

*Que
sais-je ?*

Philippe Vendrix

La musique à la Renaissance



puf

02444552A

78

QUE SAIS-JE ?

06/33

La musique à la Renaissance

PHILIPPE VENDRIX

Chargé de Recherche CNRS
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

14441
021 10 10 - 10

99-59016

D4



14441

DL-01041999 14441

DU MÊME AUTEUR

Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, Genève, Droz, 1993.
Vocabulaire de la musique à la Renaissance, Paris, Minerve, 1994.

Éditeur scientifique

L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle, Liège, Pierre Mardaga, 1992.
Grétry et l'Europe de l'opéra-comique, Liège, Pierre Mardaga, 1992.
Guillaume Lekeu et son temps, Liège, Société liégeoise de musicologie, 1995 (coll. « Études & Éditions », 1).
La genèse d'un opéra. Le théâtre de Liège en 1820, Liège, Société liégeoise de musicologie, 1995 (coll. « Études & Éditions », 2).
Johannes Ockeghem. Actes du XL^e Colloque d'études humanistes, Paris, Klincksieck, 1998 (coll. « Épitome musical »).

Éditions musicales

Henri Dumont, *Trois grands motets : Nisi dominus, Benedicam Dominus, Beati omnes (F-Pn Vma 572-3)*, Versailles, Centre de musique baroque, 1993.
Eloy d'Amerval, *Missa Dixerunt discipuli* [avec Agostino Magro], Paris, Honoré Champion, 1997 (coll. « Ricercar »).

ISBN 2 13 049709 8

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1999, mars

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



INTRODUCTION

Chaque époque a construit des discours sur la musique, non pas pour réduire une pratique artistique à un ensemble de concepts, mais plutôt pour souligner le rôle central de l'art des sons dans les relations que l'être entretient avec la nature, avec le monde, avec l'univers, avec Dieu, et aussi avec sa propre imagination. Parler d'esthétique ou de théorie esthétique à la Renaissance peut paraître anachronique, du moins si l'on se réfère à la discipline philosophique qu'est l'esthétique, née effectivement au cours du XVIII^e siècle. Si l'on abandonne la notion héritée des Lumières pour plutôt s'interroger sur la réalité des prises de conscience esthétique, alors l'anachronisme n'est plus de mise. L'esthétique musicale aux XV^e et XVI^e siècles ne prend pas les formes d'une discipline du savoir ; elle fait partie intégrante de tout regard critique qui se pose sur le musical. En effet, le musical participe d'une multitude de gestes et de pensées qui dépassent de loin ce qui est composé, interprété ou écouté, pour toucher à la conception de l'univers (la musique des sphères), à l'ordre des choses (les proportions), à la foi (la musique intérieure). Cela ne signifie pas pour autant que le rôle esthétique de la musique se limite à sa dimension métaphorique. La théorie de la musique recourt également à un discours qui relève de l'esthétique et qui n'est pas nécessairement régi par une pensée métaphorique ou analogique. L'amateur éclairé donne aussi son avis, fait partager ses impressions dans une narration qui a

aussi pour intention d'éveiller l'autre, le lecteur, à ses émotions. Relève donc de la théorie esthétique tout texte qui traite de phénomènes se rapportant à la musique, à sa beauté, à ses conditions de production et de réception et qui le fait avec l'intention de systématiser et en usant de concepts philosophiques. Cette description ne paraît cependant pas spécifique à la Renaissance. Elle pourrait sans difficulté être appliquée au XIII^e ou au XIII^e siècle (notamment Thomas d'Aquin, Jacques de Liège, Philippe de Vitry) ; certainement pas au XVII^e siècle, ou alors de manière fragmentaire et épisodique. Ce qui fait la richesse des XV^e et XVI^e siècles, c'est la manière dont ces divers usages de la musique comme objet de réflexion de nature aussi esthétique créent une tension en vue d'une résolution qui affectera le discours et la pensée pour établir un ordre nouveau. Cela ne signifie pas que la Renaissance serait simplement une période de transition où l'on assisterait au démembrement du monde médiéval pour aboutir à la construction de l'univers cartésien. Elle est avant tout une période d'expérimentation où chaque concept, et notamment celui de musique, est repensé en termes actualisés, où chaque concept est confronté à des modes de pensée et à des expériences musicales nouveaux (Reiss, 1997).

La pensée humaniste ne renouvelle pas les idées des penseurs médiévaux. Si d'aucuns ont pu prétendre que la Renaissance provoque une rupture avec le Moyen Age en substituant un néo-platonisme revivifiant au massif corpus aristotélicien, ils ont de la sorte négligé une des richesses de la pensée des XV^e et XVI^e siècles, à savoir cette recherche continuellement renouvelée d'une (ré)conciliation entre les deux manières de penser le monde et donc de concevoir la musique. La Renaissance cherche plutôt à reformuler les idées mises en avant durant le Moyen Age en met-

tant l'accent sur le jeu des insistances¹. Parmi ces insistances, l'opposition entre le passé et le présent occupe une place importante bien que parfois surévaluée. Cette constante comparaison qui va de pair avec une utopie restauratrice, mais qui se fonde sur un nombre très restreint de sources, souvent indirectes, entraîne en fait une dissociation très nette entre une pratique du discours (comparer l'Antiquité et les temps contemporains) et les expériences auditives. De tels jeux du discours peuvent à leur tour engendrer des attitudes, non seulement imaginaires (théoriques), mais aussi pratiques. Ainsi en est-il du choix du lectorat : les auteurs humanistes ont décidé de s'adresser à un public érudit, inversant la position défendue par saint Augustin, et mettant l'accent sur la différence entre l'auditeur cultivé et l'auditeur inculte (voir chap. I). D'autres comparaisons empruntées au monde médiéval, mais établies en des termes plus tranchés, non dénués de ludisme, fournissent matière à quelques développements. Dans la lignée de la distinction des deux types d'auditeurs, il y a comparaison entre le plaisir sensuel et le plaisir fondé sur le discernement (voir chap. II). Il y a également comparaison entre le matériau musical et sa mise en œuvre, ou entre la matière et la forme (voir chap. III), et évidemment entre la nature et l'art, ou entre Dieu et l'être humain (voir chap. IV et V).

Les limites chronologiques, début du xv^e siècle - début du xvii^e siècle, si elles font référence à la classification esthétique-historique - la Renaissance -, ne suggèrent pas nécessairement l'existence de deux ruptures. Certes, les travaux de Galileo Galilei (1564-1642) et de René Descartes (1596-1650) instaurent un

1. Albrecht Riethmüller, *Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter, Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 163-201 (*Geschichte der Musiktheorie*, 3).

nouvel ordre des choses, entraînent une révolution en profondeur de l'image de l'être au monde et du monde à l'univers. La Renaissance prend effectivement fin autour de 1600. A ce moment-là, la rupture est manifeste. Personne n'avait prétendu durant la Renaissance, comme personne ne l'avait prétendu durant le Moyen Age, mais comme osera l'affirmer René Descartes, produire du savoir *ex nihilo*, en faisant table rase de la tradition.

Les humanistes ne partagent pas un goût commun pour telle ou telle musique. En revanche, ils s'inquiètent de posséder un système de concepts permettant de concentrer l'écoute. Le concept médiéval d'*ars* soulignait déjà le primat du savoir rationnel et définissait en même temps les limites d'activité du *musicus* (le théoricien) et du *cantor* (le praticien). L'étude théorique de la musique surpasse l'étude de la pratique au même titre que l'âme surpasse le corps. Boèce (vers 480-524) avait, dans le *De institutione musica*, codifié les différentes formes du savoir musical, codification qui prévaut encore largement à la Renaissance. La *musica speculativa* s'y présente comme un genre philosophique qui réunit métaphysique, philosophie naturelle et mathématique. Johannes Cochlaeus (1479-1552) a décrit avec précision dans le *Tetrachordum musices* (1511) ce que recouvre le terme « musique » à la Renaissance. Sa description mérite d'être citée dans la mesure où elle fixe le cadre de toute réflexion sur la musique aux xv^e et xvi^e siècles¹.

« Premièrement, [...] la musique est tripartite, à savoir, mondaine, humaine, et instrumentale ; chacune d'entre elles est

1. Les références bibliographiques des textes de la Renaissance figurent en abrégé dans le texte. Pour des références complètes, le lecteur se reportera aux deux volumes des *Écrits imprimés concernant la musique* du RISM.

divisée en trois parties. La musique mondaine est tripartite : une partie consiste en éléments de poids, de nombres et de mesure, trouvés à la fois dans leurs états individuels et aussi entremêlés mutuellement en composition et proportion ; une autre partie consiste en planètes en tant qu'elles sont vues dans des aspects et influences variés en relation avec leur position, leur mouvement, et leur nature ; et une autre consiste en valeurs temporelles, comme les années, les mois, et les jours, dans le changement et l'alternance du printemps, de l'été, de l'automne, de l'hiver, de la nuit et du jour, et dans le coucher et le lever de la lune. La musique humaine, qui est également tripartite, consiste dans le corps, qui a trois parties ; croissance, tempéraments, actions rationnelles ; l'âme avec ses facultés et ses vertus ; et leur union, dans laquelle une alliance véritablement naturelle ou une harmonie s'obtient [...]. La musique instrumentale, également tripartite, est produite en frappant, comme les tambours et les cordes ; en soufflant, comme les trompettes et les orgues ; et vocalement, comme dans les poèmes et les chansons. La deuxième division de la musique consiste en deux parties, naturelle et artificielle. La musique naturelle est bipartite : mondaine, qui considère l'harmonie du monde entier et ses parties, de même que le monde supercéleste et ses éléments ; humaine, qui considère la relation comparative du corps et de l'âme et leurs parties [...]. La musique artificielle est tripartite : rythmique, qui étudie les accents de mot et si oui ou non un son est placé correctement ou pauvrement avec les mots et les syllabes ; la métrique, qui étudie la mesure des genres métriques dans une proportion précise et acceptable ; l'harmonique, qui étudie la différence mutuelle et la proportion de sons différents [...]. La troisième division de la musique suit. La musique harmonique est bipartite : la musique théorique considère les rapports proportionnels des consonances, la division inégale du ton entier, et les trois genres d'un tétracorde [...]. La musique pratique se réfère à l'application pratique des sons et des consonances. »

Le problème de la périodisation historique est continuellement renouvelé¹. Certains prolongent le Moyen Age jusque vers 1500, la génération de Josquin Desprez (ca. 1440-1521) et de Johannes Tinctoris

1. Voir le débat suscité par la publication du livre de Christopher Page, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1993. A ce propos, Philip Weller, *Frames and Images: Locating Music in Cultural Histories of the Middle Ages*, *Journal of the American Musicological Society*, 50/1 (1997), p. 7-54.

(ca. 1435-1511) ; d'autres font débiter la Renaissance au XIV^e siècle. Dans ce cas se pose la question du lieu d'émergence d'une proto-Renaissance ou d'un proto-humanisme et de ses conditions. Il n'y a pas eu en musique de découverte fondamentale comparable à celle qui affecte les peintres (avec la perspective) ou les savants (plus précisément les *oratores* et leur engouement pour la culture antique). La différence entre la pratique musicale et la pensée sur le musical semble significative d'une modification des mentalités. Car les acteurs de la pensée sur la musique évoluent dans des sphères où voisinent théoriciens de la perspective et philologues, des sphères où tente de s'élaborer un nouveau type de discours dont les procédés de composition ne rendent pas, évidemment, le sens (voir chap. I). S'il y a continuité des acteurs de l'Ars subtilior à Guillaume Dufay (ca. 1400-1474), il y a en revanche une différence entre les modes de pensée d'un Nicoló Burtius (ca. 1450-1528) et d'un Marchettus de Padoue (début XIV^e siècle). Il ne semble pas non plus y avoir un lieu unique du proto-humanisme. Si Padoue et Florence sont des lieux particulièrement propices, Paris reste un centre intellectuel bouillonnant.

Peintres, architectes et philosophes clament leur appartenance à un âge nouveau. Ils le font de diverses façons, notamment en recourant à l'histoire de leur art ou science. Ils louent le travail de plusieurs générations qui ont su rendre aux sciences et aux arts leur splendeur antique par-delà de longs siècles d'obscurantisme. L'attitude des théoriciens de la musique n'a pas été immédiatement la même que celle des théoriciens et historiens de la peinture comme Leon Battista Alberti et Giorgio Vasari (1511-1574) par exemple¹. Car l'art musical obéit et obéira encore

1. Jessie Ann Owens, Music historiography and the definition of « Renaissance », *Notes*, 47/2 (1990), p. 305-330.

jusque tard dans le XVIII^e siècle au principe de contemporanéité du goût. Tinctoris le dit clairement dans son *Liber de arte contrapuncti* (1477) : « Il n'existe pas une pièce de musique, qui ait été composée durant ces quarante dernières années, qui soit estimée audible [*auditus dignum*] par les érudits. » Seule la nouveauté mérite l'attention, et la notion de répertoire est tout à fait étrangère aux pratiques des XV^e et XVI^e siècles, à de très rares exceptions près. L'opprobre est jetée sur les compositeurs qui ne se tournent pas vers le futur, ainsi que le déclare Othmar Luscinius (ca. 1480-1537) dans sa *Musurgia seu praxis musicae* (1536). Les théoriciens sont conscients de la particularité de la musique qui ne peut se prévaloir d'exemples antiques (Sebald Heyden, *De arte canendi*, 1540). Pourtant, quelques théoriciens érigent en héros des compositeurs, mais ce sont – et ce point est important – des compositeurs qui appartiennent aux générations qui précèdent immédiatement. Glarean en fournit un exemple célèbre dans le *Dodecachordon*, mais il n'évoque pas de compositeurs antérieurs à Johannes Ockeghem (ca. 1420-1497), tout comme Tinctoris n'était pas remonté plus loin que John Dunstable (ca. 1390-1453) dans le *Proportionale musices* (ca. 1473). Dans la première moitié du XVI^e siècle, Josquin Desprez devient le « pater musicorum » (Herman Finck, *Practica musica*, 1556), avant d'être remplacé par Adriaen Willaert (ca. 1480-1562), le « nuovo Pithagora » (Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, 1558), Cipriano di Rore (1516-1565), « il divino » (Giulio Cesare Monteverdi, *Dichiaratione della lettera*, 1605), ou encore Roland de Lassus (1532-1594), « le plus que divin Orlande » (Pierre de Ronsard, *Mellange de Chansons*, 1572).

Malgré les critiques qu'ils portent aux générations passées, qu'ils connaissent mal ou indirectement, les théoriciens du XVI^e siècle n'en conviennent pas moins

que l'invention de la polyphonie est récente. Qu'il s'agisse de Sebald Heyden (1499-1561) ou de Heinrich Glarean (1488-1563), de Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591) ou de Thomas Morley (1557-1603), tous s'accordent pour situer les débuts de ce « nouvel art » qu'est la polyphonie vers le milieu du xv^e siècle. Adrien Petit Coclico (ca. 1500-1562) classera dans une même catégorie, celle des *theorici* qui précède celle des *mathematici*, des *musici praestantissimi* et des *poetici*, Tubal, Orphée, Ockeghem, Jacob Obrecht (ca. 1460-1505) et Alexander Agricola (1446-1506). L'idée d'appartenance à un âge nouveau traverse donc les xv^e et xvi^e siècles, même si elle est articulée sur la notion de progrès et de dédain pour ce qui n'est pas contemporain. En revanche, les théoriciens de la musique ne partagent pas le sentiment de collaborer à une renaissance. Pour eux, la musique participe à la modernité, sans quoi elle perd sa raison d'être. De là ce paradoxe des expériences menées par la Camerata Bardi à Florence dans les dernières décennies du xvi^e siècle et qui débouchera sur la création d'un genre nouveau – l'opéra – qu'ils revendiquent comme une renaissance du théâtre antique¹.

En 1600, à Leipzig, paraît sous la plume de Seth Calvisius (1556-1615) la première histoire de la musique : *De initio et progressu musices* (seconde partie d'un ouvrage intitulé *Exercitationes musicae duae*). Cependant, Calvisius reste proche de ses prédécesseurs les plus illustres, Adam de Fulda (1445-1505), Piero Gaetano (milieu xvi^e siècle) et Hermann Finck (1527-1558) : il se contente d'étendre en un volume le chapitre que les théoriciens de la musique des xv^e et xvi^e siècles consacraient habituellement aux « inventores musicae ». Un sens de la chronologie

1. Ruth Katz, *Divining the powers of music. Aesthetic theory and the origins of opera*, New York, Pendragon Press, 1986.

qu'il emprunte à Joseph Scaliger (1484-1558), distingue son approche de ce qui n'était jusqu'alors qu'énumération de noms. Calvisius ne parvient néanmoins pas à masquer l'absence de volonté discursive. A l'énumération désordonnée, Calvisius n'a fait que substituer une plus grande richesse informative.

Le discours théorique sur la musique se distingue aussi des discours sur les arts dits mécaniques (peinture, sculpture, architecture) en ce qu'il ne recourt pas au procédé du *paragone* (le parallèle des arts). Cette absence de discours comparatif provient du statut privilégié de la musique par rapport aux autres arts : art libéral, la musique n'a pas besoin de justifier son statut ni de tenter d'en acquérir un meilleur. En revanche, les traités d'architecture et parfois de peinture discutent de musique. La relecture du traité de Vitruve (*De architectura libri decem*) oblige les éditeurs de la Renaissance à émettre des commentaires sur les proportions harmoniques (voir chap. III). Les théoriciens de la peinture adoptent des attitudes différentes. Ils peuvent soit confirmer le statut privilégié de la musique, soit en réduire la portée. Dans le *De re aedificatoria* (1452), Leon Battista Alberti (1404-1472) confère à la musique la place la plus élevée dans la hiérarchie des arts, parce que la musique est un art sans modèle dans la nature et parce que son caractère immatériel lui garantit une liberté maximale. En deuxième position, Alberti classe l'architecture, le « plus musical des arts ». Dans le *Paragone* (Codex Urbinas, ca. 1495-1499), Léonard de Vinci (1452-1519) bouleverse la hiérarchie dressée par Alberti. Il privilégie la peinture au détriment de la musique et de la poésie¹. D'abord la peinture relève du sens privilégié de l'être : l'œil, alors que poésie et musique sont

1. Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven, Yale University Press, 1982.

soumises à l'ouïe, un organe inférieur. De plus, la peinture fixe une image, dans le temps et l'espace et donc perdure là où poésie et musique se montrent fugitives : « La musique ne peut qu'être appelée sœur de la peinture, étant soumise à l'ouïe, sens inférieur à la vue. Elle compose des harmonies par l'union d'éléments proportionnels produits ensemble et contraints de naître et de mourir en un seul et même accord harmonique ou en plusieurs. Ces accords enveloppent le rapport des éléments dont est créée l'harmonie, qui n'est pas différente de la ligne enveloppant les éléments de la beauté humaine. Mais la peinture l'emporte sur la musique et la domine, car elle périt aussitôt créée, comme l'infortunée musique » (Codex Urbinas).

Chapitre I

LES CONDITIONS DU DISCOURS

I. — Les lieux et les acteurs de la pratique

La réflexion théorique sur la musique s'effectue aux XV^e et XVI^e siècles dans des lieux divers, institutionnalisés ou informels, qui vont de la salle de cours d'une université au cabinet privé du savant en passant par les académies et les maîtrises. Ces lieux favorisent, peu ou prou, des types de discours. S'ils n'en conditionnent pas tous les aspects, du moins leur imprègnent-ils une certaine orientation.

L'université. — En tant qu'art libéral, la musique est enseignée dans les universités. Avec les mathématiques, la géométrie et l'astronomie, elle forme ce qui est dénommé depuis le Moyen Age le *quadrivium*. La musique apparaît dans le cursus universitaire dès le XIII^e siècle (en 1254 à l'université de Salamanque). Sa présence s'intensifie au cours du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle : Prague en 1307, Vienne en 1389, Cologne en 1398, Cracovie en 1400 et Oxford en 1421. Le contenu de l'enseignement musical est d'abord basé sur la lecture de quelques traités fondamentaux en tête desquels figure le *De institutione musica* de Boèce. À côté de l'incontournable Boèce, on lit et commente les *Problemata* attribués alors à Aristote, l'*Etymolo-*

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

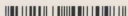
dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

La musique à la Renaissance est non seulement pratique, elle est aussi un concept qui participe d'une multitude de gestes et de pensées qui dépassent de loin ce qui est composé, interprété ou écouté, pour toucher à la conception de l'univers (la musique des sphères), à l'ordre des choses (les proportions), à la foi (la musique intérieure). Cet ouvrage retrace les diverses voies dans lesquelles se sont engagés les penseurs et théoriciens des *xv^e* et *xvi^e* siècles lorsqu'ils ont abordé le musical, de Jean Gerson à René Descartes en passant par Marsile Ficin, Érasme, Johannes Tinctoris ou encore Gioseffo Zarlino et Vincenzo Galilei.

Philippe Vendrix, docteur en musicologie, est chargé de recherche CNRS au Centre d'études supérieures de la Renaissance.

Derniers titres parus

- 259 Les matériaux énergétiques
R. AMIABLE
- 643 Le yoga
P. FEUGA et T. MICHAËL
- 3340 L'Andorre
A. DEGAGE et A. DURO i ARAJOL
- 3353 Les théories de l'art
A. CAUQUELIN
- 3355 La science régionale
G. BENKO
- 3358 L'évaluation des politiques
publiques de l'emploi
G. BENHAYOUN et Y. LAZZERI
- 3360 Les sociétés de bourse
P.-J. LEHMANN
- 3362 L'exploration spéléologique
et ses techniques
E. GILLI
- 3364 Le conservatisme américain
N. KESSLER
- 3366 L'hypocondrie
B. BRUSSET
- 3368 Chronologie de la France
médiévale
T. CHARMASSON
- 3385 Histoire des banques centrales
N. OLSZAK
- 3408 La pauvreté
C.-F. BARRAT



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 01505278 2

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

