

DOSSIER PEDAGOGIQUE

La Musique à la Renaissance

Collèges et lycées



A la Renaissance, la musique qu'elle soit vocale ou instrumentale joue avec les rythmes et les voix. Loin de vouloir présenter un panorama complet de la musique de cette période, ce document a pour principal objectif d'aider les enseignants à aborder avec leurs élèves dans le cadre du programme d'éducation musicale et de l'histoire des arts la richesse de cette époque. Pour cela, il présente la musique de la Renaissance autant dans sa forme (vocale, instrumentale, monodique, polyphonique...) que dans son contexte.

L'équipe du musée national de la Renaissance tient à remercier Monsieur Benoît Damant, conférencier, musicologue et musicien (ensemble Entheos), pour la rédaction de ce document et son implication dans les projets du musée touchant à la musique (visites intermusées à Ecrouen et au musée de la musique, concerts, atelier).

Service des Publics et de la Communication

01 34 38 38 50

Réservation des groupes

01 34 38 38 52

repères chronologiques 3

dossier documentaire 5

I) MUSIQUE VOCALE ET MUSIQUE INSTRUMENTALE	6
A) Le bon usage de la voix	6
B) Hauts et bas instruments	9
C) Être musicien au XVI ^e siècle	10
D) L'émergence des pratiques amateurs	12
II) LA MUSIQUE DANS LE QUOTIDIEN DU PRINCE	15
A) Musique et religion	15
B) La musique de Chambre	18
C) La musique des festivités	21
D) La musique de plein air : la chasse, la guerre et les entrées	24
CONCLUSION	27

pour aller plus loin 28

A) Lexique	28
B) Biographies de compositeurs et de musiciens	30
C) Quelques instruments de musique de la Renaissance	33
D) Bibliographie et Discographie	36

fiches questions

FICHE 1 : L'APPRENTISSAGE DE LA MUSIQUE	38
FICHE 2 : MUSIQUE ET MYTHOLOGIE	39
FICHE 3 : LA CHAPELLE	40
FICHE 4 : L'ÉPINETTE	41
FICHE 5 : MUSIQUE, INSTRUMENTS ET USAGES	42

fiche réponses 43

RÈGNES

1498 – 1515 : Louis XII

1494 – 1559 : Guerres d'Italie, de la revendication du royaume de Naples par Charles VIII au traité de Cateau-Cambrésis.

1515 – 1547 François I^{er}

1515 : Victoire de Marignan (Italie)

1519 : François I^{er} convoite le trône du Saint Empire germanique ; mais Charles d'Espagne est élu (sous le nom de Charles Quint).

1525 : défaite de Pavie (guerres d'Italie) ; François I^{er} est fait prisonnier.

Octobre 1534 : "affaire des placards"

1547 – 1559 Henri II

1551, 1559 : Édits de Châteaubriant et d'Ecouen : répression contre les protestants.

1559 – 1560 François II et Marie Stuart

1560 : Fête de Chenonceau

1560 – 1574 Charles IX

1561 – 1563 : régence de Catherine de Médicis (qui continue au-delà de cette date à avoir une place prépondérante).

1562 : Le massacre de Vassy ouvre la première des guerres de religion qui affectent par intermittence le royaume jusqu'en 1598.

ACTIVITÉ MUSICALE EN EUROPE

1497 : Mort de Jean de Ockeghem. Josquin des Prés compose une déploration sur la mort de Jean de Ockeghem.

1501 : *Harmonice musices Odhecaton* : Première édition de partition à Venise par l'éditeur Petrucci.

1518 : Le grand luthiste Albert de Rippe entre au service de François I^{er}.

1528-1557 : Activité de l'éditeur de musique Pierre Attaignant, puis de sa veuve.

1530 : Publication à Rome du premier livre de madrigal.

1539-1562 : Constitution du psautier huguenot

1552 : Parution des *Amours* de Pierre de Ronsard avec supplément musical (des partitions de Goudimel, Certon et Janequin qui sont censées s'adapter à tous les sonnets).

1563 : Fin du concile de Trente pendant lequel les questions musicales sont abordées.

1564 : Charles IX et Catherine de Médicis entament leur "Tour de France royal".

1572 : Massacre de la Saint-Barthélemy

1574 – 1589 Henri III

1584 : Mort de François, duc d'Anjou. La loi désigne Henri de Navarre, protestant, comme héritier de la couronne. Par opposition, plusieurs seigneurs catholiques créent la Ligue .

1589 : Assassinat d'Henri III, dernier des Valois. Le roi était suspecté de favoriser l'accession au trône de son cousin protestant.

1594 – 1610 Henri IV

1593 : Henri IV abjure le protestantisme à Saint-Denis et entre dans Paris après s'être fait sacrer à Chartres.

1598 Edit de Nantes : pacification religieuse.

1567 : Naissance de Claudio Monteverdi à Crémone

1570 : Fondation de l'académie Royale de musique par Charles IX

1572 : Mort du compositeur huguenot Claude Goudimel pendant la Saint Barthélemy lyonnaise.

1581 : *Ballet comique de la Reine* commandé par Louise de Lorraine, femme de Henri III pour le mariage de sa sœur avec le duc de Joyeuse.

1589 :

- *Orchésographie* de Thoinot Arbeau, ouvrage très important pour la danse en France.
- Représentation à Florence de la *Pellegrina* avec des intermèdes musicaux de Luca Marenzio, Emilio Cavallieri, Gulio Caccini et Jacomo Peri.

1597 : Représentation de la *Dafne* de Peri (composée en 1592). Premier opéra dont la partition est perdue.

1600 : *Eurydice* de Jacopo Peri et Giulio Caccini représentée lors des noces florentines de Henri IV et de Marie de Médicis.

1607 : *Orfeo* de Claudio Monteverdi premier chef d'œuvre de l'histoire de l'opéra.

Dans l'histoire de la musique, la période de la Renaissance est sans doute moins connue du grand public que la période baroque qui lui fait suite, c'est pourtant un moment important pour la discipline.

En musique, comme dans les autres arts, la diffusion des œuvres est largement favorisée par l'imprimerie. Le retour à l'Antiquité, caractéristique de la période, peut selon certains être remis en question pour la musique. Pour eux, les compositions musicales des grecs et des romains n'ayant pu parvenir jusqu'au XVI^e siècle faute de sources, il est impossible d'envisager un quelconque retour à l'Antique pour la musique. Pourtant les humanistes ont utilisé leur connaissance des traités théoriques antiques sur la musique pour accroître la réflexion liée à la discipline. De plus, les musiciens de l'Académie de musique et de poésie créée en 1570 par Jean-Antoine de Baïf ont tenté d'écrire et de compo-

ser des chansons à la manière des Anciens en ayant recours aux vers mesurés à l'antique.

Dès la Renaissance, nombre de compositions musicales puisent leur thème dans la mythologie. Les histoires de Daphné ou d'Orphée, par exemple, sont une source d'inspiration inépuisable pour tous les artistes qu'ils soient musiciens, peintres ou sculpteurs. Parmi les sujets souvent représentés par les arts plastiques, nombreuses sont les scènes liées à la pratique de la musique (Mercure, Apollon ou encore Orphée). Les collections du musée national de la Renaissance en offrent de nombreux exemples. A la Renaissance, les occasions d'écoute de la musique dans un château tel que celui d'Ecouen ne manquaient pas. Qu'elle soit vocale, instrumentale ou unissant les deux, la musique était présente dans le quotidien des seigneurs et des princes.

La musique : un art libéral



Depuis l'Antiquité, la musique fait partie des arts libéraux. Étymologiquement, "art" vient du mot latin "ars" qui signifie "savoir". Ces savoirs sont dits libéraux pour les distinguer des beaux-arts et des arts serviles comme la menuiserie, la poterie et les disciplines qui ont en commun la transformation d'une matière. Par opposition, la matière sur laquelle portent les arts libéraux est intellectuelle et impalpable. Alors que les beaux-arts visent la contemplation du beau, les arts libéraux visent la connaissance du vrai. Ils sont au nombre de sept, répartis en *trivium*, soit trois arts qui concernent la langue : grammaire, dialectique et rhétorique, et *quadrivium*, soit quatre arts qui concernent les nombres : géométrie, algèbre, astronomie et musique.

Gobelet représentant les Arts libéraux, atelier de Jean II Pénicaud, émail de Limoges, E. Cl. 909, Ecouen, musée national de la Renaissance

I) musique vocale et musique instrumentale

Si l'on regarde la partition d'une chanson à quatre voix du XVI^e siècle, on peut penser que la seule façon de la jouer est de la chanter *a capella*.

Les instruments n'apparaissent pas. Or, une telle chanson peut être jouée de diverses manières.

La première est effectivement de la chanter *a capella* mais les quatre chanteurs peuvent s'ils le souhaitent s'accompagner d'un ou plusieurs instruments.

Si un chanteur est seul, les autres voix sont jouées soit par plusieurs instruments, soit par un instrument polyphonique (instrument qui peut jouer plusieurs notes en même temps) comme le luth, l'épinette ou plus rarement la viole de gambe.

Si aucun chanteur n'est présent, plusieurs instruments sont utilisés en formation appelée un « consort » ou un « ensemble ». Un « consort » peut être constitué de quatre instruments identiques (quatre violes ou quatre luths) ou constitué d'instruments de différentes familles.

Enfin, la partition peut être jouée par un seul instrument polyphonique. On parle alors de « réduction » à un seul instrument de l'ensemble des différentes voix. De nombreuses chan-

sons sont ainsi transcrites pour un seul instrument, souvent en **tablature***. Au XVI^e siècle, les instruments les plus courants dans ce type d'interprétation sont d'abord le luth puis les claviers (épinette, clavecin ou orgue positif).

A) LE BON USAGE DE LA VOIX

Choisir la bonne voix

On distingue quatre tessitures principales de voix : *superius* (soprano), *altus* (alto), *tenor*, *bassus* (basse). Les chanteurs professionnels sont tous des hommes, adultes pour les voix graves (chantres) et des enfants pour les voix aiguës (soprano et alto), et ce, notamment dans le domaine religieux puisque les femmes ne sont en effet pas les bienvenues parmi les interprètes de la musique catholique.

Par ailleurs, la voix n'est pas utilisée de la même façon à l'église et à la Chambre. On parle de la « voix de Chapelle » pour désigner la voix très sonore utilisée par les chanteurs lors des offices religieux qui se tiennent dans des édifices parfois immenses. La « voix de Chambre » est réservée aux lieux plus restreints où l'on peut chanter moins fort et marquer toutes les nuances du texte. Les deux vocalités sont employées alternativement par les mêmes chan-

teurs, comme le rapporte une anecdote mettant en scène un chanteur recommandé à Ottavio Farnese s'excusant de ne pouvoir chanter avec sa « voix de chambre », car il chante trop souvent à l'église à cette période et utilise donc sa « voix de chapelle ».

Musique monodique et musique polyphonique

Pendant les offices religieux, on a longtemps chanté essentiellement **le plain chant***, musique à une seule voix, héritière du chant dit « **grégorien*** ». L'usage de la polyphonie, synonyme de faste et de circonstances exceptionnelles était peu répandu. Dans les cadres les plus prestigieux et pour les fêtes liturgiques les plus importantes (Pâques, Nativité...) un office religieux pouvait alterner **chant monodique* (plain chant*)**, **chant sur le livre*** et polyphonie.

Le terme « polyphonie » signifie littéralement "à plusieurs sons" et n'est employé qu'à partir du XIX^e siècle. Au XVI^e siècle, on parle de musique – ou chose – « faite » ou « composée » par opposition au **plain chant*** (du latin *planus cantus*) ou au **chant sur le livre***. La polyphonie apparaît à la fin du IX^e siècle. Elle n'est alors qu'à deux voix, la seconde suivant fidèlement la première prononçant le même texte en même temps. Très rapidement, les compositeurs ajoutent une troisième et même une quatrième voix

souvent au détriment de la compréhension du texte chanté puisque les voix ne chantent pas forcément le même texte ni la même mélodie en même temps. La technique du **contrepoint*** marque l'apogée de la polyphonie.

Encore restreinte à peu de centres (cours de Bourgogne, du pape, du roi d'Angleterre, de l'empereur, de France, en particulier) au début du XV^e siècle, la polyphonie connaît son plein essor au XVI^e siècle. Elle s'épanouit dans le cadre prestigieux des Chapelles seigneuriales ou royales ou celui des grandes églises ou cathédrales.

Jusqu'au début du XVI^e siècle, la musique est pensée comme une architecture de sons et les textes influencent peu la composition musicale. Au XVI^e siècle, le compositeur devient plus attentif aux subtilités et inflexions du texte et accentue les mots les plus importants. Ce nouveau souci du sens du texte donne à la musique une dimension supplémentaire : celle de la rhétorique, l'art de convaincre. Dans le même temps, sous l'influence des humanistes (Erasme recommande plus de simplicité) et de l'Eglise, la polyphonie évolue vers une meilleure compréhension du texte, tout le monde chantant le même texte en même temps, ce que l'on nomme **homophonie***.

Lire la musique

Les partitions, manuscrites ou publiées, peuvent présenter plusieurs formats selon leur usage.

Le « livre de chœur » est un très grand ouvrage (imprimé ou manuscrit) posé sur **un lutrin***. Tous les interprètes (chanteurs et éventuellement instrumentistes) se tiennent debout autour, avec le maître de chapelle qui bat le *tactus* (la pulsation). Essentiellement utilisé pour les œuvres sacrées, il se présente principalement sous forme imprimée au XVI^e siècle, à l'exception de manuscrits richement enluminés destinés à des personnalités ou des cours prestigieuses.

On parle de « parties séparées » quand chaque chanteur ou musicien possède son propre cahier sur lequel n'apparaît que sa voix. Leur usage s'élargit de la musique profane à la musique réformée et aux motets catholiques.



Concert vocal, artiste inconnu, Bourges, Musée de l'Hôtel Lallemant.

Ici, on peut distinguer les parties séparées et l'homme qui bat le *tactus*.

Très pratiques, les partitions avec quatre ou cinq voix sur la même double page sont aussi en vogue. Disposées dans des sens différents, elles peuvent être lues sous divers angles autour d'une table et existent également en **tablature***.



Chansonnier de Marguerite d'Autriche, Ms 228, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}. On distingue à gauche *superius* et *tenor* et à droite, *contratenor* et *bassus*.

B) HAUTS ET BAS INSTRUMENTS

Selon les critères actuels, les instruments de musique utilisés à la Renaissance seraient classés en trois familles. Parmi les instruments à vent, on peut citer la flûte, le hautbois, le basson, le cromorne, la sacqueboute, la trompette, le trombone ou encore l'orgue. Tambours et tambourins font partie des instruments à percussion. Les instruments à corde peuvent être frottés (viole, violons...) ou pincés (guitare, épinette...).

Le classement des instruments au XVI^e siècle est différent. Ils sont classés en deux catégories selon qu'ils jouent fort ou non : les hauts instruments et les bas instruments. Les premiers sont surtout destinés à un usage en extérieur car leur volume sonore est puissant et ils jouent

fort. Parmi eux, on trouve le hautbois, la chalémie, la sacqueboute, la trompette, le cornet à bouquin... Ils appartiennent à l'Ecurie et sont utilisés pour les festivités, les déplacements du roi, la chasse, la guerre, les bals...

Les seconds sont destinés à la musique jouée en intérieur, dans l'intimité ou devant une assemblée restreinte lors d'un concert des musiciens de la Chambre. Le luth, la viole, l'épinette, les flûtes à bec et traversière appartiennent aux bas instruments.

A priori, seul l'orgue est autorisé à accompagner les chantres lors des offices.

Les instruments existent souvent en plusieurs tailles ; on parle alors de famille. On trouve des familles de cornets à bouquin, de violons, de sacqueboutes, de luth, de viole de gambe ou de flûte (à bec et traversière). Un ensemble de musiciens jouant des instruments d'une même famille est un consort.



La musique populaire

Musique et sonorités qu'elles soient utilitaires ou festives ne sont pas absentes de la vie quotidienne des plus modestes à la Renaissance. Les cloches rythment la journée sur terre comme sur mer. Au son du carillon, chacun comprend si une nouvelle est joyeuse ou triste (son du glas). Sifflets et cornes servent à avertir d'un danger. Les fêtes offrent la possibilité de se réjouir au son des hautbois, de la cornemuse, de la vielle à roue, de la flûte et du tambour. Si les exemples iconographiques ne manquent pas, il faut pourtant regarder du côté des arts et traditions populaires pour avoir une idée de la musique des plus modestes à la Renaissance. En effet, ces sonorités ont laissées peu de traces parmi les oeuvres musicales publiées.

Putto jouant de la cornemuse, détail de la cheminée de la salle des broderies de l'Arsenal, Château d'Ecouen

C) ÊTRE MUSICIEN AU XVI^e SIÈCLE

La musique professionnelle est réservée presque exclusivement aux hommes, les voix les plus aiguës sont chantées par des enfants. Les musiciens exercent leurs talents dans les Chapelles (des princes ou des églises), les Chambres ou pour la musique d'apparat. Les musiciens de la Chambre sont attachés à la maison d'un seigneur. Ils sont logés, nourris et entretenus par leur mécène qu'ils accompagnent dans tous ses déplacements.

La formation des compositeurs, chanteurs ou instrumentistes s'effectue presque exclusivement dans les grandes maîtrises dont la France est riche jusqu'à la Révolution. Les enfants y sont recrutés à partir de 7 ans pour leur voix et y sont éduqués. Les grandes cours s'arrachent les plus belles voix et des émissaires parcourent l'Europe pour repérer les jeunes chanteurs, les demander à leur protecteur et parfois, les enlever. Ces élèves apprennent à la **psalette*** les matières musicales, c'est-à-dire le chant, la théorie, et aussi, privilège pour l'époque, la lecture, l'écriture, le latin et l'arithmétique. Quand ils quittent la

Les enfants et la musique

Les enfants chantent une musique parfois d'une très grande complexité qui demande une grande agilité vocale, comme le chant sur le livre (improvisation polyphonique à partir d'une partition monodique), pour cela, ils sont rémunérés. Les enfants de la Chapelle de la maison de l'empereur Charles Quint « ont droit à quatre sous par jour ». Le texte ajoute : « à l'adolescence, lors de la mue de la voix, Sa Majesté finance des études de trois ans. Quand leur voix est stabilisée et qu'ils peuvent de nouveau être engagés dans la Chapelle, ils ont priorité pour reprendre le métier de chanteur. » Ils pouvaient ainsi revenir dans la Chapelle de musique qui les avait formés et y faire leur carrière. Ils pouvaient également changer de Chapelle et, pour les meilleurs d'entre eux, en devenir les chefs c'est-à-dire devenir maître de Chapelle. Dès leur entrée en fonction, les enfants sont tonsurés, tonsure régulièrement entretenue, par exemple pour les grandes fêtes liturgiques (Toussaint, Noël, Pâques, Pentecôte). Néanmoins, s'ils sont malades, on les en dispense... Ces enfants ou adolescents doivent avoir un comportement respectueux, marcher « lentement », se tenir avec « modestie et gravité », ne pas dormir ni parler pendant les offices (à la cathédrale de Milan, cela pouvait coûter, aux petits comme aux grands, une semaine de retenue de salaire).



Détail de la gravure sur bois représentant Maximilien I^{er} assistant à la messe, Hans Weiditz, gravure sur bois, n°1949/416, Vienne, Graphische Sammlung Albertina

maîtrise vers 17-18 ans, cette très solide formation leur assure des possibilités de carrière dans la justice, le commerce, la prévôté ou l'Église s'ils ne souhaitent pas devenir musiciens professionnels. Ils repartent alors avec leur instrument, des avantages en nature (nourriture, vin...) et une somme qui varie selon le nombre d'années passées à la maîtrise.

Le maître de Chapelle a une charge de travail très importante. Il a la responsabilité de la composition de nouvelles œuvres, celle de la direction musicale et celle souvent de la formation des jeunes recrues. En plus des matières déjà évoquées plus haut (musicales ou non), il doit enseigner la rhétorique, le catéchisme et diriger les répétitions de la maîtrise, emmener les jeunes recrues en promenade... Généralement un maître de Chapelle suit son protecteur dans tous ses déplacements, avec la Chapelle de mu-

sique au complet ou non. Il arrive souvent que les carrières des musiciens comme des compositeurs se déroulent successivement dans plusieurs pays d'Europe, au service de différents mécènes.

Parallèlement, une partie aisée de la population reçoit sa formation musicale en cours particuliers faisant l'objet d'un contrat notarié avec des maîtres issus de la corporation des **ménétriers***. L'apprentissage à visée professionnelle se développe également. Le contrat signé devant notaire stipule alors la durée de l'apprentissage (3 à 6 ans), le prix des leçons et les devoirs des deux parties (présence du maître, assiduité et travail régulier de l'élève...). Ces contrats mentionnent souvent l'apprentissage simultané de plusieurs instruments. La corporation a pour rôle d'assurer le niveau des musiciens, de fixer les tarifs moyens des leçons et des engagements. Si les maîtres gagnent plutôt bien leur vie et passent parfois au service du roi, les autres musiciens vivent bien souvent dans la précarité et exercent un autre métier en parallèle.



Roland de Lassus dirigeant les chantres de la Chapelle, codex des Psaumes de la pénitence, Hans Mielich, Munich, Bayerische Staatsbibliothek

D) L'ÉMERGENCE DES PRATIQUES AMATEURS

Au XVI^e siècle, la pratique musicale n'est plus le privilège des musiciens professionnels. La noblesse et la bourgeoisie s'adonnent au chant et à la pratique d'un ou plusieurs instruments.

Les femmes qui ne peuvent trouver une place dans les institutions musicales, ont la possibilité de faire entendre leur voix ou leurs qualités d'instrumentistes (flûte, épinette, luth...) dans le cadre social de l'intimité. La pratique féminine de la musique « à domicile » a été très largement illustrée et constitue un thème iconographique important.

Ce développement de la pratique amateur est favorisé par l'émergence de l'édition musicale et l'existence de **tablatures*** qui permettent un apprentissage facilité du jeu d'un instrument.

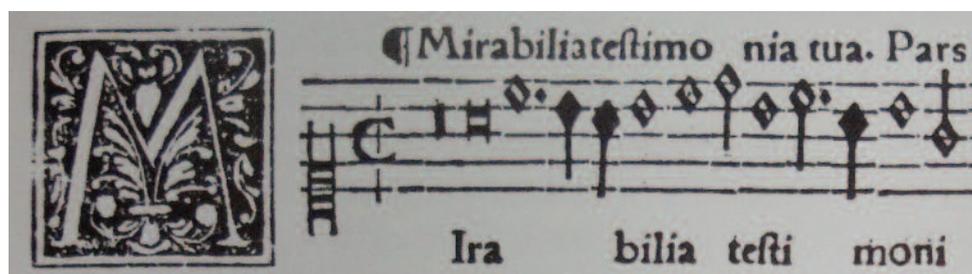


Dans son ouvrage, *Le livre du courtisan*, Baldassare Castiglione évoque la pratique musicale. Selon lui, un bon courtisan doit non seulement savoir jouer de plusieurs instruments mais il doit aussi être capable de déchiffrer sa partition. Il indique que pour lui, l'idéal est de chanter en s'accompagnant d'une viole car les paroles sont ainsi plus compréhensibles. Enfin, il considère que le meilleur moment pour pratiquer la musique, c'est lorsqu'un courtisan se trouve en galante compagnie.

Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, paru à Venise en 1528, traduit en français en 1537

« Quant au temps et saison de pouvoir user de ces manières de musique, je pense que ce doit estre toutes les fois que l'homme se trouve en une familière et amiable compagnie, et qu'il n'y a point d'autres affaires : mais sur tout cela est seant devant les dames, pource que leurs visages adoucissent les coeurs des escoutans, tellement que la douceur de la musique les penetre mieux, et resveillent aussi les esprits de ceux qui chantent la musique. »

Le duo (clavicorde et luth), d'après Hendrick Goltzius (1558-1617), peinture à l'huile sur bois réalisée après 1595-1596, Dijon, musée Magnin



Partition d'une oeuvre de Josquin des Prés publiée à Nuremberg en 1539 avec la méthode d'Attaignant, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}

L'essor de l'édition musicale

Après l'invention des caractères mobiles qui permettent l'impression en nombre des livres, les éditeurs tentent plusieurs méthodes pour imprimer la musique. La technique la plus ancienne pour la musique polyphonique est l'utilisation de plaques de bois gravées suivant la méthode de la xylographie. Pour **le plain-chant***, l'impression est réalisée à partir de caractères mobiles en plomb. Il faut cependant attendre le début du XVI^e siècle pour voir le développement d'une véritable édition musicale.

Dès 1501, l'italien Petrucci utilise des caractères mobiles pour l'édition de volumes entiers de musique polyphonique. L'édition se déroule en trois étapes successives nécessitant chacune la composition (mise en place des caractères typographiques), l'encre et le pressage. On imprime d'abord sur la feuille les notes de musique et les autres signes musicaux (bémols, dièses...). Les portées sont ensuite imprimées de manière à être parfaitement alignées sur les signes précédents. Enfin, on imprime le texte sous les notes ainsi que le foliotage et les signatures. Si le procédé est fastidieux, il permet la réutilisation des caractères pour d'autres oeuvres ce qui est impossible avec la xylographie.

Après avoir vendu les éditions des deux premiers éditeurs italiens, Pierre Attaignant devient le premier imprimeur musical à Paris. Il invente des caractères mobiles uniques comprenant la note et un fragment de portée qui lui correspond, ce qui permet d'imprimer la musique en un seul passage. Si 60% de son catalogue est constitué de chansons, il publie également des motets et des pièces de luths. Dès 1532, Jacques Moderne s'installe à Lyon comme éditeur musical, tandis que Nicolas Du Chemin vient concurrencer Attaignant à Paris à partir de 1549.

Les tablatures pour instruments

Si les tablatures nous sont surtout connues aujourd'hui pour l'apprentissage de la guitare moderne, cette méthode était déjà utilisée à la Renaissance. Il existe en effet dès le XV^e siècle des tablatures pour luth, clavier ou flûte à bec. Dans une tablature de luth, les lignes représentent les cordes de l'instrument. Les lettres (dans les tablatures italiennes) ou les chiffres (pour les tablatures françaises) y indiquent la position des doigts sur les cordes. Ce système dispense donc de l'apprentissage du solfège.

La pratique musicale des princes et des rois.

Aucun document ne permet de savoir si François I^{er} jouait ou non d'un instrument. La pratique musicale de ses descendants est mieux documentée. Henri II, sa femme, Catherine de Médicis, et ses femmes d'honneurs jouaient de la guitare. Leurs enfants ont reçu une éducation musicale. Un professeur d'épinette est rémunéré pour son enseignement prodigué au futur François II. Selon Brantôme, Charles IX,

Henri III et leur sœur Marguerite chantent en s'accompagnant au luth. Il arrive même à ces deux derniers de lire de la musique à l'improvisiste ou encore de se joindre à leurs chantres. Charles Quint et sa sœur, Éléonore d'Autriche (seconde femme de François I^{er}), ont tous deux reçu une éducation musicale. Leur professeur étant organiste, ils pratiquaient probablement de divers instruments à clavier (orgue, épinette, clavicorde).

Anne de Montmorency et la musique

Portrait en cire du Connétable Anne de Montmorency, XVI^e siècle, E. Cl. 22280, Ecouen, musée national de la Renaissance

Peu de documents attestent des rapports directs du commanditaire du château d'Ecouen avec la musique, cependant un témoin anglais de l'entrevue du camp du drap d'or qui marque la rencontre en 1527 des rois Henri VIII et François I^{er}, mentionne qu'à l'écoute de la Chapelle de musique du cardinal Wolsey, Anne de Montmorency est « transporté en paradis ». De plus, l'inventaire après décès de son hôtel parisien réalisé en 1568 indique qu'il possédait sept luths, deux cistres, une grande épinette ainsi que plusieurs livres de musique.

Un personnage de son rang se doit d'entretenir des musiciens pour sa Chapelle, ses réceptions ou sa Chambre. Cela fait partie de son apparat. La chapelle du château d'Ecouen présente une tribune sur laquelle un orgue a été installé au XIX^e siècle, il semble qu'elle était originellement destinée à des chanteurs.

Quoi qu'il en soit, devenu grand maître de l'Hôtel du roi en 1526, il a la charge de l'organisation de la vie quotidienne de la cour, le bon déroulement des concerts profanes, festins, entrées royales, sacres, couronnements des reines, mariages et baptêmes relève de son autorité et tous ces événements sont accompagnés de musique. Le financement de la musique de la chambre du roi, instituée par François I^{er}, est procuré par le grand maître. A ce titre, Anne de Montmorency participe au choix des musiciens royaux de la Chambre.



Tribune présumée des chantres, chapelle du château d'Ecouen

II) La musique dans le quotidien du prince

Qu'ils pratiquent ou non d'un instrument, les princes et les hauts dignitaires comme Anne de Montmorency ont de nombreuses occasions d'entendre de la musique.

Tous les matins, ils se rendent à la messe où résonnent les voix des chanteurs de la Chapelle. Lors des cérémonies, les musiciens de l'Écurie font sonner leurs instruments pour annoncer l'arrivée des officiels ou les différents services des repas. Les bals offrent la possibilité d'associer l'écoute de la musique à la danse : branles et pavaues sont rythmées par les instruments des musiciens de la cour. La musique est aussi présente pendant les déplacements du roi, les parties de chasse ou encore sur les champs de batailles puisque fifres et tambours dirigent les mouvements des troupes. Elle est également fort appréciée dans un cadre plus intime lorsque les musiciens de la Chambre accompagnent leur chant d'un instrument.

A) MUSIQUE ET RELIGION

Durant l'office religieux catholique, on entend à la Renaissance **une messe*** et deux **motets***. Une messe est composée de cinq pièces musicales : *Kyrie/ Gloria/ Credo/ Sanctus/ Agnus Dei*, dont le texte est invariable. Les thèmes des textes des motets sont plus libres. La musique

des messes et des motets s'inspire parfois de musiques profanes. La chanson *La guerre* de Clément Jannequin a inspiré plusieurs messes.

La Chapelle de musique

En France, la « Chapelle de musique » est le plus ancien des trois corps musicaux de la Maison du roi (Chapelle, Ecurie, Chambre) et date de Charles V (1364-1380). Sa fonction première est de célébrer l'office divin. Sous François I^{er}, la chapelle de la cour comporte environ 24 chantres et chanoines et six enfants de chœur, ce nombre augmente sous le règne des derniers Valois et s'y ajoutent des joueurs de



La lecture au livre de la Chapelle de musique, Chants royaux de l'Immaculée Conception de Notre-Dame de Rouen. (Recueil de poèmes couronnés au Puy de Rouen, concours de poésie) Paris, vers 1530. Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits

L'Orgue positif



Orgue positif, Allemagne du sud, début XVII^e siècle, E.Cl.22575, chapelle du château d'Ecouen

Du grec *organon* (« instrument »), l'orgue est connu dès l'antiquité romaine (Vitruve en décrit un). Présentant d'immenses possibilités polyphoniques et une grande variété de timbres, il est d'abord portable, puis de plus en plus grand, si bien que seules les églises sont assez vastes pour l'accueillir. C'est d'ailleurs le seul instrument à y être accepté pour accompagner la voix.

L'orgue positif (ainsi nommé car on peut le déplacer et le poser à différents endroits) se situe entre l'orgue portatif et le grand orgue d'église dont les soufflets sont actionnés par deux ou trois personnes. Dès le XV^e siècle, l'orgue d'église acquiert son pédalier, plu-

sieurs claviers et accompagne les chants religieux pendant les offices.

Celui de la chapelle du château d'Ecouen a été fabriqué dans le sud de l'Allemagne, au début du XVII^e siècle. Initialement, il ne possédait sans doute pas de soubassement et sa soufflerie était entretenue par deux soufflets actionnés manuellement. On le posait lui aussi sur des tréteaux.

Sur ce type d'instrument, on ne jouait pas uniquement de la musique d'église, mais également des danses, des chansons... Il n'était donc pas utilisé que dans une chapelle puisqu'on pouvait le transporter. En raison de son décor peint, on peut l'imaginer appartenant à un riche prélat, un cardinal par exemple.

flûte et de cornets à bouquin.

Vers 1520, François I^{er} réforme la Chapelle royale qui devient « Chapelle de musique ». En 1526, il crée un second ensemble, la « Chapelle de plain-chant » qui assure les offices quotidiens, la « Chapelle de musique » étant réservée aux grandes occasions. Dirigée par un « maître », haut dignitaire de l'Église (le cardinal de Tournon sous François I^{er}), sa direction musicale à proprement parler est confiée à deux

« sous-maîtres », également compositeurs (en 1547 : Claudin de Sermisy et Louis Héraut de Servissas).

Les offices quotidiens de l'église catholique étaient alors principalement ornés par le **plain chant*** ou une improvisation sur celui-ci : **le chant sur le livre***. Pour les offices plus importants (Noël, Pâques...) et monarchiques (baptême princier, couronnement, mariages, funérailles...), les compositeurs « mettent en

polyphonie » des **messes*** entières et des **motets***, parfois édités en parties séparées, ce qui tend à montrer qu'ils peuvent également être chantés dans un cadre plus intime ou familial.

La Réforme en musique

Grand amateur de musique, Luther comprend très vite les avantages de l'édification par le chant simple, en langue vernaculaire (vulgaire) pour favoriser l'apprentissage collectif des prières. Il disait à ce propos : « C'est un des plus magnifiques dons de Dieu que la musique. Satan la déteste fort, car elle nous aide à chasser bien des tentations et des mauvaises pensées. »

En France dès 1539, la musique réformée se cristallise essentiellement autour du psautier huguenot. Il présente les psaumes latins paraphrasés en « langue connue de tous » selon les termes de Calvin, l'initiateur du projet. Le psautier latin n'est complètement traduit en français qu'en 1562. L'utilisation du français

dans les chants religieux est également soutenue par certaines personnalités de l'Église désireuses de réformer sans pour autant quitter la religion catholique. C'est le cas des cardinaux Jean de Lorraine et Charles de Guise. Les poètes Clément Marot et Théodore de Bèze sont les deux principaux traducteurs. Le chant des psaumes paraphrasés par Clément Marot a aussi connu un vif succès auprès de la famille royale.

Initialement monodique (une seule mélodie) et syllabique (une note = une syllabe), la musique de la religion réformée peut être chantée par tout un chacun durant les offices ou dans la vie quotidienne. Néanmoins, la musique réformée va rapidement devenir plus complexe. Ainsi en est-il des œuvres de compositeurs tels Claude Lejeune ou Pascal de Lestocart. Le compositeur Goudimel note dans l'une de ses éditions : « Nous avons ajouté au chant des psaumes trois parties non pour induire à les chanter à l'église, mais pour s'esjouir ès-maisons ».



Le prophète David, plaque en émail peint d'une série représentant les apôtres, sibylles et prophètes, provenant de l'église du couvent Santa Maria Della Celeste à Venise ; réalisé à Limoges vers 1535 par Léonard Limosin (vers 1505-1575), EC.315, Ecoenen, musée national de la Renaissance

Le roi David est l'auteur mythique des psaumes, à ce titre, il est souvent représenté avec une harpe. De nombreux rois de la Renaissance s'identifient au souverain de l'ancien testament, c'est le cas notamment du roi Henri VIII qui jouait lui même de l'orgue, du luth et de l'épinette et dont 34 compositions nous sont parvenues .



La famille Hoefnagel (détail),
Frans Pourbus, 1571, n°4435, Bruxelles,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Caractéristique de la Réforme, la volonté d'éduquer se retrouve dans nombre d'éditions de musique huguenote qui comportent en avant-propos une sorte de résumé de solfège.

La Contre-réforme en musique

Les questions concernant la musique sont traitées pendant les dernières sessions du concile de Trente c'est-à-dire en 1562 et 1563. Pour lutter contre « l'hérésie », l'Église catholique reprend à son compte la volonté réformatrice d'une meilleure compréhension du texte et impose pratiquement une musique **homophonique***. Le cardinal Charles de Lorraine a contribué activement à cette réflexion. Il s'entoure de musiciens comme Jacques Arcadelt ou Pierre Cléreau qui tiennent compte des prescriptions et semblent même les avoir devancées.

Lors du concile, les pères souhaitaient rejeter « les musiques lascives, impures et profanes »

de la musique sacrée et « ne pas mêler des musiques lascives au chant de la messe ». La polyphonie faillit être rejetée mais des musiciens comme Palestrina, ont montré que, bien utilisée, elle ne nuisait pas forcément à la compréhension des paroles.

La contre-réforme propose de privilégier certains genres pour concurrencer ceux des réformés : motets, odes, cantiques et chansons spirituelles voient ainsi le jour.

Certains compositeurs comme Ruffo suivent strictement les recommandations du concile, d'autres comme Palestrina adoptent des compromis, mais la plupart des compositeurs français resteront libres tout en adoptant certaines tendances déjà dans « l'air du temps » comme la simplification de la polyphonie.

B) LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE

L'institution : la Chambre de musique

Au XVI^e siècle, la chambre d'un seigneur est une pièce dans laquelle il reçoit. C'est un lieu fondamental de la vie de cour et la musique y joue un rôle privilégié. On y entend essentiellement des chansons et des pièces instrumentales jouées par les bas-instruments. À la cour de France, ces musiques sont jouées par le corps musical appelé « la Chambre de musique ».

Ce corps professionnel est d'abord informel,

des musiciens venant jouer « en la chambre du roy », et s'enrichit progressivement à partir de 1516. L'existence officielle de l'institution « Chambre de musique » est avérée en 1540. Elle regroupe les meilleurs et les mieux rétribués de tous les musiciens du roi. À la fin du règne de François I^{er}, la Chambre comprend des « chantres » (neuf chanteurs adultes et enfants, mais aussi trois organistes jouant également de l'épinette et deux luthistes), des « joueurs d'instruments » (deux flûtistes) et des « valets de chambre » (un chantre et deux luthistes dont Albert de Rippe). Dès l'avènement d'Henri II, la chambre s'accroît et accueille des joueurs de viole, puis des harpistes, cornettistes et joueurs de rebecs. Sous Charles IX et Henri III, des violonistes intègrent la Chambre. Ils jouent souvent à la fois à la Chambre et à l'Écurie.

Cette institution joue de la musique de divertissement pour la personne royale, mais il ne faut pas oublier l'importance symbolique de son existence. Le prestige d'un artiste comme Albert de Rippe au service de François I^{er} puis de Henri II rejaillit sur son mécène. Lorsqu'il arrive en France, il est déjà l'un des luthistes les plus connus d'Europe comme en témoigne son salaire qui est le plus élevé des musiciens de la cour.

L'enfant prodigue chez les courtisanes dit aussi "Allégorie des cinq sens", école flamande, peinture du XVI^e siècle, Paris, musée Carnavalet

Les répertoires de la musique de chambre

La musique vocale profane : la chanson et le madrigal

Si des sources évoquent des interprétations de chansons ou de madrigaux devant une assemblée, ces deux genres sont indissociables d'une pratique dans l'intimité domestique. La chanson est un plaisir pour l'oreille, mais aussi un plaisir social. On trouve, chez Rabelais, la formule « chanter à plaisir de gorge ».

Dès le XV^e siècle, les chansons sur des textes français éclosent dans toute l'Europe, des Flandres à l'Italie. Au siècle suivant, un même compositeur peut écrire des chansons narratives, érotiques, satiriques, spirituelles, rustiques... Les chansons de cette époque sont le plus souvent à quatre voix, mais on en trouve aussi à trois, cinq et jusqu'à huit voix.

Au début du XVI^e siècle, en Italie naît un genre promis à un très grand avenir : le madrigal, art raffiné construit essentiellement sur des thématiques amoureuses.



Entre les années 1520 et 1560-1570, la polyphonie vocale profane culmine avec des chansons et des madrigaux qui mêlent poésie et musique de qualité égale, tout en respectant un équilibre parfait entre contrepoint et homophonie sans nuire à la déclamation des textes.

La musique instrumentale

La musique instrumentale existe au Moyen Âge (accompagnement de la danse, musique de tournois, de chambre, de fête...), mais son répertoire n'a généralement pas été noté. Au XV^e siècle, les chansons comportent souvent des lignes mélodiques sans texte qui semblent avoir

L'épinette

L'épinette est un instrument de la même famille que le clavecin. Tous deux contemporains, ils fonctionnent sur le même principe. Au bout de chacune des touches du clavier, on trouve un élément de bois placé perpendiculairement : le sautereau. Lorsqu'on appuie sur une touche, le sautereau est projeté vers la corde. Posé sur celui-ci, un « bec » en plume pince la corde au passage et la fait vibrer. Clavecins et épinettes sont donc des instruments à cordes pincées, ils ne sont donc pas les ancêtres du piano, instrument à cordes frappées.

L'épinette semble un instrument plutôt réservé à l'intimité alors que le clavecin serait utilisé pour des interprétations plus prestigieuses. Cependant, l'iconographie ne confirme pas systématiquement cette hypothèse.

Les instruments du XVI^e siècle arrivés jusqu'à nous sont pratiquement tous italiens exceptés quelques exemples flamands de la fin du siècle. Les épinettes de forme polygonale sont très répandues au XVI^e siècle et ont le même répertoire que le clavecin. En France, les inventaires après décès des grands personnages de la cour montrent que les épinettes sont assez nombreuses mais il semblerait que ce terme soit générique et corresponde aussi bien à des instruments comme celui de Baffo ex-



posé au château d'Ecouen qu'à des grands clavecins comme celui présenté au Musée de la musique de Paris construit par le même facteur. Pour leur protection, les épinettes et clavecins italiens étaient transportés dans des caisses en bois parfois tendues de riches tissus (soie, damas...). Celle de l'épinette d'Ecouen a disparu. Par ailleurs, le piétement sur lequel elle est présentée date du XIX^e siècle. A la Renaissance, ces instruments étaient posés sur des tréteaux.

Epinette marquetée, Jean Antoine Baffo, Venise, 1570, E.Cl.2683, Ecouen, musée national de la Renaissance

été confiées à des instruments. La ligne musicale est écrite pour des professionnels sans préférence pour un instrument particulier.

Cette proximité entre les instruments et les musiques vocales aboutit dès le XV^e siècle à l'émergence de genres composés directement pour un ou des instruments. Initialement, ce sont des emprunts aux formes vocales : le *ricercar* vient du motet, la *canzona* vient de la chanson polyphonique... Les œuvres « mises en tablatures » sont surtout des pièces profanes pour musiciens amateurs mais on trouve aussi des musiques virtuoses que seuls d'excellents musiciens sont capables de jouer, comme les fantaisies d'Albert de Rippe.

C) LA MUSIQUE DES FESTIVITÉS

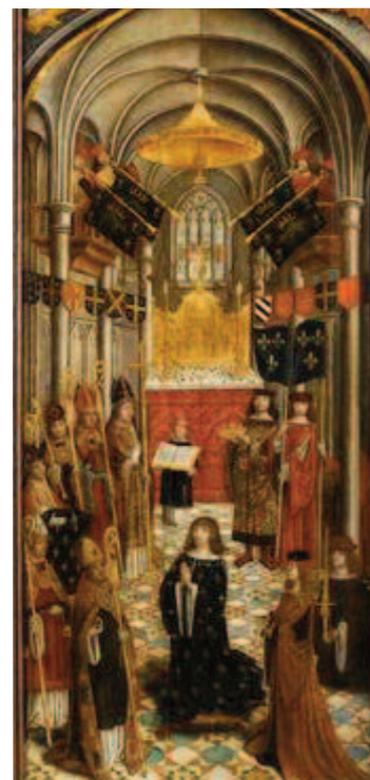
L'institution de l'Écurie

Si les musiciens de la Chapelle et de la Chambre offrent une écoute de la musique dans le cadre confortable d'un intérieur, les musiciens de l'Écurie sont chargés quant à eux de la musique liée aux activités de plein air et aux déplacements du roi. Pour cela, ils jouent de « haulx instruments ». Trompettistes italiens, fifres, tambourins suisses accompagnent le roi depuis Charles VIII. Louis XII y ajoute des sacqueboutes et des hautbois puis François I^{er} des violons. L'Écurie est moins prestigieuse que les deux autres institutions, les musiciens qui en font partie

ont des gages deux fois moins élevés que les chantres de la Chapelle. Leur situation est néanmoins plus enviable que celle de la plupart des musiciens profanes de l'époque du fait du prestige et de la protection royale. Ils peuvent également jouer en dehors de la cour et ainsi augmenter leurs revenus.

Les musiciens de l'Écurie jouent souvent de plusieurs instruments et évoluent en « bandes », c'est à dire en orchestres qui ne comportent qu'un type d'instruments. On peut entendre des bandes de hautbois, de sacqueboutes, de cornets.

Jouant un rôle majeur pour le cérémonial royal, les musiciens de l'écurie sont vêtus aux couleurs du roi. Ils sont présents aux fêtes (festins, bals) ou lors des entrées mais aussi sur les champs de bataille ou encore pour les baptêmes, les sacres et les enterrements.



*Sacre de Louis XII,
huile sur bois
provenant de la
cathédrale
d'Amiens, 1501,
Cl. 822a, Paris,
musée national de
la Moyen Âge*

Les festivités monarchiques, bals, mariages, baptêmes...

Les musiciens de l'Écurie sont très sollicités pour accompagner les bals qui sont courants à la cour des Valois. Sous Henri III, il y a au minimum deux bals donnés chaque semaine. L'instrument roi des bals de cour est alors le violon. Lors de ces bals, l'Écurie joue des danses comme la Pavane, danse marchée en cortège d'une grande noblesse, la gaillarde, danse plus dynamique ou la volte, danse virtuose dans laquelle le danseur aide sa dame à faire un saut aérien.

Lors de grandes festivités religieuses qui concernent directement la monarchie comme les sacres, les baptêmes ou les mariages des princes, la musique est également très présente. Les instruments sont habituellement exclus de l'église, à l'exception de l'orgue. Pourtant lors de ces grands événements, la musique des offices religieux reçoit un éclat exceptionnel. Il n'est pas rare d'y entendre de véritables orchestres ac-

compagner des chœurs importants, y compris pour des funérailles. Lors de ces offices qui restent exceptionnels, la Chambre, l'Écurie et bien sûr la Chapelle allient leurs forces.

Les grands spectacles

Ces festivités donnent lieu à des pièces de théâtre, banquets, bals ou encore de grands spectacles dont le but revendiqué est de mêler les différents arts. Ces spectacles ont presque toujours pour thème un sujet mythologique tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, de l'*Énéide* de Virgile, d'œuvres d'Horace... En 1581, est donné à la cour le *ballet comique de la Reine* d'après Ovide. Ce spectacle est créé et mis en scène par le chorégraphe et metteur en scène Balthasar de Beaujoyeux. Il réunit la danse, une mise en scène spectaculaire, la comédie et la musique. Fait rare, la musique de ce ballet a été conservée dans un livret décrivant l'ensemble du spectacle.



Bal à la cour d'Henri III, donné au Louvre pour le mariage d'Anne, duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine-Vaudémont, le 24 septembre 1581. Anonyme flamand. Paris, musée du Louvre.

Tribune des musiciens de la salle de bal, château de Fontainebleau



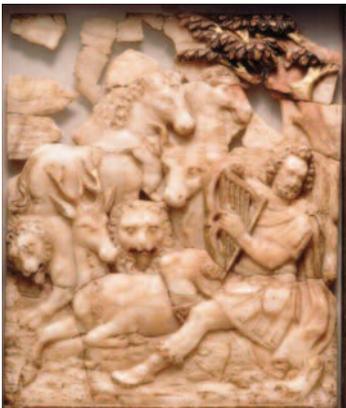
© Frédéric Audirac

Musique et mythologie : l'exemple d'Orphée

Figure mythique éprouvant le pouvoir de la musique, Orphée est l'une des figures préférées des compositeurs, particulièrement en Italie. Dans les années 1480, l'humaniste Angelo Poliziano écrit un spectacle sur ce thème qui est mis en musique et joué à la cour de Mantoue. On n'en possède malheureusement plus que le texte.

Il est notable que les premiers opéras de l'histoire, à l'exception de la *Dafné* de Péri, aient tous exploré ce thème. Une *Euridice* sur un livret de Rinuccini mis en musique par Jacopo Péri et Giulio Caccini est jouée pour les noces florentines d'Henri IV et de Marie de Médicis. L'année suivante, chacun de ces deux compositeurs font éditer leur mise en musique intégrale du livret. En 1607, *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi est joué à Mantoue. Cette œuvre que le compositeur qualifie de « fable en musique » n'est donc pas le premier opéra de l'histoire. Il en est le premier chef d'œuvre qui clôt la Renaissance tout en ouvrant le baroque musical.

Orphée est également un thème très utilisé par tous les artistes. Il est traité sous formes de céramiques, de tableaux, de gravures...



Orphée charmant les animaux, albâtre, Mâlines, vers 1600, E. Cl. 19369, Ecoen, musée national de la Renaissance

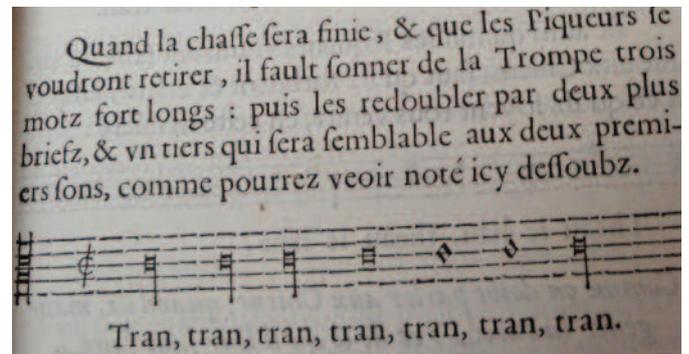
D) LA MUSIQUE DE PLEIN AIR : LA CHASSE, LA GUERRE ET LES ENTRÉES

Musique et chasse

Privilège des nobles, la chasse est l'activité de plein air la plus prisée du roi et des seigneurs. La musique liée à la chasse forme un langage compris de tous. Sonner le cor ou la trompette est un moyen d'avertir les autres chasseurs à l'aide de notes longues ou brèves des « circonstances » : c'est à dire de ce dont on est témoin. Le « bien-aller » indique lorsque les chiens suivent la bonne piste, la « vue » lorsque l'animal chassé est vu par le sonneur, le « bat-eau » lorsque la proie est dans un étang ou une rivière...

En 1568, Jacques Du Fouilloux publie un ou-

vrage sur l'art de la chasse « *La vénerie avec plusieurs recettes et remèdes pour guérir les chiens de diverses maladies* ». Il note des sonneries du cor.



« *La vénerie avec plusieurs recettes et remèdes pour guérir les chiens de diverses maladies* », Jacques Du Fouilloux, 1568, EC.260, Ecoen, musée national de la Renaissance

Le thème de la chasse

La chasse est pour le compositeur Clément Janequin un sujet d'inspiration. En 1528 sont publiées plusieurs chansons descriptives dont les paroles juxtaposent un texte à des onomatopées : *le chant des oiseaux*, *les cris de Paris*, *le caquet des femmes*... L'une des chansons intitulée *la chasse* décrit les différentes étapes d'une chasse au cerf dans la forêt de Fontainebleau du départ des « gentils veneurs » à l'hallali du cerf.

Parmi les autres chansons descriptives célèbres de Janequin, *la guerre* ou *la bataille de Marignan* décrit les phases de la célèbre victoire des troupes de François I^{er} contre les soldats suisses le 14 septembre 1515. *Chantons, sonnons trompettes* célèbre en juillet 1530 le retour des princes captifs (dont le futur Henri II) d'Espagne où à la suite du désastre de la bataille de Pavie, ils remplaçaient leur père comme captifs de Charles Quint.



Détail de la chasse d'Esau, cheminée des appartements du Connétable, vers 1550, château d'Ecoen

Lors des chasses royales, c'est à dire des chasses aux cerfs utilisant un filet, des tambours sont utilisés pour orienter les animaux vers la clôture. Lors d'une chasse organisée à Mantoue en l'honneur de Charles Quint, 50 tambours ont participé à la traque.

Musique et guerre

Fifres, tambours et trompettes scandent la vie militaire. Les soldats se déplacent au son des musiciens et fixent leur pas sur le rythme proposé. A la Renaissance, on prête à la musique des pouvoirs sur le comportement humain. Ses vertus galvanisantes sont utilisées pour donner du courage aux combattants et leur faire oublier la fatigue des déplacements.

Sur le champ de bataille, les ordres du roi ou de ses généraux sont relayés par les musiciens qui se tiennent près des enseignes. Les instruments utilisés émettent de profondes vibrations et portent loin ce qui permet d'effrayer l'ennemi ou de communiquer avec lui à l'aide de codes connus de tous. L'assaut, la retraite ou encore la progression sont signalés pour l'infanterie par un code frappé sur les tambours (caisse claire) ou sonné par la trompette. L'ordonnance de François I^{er} qui en 1534 institue les légions d'infanterie prévoit pour un effectif de 42000 hommes, 164 tambourins et 84 fifres. Les timbales sont réservées à la cavalerie. Les musiciens sont également présents sur les bâtiments de la flotte, ils jouent des tambours, des trompettes et du fifre.



Détail représentant des musiciens guidant l'armée de la tapisserie « Le rassemblement des chevaliers », tenture de David et Bethsabée, Bruxelles, 1520-1530, E.Cl.1617, Ecoen, musée national de la Renaissance

Entrées royales

L'Écurie remplit son rôle principal, parfaire le cérémonial par la musique d'apparat, lors des entrées royales. Durant les premières années de leur règne ou à la suite d'un événement important, les rois de France sont reçus solennellement par les grandes villes du Royaume.

Accompagné de sa famille et de la cour, le roi est accueilli à l'entrée de la ville pour en recevoir les clés. Puis, le défilé royal passe les portes et parcourt les rues. Vient ensuite le cortège des per-

sonnalités importantes de la ville suivi des corporations. Chaque cortège est précédé de musiciens. Lors de l'Entrée de la reine Éléonore d'Autriche à Lyon en mai 1533, la procession avançait au son des trompettes, de clairons, de sacqueboutes, de hautbois et des voix des chanteurs.

Bien que ces Entrées royales soient décidées par le roi, ce sont les municipalités qui ont la charge de les organiser et donc de les financer.

A la Renaissance, ces Entrées sont voulues comme de véritables triomphes à l'Antique. Pour



Le Triomphe de Scipion, Histoire de Scipion, tenture de cuir peint, d'après Antonio Tempesta (1555-1630), premier quart XVII^e siècle, E. Cl. 18437c, Ecouen, musée national de la Renaissance

cela, on mandate les meilleurs architectes, sculpteurs, menuisiers et poètes de leur temps. A charge pour eux de mettre en place en quelques jours un programme artistique et architectural.

Pour immortaliser ces cérémonies fastueuses, des livrets sont rédigés et illustrés de gravures. Ils indiquent l'ordre du défilé, la nature des divertissements et des joutes et décrivent les cadeaux offerts par la ville au roi. S'ils confirment la présence de musiciens souvent vêtus aux couleurs du souverain à la tête des cortèges, ils renseignent peu sur la musique jouée ou les compositions musicales réalisées pour ces occasions. Tout juste précisent-ils que des chanteurs sont présents le long du parcours pour chanter au passage du roi en haut de grands échafaudages comme autant de tableaux vivants.



Conclusion

La musique est donc présente à chaque moment de la vie d'un prince ou d'un souverain. Art profondément inscrit dans son temps, elle subit et illustre la révolution religieuse du XVI^e siècle, mais aussi l'intérêt pour l'Antiquité. L'édition musicale favorise la diffusion des partitions encourageant ainsi une plus large pratique vocale et instrumentale, qu'elle soit professionnelle ou amateur.

Aujourd'hui, des musiciens jouent ces musiques et un travail important a déjà été réalisé par les musicologues et les interprètes. La première action a été de mettre à disposition des musiciens amateurs des transcriptions modernes des partitions. Concernant le jeu des instruments, des artistes maîtrisent aujourd'hui parfaitement des instruments comme le cornet à bouquin, la viole de gambe ou le luth qui étaient pourtant tombés en désuétude au XVIII^e siècle. Ils jouent des copies d'instruments conservés dans les musées. La musique de la Renaissance offre à l'interprète à la fois un lien fort avec le temps qui l'a vue naître, sa littérature, ses arts et son histoire, et une grande liberté dans son interprétation.

Les instruments à corde de l'ensemble Renaissance Il Ballo : viole de gambe, viola da braccio, luth, guitare, rebec.

A) Lexique

Chant grégorien : le mot apparaît au VIII^e siècle et vient du nom du pape saint Grégoire le Grand (590-604) qui a notamment fixé le choix des prières romaines et des diverses pièces chantées à la messe. Ce chant est un mélange des traditions romaines et franques. L'action unificatrice de Charlemagne, servie bientôt par les premières notations manuscrites (IX^e-X^e siècles) permet sa large diffusion. Rassemblés dans des livres appelés antiphonaires et graduels, ces chants viennent de milliers de mélodies issues d'un répertoire de culture orale. Initialement, ces pièces sont notées comme des aides mémoires : des signes graphiques (virgules, points, accents...) sont placés au-dessus du texte à chanter et donnent des indications mélodiques et rythmiques. A la fin du Moyen Age, l'influence de la polyphonie et du **contrepoint*** alourdit les mélodies grégoriennes classiques, si remarquables par leur souplesse et leur légèreté ; ces musiques deviennent le **plain-chant***.

Chant sur le livre : ce chant est une pratique d'improvisation à partir du plain-chant. La plus grande partie du chœur chantait la ligne de plain chant et quelques solistes improvisaient une ou plusieurs voix. Cette pratique apparaît également sous le nom de contrepoint improvisé.

Choeurs de cordes : c'est un couple de cordes accordées à l'unisson ou à l'octave. Le luth de la Renaissance possède souvent six chœurs. Le chœur aigu ne possède qu'une seule corde appelée chanterelle (on y joue le chant).

Contrafacta : adaptation d'un nouveau texte à une musique préexistante monodique ou polyphonique.

Contrepoint : Le contrepoint est une technique d'écriture à plusieurs voix. Son nom vient du latin « *punctus contra punctum* », c'est-à-dire « point contre point » ou « note contre note ». Initialement, il s'agit d'écrire une deuxième ligne musicale en fonction d'une première : une note de la deuxième voix pour chaque note de la première. Par extension, le contrepoint est une écriture savante utilisant un système d'imitation musicale. Toutes les voix chantent des mélodies tirant leurs matériaux du même motif initial. Le contrepoint le plus strict est le canon. Ce procédé a un défaut, il ne permet pas l'intelligibilité du texte puisqu'il est prononcé de façon décalée.

Frottola : Les poètes mis en musique dans ce type de chansons sont parmi les plus grands auteurs italiens. Ce répertoire est chanté dans les cours les plus importantes. Cependant, la mise en musique présente une diction homophone et une rythmique souvent enlevée dans une « veine » populaire.

Homophonie : Toutes les voix prononcent un même texte en même temps.

Lutrin : Meuble à pupitre destiné à supporter des livres ouverts pour en faciliter la lecture. Ce meuble est placé dans le chœur d'une église pour porter les livres du chant liturgique.

Ménétrier : instrumentiste professionnel qui exerce en dehors des corps musicaux de la cour.

Messe : Sur le plan musical, la messe est un ensemble de pièces conçues pour être chantées dans un même office religieux. La messe la plus courante comporte le commun : l'ensemble des textes communs à presque tous les jours de l'année (*Kyrie/ Gloria/ Credo/ Sanctus/ Agnus Dei*). Dans d'autres messes, ce commun peut être complété par ce qui constitue le « propre de la messe » et qui est particulier à chaque fête liturgique. Dans certaines messes comme *la Missa pro defunctis*, on ne chante pas le *Gloria* ni le *Credo*, mais d'autres pièces comme *Requiem aeternam* (d'où le nom de *Requiem*). La première messe polyphonique de l'histoire est la "Messe Notre-Dame" de Guillaume de Machaut composée au XIV^e siècle.

Motet : Pièces polyphoniques composées sur un texte libre (donc autre que ceux de la messe), les motets semblent avoir été chantés à certains mo-

ments de l'office religieux en fonction de la fête concernée. Les treize livres de motets publiés par Attaignant entre 1534 et 1535 montrent qu'il existe un répertoire de pièces liturgiques propres à chaque moment de l'année (Noël, Pâques...). Si les motets sont généralement édités ou copiés sous la forme de livre de chœur, on trouve néanmoins des motets édités en parties séparées, ce qui montre que ce type de musique est également chanté dans le cadre plus intime ou familial.

Monodie : C'est le chant à une seule voix (ici voix au sens de ligne musicale). Pour le répertoire de l'Église, ce chant descend du « grégorien ».

Musique faite : On trouve parfois le terme de « musique faite » ou « musique composée » pour parler de la polyphonie composée. Ces termes la distinguent ainsi du plain chant et du chant sur le livre.

Plain chant : Le plain chant est une évolution du chant grégorien. Son nom vient de « *planus cantus* » c'est-à-dire le chant plat. Les rythmes sont étirés et toutes les notes ont (presque) la même valeur, ce qui lui vaut ce nom. C'est sur le répertoire de plain chant que va se construire une grande partie du répertoire musical de l'église catholique du Moyen Âge jusqu'au XXI^e siècle.

Polychoralité : Forme musicale à plusieurs chœurs.

Prosodie : Travail sur la concordance entre le rythme et les accents d'une texte et le rythme musical.

Psalette : Lieu de formation des enfants appartenant au chœur de la chapelle.

Tablature : Système de notation musicale n'utilisant pas les notes, mais indiquant la place des doigts sur l'instrument de musique. A la Renaissance, il existe des tablatures pour luth, orgue, clavecin mais aussi pour viole ou flûte.

B) Biographies

Josquin Després (vers 1440-1521)

Probablement né au début des années 1440, il apparaît pour la première fois dans les sources historiques à l'occasion de son séjour en Italie où il est chanteur à la cathédrale de Milan de 1459 à 1472, avant d'être au service de la famille Sforza (1474 - 1504). Entre 1486 et 1501, il est chantre de la chapelle papale et se met au service du Duc Hercule I^{er} de Ferrare. À partir de 1504, alors qu'il a déjà une soixantaine d'années, il profite de son bénéfice de prévôt et se retire à Condé-sur-l'Escaut jusqu'à sa mort le 27 août 1521.

Sa carrière est emblématique de l'itinérance des maîtres de Chapelle : Paris, Rome, Ferrare, Plaisance, Modène, Saint-Quentin...

Son œuvre représente un magnifique équilibre entre le Moyen Age et la Renaissance. Il signe des messes (dont la *Missa Hercules Dux Ferrariae* composée en 1503 en l'honneur de son bienfaiteur), une centaine de motets (*Miserere mei Deus*) et des chansons de toutes sortes. L'une des plus connues "*El grillo*", le grillon, évoque l'insecte chanteur, mais aussi Carlo Grillo, un collègue de Josquin Després.

Clément Janequin (vers 1485-1558)

Né vers 1485 à Châtellerault, il meurt début 1558 à Paris. Comme Josquin Després, il passe de poste en poste à Bordeaux, Saint-Emilion, Angers, Auch. Ce type de carrière itinérante est étonnant à son époque, particulièrement en France. En 1529, Attaignant commence à publier ses œuvres.

En 1549, Janequin se fixe à Paris. Vers 1556, il est « compositeur ordinaire du roi » et livre alors des œuvres religieuses : *Lamentations de Jérémie*, *Proverbes de Salomon*, *Psaumes*. Bien qu'il compose des psaumes, rien ne montre qu'il se soit converti à la Réforme. Il est d'ailleurs prêtre depuis 1523.

Parmi ses 254 chansons, ce sont ses quelques pièces descriptives (*La Guerre*, *La Chasse*, *Le Chant des oiseaux*...) qui obtiennent le plus grand succès dès le XVI^e siècle, succès jamais dé-

menti. Sa renommée dépasse les frontières. Très vite après l'édition de la chanson *La guerre*, des compositeurs espagnols ou italiens s'en inspirèrent pour créer des messes. Les luthistes ont également transcrit ses œuvres pour leur instrument, c'est le cas du *Chant des Oiseaux* par Francesco da Milano.

Jacques Arcadelt (vers 1507-1568)

Peu connu de nos jours, Jacques Arcadelt est né à Namur vers 1507 et s'établit à Florence vers 1530. Il est l'un des plus importants compositeurs de sa génération particulièrement dans les domaines de la chanson et du madrigal dont il est l'un des créateurs. A la fin de 1540, Arcadelt entre à la Chapelle Sixtine. Sa santé laisse à désirer et sa production musicale en pâtit. Cependant, des pièces de sa main, conservées dans des manuscrits de la Chapelle, indiquent que sa musique y était jouée. Après la mort de Paul III en 1549, Arcadelt retourne en France où il entre au service du Cardinal Charles de Lorraine qu'il quitte dix ans plus tard.

Il est célèbre dans toute l'Europe pour ses près de 250 madrigaux. Fait unique, son premier livre sera réédité 58 fois entre 1538 et 1654, marquant profondément ce genre.

Ses 125 chansons françaises sont aussi très appréciées et ses œuvres, diffusées de l'Espagne à la Pologne, sont transcrites pour instruments (le luth, notamment). Elles comprennent également des psaumes de David, des messes et des

motets.

Le nom d'Arcadelt est présent dans les deux listes de musiciens les plus célèbres du XVI^e siècle, celle de Rabelais en 1552 et celle de Ronsard en 1560.

Roland de Lassus (1532-1594)

Roland de Lassus est né dans le Hainault.

Comme tant d'autres compositeurs d'alors, il voyage à travers l'Europe dès l'âge de 12 ans lorsqu'il entre au service de Ferrante Gonzague qu'il suit à Fontainebleau, Mantoue, Palerme...

En 1556, il est engagé comme ténor à la Chapelle d'Albert V, duc de Bavière qui le nomme ensuite maître de sa Chapelle en 1563 et le charge également de missions diplomatiques.

Son protecteur lui interdit de faire jouer les *Psalmi poenitentiales* (psaumes de la pénitence) à l'extérieur de sa cour et de les faire imprimer.

En guise de compensation, il les fait réunir dans l'un des plus somptueux livres de chœur manuscrit de la Renaissance, enluminé par Hans Mielich.

En 1571 puis en 1573 et 1574, il se rend à la cour de France à l'invitation du roi Charles IX, mais refuse d'y rester définitivement. Il restera fidèle à la cour de Munich jusqu'à sa mort en 1594.

Lassus a signé plus de 50 messes, plus de 500 motets, plus de 100 Magnificat, mais aussi environ 150 madrigaux et autant de chansons en français.

Monteverdi (1567-1643)

Monteverdi est l'un des compositeurs les plus importants de l'histoire de la musique.

Dès 1590, il travaille pour le duc de Mantoue, Vincenzo Gonzagua. Il compose pour lui l'une de ses œuvres majeures : *Orfeo* créé en 1607. Ce n'est pas le premier opéra de l'histoire de la musique, mais son premier chef d'œuvre absolu.

Les chœurs sont de véritables madrigaux dans le style de la Renaissance alors que les passages solistes sont dans le nouveau genre de la monodie accompagnée et ouvrent ainsi le baroque musical.

Après la mort de son mécène en 1612, Monteverdi quitte Mantoue pour Venise où il renoue avec le style de l'opéra. Il compose de nombreuses œuvres dramatiques, aujourd'hui perdues. N'ont été conservées que *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1640) et *Le Couronnement de Poppée* (1643).

Monteverdi compose également huit livres de madrigaux, mais aussi un grand nombre de messes et de motets qui oscillent entre hommage au style ancien de la Renaissance et style nouveau. Dans la préface de son cinquième livre de Madrigaux (1605), il explique son style nouveau (*seconda prattica*) dans laquelle le compositeur contourne les règles habituelles de l'ancien style (*prima prattica* dans laquelle le compositeur respecte les règles strictes du contrepoint) afin de mieux donner toute sa force au texte.

Palestrina : Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 ou 26-1594)

Probablement né à Palestrina qu'il prend comme patronyme, Giovanni Pierluigi da Palestrina a passé la plus grande partie de sa vie et de sa carrière soumise aux changements de pape, à Rome. Jules III fait entrer, d'autorité, Palestrina à la Chapelle Sixtine en 1555 en l'exemptant de passer le traditionnel examen, ignorant le fait qu'il est marié. À la mort de Jules III, le pape Marcel II lui succède et meurt au bout de trois semaines. Il a néanmoins le temps de recommander plus de simplicité et d'intelligibilité dans la musique d'Eglise. Cette volonté, en partie exaucée dans la Messe du Pape Marcel devient l'axe majeur des recommandations musicales du Concile de Trente en 1562. À l'avènement de Paul IV, Palestrina doit démissionner puisque le pontife se sépare de tous les chanteurs mariés ou ayant composés des madrigaux.

Il sera ainsi alternativement chanteur à la Chapelle Giulia (qui assure les offices à Saint-Pierre, quand le pape ne les préside pas), à la Chapelle Sixtine, il dirigera la chapelle de Saint-Jean de Latran....

Après le décès de sa femme, Palestrina décide d'entrer dans les ordres, mais épouse finalement une riche veuve dont il gère avec succès le commerce de fourrures pendant au moins dix ans. Cette période d'aisance financière se caractérise par des publications régulières. Sa réputation est

Ange jouant du luth, détail de la cheminée de la salle de la grande sculpture, château d'Écouen



alors à son apogée.

Vers 1588, il fonde la *Vertuosa Compagnia*, première association pour la défense des intérêts professionnels de musiciens.

Le style de Palestrina est le modèle officiel de l'Église, depuis les recommandations de Marcel II. Il laisse une œuvre monumentale dans laquelle on trouve plus de 100 messes (dont 43 publiées de son vivant), plus de 300 motets, près de 100 madrigaux...

C) Quelques instruments de la Renaissance

Le luth (bas instrument)

Son nom semble venir de l'arabe *al'oud* (« le bois »). Arrivé en Europe par l'Espagne au Moyen Âge, pendant la présence mauresque, le

luth (qui a donné « luthier ») subit une évolution décisive de son mode de jeu au XV^e siècle, lorsque les cordes anciennement jouées au moyen d'un plectre (équivalent ancien du médiator moderne) sont désormais pincées au doigt. On peut ainsi faire sonner plusieurs **chœurs de cordes*** à la fois et l'instrument devient polyphonique. Cet instrument bénéficie d'un large répertoire et de la faveur des musiciens comme de l'élite intellectuelle.

Le théorbe (sorte de luth auquel on a ajouté une extension au manche) est inventé en Italie vers 1580 tandis qu'à la même période, le nombre de cordes graves du luth augmente en France et en Allemagne, en en faisant ainsi évoluer sensiblement le son.

NB. : le luth n'est en rien l'ancêtre de la guitare qui existe déjà à la fin du XIII^e siècle en Espagne.

Le violon

Cette famille apparaît en Europe au début du XVI^e siècle. Les premières représentations du violon datent des années 1505-1508 (plafond de la salle du trésor du *Palazzo di Ludovico il Moro* à Ferrare).

Le violon descend d'instruments à archets du Moyen Âge (rebec, vièle). Les premiers modèles semblent avoir été construits par des luthiers d'Italie du nord à Crémone (Andrea Amati) et Brescia (Gasparo da Salò).

Le nom initial du violon était *viola da braccio* ou

viole de bras et s'opposait ainsi à la *viola da gamba* ou viole de jambe. La famille de la *viola da braccio* est constituée de plusieurs instruments dont le plus aigu est rapidement nommé *violino*, nom qu'il conserve jusqu'à aujourd'hui et qui s'est étendu à toute sa famille. Le traité de Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical des tons, sons et accordz...*, imprimé en 1556, décrit la famille des violons, en l'opposant à la famille des violes :

« Nous appelons violes celles desquelles les gentilz hommes, marchantz et autres gens de Vertuz passent leur temps....L'autre sorte s'appelle violon et c'est celui du quel l'on use en dancierie communément... Je ne vous ai mis en figure le dict violon par ce que le pouvez considérer sus [au-dessus] la viole, joint qu'il se trouve peu de personnes qui en use, si non ceux qui en vivent par leur labour. »

Notre auteur donne un jugement de valeur négatif sur l'instrument lui-même et sur les gens qui en jouent.

L'ancêtre du violoncelle, la « basse de violon », plus grande, existe dès le XVI^e siècle. Le violoncelle la remplace seulement à partir du début du XVIII^e.

La viole de gambe (bas instrument)

La viole n'est pas l'ancêtre du violon. Différente de celui-ci dans sa structure (caisse de forme différente, ouïes en c et non en f ou s comme le violon, possédant cinq puis six cordes) et donc

dans ses sonorités, c'est l'instrument privilégié par Castiglione.

Contrairement au violon, la viole est jouée par des professionnels ou de riches amateurs. Elle est donc souvent somptueusement décorée d'arabesques ou de motifs géométriques et son extrémité (appelée la tête) présente souvent un visage sculpté. Avec le luth et l'épinette, c'est l'instrument aristocratique par excellence.

Ses sonorités sont chaleureuses et plutôt intimes (on le lui reprochera d'ailleurs au milieu du XVIII^e siècle) et sont souvent comparés à la voix humaine.

Suivant sa taille, cet instrument est joué sur les genoux pour l'instrument aigu : le dessus ou entre les mollets pour les instruments plus graves que sont le ténor et la basse. C'est de ce jeu que vient son nom, *gamba* signifiant jambe en italien.

Les flûtes à bec et traversières (bas instrument)

Les flûtes existent dès le paléolithique (tibias de mouton percés datant de 30 000 av J.C.).

- La flûte à bec est un instrument très répandu à la Renaissance . Cet instrument existe alors en de nombreuses tailles de la sopranino à la contrebasse (plus de deux mètres de haut) en passant par la soprano, l'alto, la ténor, la basset et la basse.

- La flûte traversière est construite d'une seule pièce cylindrique à six trous, elle est introduite en Europe au XII^e siècle sous la forme du fifre,

joué à l'armée en accompagnement du tambour. À la Renaissance, elle se diversifie en une famille d'instruments de différentes tailles. On entend encore rarement ce type de flûte aux concerts de musique Renaissance. Pourtant, une iconographie foisonnante la présente, les musiciens étant accompagnés d'un luth ou d'une épinette.

Le cornet à bouquin (haut instrument)

" Quant à la propriété du son qu'il rend, il est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil qui paraît dans l'ombre ou dans les ténèbres, lors qu'on l'entend parmy les voix dans les églises, cathédrales ou les chapelles..." Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris, 1636)

À l'origine, cet instrument était taillé dans des cornes animales (d'où son nom de cornet), mais au XVI^e siècle, il est fabriqué en ivoire ou en

bois, en deux parties qui sont liées puis couvertes de parchemin ou de cuir. Il s'est répandu dans toute l'Europe et son répertoire couvre plus de deux siècles de musique.

On distingue les cornets muets dont l'embouchure est taillée à l'intérieur de l'instrument et les cornets dont l'embouchure (le bouquin) est une pièce indépendante tournée dans de la corne, de l'ivoire ou du bois.

Au XVI^e siècle, l'instrument est couramment adopté. Il est joué par des solistes virtuoses en Italie tel Giovanni Bassano et Girolamo Dalla Casa.

Le cornet à bouquin est le seul instrument dont on joue dans les trois corps de musique (Chambre, Chapelle et Écurie).

La sacqueboute (haut instrument)

La sacqueboute est l'ancêtre du trombone à coulisse. Son nom est une contraction des verbes de l'ancien français *sacquer* et *bouter* signifiant respectivement tirer et pousser. La sacqueboute était utilisée dans la musique religieuse, les fêtes populaires et la musique d'apparat.

Le nom "trombone" vient d'Italie. Il est impossible de dater exactement le moment où la sacqueboute devient trombone. La famille comprend la sacqueboute soprano (très peu jouée), alto, ténor (le plus répandu), et basse.

La sacqueboute est un instrument incontournable dans l'Europe entière. Son âge d'or se situe approximativement entre 1550 et 1650, princi-



Un visite intermusée sur la musique

Le musée national de la Renaissance et la Cité de la musique propose un intermusée sur la musique de la Renaissance. Après avoir découvert à Ecouen le contexte de la musique de la cour, les groupes découvrent à Paris les instruments de musique de la période grâce aux collections du musée de la musique.

Cornet à bouquin, anonyme, Italie, XVI^e siècle, E. 136, Paris, musée de la musique



Famille de quatre sacqueboutes

pablement en Italie du nord, en Allemagne et en Espagne (et, dans une moindre mesure, en Angleterre et en France) c'est-à-dire en même temps que le cornet à bouquin auquel on l'associe souvent.

E) Bibliographie et Discographie

BIBLIOGRAPHIE

- Bossuyt (Ignace), *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus, Les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, Cerf/Racine, 1996.
- Cazaux (Christelle), *La musique à la cour de François I^{er}*, Zurfluh, Paris, 2002
- Chatenet (Monique) et d'Anthenaise (Claude), *Chasse princière dans l'Europe de la Renaissance*, Acte sud, 2007, p.378-379
- Contamine (Philippe), « La musique militaire dans le fonctionnement des armées : l'exemple français (v. 1330-v. 1550) » in, *La revue de la société des amis du musée de l'armée*, 2002, n°124, p.17-32
- Damant (Benoît), « Le « Requiem » de Pierre Cléreau et les funérailles de Pierre Cléreau », in Yves Ferraton (ed.), *Horizons musicaux en Lorraine*, Actes du colloque du château de Malbrouck à Manderen, 2007, p. 239-270.
- Dobbins (Franck), « Les Madrigalistes français et la Pleiade », in *Les Chansons à la Renaissance*, Actes du colloque d'Études Humanistes du CESR de l'université de Tours, Van de Velde, 1977, p. 161 et 162.
- Handy (Isabelle), *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Honoré Champion, Paris, 2008.
- Handy (Isabelle), *Histoire de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance*, Ellipse, 2009.
- Massin (Brigitte) (dir.), *La petite encyclopédie de la musique*, Paris, 1997.
- Ouvrard (Jean-Pierre), *Josquin Desprez et ses contemporains, de l'écrit au sonore. Guide pratique d'interprétation*, Arles, Actes Sud, 1986.

- Ouvrard (Jean-Pierre), *La chanson polyphonique française du XVI^e siècle*, réédition Centre de musique ancienne de Tours, 1997.

- Weber (Edith), *Le concile de Trente et la musique*, Paris, Champion, 1982.

- Weber (Édith), *Histoire de la musique française de 1500 à 1650*, Sedes, 1996.

- Actes du colloque « *La musique au temps du connétable* », Société d'histoire de Montmorency, 2009

DISCOGRAPHIE

- *Que je chatouille ta fossette*, Ensemble Douce memoire, Ricercar, Ric 294. (Chansons et danses françaises.)

- *Deux cœurs aimants*, Paschal de L'Estocart, Ensemble Ludus Modalis, Ramée 0703, 2007. (Musique protestante jouées ici *a cappella*).

- *Chansons de la Renaissance*, Ensemble Gilles Binchois, Virgin Veritas (Un panorama des ces types de chansons avec de nombreux compositeurs différents en 2CD : l'un de chansons françaises et l'autre de chansons espagnoles.)

- *Carlos V, Mille Regretz*, Ensemble Hesperion XXI, Alia Vox. (Une biographie en musique de Charles Quint présentant des pièces profanes et

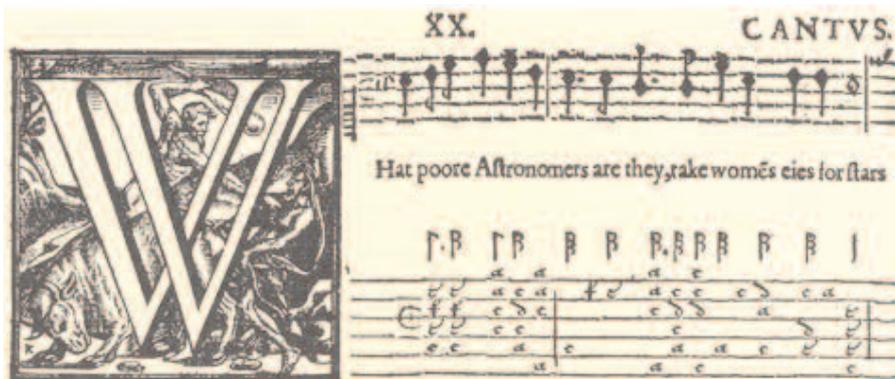
sacrées.)

- *Chansons sur des poèmes de Ronsard*, Ensemble Clément Janequin, Harmonia mundi. (Quatre compositeurs qui ont travaillé sur des poèmes de Ronsard.)

- *Requiem pour Claude de Lorraine*, Ensemble Entheos, Le Parnasse français 005, 2007 : enregistrement de la Missa pro Mortuis de Pierre Cléreau. (Musique catholique interprétée avec chanteurs et instruments.)

- *Dictionnaire d'Instruments du Moyen Age et de la Renaissance*. 2 CD. Cantus. (Des enregistrements des nombreux instruments dont certains rarement enregistrés.)

FICHE 1 : L'APPRENTISSAGE DE LA MUSIQUE



Document 1: Tablature pour luth d'une oeuvre de l'anglais John Dowland (153;1626).



Document 2 : Vierges sages et vierges folles (détail)

Suzanne de Court, émail, Limoges, vers 1600, E. Cl. 21966, Ecouen, musée national de la Renaissance

Document 3 : Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, paru à Venise en 1528, traduit en français en 1537

« Quant au temps et saison de pouvoir user de ces manières de musique, je pense que ce doit estre toutes les fois que l'homme se trouve en une familière et amiable compagnie, et qu'il n'y a point d'autres affaires : mais sur tout cela est seant devant les dames, pource que leurs visages adoucissent les coeurs des escoutans, tellement que la douceur de la musique les penetre mieux, et resveillent aussi les esprits de ceux qui chantent la musique. »

Question A : Observez le document 1, à quoi correspondent les deux séries de lignes? Quelle est la langue ici utilisée pour les paroles? En quoi ce document est-il utile ?

Question B : L'invention de l'imprimerie a facilité l'apprentissage de la musique. Pourquoi ?

Question C : Le document 3 donne une des raisons pour un courtisan d'apprendre la musique. Quelle est-elle ?

Question D : Observez le personnage du document 2, est-il représentatif des musiciens professionnels de la Renaissance ? Pourquoi ?

FICHE 2 : MUSIQUE ET MYTHOLOGIE

Document 1 : *Orphée charmant les animaux*, albâtre, Mâlines, vers 1600, E. Cl. 19369, Ecouen, musée national de la Renaissance



Document 2 : *Henri IV en Apollon*, broderie dite de l'Arsenal, Paris, 1600, 1610, E. Cl. 1209a, Ecouen, musée national de la Renaissance

Document 3 : *Mercure*, Pierre Courteys, émail, 1559, E. Cl. 1500, Ecouen, musée national de la Renaissance



Question A : L'histoire du personnage représenté sur le document 1 est raconté dans un célèbre livre de l'Antiquité très apprécié à la Renaissance. Quel est ce livre ?

Question B : Qui est ce personnage et que fait-il sur cette représentation ?

Question C : Le document 3 représente le dieu romain Mercure. A quoi le reconnaît-on ?

Question D : Dieu du commerce, des voyageurs et des voleurs, Mercure est aussi selon la mythologie l'inventeur de l'écriture, de la danse, du feu et des poids. Il a également inventé deux instruments de musique. Le premier porte le nom d'un de ses fils et il fait don du second à son demi-frère Apollon. Quels sont ces instruments ?

Question E : Dans la mythologie antique, Apollon est le dieu du chant, de la musique, de la poésie et de la guérison. Sur le document 2, comment sait-on que le roi Henri IV est représenté en Apollon ? Quel autre roi de France (son petit-fils) choisit d'être assimilé à ce dieu ?

FICHE 3 : LA CHAPELLE



Document 1 :
Tribune présumée des
chantres,
chapelle du château
d'Ecouen



Document 2 :
Orgue positif, Allemagne du sud,
début XVII^e siècle, E.Cl.22575,
chapelle du château d'Ecouen

Question A : Quel type de musique est joué dans une chapelle ?

- 1) de la musique d'apparat 2) de la musique religieuse 3) de la musique de chambre

Question B : Le document 1 est une photographie de la tribune où se prenaient place les chantres à la Renaissance. Qui sont les chantres ?

Question C : Vrai ou faux

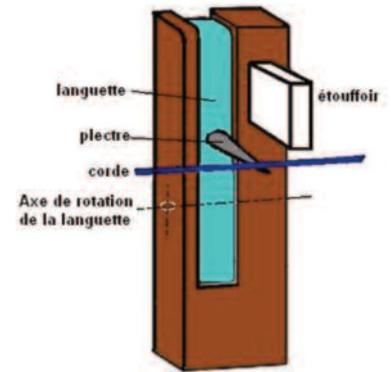
- 1) A la Renaissance, les chants qui constituent la messe sont en latin. Vrai Faux
- 2) Quelques femmes de la Renaissance sont célèbres pour avoir chanté durant des cérémonies religieuses. Vrai Faux
- 3) Durant les offices religieux, les musiciens suivent les ordres du maître de Chapelle. Vrai Faux
- 4) L'orgue est l'un des rares instruments de musique acceptés à la Renaissance dans les églises et les chapelles pour accompagner les voix. Vrai Faux

Question D : Comment fonctionne un orgue ?

Question E : Placez sur le document 2 les informations suivantes :

- 1) clavier 2) tuyau 3) régale

FICHE 4 : L'ÉPINETTE

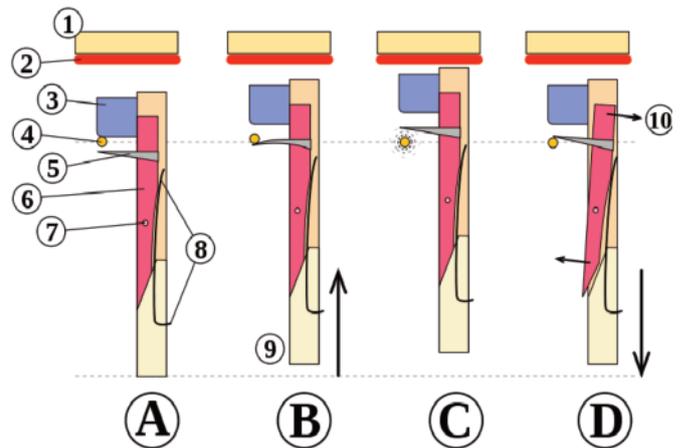


Documents 1 (en haut) et 2 (en bas) :
Épinette (en entier et détail), Venise,
 Jean Antoine Baffo, 1570, marqueterie,
 E. Cl. 2683

Ecouen, musée national de la Renaissance,



Documents 3 (en haut) et 4 (en bas) : *Sautereau*
 faisant vibrer une des cordes de l'épinette
 (1 : chapiteau ; 2 : feutre ; 3 : étouffoir ; 4 :
 corde ; 5 : bec ; 6 : languette ; 7 : axe de la lan-
 guette ; 8 : ressort (soie de sanglier) ; 9 : saute-
 reau ; 10 : rotation de la languette)



Question A : Vrai ou Faux

- | | | |
|--|------|------|
| 1) L'épinette est instrument de musique souvent joué à la Renaissance par les femmes. | Vrai | Faux |
| 2) Instrument à corde frappée, l'épinette est l'ancêtre du piano. | Vrai | Faux |
| 3) L'épinette appartient à la même famille que le clavecin. | Vrai | Faux |
| 4) Transportée dans une caisse, l'épinette était ensuite posée sur des tréteaux pour être jouée. | Vrai | Faux |
| 5) L'épinette fait partie des instruments joués à l'Ecurie. | Vrai | Faux |

Question B : Observez le décor. Quelle technique a été utilisée pour le réaliser ? Quels sont les motifs représentés ? Quelle est leur source d'inspiration ?

Question C : A l'aide des documents 3 et 4, expliquez le fonctionnement de l'épinette ?

FICHE 5 : MUSIQUE, INSTRUMENTS ET USAGES



Document 1 :
Détail représentant des musiciens guidant l'armée de la tapisserie « Le rassemblement des chevaliers », tenture de David et Bethsabée, Bruxelles, 1520-1530, E.Cl.1617, Ecoenen, musée national de la Renaissance



Document 2 : *Détail représentant l'entrée du roi David dans Jérusalem de la tapisserie du Transport de l'Arche d'alliance, tenture de l'histoire de David et Bethsabée, Bruxelles, 1520-1530, E.Cl.1617, Ecoenen, musée national de la Renaissance*



Document 3 : *Apollon et les muses, panneau de bois sculpté, XVI^e siècle, E. Cl. 11497 Ecoenen, musée national de la Renaissance*

Question A : Observez le document 1. De quels instruments jouent les musiciens ? Dans quelle contexte se situe cette scène ? Pourquoi joue-t-on de la musique dans ce contexte ?

Question B : Sur le document 2, des musiciens font résonner des instruments à vent. Pourquoi ?

Question C : À quelle institution appartiennent-ils ?

- 1) la Chapelle de musique 2) la Chambre de musique 3) l'Écurie

Question D: La mythologie antique a souvent servi d'inspiration aux fêtes de la Renaissance. Le document 3 représente des personnages qui pouvaient être joués lors des ces fêtes : le dieu Apollon et les muses. Qui sont les muses ?

Question E : Remplace sur le document 3, les instruments de musique à l'emplacement qui convient.

- 1) cornet à bouquin 2) trompette 3) lyre 4) luth 5) harpe 6) violon 7) flûte traversière

Fiche 1 : L'APPRENTISSAGE DE LA MUSIQUE

Question A : La première série de lignes est une partition, la seconde est une tablature. Sur cette tablature, les lettres indiquent la position à donner aux doigts sur les cordes du luth. Les paroles sont en anglais de la Renaissance. Ce document est utile à toute personne voulant apprendre la musique et plus exactement ici à toute personne souhaitant chanter en s'accompagnant d'un luth. Ce document est aussi utile à tous ceux qui veulent apprendre cette chanson de John Dowland.

Question B : En multipliant les livres sur la musique, l'imprimerie a diminué leur coût, ce qui a favorisé la pratique musicale par des amateurs. Grâce aux livres de partitions et aux tablatures, toute personne sachant lire et ayant suffisamment d'argent pour acheter un livre et un instrument de musique pouvait devenir musicien amateur.

Question C : Castiglione invite les hommes à apprendre la musique car elle séduit autant le cœur des femmes qui l'écoutent que celui des hommes qui la jouent. Selon lui, la musique aide les hommes à se faire apprécier des femmes.

Question D : Le personnage représenté sur le document 2 est un femme or, à la Renaissance, si les femmes peuvent être des musiciennes amateurs, elles ne peuvent pas en faire leur métier car à cette époque, seuls les hommes peuvent devenir musiciens professionnels. Ils apprennent la musique dès l'enfance.

Fiche 2 : MUSIQUE ET MYTHOLOGIE

Question A : Ce livre est les *Métamorphoses* d'Ovide. C'est un recueil d'histoires mythologiques.

Question B : Ce personnage est Orphée. Après avoir perdu sa femme, il chante sa douleur. Sa musique est si belle qu'elle attire et charme les animaux qui s'approchent de lui et l'entourent.

Question C : On reconnaît ici Mercure à son chapeau ailé appelé pétase et au caducée (bâton entouré de deux serpents enroulés). Le caducée est aujourd'hui le symbole de la pharmacie.

Question D : Ces instruments sont la flûte (de Pan) et la lyre (représentée sur le document 2).

Question E : La lyre et l'auréole dorée autour de la tête permettent d'identifier Henri IV en Apollon. Son petit-fils, Louis XIV, aimait être comparé à Apollon car il se faisait appeler le roi soleil.

Fiche 3 : LA CHAPELLE

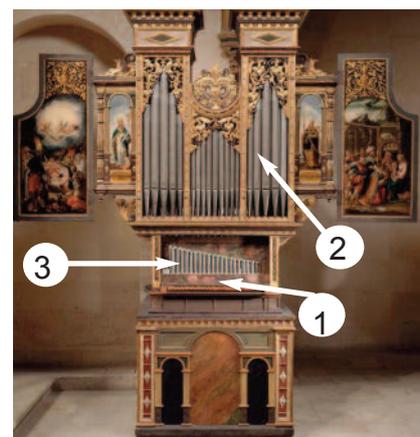
Question A : 2) de la musique religieuse

Question B : Les chantres sont des musiciens professionnels qui appartiennent à la Chapelle de musique. Ce sont des hommes et des enfants qui chantent lors des offices religieux.

Question C : 1) Vrai ; 2) Faux ; 3) Vrai ; 4) Vrai

Question D : L'orgue est un instrument à vent. A la Renaissance, le vent était fourni par un soufflet. Il circule dans les tuyaux. Lorsque le musicien appuie sur une touche, il libère l'air qui en vibrant dans le tuyau crée un son.

Question E :



Fiche 4 : L'ÉPINETTE

Question A : 1) Vrai ; 2) Faux : Ce sont deux instruments de familles différentes. Le piano appartient aux instruments à cordes frappées alors que l'épinette est un instrument à cordes pincées ; 3) Vrai ; 4) Vrai ; 5) Faux : L'épinette fait parti des instruments de la Chambre de musique et non de l'Écurie.

Question B : Le décor est fait en marqueterie, c'est à dire avec des morceaux de bois de différentes couleurs. Les motifs présentent des étoiles et des éléments végétaux. On les désigne sous le nom d'arabesques ou de moresques car ils sont d'inspiration orientale. Cette épinette a été fabriquée par un facteur d'instrument vénitien or, Venise est en relation constante avec l'Orient (Moyen Orient actuel).

Question C : L'épinette est un instrument à cordes pincées. Chaque corde peut lorsque l'on appuie sur une touche du clavier émettre un son car elle est alors pincée par le bec du sautereau. A) le sautereau est au repos, l'étouffoir repose sur la corde et l'empêche de vibrer. B) soulevé par la touche, le sautereau s'élève : le bec vient contre la corde qu'il soulève tout en se courbant. C) le bec, trop courbé, vient lâcher la corde qui se met à vibrer (émission du son), le sautereau vient buter contre le chapiteau. D) la touche est relâchée, le sautereau redescend par son poids. Le bec s'escamote derrière la corde par rotation de la languette, légèrement retenue par le ressort.

Fiche 5 : MUSIQUE, INSTRUMENTS ET USAGES

Question A : Les musiciens jouent de la flûte (traversière) et du tambour. La scène se déroule dans un contexte de préparation à la guerre. Les musiciens encouragent les soldats et guident les actions militaires.

Question B : Les musiciens annoncent l'entrée du roi David dans Jérusalem.

Question C : l'Écurie

Question D : Les muses sont les demi-sœurs d'Apollon. Elles sont neuf et président les arts : l'Histoire, la Musique, la Comédie, la Tragédie, la Danse, la Poésie lyrique, la Rhétorique, l'Astronomie, la Poésie héroïque.

Question E :

