)	Arda pur		
Marenzio	Cinque libro di villanelle (1587)	La belle donna mia	Début deuxième section	Canon sur un *cantus firmus*
Marenzio	Madrigali a quattri voci (1585)	Chi vuol udir	« L'angoscio pianto » « Ché n'è gia pien'	Contrepoint parallèle à la dixième Faux-bourdon
Marenzio	Quinto libro de madrigali (1595)	Come fuggir per selva	« breve certo los spatio »	Contrepoint sur un *cantus firmus* (10^{e})
Marenzio	Nono libro de madrigali (1599)	Cosi nel mio parlar		Contrepoint sur un *cantus firmus*
Marenzio	Secondo libro de madrigali (1581)	Deggio dunque partire	« Deggio dunque partire »	Contrepoint renversable
Marenzio	Libro terzo di villanelle	De gli occhi	« partir o fuggire »	Contrepoint sur un *cantus firmus*

Marenzio	Canzonette alla napolitana (1587)	Dolce mia vita	Début deuxième section	Contrepoint renversable
Marenzio	Madrigali à quattri voci (1584)	Dolci son le quadrella	« et fia finché la vita… giunge »	Contrepoint sur un *cantus firmus* (10^{e})
Marenzio	Primo libro di madrigali (1580)	Dolorosi martir	Début	Canon
Marenzio	Quarto libro de madrigali (1584)	Giunto a la tomba		Contrepoint sur un *cantus firmus*
Marenzio	Secondo libro di Canzonette alla Napolitana (1587)	Grave dolor	Début deuxième section	Contrepoint *cantus firmus* en quartes
Marenzio	Libro quinto di villanelle (1587)	Hor gitevi	Début deuxième section	Canon sur un *cantus firmus*
Marenzio		Io son Amore	Début deuxième section	Contrepoint sur un *cantus firmus*
Marenzio	Madrigali a quattro voci (1584)	Non al suo amante	Usage récurrent	Contrepoint en dixièmes
Marenzio	Canzonette alla Napolitana (1587)	Non puo tanto	Début deuxième section	Contrepoint sur un *cantus firmus*
Marenzio	Madrigali a quattro voci (1585)	Non vidi mai dopo	« Non vidi mai dopò »	Contrepoint à la douzième
Marenzio	Secondo libro de madrigali (1581)	O voi che sospirate		Canon
Marenzio	Primo libro a sei voci (1581)	Per duo coralli ardenti	« Per duo coralli ardenti »	Contrepoint à la douzième
Marenzio	Il terzo libro delle villanelle (1585)	Voi sete la mia stella	Dirò « voi Filli, voi mi date morte »	Canon
Marenzio	Il sesto libro de madrigali (1594)	Mentre qual viva pietra	« Mentre qual viva pietra » « Sperando nel mio sen » « D'una pietra fredd'e viva »	Contrepoint à la douzième Faux-bourdon Contrepoint sur un *cantus firmus*
Marenzio	Motectorum pro festis totius anni (1585)	Hodie Paulus	« Inclinato capité »	Faux-bourdon à trois
Marenzio	Motectorum pro festis totius anni (1585)	Princeps gloriosissime	Alleluia	Canon sur un *cantus firmus*
Marenzio	Motectorum pro festis totius anni (1585)	Quem dicunt homines ?	« et super hanc petram »	Canon sur un *cantus firmus*
Marenzio	Motectorum pro festis totius anni (1585)	Similabo eum viro	Intégralité	Contrepoint sur un *cantus firmus*
Monteverdi	Primo libro de madrigali	Questa ordi il laccio	« Questa ordi il laccio »	Faux-bourdon à trois voix
Monteverdi	Secondo libro de madrigali	Non si levava ancor	« Non si levava »	Contrepoint renversable
Monteverdi	Terzo libro de madrigali	Occhi un tempo mia	« Occhi, di questo cor »	Faux-bourdon à trois voix
Monteverdi	Quarto libro de madrigali	Sfogava con le stelle	« Sfogava con le stelle »	Faux-bourdon
Monteverdi	Quarto libro de madrigali	A un giro sol	« Ride l'aria d'intorno »	Canon sur un *cantus firmus*
Monteverdi	Quinto libro de madrigali	Troppo ben puo	« Troppo ben può questo tirann' »	Contrepoint renversable
Monteverdi	Quinto libro de madrigali	Questi vaghi concenti	Sinfonia instrumentale	Contrepoint renversable
Monteverdi	Sesto libro de madrigali	Qui rise	« Qui rise, o Tirsi »	Canon
Monteverdi	Sanctissimae virginis Missa senis vocivus ac Vesperae	Missa in illo tempore	Kyrie 2 « Descendit de	Contrepoint sur un *cantus firmus* Contrepoint à la

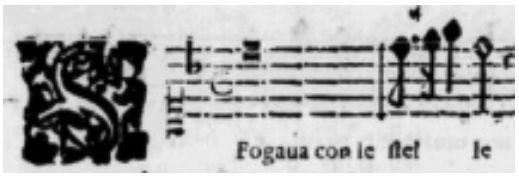
	(1610)		coelis » « Et vitam venturi… »	dixième Idem
Monteverdi	Sanctissimae virginis Missa senis vocivus ac Vesperae (1610)	Le cycle entier	Voir chap. précédent	Voir chap. précédent
Monteverdi	Selva morale e spirituale (1640-1)	Magnificat secondo	« Quia respexit… suae » « Omnes generationes » « et spiritui sancto »	Contrepoint sur un *cantus firmus* Contrepoint en dixièmes parallèles
Rore	D-Mbs, Mus.ms. 46, f. 137v-189r	Missa praeter rerum	Intégralité	Contrepoint sur un *cantus firmus*
Rore	D-Mbs, Mus.ms. 9	Missa Vivat felix hercules	Intégralité	Contrepoint sur un *cantus firmus*
Rore	Fantasie Recercari Contrapunti a tre voci (1559)	Regina caeli laetare	Intégralité	Contrepoint sur un *cantus firmus*
Wert	Symphonia Angelica (1590)	Chi salira per me	« A riportarn il mio perduto ingegno »	Contrepoint en dixièmes
Wert	L'undecima libro de madrigali à 5 voci (1595)	Cruda Amarilli	« D'amar ahi lasso »	Faux-bourdon à trois voix
Wert	Il primo libro de madrigali à 4 voci (1561)	Dunque basciar si belle	Intégralité	Faux-bourdon à quatre voix
Wert	Il primo libro de madrigali à 4 voci (1561)	Era il bel viso	Quasi intégralité	Faux-bourdon à quatre voix
Wert	Il settimo libro de madrigali à 5 (1581)	Giunto alla tomba	« Giunto alla tomba » « Al fin sgorgando »	Faux-bourdon à 4 Faux-bourdon à 3
Wert	Il nono libro de madrigali à 5 et 6 (1588)	Ha ninfe adorne e belle	« Ha ninfe adorne e belle »	Contrepoint renversable
Wert	L'ottavio libro de madrigali à 5 (1586)	Qual musico gentil prima	« Altamente la voce al canto »	Contrepoint en dixièmes
Wert	Il settimo libro de madrigali à 5 (1581)	Solo et pensoso	« vo mesurando a passitardi elenti »	Canons sur un *cantus firmus*
Wert	Il settimo libro de madrigali à 5 (1581)	Vaghi boschetti di soavi	« Vaghi boschetti di soavi »	Contrepoint renversable
Wert	Il nono libro de madrigali à 5 et 6 (1588)	Valle che de lamenti	« Fiume »	Faux-bourdon sur *cantus firmus*
Wert	L'ottavio libro de madrigali à 5 (1586)	Vezzosi augelli	« cantan gli augei »	Faux-bourdon à trois

Luca Marenzio, est le plus représenté avec 29 occurrences, suivi de Claudio Monteverdi (20 en comptant les différentes polyphonies des vêpres), Carlo Gesualdo (16), Jachet de Wert (11), Luzzascho Luzzaschi (2) et Ingenieri (1). Le recensement des pièces révèle également un transfert des usages du chant sacré dans la sphère profane, car ce répertoire est majoritairement constitué de madrigaux (58). Cette donnée plaide en faveur d'une perméabilité entre l'église et la cour. À l'aube du XVII^e^ siècle, il n'était pas rare de voir les musiciens passer de la *camera* à la *chiesa*, ce qui explique l'exploitation de principes compositionnels communs aux deux lieux de musique. Le madrigal, genre influencé à l'origine par la *frottola*, semble partager avec son aîné un penchant certain pour le style de

l'improvisation et pour les lieux communs. Les techniques du chant sur le livre pouvaient par exemple être pratiques pour réaliser le début d'une composition, de sorte que nombreuses polyphonies recensées débutent par des imitations dans le style des *contrapunti alla mente*. En parallèle au madrigal, certaines pièces intitulées par Luca Marenzio *villanelle* ou *canzonette alla napolitana* comportent de nombreuses allusions au contrepoint improvisé. Le compositeur utilise fréquemment la technique du canon sur un *cantus firmus* pour contraster avec la texture homorythmique de ces chansons populaires. En outre, ces pièces *alla napolitaine* associent implicitement le chant impromptu à un territoire, l'Italie du Sud, qui a vu se succéder, depuis le XV^e^ siècle, de grands contrapuntistes[771].

La permanence des sonorités du chant sur le livre dans les polyphonies de Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi ou Luzzascho Luzzaschi témoigne donc d'une compatibilité entre les procédures contrapuntiques anciennes et la mise en valeur du texte. À ce titre, le faux-bourdon qui consiste à harmoniser un chant préexistant de manière homorythmique trouve une place de choix dans l'ensemble du répertoire, car il sied à la restitution des paroles et du sens.

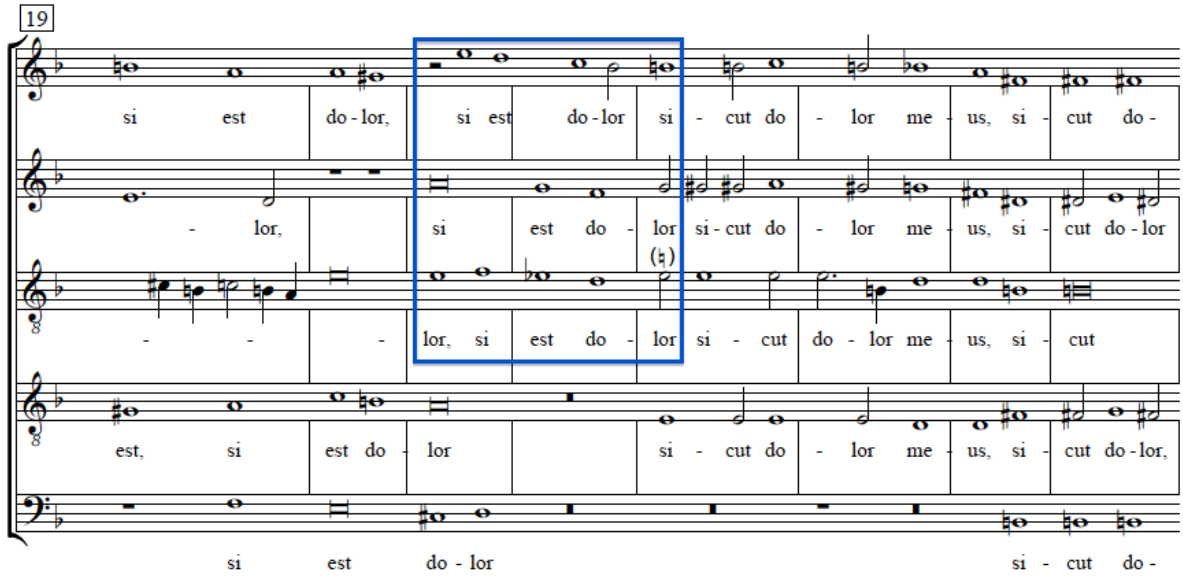
Facsimilé 75 : Claudio Monteverdi, *Sfogava con le stelle*, *Quarto libro de madrigali*, 1603, cahier du *cantus*, p. 4



Claudio Monteverdi introduit ici son madrigal *Sfoggava con le stelle* avec le même système notationnel que celui des faux-bourdons des *Vêpres* : une brève dans laquelle les cinq chanteurs doivent prononcer « sfoggava con le stelle » selon le rythme du texte. Les sonorités du faux-bourdon occupent également une place prépondérante dans les madrigaux de Carlo Gesualdo, car ce dernier utilise fréquemment la forme à trois voix pour mettre en musique des textes particulièrement expressifs :

[771] Voir *supra*, p. 258.

Exemple 35 : Carlo Gesualdo, *O vos omnes*, *Sacrae cantiones 1*, 1603[772]



Le procédé polyphonique est utilisé pour illustrer la douleur dans le répons *O vos omnes* (« si est dolor »), dans le madrigal *Sento che nel partire* (« accreschi dolor miei ») et dans dans *Ecco morirò dunque* où il est étroitement lié à la mort (« Ahi, mi discoloro »). Les usages du chant sur le livre sont ainsi intégrés au discours musical par les compositeurs et deviennent même de véritables figures rhétoriques. Chaque technique polyphonique est en effet associée à des thèmes poétiques récurrents :

Table 56 : Les *affetti* du contrepoint improvisé

Technique	Nombre	Affect « clair »	Affect « obscur »
Faux-bourdon à trois	17	Le sacré, le chant	La douleur, la mort, le désespoir
Faux-bourdon	11	Le sacré	La mort
Contrepoint sur *cantus firmus*	27	Le sacré, l'héritage	
Contrepoint à la dixième	12	Le sacré, la piété, l'amour, la puissance du chant	La douleur, la mort, l'angoisse
Contrepoint renversable	8	La beauté, la nature	La fuite, l'obscurité, la douleur amoureuse
Canon	14	L'homme, la nature, la jubilation, la terre et les éléments (air), le sacré	La douleur, la mort, la fuite
Contrepoint à la 12^{e}	5	La fleur, l'amour, la terre	
Contrepoint sur un canon	2	Le sacré	

[772] La transcription ci-présente est proposée par Gerd Eichler sur le site de CPDL à l'adresse suivante : http://www1.cpdl.org/wiki/images/6/6c/Gesualdo, consulté le 10/06/2015.

Les techniques du chant sur le livre constituent un répertoire d'*affetti* au même titre que les formules mélodiques ornementales. Si la majorité des usages contrapuntiques renvoient au « sacré » ou au « divin », il convient d'analyser chacun d'entre eux avec leurs textes respectifs pour comprendre leurs sens propres. Dans les vêpres de Claudio Monteverdi , le canon a pu être envisagé comme le symbole du triomphe de l'intelligence humaine. Or, cette pratique est généralement utilisée pour dépeindre l'homme avec ses joies et ses douleurs. En revanche, on a pu constater que la souffrance était souvent évoquée grâce au faux-bourdon à trois voix. Enfin, d'autres formules polyphoniques comme le contrepoint à la douzième n'ont, dans le cadre restreint de ce répertoire, que des significations positives : fertilité, amour et terre, preuve s'il en est que le chant sur le livre est une expérience profondément humaine. En somme, le contrepoint en tant que procédé musical signifiant trouve une place de choix dans l'expression baroque qui place le sens au centre du discours musical. Ce faisant, la polyphonie devient un moyen rhétorique pour apporter une couleur particulière au texte poétique. En plaçant la musique au service des paroles, les compositeurs dits « modernes » envisagent la composition musicale comme un commentaire, une glose ou plus généralement un ajout à un texte poétique.

Conclusion

Le contrepoint improvisé a-t-il participé au développement du mouvement baroque ? Une analyse conjointe de sources historiques, théoriques et musicales permet de penser que cet usage n'a pas été étranger au développement, à l'aube du XVII^{e} siècle, d'une conception nouvelle du chant et de la composition musicale. L'essor d'une vocalité moderne est finalement le résultat d'un long cheminement de professionnalisation du chanteur étroitement lié à la Renaissance au développement dans la sphère ecclésiastique d'une politique d'excellence musicale dans laquelle le chant sur le livre a joué, en tant que critère de sélection, un rôle fondamental. Naturellement, une telle démarche culturelle génère dès la fin du XV^{e} siècle des virtuoses passés maîtres dans l'art de l'embellissement qu'il soit mélodique ou contrapuntique. Les prouesses musicales expérimentées, complétées et renouvelées tout au long du XVI^{e} siècle par ces chanteurs d'exception capables d'« improviser sur n'importe quelle mélodie » ou de diminuer à volonté un chant, sont certainement à l'origine des bouleversements esthétiques visibles dans la musique novatrice du début du XVII^{e} siècle. L'art de la *seconda prattica* n'est-il finalement pas celui d'une rencontre entre les compositeurs et

des musiciens d'une grande virtuosité, capables de reproduire par leur maîtrise du chant les affects du texte poétique ?

CONCLUSION

Au seuil de ce travail, il semble nécessaire d'évoquer à nouveau l'origine de nos recherches. Si les études menées jusqu'alors sur le contrepoint vocal se sont concentrées sur les sources théoriques, nous avons essayé d'apporter un autre regard sur cet usage en prenant en compte son transfert à l'écrit. Les livres de musique comportent, notamment à la Renaissance, des pièces écrites dans un style proche des exemples musicaux proposés dans les traités. Ces polyphonies disséminées sur l'ensemble des pays qui forment l'actuelle Europe viennent compléter l'histoire de cette pratique cofidiée dans la littérature théorique, et produisent un second discours sur l'improvisation. Le rapprochement des collections musicales et des écrits sur la musique a conduit à identifier une dimension territoriale du chant polyphonique, car le chant sur le livre semble être le reflet de cultures d'échelles diverses, des nations jusqu'aux individus.

Malgré nos efforts pour associer le contrepoint vocal à un principe général de création opérant depuis le Moyen Âge, nous avons montré que les ouvrages théoriques reflètent des rapports pluriels au chant sur le livre. Ceux-ci se manifestent dans le contenu par la présentation d'usages musicaux différents, mais également dans la langue par l'adoption d'une terminologie variée. Les mots ou expressions suivants : « discantare », « biscantare », « cantare super librum », « sortisare », « ex tempore », « cantare a l'improviso », « cantare ad videndum », « contrapunto alla mente » et « contrapuntizare », constituent autant de manières de concevoir l'improvisation sur le plain-chant.

Une fois évoquée la distinction entre « les mots et les choses » dans la théorie, nous nous sommes interrogés sur le transfert à l'écrit du chant sur le livre en prenant tout d'abord en compte les déclarations des auteurs, pour ensuite présenter le corpus des pièces écrites dans ce style. Le caractère signifiant de la notation musicale révèle une pluralité de rapports à l'écriture et à la pratique musicale qu'elle tente de fixer à l'écrit. En marge des sons, les copistes et les musiciens semblent reproduire leur conception du collectif de chanteurs, lequel gravite dans la pratique du contrepoint vocal autour de la mélodie préexistante, donc du plain-chant. Cette voix bénéficie alors sur le papier d'un soin particulier qui la distingue des autres parties. Néanmoins, d'autres pièces écrites illustrent un aplanissement des hiérarchies entre les voix au profit des parties contrapuntiques et de l'inventivité. À ce titre, l'utilisation de formats d'écriture différents constitue un deuxième révélateur : la présentation de la polyphonie sur une portée de cinq lignes, en partition ou pseudo-partition permet de

reproduire une élaboration musicale improvisée construite autour du plain-chant, alors que les compositions notées en livre de chœur, parties séparées ou cahiers séparés, abolissent cet idéal au profit d'une vision éclatée du groupe de chanteurs.

L'étude de la notation a ensuite cédé la place à une analyse stylistique, car nous sommes partis du présupposé que les disparités visibles dans la notation musicale seraient confirmées dans les polyphonies. En fondant notre approche sur les témoignages des théoriciens tels que Guilielmus Monachus, Marcos Durán ou Juan Bermudo, nous avons démontré que de nombreux styles différents cohabitaient au XVI^e^ siècle, car les contrapuntistes n'ornaient manifestement pas leur chant de la même manière d'une région à l'autre et d'un établissement à l'autre. Le contrepoint vocal devait aboutir à des sonorités contrastées lorsqu'il était pratiqué dans un monastère, dans une église paroissiale, une cathédrale ou une chapelle ducale, car ce chant improvisé était à la Renaissance une affaire de fierté, de distinction et d'identité, au même titre que certaines polyphonies de tradition orale encore vivantes.

L'association d'une territorialité au chant sur le livre a permis d'identifier des centres d'excellence contrapuntique qui ont certainement contribué à l'essor des individualités et d'une nouvelle vocalité. Le contrepoint vocal occupe une place importante dans les concours organisés pour le recrutement des chanteurs et des maîtres de chapelle, notamment en Espagne. La maîtrise du chant improvisé permettait aux musiciens d'acquérir un statut social, et leur professionnalisation semble également avoir été à l'origine de l'émergence de la figure du virtuose. À la Renaissance, ce chanteur remarquable était avant tout reconnu pour sa capacité à ornementer une polyphonie écrite et à ajouter des voix sur des pièces préexistantes. Or, ce type de musicien a manifestement contribué à l'émergence de mutations esthétiques traditionnellement associées au tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, dans lesquelles l'ajout, voire le surajout, occupent une place fondamentale. À cet égard, les sonorités des techniques du chant sur le livre jalonnent les compositions des musiciens qui, selon Giulio Cesare Monteverdi, ont contribué à l'émergence de la *seconda prattica*.

Deux-cent-cinquante ans plus tard, les historiens de la musique Alexandre Etienne Choron et Adrien de La Fage déplorent l'usage de certaines pratiques polyphoniques encore tenaces dans les églises de France :

> Quoiqu'il en soit, la France, où le goût musical a été de tout temps plus ou moins arriéré n'a jamais abandonné la manie d'improviser sur le plain-chant ; les changements qui survinrent dans les diocèses où l'on quitta l'usage du bréviaire romain ne firent point quitter cette habitude et, si aujourd'hui le combat a cessé, ce n'est que faute de combattants ; je dis le combat, et pour cause : car c'était bien une bataille perpétuelle, un

> massacre où tous les soldats semblaient s'égorger ; c'était bien un champ de bataille que ces chœurs de cathédrales[773].

Malgré la sévérité des propos à l'égard du contrepoint improvisé qu'ils définissent comme un « combat », une « bataille perpétuelle » ou un « massacre » dans lequel les chanteurs, associés ici à l'image des soldats, « semblent s'égorger », ces quelques lignes dévoilent la nature profonde de ces polyphonies tellement ancrées dans les traditions locales qu'elles semblent résister à toutes les innovations musicales. Le chant sur le livre, assimilé à une pratique arriérée, demande aux contrapuntistes d'adopter un regard rétrospectif que les musiciens du XIX^e^ siècle ne veulent plus soutenir. Ce retour en arrière, implicite à travers l'utilisation d'une mélodie ou de polyphonies préexistantes, se manifeste dans la théorie musicale par la référence incontournable aux préceptes de Jean de Murs, par l'utilisation d'un *cantus firmus* issu d'une polyphonie de Josquin des Prez dans un concours de maître de chapelle de 1604, par la réminiscence des sonorités du XV^e^ siècle dans les polyphonies écrites au XVIII^e^ siècle par Pierre-Louis Pollio, ou encore par l'insertion au XVIII^e^ siècle d'un contrepoint à une pièce élaborée sur le plain-chant plusieurs siècles auparavant [774] :

[773] Alexandre Choron ; Adrien de la Fage, *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale, seconde partie*, vol. 3, Paris : Nicolas Roret, 1838, p. 196.

[774] Les règles données par Jean de Murs dans son *Ars contrapuncti* sont reproduites dans la majorité des traités consacrés au contrepoint improvisé. Nous avions, à titre d'exemple, évoqué cette filiation dans les traités de Vicente Lusitano (voir *supra*, p. 60). Le concours de maître de chapelle évoqué survint à Tolède en 1604. Voir Michael Noone, « An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral » dans dans Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, Leofranc Holford-Strevens (éd.), *Uno gentile et subtile ingenio, Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, pp. 155-68.

Facsimilé 76 : Anonyme, *Adesto nunc propitius avec ajout du XVIII^e siècle*, GB – C1236, f. 64v-65r

Ces pages du manuscrit GB – C1236 contiennent une polyphonie à quatre voix écrite sur le plain-chant au XV^e siècle. Le format livre de chœur permet d'identifier sur la page de gauche un *superius* en ut 1, un *altus* en ut 1 et sur le recto suivant un ténor en ut 3, un *bassus* en ut 4 qui porte le plain-chant et une mélodie en clé de sol certainement écrite au XVIII^e siècle. En regardant de plus près cette voix insérée dans l'espace laissé vide entre le ténor et la basse, on s'aperçoit que les premières mesures sont parfaitement consonantes avec l'hymne grégorienne *Adesto nunc propitius*, dont l'intonation reprend celle du *Veni creator spiritus*.

Exemple 36, *Contrepoint anonyme sur l'hymne Adesto nunc propitius*

Le *soprano* ajouté effectue des dixièmes sur le *cantus firmus*, une technique observée par les contrapuntistes depuis le XV^e siècle. La suite de la mélodie ajoutée ne semble pas correspondre, car le musicien a vraisemblablement laissé aller sa plume et son imagination. Il

laisse néanmoins entre les lignes de sa musique la phrase suivante : « State and Ambition alas will deceive ye » qui renvoie au texte d'une ballade anonyme diffusée au XVIII[e] siècle par Henry Playford dans *Wit and Mirth or Pills to purge Melancholy* sous la forme d'un poème et d'une mélodie quasiment identique à celle trouvée dans le manuscrit GB – C1236[775]. La juxtaposition du chant et de la polyphonie de la Renaissance conduit à plusieurs hypothèses : le musicien a simplement voulu associer deux mélodies dans le même mode (*sol*), sinon ce dernier, peut-être même l'auteur original de cette balade dite « anonyme », pourrait avoir composé sa mélodie en s'appuyant dans un premier temps sur des consonances trouvées sur le plain-chant, ou enfin, ce qui paraît plus vraisemblable, il aurait voulu assembler sans grand succès une mélodie populaire à un plain-chant selon l'usage connu des improvisateurs sous le nom du *quodlibet*. Ces différentes suppositions démontrent, d'une part, que la création ne saurait se passer d'un héritage mélodique ou contrapuntique, d'autre part, que les techniques d'improvisation intégrées dans la pratique du chant sur le livre constituaient pour les musiciens un formidable réservoir de formules, « de trucs ou de bricolages » utiles pour composer, c'est-à-dire élaborer une musique avec le secours de l'écriture.

[775] Henry Playford, *Wit and Mirth or Pills to purge MelancholY : Being a Collection of the Best Merry Ballads and Songs Old and New. Fitted to All Humours, Having Each Their Proper Tune for Either Voice, Or Instrument*, *vol. 2*, London : W. Pearson, 1719-20. p. 33-4.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources

1.1 SOURCES THEORIQUES

ANONYME, *Natura delectabilissimum* (ms., c. 1476), Ratisbonne, Bischöfliche Ordinariatsbibliothek, Ms. 98 th. 4°, pp. 338-44 [voir MEYER 1993, pp. 186-7]

ANONYME, [*Marginalia*], Bayerische Staatsbibliothek Munich, Ms. Clm 9921

ANONYME, *Musica Enchiriadis*, [éd. moderne : CHMTL[776]]

ANONYME, *Musica et Scolica enchiriadis*, [éd. moderne : CHMTL]

ANONYME, *Tractatus de Discantu (Anonymous II*), Saint-Dié, Ms. 42, [éd. moderne : CHMTL]

ANONYME, *De Musica Antiqua et Nova*, [éd. moderne : CHMTL]

ANONYME, *Distinccio inter colores musicales, et armorum heroum*, Londres, British Library, Ms. Lansfowne 763, [éd. moderne : CHMTL]

ANONYME, *On colors in music*, Londres, British Library, Ms. Additional 10366

ANONYME, *Sequuntur regule contrapuncti secundum usum Regni Sicilie*, Catania, Biblioteche Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero, Ms. Ursino Recupero D.39[34]

ANONYME, [*Lochamer Liederbuch*], Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. 40613

ANONYME, *Anonymous II Tractatus de Discantu*, (éd.) Albert Seay, Colorado Springs : The Colorado College Music Press, 1978.

AARON, Pietro, *Thoscanello de la musica*, Venise : Bernardino et Matheo de Vitali, 1523

AARON, Pietro, *Lucidario in musica*, Venise : Girolamo Scotto, 1545

AGRICOLA, Martin, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg : Georg Rhaw, 1529

ANSELMI, Giorgio, *De Musica*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. H. 233

ARANDA, Matheo de, *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, Lisbonne : German Galhard, 1535

AREZZO, Guido d', *Regulae rhtythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae*, [éd. moderne : CHMTL]

ARISTOXENE, *Eléments harmoniques* [trad. Charles Emmanuel Ruelle dans remacle.org]

ARTUSI, Giovanni Maria, *L'Artusi, ovvero, Delle Imperfezioni della Moderna Musica*, Venise : Giacomo Vincenti, 1600

ARTUSI, Giovanni Maria, *Discorso secondo musicale di A. Braccino*, Venise : Giacomo Vincenti, 1608

AVELLA, Giovanni d', *Regole di musica*, Rome : Francesco Moneta, 1657

BANCHIERI, Adriano, *Cartella Musicale nel Canto Figurato, Fermo, & Contrapunto*, Venise : Giacomo Vincenti, 1614

BANCHIERI, Adriano, *Lettere Armoniche*, Bologna : Girolamo Mascheroni, 1628

BASSANO, Giovanni, *Ricercate, passagi et candentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento : & anco diversi passaggi per la semplice voce*, Venise : Giacomo Vincenzi et Ricciardo Amadino, 1585

BELDEMANDIS, Prosdocimo de, *Contrapunctus*, [éd. moderne : CHMTL]

BERARDI, Angelo, *Documenti armonici*, Bologne : Giacomo Monti, 1687

BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna : Juan de Leon, 1555

[776] *Nota bene* CHMTL : Center for the History of Music theory and Literature www.chmtl.indiana.edu

BIZCARGUI, Gonzalo Martinez de, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo*, Burgos : Fadrique alemán de Basilae, 1509

BONONCINI, Giovanni Maria, *Musico prattico*, Bologne : Giacomo Monti, 1673

BOTTRIGARI, Ercole, *Il desiderio*, Venise : Ricciardo Amadino, 1594

BOTTRIGARI, Ercole, *Il trimerone de' fondamenti armonici*, Bologne, Civico Museo Bibliographico Musicale, Ms B44

BOVICELLI, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati*, Venise : Giacomo Vincenti, 1594

BRUNELLI, Antonio, *Regole et dichiarationi di alcuni contrappunti doppii utili alli studiosi della musica, & maggiormente à quelli, che vogliono far contrappunti all'improviso. Con diversi canoni sopra un solo canto fermo*, Florence : Cristofano Marescotti, 1610

BURTIUS, Nicolaus, *Musices opusculum*, Bologne : Ugo Rugerius, 1487, [éd. moderne : CHMTL]

CALVISIUS, Seth, *Melopoiia, sive melodiae condendae ratio*, Erfurt : Georg Baumanni, 1592

CASERTA, Philippus de, *Incipiunt regule contrapuncti secundum magistrum phylippotum de Caserta*, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Ashb.1119

CERONE, Pietro, *El Melopeo y maestro : Tractado de musica theorica y pratica*, Naples : Bautista Gargano y Lucrecrio Nucci, 1613

CERRETO, Scipione, *De la prattica musica vocale et strumentale*, Naples : Giovanni Giacomo Carlino, 1601

CHIODINO, Giovanbattista, *Arte latina et volgare di far contrapunto a mente*, Venise : Ricciardo Amadino, 1610

CHORON, Alexandre Étienne et FAGE, Adrien de La, *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale*, seconde partie, t. III, Paris : Imprimerie et fonderie de Fain, 1838

COCHLAEUS, Johannes, *Musica activa*, Cologne : [s. n.], 1504

CONFORTI, Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, Rome : [s. n.], 1593

COURTOIS, Jean, *Trattato dei colori nelle arme*, Venise : Lucio Spineda, 1606

DELLA CASA, Giovanni, *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*, Venise : Angelo Gardano, 1584

DIRUTA, Girolamo, *Seconda parte del Transilvano*, Venise : Alessandro Vincenti, 1622

DRESSLER, Gallus, *Praecepta musicae poeticae* (ms. c. 1563), [éd. moderne : CHMTL]

DURAN, Domingo Marcos, *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental práctica y especulativa*, Salamanque : Hans Gysser, c. 1504

FABER, Heinrich, *Musica poetica*, Berlin, Staatsbibliothek Ms. 1175

FAGE, Adrien de La, *Cours complet de Plain-Chant*, Paris : Gaume frères, 1855

FINCK, Hermann, *Practica musica*, Wittenberg : Georg Rhaw, 1556, [éd. moderne : CHMTL]

FROSCH, Jérôme, *Rerum musicarum*, Petrum Schoeffer et Mathiam Apiarium, 1535, [éd. moderne : CHMTL]

GAFFURIUS, Franchinus, *Practica musice*, Milan : Guglielmus Rothomagensem, 1496, [éd. moderne : CHMTL]

GAFFURIUS, Franchinus, *Theorica musice*, Milan : Ioannes Petrus de Lomatio, 1492

GANASSI, Silvestro, *Fontegara*, Venise : [s.n.], 1535

GARLANDE, Jean de, *De musica mensurabili positio*, [éd. moderne : CHMTL]

HEYDEN, Sebald, *De arte canendi*, Nuremberg : Johannes Petraeum, 1537, [éd. moderne : CHMTL]

HOTHBY, Johannes, *Regulae supra contrapunctum* (ms., c.1475), Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana, ms. 117, f. 33, [éd. moderne : CHMTL]

LAGO, Giovanni del, *Breve introduttione*, Venise : Brandini et Ottavio Scotto, 1540

LAMPADIUS, *Compendium musices*, Bern : Mathiam Apiarium, 1537

LANFRANCO, Giovanni, *Scintille di musica*, Brescia : Lodovico Britannico, 1533

[LEBEUF, Jean], « Réponse aux questions proposées dans le Mercure du mois de Novembre dernier, à l'occasion de quelques contestations musicales, formées à Troyes en Champagne », *Mercure de France*, mai 1729, pp. 844-55.

LEBEUF, Jean, *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, Paris : Herissant, 1741

LORENTE, Andrès, *El porque de la musica*, Alcalá de Henares : Nicolas de Xamares, 1672

LUSITANO, Vicente, *Trattado de canto de organo*, (ms., c.1550), BnF, Ms. Esp 219. Cf. CANGUILHEM 2013

LUSITANO, Vicente, *Introduttione facillissima*, *et novissima*, Rome : Antonio Blado, 1553

MADIN, Henry, *Traité, Du Contrepoint simple, ou du Chant sur le Livre*, Paris : Boivin, Le Clerc, 1742

MAFFEI, Giovanni, Delle lettere del S.^{or} Gio. Camillo Maffei […] Dove v'è un discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro […], Naples : Raymundo Amato, 1562

MARCHAND, Louis-Joseph, *Traité du contrepoint simple, ou chant sur le livre*, Bar-le-Duc : Richard Briflot, 1739

MERSENNE, Marin, *Harmonie Universelle*, *Traité de la voix et des chants*, *livre quatrième de la composition de musique*, Paris : Ballard, 1636

MONACHUS, Guilielmus, *De praeceptis artis musicae* (ms. c.1480) Venise, Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z 336, [Édition moderne : CHMTL]

MORLEY, Thomas, *A plain and easy introduction to practicall musicke*, Londres : Peter Short, 1597.

MURS, Jean de, *Ars contrapuncti*, [éd. moderne : CHMTL]

NASSARRE, Pablo, *La segunda parte de la escuela musica*, Saragosse : Los heredores de Manuel Roman, 1723

NUCIUS, Joachim, *Musices poeticae*, Neisse : Scharffenberg, 1613

ORNITHOPARCHUS, Andreas, *Musice active micrologus*, Leipzig : Valentin Schumann, 1517, [éd. moderne : CHMTL]

ORTIZ, Diego, *El primo libro de Diego Ortiz Tolletano nel qual si tratta delle Glose*, Rome : Valerio et Luigi Dorico, 1553

PAUMANN, Conrad, *Fondamentum organisandi*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 3725

PETIT-COCLICO, Adrien, *Compendium musices*, Nuremberg : Johann Berg et Ulrich Neuber, 1552, [éd. moderne : CHMTL]

PHILOMATHES, Václav, *De nova domo*, Vitebergae : Georg Rhau, 1543

PICITONO, Angelo da, *Fior Angelico di Musica*, Venise : Agostino Bindoni, 1547

PODIO, Guillermo de, *Ars musicorum*, Valence : Petrum Hagenbach et Leonardum Hutz, 1495, [éd. moderne : CHMTL]

POLLIO, Pierre-Louis, *Principes du chant sur le livre* (ms., 1770), Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms II 3092

PONTIO, Pietro, *Ragionamento di musica*, Parme : Viotto, 1558

PONTIO, Pietro, *Dialogo di musica*, Parme : Erasmo Viothi, 1595

POWER, Leonel, *Treatise upon the Gamme*, Londres : British Library, Lansdowne 763, [Édition moderne : CHMTL]

RAMIS DE PAREIA, Bartolomeo, *Musica Practica*, Bologna : Baltasar de Hiriberia, 1482

RHAU, Georg, *Enchiridion utriusque musicae*, Leipzig : Valentini Schumann, 1520

ROGNONI, Ricciardo, *Passagi per potersi essercitar nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instromenti. Et anco diversi passaggi per la semplice voce humana*, Venise : Giacomo Vincenti, 1594

ROSSETTI, BIAGIO, *Libellus de rudimentis musices*, Verone : Stephanum, et fratres de Nicolinis de Sabio, 1529 [éd. moderne : CHMTL]

SALOMON, Elias, *Scientia artis musicae*, [éd. moderne : CHMTL]

SANTA MARIA, Tomás Luis de, *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid : Francisco Fernandez de Cordova, 1565

SPATARO, Giovanni, *Ad fare contrapuncto ad videndum sopra el canto piano*, Ms., 1510, Londres : British Library, Additional 4920

SEBASTIANI, Claudio, *Bellum musicale*, Strasbourg : Pauli Marchaeropoei, 1563

TIGRINI, Orazio, *Compendiolo della Musica*, Venise : Ricciardo Amadino, 1602

TINCTORIS, Johannes, *Liber de arte contrapuncti* (ms. c.1477), Bologne, Biblioteca Universitaria, Ms. 2573 et Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 835

TINCTORIS, Johannes, *Terminorum musicae diffinitorium*, Trevise : Gerardus de Lisa, 1494

TINCTORIS, Johannes, *Expositio manu*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 835

TINCTORIS, Johannes, *De inventione et usu musicae*, [éd. moderne : CHMTL]

TYARD, Pontus de, *Solitaire second ou prose de la musique*, Lyon : Jean de Tournes, 1555

TOVAR, Francisco, *Libro de música práctica*, Barcelone : Johan Rosembach, 1510

VANNEO, Stephano, *Recanetum de musica aurea*, Rome : Valerius Doricus, 1533, [éd. moderne : CHMTL]

VENEGAS DE HENESTROSA, Luis, *Libro de cifra nueva*, Alcalá : Ioan de Brocar, 1557

VICENTINO, Nicola, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome : Antonio Barre, 1555

VIRGILIANO, Aurelio, *Il dolcimelo d'Aurelio Virgiliano dove si contengono variati passagi e diminutioni cosi per voci, come per tutte sorte d'instrumenti musicali*, Bologne, Museo de la Musica, C.33

WOLLICK, Nicolaus, *Opus aureum*, Cologne : Heinrich Quentell, 1501

WOLLICK, Nicolaus, *Enchiridion musices*, Paris : Françoys Regnault, 1512, [éd. moderne : CHMTL]

ZACCONI, Lodovico, *Prattica di Musica*, *seconda parte*, Venise : Alessandra Vincenti, 1622

ZARLINO, Gioseffo, *Istitutioni Harmoniche*, Venise : Francesco de Franceschi Senese, 1558

ZABERN, Conrad von, *De modo bene cantandi*, Mainz : Johann Fust et Peter Schoeffer, 1474

1.2 SOURCES MUSICALES

1.2.1 Sources musicales manuscrites[777]

Ms. 1584, Paris, BnF, fonds français

Ms IV.922, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique

Mss. Capp. Giulia. VIII. 39-0394, Biblioteca apostolica vaticana

Ms. Add 57950, Londres, British Library

Ms.s [codex calixtinus], Saint-Jacques de Compostelle, Archives de la cathédrale

Ms SB2, Santa Barbara, Mission archive library

Ms. SF, Santa Barbara, Mission archive library

Ms 0121, Avignon, Bibliothèque municipale

Q. 11, Bologne, Museo internazionale e biblioteca della musica

Enti religiosi soppressi 3086, Biblioteca Capitolare di Lucca

Cod. Guelf. 287 Extrav, Herzog Augus Bibliothek (Wolfenbüttel)

[777] Nous donnons uniquement ici les références des manuscrits qui ne font pas partie de notre corpus d'étude.

Ms. 463, St-Gall, Stiftsbibliothek

Add. Ms 28550, Londres, British Library

1.2.2 **Sources musicales imprimées**

ANONYME, *Graduale Romanum*, Venise : Venise : Juntas, 1606 [Bologne : Museo internazionale e biblioteca della musica lit. 33)]

ASOLA, Giovanni Matteo, *Introitus et alleluia missarum omnium maiorum solemnitatum totius anni. Musica super cantu plano cum quatuor vocibus*, Venise : Francesco Rampazetto, 1566

ASOLA, Giovanni Matteo, *Introitus missarum omnium maiorum solemnitatum totius anni, & Alleluia, ac Musica super cantu plano*, Brescia : Thomaso Bozzola, 1583

ASOLA, Giovanni Matteo, *Introitus in dominicis diebus […] et Asperges me, Vidi aquam, super cantu plano restituito*, Venise : Ricciardo Amadino, 1598

ASOLA, Giovanni Matteo, *Canto fermo sopra messe, hinni, et altre cose ecclesiastiche appartenenti a sonatori d'organo, per giustamente rispondere al choro, accomodato dal R. D. Gio. Matteo Asola Veronese*, Milan : Filippo Lomazzo, 1616

BANCHIERI, Adriano, *Il festino nella sera di Giovedi grasso avanti cena*, Venise : Ricciardo Amadino, 1608

BOTTAZZI, Bernardino, *Choro et Organo Primo libro in cui con facil modo s'apprende in poco tempo un sicoro methodo di sonar sù l'Organo Messe, Antifone, e Hinni sopra ogni manera di canto fermo… da Fra Bernardino Bottazzi Ferrarese Minore Osservante*, Venise : Giacomo Vincenti, 1614

BUONO DEL, Giovanni Pietro, *Canoni, oblighi et sonate in varie maniere sopra l'Ave maris stella […] a 3. 4. 5. 6. 7 et 8 voci, e le sonate a 4*, Palerme : Antonio Martarello et Santo d'Angelo, 1610

Canti B, Venise : Ottaviano Petrucci, 1501

Canti C, Venise : Ottaviano Petrucci, 1503

CARESANA, Cristoforo, *Duo*, Naples : Novello de Bonis, 1681

CHAMATERO DI NEGRI, Hippolito, *Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso. Con li versetti & Gloria Patri, con le risposte de contraponti… per tutte le feste maggiori & altre feste nell'anno a 4. a 5. & a 6. voci*, Venise : Girolamo Scotto, 1574

CONFORTI, Giovanni Luca, *Salmi passagiati sopra tutti i toni che ordinariamente canta santa chiesa ne i Vesperi della Domenica*, Rome : Nicolo Mutii, 1601

CONFORTI, Giovanni Luca, *Passagi sopra tutti li salmi che ordinariamente canta Santa Chiesa, ne i vesperi della dominica*, Venise : Bartolomeo Magni, 1618

DIRUTA, Girolamo, *Il primo libro de contrapunto*, Venise : Angelo Gardane, 1580

FALCONIO, Placido Asolano, *Introitus et alleluia per omnes festivitates totius anni cum quinque vocibus*, Venise : Antoni Gardani, 1575

Falsi bordoni omnium tonorum a diversis eccellentissimis auctoribus modulati, Venise : Angelum Gardanum, 1601

GESUALDO, Carlo, *Sacrae cantiones I*, Naples : Costantino Vitale, 1603

GHIBELLI, Heliseo, *Motetta super plano cantu cum quinque vocibus et in festis solennibus decanenda liber primus*, Venise : Girolamo Scotto, 1546

GHIBELLI, Heliseo, *De festis introitibus missarum cuiusque anni quae quinque vocibus canuntur […] liber primus*, Rome : Valerio Dorico, 1565

IL VERSO, Antonio, *Primo libro de la musica a due voci*, Palerme : Gio. Antonio de Franceschi, 1596

INFANTAS, Fernando de Los, *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appelantur. Super excelso gregoriano cantu*, Venise : Girolamo Scotto, 1579

ISAAC, Heinrich, *Misse henrici Izac*, Venise : Octaviano Petrucci, 1506

LAMBARDI, Girolamo, *Antiphonarium vespertinarium dierum festorum totius anni juxta ritum Romani Breviarii jussu Pii V reformate, nunc super pulcherrimis contrapuntis exomatum*, Venise : Cenobio di S. Spirito, 1597

LAMBARDI, Girolamo, *Contrapunta in Introibus missarum quae majoribus sanctorum solemnitatibus toto anni tempore in Ecclesia celebrantur, iuxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae […] quatuor vocibus decantando*, Venise : Bartolomeo Magni, 1617

[LAYOLLE, Francisco], *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solennium totius anni*, Lyon : Etienne Gueynard, 1528

MONTEVERDI, Claudio, *Quarto libro de Madrigali*, Venise : Ricciardo Amadino, 1603

MONTEVERDI, Claudio, *Quinto libro de Madrigali*, Venise : Ricciardo Amadino, 1605

MONTEVERDI, Claudio, *Scherzi musicali*, Venise : Ricciardo Amadino, 1607

MONTEVERDI, Claudio, *Orfeo favola in musica*, Venise : Ricciardo Amadino, 1609

MONTEVERDI, Claudio, *Sanctissimae virgini missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus, ad Sacella sive Principum Cubicula accomodata […]Paulo V. Pont. Max. consecrata*, Venise : Ricciardum Amadinum, 1610

Motteti A, Venise : Ottaviano Petrucci, 1502

Motteti de la corona [III], Fossombrone : Ottaviano Petrucci, 1519

NANINO, Joannis Mariae, *In Cappela Pontificia Musici Motecta, ut vulgo appellantur, varie & nova inventione elaborata. Quae ternis et quinis vocibus concinuntur*, Venise : Angelo Gardano, 1586

PORTA, Costanzo, *Quinque vocum musica in Introitus missarum quae in solemnitatibus sanctorum omnium toto anno celebrantur, iuxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae*, Venise : Claudio Correggio et Fausto Betanio, 1566

PORTA, Costanzo, *Quinque vocum musica in Introitus missarum quae in solemnitatibus sanctorum omnium toto anno celebrantur, iuxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae*, Venise : Angelo Gardano, 1588

QUINZIANI, Girolamo, *Musica… quatuor vocum, in introitus missarum super cantu plano, quae solemnitatibus sanctorum omnium toto anno celebrantur*, Milan : Simon Tini et Francesco Besozzi, 1599

RODIO, Rocco, *Libro de ricercate a quatro voci con alcune fantasie sopra varii canti fermi*, Naples : Gioseppe Cacchio dall'Aquila, 1575

SEVERI, Francesco, *Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici*, Rome : Nicolo Bordoni, 1615

SORIANO, Francesco, *Canoni et Oblighi di Cento, et Dieci sorte sopra l'Ave maris stella, di Francesco Soriano Romano Maestro di Cappella della Sacra Basilica di S. Pietro in Vaticano, A Tre, Quatro, Cinque […]*, Rome : Robletti, 1610

STADLMAYR, Joanne, *Musica super cantum gregorianum in duas partes divisa quarum pars prima Missarum dominicalium introitus complectitur*, Ravensburg : Joannis Schröteri, 1625

STADLMAYR, Joanne, *Musicae super cantum gregorianum pars secunda festa proprium et commune sanctorum comprehendens. Quinque Vocibus cum basso ad organum decantada*, Revensburg : Joannis Schröteri, 1626

STROZZI, Gregorio, *Elementorum musicae praxis*, *utilis non tantum incipientibus, sed proficientibus et perfectis eruditionem compositionis,* Naples : Novelli de Bonis, 1683

TALLIS, Thomas ; BYRD, William, *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur*, Londres : Thomas Vautrollerius, 1575

VALENTE, Antonio, *Intavolatura de cimbalo*, Naples : [s. n], 1576

VAZQUEZ, Juan, *Agenda defunctorum*, Séville : Martín Montes de Oca, 1556

VECCHI, Orazio, *Hymni qui per totum annum in Ecclesia Romana concinuntur, partim brevi stilo super plano cantu*, Venise : Angelo Gardano, 1604

VINCI, Pietro, *Il primo libro della musica a due voci*, Venise : Girolamo Scotto, 1560

WILLAERT, Adrian, *Fantasie, Recercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano e di altri Autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti, con due Regina Coeli*, Venise : Antonio Gardano, 1559

Éditions modernes

CORTECCIA, Francesco, *Counterpoints on the cantus firmi of solemn Masses*, éd. Frank d'Accone et David Burn, Middleton : American Institute of Musicology, 2009

CORTECCIA, Francesco, *Hinnario secondo l'uso della chiesa Romana et Fiorentina*, *Musica Liturgica*, vol. 1 fasc. 4, (éd.) Glen Haydon, Cincinnati, World library of sacred music, 1958

CORTECCIA, Francesco, *Francesco Corteccia : Hinnario secondo l'uso della chiesa Romana et Fiorentina*, *Musica Liturgica*, vol. 2 fasc. 2, (éd.) Glen Haydon, Cincinnati : World library of sacred music, 1960

De tous biens plaine Twenty-Eight Settings of Hayne van Ghizeghem's Chanson, éd. Cynthia Cyrus, Madison : A-R Edition, 2000 (coll. Recent researches in the music of the Middle Age and early Renaissance, 36)

FESTA, Costanzo, *Counterpoints on a Cantus Firmus*, éd. Richard J. Agee, Madison : A-R Edition, 1997 (coll. Recent researches in the music of the Renaissance, 107)

Fors seulement : thirty compositions for three to five voices of instruments from the fifteenth and sixteenth centuries, (éd.) Martin Picker, Madison : A-R Editions, 1981 (coll. Recent researches in the music of the Middle Ages and Early Renaissance 14)

Fortuna Desperata Thirty-Six Settings of an Italian Song, (éd.) Honey Meconi, A-R Editions, 2001 (coll. Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 37)

GHIBELLI, Heliseo, *Helysei Gibelli Musici Eccellentissimi Motetta Super Plano Cantu cum Quinque Vocibus et in Festis Solennibus Decanenda Liber Primus*, (éd.) Richard Sherr, New-York et Londres : Garland Publishing, 1993

LAYOLLE, Francesco, *Francesco de Layolle Collected Motets for 2, 3, 4, 5 and 6 Voices*, *Music of The Florentine Renaissance 5*, éd. Frank d'Accone, [s.l.] : American Institute of Musicology, 1973 (coll. Music of the Florentine Renaissance)

[LAYOLLE, Francesco], *The Lyons Contrapunctus (1528)*, (éd.) David Sutherland, Madison : A-R Editions, 1976 (coll. Recent researches in the music of the Renaissance *21*)

L'homme armé: Twenty-One Settings in Two, Three and Four Parts (Modern Score), Four Partbooks (Plus Five Additional Parts) in Original Notation, (éd.) Richard Taruskin, Miami : Ogni Sorte Editions, 1980 (coll. Renaissance Standards 4)

LUDFORD, Nicolas, *Nicholas Ludford : Collected Works*, éd. John D. Bergsagel, [s. l.] : American Institute of Musicology, 1963, (coll. Corpus mensurabilis musicae, 27)

PORTA, Costanzo, *Costanzo Porta Opera omnia : Antiphonae quatuor vocum*, (éd.) Siro Cisilino, Padoue : Biblioteca Antoniana, 1966

T'andernaken: Ten Settings in Three, Four and Five Parts (Modern Score), Five Partbooks in Original Notation, Miami : Ogni Sorte Editions, 1981 (coll. Renaissance Standards 7)

TEJEDA, Alonso de, *Alonso de Tejeda (ca. 1556-1628), Obras complétas*, Dionisio Preciado, Madrid : Éditorial Alpuerto, 2 vol, 1974-7

The Si Placet Repertoire of 1480-1530, (éd.) Stephen Self, Madison Wisconsin : A-R Editions Inc., 1996 (coll. Recent researches in the Music of the Renaissance 106)

VILLANUEVA, Martín de, *Fr. Martín de Villanueva Obras Completas*, José Sierra Pérez, Madrid : Ediciones Escurialenses (EDES), 1997

1.3 AUTRES SOURCES

ANONYME, Ad C. Herennium de ratione dicendi [éd. moderne : scrineum.unipv.it]

ANONYME, *Descripçam e Debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra : Moesteyro Santa Cruz, 1541

ANONYME, *Liuro das constituyções & costumes que se guardam e[m] o moesteyro de Sancta Cruz de Coi[m]bra, dos Canonicos regrantes da ordem de nosso Padre sancto Augustinho*, Coimbra : Canonicos regrãtes do moesteyro de sancta Cruz, 1536

ANONYME, Liuro das constituiçoens e costumes q[ue] se guardã em os moesteyros da c[o]ngregaçãm de sancta Cruz de Coimbra, dos Canonicos regulares da ordem de nosso Padre sancto Augustinho, Coimbra : Canonicos regulares do moesteyro de sancta Cruz, 1548.

ANONYME, *Regra do bemaventurado nosso padre sancto Augustinho bispo & doutor da Ygreia & constituyções & estatutos dos Canonicos Regulares da sua Cõngregação de Sctã Cruz de Coimbr*a, [S.l.] : [João de Barreira ?], 1561

ABBE CHANUT, *Le Saint Concile de Trente œcuménique et général*, Paris : Mabre Cramoisy, 1686

ALBERGATI, Fabio, *Le Morali*, Bologne : Vittorio Benacci, 1627

ARISTOTE, *De memoria et reminiscentia* [voir Carruthers traduction française de 2002]

ARMENINI, Giovanni Battista, *De' veri Precetti della pittura*, Ravenne : Tebaldini, 1586

CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé, *Tercera parte del Templo militante*, Madrid : Luis Sanchez, 1609

CARBONELL, Pedro Miquel, *De exequiis sepultura et infirmitate regis Joannis secundi*, dans *Opúsculos inéditos del cronista catalan Pedro Miguel Carbonell*, *Manuel de Bofarull y de Sartório, Colección de documentos inéditos del archivio General de la Corona de Aragón,* éd. Manuel de Bofarull, Barcelona : [s. n.], 1864, t. XXVII, p. 137-320

CASTANEDA, Francisco de, *Tratados sobre los evangelicos de las dominicas*, Madrid : Alonso Marti, 1614

CASTIGLIONE, Baldassare, *Il libro del cortegiano*, libro primo, Venise : Gabriel Giolito de' Ferrari, rééd. 1556

CORMON, Francisco, *Sobrino aumentado o Nuovo Diccionario de la lenguas Española, Francesca y Latina*, t. Segundo, Anvers : Frères de Tournes, 1776

CORTESE, Paolo, *De Cardinalatu*, San Gimignano : Symeon Nicolai Nardi, 1510

EXIMENO, Antonio, *Don Lazarillo Vizcardi*, Madrid : La Sociedad de Bibliofils Españoles, 1873

FAIL, Noël du, *Les Contes et discours d'Eutrapel*, Rennes : Noël Glamet, 1587

MENIERE, Prosper, *Cicéron médecin* : Etude médico-littéraire, Paris : Germer-Baillière, 1862

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, éd. Pierre Coste, Paris : La Société, vol. 3, 1725

QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, (éd.) C. V. Ouizille, Paris : Panckoucke, vol. 4-5, 1832

SAM MIGUEL, Diogo, *Exposiçam da Regra do Glorioso Padre Sancto Augustinho, copilada do diversos Authores*, Lisboa : [s.n], 1563

SARPI, Paolo, *Histoire du Concile de Trente*, Abraham Nicolas Amelot de la Houssaie (trad.), Amsterdam : Guillaume Pieter et Joan Blaeu, 1686

SAVONAROLA Girolamo, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, Paolo Ghilieri (éd.), 3 vols, Rome : Angelo Belardetti, 1972

UBERTI, Grazioso, *Contrasto musico*, Rome : Lodovico Grignani, 1630

ZACCONI, Lodovico, *Vita con le cose avvenute al p. Bacc.r*, Lodovico Zacconi, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms 563

ZARRABBINO, *Onofrio, Della nobilta civile et christiana libri quattro*, libro secondo, Venise : Francesco de Franceschi Senese, 1586

2. Usuels

2.1 BIO-BIBLIOGRAPHIES, CATALOGUES ET DICTIONNAIRES

ANGLES, Higinio ; SUBIRA, José, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelone : Instituto Español de Musicología, 3 vols., 1946-51

ALEGRIA, José Augusto, *Arquivo das músicas da Sé de Évora : Catalogo*, Lisbonne : Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1973

BAINI, Giuseppe, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Palestrina*, vol. 2, Roma : Societa Tipografica, 1828

BARBLAN, Guglielmo, *Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi"- Milano : Catalogo della Biblioteca. Fondi speciali 1 : Musiche della Capella di S. Barbara in Mantova*, Florence : Biblioteca di Bibliografia Italiana LXVIII, 1972

BUSSI, Francesco, *Piacenza Archivio del Duomo : Catalogo del Fondo Musicale*, Milano : Istituto editoriale italiano, 1967 (coll. Bibliotheca musicae, 5)

CALAHORRA MARTINEZ, Pedro, « Los fondos musicales en el siglo XVI de la catedral de Tarazona. I. Inventarios », *Nassarre 8/2*, 1992, p. 9-56

COUSSEMAKER, Charles Edmond Henri de, *Notice sur les Collections Musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, [s. l.] : [s. n.], 1843

ELIAS MOLINS, Antonio de, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelone : Administración, 1889

FELLOWES, Edmund H., *The Catalogue of Manuscripts in the Library of Dt. Mischael's College Tenbury*, Paris : l'Oiseau-Lyre, 1934

FERRAND, Françoise (dir.), *Guide de la musique de la Renaissance*, Paris : Fayard, 2011 (coll. Les Indispensables de la musique)

FERRARESE, Francesca ; GALLO, Cristina, *Il Fondo Musicale della Biblioteca Capitolare del Duomo di Treviso*, *Cataloghi di Fondi Musicali Italiani a cura della società di musicologia*, Rome : Edizioni Torre d'Orfeo, 1990

GUILLO, Laurent, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris : Klincksieck, 1991 (coll. Domaine musicologique, 9)

LOPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivio de música de la catedral de Ávila*, Santiago de Compostela : Sociedad española de musicologia, 1978

LOPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Palencia : vol. I. Catálogo musical y Actas Capitulares (1413-1684) ; vol. II. Actas Capitulares, y Apéndices Documentales*, Palencia : Diputación Provincial, 1981

LOPEZ-CALO, José, *Clasificación y catalogación de los archivos musicales españoles*, Grenade : Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1989

LOPEZ-CALO, José, *La Música en la Catedral de Calahorra. Vol. 1*, catálogo del Archivio de música, Logroño : Gobierno de la Rioja, 1991

PITONI, Giuseppe Ottavio, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, dir. Cesarino Ruini, Florence : Leo S. Olschky, 1998 (coll. Studi e testi per la storia della musica 6)

Répertoire international des sources musicales. A/I, publié par la Société internationale de musicologie et l'Association internationale des bibliothèques musicales, Kassel ; Basel ; Tours [etc.] : Bärenreiter Verl., 1971-, 9 vols

Répertoire international des sources musicales. B/I publié par la Société internationale de musicologie et l'Association internationale des bibliothèques musicales, München ; Duisburg : G. Henle ; Kassel ; Basel ; Tours [etc.] : Bärenreiter-Verl., 1960-

ROS FABREGAS, Emilio, « Libros de Música en Bibliotecas Españolas del siglo XVI (y III) », *Pliegos de Bibliofilia 16*, 2001, pp. 33-46

ROS FABREGAS, Emilio, « Libros de Música en Bibliotecas Españolas del siglo XVI (y III) », *Pliegos*

de Bibliofilia 17, 2002, pp. 17-54

ROS FABREGAS, Emilio, « Libros de Música en Bibliotecas Españolas del siglo XVI (y III) », *Pliegos de Bibliofilia 15*, 2001, pp. 37-62

RUBIO, Samuel, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca : IMR, 1976

SADIE, Stanley (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York : Grove ; London : Macmillan, 2001 [2de éd.], 29 vols

VENDRIX, Philippe, *Vocabulaire de la musique à la Renaissance*, Paris : Minerve, 1994 (coll. Musique ouverte)

2.2 **RESSOURCES EN LIGNE**

BENT, Margaret ; WATHEY, Andrew (dir.), *Digital Image Archive of Medieval Music* [DIAMM], diamm.ac.uk

DI BACCO, Giuliano (dir.), *Center of the History of Music Theory and Literature*, chmtl.indiana.edu

FIALA, David ; VENDRIX, Philippe (dir.), *Prosopographie des chantres de la Renaissance*, ricercar.cesr.univ-tours.fr

KOLACEK, Jan (dir.), *Global Chant Database*, globalchant.org

Printed sacred music in Europe, printed-sacred-music.org

3. Études

ACCONE, Frank d', « The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century », *Journal of the American Musicological Society 14*, n° 3, 1961, pp. 307-58

ACCONE, Frank d', « The Musical Chapels at the Florentine Cathedral and Baptistry during the First Half of the 16th Century », *Journal of the American Musicological Society 24*, 1971, pp. 1-50

ACCONE, Frank d', « The Performance of Sacred Music in Italy during Josquin's Time, c. 1475-1525 », *Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival*, dir. Edward Lowinsky et Bonnie Blackburn, New York : Oxford University Press 1976, p. 601-18

ACCONE, Frank d', *The Civic Muse : Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago : University of Chicago Press, 1997

AGEE J., Richard, « Costanzo Festa's Gradus ad Parnassum, *Early Music History 5*, 1996, p. 1-58

ALAZARD, Florence, *Art vocal, art de gouverner : la musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e^ siècle*, Paris : Minerve, 2002

ALEGRIA, José Augusto, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisbonne : Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1973

ALEGRIA, José Augusto, *O Endino e prática da música nas Sés de Portugal : da Reconquista aos fins do século XVI*, [s.l.] : Ministerio da Educação, 1985 (coll. Biblioteca Breve de Bolsilo, 10)

ALEGRIA, José Augusto, *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisbonne : Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1997

ALESSI, Giovanni d', « I Manoscritti Musicali del Sec. XVI° del Duomo di Treviso (Italia) », *Acta Musicologica 3*, 1931, pp. 148-55

ALESSI, Giovanni d', *La Capella Musicale del Duomo di Treviso (1300-1633)*, Treviso : [s. n.] 1954

ALFIERI, Edera, *La Cappella musicale di Loreto : dalle origini a Costanzo Porta*, *1507-1574*, Loreto : Archivio storico e Biblioteca della Santa Casa, 1979 (coll. Pubblicazioni dell'Archivio storico e della Biblioteca della Santa Casa di Loreto, 5)

ALVARENGA, Pedro Joao d' ; FERREIRA, Manuel Pedro, « The Liber Introitus of Miguel da Fonseca, and a Possible Improvisatory Model », *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, dir. Stefan Gasch et David Burn, Turnhout : Brepols, 2011, pp. 81-121

ALVARENGA, Pedro Joao d', « Manuscript Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI/1-3 : Its Origin and Contents, and the Stemmata of Late-Sixteenth- and Early-Seventeenth-Century Portuguese Sources », *Anuario Musical 66*, 2011, pp. 137-58

ALVAREZ PEREZ, José María, « La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León (siglos XV y XVI) », *Anuario musical 14*, 1959, pp. 36-62

ALVAREZ PEREZ, José María, *La Música Sacra al servicio de la Catedral de León*, León : Asociación de Amigos del Órgano 'Catedral de León', 1995

AMORE, Giulio d' ; MORABITO, Maria Adelaide, « Gli esami di ammissione e concorsi per la cappella sistina dallo spoglio dei diari dei puntatori », *Studi in onore di Giulio Cattin*, Rome : Istituto di Paleografia musicale, Edizioni Torre d'Orfeo, 1990, pp. 193-216

ANGLES, Higinio, « La notación musical española en la segund mitad del siglo XV, un tratado desconocido de Guillermo de Podio », *Anuario musical 2*, 1947, pp. 151-73

ANGLES, Higinio, « La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla », *Annuario Musical 2*, 1947, pp. 3-39

ANGLES, Higinio, « La musica en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el Reinado de Alfonso el Magnánimo », *Scripta musicologica 2*, 1975, pp. 963-1028

ANGLES, Higinio, *Scripta Musicologica II*, Rome : Edizioni di storia e letteratura, 1975

ANTHONY, Paul ; BONCELLA, Luke, « Denying Ancient Music's Power : Ghiselin Danckerts' Essays in the "Generi Inusitati" », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 38*, 1988, pp. 59-80

APEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music 900 1600*, Cambridge : The Mediaeval academy of America, 1953

APEL, Willi, *The History of Keyboard Music to 1700*, trad. Hans Fischer, Bloomington : Indiana University Press, 1972

APEL, Willi, « Early German Keyboard Music », *The Musical Quarterly 23*, n° 2, 1937, p. 210-37

APLIN, John, « "The Fourth Kind of Faburden" : The Identity of an English Four-Part Style », *Music & Letters* LXI, 1980, p. 245-256

ARLETTAZ, Vincent, *Musica Ficta, Une Histoire des sensibles du XIII^e^ au XVI^e^ siècle*, Liège : Mardaga, 2000

AROM, Simha, « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie 68*, n° 1/2, 1982, pp. 198-212

AROM, Simha, « La "mémoire collective" dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale, *Revue de Musicologie 76*, n° 2, 1990, pp. 149-62

ATLAS, Allan, « Paolo Luchini's Della Musica: A Little-Known Source for Text Underlay from the Late Sixteenth Century », *The Journal of Musicology 2*, n° 1, 1983, pp. 62-80

ATLAS, Allan, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Londres, New York : Cambridge University Press, 2008

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline ; LALA, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2002

AVINOA, Xosé, *Miscellània Oriol Martorell*, Barcelona : Universitat de Barcelona, 1998

BAILLIE, Hugh, « Squares », *Acta Musicologica*, vol. 32, n° 4, 1960, p. 178-93

BANDUR, Markus, « Sortisatio », *Terminologie der musikalischen Komposition*, dir. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1996, t. II, p. 256-63

BARRIONUEVO GONZALEZ, Herminio, *Francisco Guerrero (1528-1599) : vida y obra : la música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Seville : Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000

BASTO, Artur de Magalhães, « Uma Escola de Música no Porto no Séc. XVI », *Silva de História e Arte : Notícias portucalenses*, Porto : Livraria Progredior, 1954

BAUDIN, Hervé, « L'Idée de Nation », thèse de doctorat non publiée, Université Paris Sorbonne, 2012

BECKER, Otto Frederick, « The Maitrise in Northern France and Burgundy during the Fifteenth Century », Thèse non publiée, George Peabody College for Teachers, 1967

BENHAM, Hugh, « 'Stroke' and 'Strene' notation in Fifteenth- and Sixteenth-century equal-note cantus firmi », *Plainsong and Medieval Music 2*, 1993, p. 153-67

BENT, Margaret, « English Sacred Music in Insular Sources, 1400-1450 », Thèse non publiée, Oxford, 1963

BENT, Margaret ; HUGHES, Andrew, « The Old Hall Manuscript », *Musica Disciplina 21*, 1967, pp. 97-147

BENT, Margaret, « New and Little-Known Fragments of English Medieval Polyphony », *Journal of the American Musicological Societ*y 21, 1968, pp. 137-56

BENT, Margaret ; BOWERS Roger, « The Saxilby Fragment », *Early Music History 1*, 1981, pp. 1-28

BENT, Margaret, « "Resfacta" and "Cantare Super Librum" », *Journal of the American Musicological Societ*y 36, 1983, pp. 371-91

BENT, Margaret ; BLACKBURN, Bonnie J. ; POWERS, Harold S., *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, trad. Annie Coeurdevey, Paris : Minerve, 2003

BERGSAGEL, John D., « An introduction to Ludford », *Musica Disciplina XIV*, 1960, pp. 105-34

BERGSAGEL, John D., « On the Performance of Ludford's *alternatim* Masses », *Musica Disciplina 16*, 1962, pp. 35-55

BERNADO, Màrius ; CARMEN GOMEZ MUNTANE, María del, *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550), actas del Coloquio internacional, Lleida, 1-3 abril 1996 : Fonts musicals a la Península Ibèrica*, Lleida : Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001

BERLOWITZ, Aaron, *The Improvising Mind : Cognition and Creativity in the Musical Moment*, Oxford : Oxford University Press, 2010

BERNSTEIN, Jane, *Music Printing in Renaissance Venice : The Scotto Press (1539-1572)*, New York : Oxford University Press, 1998

BERNSTEIN, Jane, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, New York : Oxford University Press, 2001

BESSER SCOTT, Ann, « The Beginnings of Fauxbourdon: A New Interpretation », *Journal of the American Musicological Society 24*, n° 3, 1971, pp. 345-63

BIASI, Pierre-Marc de ; HERSCHBERG PIERROT, Anne ; NEEFS, Jacques, « Ajouts et genèse », *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2002, pp. 29-48

BIEZEN, Jan van ; VELLEKOOP, Kees, « Aspects of Stroke Notation in the Gruuthuse Manuscript and Others sources », Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 34, n° 1, 1984, pp. 3-25.

BISARO, Xavier, *Une Nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au xviiie siècle*, Turnhout : Brepols, 2006 (coll. Épitome musical)

BISARO, Xavier ; HAMELINE, Jean-Yves, *Ars musica & naissance de la chrétienté moderne* : *Histoire musicale des réformes religieuses : XVI^e^ –XVII^e^ siècles*, Tours : Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 2008

BISARO, Xavier ; CHIELLO Giuliano ; FRANGNE Pierre-Henry, *L'Ombre de Monteverdi : la querelle de la nouvelle musique, 1600-1638 ; L'Artusi, ou Des imperfections de la musique moderne de Giovanni Artusi, 1600*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008

BISARO, Xavier, *L'Abbé Lebeuf, prêtre de l'Histoire*, Turnhout : Brepols Publishers, 2011

BITHELL, Caroline, « Polyphonic Voices: National Identity, World Music and the Recording of Traditional Music in Corsica », *Journal of Ethnomusicology 5*, 1996, pp. 36-66

BITHELL, Caroline, « On the playing fields of the world (and Corsica) : Politics, power, passion and polyphony », *Journal of Ethnomusicology 12*, n° 1, 2003, pp. 67-95

BLACKBURN, Bonnie J., « On compositional Process in the Fifteenth Century », *Journal of the American Musicological Society 40*, 1987, pp. 210-84

BLACKBURN, Bonnie J. ; LOWINSKY, Edward E. ; MILLER, Clement A., *A Correspondance of Renaissance Musicians*, Oxford : Clarendon Press, 1991

BLOXAM, Jennifer, « Liturgical tradition and the music of Obrecht », *Plainsong in the Age of Polyphony*, dir. Thomas Forrest Kelly, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, pp. 140-77

BONNERAVE, Jocelyn, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore », *Tracés. Revue de Sciences humaines 18*, 2010, pp. 87-103

BORGHETTI, Vincenzo, « Music and the Representation of Princely Power in the Fifteenth and Sixteenth Century », *Acta Musicologica 80*, n° 2, 2008, pp. 179-214

BORNSTEIN, Andrea, « Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744) », thèse non publiée, University of Birmingham, 2001

BOWERS Roger ; WATHEY, Andrew, « New Sources of English Fifteenth and Sixteenth Century Polyphony », *Early Music History 4*, 1984, pp. 297-346

BOYNTON, Susan, « Orality, Literacy and the Early Notation of the Office Hymns », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 56, n°1, 2003, pp. 99-168

BRADSHAW, Murray, *The Falsobordone : A Study in Renaissance and Baroque Music*, Rome : American Institute of Musicology ; Neuhausen Stuttgart : Hänssler, 1978 (coll. Musicological studies and documents n° 34)

BRADSHAW, Murray, « Cavalieri and Early Monody », *The Journal of Musicology 9*, n° 2, 1991, pp. 238-53

BRADSHAW, Murray, « Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment : From Formula to Artful Improvisation », *Performance practice review 8*, 1995, pp. 5-27

BRAGARD, Anne-Marie, « Un manuscrit florentin du quattrocento : le Magi. XIX, 59 (B.R. 229) », *Revue de Musicologie* LII, 1966, pp. 56-72

BRAND, Benjamin, « A Medieval Scholasticus and Renaissance Choirmaster : A Portrait of John Hothby at Lucca », *Renaissance Quarterly 63*, n° 3, 2010, pp. 754-806

BRAUNER, Mitchell Paul, « The Parvus Manuscripts : A Study of Vatican Polyphony, ca. 1535 to 1580 », Thèse non publiée, Brandels University, 1982

BRAUNER, Mitchell Paul, « Music from the Cappella Sistina at the Cappella Giulia », *The Journal of Musicology* III, 1984, pp. 287-311

BRAY, Roger, « The Part-Books Oxford, Christ Church, Mss 979-93 : An Index and Commentary », *Musica Disciplina 25*, 1971, pp. 179-97

BRAY, Roger, « John Baldwin' », *Music & letters 56*, 1975, pp. 55-9

BRENDAO, Mário, *Actas dos Capítularos do Mosteiro de Santa Cruz*, Coimbra : Arquivo e Museu da Universidade de Coimbra, 1946

BRIDGMAN, Nanie, « Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant », *Revue de Musicologie 38*, 1956, pp. 3-34

BRIDGMAN, Nanie ; WRIGHT, Craig, « Musiciens à la cathédrale de Cambrai 1475-1550 », *Revue de Musicologie* 62, 1976, pp. 204-28

BROWN, David, *Noise Orders : Jazz, Improvisation, and Architecture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006

BRUMANA, Biancamaria ; GALLIANO, Ciliberti, « Nuove fonti per lo studio dell'opera di Paolo da Firenze », *Revista Italiana di Musicologia 22*, 1987, pp. 3-33

BRUMANA, Biancamaria ; GALLIANO, Ciliberti, *Orvieto una Cattedrale e la sua Musica (1450-1610)*, *Historiae Musicae Cultores Biblioteca LVIII*, Florence : Leo S. Olschki, Florence, 1990 (coll. Historiae musicae cultores biblioteca, 58)

BRUMANA, Biancamaria ; GALLIANO, Ciliberti, *Musica e Musicisti nella Cattedrale Di S. Lorenzo a Perugia (XIV-XVIII secolo)*, Florence : Leo S. Olschki Editore, 1991

BRUMANA, Biancamaria, « La cappella musicale del duomo di Perugia nel Cinquecento », *Una città e la sua cattedrale. Il duomo di Perugia* : Convegno di studio, perugia, 26-29 settembre 1988, Pérouse : Capitolo della Cattedrale di S. Lorenzo - Edizioni Chiesa S. Severo a Porta Sole, 1992

BURN, David J., « Mass-Propers by Henricus Isaac Not Included in the "Choralis Constantinus" : The Case of Two Augsburg Sources », *Archiv für Musikwissenschaft 60*, 2003, pp. 186-220

BURN, David J., « What Did Isaac Write for Constance ? », *The Journal of Musicology 20*, 2003, pp. 45-72

BURN, David J. ; GASCH, Stefan (dir.), *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, Turnhout : Brepols, 2011 (coll. Épitome musical)

BUSSE BERGER, Anna Maria, « Mnemotechnics and Notre Dame Polyphony, *Journal of Musicology*, 1996, t. 14, pp. 263-98

BUSSE BERGER, Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley : Presses Universitaires de Berkeley, 2005

BUSSE BERGER, Anna Maria, « Music Graffiti in the Crypt of Siena Cathedral : A Preliminary Assessment », *Medieval Music in Practica. Studies in Honor of Richard Crocker*, dir. Judith Peraino, Middleton : American Institute of Musicology, coll. Miscellanea 8, 2013, pp. 255-67

BUTLER, Bartlett Russell, « Liturgical Music in Sixteenth-Century Nürnberg. A Socio-Musical Study, » Thèse non publiée, Université de l'Illinois, 1970

BRYANT, David ; POZZOBON, Michaele, *Musica devizione città, La Scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento*, Trévise : Fondazione Benetton Studi Ricerche/ Editrice Canova, 1995

CAFFI, Francesco, *Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797, Vol 1*, Venise : G. Antonelli, 1854

CALAHORRA MARTINEZ, Pedro, *La música en Zaragoza Siglos XVI-XVII, Polifonistas y Ministriles*, Zaragoza : Institución "Fernando el católico, 1978 (coll. Temas aragoneses, 17)

CALAHORRA MARTINEZ, Pedro, « "Alleluyas a tres boses" en el ms. 2-3 de Tarazona », *Nassarre : Revista Aragonesa de Musicología 24*, 2008, pp. 11-58

CALLAHAN, Michael Richard, « Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy », Thèse non publiée, University of Rochester, 2010

CANGUILHEM, Philippe, « "Ad imitationem sortisationis". Il contrappunto a mente e i madrigali di Marenzio », *Luca Marenzio e il madrigale romano*, dir. Franco Piperno, Rome : Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2007, pp. 145-67

CANGUILHEM, Philippe, « Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance », *Memory and Invention : Medieval and Renaissance littérature, art and music : acts of an international conférence, Florence, Villa I Tatti, May 11, 2006*, dir. Anna Maria Busse Berger et Massimiliano Rossi, Florence : Leo S. Olschki, 2009, pp. 75-92

CANGUILHEM, Philippe ; STALAROW, Alexander, « Singing upon the book according to Vicente Lusitano », *Early Music History* 30, 2011, pp. 55-103

CANGUILHEM, Philippe (dir.), *Chanter sur le livre à la Renaissance. Une édition et traduction des traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Tours-Turnhout : CESR-Brepols, 2013

CANGUILHEM, Philippe, « Improvisation as concept and musical practice in the 15th century », *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, dir. Anna Maria Busse Berger et Jesse Rodin, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 149-63

CANONNE, Clément ; BACHIR-LOOPUYT, Talia ; SAINT-GERMIER, Pierre ; TURQUIER, Barbara (dir.), *Improviser. De l'art à l'action*, *Tracés 18*, 2010

CARUSO, Fulvia, « Multipart singing in Latera : musical behaviour and sense of belonging », *Multipart music : a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, dir. Ignazio Macchiarella, Udine : Nota, 2012

CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory : A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge : Presses Universitaires Cambridge, 1990

CARTER, Tim, « "Improvised" Counterpoint in Monteverdi's 1610 Vespers », *Uno gentile et subtile ingenio, Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, dir. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo et Leofranc Holford-Strevens, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Turnhout : Brepols, 2011, p. 29-35

CASADEMUNT I FIOL, Sergi, « Un manuscrit català inèdit del segle XV », *Recerca musicologica* 3, 1983, p. 39-58

CASADIO, Renato, « La Cappella musicale della cattedrale di Ravenna nel sec. XVI (1), *Note d'archivio*, janvier-avril, 1939, p. 136-85

CASIMIRI, Raffaele, « Sebastiano Raval : musicista spagnolo del sec. XVI », *Note d'archivio VIII*, 1931

CASIMIRI, Raffaele, « Melchior Robledo, maestro a Saragozza : Juan Navarro, maestro ad Avila nel 1574 », *Note d'archivio XI*, 1934

CASIMIRI, Raffaele, *I Diarii Sistini : I primi 25 anni (1535-1559)*, Rome : Edizioni Psalterium, 1939

CASIMIRI, Raffaele, « Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI contributo per una storia », *Note d'archivio per la storia musicale*, Rome : Edizioni Psalterium, 1941, pp. 101-81

CASTERET, Jean-Jacques, « Western Pyrenean multipart : a trans-historical approach », *Multipart music : a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, dir. Ignazio Macchiarella, Udine : Nota, 2012

CASTRILLO HERNANDEZ, Gonzalo, « Estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época », Palencia - Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, *Revista di musicologia 4*, 1950, pp. 1-62

CATTIN, Giulio, « Nuova Fonte Italiana della Polifonia intorno al 1500 (Ms. Cape Town, Grey 3.b.12) », *Acta Musicologica* 45, 1973, pp. 165-221

CAVANAUGH, Philip Stephen, « A Liturgico-Musical Study of German Polyphonic Mass Propers, 1490-1520 », Thèse non publiée, Université de Pittsburg, 1972

CAVANAUGH, Philip Stephen, « Early Sixteenth-Century Cycles of Polyphonic Mass Propers. An Evolutionary Process or the Result of Liturgical Reforms ? », *Acta Musicologica* 48, 1976, pp. 151-65

CAZAL, Yvonne, « 'Ne addas quidquam verbis Dei…' à propos des épîtres farcies du XII^e^ siècle », *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 197-208

CERNY, Jaromir ; MIKAN, Jaroslav, *Pearls of Old Parchments : Musical Manuscripts of East Bohemia, Hradec Králové*, [Hradec Králové] : [Krajsné muzeum], 1967

CIFRE, Josep M. Gregori i, « Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)», *Recerca Musicologica 3*, 1983, pp. 7-37

CILIBERTI, Galliano, « Graffiti musicali nel primo Quattrocento : il caso di S. Matteo degli Armeni di Perugia », *Musicus discologus : musiche e scritti per il 70. Anno di Carlo Marinelli*, dir. Giuliano Macchi, Marcello Gallucci et Carlo Scimone, Monteleone : Vibo Valentia, 1997

CHAILLEY, Jacques, « Tabulae Compositoriae », *Acta Musicologica 51*, n° 1, 1979, pp. 51-4

CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille : Rivage, 1985

CHARTIER, Roger, « Les pratiques de l'écrit », *Histoire de la vie privée*, dir. Philippe Ariès et George Duby, t. 3 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Éditions du Seuil, 1986, pp. 113-62

CHARTIER, Roger (dir), *Les Usages de l'imprimé (XV^e^-XIX^e^ siècle)*, Paris : Fayard, 1987

CHARTIER, Roger ; MARTIN, Henri-Jean, *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, Paris : Fayard, 1989 (coll. Cercle de la librairie)

CHEYRONNAUD, Jacques, *Musique, Politique, Religion : De quelques menus objets de culture*, Paris : L'Harmattan, 2002

CHRISTOFFERSEN, Peter, *French Music in the Early Sixteenth Century : Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen,* Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 1994

CLEMENTI, Maria Cecilia, *La Cappella musicale del duomo di Gubbio nel '500. Con il catalogo dei manoscritti coevi*, Perugia : Cattedra di Storia della musica dell'Università di Perugia, 1994

COLLET, Henri, *Le Mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, Plan-de-la-Tour : Editions d'Aujourd'hui, 1979

COMBES, Dominique, « L'ajout en rhétorique et en poétique », *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2002, p. 15-28

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris : Éditions du Seuil, 1979

CONSTANT, John George, « Renaissance Manuscripts of Polyphony at the Catedral of Padua », Thèse non publiée, Université de Michigan, 1975

COULEAU, Jérémie, « Le faux-bourdon et ses pratiques en France au XVI^e siècle », Mémoire de master 2, dir. Philippe Canguilhem, Université de Toulouse 2 le Mirail, 2010

COULEAU, Jérémie, « Les Règles de Louis Chaveneau et l'enseignement du contrepoint en France à la fin de la Renaissance », *Analyse Musicale 69*, 2012, pp. 37-44

COUSSEMAKER, Edmond de (dir.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina alteram*, Paris : Durand, 1864-76

CRANE, Susan, « Writing the Individual Back into Collective Memory », *The American Historical Review 102*, n° 5, 1997, p. 1372-85

CRANE, Frederick, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, *Musicological Studies 16*, New York : The Institute of Mediaeval Music, 1968

CRAWFORD, David, « Reflections on Some Masses from the Press of Moderne, *The Musical Quarterly* 58, 1972, pp. 82-91

CRAWFORD, David, *Sixteenth Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, [S.l.] : American Institute of musicology, 1975 (coll. Renaissance manuscript studies, 2)

CRAWFORD, David, « Two Choirbooks of Renaissance polyphony at the Monasterio de Nuestra Senora de Guadalupe », *Fontes Artis Musicae 24*, 1977, pp. 145-174

CRAWFORD, David ; MESSING, Scott, *Gaspar de Albertis' Sixteenth-century Choirbooks at Bergamo*, Neuhausen-Stuttgart : Hänssler-Verlag : American Institute of musicology, 1994 (coll. Renaissance manuscript studies, 6)

CRAWFORD, David, *Encomium musicae : essays in Memory of Robert J. Snow*, Hillsdale, New York : Pendragon Press, 2002

CROCKER, Richard L., « Discant, Counterpoint, and Harmony », *Journal of the American Musicological Society* 15, 1962, pp. 1-21

CUMMINGS, Anthony M, « A Florentine Sacred Repertory from the Medici restoration (Manuscript II. I. 232 [Olim Magi. XIX. 58 ; Gaddi 1113] of the Biblioteca Nazionale Centrale, Florence) : Bibliography and History », *Acta Musicologica* LV, 1983, pp. 267-332

CUMMINGS, Anthony M, « Agricola, Ghiselin, and Alfonso II of Naples », *Journal of Musicology 7*, 1989, p. 540-8

CUTHBERT, Michael Scott, « Trecento Fragments and Polyphony beyon the Codex », Thèse non publiée, Harvard University, 2006

CYRUS, Cynthia J., « Polyphonic borrowings and the Florentine chanson reworking, 1475-1515 », Thèse non publiée, University of North Carolina, 1990

CYRUS, Cynthia ; MURRAY, Russel ; FORCHER WEISS, Susan (dir.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington : Indiana University Press, 2010

DAHLHAUS, Carl, « Counterpoint », *Grove music online*

DAVIDSON, Arnold, « Miracles of Bodily Transformation, or How St. Francis Received the Stigmata », *Critical Inquiry 35*, n° 3, 2009

DEAN, Jeffrey, « The Repertory of the Cappella Giulia in the 1560s », *Journal of the American Musicological Society 41*, n° 3, 1988, pp. 465-90

DEAN, Jeffrey, « The Evolution of a Canon at the Papal Chapel : The Importance of Old Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries », *Papal music and musicians in late medieval and renaissance Rome*, dir. Richard Sherr, Oxford : Clarendon, 1998, pp. 138-66

DENSON, Roger, *Michael Young : Predella of Difference 2 October – 2 November,* New York : Blum Helman, 1991

DESMET, Marc, « Les ambiguités du traité de musique vers 1550 : autour du *Compendium musices* d'Adrien Petit-Coclico (Nuremberg, 1552) », *Les Outils de la connaissance,* dir. Jean-Claude Colbus et Brigitte Hébert, Saint-Etienne : Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2006, pp. 201-20

DIEZ MARTINEZ, Marcelino, *La Música en Cádiz, La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz : Universidad de Cádiz, 2004 (coll. Cádiz y la música)

DOIZY, Guillaume, « De la caricature anticléricale à la farce biblique », *Archives de sciences sociales des religions 134*, 2006, pp. 63-91

DUCHAMP, Jean, « Un manuscrit musical pour la liturgie des morts et ses *Requiem* inconnus de Palestrina et Jachet : Ferrare, Biblioteca communale Ariostea CL II 476 », *Revue de musicologie 96*, 2010, pp. 271-319

DURAN GUDIOL, Antonio, « La capilla de música de la catedral de Huesca », *Anuario musical 19*, 1964, pp. 29-56

DYER, Joseph, « Singing with Proper Refinement from "De Modo Bene Cantandi" (1474), *Early Music 6*, n° 2, 1978, pp. 207-27

DYER, Joseph, « A Thirteenth-Century Choirmaster : The "Scientia Artis Musicae" of Elias Salomon », *The Musical Quarterly 66*, n° 1, 1980, pp. 83-111

EICHNER, Barbara, « Getting Properly Started : Heinrich Isaac's *Choralis Constantinus* and the Introduction of Polyphonic Mass Propers in South-German Monasteries », *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, David J. Burn et Stefan Gasch, 2011, pp. 269-95

ELLSWORTH, Oliver (dir.), *The Berkeley Manuscript : A new critical text and translation*, Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1984

ENGELKE, Bernhard, « Praecepta musicae poeticae a D: Gallo Dresselero », *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 49-50*, 1914-15, pp. 213-50

FABRI, Mario, « La Vita e l'Ignota Opera-Prima di Francesco Corteccia Musicista Italiano del Rinascimento (Firenze : 1502-Firenze : 1571) », *Chigiana* II, 1965, pp. 185-217

FALLOWS, David, « Dufay and the Mass Proper Cycles of Trent 88 », *Codici Musicali Trentini a Cento Anni dalla loro Riscoperta : Atti del Convegno Laurence Feininger*, Trente : 1986, pp. 170-9

FALLOWS, David, « Paolo da Firenze », *Grove Music Online*

FELLERER, Karl Gustav ; HADAS, Moses, « Church Music and the Council of Trent », *The Musical Quarterly 39*, n° 4, 1953, pp. 576-94

FELLERER, Karl Gustav, « Zur Kontrapunkt-Literatur im 16. Jahrhundert », *FAM 13*, 1966, pp. 39-43

FENLON, Iain, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, New York : Cambridge University Press, 1980

FENLON, Iain, « St. Mark's before Willaert », *Early Music 21*, n° 4, 1993, pp. 546-63

FERAND, Ernst ; BRODER, Nicolas, « The "Howling in Seconds" of the Lombards : A Contribution to the Early History of Polyphony », *The Musical Quarterly 25*, n° 3, 1939, pp. 313-24

FERAND, Ernst, « "Sodaine and Unexpected" Music in the Renaissance », *The Musical Quarterly* 37, 1951, pp. 10-27

FERAND, Ernst, « Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque », *Annales musicologiques* 4, 1956, pp. 129-174

FERAND, Ernst, « What Is "Res Facta" ? », *Journal of the American Musicological Society* 10, 1957, pp. 141-50

FERER, Mary Tiffany, « The Feast of St. John the Baptist ; Its Background and Celebration in Renaissance Polyphony », Thèse non publiée, Université de l'Illinois, 1976

FIALA, David ; ANHEIM, Etienne, « Les maîtrises capitulaires et l'art du contrepoint du XIV^e^ au XVI^e^ siècle », *Analyse Musicale 69*, 2012, pp. 13-20

FISCHER, Karl von, « Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex (I-FI 87) », *Quadrivium 9*, 1968, pp. 5-24

FIORENTINO, Giuseppe, « La musica de 'hombres y mugeres que no saben de musica' : polifonia de tradicion oral en el Renacimiento español », *Revista de Musicología 31*, 2008, pp. 9-39

FIORENTINO, Giuseppe, « Música Española del Renacimiento entre Tradición oral y Transmisión escrita : El Esquema de Folía en Procesos de Composición e Improvisación », Thèse de doctorat non publiée, Université de Grenade, 2009

FIORENTINO, Giuseppe, « Cantar "por uso" y cantar "por razón" : tradiciones orales de polifonía en la españa del renacimiento », *Musicología Global – Musicología local*, Pilar Ramos Perez, Madrid : SEDEM, 2013, pp. 1849-66

FILLINGHAM, David, « Fr. Martín de Villanueva and music at El Escorial », B.A. Thesis, Brandeis University, 1980

FLEMING, Juliet, *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*, London : Reaktion Books, 2001

FLOTZINGER, Rudolf, « Discant », *Grove Music Online*

FROEBE, Folker, « Satzmodelle des "Contrapunto alla mente" und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600 », *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4*, n° 1-2, 2007, p. 13-55

FUCHS, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Paris : Editions Orphrys, 1994

FUENTE, José Luis de la, *El maestro de capilla Juan de Castro y Mallagaray (1570-1632) Discípulo de Felipe Rogier : aportaciones al conocimiento de su vida y obra musical*, Cuenca : Universidad de Castilla La Mancha, 2013

FULLER, Sarah, « Organum – Discantus – Contrapunctus in the Middle Ages », *The Cambridge History of Western Music Theory*, dir. Thomas Christensen, New York : Cambridge University Press, 2008, pp. 477-502

FUMI, L., *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Rome : Società Laziale Tipografica, 1891

GALLO, Alberto F. ; VECCHI, Giuseppe, *I Più Antichi Monumenti Sacri Italiani*, *Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica III. Mensurabilia*, Bologne : Università degli Studi di Bologna, 1968

GAMBASI, Osvaldo, *La Cappella Musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Florence : Leo S. Olschki, 1987 (coll. Historiae Musicae Cultores Biblioteca, 44)

GAMBASI, Osvaldo, « Domenico Maria Ferrabosco e un suo celebre madrigal affrescato nela fertezza di Sorano », *Nuova rivista musicale italiana 30*, 1996, pp. 417-44

GAMBASI, Osvaldo, *Pueri Cantores nelle Cattedrali d'Italia tra medioevo e età moderna, le Scuole Eugeniane : Scuole di canto annesse alle Cappelle Musicali*, Florence : Leo S. Olschki, 1997 (coll. Historiae Musicae Cultores Biblioteca, 80)

GASTOUE, A., « Manuscrits et Fragments de Musique Liturgique, à la Bibliothque du Conservatoire, à Paris », *Revue de Musicologie XVI*, 1932, pp. 1-9

GAVEL, Arndt von, *Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú*, Lima : Asociación Artística y Cultural "Jueves", 1974

GERBERT, Martin (dir.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Hildeshem : Georg Olms, 1963

GERBER, Rudolf, « Spanische Hymnensätze um 1500 », *Archiv für Musikwissenschaft 10*, n° 3, 1953, pp. 165-84

GERBER, Rebecca, « Cornago Johannes », *Grove Music Online*

GERKEN, Robert E, « The Polyphonic Cycles of the Proper of the Mass in the Trent Codex 88 and Jena Choirbooks 30 and 35 », Thèse non publiée, Université d'Indiana, 1969

GERKEN, Robert E. (dir.), *Three Mass Proper Cycles From Jena 3*5, Madison : A-R Editions, 1982

GETZ, Christine « The Sforza Restoration and the Founding of the Ducal Chapels », *Early Music History 17*, 1998, pp. 109-59

GOMBOSI, Otto, « Die Musikalien der Pfarr-kirche zu St. Aegidi in Bartga », *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem Sechzigsten Geburstage*, Berlin : Georg Olms Verlag, 1929, pp. 38-48.

GOODY, Jack, *La Raison Graphique : la domestication de la pensée sauvage*, trad. de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris : Editions de Minuit, 1986 (coll. Le sens commun), (éd. originale : *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge ; London ; New York : Cambridge University Press, 1977, coll. Themes in the social sciences)

GOODY, Jack, *Entre oralité et écriture*, trad. de l'anglais par Denise Paulme et révisé par Pascal Ferroli, Paris : Presses Universitaires de France, 1994 (éd. originale : *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge ; London ; New York : Cambridge University Press, 1987, coll. studies in literacy, family, culture and the state)

GOTTLIEB, Louis Edward, « The Cyclic Masses of Trent Codex 89 », Thèse non publiée, Université de Berkeley, 1958

GOZZI, Marco, « Cantus firmus per notulas plani cantus : alcune testimonianze quattrocentesche », *Il cantus firmus nella polifonia. Atti del convegno internazionale di studi. Arezzo, 27-29 dicembre 2002*, dir. Francesco Facchin, Arezzo : Fondazione Guido d'Arezzo, 2005, p. 45-88

GREENE, Richard Leighton, « Two Medieval Manuscripts : Egerton 3307 and Some University of Chicago Fragments », *Journal of the American Musicological Society* VII, 1954, p. 1-34

GÜMPEL Karl-Werner ; SACHS Klaus-Jürgen, « Das Manusckript Girona 91 und sein Contrapunctus-Traktat », *Archiv für Musikwissenschaft*, 1988, p. 186-205

GUTIERREZ del CANO, Marcelino, *Catálogo de los Manuscritos Existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia : Antonio López 1913.

HAAR, James, « Costanzo festa », *Grove Music Online*

HABERL, Franz Xaver, « Die römische "schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III*, 1998, p. 189-296

HAGG, Barbara, « Itinerancy to Residency : Professional Careers and Performance Practices in the 15th-Century Sacred Music, *Early Music 17*, n° 3, 1989, p. 359-66

HARAMAKI, Gordon, « Beyond the Seconda Prattica : Claudio Monteverdi and the Poetics of Genre after Orfeo », thèse non publiée, Los Angeles, University of California, 2008

HANNAS, Ruth, « Humanistic Light on "What Is res facta" ? », *Revue Belge de Musicologie* 22, p. 51-63

HARRAN, Don, « Directions to Singers in Writings of the Early Renaissance », *Revue belge de Musicologie 41*, 1987, p. 45-61

HARRISON, Frank Llewellyn, « Music for the Sarum Rite : Ms. 1236 in the Pepys Library, Magdalene College, Cambridge », *Annales Musicologiques 6*, 1958-63, pp. 99-144

HARRISON, Frank Llewellyn, « Faburden in Practice », *Musica Disciplina 16*, 1962, pp. 11-34

HAYDON, Glen, « The Hymns of Costanzo Festa : A Style Study », *Journal of the American Musicological Society 12*, n° 2/3, 1959, p. 105-17

HOLLHARDT, Reinhard, *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau*, *Monatshefte für Musikgeschichte* XXVI, Leipzig : Breitkopf and Härtel, 1896

HOLSTEIN, Jean-Paul, « Le cantus firmus et l'enseignement du contrepoint au C.N.S.M. de Paris », *Itinéraires du cantus firmus VII : le cantus firmus hymnologique, lexicologique et pédagogique*, dir. Édith Weber, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1994, pp. 169-85

HOPPIN, Richard, *La Musique au Moyen Âge, Vol. 1*, Nicolas Meeùs et Malou Haine (trad.), Liège : Mardaga, 1991

HORSLEY, Imogene, « Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music », *Journal of the american Musicological Society 4*, 1951, pp. 3-19

HORSLEY, Imogene, « The Diminutions in Composition and Theory of Composition », *Acta Musicologica 35*, n° 2/3, 1963, pp. 124-53

HUGHES, Andrew, « Faburden in Practice », *Musica Disciplina 16*, 1962, pp. 11-34

HUGHES, Andrew, « The Choir in Fifteenth-Century English Music : Non-mensural Polyphony », *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, Pittsburgh : 1969, pp. 127-45

HUGHES, Andrew, « Guilielmus Monachus », Grove Music Online

INGRAM, Sonja S., « The Polyponic Salve Regina, 1425-1550 », Thèse non publiée, Université de Caroline du Nord, 1973

JAMBOU, Louis, « La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico : Del Renacimiento al Barroco », *Revista de Musicología 6*, 1983, pp. 271-98

JANIN, Barnabé, *Chanter sur le livre : manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XV^e^ et XVI^e^ siècles)*, Lyon : Symétrie, 2014

JANKELEVITCH, Vladimir, *Liszt. Rhapsodie et improvisation*, Paris : Flammarion, 1998

JEPPESEN, Knud, « A Forgotten Master of the Early 16th Century : Gaspar de Albertis », *The Musical Quarterly* 44, 1958, pp. 311-28

JEPPESEN, Knud, *Counterpoint : The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York : Dover Editions, 1992

JIMENEZ-CAVALLE, Pedro, *Music Documentation of the Cathedral of Jaén. I : Chapter documents*, Grenade : Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998

JONES-BAKER, Doris, « Graffito of Medieval Music in the Tresaunt, Windsor Castle », *Antiquaries Journal 64*, 1984, pp. 373-6

JONES-BAKER, Doris, « Medieval and Tudor Music and Musicians in Hertfordshire : The Graffiti Evidence », *Hertfordshire in History : Papers Presented to Lionel Munby*, Hertfordshire Local history Council : University of Hertfordshire Press, 1991, pp. 22-45

JUDD, Robert (dir.), *Adriano Willaert, Antonio Barges, Girolamo Cavazzoni da Bologna, Cipriano de Rore, and Anonymous*, dans *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeeth Century 2*, Garland Series, New York & Londres : Taylor and Francis Inc, 1994, p. 161

JUST, Martin, « Polyphony based on chant in a late fifteenth century German manuscript », *Music in the German Renaissance Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 129-51

KASTNER, Santiago, « La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603) », *Anuario musical 12*, 1957, pp. 123-46

KASTNER, Santiago (dir.), *Portugaliae Musica*, Lisbonne : Fondation Calouste Gulbenkian, 1959, pp. 32-99

KHATTABI, Nahéma, « Le dialogue dans le cadre des musiques vocales profanes françaises de la fin du XVIe siècle », dans *Representations in Dialogue / Dialogue in Representations Proceedings of the 13th conférence of the International Association for Dialogue Analysis on Dialogue and Representation*. *Université de Montréal, April 26-30 2011*, 2012, p. 191-220

KHATTABI, Nahéma, « De la chanson à l'air de cour : Édition et mutations du répertoire profane français (1555-1624) », thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2014

KIN HOI WONG, Helen, « *Musica Poetica* in Sixteenth-Century Reformation Germany », thèse publiée, The Chinese University of Hong Kong, 2009

KLAPER, Michael, « 'Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz' oder belanglose Augenblickseingebung?. Zur Constitutio Docta sanctorum patrum Papst Johannes' XXII », *Archiv für Musikwissenschaft 60*, n° 1, 2003, p. 69-95

KNIGHTON, Tess, « Cantores Reales y Catedrales durante la Epoca de los Reyes Católicos », *Revista de musicología 16*, 1993, p. 87-91

KORRICK, Leslie, « Improvisation in the Visual Arts : The View from Sixteenth-Century Italy », *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, dir. Timothy McGee, Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 2003

KRAACK, Detlev, *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise. Inschriften un Graffiti des 14. – 16. Jahrhunderts*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1997

KRUGER, Daleen, « Organ improvisation in German *Fundamenta* of the 15th Century », *New Sound 32*, 2008, p. 35-52

LEECH-WILKINSON, Daniel, « Compositional Procedure in Machaut's 'Hoquetus David' », *Royal Musical Association Research Chronicle 16*, 1980, p. 99-109

LENAERTS, René, « Les manuscrits polyphoniques de la bibliothèque capitulaire de Tolède », *Actes du 5e congrès de la Société Internationale de Musicologie, Utrecht 1952*, Amsterdam : Georg Alsbach and Co., 1953, p. 269-281

LESURE, François ; BRIDGMAN, Nanie, « Une anthologie 'historique' de la fin du XVIe siècle : Le Manuscrit Bourdeney », *Miscelanea en Homenaje a Monsenor Higinio Angles*, Barcelone : Consejo superior di investigaciones científicas, 1958-61, p. 161-74

LIEURY, Alain, *Des Méthodes pour la Mémoire*, Paris : Editions Dunod, 1992

LLORENS, Josephus M., *Capellae Sixtinae Codices*, Vatican : Biblioteca apostolica vaticana, 1960

LLORDEN, Andrés, « Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583), *Annuario musical 16*, 1961, pp. 71-91

LLORDEN, Andrés, « Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la catedral de Málaga (1498-1583), *Anuario musical 16*, 1961, pp. 99-148

LLORDEN, Andrés, « Notas históricas de los maestros de capilla de la catedral de Málaga (1583-1641) », *Anuario musical 19*, 1964, pp. 71-94

LLORENS CISTERO, José Maria, « La música española en la segunda mitad del siglo XVI : polifonía, música instrumental, tratadistas », *Actas del congreso internacional "España en la música del Occidente", 29 oct.-5 nov. 1985*, Madrid : Instituto Nacional de las Artés Escénicas y de la Música, 1987

LLORENS, José Maria, « Felice Anerio, compositor pontificio, en los Códices Ottoboniani de la Biblioteca Vaticana », *Anuario musical 19*, 1964, pp. 96-110

LONG, Michael, « Singing Through the Looking Glass : Child's Play and Learning in Medieval Italy », *Journal of the American Musicological Society 61*, n° 2, 2008, pp. 253-306

LOPEZ-CALO, José, *La Música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Grenade : Fundación Rodriguez Acosta, 1963

LOPEZ-CALO, José, *La Música en la Catedral de Santo Domingo de La Calzada*, Logroño : Gobierno de la Rioja, 1988

LOPEZ-CALO, José, *Documentario musical de la catedral de Segovia, Vol. I. Actas Capitulares*, Aula Aberta. Música, n° 2, Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, 1990

LOPEZ-CALO, José, *La Musica en la Catedral de Plasencia (Notas históricas)*, Madrid : Ediciones de la Coria, 1995

LOPEZ-CALO, José, *La Música en la catedral de Burgos*, Vol. 3, Burgos : Caja de ahorros del círculo católico, 1996

LOPEZ-CALO, José, *Documentario musical de la Capilla Real de Granada*, Grenade : Junta de Andalucía, 2005

LOPEZ COBOS, Jesús, *Polifonía de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca. Alonso Lobo, Ginés de Boluda y Juan Muro*, Cuenca : Diputación Provincial, 1968

LORENZETTI, Stefano, « "Arboream inspicias figuram". Figure e luoghi di memoria nel pensiero e nella pratica musicale tra Cinque e Seicento », *Memory and Invention : Medieval and Renaissance littérature, art and music : acts of an international conférence, Florence, Villa I Tatti, May 11, 2006*, dir. Anna Maria Busse Berger et Massimiliano Rossi, Florence : Leo S. Olschki, 2009

LORTAT-JACOB, Bernard (dir.), *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, *Ethnomusicologie 4,* Paris : Selaf, 1987

LORTAT-JACOB, Bernard, *Chroniques Sardes*, Paris : Julliard, 1990

LORTAT-JACOB, Bernard, *Chants de Passion au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris : Éditions du Cerf, 1998

LOVATO, Antonio, « Canto Fratto e Polifonie semplici nella tradizione liturgica della Basilic di San Marco », *La Cappella Musicale di San Marco nell'età moderna, Atti del convegno internazionale di studi*, dir. Francesco Passadore et Franco Rossi, Venise : Fondazione Levi, 1998, pp. 85-102

LOWINSKY, Edward E., « The Medici Codex of 1518 : A Document of Music, Art, and Politics in the Renaissance », *Annales Musicologiques* V, 1957, pp. 61-178

MACCHIARELLA, Ignazio, *Il falsobordone : fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca : Libreria Musicale Italiana, 1995

MACCHIARELLA, Ignazio (dir.), *Multipart music : a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, Udine : Nota, 2012

MARCHESIN, Isabelle, « L'émergence de la figure du chantre dans les miniatures médiévales occidentales », *Musique et arts plastiques, la traduction d'un art par l'autre : principes théoriques et démarches créatrices*, dir. Michèle Barbe, Paris : L'Harmattan, 2011, pp. 117-36

MARROCCO, Thomas, « The Derivation of Another Bassadanza », *Acta Musicologica 51*, n° 1, 1979, p. 137-9

MARSHALL, Kimberly, « The Organ in the 14th-Century Spain », *Early Music 20*, n° 4, 1992, pp. 549-57

MAZZETTI, Marcello, « Giovanni Matteo Asola e la polifonia su canto piano fra XVI^{e}- XVII^{e} secolo », thèse de doctorat non publiée, Accademia Internazionale della Musica Istituto di Musica Antica, 2006

MCCARTHY, Thomas, « Anonymous I and *Prologus in tonarium* : Changing Interpretations of Music Theory in Eleventh-Century Germany », *Journal of the Society for Musicology in Ireland 1*, 2005, pp. 19-32

MCGEE, Thimothy James, *The Sound of Medieval Song : Ornamentation and Vocal Style According to the Treatises*, Oxford : Clarendon Press, 1998

MCGEE, Thimothy James (dir.), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo : Medieval Institute Publications et Western Michigan University, 2003

MCGEE, Thimothy James, « Cantare all'improvviso : Improvising to Poetry in Late Medieval Italy », *Improvisations in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, dir. Thimothy James McGee, Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 2003, pp. 31-70

MANEL, Joaquim, *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Villa Viçosa*, Lisbonne : Alfonso et Moita, 1953

MANN, Alfred, *The Study of Fugue*, Rutgers : Rutgers University Press, 1958

MARTINEZ MILLAN, Miguel, *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Cuenca : Diputacion Provincial de Cuenca, 1988

MAZUELA-ANGUITA, Ascensión, *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, Thèse de doctorat non publiée, Université de Barcelone, 2012

MECONI, Honey, « Art-Song Reworkings : An Overview », *Journal of the Royal Musical Association 119*, 1994, pp. 1-42

MEEGENS, Jacques, « Le Livre d'orgue de Buxheim : Etude du manuscrit », mémoire non publié de Master 1 dirigé par Isabelle Ragnard, Université de Paris IV Sorbonne, 2009

MESSA POULLET, Carlos, *La Música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, thèse de doctorat non publiée, Universidad de Granada, 1997

MASETTI ZANNINI, Gian Lodovico, « Suavità di canto e Purità di cuore. Aspetti della musica nei monasteri femminili romani», *La Cappella musicale nell'italia della controriforma*, *Atti del Convegno internazionale di studi nel IV Centenario di fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento*, dir. Oscar Mischiati et Paolo Russo, Florence : Leo S. Olschki, 1993, pp. 123-42

MAYER BROWN, Howard, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, New York : Oxford University Press, 1976

MAYER BROWN, Howard, « Sortisatio », *Grove Music Online*

MERKLEY, Paul A. ; MERKLEY, Lora M., *Music and Patronage at the Sforza Court, Studi Sulla storia della musica in Lombardia Collana di testi musicologici vol 3*, Amsterdam et Cremona Brepols, 1999

MEYER, Christian, « *Sortisatio*. De l'improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500 », *Polyphonies de tradition orale : histoire et traditions vivantes*, dir. Michel Huglo et Marcel Pérès, Paris : Éditions Créaphis, 1993, pp. 183-200

MEYER, Christian, « Polyphonies médiévales et tradition orale », *Cahiers d'ethnomusicologie 6*, 1993, pp. 99-117

MILLER, C.K., *A Fifteenth-Century Record of English Choir Repertory : B.M. Add. MS. 5665 ; A Transcription and Commentary*, thèse de doctorat non publiée, Yale University, 1948

MOLL, JAIME, « Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo », *Anuario musical 13*, 1958, pp. 159-166

MOMPELLIO, Federico, « La Cappella del duomo da Matthias Hermann di Vercore a Vincenzo Ruffo », *Storia di Milano 9*, Milano : Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1961, pp. 749-86

MORALEDA Y ESTEBAN, Juan, *Los seises en la catedral de Toledo*, Toledo : Antonio Garijo, 1911

MORELLI, Arnaldo ; ANTOLINI, Bianca Maria ; SPAGNUOLO, Vera Vita, *La Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio, Atti del Convegno internazionale Roma 4-7 giugno 1992*, Lucca : Libreria Musicale Italiana, 1994

MORELLI, Arnaldo, « Concorsi organistici a San Marco e in area veneta nel cinquecento », *La Cappella Musicale di San Marco nell'età moderna, Atti del convegno internazionale di studi Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 5-7 settembre 1994*, dir. Francesco Passadore et Franco Rossi, Venise : Edizioni Fondazione Levi, 1998, pp. 259-78

MORELLI, Arnaldo, « Una nuova fonte per la musica di Ghiselino Danckerts "musico e cantore cappellano della cappella del papa" », *Recercare XXI*, 2009, pp. 75-110

MURANYI, Róbert Á., « Die Isaac-Offizien der Bartfelder Sammlung », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 17, p. 315-45

MISCHIATI, Oscar, « Un'Antologia Manoscritta in Partitura del Secolo XVI : II Ms. Bourdeney della Bibliothèque Nationale di Parigi », *Revista Italiana di Musicologia* X, 1975, p. 265-328

MOLL, Melissa, *A Performer's guide to Keyboard Notation from the Middle Ages to the beginning of the Baroque*, Thèse de doctorat non publiée, University of Iowa, 2006

MONSON, Craig, « The Council of Trent Revisited », *Journal of the American Musicological Society 55*, n° 1, 2002, pp. 1-37

MONSON, Craig, « Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music », *European Music, 1520-1640*, dir. James Haar, Woodbridge : Boydell & Brewer, 2006, pp. 401-21.

MONTAGNIER, Jean-Paul, « Le Chant sur le Livre au XVIII[e] siècle : les traités de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin », *Revue de Musicologie* 81, 1995, pp. 37-63

MONTAGNIER, Jean-Paul, « Les sources manuscrites françaises du "Chant sur le livre" aux XVII[e] et XVIII[e] siècles », *Revue Belge de Musicologie 49*, 1995, pp. 79-100

MONTAGNIER, Jean-Paul (éd.), *Traités du contrepoint simple*, Paris : Société Française de Musicologie, 2004

MONTAGNIER, Jean-Paul, « "Plain-chant dégeneré et fleuretis" : quelle musique pour quelle prière ? », *Acta Musicologica 83*, n° 2, 2011, pp. 223-43

MUNETA MARTINEZ DE MORENTIN, Jesus Maria, *Catalogo del archivo de Musica de la Catedral de Albarracín*, Teruel : Instituto de Estudios Turolenses de la Diputacíon Provincial, 1984

MORLET HARDIE, Jane, « Wanted : one maestro de capilla », *Encomium musicae : essays in Memory of Robert J. Snow*, dir. David Crawford, Hillsdale et New York : Pendragon Press, 2002

MURPHY, Harmony, « Music in the California Missions : a Critical Look at the Misa de Cataluña », thèse de doctorat non publiée, Ball State University, 2013

MORUCCI, Valerio, « Improvisation in Vocal Contrapuntal Pedagogy : An Appraisal of Italian Theoretical Treatises of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries », mémoire de master, Claremont Graduate University, 2013

NELSON, Bernadette, « Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561 », *Early Music History 19*, 2000, pp. 105-200

NELSON, Bernadette, « A Choirbook for the chapel of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria : The Sacred Repertory in Barcelona M.1166/1967' », *Fuentes Musicales en la Península Ibérica, ca.1250 - ca. 1550. Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*, dir. Maricarmen Gómez et Màrius Bernadó, Leida : Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 219-52

NELSON, Bernadette, « A Little Known Part-book from Toledo. Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, *Fondo Reserva*, Ms 1*, *Annuario Musical 65*, 2010, pp. 25-56

NELSON, Bernadette ; KNIGHTON, Tess (dir.), *Pure Gold : Golden Age Sacred Music in the Iberian World : A Homage to Bruno Turner*, Kassel : Edition Reichenberger, 2011

NETTL, Bruno ; RUSSEL, Melinda, In the Course of Performance : studies in the world of musical improvisation, Chicago : University of Chicago Press : 1998

NOONE, Michael, « Manuscript Polyphonic Choirbooks from El Escorial : Physical Descriptions and Inventories, *Revista de Musicología 17*, n° 1/2, 1994, pp. 237-333

NOONE, Michael, « The Ministriles of the Cathedral of Toledo in the second half of the 16th Century », *Encuentro Tomás de Victoria y la Música Española del siglo XVI. Los Instrumentos Musicales en el siglo XVI.*, Ávila : Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 125-33

NOONE, Michael, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy Under the Habsburgs, 1563-1700*, Rochester : University of Rochester Press, 1998

NOONE, Michael, « An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral », *Uno Gentile et Subtile Ingenio : Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, dir. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo et Leofranc Holford-Strevens, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Turnhout : Brepols, 2011, pp. 158-68

OLIVAR, Alexandre, *Cataleg dels Manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, Montserrat : Abadia de Montserrat, 1977

OLICK, Jeffrey ; ROBBINS, Joyce, « Social Memory Studies : From "Collective Mémory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices », *Annual Review of Sociology 24*, 1998, p. 105-40

O'MALLEY, Michelle, *The business of Art : Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven : Yale University Press, 2005

ONGARO, Giulio M., « The Library of a Sixteenth-Century Music Teacher », *The Journal of Musicology 12*, 1994, pp. 357-75

ONGARO, Giulio, « Sixteenth-Century Patronage at St Mark's, Venice », *Early Music History 8*, 1988, pp. 81-115

ONG, Walter Jackson, *Rhetoric, Romance and Technology*, New York : Ithaca, 1971

OSSI, Massimo, *Divining the Oracle : Monteverdi's Seconda Prattica*, Chicago : University of Chicago Press, 2003

OTAOLA, Paloma, *Tradicíon y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo : del Libro primero (1549) a la Declaracíon de instrumentos musicales (1555)*, Kassel : Édition Reichenberger, 2000

OVERFIELD, James, « Germany », *The Renaissance in National context*, dir. Roy Porter, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, pp. 92-122

OWENS, Jessie Ann, *Composers at Work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, Oxford : Oxford University Press, 1998

PAGE, Christopher, « Reading and Reminiscence : Tinctoris on the Beauty of Music », *Journal of the American Musicological Society 49*, n° 1, 1996, pp. 1-31

PALISCA, Claude, « A Clarification of "Musica Reservata" in Jean Taisnier's "Astrologiae" 1559, *Acta Musicologica 31*, n° 3/4, 1959, pp. 133-61

PALISCA, Claude, « The Artusi-Monteverdi Controversy », dans Denis Arnold et Nigel Fortune, *The New Monteverdi Companion*, Londres : Faber and Faber, rééd. de 1985

PARK, Eulmee, « De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus : A new édition, translation, and commentary », thèse de doctorat non publiée, University of Ohio, 1993

PARIGI, Luigi, « Una 'Schola Cantorum' Quattro-cinquecentesca nel duomo de Parma », *Rassegna musicale 25*, 1955, pp. 118-22

PASTOUREAU, Michel, *Figures et couleurs : Études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris : Le Léopard d'or, 1986

PASTOUREAU, Michel, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2008.

PELLICELLI, Nestore, « Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI », *Note d'archivio Gennaio-Marzo 1932*, pp. 42-3

PERDOMO, Escobar ; JOSE, Ignacio, *El archivo musical de la catedral de Bogotá*, Bogotá : Instituto Caro y Cuervo, 1976 (coll. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo 37)

PETARD, Antoine, *L'improvisation musicale : Enjeux et contrainte sociale*, Paris : l'Harmattan, 2010

PETERS, Gary, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago : The University of Chicago Press, 2009

PICKER, Martin, « A Josquin Parody by Marco Antonio Cavazzoni », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 22*, n° 3, 1972, pp. 157-9.

PICONE, Philippe, « La question musicale au Concile de Trente », *Le Jardin de Musique V*, n° 2, 2008, pp. 49-59

PIETROBELLI, Pierluigi ; CORSI, Cesare, *Le Polifonie Primitive in Friuli e in Europa, Atti del congresso internazionale Cividade de Friuli, 22-24 agosto 1980*, dir. Cesare Corsi et Pierluigi Petrobelli, Rome : Edizioni Torre d'Orfeo, 1989

PIETSCHMANN, Klaus, « Ein Graffito von Josquin Desprez auf der Cantoria der Sixtinischen Kapelle », *Die Musikforschung 52*, n° 2, 1999, pp. 204-7

PILOSU, Sebastiano, « Canto A Tenore and « visibility » - comparing two communities' styles, Orgosolo and Bortigali (Sardinia) », *Multipart music : a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, dir. Ignazio Macchiarella, Udine : Nota, 2012, pp. 403-14

PINCHERLE, Marc ; WAGER, Willis, « Virtuosity », *The Musical Quarterly 35*, n° 2, 1949, pp. 226-43

PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

PIRRO, André, « Un manuscrit musical du XVe siècle au Mont Cassin », *Casinensia. Miscellanea di Studi Cassinesi Pubblicati in Occasione del XIV Centenario della Fondazione della Badia di Montecassiono I*, 1929, pp. 205-8

PIRRO, André, « Léon X et la musique », dans *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, dir. collective, Genève : Slatkine, 1972, pp. 221-34

PLAMENAC, Dragan, « Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117 », *Journal of the American Musicological Society 4*, n° 3, 1951, pp. 179-201

PLAMENAC, Dragan, « Browsing Through a Little-Known Manuscript (Prague, Stahav Monastery, D.G. IV. 47) », *Journal of the American Musicological Society 13*, p. 1960, pp.102-11

POGUE, Samuel Francis, *Jacques Moderne*, *Lyons music printer of the sixteenth century*, Genève : Droz, 1969

POPE, Isabel, « The 'Spanish Chapel' of Philip II », *Renaissance News 5*, n° 2, 1952, pp. 34-8

POZZOBON, Michele, « Importanti ritrovamenti nella Biblioteca capitolare di Treviso », *La cappella musicale nell'italia della controriforma, Atti del Convegno internazionale di studi nel IV Centenario di fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento*, dir. Oscar Mischiati et Paolo Russo, Florence : Leo S. Olschki, 1993

PRECIADO, Dionisio, « Cantus Firmus 'ostinati' de Alonso de Tejeda », *Tesoro sacro musical 55*, 1972, pp. 48-50

PRECIADO Dionisio, «¿Qué son las 'varillas' o 'varetas' musicales ? », *Revista de Musicologia 2*, n° 2, 1979, pp. 345-7

PRECIADO, Dionisio, « Obras desconocidas de autores conocidos en los cantorales de Silos », *Revista de Musicologia 15*, 1992, pp. 625-719

PRESTON, Alan, « Sacred Polyphony in Renaissance Verona : a liturgical and stylistic study », Thèse non Publiée, Université d'Illinois Urbana : 1969

PRITCHARD, Violet, *English Medieval Graffiti*, Cambridge : Cambridge University Press, 1967

PUMA, Giulia, « La Nativité italienne : une histoire d'adoration (1250-1450) », thèse non publiée, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012

QUARANTA, Elena, *Oltre San Marco : Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Florence : Leo S. Olschki, 1998, (coll. Studi di Musica Veneta 26)

RANKIN, Susan K, « Shrewbury School, Manuscript VI : A Medieval Part Book ? » *Proceedings of the Royal Musical Association 102*, 1976, pp. 129-44

RAYMOND, Jean-François de, *L'improvisation : Contribution à une philosophie de l'action*, Paris : Librairie Philosophique Joseph Vrin, 2000

REANEY, Gilbert, *Johannes Hothby : De arte contrapuncti*, American Institute of Musicology, Neuhausen, Stuttgart : Hänssler, 1977 (coll. Corpus Corpus scriptorum de musica 26)

REES, Owen, *Polyphony in Portugal C. 1530-C. 1620 : Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York & London : Garland, 1995

REYNAUD, François, *La Polyphonie Tolédane et son Milieu : des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris : CNRS éditions, Turnhout : Brepols, 1996 (coll. Documents, études et répertoires)

REYNOLDS, Christopher, « Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the example of Johannes Brunet », *Journal of the American Musicological Society 37*, n° 1, 1984, pp. 49-97

REYNOLDS, Christopher, « Aspects of Clerical Patronage and Musical Migration in the Renaissance, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance 5*, 1993, pp. 254-64

RICE, Stephen, « Aspect of Counterpoint Theory in the *Tractado de canto mensurable (1535) of Matheo de Aranda* », *Uno gentile et subtile ingenio, Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, dir. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo et Leofranc Holford-Strevens, Tours : Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Turnhout : Brepols, 2011, pp. 63-74

RIMEK, Tobias, « Mass Propers in the Choirbooks of the Benedictine Abbey of SS. Ulrich and Afra in Augsburg (1575-1614) : Between Tradition and Reform », *Heinrich Isaac and Polyphony for*

the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance, dir. Stefan Gasch et David Burn, Turnhout : Brepols, 2011, pp. 345-67

RONCAGLIA, Gino, *La Cappella musicale del Duomo di Modena*, Leo S. Olschki, Firenze, 1957 (coll. Historiae musicae cultores Biblioteca 5)

ROSA, Simón de la, *Los seises de la Catedral de Sevilla*, Seville : Francisco de P. Díaz, 1904

ROSSI, Paolo, *Clavis universalis : Arts de la Mémoire, Logique Combinatoire et Langue Universelle de Lulle à Leibniz*, trad. de l'italien par Patrick Vighetti, Grenoble : Jérôme Millon, 1993

ROSTIROLLA, Giancarlo, « Gli ordini della cappella musicale di S. Pietro in Vaticano », *Note d'archivio Nuova serie 4*, 1986, pp. 227-60

ROUEFF, Olivier, « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz », *Tracés. Revue de Sciences humaines 18*, 2010, p. 121-37

RUBIO PIQUERAS, Felipe, « Cuatro libros de polifonía en el Archivio de Guadalupe », *Revista El monsaterio de Guadalupe 230*, 1931, pp. 111-14

RUBIO, Samuel, « La Capilla de Música del Monasterio de El Escorial », *La Ciudad de Dios 163*, 1951, pp. 59-117

RUIZ JIMENEZ, Juan ; KNIGHTON, Tess, « "Infunde amorem cordibus" : An Early 16th-Century Polyphonic Hymn Cycle from Seville, *Early Music 33*, n° 4, 2005, pp. 619-38

RUSCONI, Angelo, « Le notazioni di Guido d'Arezzo », dans *De ignoto cantu. Atti dei seminari di studio, Fonte Avellana 2000-2002,* dir. Paola Dessì et Antonio Lovato, Verona : Il segno dei Gabrielli, 2009, pp. 11-26

RUSSEL, Theodore C., « Cantus Firmus Technique in the Music of Fifteenth Century Manuscripts of English Provenance », *Student Musicologist at Minnesota 2*, 1967, pp. 52-77

RUSSO, Annonciade, *Claudio Monteverdi : Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, Sprimont : Mardaga, 2001

RUSTICO, Guido, « Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI contributo per una storia », *Note d'archivio 18*, Janvier-Fevrier 1941, p. 1-31

SACHS, Klaus-Jürgen, « Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. Bis 16. Jahrhunderts », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 7*, 1983, pp. 166-83

SACHS, Klaus-Jürgen, « Boetius and the Judgement of the ears : A Hidden Challenge in Medieval and Renaissance Music », *The second Sense : Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, Charles Burnett, Michael Fend et Penelope Gouk, London : Warburg Institut, 1991, pp. 169-98

SACHS, Klaus-Jürgen, *De modo componendi : Studien zur musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim : Olms, 2002

SACHS, Klaus-Jürgen, « Counterpoint », *Grove music online*

SALVINI, Roberto ; TRAVERSO, Leone, *The predella from the XIIIth to the XVIth centuries*, London : Faber and Faber, 1960

SAMPAYO RIBEIRO, Mario de, *Os Manoscritos Musicais nos. 6 e 12 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Coimbra : Atlântida, 1941

SANCHEZ, Andrés, *Resumen de Actas del Cabildo Catedralicio de Ávila (1522-1533) tomo II*, Ávila : Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma, 1998 (coll. Fuentes históricas abulenses 43)

SANDERS, Ernest, « Cantilena and Discant in 14th-century England », *Musica Disciplina 19*, 1965, pp. 7-52

SARTORI, Claudio, « Josquin Des Prés Cantore del Duomo di Milano », *Annales Musicologiques 4*, 1956, pp. 55-83

SCATTOLIN, Pier Paolo, « La Regola del grado nella teoria médiévale del contrappunto », *Rivista Italiana di Musicologia 14*, 1979, pp. 11-74

SCHREURS, Eugeen, *Anthologie van muziekfragmenten vit de Lage Landen*, Peer : Alamire, 1995

SCHUBERT, Peter, « Counterpoint pedagogy in the Renaissance », *The Cambridge History of Western Music Theory*, dir. Thomas Christensen, New York : Cambridge University Press, 2008, pp. 503-33

SCHUBERT, Peter, « Musical Commonplaces in the Renaissance », *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, dir. Russel Murray, Susan Forscher Weiss, Cynthia Cyrus, Bloomington : Indiana University Press, 2010, pp. 161-92

SCHUBERT, Peter, « From improvisation to composition : Three 16th-c. Case Studies », *Improvising Early Music, Collected Writings of the Orpheus Instituut 11*, dir. Dirk Moelants, Leuven : Leuven University Press, 2014, pp. 98-130

SCHULER, Richard Joseph, « The Life and Liturgical Works of Giovanni Maria Nanino (1545-1607) », Thèse non publiée, Université du Minnesota, 1963

SEAVER, Kirsten, *Maps, Myths, and Men : The Story of the Vinland Map*, Stanford : Stanford University Press, 2004

SEAY, Albert, « The 15th-Century Cappella at Santa Maria del Fiore in Florence », *Journal of the American Musicological Society 11*, 1958, pp. 45-55.

SEAY, Albert, « Paolo da Firenze : a Trecento Theorist », *L'Ars Nova Italiana del Trecento 1 : Certaldo 1959*, 1959, pp. 118-40.

SEAY, Albert, « The Expositio Manus of Johannes Tinctoris », *Journal of Music Theory 9*, n° 2, 1965, pp. 194-232

SEVILLANO, Justo, « Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona », *Anuário Musical 16*, 1961, p. 149-76

SHARP, G. B., « Antonio de Cabezón, 1510-1566 », *The Musical Times 107*, n° 1485, 1966, pp. 955-6

SHERR, Richard, « Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century », *Early Music 15*, n° 14, 1987, pp. 453-62

SHERR, Richard, « The 'Spanish nation' in the papal chapel, 1492-1521 », *Early Music 20*, 1992, p. 601-10

SHERR, Richard, « Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina », *Early Music 22*, n° 4, 1994, pp. 607-29

SIEBERT, Mark, « Mass Sections in the "Buxheim Organ Book" : A Few Points », *The Musical Quarterly 50*, n° 3, 1964, pp. 353-66

SIERRA PEREZ, José, « La supuesta intervencion de Felipe II en la polifonia contrarreformista », *Felipe II y su época : actas del Simposium*, Madrid : Real Centro Universitario Escorial, 1998, pp. 169-228

SIERRA PEREZ, José, *Mùsica para Felipe II Rey de España (Homaje en el IV Centenario de su muerte),* Escorial : San Lorenzo del Escorial, 1998

SIMONET, Fray Sebastián, « La música en el monasterio de Guadalupe exponente de su influencia en la Hispanidad », *Tesoro sacro musical*, novembre 1943, pp. 83-87

SPELL, Lota M., « Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century », *Spanic American Historical Review 26*, n° 3, 1946, pp. 293-319

STARR, Pamela, « Musical Entrepreneurship in the 15th-Century Europe », *Early Music 32*, n° 1, 2004, pp. 119-33

STEUDE, Wolfram, *Die Musiksammeihandschriften des 16. Und 17. Jahrhunderts in der Sächsische Landesbibliothek zu Dresden, Quellentkataloge zur Musikgeschichte Vol. 6*, Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1974

STEVENSON, Robert, *Juan Bermudo*, The Hague : Martinus Nijhoff, 1960

STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1961

STEVENSON, Robert, « The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and some other lost or little known Flemish Sources », *Fontes Artis Musicae 20*, 1973, pp. 83-107

STEVENSON, Robert, *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, Madrid : Sociedad Española de Musicologia, 1985

STEVENSON, Robert, « Aranda », *Grove Music Online*

SUAREZ-PAJARES, Javier, *La Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750 : Volume 1*, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998

SUAREZ-PAJARES, Javier ; GRIFFITHS, John, *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II : estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid : Instituto Complutense de Ciencas Musicales, 2004

SUBIRA, José, « La Música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid », *Anuario musical 12*, 1957, pp. 147-66

SUTHERLAND, David, « A Second Corteccia Manuscript in the Archives of Santa Maria del Fiore », *Journal of the American Musicological Society 25*, 1972, pp. 79-85

TANDBERG, Svein Erik, « Imagination, Form, Movement and Sound : Studies in Musical Improvisation », Thèse de doctorat, Gothenburg : Intellecta Docusys, 2008

TARRETE, Alexandre, « Remarques sur le genre du dialogue de consolation à la Renaissance », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance 57*, 2003, pp. 133-52

TIRRO, Frank, *Renaissance musical sources in the Archive of San Petronio in Bologna. Vol. I : G. Spataro's choirbooks*, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart : Hänssler, 1986 (coll. Renaissance manuscript studies 4)

TORRE, Lola de la, *La Música en la Catedral de Las Palmas 1514-1600*, Madrid : Sociedad Española de Musicologia, 1983

TORELLI, Daniele, « Notazioni rithmiche e canto fratto nelle edizioni non liturgiche tra Cinquecento et Seicento », *Il canto fratto l'altro gregoriano : Atti del convegno internazionale di studi Parma – Arezzo 3-6 dicembre 2003*, dir. Marco Gozzi ; Francesco Luisi, Roma : Torre d'Orfeo, 2005, pp. 447-92

TOWNE, Gary, « Gaspar de Albertis and Music at Santa Maria Maggiore in Bergamo in the Sixteenth Century », Thèse non publiée, University of California Santa Barbara, 1985

TOWNE, Gary, « Music and Liturgy in Sixteenth-Century Italy : The Bergamo Organ Book and Its Liturgical Implications », *The Journal of Musicology 4*, 1988, pp. 471-509

TREITLER, Leo, *With Voice and Pen : Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, New York : Oxford University Press, 2003

TROWELL, Brian, « Faburden and Fauxbourdon », *Musica Disciplina 13*, 1959, pp. 48-78

TRUMBLE, Ernest, *Fauxbourdon. An Historical Survey*. I, New York : Institute of Mediaeval Music, 1959 (coll. Musicological Studies n° 2)

TURNER, Nicholas, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum : Drawings*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 1997

URQUHART, Peter ; SAVAGE, Heather de, « Evidence contrary to the a cappella hypothesis for the 15th-century chanson », *Early Music 39*, n° 3, 2011, pp. 359-78

VANDER STRAETEN, Edmond, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle : Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers ; opéras, aris nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc vol. 3 et 6*, Bruxelles : Charles Muquardt, 1882

VENDRIX, Philippe, « On the Theoretical Expression of Music in France during the Renaissance », *Early Music History 13*, 1994, pp. 249-73

VICENTE, Alfonso de, *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII). Catálogo*, Madrid : Sociedad Española de Musicología, 1989

VICENTE DELGADO, Alfonso de, « Los Cargos musicales y las Capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX) », Thèse non publiée, Universidad Complutense de Madrid, 2010

WARD, John, « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society 5*, n° 2, 1952, pp. 88-98

WARD, Tom R, *The Polyphonic Office Hymn from 1400 to 1520 : A Descriptive Inventory*, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, 1980 (coll. Renaissance manuscript studies 3)

WALTER HILL, John, *La Música Barroca : música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid : Ediciones Akal, 2007

WEBER, Edith (dir.), *Itinéraires du Cantus Firmus I à IX*, Paris : Presses de la Sorbonne, 1994-2007

WEGMAN, Rob, « Sense and Sensibility in Late-Medieval Music: Thoughts on Aesthetics and 'Authenticity' », *Early Music 23*, n° 2, 1995, pp. 298-312.

WEGMAN, Rob, « From Maker to Composer: Improvisation and Musical Autorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society 49*, 1996, pp. 409-79

WEGMAN, Rob, *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470-1530*, New York : Routledge, 2008

WEGMAN, Rob, « What is counterpoint ? », *Improvising Early Music*, dir. Dirk Moelants, Leuven : Leuven University Press, 2014, pp. 9-68 (coll. Collected Writings of the Orpheus Instituut 11)

WEEKS CHAPMAN, Catherine, « Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus », *Journal of the American Musicological Society 21*, 1968, pp. 34-84

WEINMANN, Karl (dir.), *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat 'De inventione et usu musicae'*, Ratisbonne : Friedrich Pustet, 1917

WELCH, Evelyn, « Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza, *Early Music History 12*, 1993, pp. 151-90

WESTGEEST, Hans « Ghiselin Danckerts' " Ave Maris Stella" : The Riddle Canon Solved », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 36*, 1986, pp. 66-79

WINDH, John Ernfrid, « Early Lutheran Masses », Thèse non publiée, University of Illinois, 1971

WOLF, Johannes, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1913-9

WOLFF, Christoph, « Conrad Paumanns Fundamentum organisandi und seine verschiedenen Fassungen », *Archiv für Musikwissenschaft 25*, n° 3, 1968, pp. 196-222

WOODLEY, Ronald, « Iohannes Tinctoris : A Review of the Documentary Biographical Evidence », *Journal of the American Musicological Society 34*, n° 2, 1981, pp. 217-48

WRIGHT, Craig, « Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475-1550 », *The Musical Quarterly 64*, n° 3, 1978, pp. 295-328

WRIGHT, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, New York : Cambridge university press, 1989 (coll. Cambridge studies in music)

WUIDAR, Laurence, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17e siècle*, Bruxelles : Peter Lang, 2008

YATES, Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, trad. de l'anglais par Daniel Arasse, Paris : Gallimard, 1975

ZIMMERMANN, Michel (dir.), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, *Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999*, Paris : École des chartes, 2001.

INDEX NOMINUM

A

Aaron, Pietro · 23, 24, 65, 118, 138, 249, 258, 261, 291, 292, 294, 320
Adam · 3, 33
Agricola, Alexandre · 32, 33, 34, 242, 252, 254, 255, 259, 335
Agricola, Johannes · 33
Agricola, Martin · 212, 213
Alamanya, Thomas de · 295
Albergati, Fabio · 320
Aliseda, Hierónimo de · 282
Altoviti, Bernardo · 150, 170
Amadino, Ricciardo · 18, 42, 53, 54, 137, 343, 351
Anselmi, Giorgio · 342
Antonio, (Dom.) · 140
Aquilano, Sérafino · 258, 259
Aranda, Luis de · 282, 306, 307
Aranda, Matheo de · 56, 59, 68, 100, 111, 164, 173, 193, 194, 214, 245, 273
Arcadelt, Jacques · 30
Arco, Nicolo d' · 292
Arenana, Johannes de · 283
Arezzo, Guido d' · 15, 16, 79, 178, 179, 195, 265, 266, 267
Argentil, Charles d' · 30
Aristote · 14, 94, 341, 342
Aristoxène · 59
Artusi, Giovanni Maria · 138, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 357
Asola, Giovanni Matteo · 134, 138, 140, 141, 147, 148, 149, 153, 155, 162, 165, 169, 186, 198, 221, 346
Augiensis, Berno · 15
Avella, Giovanni d' · 79

B

Bach, Jean-Sébastien · 3
Baltazar, Johannes · 29
Banchieri, Adriano · 37, 42, 53, 119, 120, 148, 149, 166, 249, 258, 261, 345, 346, 348
Barbarini Lupus, Manfred · 165, 167, 185, 186, 196, 252, 254, 255
Barbo, Jacobus · 42
Barrionuevo, (Cantor) · 282
Basiron, Philippe · 33, 75
Bassano, Giovanni · 336, 355
Becerra, Alonso · 316
Beldemandis, Prosdocimo de · 48, 85, 89
Berardi, Angelo · 25
Bermudo, Juan · 36, 38, 51, 56, 58, 68, 70, 73, 77, 83, 88, 89, 93, 96, 100, 102, 175, 214, 226, 261, 286, 320, 366
Betanio, Fausto · 148, 198, 250
Biancardi, Antonio Francisco · 294, 295
Bifetto da Bergomo, Francesco · 292
Binchois, Gilles · 234
Blarer, Diethelm · 165
Boèce · 341, 342
Bononcini, Giovanni Maria · 24
Bosch, Jérôme · 21
Boscherinis, Francisco de · 294
Bottazzi, Bernardino · 134, 141, 143, 169
Botticelli, Sandro · 27, 28
Bottrigari, Ercole · 12, 13, 16, 17, 18, 26, 53, 54, 138, 155
Bourdon, Petrus · 33, 63
Bovicelli, Giovanni Battista · 322, 336, 337
Brandolini, Aurelio · 258, 259
Breitengraser, Wilhelm · 33
Brippio, Joannem de · 295
Brito, Julianus · 300
Brixia, Leonardus de · 91, 92, 96, 97
Brumel, Antoine · 33
Brunelli, Antonio · 51
Burtius, Nicolaus · 24, 155, 210, 218, 257
Busnois, Antoine · 33

C

Caccini, Giulio · 344, 345
Calasanz, Antonio · 219
Calvisius, Seth · 48, 49, 57, 189, 278, 285
Camerata, (Comte) · 345
Caresana, Cristoforo · 134, 143, 144, 146
Caroli, Giovanni · 42, 94, 95
Carrillo, Francisco · 316
Caserta, Philippus de · 63
Castiglione, Baldassare · 92, 93, 118, 289, 290, 320
Castille, Isabelle de · 255, 293
Castro, (comte) · 140
Castro, Juan de · 304, 305
Cavaglieri, Emilio de · 345
Cavazzoni, Marc Antonio · 292
Cellavenia, Francesco · 171, 172, 175
Celtis, Konrad · 270
Cerone, Pietro · 54, 96, 143
Cerreto, Scipione · 146
Chamaterò di Negri, Hippolito · 102, 134, 139, 142, 147, 148, 153, 155, 162, 165, 167, 221, 222, 228, 229, 230, 231, 249, 251, 252, 254
Chiodino, Giovanbattista · 53, 54
Choron, Alexandre Etienne · 47, 366, 367
Coçar, Luis de · 307
Cochlaeus, Johannes · 212
Colebault, Antoine · 279, 289
Colomb, Ferdinand · 149
Compère, Loiset · 33
Conforti, Giovanni Luca · 30, 328, 339
Cordier, Jean · 258, 259, 260
Cornago, Johannes · 258, 259
Cornelio, Marco · 140
Correggio, Claudio · 137, 165, 167, 185, 186, 196, 198, 250
Corteccia, Francesco · 5, 105, 164, 165, 170, 171, 238, 239, 240, 246, 252, 254, 255
Courtois, Jean · 177, 178, 181, 197
Cristo, Pedro de · 172

Cugniet, Pierre du · 33

D

Danci, Perthenardo Bertauldus · 295
Danckerts, Ghiselin · 47, 48, 157, 159, 243, 252, 254, 255
De Feraria, Dominico · 75
De la Val · 33
De Planquard · 33, 75
Degli organi, Bartolomeo · 33
Del Buono, Giovanni Pietro · 100, 134, 141, 143, 146
Della Casa, Giovanni · 336, 338
Des Prez, Josquin · 30, 33, 75, 77, 97, 101, 121, 211, 213, 233, 234, 235, 256, 288, 290, 295, 296, 297, 331, 332, 354, 367
Días, Fernando · 282
Diruta, Girolamo · 26, 48, 134, 140, 141, 147, 148, 155, 221, 345, 346
Divitis, Antoine · 33
Doncel, Pedro · 281, 282
Dortenche, Filippet · 259
Doude Schuere · 33
Dressler, Gallus · 23, 47
Dufay, Guillaume · 237
Durán, Domingo Marcos · 52, 54, 366
Durán, Narcisco · 188, 189
Dürer, Albrecht · 27, 28

E

Egidio, (Dom.) · 140
Escobar, Pedro · 199, 200, 201

F

Faber, Heinrich · 50, 212
Fabri, Robertus · 33
Fage, Adrien de La · 38, 47, 95, 98, 366, 367
Fagnano, Gaspard de · 43
Fail, Noël du · 62, 63
Ferdinand I · 259, 260
Ferdinand II · 293
Festa, Costanzo · 100, 144, 145, 146, 158, 244, 249, 292, 293, 294, 326
Finck, Hermann · 25, 48, 261, 286, 288, 289, 320, 324, 325, 326
Firenze, Paolo da · 131, 132, 171, 295
Fogliaris, Johannes Baptista de · 168, 169, 298
Fonseca, Miguel da · 5, 162, 163, 164, 250, 251, 261
Fontanella, Alonso · 345
Forestier, Mathurin · 72
Francia, Guglielmo · 295
Freddi, Amadio · 167
Frosch, Jérôme · 124
Fuente, Martin de la · 304, 306, 316

G

Gaffurino Lonatensi, Raphaeli · 140
Gaffurius, Franchinus · 11, 12, 16, 44, 45, 93, 94, 155, 200, 211, 214, 258, 259
Galliculus, Johannes · 322
Galoes, David de · 295
Ganassi, Silvestro · 333, 334, 336
Gardano, Angelo · 137, 148
Gareth, Benedetto · 258, 259
Garixo, Pedro · 283
Garlande, Jean de · 24, 321
Garnier, Bernard · 5, 153
Gaspari, Gaetano · 12, 165
Gattinario, Antonio · 140
Gay, Josepe · 306, 317, 318
Gerbis, Jacob de · 43
Gesualdo, Carlo · 345, 357, 358, 360, 361, 362
Ghibelli, Heliseo · 134, 135, 140, 141, 142, 147, 148, 155, 165, 166, 221
Ghiselin Verbonnet, Johannes · 259
Ghiselin-Verbonnet, Johannes · 33
Giotto · 21, 22, 27
Giovanni da Pisa, Luca di · 295
Giovanni Martini, Felice di · 33
Gobert, Guillaume · 150, 151, 152
Gombert, Nicolas · 74, 78, 233
Gonzáles · 281
Gonzáles de Tudela · 282
Gonzáles de Tuledo, Johan · 281
González, Bernal · 282
Grandis, Vicenzo de · 30
Grassis, Paride de · 301
Gueynard, Stéphane · 139, 173

H

Herrera, Diego de · 305
Heyden, Sebald · 200
Horace · 94
Hothby, Johannes · 38, 52, 90, 91, 121, 210, 231, 257

I

Il verso, Antonio · 134, 143
Infantas, Fernando de las · 100, 134, 141, 143, 144
Ingigneri, Marc'Antonio · 345
Innocent III · 22
Isaac, Heinrich · 5, 33, 34, 75, 121, 134, 161, 162, 163, 164, 165, 213, 250

J

Japart, Jean · 33, 75, 76
Jean XXII · 95

L

La Rue, Pierre de · 33, 287
La Vera, Martin de · 205
Lago, Giovanni del · 52, 118, 138, 249, 258, 285
Lambardi, Girolamo · 134, 138, 140, 147, 148, 155, 217, 221, 346

Lampadius · 212, 213
Landinis, Joannis Baptista de · 156, 252, 254, 255
Lanfranco, Giovanni · 96
Layolle, Francisco · 130, 131, 134, 139, 141, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 162, 163, 165, 170, 171, 192, 202, 203, 229, 240, 252, 254, 255
Le Brung, Jean · 33, 75
Le Grand, Albert · 94, 178
Lebeuf · 38, 80, 82, 83, 90, 228, 231
Léon X · 259, 289
León, Alonso · 283
Liçaso, Joannes de · 304, 305
López, Ambrosio · 282
Lore, Niccolo di · 294, 295
Lorente, Andrès · 314
Loreto, Vittori · 30, 348
Loris, Nicolaum · 295
Lusitano, Vicente · 4, 36, 48, 54, 56, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 88, 89, 90, 91, 93, 100, 101, 120, 135, 138, 144, 149, 168, 170, 175, 191, 201, 202, 214, 221, 226, 227, 228, 233, 235, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 248, 251, 259, 266, 267, 284, 285, 290, 291, 294, 301, 311, 313, 314, 320, 352, 356, 367
Luzzaschi, Luzzascho · 345, 358, 360, 361

M

Machaut, Guillaume de · 40, 41, 75, 197
Madin, Henry · 44, 47
Maffei, Giovanni · 336, 337
Magni, Bartolomeo · 137, 339
Maillart, Jean · 252, 255
Mantoue, Guillaume de · 140
Marchand, Louis-Joseph · 44
Marenzio, Luca · 328, 339, 341, 344, 345, 357, 358, 359, 360, 361
Mariano, Bartolomeo di · 295
Mariano, Simone di · 295
Martini, Giovanni Battista · 149, 158
Martini, Johannes · 33
Massarolae, Gabrieli · 140
Maximilien I · 162
Maximilien II · 155
Medici, Lorenzo de · 259
Memling, Hans · 21
Mendes, Manuel · 164
Mersenne, Marin · 62, 63
Milot, Nicasio · 295
Monachus, Guilielmus · 6, 210, 211, 236, 237, 248, 256, 257, 262, 263, 264, 340, 350, 356, 366
Monteverdi, Claudio · 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 359, 360, 361, 363
Monteverdi, Giulio Cesare · 343, 344, 345, 357, 366
Montughio, Antonio de · 294
Morales, Cristóbal de · 306, 312, 314, 316, 317
Morales, Juan de · 282
Morley, Thomas · 26, 27
Mucciaferro, Aegidimo · 138, 140
Muguet, Sabastianus · 300
Muñoz Garcia · 282
Murs, Jean de · 4, 41, 42, 57, 60, 66, 85, 89, 367

N

Nanino, Joannis Mariae · 30, 100, 134, 140, 144, 146, 147, 155, 157, 158, 221, 293
Nanni, Agnolo di · 295
Nasco, Giovanni · 167
Nassarre, Pablo · 199, 315, 317, 325
Nucius, Joachim · 50
Nuvalis, Gonsalvo de · 295

O

Obrecht, Jacob · 33, 200
Ockeghem, Jean · 33, 256, 354
Ornithoparchus, Andreas · 50
Ortiz, Alonso · 316
Ortiz, Diego · 18, 134, 316, 325, 326, 327, 329, 334, 336
Orto, Marbrianus de · 33
Ouvrard, René · 38, 44

P

Paiva, Heliodoro · 172
Palma Ociosa, Petrus · 63, 322
Panichini, Dominico Francisci · 295
Pannethin, Piero · 295
Paul III · 300, 340
Paul V · 300, 340, 347
Paumann, Conrad · 126, 330
Pellegrini, Valeriano · 30
Peraza, Francisco · 282
Perez de Baldeloguo, Pedro · 283
Pérez, Juan · 284
Pérez, Martín · 317, 318
Peri, Giaccoppo · 344, 345
Periañez, Pedro · 316
Petit-Coclico, Adrien · 38, 56, 77, 88, 89, 97, 101, 261, 286, 287, 288, 289, 297, 299, 320, 323, 324, 326
Petrucci, Ottaviano · 76, 134, 157
Philippe II · 205
Philomathes, Vaclav · 212
Picitono, Angelo da · 138, 297
Pinarol, Johannes de · 33
Pipelare, Matthaeus · 33
Podio, Guillermo · 37, 52, 53, 211
Pollio, Pierre-Louis · 38, 47, 51, 56, 83, 90, 91, 158, 367
Pontio, Pietro · 26, 67, 91, 92, 97
Porta, Costanzo · 148, 149, 153, 155, 198, 222, 249, 251, 346, 350
Power, Leonel · 37, 51, 90, 91, 183, 184
Pregador, (Dom.) · 172
Puro, Alonso · 304, 305

Q

Quevedo, Bartolomé de · 306
Quintilien · 14, 18, 20, 48
Quinziani, Girolamo · 134, 147, 148, 221

R

Ramis de Pareia, Bartolomeo · 11, 12, 13, 16, 18
Rampazetto, Francesco · 137, 198
Raphaël · 27, 28
Redois, Joannes · 295
Reingot, Gilles · 33
Rhau, Georg · 200
Rodio, Rocco · 134, 143, 169
Roellrin · 33, 34
Rognoni, Ricciardo · 336
Romanus, Jacobus · 33
Romeo, Sebastian · 306
Rore, Cyprien · 338, 344, 345, 360
Rossetti, Biagio · 297, 298, 329, 330
Ruiz, Joan · 282, 304
Ruvere, Feltrio de · 140

S

Salcedo, Juan · 282
Salinas, Martin de · 306
Salomon, Elias · 207, 208, 219, 220
Sam Miguel, Diogo de · 272
Sanabria, Juan de · 282
Santa Maria, Francisco de · 172
Santa Maria, Tomas Luis de · 61, 62, 71, 83, 325
Savioni, Mario · 30
Schiavina, Hieronimus · 295
Scotto, Girolamo · 52, 100, 102, 137, 139, 141, 292
Sebastiani, Claudio · 50
Senfl, Ludwig · 33, 75
Sepulveda, (Maître de chapelle) · 282
Severi, Francesco · 339, 340, 347, 356
Silos, Francisco de · 306, 310, 311
Silva, Andreas de · 33
Soriano, Francesco · 51, 100, 101, 134, 141, 142, 143, 144, 146, 157, 159, 213, 244, 249
Soto, Francisco · 30
Spataro, Giovanni · 38, 52, 91, 118
Stadlmayr, Joanne · 134, 140, 141, 147, 148, 155, 169, 186, 221
Stoquerus, Gaspar · 322
Strozzi, Filippo · 145
Strozzi, Gregorio · 134, 143, 144, 146
Strozzi, Lodovico · 292

T

Tallis, Thomas · 134, 147, 221
Tápis, Esteban · 188, 189
Tejeda, Alonso de · 282, 306, 309
Téllez, Cristobál · 317
Tercero, Lucas · 282
Theodorico, Wolphango · 140
Thüring, Joachim · 49
Tigrini, Orazio · 53, 71, 138
Timoteo, (Don) · 292
Tinctoris, Johannes · 23, 33, 37, 38, 39, 43, 48, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 71, 73, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 105, 179, 180, 191, 198, 206, 207, 211, 215, 220, 226, 228, 231, 236, 237, 239, 248, 258, 259, 260, 264, 265, 266, 294, 331
Tovar, Francisco · 258
Turchi, (Cavalier) · 345
Tyard, Pontus de · 26, 27, 28

U

Uberti, Grazioso · 320
Urrede, Johannes · 232

V

Valente, Antonio · 134, 143, 169
Van der Weyden, Rogier · 21
Van Ghiseghem, Hayne · 76
Vanneo, Stephano · 38, 48, 49, 53, 54, 88, 89, 266
Vásquez, Juan · 282
Vazquez, Juan · 134, 147
Vecchi, Orazio · 134, 140, 141, 147, 155, 221
Venegas de Henestrosa, Luis · 330, 331, 334
Vicentino, Nicola · 37, 38, 48, 53, 68, 69, 71, 88, 89, 95, 98, 99, 101, 110, 135, 136, 143, 176, 238, 288, 341, 342, 344
Villalva, Bernardo · 283
Vincenet, Johannes · 258, 259
Vincenti, Giacomo · 26, 37, 48, 53, 54, 137, 148, 343, 345
Vinci, Leonardo da · 90, 124
Vinci, Pietro · 134, 143
Virgiliano, Aurelio · 336, 337

W

Wert, Jachet de · 345, 360
Willaert, Adrian · 134, 141, 143, 338
Wollick, Nicolaus · 38, 46, 94, 227

Z

Zabern, Conrad von · 279, 322
Zacconi, Lodovico · 37, 53, 54, 67, 78, 79, 80, 88, 89, 91, 92, 96, 97, 98, 100, 118, 120, 124, 125, 146, 157, 158, 159, 175, 221, 226, 267
Zarlino, Gioseffo · 16, 17, 18, 25, 37, 38, 42, 49, 53, 54, 59, 66, 68, 71, 72, 73, 95, 96, 98, 101, 110, 135, 136, 138, 143, 176, 178, 186, 187, 248, 249, 259, 288, 291, 293, 341, 342, 343, 344, 345, 346
Zarrabbino, Onofrio · 320
Zino, Pietro Francisco · 140
Zoilo, Annibale · 30

TABLE DES ILLUSTRATIONS

EXEMPLES MUSICAUX

Exemple 1 : Ercole Bottrigari, *Canon à l'octave*, *Musica Pratica* de Bartolomeo Ramis de Pareia 13
Exemple 2 : Alexandre Agricola, *Deux versions de De tous biens playne*, (Ms. s Segovia ; Canti C Bologna) 32
Exemple 3 : Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 61
Exemple 4 : Tomás Luis de Santa Maria, *Arte de tañer Fantasia (1565)* 62
Exemple 5 : Vicente Lusitano, *Tiple sobre canto llano* 67
Exemple 6 : Vicente Lusitano, BnF, Ms Esp. 219 70
Exemple 7 : Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche.* 72
Exemple 8 : Vicente Lusitano, *Del arte de contrapunto*, BnF. Ms. Esp 219, *Capitolo quarto : Del contrapunto sobre canto d'organo* 74
Exemple 9 : Vicente Lusitano, *Del arte de contrapunto*, BnF. Ms. Esp 219 78
Exemple 10 : Manfred Barbarini Lupus da Correggio, *Kyrie cunctipotens genitor*, CH – S542 186
Exemple 11 : Pedro Escobar, Alleluya primus ad syon, E – T2-3 200
Exemple 12 : Chamaterò di negri, *Mihi autem nimis* [cadence finale], *Li introiti* (1574) 230
Exemple 13 : Anonyme, *Verbum caro*, Biblioteca Capitolare 232
Exemple 14 : Josquin des Prez, *Stabat mater*, *Motteti de la Corona*, *libro tertio* 235
Exemple 15 : Guilielmus Monachus, *Compositionem quatuor vocum*, ms. Lat. Z 336. 237
Exemple 16 : Francesco Corteccia, *Alleluya Dies Sanctificatus*, I – F46 238
Exemple 17 : [Francesco Layolle], *Beata viscera*, *Contrapunctus seu musica* (1528) 240
Exemple 18 : Anonyme, *Salve sancta parens*, I – T9 244
Exemple 19 : Francesco Corteccia, *Resurrexi et adhuc*, I – F45 246
Exemple 20 : Miguel da Fonseca, *Puer natus est*, P – B967 251
Exemple 21 : Dix mises en musique de l'introït *Gaudeamus omnes in Domino* 252
Exemple 22 : Guilielmus Monachus, *faulxbordon « apud nos » [1]*, *De preceptis artis musicae*, ms. Lat. Z 336 263
Exemple 23 : Anonyme, *Alleluia surrexit pastor*, D – D505 271
Exemple 24 : Anonyme, *Diffusa est gratia*, P – C9 274
Exemple 25 : Costanzo Festa, *Contrepoint 104*, I – Bol36(1) 293
Exemple 26 : Diego Ortiz, *Recercata sesta*, *Tratado de glosas* (1553) 327
Exemple 27 : Luis Venegas de Henestrosa, *Antonio, sobre el canto llano de la alta*, *Libro de cifra* 331
Exemple 28 : Josquin des Prez, *Cum sancto spiritu*, transcr. John Ward (1952) 332
Exemple 29 : Antonio de Cabezón, *Cum sancto spiritu Iusquin*, transcr. John Ward (1952) 332
Exemple 30 : Alexandre Agricola, *Gaudeamun omnes*, E – Ss.s 335
Exemple 31 : Aurelio virgiliano, *Fuga di gradi ascendenti* 337

Exemple 32 : Claudio Monteverdi , *Domine ad adjuvandum me (original + transcription*), *Sanctissimae Virgini Missa*, 1610 349
Exemple 33 : Claudio Monteverdi , *Domine ad Adjuvandum, Sanctissimae virgini missa* (1610) 352
Exemple 34 : Claudio Monteverdi, *[4 exemples de canons] tirés du Dixit Dominus*, *Sanctissimae virgini missa* (1610) : canon 354
Exemple 35 : Carlo Gesualdo, *O vos omnes*, *Sacrae cantiones 1*, 1603 362
Exemple 36 : *Contrepoint anonyme sur l'hymne Adesto nunc propitius* 368

FACSIMILES

Facsimilé 1 : Bartolomeo Ramis de Pareia, *Musica Practica*, 1482 11
Facsimilé 2 : Ajout musical d'Ercole Bottrigari au *Musica Pratica* (1482) de Bartolomeo Ramis de Pareia 13
Facsimilé 3 : Ms. Clm 9921 (XII^e siècle), Bayerische Staatsbibliothek (Munich), *Tractulus I* 16
Facsimilé 4 : Glose d'Ercole Bottrigari sur les *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino, Museo de la Musica, Bologna, cote C. 39(a) 17
Facsimilé 5 : Gloria tropé, Bibliothèque de l'Abbaye de St Gall, Ms. 484 (X^e siècle) 19
Facsimilé 6 : Pontus de Tyard, *Solitaire second* (1555) 26
Facsimilé 7: Roellrin, *De tous biens playne*, Ms. s. Segovia 34
Facsimilé 8 : Guillaume de Machaut, *Hoquetus David*, BnF, fonds français, Ms. 1584 41
Facsimilé 9 : Ghiselin Danckert, *Quatuor vocum unio canon*, Rome, Biblioteca Vallicelliana. 47
Facsimilé 10 : Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* 58
Facsimilé 11: Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* 61
Facsimilé 12 : [Vicente Lusitano], [*Contrepoints de 4 minimes sur le plain-chant*], *L'arte del contrapunto* 64
Facsimilé 13 : Jean Japart, *De tous biens playne / Je cuide*, Canti B 76
Facsimilé 14 : Verset *Ostendat faciem suam* de l'introït *Egredimini et videte* (Mss. Capp. Giulia. VIII. 39-0394 103
Facsimilé 15 : Adriano Banchieri, *Cartella musicale* (1614) 119
Facsimilé 16 : Anonyme, [*Contrepoints biffés*], F – S20 123
Facsimilé 17 : Paolo da Firenze, *Gaudeamus omnes in domino*. 131
Facsimilé 18 : Anonyme, *Cantus firmus de la Spagna*, I – Bol18 145
Facsimilé 19 : [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu musica figurata* (1528), table des matières 150
Facsimilé 20 : [Francesco Layolle], *Contrapunctus seu musica figurata* (1528), page de titre 151
Facsimilé 21 : indications d'interprétation dans le *Contrapunctus seu figurata musica* (1528) 152
Facsimilé 22 : P – C32, f. 39 173
Facsimilé 23 : *Contrapunctus seu […]*, Page de titre 173
Facsimilé 24 : Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 835 180
Facsimilé 25 : Leonel Power, *Gloria*, British Library, Add. 57950 « Old Hall manuscript » 183
Facsimilé 26 : Leonel Power, *Gloria*, British Library, Add. 57950 « Old Hall manuscript » 184
Facsimilé 27 : Barbarini Lupus da Correggio, *Kyrie cunctipotens genitor*, CH – S542 185
Facsimilé 28 : Anonyme, *Benedicamus Domino*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 2866. 187
Facsimilé 29 : Anonyme (copiste), *Misa de Cataluña*, Ms SB2 188

Facsimilé 30 : Esteban Tápis (copiste), *Misa de Cataluña*, Ms. SF 188
Facsimilé 31 : [Francesco Layolle], *Puer natus est*, Contrapunctus seu figurata musica 192
Facsimilé 32 : Manfred Barbarini Lupus, *Puer natus est*, St-Gall, Stiftsbibliothek, CH – S542 196
Facsimilé 33 : Pedro Escobar, *Alleluya Primus ad Syon*, E – T2-3 199
Facsimilé 34 : Pedro Escobar, *Alleluya Primus ad Syon*, P – C12 201
Facsimilé 35 : [Francesco Layolle], *Media vita*, *Contrapunctus seu figurata musica* 202
Facsimilé 36 : *Media vita*, CH – S546 202
Facsimilé 37 : [Francesco Layolle], *Cibavit* Eos, *Contrapunctus seu musica figurata* 203
Facsimilé 38 : Anonyme, *Salve regina*, P – C12 205
Facsimilé 39 : MS 0121, *Psautier-heures*, Bibliothèque municipale Avignon 209
Facsimilé 40 : Anonyme, [*Mouvements cadentiels*], I – Bol71 211
Facsimilé 41 : Francesco Soriano, *Riverso del suggetto LXXIX*, I – Bol205 213
Facsimilé 42 : Matheo de Aranda, [*Contrepoint à 3*], *Tractado de canto mensurable* 214
Facsimilé 43 : Anonyme, *Pontifex sixtus*, I – Trento91 216
Facsimilé 44 : Anonyme, *In manus tuas*, E – E149 218
Facsimilé 45 : Costanzo Porta, *Ad te levavi*, *Musica in introitus missarum* (1566) 222
Facsimilé 46 : Chamaterò di negri, *Mihi autem nimis*, *Li introiti* (1574) 229
Facsimilé 47 : *Mihi autem nimis*, *Graduale Romanum* (Venise, 1606) Biblioteca del museo de la musica di Bologna 229
Facsimilé 48 : Biblioteca Capitolare di Lucca 232
Facsimilé 49 : Johannes Urrede, *Pange lingua*, E – Ss.s 232
Facsimilé 50 : Gilles Binchois, *Comme femme desconfortée*, Chansonnier Wolfenbüttel 234
Facsimilé 51 : Josquin des Prez, *Stabat Mater*, *Motteti de la corona*, *libro tertio* 234
Facsimilé 52 : Guillaume Dufay, *Ad coenam agni*, I – Trento89 237
Facsimilé 53 : Anonyme, [*Contrapunto suelto*], I – Bol71 242
Facsimilé 54 : Miguel da Fonseca, *Puer natus est*, P – B967 250
Facsimilé 55 : Johannes Tinctoris, *main guidonienne*, *Explanatio manu*, Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 835 266
Facsimilé 56 : Vicente Lusitano, *Main guidonienne*, *Introduttione facillissima* (1553) 267
Facsimilé 57 : Anonyme, *Salve Regina*, D – M3154 269
Facsimilé 58 : Anonyme, *Diffusa est gratia*, P – C9 273
Facsimilé 59 : Antoine Bidon, [*6e voix ajoutée au Miserere de Josquin des Prez*], St-Gall, Stiftsbibliothek, Ms. 463 290
Facsimilé 60 : Joannis Baptista de Fogliaris, [3] *Alleluya Post pascha* 298
Facsimilé 61 : Adrien Petit-Coclico, *Compendium musices* 323
Facsimilé 62 : Hermann Finck, *Practica musica* 324
Facsimilé 63 : Anonyme, [*mouvements cadentiels*] 324
Facsimilé 64 : Diego Ortiz, *Tractado de glosas* 326
Facsimilé 65 : Diego Ortiz, *Recercata Sesta*, *Tratado de glosas* 327
Facsimilé 66 : Luis Venegas de Henestrosa, *Antonio, sobre el canto llano de la alta*, Libro de cifra 331
Facsimilé 67 : Silvestro Ganassi, [page de titre], *Fontegara* (1535), Page de titre 333

Facsimilé 68 : Aurelio Virgiliano, *Fuga du gradi ascendenti*, *Il dolcimelo* d'Aurelio Virgiliano, Liceo musicale Bologna, Ms. C33 337
Facsimilé 69 : Girolamo Della Casa, *Di Cipriano a 5. Sopra la seconda parte De quando fra*, *Il vero modo di dimunuir* 338
Facsimilé 70 : Francesco Severi, *Alcuni versi del Miserere sopra il falso Bordone del Dentice*, *Salmi Passaggiati* 339
Facsimilé 71 : Claudio Monteverdi , *Nisi dominus* 347
Facsimilé 72 : Claudio Monteverdi, *Nisi dominus* 347
Facsimilé 73 : Claudio Monteverdi , *Magnificat, Sanctissimae Virgini Missa*, 1610, cahier du *cantus* 348
Facsimilé 74 : Anonyme, *Primi toni sex vocum*, *Falsi bordoni omnium tonorum a diversis eccellentissimis auctoribus modulati*, (1601) 351
Facsimilé 75 : Claudio Monteverdi, *Sfogava con le stelle*, *Quarto libro de madrigali*, 1603, cahier du *cantus* 361
Facsimilé 76 : Anonyme, *Adesto nunc propitius avec ajout du xviii^e^ siècle*, GB – C1236 368

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION **2**

PREMIERE PARTIE : LE CONTREPOINT COMME EXPRESSION D'UNE CULTURE DE L'AJOUT **8**

PREMIER CHAPITRE : L'AJOUT, LE PREMIER PAS VERS L'AUTORITE **10**
I. ADJUXTARE 10
II. L'AJOUT COMME PRINCIPE DE CREATION 14
A. L'usage de la glose 15
B. La peinture polysémique 21
C. La polyphonie, un édifice fait d'ajouts distincts 23
III. SE DISTINGUER 25
A. Le genre théorique du dialogue 26
B. Le graffiti 27
C. La *chanson setting* 30
Conclusion 35

DEUXIEME CHAPITRE : LE CONTREPOINT, FIGURE MUSICALE DE L'AJOUT **36**
I. UNE DEFINITION DU CONTREPOINT 36
II. UNE PLURALITE TERMINOLOGIQUE 39
A. Discantare 39
B. *Biscantare* 41
C. *Cantare super librum* 43
D. *Sortisare* 46
E. *Ex tempore* 48
F. *Cantare a l'improviso* 49
G. *Cantare ad videndum* 51
H. *Contrapunto alla mente* 52
I. *Contrapuntizare* 54
Conclusion 55
III. LES DIFFERENTES FIGURES DU CONTREPOINT VOCAL 56
A. Consonner 57
B. Amplifier le plain-chant 59
C. Ornementer le plain-chant 63
D. Paraphraser l'ajout 68
E. Interpoler dans la polyphonie 72
F. Inventer 77
Conclusion 80

DEUXIEME PARTIE :
LES SOURCES MUSICALES ECRITES DANS LE STYLE DU CHANT SUR LE LIVRE **81**

TROISIEME CHAPITRE : ECRITURE VS IMPROVISATION ? **84**
I. HISTOIRE D'UNE DISTINCTION ENTRE ECRITURE ET IMPROVISATION 84
A. Avant Johannes Tinctoris 84
B. La distinction Res facta / Cantus super librum 85
C. Après Johannes Tinctoris 87

II. L'ecrit comme outil pour l'etude 90
A. L'apprentissage du chant sur le livre et l'écriture 90
B. L'écriture comme préparation du chant dans un contexte d'enseignement 92
C. L'écriture et le jugement 93
1. L'improvisation et le désordre 94
2. Un discours sur l'erreur : le cas de Gioseffo Zarlino 95
3. Différents usages de l'écriture : vérifier, corriger, œuvrer 96
III. Quelques fonctions de l'ecriture 98
A. L'écrit comme substitution à l'improvisation 98
B. La transmission du contrepoint improvisé par l'écriture musicale 99
C. L'écrit comme mémoire de l'improvisation 101
Conclusion 104

Quatrieme chapitre : les sources ecrites du chant sur le livre 105
I. Les sources manuscrites redigees avant le contrapunctus de lyon 117
A. Typologie des sources manuscrites jusqu'en 1528 117
1. Écrire pour l'étude 117
2. Écrire pour un usage collectif 127
B. Le contrepoint écrit avant 1528 : un répertoire liturgique ? 129
II. La production imprimee 132
A. Présentation 133
1. Chronologies 135
2. Géographie 136
3. Lieux : une étude embryonnaire 138
4. Intitulés 140
B. La typologie des sources 142
1. Les sources didactiques pour un usage personnel ou collectif 143
2. Pièces liturgiques pour un usage collectif 147
C. Le *Contrapunctus* de Lyon comme modèle 149
D. Les auteurs d'imprimés 153
III. La production manuscrite post-imprimee 155
A. Supports d'étude 156
1. Carnets de notes, exercices d'examens, cahiers de professeurs 156
2. Écrits dans la perspective d'une publication 158
B. Livres liturgiques 160
1. Propre 162
2. La mise en musique des antiennes 166
3. Musique pour orgue et claviers 168
C. Le *Contrapunctus seu musica figurata* et la postérité 170
1. Le *contrapunctus* à Santa Maria del Fiore de Florence 170
2. Le *contrapunctus* à la cathédrale de Casale Monferrato 171
3. Le *contrapunctus* à Santa Cruz de Coimbra ? 172
Conclusion 174

Cinquieme chapitre : noter le chant sur le livre (1470-1580) 175
I. Contrastes de couleurs 176
A. La signification des couleurs au Moyen Âge et à la Renaissance 176
B. Des usages de la couleur dans les manuscrits musicaux 178
1. La pédagogie de la couleur 178
2. La couleur et la notation de la musique mesurée 181
3. La couleur et l'interprétation 184
C. Le contrepoint et la couleur 186
II. Noter le « livre », noter le « chant », noter le « sur » 190
A. Le « livre » 191
1. Les raisons pratiques d'une distinction 191
2. La notation grégorienne du plain-chant 192
3. La notation Hufnagel 195

4. La notation blanche mesurée ... 198
B. Le « chant » ... 203
C. Les formats d'écriture du chant sur le livre et la notation du « sur » ... 206
1. La physionomie du groupe dans le chant « sur » le livre : un héritage ancien ... 206
2. Les formats d'écriture des compositions dans le style de l'improvisation ... 209
3. Les cahiers en parties séparées : vers l'éclatement du groupe ? ... 220
Conclusion ... 223

TROISIEME PARTIE : UN/DES STYLE(S) DE CHANT SUR LE LIVRE A LA RENAISSANCE ... 225

SIXIEME CHAPITRE : UN STYLE DE L'IMPROVISATION ? ... 227
I. LE TRAITEMENT DU CANTUS FIRMUS ET DU MATERIEL PREEXISTANT ... 227
A. Valeurs égales ... 228
B. Valeurs irrégulières prévisibles ... 231
C. Chant mesuré ... 233
II. LES CHEMINS DU CHANT IMPROVISE ... 235
A. Cheminements parallèles ... 236
B. Des dissonances ... 239
C. De la diminution ... 241
D. De l'imitation ... 243
III. LA CADENCE : UN USAGE FEDERATEUR ... 245
Conclusion ... 247

SEPTIEME CHAPITRE : UNE PLURALITE DE RAPPORTS AU CHANT *EX ABRUPTO* ... 248
I. LES TEXTURES POLYPHONIQUES DIFFERENTES DU CONTREPOINT CONCERTE ... 248
II. UN CHANT A PLUSIEURS VITESSES ... 251
III. UNE REPARTITION GEOGRAPHIQUE DES STYLES ? ... 255
A. Une culture du contrepoint à l'échelle nationale ? ... 256
B. Le contrepoint et la culture locale ? ... 257
C. Le contrepoint en tant qu'expression d'une culture institutionnelle ... 261
IV. LE CONTREPOINT ET LA MICRO-CULTURE ... 262
A. Le cas de Guilielmus Monachus ... 262
B. Les lignes de la main ... 265

HUITIEME CHAPITRE : DES USAGES LOCAUX ... 268
I. UN *SALVE REGINA* AVEC UN *CANTUS FIRMUS* MIGRANT ... 268
II. LE CHANT SUR LE LIVRE A L'EGLISE SAINTE-ANNE D'ANNABERG ... 270
III. LE CONTREPOINT UNIQUE DES MOINES DE SANTA CRUZ (COIMBRA) ... 272
Conclusion ... 275

QUATRIEME PARTIE :
LE CONTREPOINT IMPROVISE ET LA DISTINCTION DU CHANTEUR CREATEUR DE MELODIES ... 277

NEUVIEME CHAPITRE : LE STATUT DU CHANTEUR IMPROVISATEUR ... 280
I. DE LA NECESSITE POUR LE CHANTEUR DE MAITRISER LE CONTREPOINT ... 280
A. L'enseignement du contrepoint aux enfants de chœur ... 280
B. Le contrepoint comme fondement à l'art du chant ... 285
C. La maîtrise du chant sur le livre : un sésame pour le chanteur ... 286
II. LE CONTRAPUNTISTE, UN CHANTEUR RECONNU ? ... 287
A. Les musiciens « poètes » ... 288
B. Baldassare Castiglione et le cas Antoine Colebault ... 289
C. Pietro Aaron : Les « cantori a libro » ... 291
D. Le tenorista, un maître du chant sur le livre ? ... 294

III. Le contrepoint comme critere de recrutement des musiciens 297
A. Concours d'orgue 297
B. Le contrepoint et la sélection des chanteurs 299
Conclusion 302

Dixieme chapitre :
Les *oposiciones* pour les postes de maitres de chapelle en espagne 303
I. L'annonce d'un tournoi 303
A. Un exemple de protocole : Cuenca 1600 304
B. Quelques références d'oposiciones 305
C. Recrutement des maîtres de chapelle : analyse terminologique 307
1. La terminologie des épreuves 307
2. Terminologie associée à la sélection 308
II. Le deroulement des epreuves 310
A. Le maître de chapelle : un praticien de la musique 310
B. Le contenu des *oposiciones* 311
III. Chroniques contrapuntiques 315
A. De jeunes prodiges 316
B. Une joute qui se déroule mal 317
Conclusion 318

Onzieme chapitre : le chant et la virtuosite 320
I. Les differentes figures d'embellissement dans la litterature theorique 321
A. Le chant et l'embellissement dans les traités 321
B. L'embellissement vocal dans les sources théoriques du contrepoint improvisé 322
C. Glose verticale vs glose horizontale ? 325
II. Instrumentalisation de la voix 328
A. Le modèle instrumental : le cas de l'orgue 329
B. Les premiers traités de diminution pour voix et instruments 333
C. L'émancipation du trait vocal 336
III. L'improvisation et la nouvelle maniere de composer 340
A. *Prima* et *Seconda prattica* : Une nouvelle lecture 341
1. Le contrepoint, la raison et les sens dans la théorie musicale du XVIe siècle 342
2. Artusi vs Monteverdi : les origines du conflit et le débat sur la raison et les sens 343
3. Les lectures ultérieures de Diruta et de Banchieri 345
B. Les Vêpres de Monteverdi et le chant sur le livre 346
C. Un répertoire 357
Conclusion 363

Conclusion 365

Bibliographie 370

Index nominum 400

Table des illustrations 404

Tables des matieres 408