

Mémoire de recherche

2ème cycle (Master)

année universitaire 2012/2013

nom de l'étudiant : Bockler Romain

discipline : Chant Musique Ancienne

professeur de la discipline principale : Marie Claude Vallin

Titre

L'Ornementation dans la polyphonie vocale de la Renaissance

nom du professeur référent : Jean Yves Haymoz

visa du professeur référent *valant autorisation à déposer* *le mémoire*

nom de l'accompagnant méthodologique *:* Jean Yves Haymoz

Réservé au service des études

Date de la soutenance
Note obtenue

CNSMD
conservatoire national supérieur musique et danse de lyon
3 quai Chauveau, C.P. 120, F-69266 Lyon cedex 09
tél. 33 (0)4 72 19 26 26 - fax. 33 (0)4 72 19 26 00
www.cnsmd-lyon.fr

Abstract

2ème cycle (Master)

Année universitaire 2012/2013

nom-prénom de l'étudiant(e) : Bockler Romain

discipline : Chant Musique Ancienne

professeur de la discipline principale : Marie Claude Vallin

titre du mémoire

L'Ornementation dans la polyphonie vocale de la Renaissance

abstract

De nos jours, force est de constater que l'interprétation de la polyphonie de la Renaissance semble être bien loin des idéaux d'exécution du XVIe siècle. La maîtrise de l'ornementation et de l'improvisation, si importante dans la formation des chanteurs de l'époque, s'est perdue au fil des siècles. Cet art spontané nécessitait bien sûr des connaissances en contrepoint, de la créativité, mais également une technique vocale très particulière, qui n'est plus du tout enseignée dans les conservatoires. Aujourd'hui, le musicien et plus spécifiquement le chanteur souhaitant restituer l'esprit de la polyphonie de la Renaissance doit se poser des questions théoriques, techniques et pratiques.

A travers différentes sources de l'époque sur l'ornementation ainsi que quelques études musicologiques modernes sur le sujet, ce mémoire vise à situer le contexte, et à donner des clés pour des chanteurs souhaitant aborder ce répertoire sous un nouvel angle, afin de redonner à la polyphonie de la Renaissance toute sa vie et sa spontanéité

nom du professeur référent : Jean Yves Haymoz
nom de l'accompagnant méthodologique : Jean Yves Haymoz

conservatoire national supérieur musique et danse de lyon
3 quai Chauveau, C.P. 120, F-69266 Lyon cedex 09
tél. 33 (0)4 72 19 26 26 - fax. 33 (0)4 72 19 26 00
www.cnsmd-lyon.fr

L’ornementation dans la polyphonie vocale de la Renaissance

«Il faudrait ... se rappeler la grande liberté qu'autrefois on laissait aux interprètes musicaux... Dans les temps reculés, le compositeur livrait son oeuvre aux exécutants pour que ceux-ci achèvent de la travailler ou de l'arranger»[1]

[1] J. Handschin, Histoire de la musique, dans Musica aeterna, Zurich, 1948, I, p. 128

Sommaire



Présentation générale - Du compositeur à l'exécutant 4

I. L'ornementation à la Renaissance 8

1. *Les principales sources et traités* 8
2. *Les deux grandes familles d'ornements* 16
3. *Mise en regard des textes et témoignages sur l'ornementation* 23

II. Les traces écrites pouvant nous aider à orner la polyphonie 26

1. *Les conseils des maîtres du XVIe siècle.* 26
2. *La lettre de Maffei* 27
3. *Le traité de Bovicelli* 30
4. *La lettre de Zenobi* 35
5. *Les trois pièces ornées à toutes les parties* 38

III. La problématique de l'ornementation chez le chanteur du XXIe siècle....41

1. *«Dispositione»* 41
2. *Techniques vocales «anciennes» et «romantiques»* 43
3. *Chant da cappella et da camera* 46

Conclusions 49

Annexes 51

Bibliographie.....70

Présentation générale - Du compositeur à l'exécutant


AL VIRTVOSO LETTORE
L'AVTORE.

La musique du XVIe siècle est une musique très éloignée de nous, tant au niveau du temps qu'au niveau du style. Une notion qui échappe aux mélomanes et aux musiciens du XXIe siècle est le rôle de l'interprète : l'exécutant de cette époque ne se contentait pas de suivre la partition fournie par le compositeur, mais il jouait un rôle actif dans le processus de composition, en élaborant en temps réel de nombreux détails importants de l'œuvre. Les instrumentistes et les chanteurs étaient ainsi capables d'ajouter les altérations liées à la musica ficta, de corriger les fautes de la partition dues aux copistes parfois négligents, de faire coïncider les mots du texte sur les notes de musique, ou encore d'improviser de nombreux ornements venant embellir le chant déjà composé. Enfin, l'interprète était aussi libre d'arranger la pièce en distribuant certaines voix aux chanteurs et d'autres aux instrumentistes afin de chercher des nouvelles couleurs, faire ressortir telle ou telle partie du texte, mettre en valeur une voix ou une autre. On se rend donc bien compte que l'exécutant du XVIe siècle est partie prenante de la composition elle-même : non seulement il est capable, mais il se doit de prendre de nombreuses décisions quant au déroulement d'une pièce musicale, des choix cruciaux qui, plus tard, deviendront le privilège exclusif du compositeur.

De nos jours, le musicien se retrouve face à un paradoxe lorsqu'il s'attache à restituer les musiques dites «anciennes» : le désir de recherche d'authenticité historique développe des habitudes et pensées qui vont parfois à l'encontre d'une bonne compréhension de cette

musique. Le respect pour la partition est tel qu'il devient difficile de se l'approprier sans sentiment de culpabilité. Et cette attitude nous a longtemps mené vers une fausse pensée des idéaux d'exécution de ces musiques lointaines et parfois oubliées.

Il est de plus en plus reconnu que l'aspect parfois simpliste des partitions de musique baroque est en réalité un vague contour visant à être amplifié et embelli lors de l'exécution. Mais le fait que la musique Renaissance ait été au même titre ornée lors de son exécution est beaucoup moins acceptée aujourd'hui.

Ainsi, le concept d'authenticité dans la musique est totalement inapproprié. En effet, à chaque fois qu'une composition était jouée par un soliste ou par un ensemble, le morceau n'était certainement pas exécuté simplement comme écrit mais avec «élégance», «grâce» et bel et bien orné, le tout aboutissant même souvent à une transformation complète du travail du compositeur.

Le musicien du XVIe siècle est donc également créateur. La frontière entre le compositeur et l'exécutant est bien plus perméable qu'aujourd'hui. Pour commencer à entrevoir ce que pouvait-être la formation d'un jeune musicien au début du XVIe siècle, il est très intéressant de lire l'ouvrage du théoricien Adrian Petit Coclico datant de 1552, Compendium musices (Nuremberg, 1552). Ce dernier se réclame avoir été élève de l'illustre Josquin Desprez. Petit Coclico cite son maitre à de nombreuses reprises comme dans la première partie où il déclare :

> « Selon Josquin, la musique est la méthode de chanter et de composer avec justesse et élégance ».

Remarquons déjà ici la filiation entre la fonction de chanteur et de compositeur. Dans la secunda pars, consacrée à la musique figurée, il revient longuement sur la manière qu'avait Josquin d'enseigner :

> « De même mon maître Josquin des Près n'a jamais expliqué ni écrit aucune théorie de musique et cependant produit en peu de temps des musiciens achevés parce qu'il ne retenait pas ses élèves dans des enseignements longs et frivoles, mais enseignait

> en peu de mots la théorie, en chantant en même temps au moyen de l'exercice et de la pratique.
> Lorsqu'il voyait qu'ils avaient acquis en une certaine mesure de l'aisance en chantant, qu'ils prononçaient bien, chantaient avec ornement et plaçaient le texte au bon endroit, il leur enseignait les formes parfaites et imparfaites et la façon de chanter le contrepoint sur un plain-chant avec ces types de consonances.
> Lorsqu'il remarquait qu'ils avaient l'esprit exercé et le caractère enjoué, il leur transmettait en peu de mots la règle de composition à trois voix, puis à quatre, cinq, six, etc. en y adjoignant des exemples à imiter. »

Notons ici dans ce remarquable témoignage ayant traversé les siècles, la manière avec laquelle un grand maître transmettait son savoir à de jeunes apprenants : les bases indiscutables sont la maîtrise de la technique vocale (sans doute afin de chanter sans fatiguer ou sans forcer la voix), la prononciation, l'ornementation et le placement du texte. Dès les prémices de son apprentissage, le chanteur était capable d'orner une ligne de chant en plaçant le texte au bon endroit, faisant d'ores et déjà appel à son esprit de création et d'interprétation.

Dans un deuxième temps, était enseigné le chant sur le livre, c'est-à-dire l'art d'improviser en temps réel, une voix sur une ligne de plain-chant existante. Cette pratique est attestée depuis très longtemps : en effet, déjà à l'époque de l'*Ars antiqua* au sein de l'école de Notre Dame, les chantres improvisaient des *organa* sur des plain-chants lors de l'office. Ces *organa* ont fait la renommée de cette école de chantres, avec notamment Pérotin et Leonin. Il est même très probable que ces improvisations aient été exécutées simultanément à 3, voire 4 voix. Ainsi, nous avons des traces dès le XIIe siècle de cet art du chant sur le livre, et de cette capacité qu'avaient les musiciens de l'époque d'improviser un contrepoint sur n'importe quel matériau de base. Une nouvelle fois, la frontière entre le compositeur et le chanteur est très mince.

Bien sûr, au XVIe siècle, les règles dictant le contrepoint sont bien différentes de celles établies à l'époque de l'école de Notre Dame. Malgré tout, c'est bel est bien de cette même tradition qu'est issu l'art du chant sur le livre. A l'époque de Josquin, ce savoir recouvre de très nombreuses techniques d'improvisation, allant de la chanson bourguignonne, le faux

bourdon à l'anglaise ou à la française, la chanson à 4 voix, les psaumes à 4 voix également, les canons avec ou sans *cantus firmus* sur plusieurs types de décalage temporel ou d'intervalle, et bien plus encore… Et comme le sous-entend Petit Coclico, la deuxième étape de la formation du chanteur est de maîtriser cet art du contrepoint improvisé. Ensuite seulement venait l'enseignement de la composition polyphonique.

Ainsi et comme le dit très bien Howard Mayer Brown dans la préface de son livre intitulé L'ornementation dans la musique du XVIe siècle[1] , « toute vue d'ensemble de la vie musicale de la renaissance serait incomplète si elle ne prenait en compte ces créations sonores spontanées ». Les musiciens, tant chanteurs qu'instrumentistes, étaient très souvent amenés à improviser un contrepoint sur un plain-chant lors des offices, et il semble fort probable qu'ils aient été testés sur ce genre de compétence avant de pouvoir prétendre à être admis dans un chœur de cathédrale ou au sein d'une chapelle.

[1] Howard Mayer Brown , L'ornementation dans la musique du XVIe siècle, Presses universitaires de Lyon

I. L'ornementation à la Renaissance



Rappelons donc qu'à la Renaissance la virtuosité tant vocale qu'instrumentale était toujours basé sur l'habileté dans l'improvisation. Nombreux sont les traités du XVIe siècle apprenant les réflexes à connaître pour orner des intervalles suivant la longueur des notes. Ensuite les nombreuses formules deviennent un vocabulaire, un réflexe pour improviser sur des compositions existantes et la composition est donc un moyen, plutôt qu'une fin en soi.

Aujourd'hui seulement une dizaine d'ouvrages, tous publiés en Italie, nous sont parvenus du XVIe siècle et nous permettent de reconstituer les méthodes d'ornementation de la musique écrite. Déjà à cette époque, on remarque de nombreuses différences dans les styles, ainsi que des désaccords sur les endroits et la manière de réaliser les ornements. Enfin, et avant d'étudier plus en détail les différents ouvrages, il est important de noter que la pratique varie bien entendu avec le temps, d'un endroit à l'autre, et même d'un interprète à un autre : tout virtuose reconnu devait ainsi développer son propre style de l'improvisation.

1. Les principales sources et traités

- (Venise, 1535) Sivestro di GANASSI, *Opera intitulata Fontegara.*

Ce premier manuel d'enseignement de la diminution est déjà très organisé et technique. Son objectif principal est d'enseigner la technique de la flûte, mais il contient également une description détaillée de l'art de la diminution. Le traitement de la diminution de Ganassi est plus complexe que celle des auteurs qui le suivent. De plus, il prend pour acquis que cette technique est une partie intégrante de la pratique instrumentale et vocale, ce qui semble indiquer que cet art était déjà bien développé et enseigné oralement par les générations antérieures. Ganassi porte beaucoup d'attention à la valeur des notes ornées (brèves, semi-

brèves,…) et met en garde le musicien sur le contrepoint : il précise que la première et la dernière note de la formule de diminution doivent être identiques afin de laisser le contrepoint intact. On pourra déroger à cette règle dans deux cas : tout d'abord si l'ornementation concerne le remplissage simple d'un intervalle par des notes conjointes rendant plus lisse la mélodie, ou encore si la rapidité des passages rend inaudible et masque donc les erreurs courantes.



Un des points les plus marquants de ce premier ouvrage est la complexité rythmique des formules mélodiques proposées : proportions changeantes, rythmes compliqués nécessitant au musicien une véritable conscience et précision rythmique. Il est difficile de savoir si les exemples donnés par Ganassi sont typiques de la pratique générale de la première partie du siècle ou s'ils marquent plutôt le génie de ce théoricien. Il sera cité en France par Mersenne 100 ans plus tard comme bonne source pour les diminutions.

- (Rome, 1553) Diego ORTIZ, *Tratado de Glosas sobre clausulas*

Dans son traité, Ortiz évoque 3 manières de diminuer : la première et la meilleure, est la façon d'orner un intervalle en commençant et finissant pas la même note. Dans la deuxième manière, le musicien peut s'échapper de la mélodie avec plus de liberté, sachant que la rapidité des passages peut couvrir les erreurs de contrepoint. Enfin dans la troisième, le musicien s'affranchit de la composition et se «ballade» à l'oreille, s'affranchissant ainsi complètement du matériau original (c'est la raison pour laquelle Ortiz apprécie moins cette dernière manière).



La table d'ornements d'Ortiz est bien plus simple et académique que celle Ganassi. Il nous donne de nombreuses formules de diminutions de cadences très utilisées dans la musique de son temps. Bien qu'aucun théoricien n'ait alors formulé de règles précises sur la systématisation de l'ornementation aux cadences, le fait que les manuels contiennent des

motifs pour les orner suggère fortement que même à cette date (au beau milieu du XVIème siècle) un ornement aux cadences était obligatoire dans l'exécution d'une pièce en solo.
Ortiz ne donne pas de conseil ni de directive quant à la réalisation des ornements dans la polyphonie. En revanche, il propose des exemples avec le violon qui joue une ligne ornée pendant que le clavecin réalise le reste de la polyphonie. Ortiz dit lui-même qu'il est plus facile d'être libre pour le violoniste quand c'est le clavecin qui assure toute l'harmonie et le reste de la polyphonie.

- (Naples, 1562) Giovanni Camillo MAFFEI, *Delle lettere del Sr Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due*

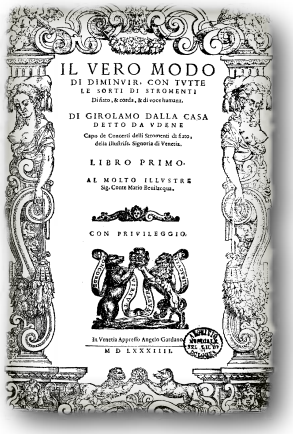
Dans cette lettre, Maffei donne une table dans laquelle les diminutions ne diffèrent quasiment pas de celles proposées par ses contemporains. Bien que le nombre de formules soit très petit, l'auteur donne des règles précises pour leur application à la polyphonie et c'est en cela que ce document est extrêmement intéressant pour le musicien du XXIe siècle. De plus, l'auteur joint un madrigal de Francesco de Layolle avec des diminutions dans chacune des voix. Une étude plus détaillée de l'ensemble de cette lettre sera réalisé dans la deuxième partie de ce mémoire.



Bien que les styles de diminution de ces trois premiers maîtres diffèrent, Howard Mayer Brown déclare que «ces trois musiciens ont probablement préservé la tradition centrale de l'ornementation improvisée durant les trois premiers quarts du siècle» : Ortiz mettant en avant des diminutions assez simples et des formules de cadences, Ganassi mettant l'accent sur les agencements rythmiques plus compliqués et Maffei s'attachant plus à l'ornementation vocale en donnant des précieux conseils sur la diminution dans chaque partie de la polyphonie.

- (Venise, 1584) Girolamo dalla CASA, *Il vero modo di diminuir*

Pour certains spécialistes de la question, le manuel de Dalla Casa publié à Venise en 1584 marque la fin de la Renaissance en terme de style d'ornementation.

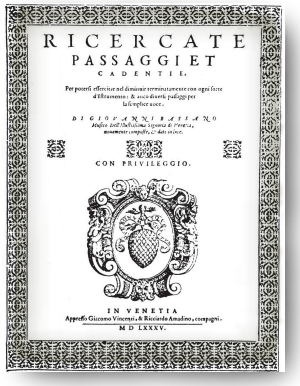

IL VERO MODO
DI DIMINVIR, CON TVTTE
LE SORTI DI STROMENTI
DI GIROLAMO DALLA CASA
DETTO DA VDENE
LIBRO PRIMO.
AL MOLTO ILLVSTRE
CON PRIVILEGGIO.
M D LXXXIIII

Ce traité comprend une liste de diminutions de nombreux intervalles, sur des valeurs de semi-brève et de brève. Pour la première fois apparaissent des exemples de diminutions d'intervalles de sixte, de septième et même d'octave, ce qui implique que ces intervalles apparaissaient de plus en plus couramment dans les compositions écrites. Autre nouveauté, Dalla Casa donne des exemples de ce qu'il appelle «tremoli», «groppizati», «groppi battute». Pour la première fois dans l'histoire de la musique, nous trouvons une désignation de ce qui deviendra les ornements typiques de la musique baroque et particulièrement de la «secunda prattica» décrite par Monteverdi et ses contemporains du XVIIe siècle.

Dans la suite de son manuel, Dalla Casa donne des exemples de pièces ornées (madrigaux et chansons de Palestrina, Rore, Jannequin ou encore Lassus), et bien que la plupart des exemples de diminutions concernent la partie de dessus, Dalla Casa ajoute à la toute fin une version d'un madrigal de Rore (Alla dolc' ombra) avec des diminutions dans chaque partie. Au même titre que Maffei, Dalla Casa ne remet jamais en cause cette technique de diminution à toutes les voix, et prend cette pratique tellement pour acquise qu'il ne prend pas la peine d'y ajouter quelconque explication.

- (Venise, 1585) Giovanni BASSANO, *Ricercate, Passagi et Cadentie*

- (Venise, 1591) Giovanni BASSANO, *Motetti madrigali et canzoni francese*


RICERCATE
PASSAGGI ET
CADENTIE.
CON PRIVILEGGIO.
IN VENETIA
M D LXXXV.

Suivant la voie travée par Dalla Casa, Bassano écrit dans ses deux ouvrages des diminutions extrêmement fleuries et virtuoses. De plus, il propose de nombreux motets, ornés au *superius*, au *bassus* ou aux deux voix simultanément.

- (Venise, 1592) Richardo ROGNIONO, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*

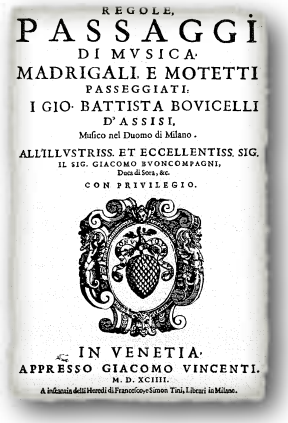
Comme ses contemporains, il déclare proposer des diminutions pour la voix ou les instruments, mais la virtuosité en terme de rapidité des passagi de tessiture amène à penser que ces exemples sont destinés au cornet. Comme le déclare Mayer Brown à propos des pièces diminuées, «les intentions du compositeur de l'oeuvre originale sont complètement étouffées sous le déferlement des incessantes inventions de Rogniono»

- (Rome, 1593 ?) Giovanni Luca CONFORTO, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro*



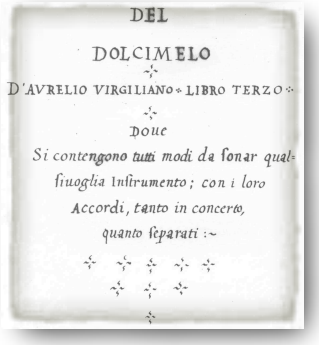
A l'instar de Maffei et Bovicelli, le traité de Conforto représente une des sources principales sur l'ornementation spécifiquement vocale dans la dernière partie du XVIe siècle. Par rapport aux autres traités de ses contemporains, ses tables de diminutions sont plus condensées et présentées différemment. Au début de la portée se trouve les 7 clefs afin de montrer au lecteur que la diminution peut bien être réalisée à partir de n'importe quelle note et dans n'importe quel mode. De plus, le lecteur peut parfois choisir parmi 2 ou 3 notes différentes pour composer sa diminution. Une nouvelle fois, on voit bien que l'on est en présence d'un ouvrage destiné aux débutants, de par la simplicité des premiers exemples de diminutions ainsi que par les conseils pédagogiques pour leur réalisation : Conforto prend bien soin d'expliquer comment se servir de son traité.

- (Venise, 1594) Giovanni Battista BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*


REGOLE,
PASSAGGI
DI MVSICA
MADRIGALI, E MOTETTI
PASSEGGIATI
I GIO. BATTISTA BOVICELLI
D'ASSISI,
Musico nel Duomo di Milano.
ALL'ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIG.
IL SIG. GIACOMO BVONCOMPAGNI,
Duca di Sora, &c.
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA,
APPRESSO GIACOMO VINCENTI.
M. D. XCIIII.
A instantia delli Heredi di Francesco e Simon Tini, Liberari in Milano.

Comme évoqué précédemment, ce traité de Bovicelli est adressé aux chanteurs et c'est une source primordiale pour l'ornementation de la polyphonie vocale de la deuxième partie du XVIe siècle. Cet ouvrage, les exemples mais aussi les nombreux conseils qu'il renferme seront étudiés dans la deuxième partie de ce mémoire.

- (ca. 1600) Aurelio VIRGILIANO, *Il Dolcimelo*


DEL
DOLCIMELO
D'AVRELIO VIRGILIANO. LIBRO TERZO.
Doue
Si contengono tutti modi da sonar qual-
siuoglia Instrumento; con i loro
Accordi, tanto in concerto,
quanto separati :~

Ce manuel composé de trois livres s'attache dès ses premières pages à donner des règles précises concernant la diminution et donne de nombreux exemples pour orner les intervalles. Au même titre que ses prédécesseurs, Virgiliano fait bien la distinction entre les différentes valeurs des notes diminuées : par exemple, pour diminuer une semi-brève en quarte descendante, on ne pourra pas prendre l'exemple de brève donné pour le même intervalle et réduire toutes les valeurs rythmiques de moitié. Il faudra bien choisir dans les exemples donnés pour l'intervalle et pour la valeur précise voulue. Bien que cet ouvrage soit destiné à la voix et à tout type d'instruments (dove si contengono i Passagi da farsi con la voce e con ogni sorte d'instrumento musicale), il semble que les livres 2 et 3 soient spécifiquement adressés aux instrumentistes. On y trouve de nombreux «ricercar» pour flûte, cornet, violon, viole ainsi que des tables pour apprendre à accorder et jouer ces instruments.

Ces ouvrages nous enseignent la manière d'embellir des compositions polyphoniques. Notons également quelques traités plus généralistes, faisant allusion ici et là aux techniques et problèmes liés à l'ornementation :

- (Nuremberg, 1552) Adrian PETIT COCLICO, *compendium musices*

Bien que des recherches sur ce théoricien laissent à penser que toutes ses anecdotes ne sont pas fondées, ce traité reste néanmoins une bonne source d'informations pour la musique de son temps. Il revendique avoir été élève de Josquin des Prez et mentionne que les plus grands maîtres de ce type de chant fleuri viennent des Flandres. Dans un chapitre intitulé «De elegantia, et ornatu, aut pronuntiatione in canendo», il résume brièvement l'art de l'ornementation et de la diminution. Petit Coclico ne donne pas de liste d'intervalles avec des formules ornementales correspondantes, mais il propose un certain nombre de phrases mélodiques courtes et simplement ornées (les diminutions sont ici beaucoup moins complexes que celles de son contemporain Ganassi). Il donne également deux chansons ornées pour 2 voix (*superius* et *bassus*) sans les versions simples mais ne donne aucune règle spécifique à l'application de ces ornements. Petit Coclico semble assez ferme quand il affirme qu'il ne peut estimer un musicien qui ne pratiquerait pas le chant fleuri. Enfin, il est le premier auteur à insister fermement pour que la voix de *bassus* ne soit pas ornée, étant donné qu'elle est le fondement sur lequel s'appuient les autres voix.



En guise de conclusion sur ce mystérieux Adrian Petit Coclico, et bien qu'on remette aujourd'hui beaucoup en doute nombre de ses allégations, force est de constater que ses ornements sont tout à fait dans le style des auteurs de l'époque et il semble évident que son ouvrage ait eu une influence sur ses contemporains.

- (Wittenberg, 1556) Hermann FINCK, *Practica musica.*



L'ouvrage «musica practica» de Hermann Finck contient une section intitulée «De arte eleganter et suaviter cantandi» qui traite de la technique du chant et de l'ornementation. Il déclare qu'au final, la maîtrise cet art dépend de l'aptitude et de l'habilité personnelle du chanteur. Il condamne ceux qui récupèrent les ornements d'autres interprètes, ou qui appliquent sans discernement des diminutions à toutes les parties de la composition.

Même s'il admet que les opinions diffèrent quant à savoir quelle voix doit être ornée ou non, il est d'avis que toutes les voix ne doivent pas l'être simultanément, de sorte que chaque ornement puisse être entendu distinctement. Il met également en garde le musicien qui souhaiterait orner la musique au sein d'un choeur (c'est à dire, avec plus d'un chanteur par partie), car cela mènera toujours à des erreurs, puisque tous les chanteurs d'une même voix ne réaliseront pas les diminutions de la même manière. Le traité de Finck comprend également un motet avec les quatre voix diminuées, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce mémoire.

- (Venise, 1592) Lodovico ZACCONI, *Prattica di musica*

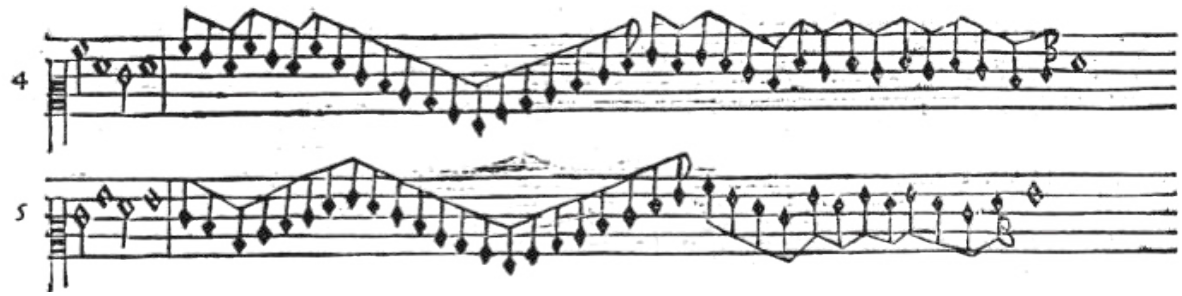
Né à Pesaro en Italie en 1555, Zacconi est reconnu comme fin chanteur, il est également organiste et a étudié le contrepoint avec Andrea Gabrieli à Venise. Il voyage beaucoup et sera engagé dans l'une des chapelles les plus riches d'Europe, la chapelle de Guillaume V de Bavière, dirigée par Roland de Lassus. Son traité est divisé en deux livres, le premier rédigé en 1592, et le deuxième en 1622. Zacconi se révèle être un grand musicien qui a toujours beaucoup pratiqué mais ses notions purement théoriques sont limitées. En revanche, il bénéficie d'un ancrage remarquable dans les pratiques de son temps, s'appuyant sur les remarques des musiciens qu'il rencontre pendant sa carrière. Ceci fait de *prattica de musica* un témoignage unique sur l'interprétation de la musique de la seconde moitié du XVIe siècle et notamment sur les pratiques du contrepoint improvisé. Ses remarques sur l'ornementation sont très concrètes et il conseille par exemple de bien détacher les diminutions avec la gorge si on en est capable, de ne pas respirer au beau milieu d'une vocalise ou encore d'utiliser la voix de tête pour les *tenori*, afin d'éviter la voix trop sonore ou criarde dans la tessiture aiguë.


150646
PRATTICA
DI MVSICA
VTILE ET NECESSARIA SI AL COMPOSI-
tore per Comporre i Canti ſuoi regolatamente, ſi anco al
Cantore per aſsicurarſi in tutte le coſe cantabili.
DIVISA IN QVATTRO LIBRI.
NE I QVALI SI TRATTA DELLE CAN-
tilene ordinarie, de Tempi de Prolationi, de Proportioni, de Tuo-
ni, et della conuenienza de tutti gli ſtromenti Muſicali.
SINSEGNA A CANTAR TVTTE LE COMPOSITIONI
antiche, Si dichiara tutta la Meſſa del Palestina titolo Lomè Armè,
con altre coſe d'importanza & dilettevole.
Vltimamente l'inſegna il modo di ſtorir una parte con ogni & moderni accenti.
COMPOSTA DAL R.P.D. LODOVICO ZACCONI
da Peſaro, del Ordine di Santo Agoſtino,
Muſico del Sereniſs. Duca di Bauiera, &c.
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA, M D XCVI.
Appreſſo Bartolomeo Carampello.

Enfin, citons aussi la lettre de Zenobi probablement écrite vers 1600 et qui nous donne de nombreuses informations sur ce qu'on attendait des musiciens à la fin du siècle. Cette lettre sera également étudiée dans la deuxième partie de ce mémoire.

Une base commune à tous ces ouvrages est le lien entre l'ornementation vocale et instrumentale : non seulement les techniques utilisées sont exactement les mêmes, mais la plupart des traités prennent la voix comme exemple. Presque tous ces écrits s'adressent donc à tout type d'instrument aussi bien qu'à la voix (Seuls Maffei et Bovicelli ne font pas allusion à l'ornementation instrumentale, tandis que Virgiliano est le seul à ne quasiment pas parler de l'ornementation vocale) et comme le souligne Ganassi, la voix humaine tient une position dominante dans la musique ; les instruments sont inférieurs aux voix et doivent copier l'expressivité et la flexibilité mélodique du bon chanteur, aussi bien que la technique et le style de l'ornementation vocale.

Dans les différentes sources, une place très importante est donnée aux exemples de cadences ornées. Parfois même les traités comportent une proportion beaucoup plus importante d'exemples de cadences que d'intervalles (Ortiz, Coclico, Finck, Maffei). Pour l'exécutant du 16ème siècle, il semble évident que l'on peut toujours ajouter des passagi aux cadences.



Exemple de cadences ornées chez Ganassi (1535)

Pour finir, notons que quelques traités propres à certains instruments nous renseignent sur la pratique de l'ornementation instrumentale, en particulier pour le clavier et la vihuela (entre autres Tomas Luis de Sancta Maria en 1565, Girolamo Diruta en 1593)

2. Les deux grandes familles d'ornements

Déjà au 16ème Siècle on distingue deux types d'ornements. D'une part, les agréments : ce sont des ornements spécifiques appliqués à une note ou à une groupe de notes en

particulier. Par exemple, dès le XVe siècle, on voit déjà l'apparition de qu'on appellera plus tard « mordant » dans les livres sur la technique de clavier. D'autre part, les diminutions, ou *passaggi* : il s'agit de remplacer des notes ou groupes de notes par des formules rapides, apprises par cœur, qui produisent ainsi une variation de la mélodie. Ces formules stéréotypées peuvent s'appliquer aux brèves, semi-brèves voire même aux minimes, c'est-à-dire aussi à des valeurs de note assez petites.

- Agréments :

Etudions plus précisément quelques agréments les plus mentionnés dans les traités.

- *Le mordant*

C'est dans le Buxheimer Orgelbuch (1460), destiné aux instruments à clavier, qu'on trouve les premières tentatives de notations de cet agrément. Selon le musicologue Willi Apel[1], la hampe descendante à laquelle est attachée une petite figure triangulaire est bel et bien un ornement. Mais c'est en 1520 que cet agrément sera nommé mordant est représenté par notre signe moderne trille. On le retrouve décrit plus tard par Santa Maria et Diruta.

- *Le tremolo*

Selon les sources, ce terme peut correspondre à deux ornements différents : pour Bovicelli notamment, le *tremolo* est un «tremblement de voix sur la même note»[2], c'est à dire finalement une sorte de vibrato contrôlé. Tandis que dans des ouvrages destinés aux instrumentistes comme Diruta, Santa Maria ou encore Ganassi, le *tremolo* est ce qui deviendra dans la période classique le trille, c'est-à-dire une alternance plus ou moins rapide entre une note et sa voisine du dessus ou du dessous. Ces trois sources nous indiquent d'ailleurs que cet ornement est l'agrément le plus facile à réaliser. A cette époque, on ne rencontre quasiment jamais de

[1] Willi Apel, La notation de la musique polyphonique (900 - 1600), traduit de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Editions Mardaga

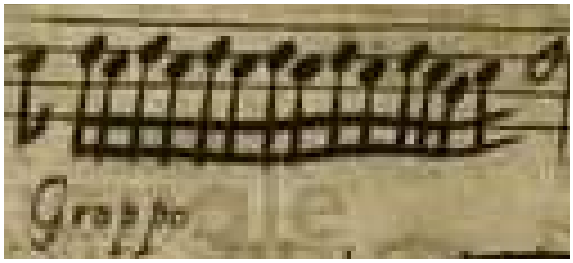
[2] «Il tremolo nondimeno, che non è altro, che un tremar di voce sopra ad una stessa nota»

symbole indiquant la place de l'ornement excepté dans la littérature pour clavier et luth. Des descriptions détaillées sont fournies par Ganassi, qui discerne les ornements au ½ ton (suaves et apaisants), au ton (neutres) et à la tierce (animés). Notons ici que Ganassi est le seul à faire allusion à ce *tremolo* à la tierce.

Ainsi, le *tremolo* en tant qu'«ancêtre» du trille moderne semble être mentionné surtout par, et pour les instrumentistes. Cité dans plusieurs sources comme étant un agrément réalisable facilement, il en reste néanmoins la base de l'ornementation, et peut-être était-il celui qui embellissait le plus fréquemment la musique du XVIe siècle. A propos de l'usage du *tremolo* par les chanteurs, Zacconi en parle plus comme un exercice, un moyen plutôt qu'un but : « Le *tremolo* est le véritable moyen d'accéder aux *passagi* et de maîtriser les *gorgie* ; un navire en effet vogue plus aisément une fois qu'il a été mis en mouvement que lorsqu'il doit commencer à se mettre en branle au départ de sa traversée ».

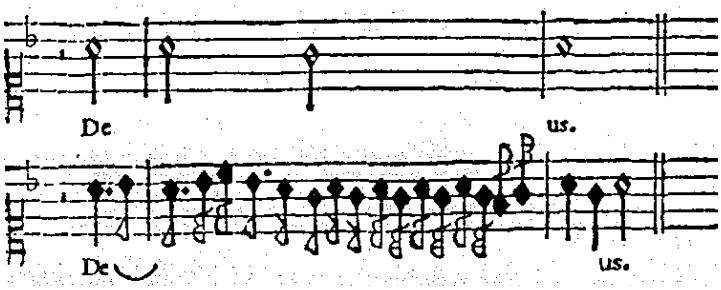
- *Le groppo*

Sa fonction semble plus clairement définie que dans les différentes sources : le g*roppo* apparait toujours aux cadences et il est un trille sur la note sensible conclu par une sorte de terminaison. Selon les différents exemples que l'on trouve, ce *groppo* pouvait être introduit par une formule plus ou moins complexe et qui s'accélère à mesure qu'approche la résolution.



Exemple de groppo chez Conforto (1593)

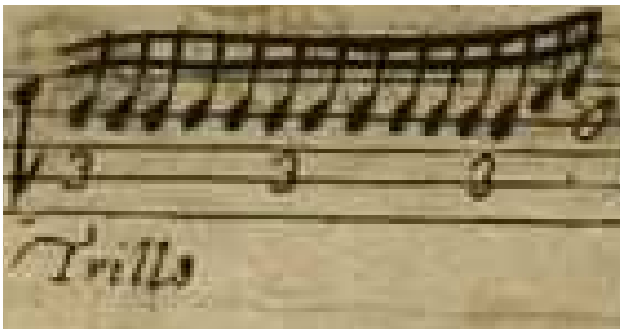
Même si le terme *groppo* est cité la première fois par Dalla Casa (1584), son usage est attesté pendant tout le 16ème siècle dans la musique ornée. Bovicelli quant à lui le nomme *groppetto*.



Exemple de groppetto chez Bovicelli (1594)

- *Trillo*

La terminologie et des descriptions apparaissent dès la fin du siècle notamment chez Conforto ou encore Zenobi. Le *trillo* est une répétition de plus en plus rapide de la même note. Cet ornement est réalisé avec la gorge afin d'entendre chaque note très clairement. Comme le déclare Caccini quelques années plus tard, le *trillo* se fait «sur une seule note»[1], et il s'agit de «rebattre chaque note avec a gorge sur la voyelle 'a' jusqu'à la dernière brève»[2].

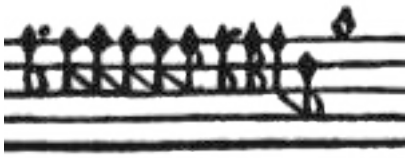


Exemple de trillo chez Conforto (1593)

Déjà chez Ganassi, on trouve des ornements écrits de manière détaillée montrant clairement la même note répétée rapidement avant d'arriver sur la dernière note :

[1] «sopra una corda sola»

[2] ribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale 'a' sino all'ultima breve»



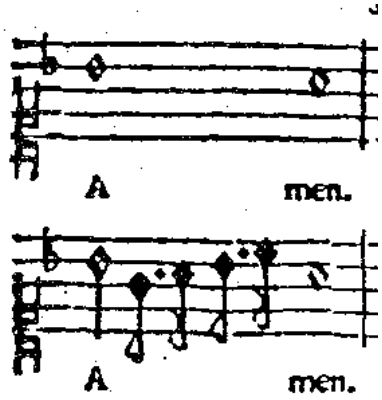
Exemple de seconde ascendante chez Ganassi (1535).
Les notes répétées rapidement forment ici une sorte de trillo avant la lettre

- *Accento*

Décrit entre autre par Bovicelli, cet ornement deviendra au début du siècle suivant la touche incontournable à toute exécution acceptable.

> « Au nombre des notes qui procèdent par degré [conjoint], appartiennent les *accenti*, qui se font sur les minimes.»[1]

Plutôt indiqué lors de mouvements descendants et conjoints, un *accento* sur la première note consiste à esquisser légèrement la note supérieure par un saut, avant de retomber sur la deuxième note. Cet ornement accompagne volontiers des paroles tristes, complaintes ou lamentations.



Exemple d'accento chez Bovicelli (1594)

[1] Bovicelli : «Di questo numero di note, che u anno per grado, sono quelli accenti, che si fanno sopra le minime»

Enfin, plus on avance dans le siècle, et plus les agréments proposés flirtent avec un nouveau goût et l'arrivée de l'esthétique baroque. Ainsi, certains éléments décrits par Conforto ou encore Bovicelli sont exactement similaires aux agréments décrits au début du siècle suivant par les théoriciens de la seconde pratique.

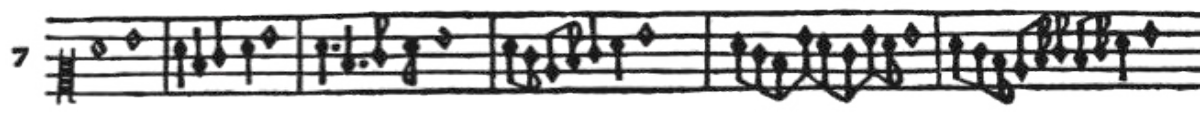
- Les passagi

Les passages, sont le deuxième type d'ornements décrits et utilisés dans la musique du XVIe siècle. Le terme diffère selon les pays et les langues : en Italie on parlera de *diminutio* ou *passagi*, en Espagne on emploiera le mot *glosas*, tandis que les allemands et flamands parleront de *kolorieren*.



Exemples de diminution d'un unisson chez Ganassi (1535)

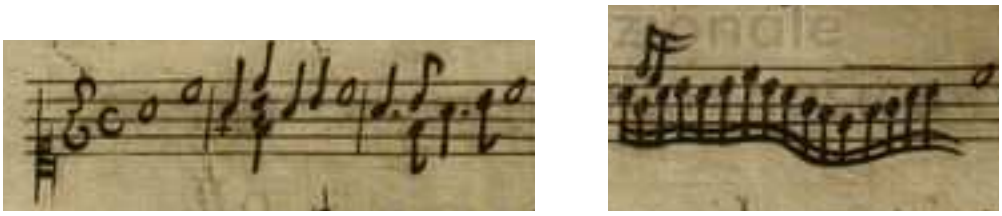
Les différents auteurs de traités appliquent le même schéma et proposent la même technique de base pour l'apprentissage des *passagi*. Il s'agit donc de remplacer des longues valeurs de note par des mélodies stéréotypées en valeur plus courte. Les énumérations de ces ornements sont souvent très méthodiques : dans un premier temps sont proposés des formules mélodiques diverses pour substituer chacun des intervalles courants : l'unisson, la tierce, la quarte, etc... Le degré du mode, ou encore la place du demi-ton est rarement abordé, et il est possible d'appliquer machinalement ces mélodies à partir de n'importe quelle note, tant qu'elle respecte le rythme et l'intervalle indiqué. Dans un deuxième temps, les traités proposent des cadences alternatives pouvant être extrêmement complexes afin de remplacer chaque cadence typique du langage musical de la renaissance.





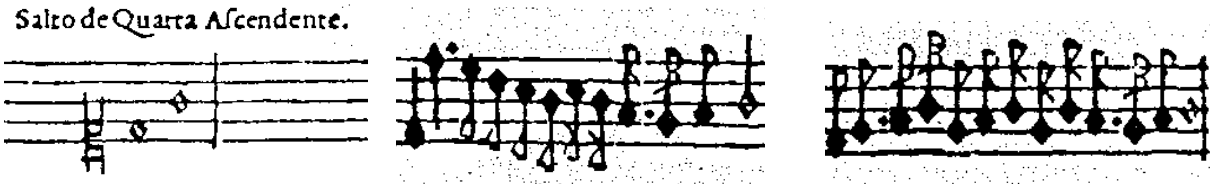
Exemples de diminution d'une seconde ascendante chez Ganassi (1535)

On peut imaginer que les musiciens apprenaient par cœur l'ensemble de ces formules ornées afin d'avoir à leur disposition un panel très large de *passagi* qu'ils décidaient d'appliquer à la composition. Certaines de ces formules arrivaient à un degré de complexité tel qu'il semble difficile pour l'interprète d'aujourd'hui d'imaginer qu'elles aient pu être réalisées. Les traités procèdent tous de la même manière quant à l'énumération de ces ornements : pour chaque intervalle substitué, les formules proposées sont d'abord simples puis gagnent en complexité et virtuosité. Il est clair que ces ornements offraient une grande liberté à l'exécutant en lui permettant de s'échapper de la ligne initiale. Cette possibilité qu'avaient alors les musiciens de broder et redessiner des nouvelles mélodies était tout à fait acceptée et de très bon gout.



Exemples de diminution d'une tierce ascendante chez Conforto (1593)

Dans l'ensemble des traités, on trouve un nombre très important d'exemples de cadences ornées. De plus, chez Maffei ou encore Finck qui s'adressent tous les deux spécifiquement aux chanteurs, on trouve en proportion beaucoup plus de cadences ornées que d'intervalles simples. Cette remarque combinée aux conseils précis de Maffei ou encore Bovicelli nous conforte dans l'idée selon laquelle la cadence est bel est bien l'endroit privilégié pour la diminution. Cette pratique est tellement systématisée qu'on peut même aller jusqu'à dire qu'une cadence non ornée n'aurait pas sa place dans la restitution d'une pièce polyphonique du XVIe siècle.



Exemples de diminution d'une quarte ascendante chez Bovicelli (1594)

3. Mise en regard des textes et témoignages sur l'ornementation

- Aspect général

Il faut rappeler que les traités étaient très peu publiés pour la consommation publique, et chaque grand virtuose et professeur avait son propre type d'ornementation et sa propre méthode pour l'enseigner.

Un point essentiel rarement reconnu aujourd'hui, est le fait que dans chacune des sources citées précédemment, il est explicite que la compréhension et la maîtrise de l'ornementation et de l'improvisation sont essentielles pour tout type d'exécution respectable. Il semblait probablement inconcevable de jouer ou de chanter une pièce telle qu'écrite, sans y ajouter d'ornements. La plupart des manuels étaient sans doute destinés à former le musicien amateur dans cet art de l'ornementation, et cette maîtrise était une des conditions principales pour devenir musicien professionnel.

Il y a cependant un désaccord entre les érudits de musique d'aujourd'hui quant à savoir si oui ou non, il est nécessaire d'appliquer des diminutions à l'exécution d'une pièce de musique de la Renaissance pour la rendre authentique. Selon Imogène Horsley[1], il n'y a aucun doute sur le fait que tout au long de la Renaissance, de très nombreux ornements ont été appliqués à toutes les parties, par les instruments ou les voix et que tous les utilisaient et les enseignaient.

[1] Imogène Horsley, Improvised embellishement in the performance of Renaissance polyphonic music

Finck et Coclico, ainsi que les auteurs cités dans la première partie de ce mémoire étaient tous à la fois compositeurs et enseignants et ont bien sur approuvé chaleureusement la réalisation des diminutions dans des compositions.

- Contre les diminutions

Malgré l'engouement général pour cet art du chant fleuri, de nombreuses tentatives ont cependant été faites par des théoriciens pour limiter leur utilisation : il est probable que les diminutions étaient souvent trop librement utilisés par les artistes.

Zacconi écrit que les musiciens qui ne sont pas capables de jouer les *passagi* doivent s'en abstenir. En effet, les compositeurs dit-il, préfèrent que leur musique ne soit point jouée plutôt que de la confier à un chanteur connu pour ses façons extravagantes, car ils préfèrent entendre ce qu'ils ont eux-mêmes écrit. D'une manière générale, Zacconi prend beaucoup de précautions quant à la diminution et conseille aux musiciens de s'abstenir plutôt que de mal orner une pièce.

De même, dans un écrit de Johannes Manlius (Locorum communium collectanea, 1562), on peut lire cette anecdote sur Josquin Desprez[1] :

> « Vivant à Cambrai, alors que quelqu'un voulait ajouter dans son chant des ornements que lui-même n'avait pas composés, Josquin entra dans le chœur et l'apostropha vivement en présence des auditeurs, ajoutant : « Espèce d'âne, pourquoi ajoutes-tu des ornements ? Si j'en avais eu envie, j'en aurais mis moi-même. Si tu veux corriger des motets correctement écrits, fais-toi ton propre chant et laisse-moi le mien sans le corriger. »

Quant au théoricien Italien du XVIe siècle Nicola Vicentino, il limite l'usage des diminutions aux compositions à plus de 4 voix ; en effet selon lui, les diminutions font parfois passer des notes importantes de l'harmonie trop rapidement, et ont ainsi tendance à brouiller le contrepoint. A partir de 5 voix, Vicentino semble penser que les musiciens peuvent faire des diminutions en étant sûrs que les autres assureront l'harmonie. Une autre

[1] Jacques Barbier, Josquin Desprez , bleu nuit éditeur 2010

possibilité est de faire jouer la pièce telle quelle par des instrumentistes afin que les chanteurs puissent la diminuer. Enfin il met également en garde contre l'utilisation de diminutions dans la musique triste, telle que les lamentations, parce que le mouvement rapide des passages détruit l'ambiance de la musique en la faisant sonner trop joyeuse.[1]

De même, Antoine de Bertrand, en 1578, critique ceux qui «abusent de plaisir qu'ilz prennent en leurs voix, mesme desgorgeans souvent des passages si plains de discors, & si mal à propos que le meilleur de l'armonie en est perdue jusques à rendre contre l'intention de l'autheur ce qui triste, joyeux»[2]

Les critiques contre les diminutions virtuoses et les ornementations excessives vont devenir plus nombreuses et violentes à mesure que le siècle touche à sa fin. Avec l'arrivée de la nouvelle pratique, les compositeurs vont poser les limites aux interprétations farfelues de leurs pièces : l'histoire de la musique montre qu'avec le temps, les compositeurs vont devenir de plus en plus intéressés par la subjectivité de l'expression dans leurs réalisations. Ils préfèreront alors écrire de plus en plus de détails, des directives quant à l'exécution de leurs pièces, laissant ainsi moins de liberté à l'interprète. N'est-ce pas ici justement une évolution de la pensée du compositeur qui livre un produit fini, et non pas un tremplin vers la création ?

[1] Nicola Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Rome, 1555 cité par Imogène Horsley dans son article Improvised embellishement in the performance of Renaissance polyphonic music

[2] Guide de la musique de la Renaissance, Éditions Fayard

II. Les traces écrites pouvant nous aider à orner la polyphonie



1. Les conseils des maîtres du XVIe siècle.

Tout au long du XVIe siècle, les théoriciens se sont donc penchés sur les aspects pratiques liés à l'ornementation et plus particulièrement à la diminution. Dans les nombreux traités qui fleurissent cette soixantaine d'années, on peut ainsi tirer de nombreux conseils pour leur réalisation. Par exemple Zacconi dit qu'un chanteur doit toujours mettre à l'épreuve une diminution nouvelle dans un ensemble plutôt qu'en solo, car ses défauts seront ainsi moins notables et qu'il peut bénéficier des conseils des collègues. De la même manière, il suggère que nul ne chante plus de *passagi* qu'il ne peut le faire dans une respiration. Concernant l'élaboration des formules de diminution, il écrit ceci :

> « L'ornementation consiste moins en la variété ou la diversité des *passagi* qu'en un nombre modéré et limité des figures ».

Il conseille donc d'utiliser les mêmes formules mélodiques mais de les réaliser parfaitement. Aussi, il suggère ici de réutiliser ces formules au sein d'un même morceau, dans un autre contexte musical, transposées ou bien légèrement modifiées.

De manière plus générale, la quantité et la complexité des ornements pour l'exécution d'une pièce dépendent de l'effectif. En effet, comme le déclare Ganassi ou encore Ortiz, certains ornements ou formules ne sont applicables qu'aux solistes (par soliste on entend un luth ou clavier seul, ou encore un chanteur, flûtiste ou violiste seul).

En terme d'informations et de directives pour aider le musicien d'aujourd'hui à se rapprocher d'une pratique telle qu'elle avait pu exister, on pourra étudier plus en détails 3 sources de première importance : la lettre de Maffei (1562), le traité de Bovicelli (1594) et la lettre de Zenobi (1575 ou 1600). Bien plus que de simples écrits ou de banals exposés de règles théoriques, ces ouvrages représentent un témoignage inestimable et nous fournissent des informations capitales pour tenter de restituer une forme d'exécution se rapprochant de l'esprit des musiciens de cette renaissance tardive.

2. La lettre de Maffei

Giovanni Camillo Maffei occupe une place très particulière au sein des auteurs du 16ème siècle ayant réfléchi sur l'art du chant orné. Il était à la fois chanteur amateur, médecin et philosophe et était ainsi apte à une étude poussée de la voix humaine, tant physiologique qu'artistique. De ce fait, il semble avoir joui d'une grande réputation auprès de ses contemporains. En 1562 paraît un ouvrage en deux tomes intitulé «Delle Lettere del S.or Giovanni Camillo Maffei da Solofra». Il contient trois lettres envoyées à Maffei ainsi que 44 lettres qu'il aurait écrites à divers correspondants de la région de Naples. Ce sont des lettres comme en échangeaient les humanistes et érudits, qu'ils soient musiciens éclairés, scientifiques ou penseurs, et qui abordaient des sujets tels que la philosophie, la médecine, la musique ou les femmes. La lettre dans laquelle Maffei s'étend sur l'art vocal occupe 76 pages et forme à elle seule un petit traité de chant orné[1]. Hormis cette fameuse lettre, le manque total de compositions de sa main, témoignages ou informations extérieures sur ses qualités d'exécutant font de lui un médecin physiologiste bien plus qu'un musicien professionnel.

Maffei est le premier à utiliser le terme *passaggi*, et il se distingue de ses confrères car il n'a pas la prétention d'être un maître mais un simple amateur dont la seule ambition est d'apprendre à chanter.

[1] Nanie Bridgman, Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant, Revue de Musicologie, Vol. 38, No. 113 (Jul., 1956), pp. 3-34

Les paragraphes concernant le chant orné sont soigneusement rédigés. Dans un premier temps, il formule 10 règles concernant la technique vocale et l'attitude à adopter. Il critique par exemple sévèrement l'orgueil et la prétention de certains chanteurs trop complaisants, préconise un entraînement quotidien de préférence espacé de plusieurs heures du repas, ou encore conseille très précisément le chanteur quant à sa posture, la position du larynx, de la langue ou de la mâchoire, etc... Par exemple, il précise que la langue doit être détendue et que la pointe arrive et touche les racines des dents du bas. Ou encore, il donne son avis sur l'ouverture de la bouche lorsqu'on chante : «tenir la bouche ouverte, juste et pas plus que lorsqu'on parle avec des amis»[1]. Enfin, il avertit le lecteur qu'il doit beaucoup s'entraîner, ne pas abandonner en se plaignant dès les premiers échecs et lui affirme qu'il pourra ainsi aisément appliquer les diminutions sur les madrigaux et motets.

Dans un second temps, il propose un bref inventaire de diminutions afin de permettre au lecteur d'acquérir la «disposition à la vocalise»[2]. Les exemples sont composés de formules mélodiques simples et ornées de manière relativement basique.

On remarque que l'auteur s'adresse ici clairement à un débutant souhaitant s'initier aux balbutiements de l'art de la diminution. Pour l'entraînement, Maffei propose la voyelle «o», et précise bien que le motif peut être transposé sur chaque nom de note en montant comme en descendant. Et enfin, il remarque que ces exercices sur la voyelle «o» constituent simplement un entraînement pour acquérir peu à peu l'agilité des vocalises. En effet, le but final est bel et bien d'appliquer les diminutions à une polyphonie sur les mots du texte.

Maffei propose ainsi dans un troisième temps un exemple de madrigal entier orné à chacune des 4 voix. La pièce en question est «Lasciare il velo», de Francesco de Layolle. Après avoir mentionné que le madrigal était ancien et après avoir précisé que le bon chanteur pouvait chanter les diminutions dans n'importe quelle pièce en suivant quelques directives, il se propose d'énumérer 5 règles pour pouvoir orner une polyphonie :

---

[1] «la bocca aperta, e giusta, non piuidi quello che si tiene quando si ragiona con gli amici»

[2] «la dispositione delle gorga»

- Première règle :

  Ne faire des diminutions qu'aux cadences afin de ponctuer l'harmonie sans perturber les autres partenaires, ce qui n'empêche pas d'ajouter quelques ornements au milieu d'une phrase pour remplir un intervalle. Mais d'une manière générale, réserver la majorité de son inventivité et sa dextérité lors des cadences.

- Deuxième règle :

  Ne pas faire plus de 4 ou 5 diminutions dans une même pièce, afin d'apprécier les passages rapides tant par leur douceur que par leur rareté. La diminution sans discontinuer est beaucoup trop fatigante pour l'oreille, ne respecte pas les paroles, et ne respecte trop souvent plus les altérations.

- Troisième règle :

  Faire les diminutions sur l'avant-dernière syllabe du mot, afin de respecter l'accent tonique et afin de terminer la dernière note de la diminution avec la dernière syllabe du mot.

- Quatrième règle :

  Maffei conseille ici les chanteurs sur les syllabes plus ou moins aptes à recevoir des diminutions : la voyelle «o» est la meilleure, le «u» totalement proscrit, le «i» également fortement déconseillé sauf au *superius*, et les autres voyelles tolérées. Bien que Maffei s'en remette au bon jugement du chanteur, il précise que le «o» rend la voix plus ronde et s'unit bien avec le souffle. Et non sans humour, il remarque que les vocalises sur «u» sonnent comme un loup qui hurle et que le «i» rappelle un petit animal qui s'en va en gémissant d'avoir perdu sa mère. Enfin, au détour d'une anecdote sur le madrigal «Ultimi miei sospiri», il sous entend qu'il ne faut pas diminuer lors d'une entrée, dès les premières notes d'une phrase.

- Cinquième règle :

> Dans une pièce à 4 ou 5 parties, il ne faut pas que deux chanteurs ornent simultanément, car cela rend l'harmonie confuse.

Il poursuit en donnant tout d'abord des formules de cadences ornées en précisant cette fois ci les clefs et les hauteurs précises. On a ainsi des exemples de cadence typique de *superius*, *altus*, *tenor* ou *bassus*. Et enfin, il propose un exemple d'un air diminué dans son intégralité. («Vago augelletto»)

Maffei achève son ouvrage par quelques remarques générales sur l'opinion de chacun à propos du chant orné et de son enseignement : il répète que la disposition à la vocalise provient de la Nature mais assure qu'avec un entrainement quotidien et en respectant ses quelques conseils, tout chanteur sera tout de même rapidement apte à effectuer des diminutions. Il précise également que certaines erreurs sont commises lors de l'ajout de diminutions dans une pièce. Il fait ici sans doute allusion aux fautes de contrepoint que provoquent certaines formules de diminutions (notamment 2 consonances parfaites qui se suivent) et remarque, au même titre que nombre de ses confrères, que la douceur et la rapidité des *passagi* masque aisément ces fautes. Enfin, en guise de conclusion et afin de marquer fermement son opinion, Maffei écrit ceci :

> «la vraie manière de chanter noblement et de plaire l'oreille est la chant en vocalises»[1]

3. Le traité de Bovicelli

Giovanni Battista Bovicelli est vraisemblablement né en 1550, en plein cœur de l'Italie dans la ville d'Assise. Théoricien et chanteur, il était connu en son temps pour ses qualités d'improvisateur et de compositeur. Employé à la fin de sa vie au sein de la cathédrale de

[1] «il vero modo di cantar cavaleresco, e di conpiacere all' orecchia, e il cantar di gorga»

Milan, Il fait paraître en 1594 à Venise son traité « Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati ».

A l'instar de ses confrères, il organise soigneusement son ouvrage en commençant par des exemples de diminutions d'intervalles. On y trouve, entre autres, 35 ornementations différentes de la simple seconde ascendante ou encore 33 ornementations de la quinte descendante! Bien entendu, tous les intervalles courant sont passés en revue, avec à chaque fois de nombreuses propositions de diminutions. Ensuite, il donne plusieurs manières de varier des mélodies simples, des lignes ascendantes ou descendantes, des formules de cadences, ou encore plusieurs façons de diminuer une longue. Enfin, il donne la partie de *superius* diminuée pour une dizaine de pièces polyphoniques de Palestrina, Rore, Victoria et autres.

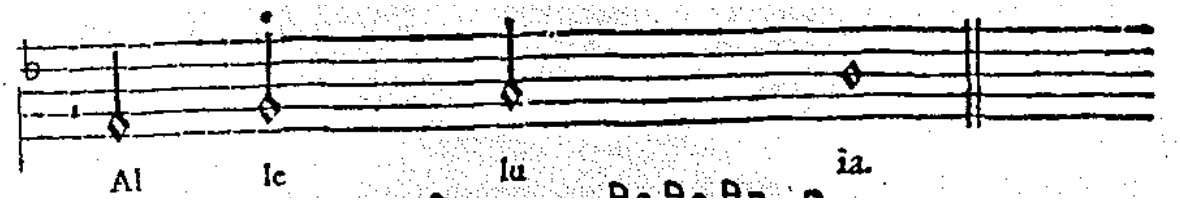
Au delà de la richesse évidente d'un tel ouvrage concernant le «catalogue» de diminutions qu'il fournit, il est très intéressant de se pencher plus en détails sur les conseils pratiques que nous donne l'auteur :

Dans son premier avertissement Bovicelli s'adresse au lecteur : il s'attaque à quiconque trouverait ses diminutions impossibles à réaliser car trop virtuoses, en déclarant que si tout chanteur était doté par la nature d'une bonne disposition vocale, il en ferait d'encore beaucoup plus difficiles.[1] On remarque encore une fois l'apparition de ce terme *dispositione*, qui semble à nouveau décrire ce don de la nature (consistant à l'agilité dans les vocalises) et qui est déjà décrit par de nombreux auteurs du 16ème siècle.

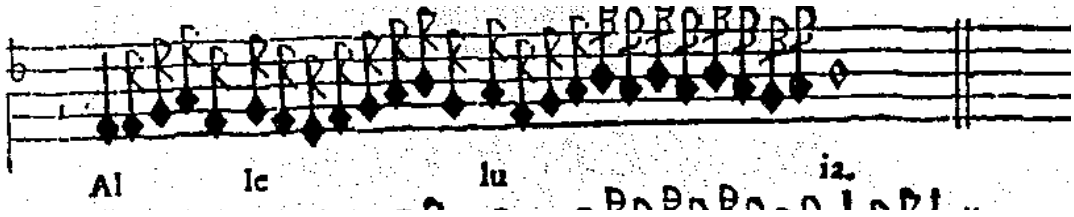
En rentrant plus dans le vif du sujet, l'auteur met ensuite en garde sur la répartition des diminutions par rapport à la prosodie, notamment pour le respect des syllabes longues et brèves. De la même manière que Maffei plus tôt dans le siècle ou encore Zacconi dans son traité Prattica di musica (Venise, 1592), Bovicelli conseille vivement de vocaliser sur les voyelles ouvertes (A, E, O) plutôt que sur les voyelles fermées (I, U).

[1] « Et se altri per aventura dicessero, che io havessi posto alcuni Passaggi, che paiono impossibiliti a farsi con viva voce, risponderò loro, che essendo essi dalla natura dottati di buona dispositione di voce ne faranno anco di più difficili assai »

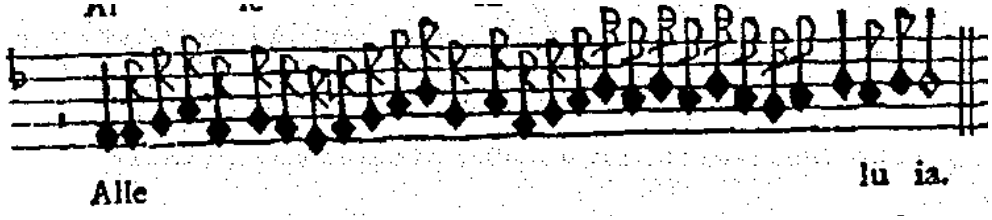
Il recommande de ne jamais (ou le moins souvent possible) changer de syllabe au cours d'une série de notes rapides de même valeur, et le montre par deux exemples de diminution d'un motif très simple sur le mot «Alleluia». Dans le premier exemple, le changement de syllabe suit scrupuleusement la métrique originale, tandis que dans le deuxième exemple, Bovicelli montre comment agencer le texte et vocalise uniquement sur la voyelle «e» :



Mélodie originale

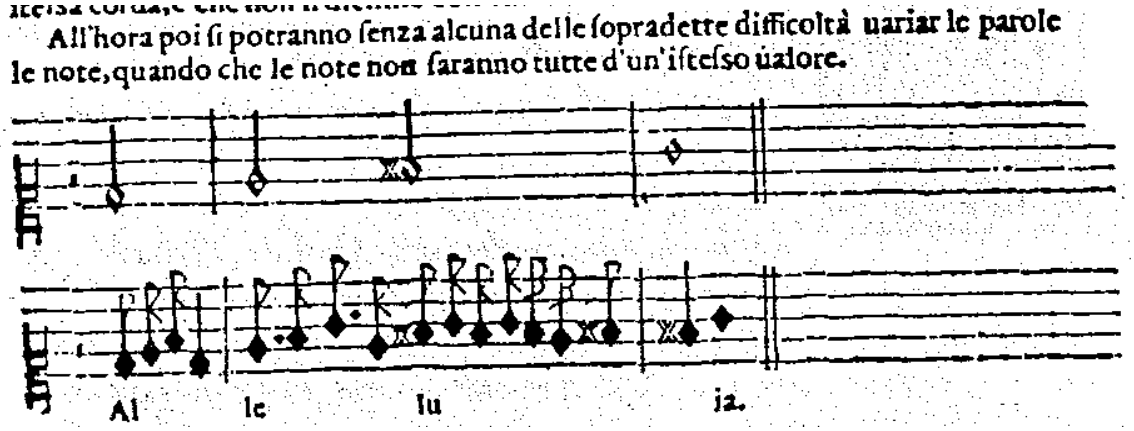


Première diminution



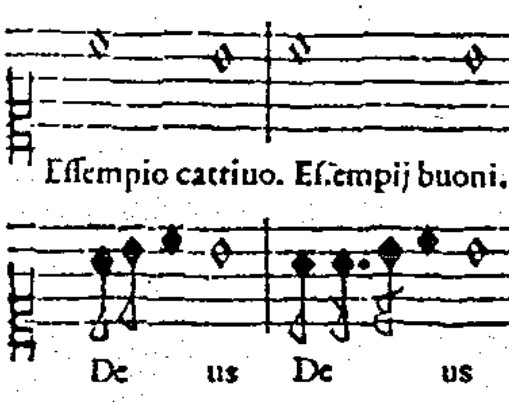
Deuxième diminution, préférée par Bovicelli

En revanche, si les notes ne sont pas toutes de la même valeur, alors il sera possible de varier la voyelle, comme il le montre sur l'exemple suivant, dans lequel s'alternent noires, croches pointées, croches et doubles croches :



De plus, Bovicelli trouve trop rude d'arriver brusquement sur une nouvelle voyelle, par exemple à la fin d'une formule de cadence, et propose ainsi d'ajouter une ou plusieurs notes de valeur plus grande (comme sur la voyelle finale «ia» de «Alleluia» dans l'exemple précédent). Ainsi, en freinant petit à petit avant la note finale, il adoucit «l'âpreté qui naît de la rapidité des notes»[1].

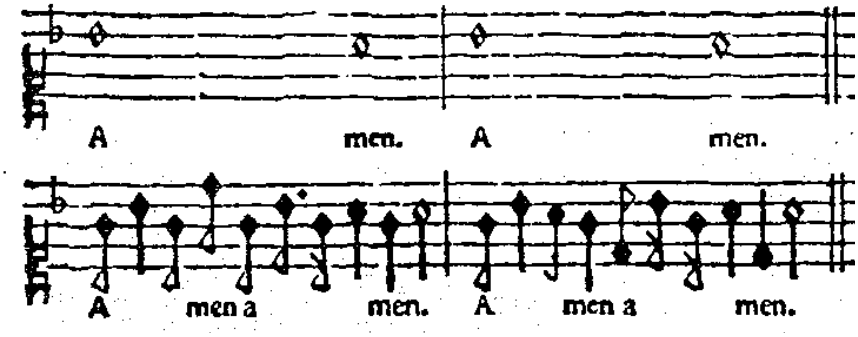
Bovicelli poursuit son ouvrage en conseillant de diminuer en utilisant les mêmes notes mais en les répartissant différemment, soit dans l'ordre des notes, soit dans leur valeur rythmique. Il développe cette idée et décrit le fameux agrément qui sera nommé quelques années plus tard le *cercar della nota*. Pour lui, on pourra donner de la grâce en commençant une note (au début d'une pièce, et même à n'importe quel endroit) une tierce ou une quarte plus bas. De plus, l'effet sera d'autant plus élégant si les notes de ce *cercar della nota* sont de valeur différente. Bovicelli prend le soin de montrer le bon et le mauvais exemple :



[1] «l'asprezza che nasce dalla velocità delle note»

Ensuite, on trouve des allusions ou descriptions de quelques agréments tels que l'*accento* ou le *tremolo* : le *tremolo* est selon lui un vibrato contrôlé, c'est à dire un «tremblement de voix sur la même note»[1].
Pour Bovicelli, trop de croches successives non conjointes rendent le chant scolaire, et on pourra alors remplir les intervalles en variant les diminutions. Quant aux doubles-croches, elle doivent être bien articulées une à une au milieu d'une longue vocalise si la disposition de la voix le permet. En revanche, pour un simple ajout de note afin de remplir un intervalle, elles peuvent ne pas être autant détachées.

Chose assez étonnante, Bovicelli déclare qu'il peut être de bon usage de diminuer en procédant par sauts consécutifs, et non plus par notes conjointes. Bien que cette pratique soit plus appropriée aux instruments, ce genre de sauts mélodiques peut être également réussi à la voix :



L'auteur poursuit en déclarant qu'on pourra privilégier les *accenti* et une voix faible pour des paroles tristes, tandis que pour les paroles joyeuses, on préférera les diminutions virtuoses et la vivacité de la voix.

En guise de conclusion, l'auteur met en garde contre de nombreux défauts récurrents des chanteurs : reprendre son souffle toutes les quelques notes par manque d'air, reprendre son souffle précipitamment et bruyamment, serrer les dents, envoyer la voix dans le nez, diminuer dès la première note d'un morceau, ou encore oublier de prononcer certaines paroles en diminuant.

[1] «un tremar di voce sopra ad una stessa nota»

Pour finir ce chapitre dédié au traité de Bovicelli, attardons nous sur une des dernières remarques du maître concernant le respect de la battue : il critique les chanteurs qui ont la mauvaise habitude de prendre trop de temps lors des diminutions et qui allongent la note de 2 ou 3 fois sa valeur d'origine. Il précise bien qu'il est préférable de diminuer en respectant les rythmes écrits par le compositeur, et il rajoute «sauf à la fin, c'est à dire sur l'avant dernière note»[1]. Comment interpréter cette dernière remarque qui parait si insignifiante? Le fait qu'il ne s'attarde pas plus sur cette «extension» de l'avant dernier temps semble déjà souligner que c'est l'évidence même et que cela ne vaut pas la peine d'y passer plus de temps. Il faudrait donc en conclure que lors d'une cadence finale, le temps peut s'arrêter : si le chanteur soliste entame une diminution sur cette pénultième note, il est alors d'usage pour le reste de la polyphonie (orgue, luth, clavecin ou voix) de l'attendre et de se tenir prêt à placer la dernière note au moment même où la diminution se termine, et ce, sans tenir compte de la valeur de la note ornée. Une telle idée semble difficilement concevable aujourd'hui dans l'interprétation de la polyphonie de la renaissance. De nos jours, notre soit-disant respect pour la partition et pour le compositeur nous proscrivent de telles libertés dans les répertoires du 16ème siècle. En revanche, ce genre de pratique est déjà bien plus acceptée dans les musiques baroques, ou encore dans les «cadences» de type mozartiennes ou rossiniennes, dans lesquelles le fameux point d'orgue signifie alors : «Tout est permis, l'orchestre vous attend!». Il semble impératif de revoir notre conception de cette polyphonie de la renaissance en tentant de lui détacher cette étiquette de simplicité et de pureté. Et il ne tient qu'aux musiciens du XXIe siècle de faire avancer les esprits afin que les exécutions de ce répertoire lointain retrouvent toute leur vie, virtuosité et part d'improvisation.

4. La lettre de Zenobi

Zenobi est un des grands virtuoses du cornet à bouquin dans l'Italie de la fin du XVIe siècle. Ce musicien très connu mais également poète et peintre fut au service de la cour de Ferrare puis de Naples, et sa renommée atteignit de son vivant les villes d'Urbino, Vienne, Munich, Turin, Milan ou encore Rome.

[1] «fuori che nel fine, cioè nella penultima nota»

La lettre qui nous intéresse a été découverte en 1948 à Rome par Edward Lowinsky, qui estima la date de rédaction à 1575. Selon des travaux plus récents réalisés dans les années 80 par Bonnie J. Blackburn, une date proche de 1600 semble plus probable[1]. Adressé à un prince anonyme, elle est en fait une réponse à 6 questions concernant les qualités indispensables d'un parfait chanteur, chef, compositeur ou instrumentiste. Cette lettre est parfois très critique et Zenobi emploie des mots très durs à l'encontre de ceux qu'il considère comme de mauvais chanteurs. Il est clair que l'homme est un musicien réellement ancré dans la pratique, et ses remarques manquent parfois de diplomatie. Il évoque dans sa lettre sa peur d'offenser ou d'être détesté par les musiciens ainsi visés, mais n'hésite pas à être très sévère face à ces ignorants, irrespectueux, excentriques, capricieux qui se prétendent musiciens.

Pour chanter avec assurance, il est nécessaire de connaitre 7 règles, et si on les respecte toutes, une 8ème règle peut donner d'avantage de maîtrise et d'aplomb :

1. Ne pas être ignorant en contrepoint
2. Être sûr de soi dans des compositions comportant des croches et doubles croches
3. Être sûr de soi dans des compositions comportant des intervalles tels que des sixtes, septièmes, neuvièmes ou onzièmes tantôt rapidement, tantôt lentement
4. Être sûr de soi dans des compositions comportant des syncopes et des dissonances
5. Être sûr de soi dans des compositions chromatiques
6. Être sûr de soi dans la compréhension des proportions et *sesquialterae*
7. Connaître parfaitement les signes de mensuration et valeur des notes
8. Dans le cas d'une erreur du compositeur ou du copiste, être capable d'improviser pour remédier à cette erreur et retrouver son chemin sans l'aide des autres musiciens

Pour Zenobi, la plupart des compositeurs, même s'ils sont compétents et doués, ne font pas de bons chefs car ils ne sont pas capables de prévoir les erreurs des musiciens et de les corriger à temps lors de l'exécution. Dans l'ensemble de sa lettre, il fait souvent allusion au contrepoint improvisé et à son enseignement dès le plus jeune âge. Bien entendu, un musicien ne pourra pas être jugé comme tel s'il ne maîtrise pas cet art du chant sur le livre. Or, Zenobi semble signifier que le manque d'expérience en matière de contrepoint

[1] Bonnie J. Blackburn and Edward E. Lowinsky, Luigi Zenobi and His Letter on the Perfect Musician, Studi Musicali, vol 22/ 1 (1993), pp. 61-114

improvisé peut être une raison pour laquelle un compositeur ne parvienne pas à réagir suffisamment vite lors d'une exécution pour corriger un chanteur qui se serait trompé. Une autre raison à ce manque serait également un piètre ambitus de la voix, qui ne couvrirait alors pas une tessiture assez importante pour reprendre chacune des parties chantées.

Selon Zenobi, chanter avec assurance est donc beaucoup plus difficile à dire qu'à faire. Pour chanter sa partie «réellement bien»[1], il faut le faire avec grâce, bon goût, art et avec des ornements nobles. Il s'emporte alors face à la plupart des chanteurs qui, tout juste capable de chanter leur partie de manière médiocre et mauvaise, souhaitent se faire appeler «musiciens» et non plus «chanteurs»[2].Car Zenobi distingue bien les deux termes : le chanteur est capable de chanter sa partie parfois avec assurance, grâce et bon goût, tandis que le musicien est expert en contrepoint écrit et improvisé, chante de manière sûre, peut diriger un groupe et composer comme les maîtres.

La basse doit, si elle chante en ensemble, tenir sa partie de manière sûre, ferme et droite, en terme de mise en place, intonation et jugement. S'il souhaite occasionnellement improviser des diminutions, il doit attendre le moment opportun où les 3 autres parties ne bougent pas, et doit connaître les endroit précis où il peut le faire. Pour Zenobi, «improviser un ornement sans connaître le bon endroit et le bon moment est certainement un preuve de grosse ignorance»[3]. Le basse doit avoir un *trillo*, un *tremolo* net, et une voix homogène sur toute la tessiture. «Il ne pourrait pas se faire appeler un vraie basse à moins qu'il ait une étendue de 22 notes avec le même timbre du grave à l'aigu»[4]. Pour un pièce solo, il sera possible de juger une basse si elle est accompagnée par l'orgue plutôt que par le clavecin ou le luth. En effet, les notes étant tenues, les erreurs de contrepoint lors des diminutions ne pourront pas passer inaperçues.

Le *tenor* peut chanter ses ornements quand les autres voix sont stables. Il doit chanter les diminutions propres à sa voix, et ne pas utiliser celles destinées aux autres parties de la

---

[1] «bene affatto la sua parte»

[2] «ma per cantarla, o mediocramente, o male, o miserabilmente, vogliono esser chiamati Musici, e non Cantori, o Cantanti»

[3] «il passeggiare al basso ... senza conoscer molto bene il tempo, et il luogo di ciò fare, senza dubbio è argomento di grassa ignoranza»

[4] «né si potrà dire realmente Basso, se non va ventidue voci alto, e basso con eguale tondezza di tuba»

polyphonie, ce qui serait du plus mauvais goût (sauf si la composition le place sur la voix la plus grave). D'une manière générale, Zenobi conseille aux voix intermédiaires (*tenor* et *altus*) de n'orner que rarement leur partie, et de se contenter de légers *ondeggiando*, *trilli* et *tremoli*. Cependant, dans une exécution soliste avec un instrument harmonique, ces voix peuvent alors se permettre plus de liberté. Enfin, dans la pratique d'ensemble, le *tenor* devra bien veiller à ne pas diminuer et déborder sur la région du *bassus* ou de l'*altus*, de même que l'*altus* veillera à ne pas empiéter sur la région du *tenor* ou du *superius*. Ce faible ambitus diminue grandement la liberté pour ces voix intermédiaires et rappelle que l'auteur suggère qu'elles ne diminuent que rarement.

Quant au *superius*, il a l'obligation et la totale liberté d'improviser des diminutions, mais doit absolument le faire «avec art, grâce et bon goût, sous peine de devenir ennuyant à l'oreille, difficile à digérer et pénible à endurer»[1]. Le *superius* idéal est un jeune garçon avec une voix qui n'est pas nasale, un bonne allure et une bonne posture, un timbre homogène du grave à l'aigu. Bien sûr, il doit être expert en contrepoint, avoir une bonne diction pour une parfaite compréhension des mots, et maîtriser les ornements tels que le *groppo*, le *trillo* et le *tremolo*.

Zenobi consacre ensuite tout un paragraphe pour énumérer les très nombreuses qualités requises pour la partie de *superius*, telles que la maîtrise des agréments et des diminutions, l'ajout de dissonances improvisées non écrites par le compositeur, l'illustration du sens du texte par les effets vocaux et ornements appropriés, la variation des nuances, l'improvisation de diminutions dans des rythmes compliqués et changements de mesure. De plus, il est nécessaire de «savoir chanter d'une manière à l'église, d'une autre dans les salons et encore d'une autre à l'extérieur, de jour comme de nuit»[2].

5. Les trois pièces ornées à toutes les parties

[1] «ma se ciò non fa con arte, con leggiadria, e con giuditio, è noioso a sentire, duro a diggerire, e stomacoso a sopportare»

[2] « deve altramente cantare in chiesa, altramente in camera, altramente all'aria, sì di giorno come di notte»

Les exemples d'époque nous proposant une polyphonie ornée par chacune des voix sont très rares. On a retrouvé aujourd'hui trois pièces témoignant de cette pratique (Ces trois pièces sont jointes en annexe dans l'édition moderne d'Ernest T. Ferand):

- Maffei : « Lasciar il velo » F. de Layolle

  Le madrigal en question date de 1546, et Maffei déclare qu'il choisit volontairement une pièce de style ancien afin de montrer au lecteur qu'il est possible d'appliquer les diminutions sur n'importe quel morceau. Maffei respecte la plupart du temps les règles qu'il énonce plus haut dans sa lettre : aucune partie n'a de diminution en même temps qu'une autre et les diminutions sont tout le temps placées sur l'avant-dernière syllabe du mot. De plus, la voyelle ornée est très souvent «o» et le nombre total de diminutions est à peu près égal pour chacune des parties (4 pour le *bassus*, 5 pour le *tenor*, 7 à *l'altus* et 7 au *superius*). Les formules de diminutions sont souvent assez longues particulièrement au *superius* et peuvent compter jusqu'à 16 ou 20 double-croches qui se succèdent.

- Hermann Finck : « Te maneat semper » H. Finck

  Les ornements passent d'une voix à une autre, et les entrées en imitation ont généralement des diminutions similaires. De toutes les voix, c'est la basse qui évolue le moins rapidement dans les *passaggi*, tandis que la partie de *superius* déploie des vocalises plus virtuoses. De plus, à mesure que le morceau avance, les formules de diminutions se complexifient et s'allongent. Il y a quelques endroits spécifiques qui ne sont pas traités conformément au contrepoint rigoureux de la Renaissance : on trouve par exemple des dissonances attaquées (seconde à la mesure 18 entre le *superius* et *l'altus*) ou encore des quintes parallèles entre *l'altus* et le *tenor* entre la mesure 23 et 24). On évoquait précédemment le fait que Finck admette ces erreurs, indiquant qu'elles se produisent seulement lorsque leur l'évitement se traduirait par un mouvement vocal maladroit.

- Dalla Casa : « Alla dolc' ombra » C. de Rore

La pièce choisi choisi par Dalla Casa est un madrigal en six parties de Cipriano de Rore. En annexe de ce mémoire se trouve la 6e et dernière partie de ce morceau. La diminution est plus dense et le *superius* est privilégié car il reçoit deux fois plus d'ornements que les autres parties. De plus, les formules sont plus virtuoses car elles jouent quasiment tout le temps avec des enchaînements de triple-croches. Aucune partie n'orne simultanément mais les relais se passent beaucoup plus rapidement que chez Maffei et Finck : il n'y a quasiment aucun endroit de la partition qui est laissé comme tel, alors que les exemples précédents laissaient de nombreuses mesures sans diminutions.

D'autres exemples de pièces ornées à toutes les voix se trouvaient également dans un recueil de madrigaux ornés par Dalla Casa datant de 1590, mais aujourd'hui incomplet (il manque le livret de *tenor*)

III. La problématique de l'ornementation chez le chanteur du XXIe siècle



Aujourd'hui, peu de chanteurs sont capables de chanter les ornements décrits par les auteurs, théoriciens et traités du XVIe siècle et il est clair que de nos jours, les instrumentistes sont plus aptes que les chanteurs à faire face aux difficultés techniques liées à une telle pratique. Pour le chanteur du XXIe siècle cette virtuosité semble impossible à atteindre. De nombreux arguments sont avancés.

Tout d'abord, on entend souvent que ces lignes très complexes étaient proposées par des instrumentistes et pour des instrumentistes. Comme il a été dit précédemment, la plupart de ces ouvrages sont à l'adresse de tout musicien, qu'il soit chanteur ou instrumentiste, et chaque traité rappelle qu'il est d'usage de se référer aux chanteurs pour savoir comment orner. L'un des buts des instruments de musique est avant tout d'imiter la voix, par le timbre, les inflexions etc. Il est d'ailleurs intéressant de se pencher plus en détail sur Bovicelli qui était lui-même chanteur : les exemples cités atteignent un degré de virtuosité impressionnant et pourtant ces ornements sont adressés par et pour un chanteur.

Si les chanteurs de la fin du XVIe siècle étaient tant célébrés pour leur art de l'ornementation, force est de constater qu'avec une technique vocale d'aujourd'hui, ces ornements sont souvent mal exécutés, ou encore le résultat d'un net abaissement du tempo et d'un phrasé trop lourd. L'image qui ressort des sources de l'époque nous suggère une toute autre façon d'exécuter ces ornements.

1. «Dispositione»

Pour être capable de chanter les nombreuses diminutions, le chanteur devait acquérir la fameuse *dispositione di voce*, rendant le chant fleuri possible. Selon Luca Conforto très peu de personnes possédaient cette facilité. Quant à Adriano Banchieri, voici ce qu'il note au début du XVIIe siècle :

> «Celui qui possède cette disposition vocale s'exerce en chantant seul avec un orgue, clavecin, luth, guitare, harpe ou tout instrument similaire, jouant ainsi intelligemment la musique du compositeur avec ces ornements.»[1]

Nous avons vu précédemment que d'autres auteurs tels que Bovicelli, observent que la capacité à réaliser des ornements, a priori impossible, était rendu plus facile par la *buona dispositione* et que cette *dispositione della gorga* pouvait être acquise *appoco appoco*. On sait aussi que ces ornements déjà fort compliqués étaient réalisés remarquablement vite. Cette rapidité pouvait excuser les erreurs de contrepoint provoquées par les diminutions, comme le remarque déjà Ganassi en 1535. Sur ce point, l'ensemble des auteurs s'accordent et par exemple au milieu du siècle, Vicentino fait cette remarque :

> «le chanteur diminue en passant d'une voix à l'autre, avec une variété de consonances et de dissonances, qui, à cause de la rapidité du chant, semblent correctes mais en vérité ne le sont pas.».

Ainsi, très peu de chanteurs avaient cette disposition nécessaire, et les plus agiles d'entre eux chantaient avec grâce, facilité et atteignaient une remarquable virtuosité, grâce à leur fameuse *dispositione di voci*. Les bon chanteurs réalisaient donc des diminutions très rapides mais aussi très articulées. Zacconi reconnaissait la nécessité de détacher (spicciachiare) les *passagi*, et remarquait que tout le monde n'avait pas la possibilité de les rompre et les séparer (romperie & spezzarie). De même, Praetorius dans ses instructions pour les chanteurs déclare que «plus les petites notes seront réalisées de manière vite et compréhensible, de telle manière que chacun puisse entendre chaque note clairement et distinctement, plus elles seront plaisantes»[2]

---

[1] A. Banchieri, Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto (Venise, 1614, réédité 1968). p.49

[2] M. Praetorius, Syntagma musicum, (1614-1619)

Il arrivait que certains chanteurs n'ayant pas la bonne *dispositione* utilisent des syllabes (telles que gnu, ga, bi, vi, si,...) pour articuler distinctement chaque note. Bien entendu cet usage était considéré comme bien inférieur car il en résultait trop de séparation et l'articulation idéale était rendu possible uniquement par cette *dispositione*

Afin d'obtenir cette capacité d'ornementation, on a vu dans la première partie de ce mémoire que l'on apprenait aux étudiants en commençant par le *trillo*, le *tremolo* et le *gruppo*. Il est très clair et presque toutes les sources s'accordent sur le fait que les ornements étaient articulés avec la gorge. Le terme *gorgia* était utilisé spécifiquement pour l'ornementation vocale, et par exemple Ganassi parle de *dispositione di gorgia* pour désigner l'habilité de la gorge mais décrit aussi la *gorgie* comme étant l'ornement de la gorge. Plus tard, dans son *nuove musiche*, Caccini parle très clairement de la gorge et recommande de «rebattre chaque note avec la gorge sur la voyelle a»[1] lors de l'exécution du *trillo* et du *gruppo*. De même, Mersenne parle de l'articulation de la gorge qu'il préfère à l'articulation diaphragmatique et comme Rognono, il précise bien que cette articulation ne peut pas être substituée en prononçant des nouvelles syllabes sur chaque note :

> «Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les Chants, à raison qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité de tremblements sans l'aide de la langue ... Pour les tremblements de lèvre, ils ne sont pas agréables, ny permis, non plus que ceux qui semblent estre tirez de l'estomach»[2]

2. Techniques vocales «anciennes» et «romantiques»

Qu'en est-il donc de la question de la technique vocale des chanteurs du XVIe siècle? Si de telles prouesses vocales étaient réalisables à l'époque, nous sommes en droit de nous demander si l'approche et l'usage de la voix étaient similaires à aujourd'hui.

---

[1] «eribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale 'a'»

[2] M. Mersenne, Harmonie universelle, (Paris 1636-37)

En résumant les caractéristiques associées à la bonne *dispositione* (extraordinaire vélocité, utilisation des ornements et particulièrement du *trillo* comme outil pédagogique, une qualité de rebattement de la gorge et une clarté de l'articulation), il est plus facile de comprendre pourquoi les techniques de chant lyrique d'aujourd'hui sont si inadéquates à la réalisation d'ornements. En effet, le travail du vibrato et de l'articulation diaphragmatique tant enseignés de nos jours ne provoque en fait aucune réelle réarticulation des notes. Le fait qu'une note semble séparée d'une autre est liée à la pression due à un court travail du diaphragme. Cependant le larynx ne se bloque pas sur une note précise mais passe d'une fréquence à une autre, par un très court *portamento*. L'analogie se fait facilement avec un tromboniste qui n'utiliserait pas sa langue et changerait de note par un léger *glissendo* pour aller d'une fréquence à l'autre. C'est aussi ce qui pourrait définir le *legato* tel qu'on l'entend dans la technique de chant lyrique. A part cette question de *portamento*, nous avons vu précédemment que les méthodes de technique vocale moderne apportent bon nombre d'autres inadéquations à l'acquisition le la *dispositione*.

Au sujet de la technique vocale à cette époque, on pourra se référer à l'article de Mauro Uberti «Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century»[1] dans lequel l'auteur tente de montrer comment les descriptions historiques nous renseignent sur les problèmes stylistiques en terme de timbre, articulation et puissance. Les informations suivantes sont tirées de cet article :

Afin de situer dans son contexte et dans sa chronologie la technique de chant dite lyrique, il est important d'avoir à l'esprit la date du 17 Septembre 1831. Pour la première représentation italienne de l'opéra de Rossini «Guillaume Tell», le jeune ténor français Gilbert Duprez utilise pour la toute première fois en public le Contre-ut de poitrine. Dans le vocabulaire lyrique, cela signifie que ce chanteur a donc été à même de chanter un Do 4 «à pleine voix», ou en voix dite de poitrine, ouvrant ainsi les portes de la reconnaissance et d'une nouvelle approche du chant. A cette époque, avec l'écriture musicale en perpétuelle évolution, de nouveaux besoins se font sentir en terme d'orchestration, de formes musicales, de nuances et palettes sonores. La technique vocale se doit d'évoluer avec ce changement d'esprit, afin de permettre aux chanteurs de répondre aux attentes des compositeurs, des

[1] Mauro Uberti, Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century, traduit par Mark Lindley, Early music en 1981

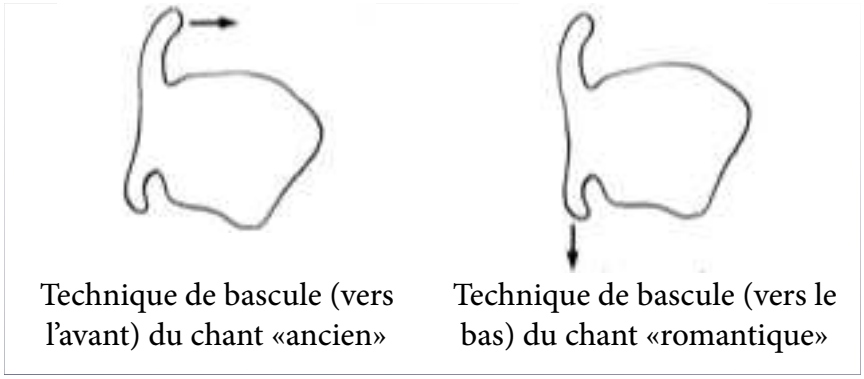
nouvelles salles de plus en plus grandes et du public. Ainsi, plusieurs bases de cette technique vocale vont différer ce l'ancienne manière de chanter, et plus particulièrement sur trois points précis :

- Tensions dans les cordes vocales

Les cordes vocales sont des muscles et ont donc la capacité de se contracter activement, devenir plus ou moins rigides, etc. Une rigidité plus importante des cordes permet de fonctionner sous plus haute pression, ce qui produit un son plus puissant. Mais elles sont du coup moins malléables, moins souples demandant ainsi un plus grand effort pour négocier les passages et notes rapides. Les techniques vocales émergentes au XIXe siècles vont aller dans le sens d'une plus haute rigidité, impliquant donc une possibilité de nuances plus forte.

- Technique de bascule du larynx dans le registre aigu

La technique lyrique ou romantique nécessite donc un plus haut degré de contraction active des cordes vocales. De manière générale et dans toute technique de chant, la pomme d'Adam est amenée par des muscles extérieurs au larynx à basculer, étendant de ce fait les cordes vocales. Ces cordes étant plus étirées, cela facilite la vibration à plus haute fréquence, pour des notes plus aiguës. Contrairement aux techniques plus anciennes, où cette bascule se ferait vers l'avant, dans les techniques modernes, la pomme d'Adam bascule vers le bas comme le montre les deux schémas tirés de l'article de Mauro Uberti :



Technique de bascule (vers l'avant) du chant «ancien»

Technique de bascule (vers le bas) du chant «romantique»

La nouvelle technique de bascule effectue un mouvement similaire à celui qui se fait lors du bâillement, c'est à dire un abaissement du larynx et provoque un étirement des cordes vocales favorisant à nouveau une pression plus importante que dans l'ancienne technique.

- position du larynx

Dans son article, Mauro Uberti cite l'ouvrage de Manuel Garcia intitulé «traité complet de l'art du chant» édité en 1840 à Paris. Selon Garcia, une des plus grandes nouveautés consiste à garder le larynx dans une position constamment inférieure à celle de l'ancienne technique. L'effet sur le timbre est direct, car cette position assombrit la voix en élargissant la chambre de résonance dans la cavité buccale. La bande de fréquence des formants étant moins différenciée par cette nouvelle position, le timbre gagnera en homogénéité sur l'ensemble de la tessiture, mais par contre les voyelles et donc les mots seront moins compréhensibles. Si le larynx est constamment tiré vers le bas, la langue a moins de liberté pour différencier les voyelles.

Pour résumer et conclure sur cet article, on peut comprendre que l'ancienne technique favorise la souplesse et l'agilité plutôt que la puissance. Ceci corrobore donc totalement l'hypothèse selon laquelle une technique différente de celle enseignée aujourd'hui dans les conservatoires permet plus de virtuosité et de précision, facilitant ainsi la réalisation des diminutions. De plus, le timbre plus clair des techniques dites «anciennes» obtenu en évitant l'abaissement constant du larynx, facilite la formation de voyelles pures. Le texte devient alors plus compréhensible, mais la voix perd en homogénéité sur toute l'étendue de la tessiture. Il semble donc que l'esthétique vocale soit alors bien différente.

3. Chant *da cappella* et *da camera*

Un des points primordiaux pour appréhender la question de l'utilisation de la voix à cette époque lointaine est la connaissance de l'existence de deux types de chant : le chant *da cappella* (chant de chapelle, ou d'église) et le chant *da camera* (de chambre, de salon)

Le théoricien Nicola Vicentino, dans son ouvrage paru à Rome en 1555 fait une mention très intéressante et préfigure la distinction qui sera faite plus tard entre les deux types de chant. Il écrit que «dans les églises ... on va chanter avec des voix pleines et avec un grand

nombre de chanteurs»[1]. Il déclare également que «dans les parties basses, le chanteur à pleine voix ne parvient pas à articuler rapidement»[2]. L'explication de cette remarque semble se dessiner si on prend en compte le déséquilibre entre les différentes parties chantées de la polyphonie (très souvent, pour une partie de *superius* tenue par 5 ou 6 jeunes garçons, les parties de *tenor* et *bassus* pouvaient être chantées par un seul chantre par partie) et la nécessité de combler l'église en terme de volume sonore. Ceci était donc réalisable grâce à une technique vocale entraînant une contraction active des cordes vocales et entravant l'agilité, particulièrement dans les basses tessitures.

Quand au chant *da camera*, il est plus probable que ce soit à lui dont Maffei fait allusion dans sa lettre quand il évoque la position de la langue (la pointe touche toujours les racines des dents du bas) ou l'ouverture de la bouche « juste et pas plus que lorsqu'on parle avec des amis». Mais c'est bel et bien Zarlino[3] qui reste le pus explicite sur ce sujet :

«Dans les églises et les chapelles publiques on chante d'une manière, tandis que dans les chambres privées d'une autre : dans les chapelles on chante à pleine voix ... et dans les chambres d'une voix plus suave et plus docile, sans faire trop de bruit»[4]

De la même manière, Zacconi fait lui aussi clairement la distinction entre le doux chant *da camera* et le chant puissant et fort *da cappella* :

«Celui qui pense que l'on chante en criant haut et fort se trompe ... car beaucoup apprennent à chanter doucement dans les *camere* (ou le chant puissant est détesté) et ne sont pas contraints par nécessité à chanter dans les églises et chapelles où les chanteurs payés chantent»

Enfin, Zacconi parle aussi de la voix de tête : étant donné qu'une voix criée choquera toujours, il conseille de chanter les notes aiguës tranquillement et de ne pas les forcer. Et si ces notes ne sortent pas facilement, il préfèrera que le chanteur passe en voix de fausset ou

---

[1] «nelle chiese si cantera con le voci piene, & con moltitudine de cantanti»

[2] «basse nelle parti il Cantante à voce piena non possi accommodarsi à proferirla correndo»

[3] Istitutioni harmoniche, Venise 1558

[4] «ad altro modo si canta nelle Chiese & nelle Capella publiche, & ad altro modo nelle Camere: imperoche ivi si canta a piena voce... & nelle Camere si canta con voce piu sommessa & soave, senza fare alcun strepito»

carrément qu'il ne les chante pas[1]. Une nouvelle fois, voici une trace témoignant du peu de préoccupation qu'avaient les musiciens du XVIe siècle pour l'homogénéité dans le timbre de la voix.

Ainsi, le chant *da camera* favorisait donc l'agilité dans les vocalises, la suavité et la douceur de la voix. La clarté des voyelles et donc la compréhension du texte étaient aidés par une faible ouverture de bouche, comme pour la parole. Cette bonne compréhension des mots était primordiale dans le répertoire où le texte était de toute première importance, comme pour les madrigaux ou les premières formes d'opéra qui fleurissent le répertoire de cette fin du XVIe siècle. En chant *da cappella* en revanche, la bouche était plus ouverte pour l'émission d'un son plus puissant. Pour Mauro Uberti, la légère perte de clarté des voyelles était sans doute moins préjudiciable à la musique liturgique, où l'auditeur était déjà susceptible de connaître voire éventuellement reconnaitre les mots.

[1] «perche meglio è di fingerle, ò di taccerle»

Conclusions

La création sonore spontanée a toujours joué un grand rôle dans la musique savante occidentale, et l'improvisation a été la base de nombre de répertoires. Dans les musiques dites anciennes, le bon musicien connaissait l'art du contrepoint, savait «chanter sur le livre» (c'est à dire qu'il maîtrisait le contrepoint improvisé), savait embellir un chant déjà existant pour en donner sa propre version. L'exécution ne consistait pas à simplement respecter les notes d'une partition mais il s'agissait bel et bien de s'emparer d'un matériau existant afin de le sublimer. Il semble clair que si au XVIe siècle certains musiciens ou théoriciens regrettaient le trop de liberté que les exécutants pouvaient s'octroyer, ce n'était certainement pas l'avis le plus partagé pour la musique vocale. En témoignent la quantité de lettres, traités, ouvrages généralistes ou témoignages, l'ornementation était un art enseigné et pratiqué par tout musicien digne de ce nom.

Dès 1535, Ganassi nous livre un traité extrêmement complet et organisé ; il met sur papier de nombreux éléments sur l'art de la diminution, témoignant très clairement d'une pratique déjà avérée et d'une tradition enseignée par les générations antérieures. De plus, si l'on considère l'aspect simpliste des premières pages de sa *fontegara,* particulièrement au sujet des rudiments de la flûte à bec (doigtés, coups de langue) et des premières formules de diminutions, il est évident que ce manuel s'adresse à des débutants. Mais lorsque l'on se penche sur la suite de l'ouvrage et que l'on mesure la complexité de sa table d'ornements, des rapports rythmiques et l'aspect très savant des formules de diminution, il est alors difficile d'imaginer le niveau de virtuosité qui devait être atteint par les musiciens professionnels.

Les témoignages qui se succèdent concernant l'habilité des meilleurs chanteurs sont très éloquents. De nombreuses caractéristiques de la virtuosité et de la fameuse *dispositione* sont décrites pas les auteurs de la fin du XVIe siècle : rapidité des *passagi*, distinction d'un son qui ne s'arrête pas, clarté de l'intonation, respect précis des valeurs des notes. De plus, l'articulation des chanteurs de l'époque était si nette qu'elle en devenait admirée et imitée par les instrumentistes. De nos jours, c'est bel et bien l'inverse qui se produit, et quand un chanteur veut se former à la diminution, on lui conseille d'écouter les cornettistes et flûtistes. Les rôles se sont donc inversés au cours les siècles.

Mais bien que l'ornementation joue un rôle primordial dans l'interprétation de la musique renaissance et début baroque, il y a cependant, au tournant du siècle, un penchant croissant parmi les artistes (les instrumentistes en particulier) pour ce qui peut être considéré comme une ornementation excessive.

La période entre 1580 et 1620 joue indéniablement le rôle de transition entre deux esthétiques, deux visions de la musique et donc deux approches de l'ornementation. Dans les diminutions de Dalla Casa (1584), on déjà voit la fin du style purement Renaissance et on quitte une forme d'unité que l'on pouvait trouver chez Maffei, Ortiz ou encore Finck. Dans cette nouvelle démarche, c'est l'émotion et l'expression qui seront soulignées. Les pratiques vocales et instrumentales deviennent de plus en plus séparée et le choix du type d'ornement utilisé ne sera plus lié à l'habileté de l'exécutant mais bel et bien au tempo et au contenu émotionnel de la composition. A ce sujet, les instructions de Lodovico Viadana dans la préface de ses *cento concerti ecclasiastici* (1602) parlent d'elles même :

> «Ces concerto doivent être chantés avec discrétion et grâce, en utilisant une légère ornementation avec jugement, et des passages avec réserve et à leur propre place : Mais avant tout, rien ne doit être ajouté à ce qui est imprimé car de nos jours, il y a certains chanteurs qui, privilégiés par la nature d'une facilité vocale, ne chantent jamais les chants tels qu'ils sont écrits, ne réalisant pas qu'aujourd'hui ce genre de pratique n'est plus la bien venue, et même en fait tenue en très basse estime, particulièrement à Rome où la vraie manière de chanter est connue»[1]

Dans une Italie au coeur d'une transition entre Renaissance et Baroque, Viadana résume en ces quelques mots l'arrivée des nouveaux goûts et canons. Mais il sous-entend que la pratique qu'il juge passée de mode a eu elle aussi son heure de gloire. Une heure où un chanteur ne pouvait pas être estimé par Coclico s'il ne pratiquait pas le chant fleuri, où la vraie manière de chanter noblement et de plaire l'oreille était le chant en vocalises selon Maffei, et enfin une heure où la virtuosité tant vocale qu'instrumentale était toujours basée sur l'habileté dans l'improvisation.

---

[1] Cité par Timothy A. Collins dans *Reactions against the Virtuoso, Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno,* International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 32, No. 2 (Dec., 2001), pp. 137-152

Annexes

• Annexe 1 :

Les écrits du XVIe siècles sont très vivants et pleins d'humour. Que ce soit dans les lettres, traités, ou ouvrages plus généraux, les auteurs font de nombreuses comparaisons avec la vie de tous les jours, avec des animaux, ou encore avec des situations cocasses, rendant la lecture plus aisée et agréable. Cette annexe rassemble quelques citations drôles, parfois exagérées qui témoignent du sens de l'humour et du cynisme des auteurs de cette époque.

> «puisque beaucoup, sachant chanter quatre pauvres notes avec un peu de grâce, pendant qu'ils chantent, s'enorgueillissent tellement que les circonstances les tournent en ridicule. Après avoir chanté, ils ne s'en promènent pas moins par la ville avec l'attitude de ceux qui ont chanté avec des vocalises et sont si hautains et prétentieux qu'ils sont plutôt évités que respectés de tous.»
> *Maffei*

> «l'une d'elles [voyelles], le *u* donne un son effroyable pour l'oreille. De ce fait en diminuant sur elle, on semble représenter un loup qui hurle.»
> *Maffei*

> «Une autre [voyelle], le *i*, si on lui place une diminution, révoque un petit animal qui s'en va en gémissant d'avoir perdu sa mère»
> *Maffei*

> «Finalement le plus grand défaut est celui de ceux qui ne savent jamais terminer un mot et répètent les deux ou trois premières syllabes, en disant par exemple Benedi, Benedictus . Ils ressemblent à ceux qui, ayant des dents abimées, doivent mâcher plusieurs fois la même nourriture avant de l'avaler.»
> *Bovicelli*

«Ce que nous avons dit des groppetti, à savoir qu'ils se terminent par des notes d'une valeur un peu plus grande, on le dit également à propos des diminutions. Cette valeur ne doit pourtant pas atteindre les notes blanches, car l'effet [en] serait contraire et laid. [Il faut en revanche le faire] à la manière dont on monte à cheval ; puisque les cavaliers n'ont pas l'habitude, après une longue course à cheval de tirer soudainement, à mi-parcours sur la bride, mais procèdent peu à peu en retenant le frein et en ralentissant les pas.»
Bovicelli

«ceux qui, je ne sais si [c'est] par faiblesse des poumons (di fianco) ou par crainte de manquer d'air, reprennent leur souffle toutes les quelques notes, en s'arrêtant comme des chevaux peureux à chaque petite ombre»
Bovicelli

«les chanteurs souffrent de l'illusion que crier est la même chose que le chant. Les basses font un bruit sourd comme un frelon pris au piège dans une botte, ou encore expulsent leur souffle, comme une éruption solaire»
Finck

«ceux qui forment les coloraturae d'une manière qui rappelle celle d'une vieille bique»
Finck

«Le contrepoint simple est celui qui, tout en ne permettant aucune erreur manifeste, n'a ni structure ni style, mais procède comme on dit, *alla buona*. C'est exactement comme l'ail, qui est bon à manger, mais plutôt pour des paysans et des porteurs que pour des gentilshommes et des personnes délicates, qui n'aiment pas rester avec un goût désagréable.»
Zenobi

«Votre altesse doit croire ceci : des compositeurs, aussi bons soient-ils, qui sont capables de diriger les chanteurs médiocres dans des morceaux difficiles, et surtout

si deux ou trois se perdent en même temps, sont comme des corbeaux blancs ou des hermines noires.»
Zenobi

«Mais c'est en chantant avec l'orgue que l'on peut juger facilement qui chante et joue avec art et bon goût , si l'auditeur porte une attention très vigilante. Et c'est aussi ce qui trahit l'ignorance et la présomption du plus grand nombre qui, en chantant de manière la plus déplorable avec l'orgue, gagne l'avis de la foule et de la populace, qui, dès qu'ils entendent un charlatan misérable avec à peine la voix d'un chien ou la disposition d'un âne, commencent immédiatement à s'écrier: «Quelle merveille! Que cela est beau! Quelle voix divine! Qu'en pensez-vous, Monsieur *Non-intende* [1] ? Que voulez-vous dire, Monsieur *Parl'a caso* [2] ? N'est-ce pas miraculeux, Monsieur *Non-so-che-me-dica* [3] ?» Et c'est ainsi que de nombreux oiseaux misérables sont méprisés par les connaisseurs, et loué par les ignorants comme eux.»
Zenobi

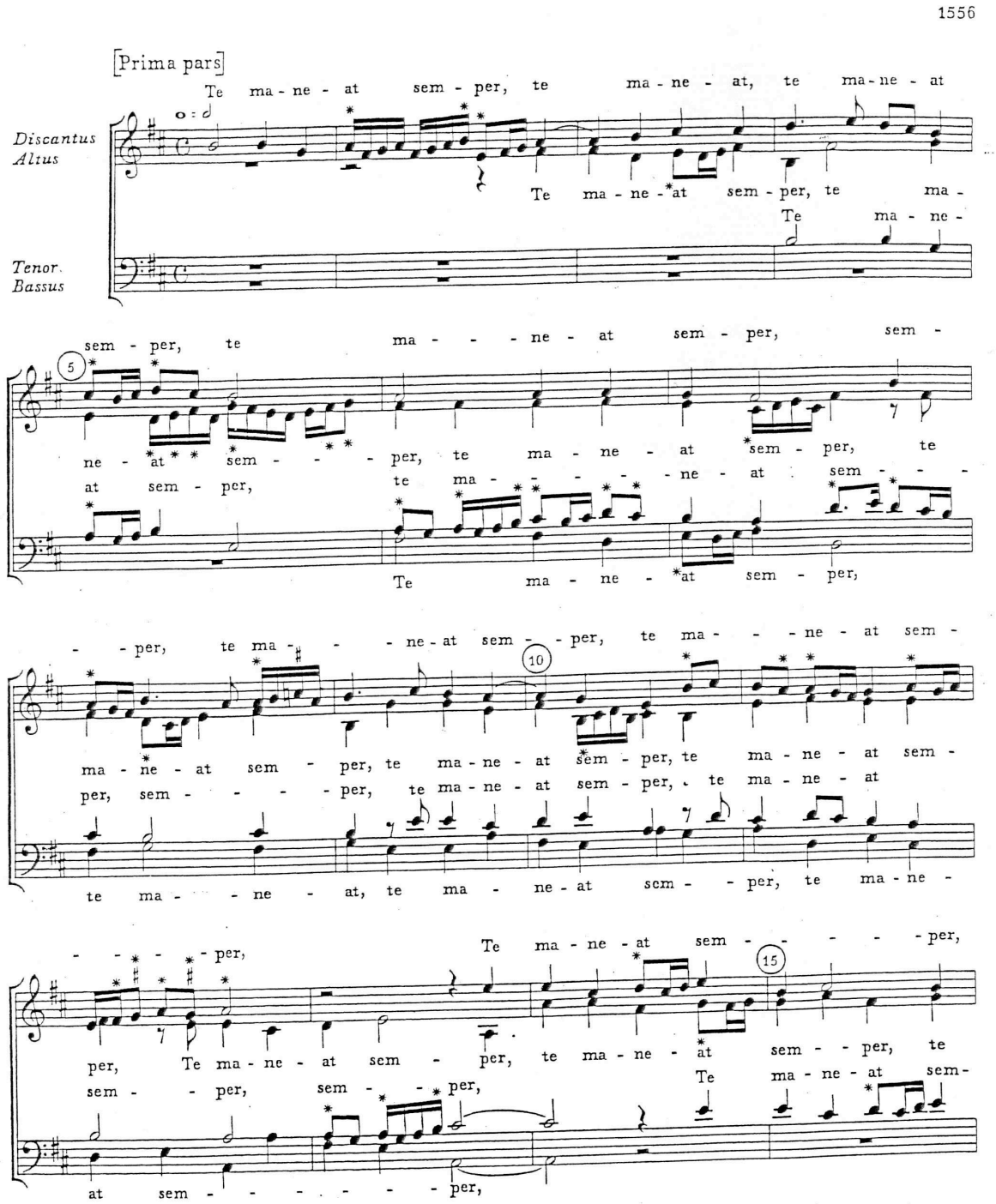
[1] Je n'entends pas

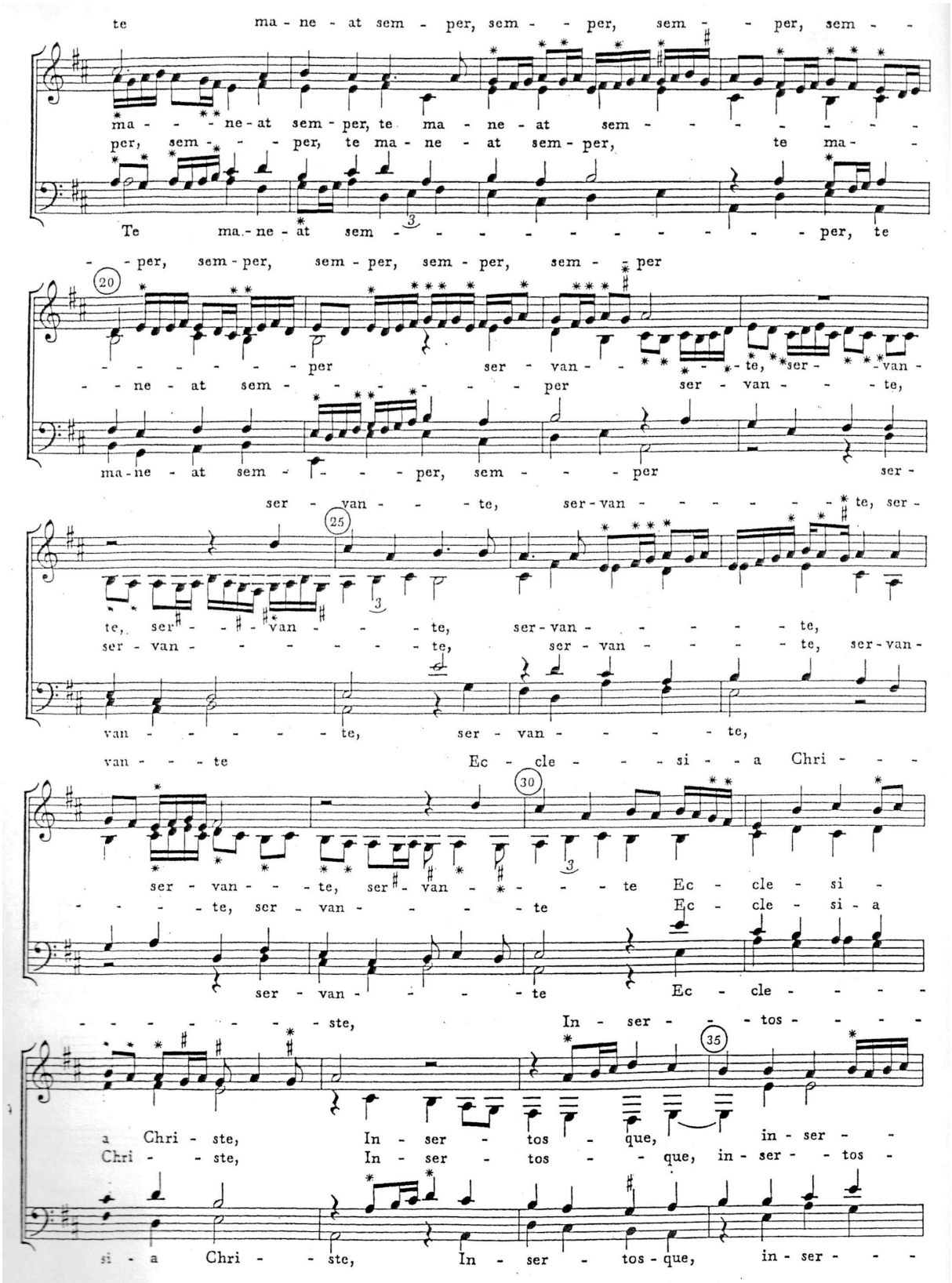
[2] Je parle au hasard

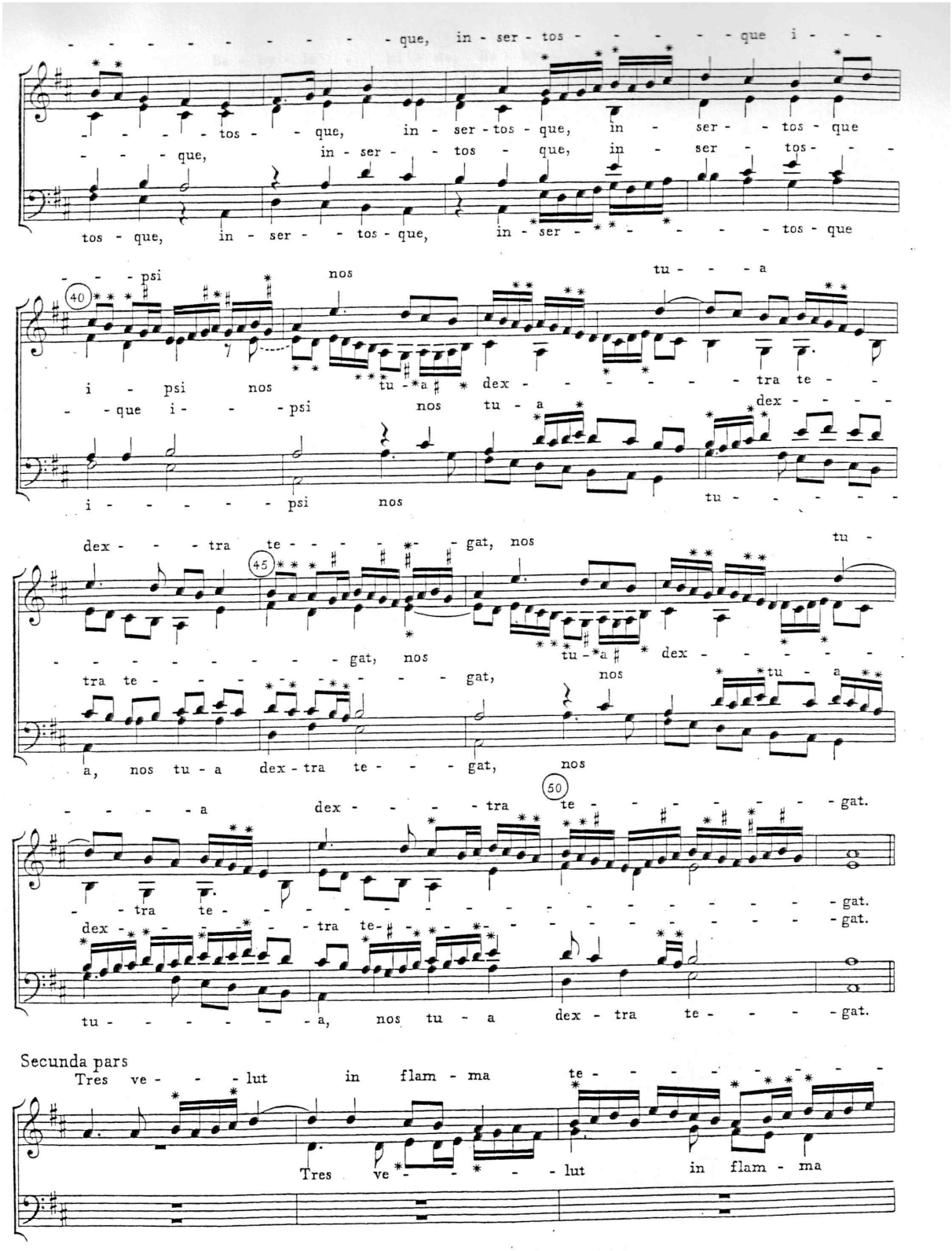
[3] Je ne sais pas ce que vous ce dites

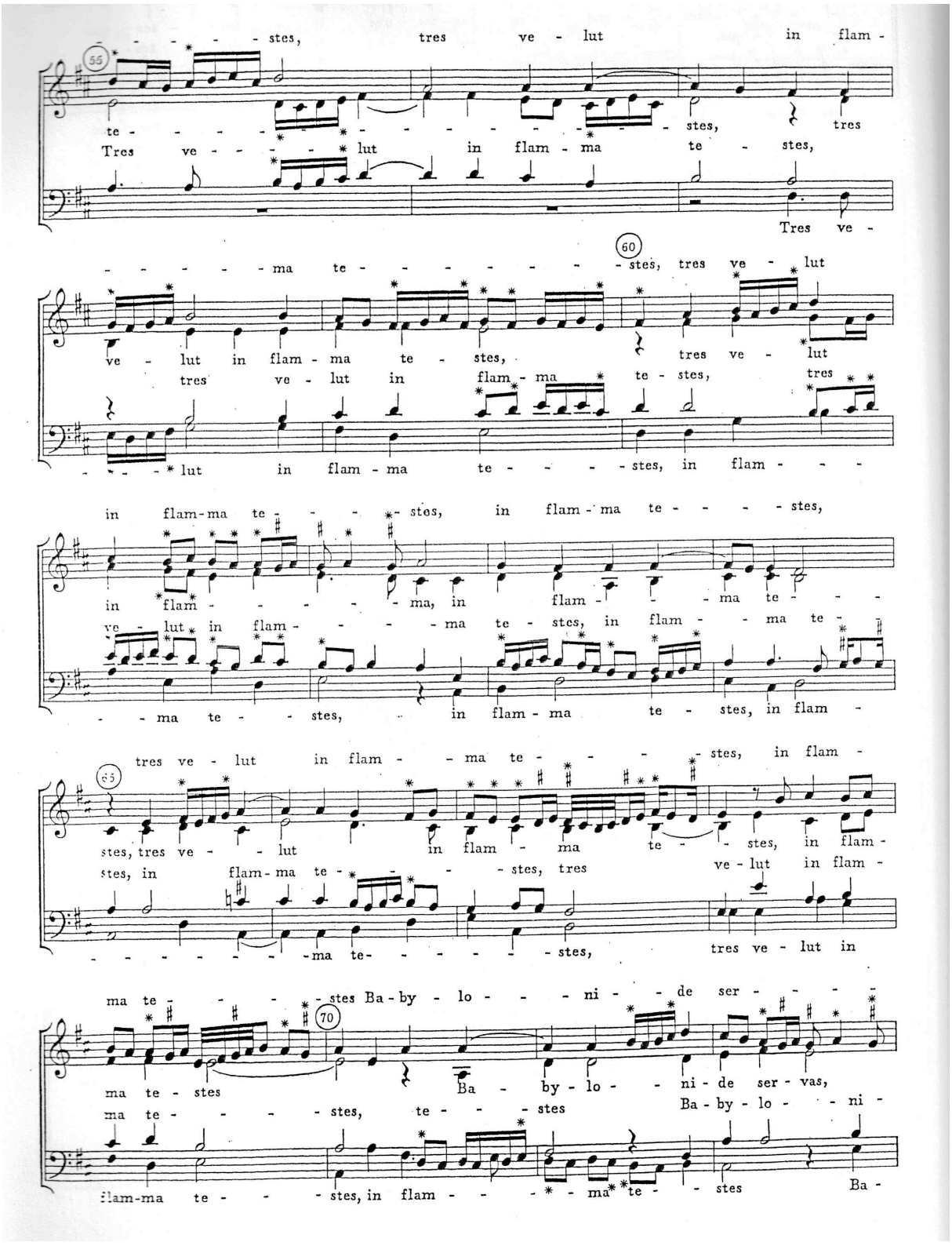
• Annexe 2 :

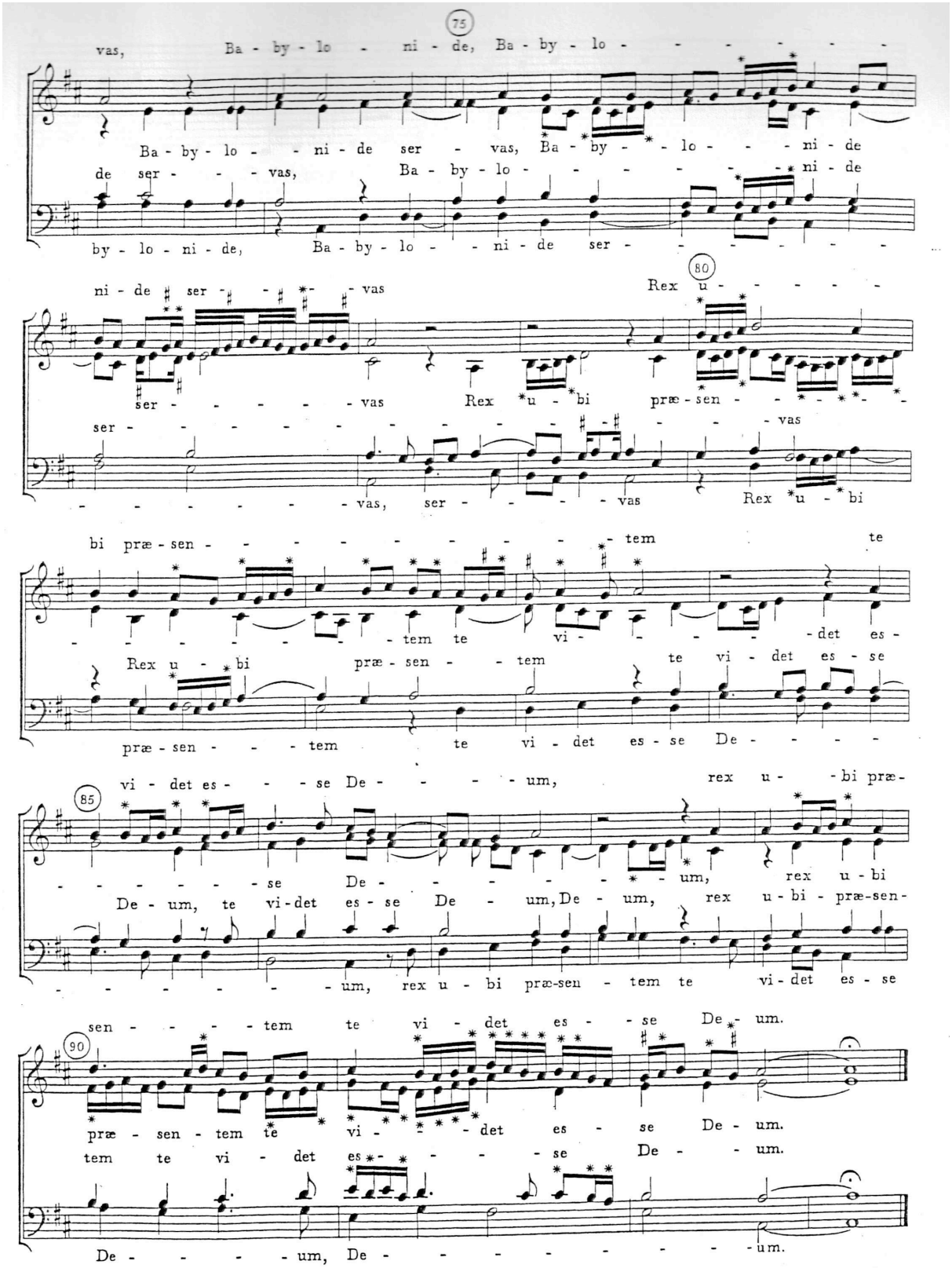
Motet «Te maneat semper» de Hermann Finck diminué aux quatre parties




te ma - ne - at sem - per, sem - - per, sem - - per, sem - -
ma - - - ne - at sem - per, te ma - ne - at sem - - - - - - - -
per, sem - - - per, te ma - ne - at sem - per, te ma - -
Te ma - ne - at sem - - - - - - - - - - - per, te
- - per, sem - per, sem - per, sem - per, sem - per
20
- - - - - - - per ser - van - - - - te, ser - - van -
- - ne - at sem - - - - - - - per ser - van - - - te,
ma - ne - at sem - - - per, sem - - - per ser -
ser - van - - - te, ser - van - - - - - - te, ser -
25
te, ser - - - van - - - te, ser - van - - - - - te,
ser - van - - - - - - - te, ser - van - - - - te, ser - van -
van - - - - - - te, ser - van - - - - te,
van - - - te Ec - cle - - - si - a Chri - - -
30
ser - van - - - te, ser - van - - - - te Ec - cle - si -
- - - - te, ser - van - - - - te Ec - cle - si - a
ser - van - - - te Ec - cle - - - - -
- - - - - - - - ste, In - ser - - - tos - - - - -
35
a Chri - ste, In - ser - tos - que, in - ser - -
Chri - - ste, In - ser - tos - - que, in - ser - - tos -
si - a Chri - - ste, In - ser - tos - que, in - ser - - - -

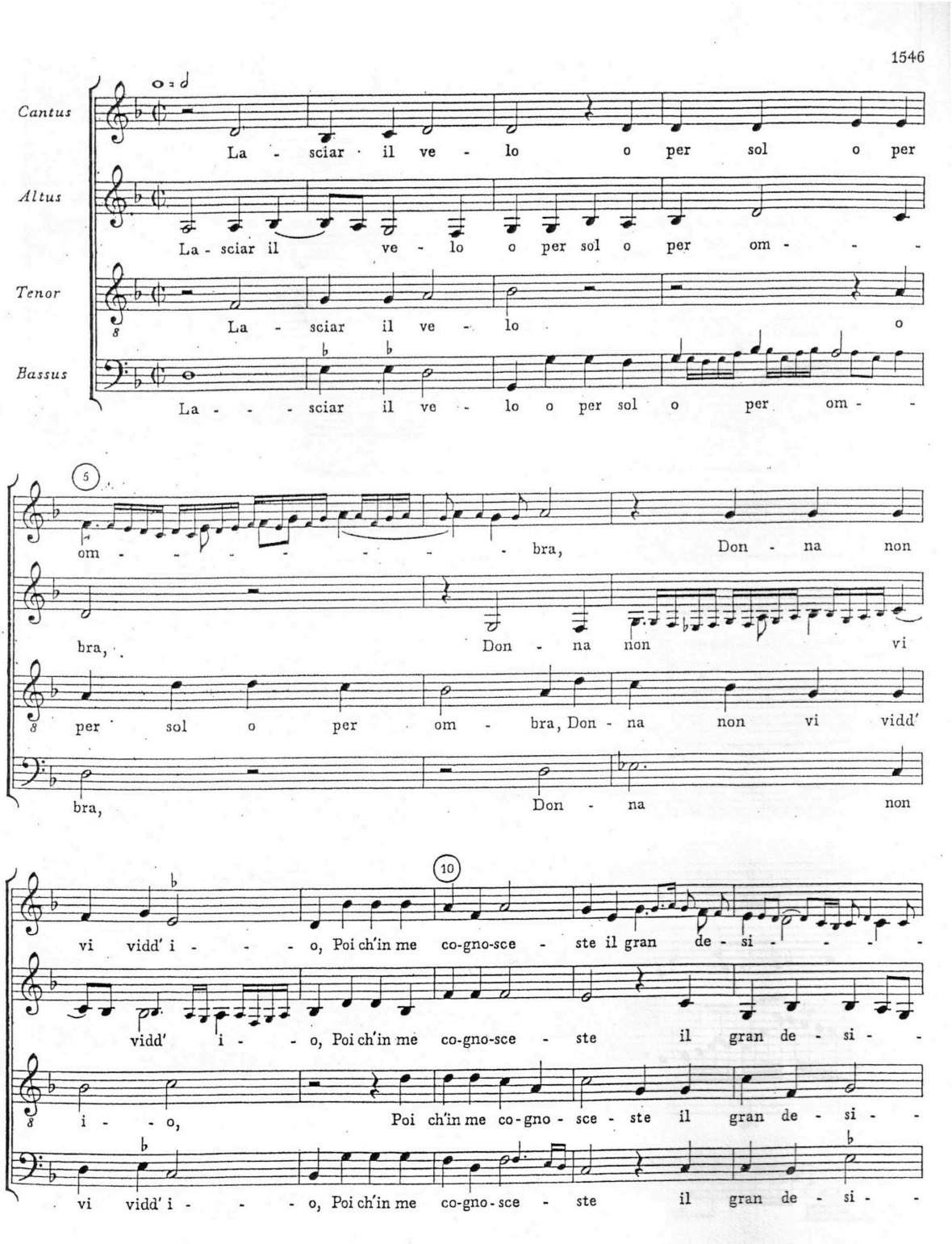

- - - - - - - - - - que, in - ser - tos - - - - - que i - - -
- - - - tos - - que, in - ser - tos - que, in - ser - - tos - que
- - - - que, in - ser - - tos - que, in - ser - tos - - - -
tos - que, in - ser - - tos - que, in - ser - * - - - - tos - que
- - - psi nos tu - - - a
40
i - psi nos tu - a dex - - - - - - tra te - -
- - que i - - - psi nos tu - a dex - - - - -
i - - - - - psi nos tu - - - - - - -
dex - - - tra te - - - - - gat, nos tu -
45
- - - - - - - - - gat, nos tu - a dex - - - - - -
tra te - - - - - - - - - gat, nos tu - a
a, nos tu - a dex - tra te - - - gat, nos
- - - - - a dex - - - - tra te - - - - - - - - gat.
- - tra te - - - - - - - - - - - - - - - - - - - gat.
dex - - - - - - tra te - - - - - - - - - - - - - - gat.
tu - - - - - - - a, nos tu - a dex - tra te - - - - gat.
Secunda pars
Tres ve - - - lut in flam - ma te - - - - - - - - - -
Tres ve - - - - - lut in flam - ma

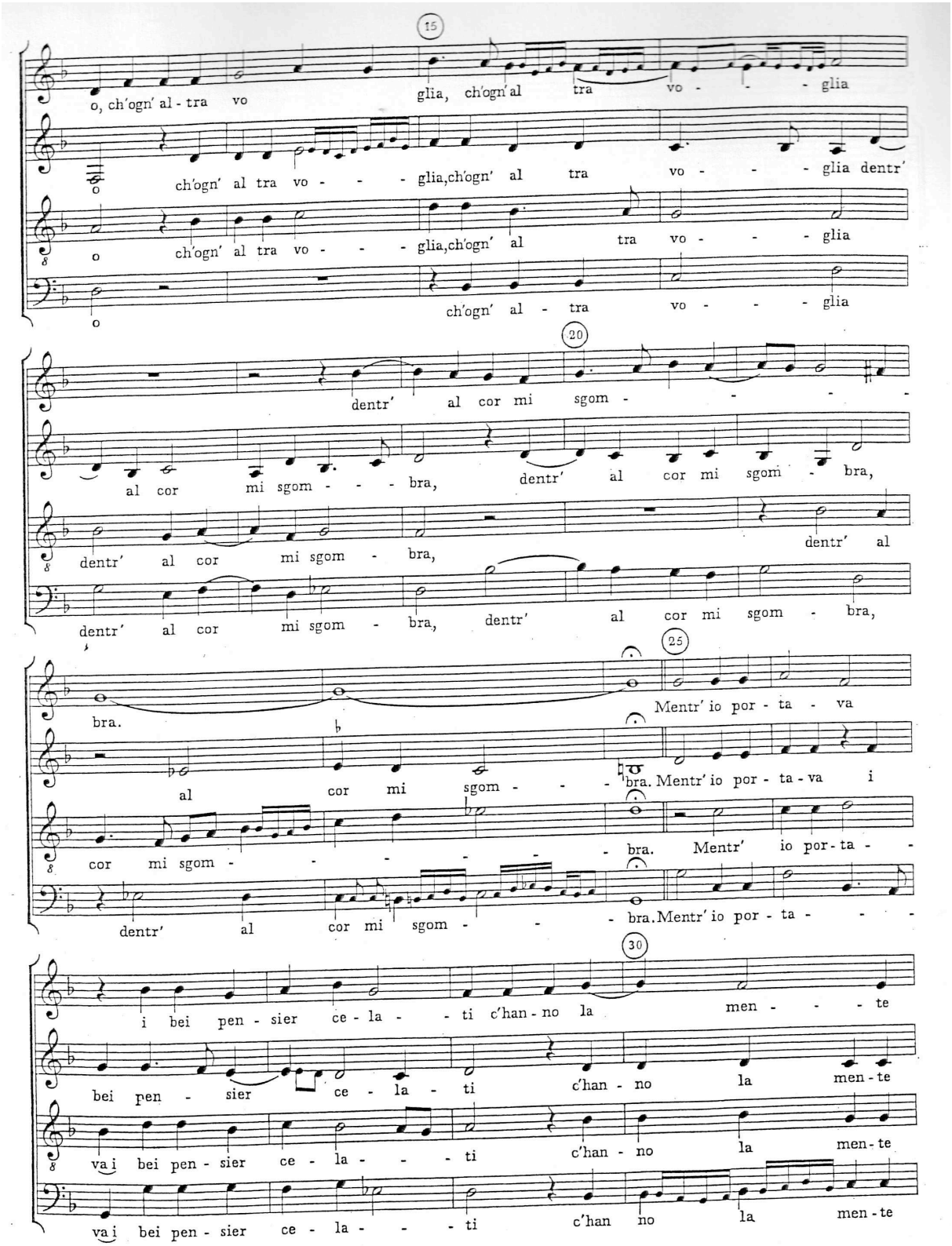

stes, tres ve - lut in flam -
te - stes, tres
Tres ve - lut in flam - ma te - stes,
Tres ve -
ma te - stes, tres ve - lut
ve - lut in flam - ma te - stes, tres ve - lut
tres ve - lut in flam - ma te - stes, tres
lut in flam - ma te - stes, in flam -
in flam - ma te - stes, in flam - ma te - stes,
in flam - ma, in flam - ma te -
ve - lut in flam - ma te - stes, in flam - ma te -
ma te - stes, in flam - ma te - stes, in flam -
tres ve - lut in flam - ma te - stes, in flam -
stes, tres ve - lut in flam - ma te - stes, in flam -
stes, in flam - ma te - stes, tres ve - lut in flam -
ma te - stes, tres ve - lut in
ma te - stes Ba - by - lo - ni - de ser -
ma te - stes Ba - by - lo - ni - de ser - vas,
ma te - stes, te - stes Ba - by - lo - ni -
flam - ma te - stes, in flam - ma te - stes Ba -

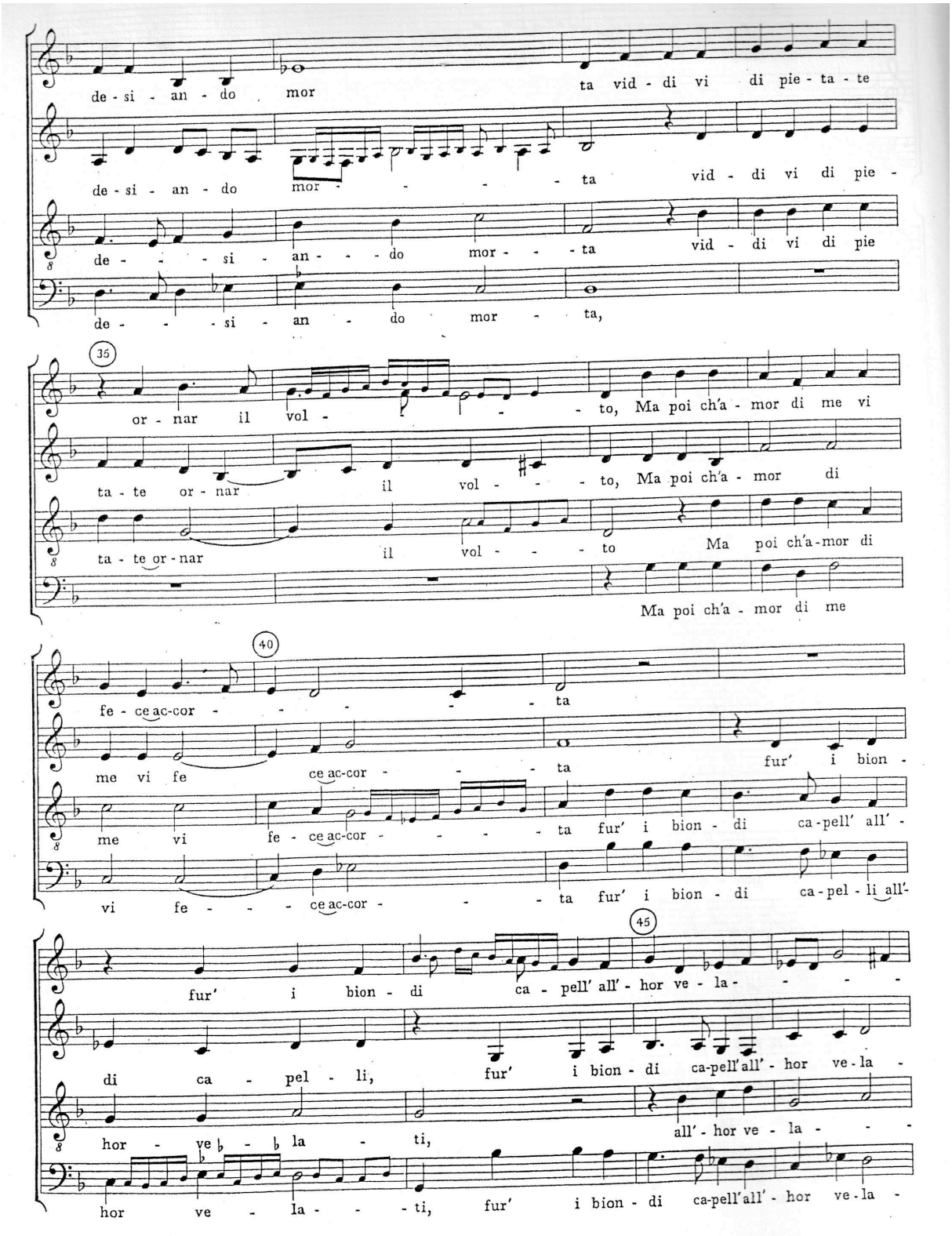

75
vas, Ba - by - lo - ni - de, Ba - by - lo -
Ba - by - lo - - ni - de ser - vas, Ba - by - - lo - - - ni - de
de ser - - - vas, Ba - by - lo - - - - - ni - de
by - lo - ni - de, Ba - by - lo - - ni - de ser -
80
ni - de ser - vas Rex u -
ser - - - - - vas Rex u - bi præ - sen -
ser - - - - - - - - - - - - - vas
- - - - - - - vas, ser - - - - vas Rex u - bi
bi præ - sen - - - - - - - - - - tem te
- - - - - - - tem te vi - - - - - det es -
Rex u - bi præ - sen - - tem te vi - det es - se
præ - sen - - - tem te vi - det es - se De - - - -
85
vi - det es - - - se De - - - - um, rex u - - bi præ -
- - - - - - - se De - - - - - - um, rex u - bi
De - um, te vi - det es - se De - um, De - um, rex u - bi - præ - sen -
- - - - - - - um, rex u - bi præ - sen - tem te vi - det es - se
sen - - - - - tem te vi - det es - - se De - um.
90
præ - sen - tem te vi - - - det es - se De - um.
tem te vi - det es - - - - - se De - - um.
De - - - - um, De - - - - - - - - - um.

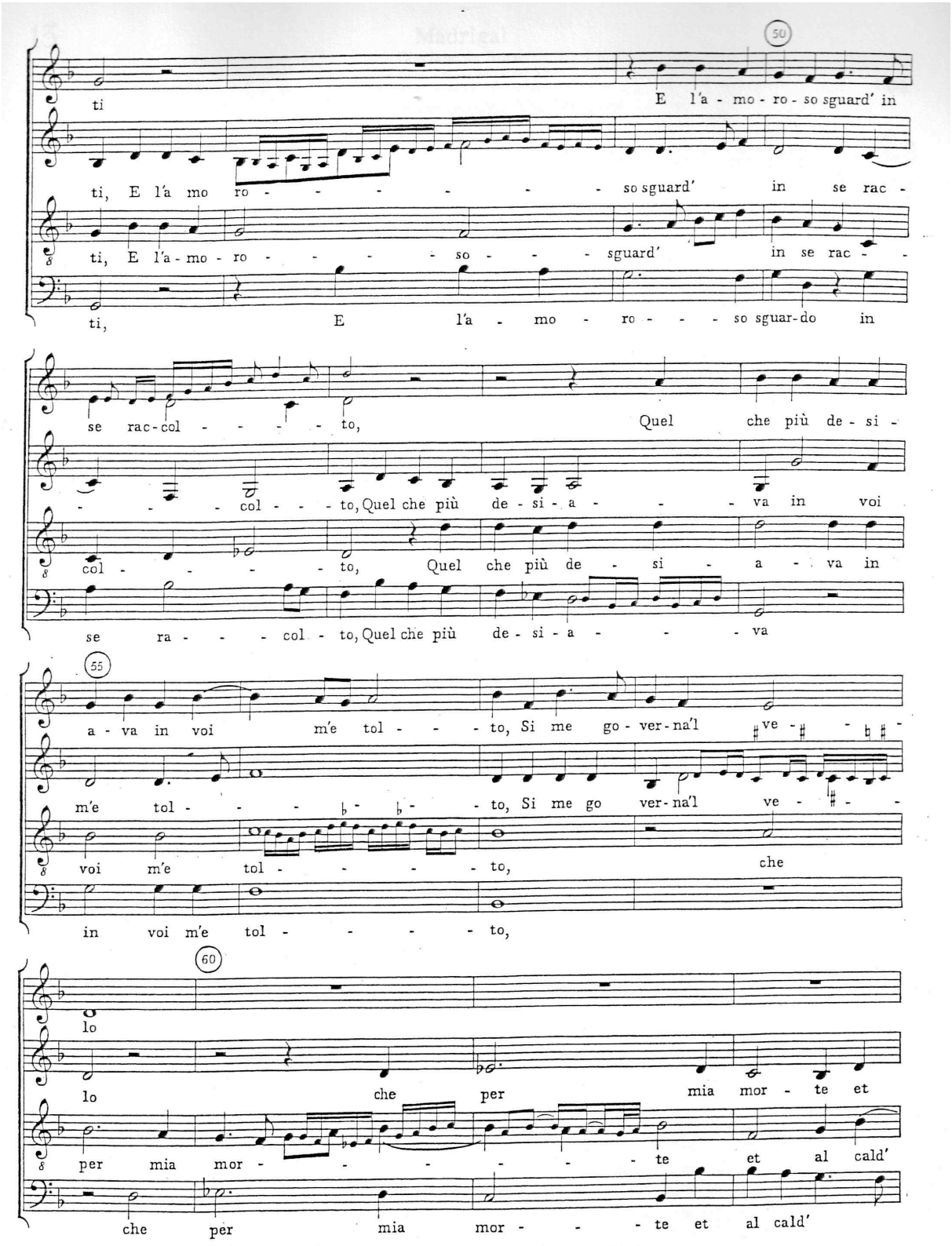
• Annexe 3 :

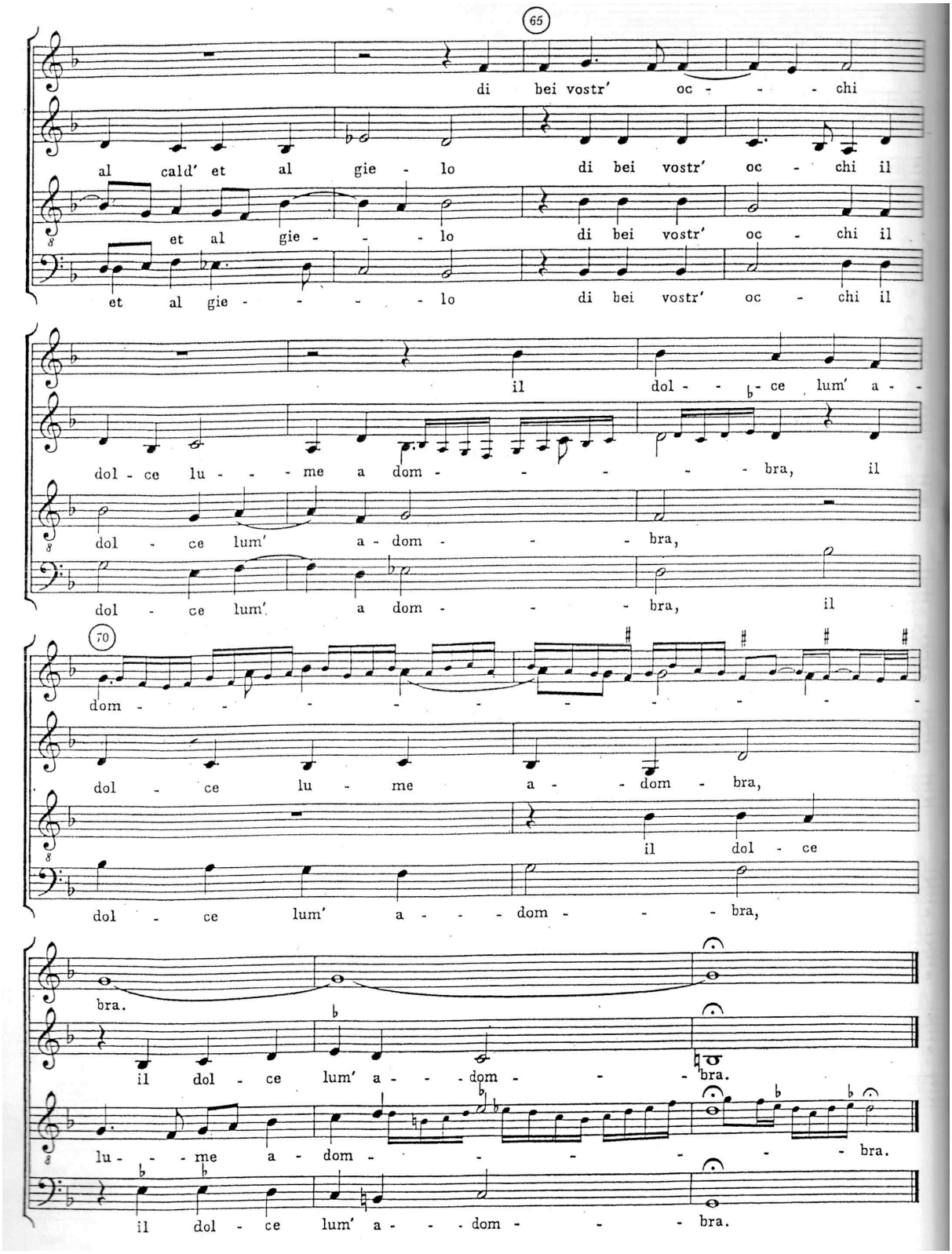
Motet «Lasciar il velo» de Francesco de Layolle, diminué aux quatre parties par Maffei




15
o, ch'ogn' al - tra vo glia, ch'ogn' al tra vo - - - glia
o ch'ogn' al tra vo - - - glia, ch'ogn' al tra vo - - - glia dentr'
o ch'ogn' al tra vo - - - glia, ch'ogn' al tra vo - - - glia
o ch'ogn' al - tra vo - - - glia
20
dentr' al cor mi sgom - - - -
al cor mi sgom - - - bra, dentr' al cor mi sgom - bra,
dentr' al cor mi sgom - bra, dentr' al
dentr' al cor mi sgom - bra, dentr' al cor mi sgom - bra,
25
bra. Mentr' io por - ta - va
al cor mi sgom - - - bra. Mentr' io por - ta - va i
cor mi sgom - - - - - - bra. Mentr' io por - ta - -
dentr' al cor mi sgom - - bra. Mentr' io por - ta - - -
30
i bei pen - sier ce - la - - ti c'han - no la men - - - te
bei pen - sier ce - la - ti c'han - no la men - te
va i bei pen - sier ce - la - - - ti c'han - no la men - te
va i bei pen - sier ce - la - - - ti c'han no la men - te

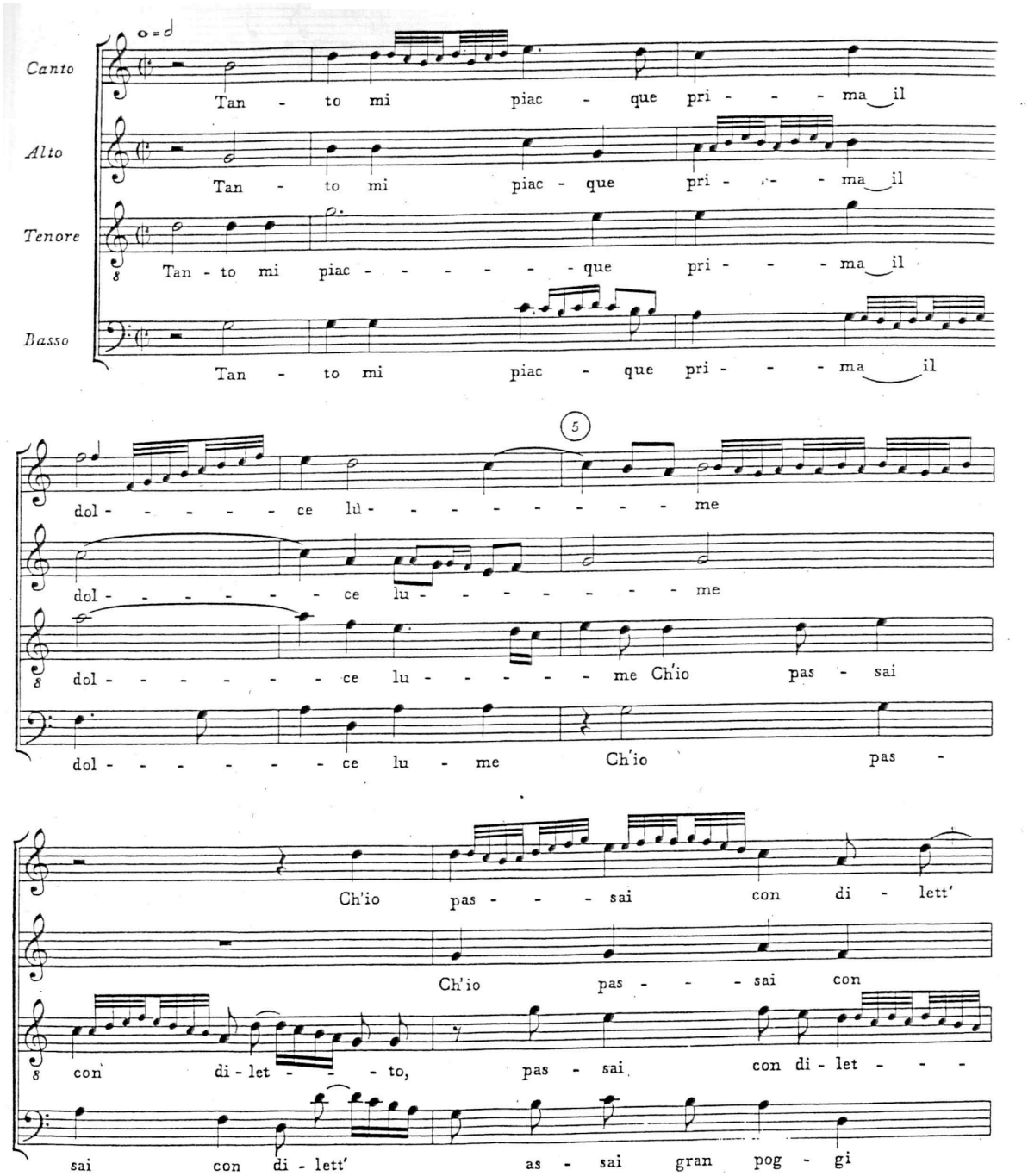

de - si - an - do mor ta vid - di vi di pie - ta - te
de - si - an - do mor - - - - - ta vid - di vi di pie -
de - - - si - an - - - do mor - - ta vid - di vi di pie
de - - - si - an - do mor - ta,
35
or - nar il vol - - - - to, Ma poi ch'a - mor di me vi
ta - te or - nar il vol - - - - to, Ma poi ch'a - mor di
ta - te or - nar il vol - - - - to Ma poi ch'a - mor di
Ma poi ch'a - mor di me
40
fe - ce ac-cor - - - - - - ta
me vi fe ce ac-cor - - - - ta fur' i bion -
me vi fe - ce ac-cor - - - - - ta fur' i bion - di ca-pell' all' -
vi fe - - - ce ac-cor - - - ta fur' i bion - di ca - pel - li all'-
45
fur' i bion - di ca - pell' all' - hor ve - la - - - - -
di ca - pel - li, fur' i bion - di ca-pell'all' - hor ve - la -
hor - ve - la - ti, all' - hor ve - la - - -
hor ve - la - - - ti, fur' i bion - di ca-pell'all' - hor ve - la -

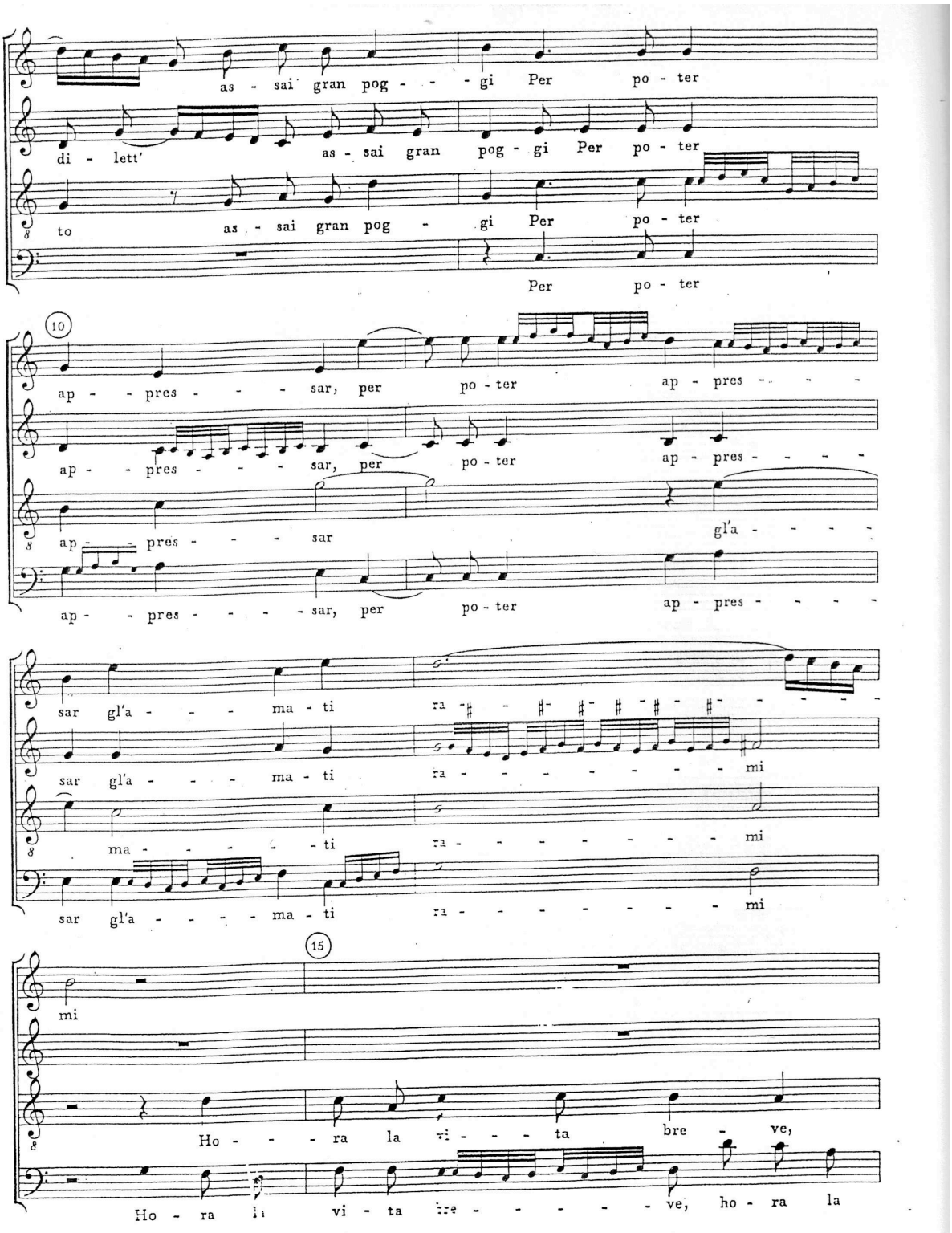

50
ti
E l'a - mo - ro - so sguard' in
ti, E l'a mo ro - - - - - - - so sguard' in se rac -
ti, E l'a - mo - ro - - - - so - - - sguard' in se rac - -
ti, E l'a - mo - ro - - - - so sguar-do in
se rac-col - - - - - to, Quel che più de - si -
- - - col - - - to, Quel che più de - si - a - - - va in voi
col - - - - - to, Quel che più de - si - a - va in
se ra - - - col - to, Quel che più de - si - a - - - va
55
a - va in voi m'e tol - - - to, Si me go - ver - na'l ve - - -
m'e tol - - - - - to, Si me go ver - na'l ve - - -
voi m'e tol - - - - - to, che
in voi m'e tol - - - - - to,
60
lo
lo che per mia mor - te et
per mia mor - - - - - - te et al cald'
che per mia mor - - - te et al cald'

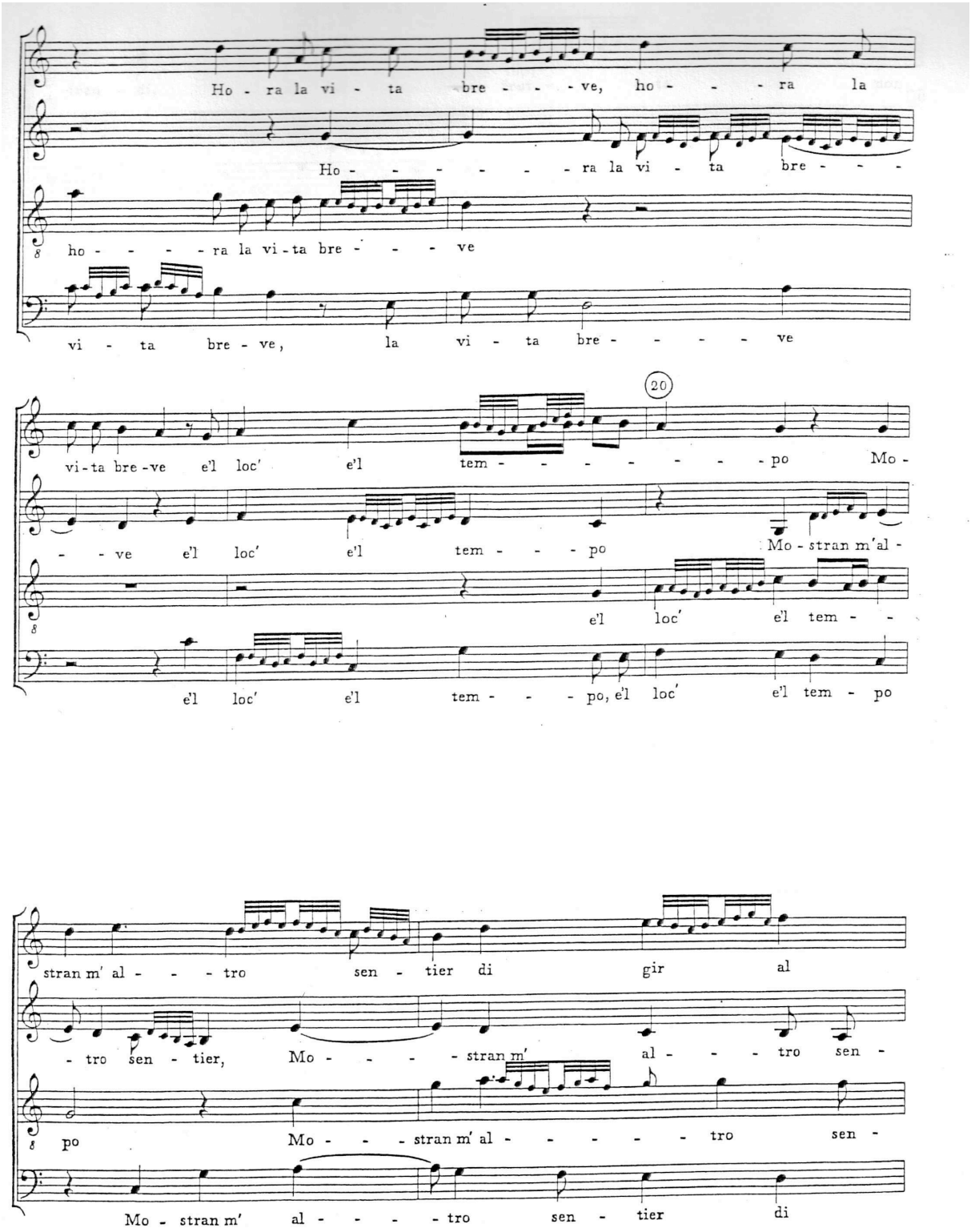

65
di bei vostr' oc - - - chi
al cald' et al gie - lo di bei vostr' oc - chi il
et al gie - - - lo
et al gie - - - - lo di bei vostr' oc - chi il
il dol - - ce lum' a -
dol - ce lu - - - me a dom - - - - - bra, il
dol - ce lum' a - dom - - - bra,
dol - ce lum' a dom - - - bra, il
70
dom - - - - - - - - - -
dol - ce lu - me a - - dom - bra,
il dol - ce
dol - ce lum' a - - - dom - - - bra,
bra.
il dol - ce lum' a - - - dom - - - bra.
lu - - - me a - dom - - - - - - - bra.
il dol - ce lum' a - - - dom - - - bra.

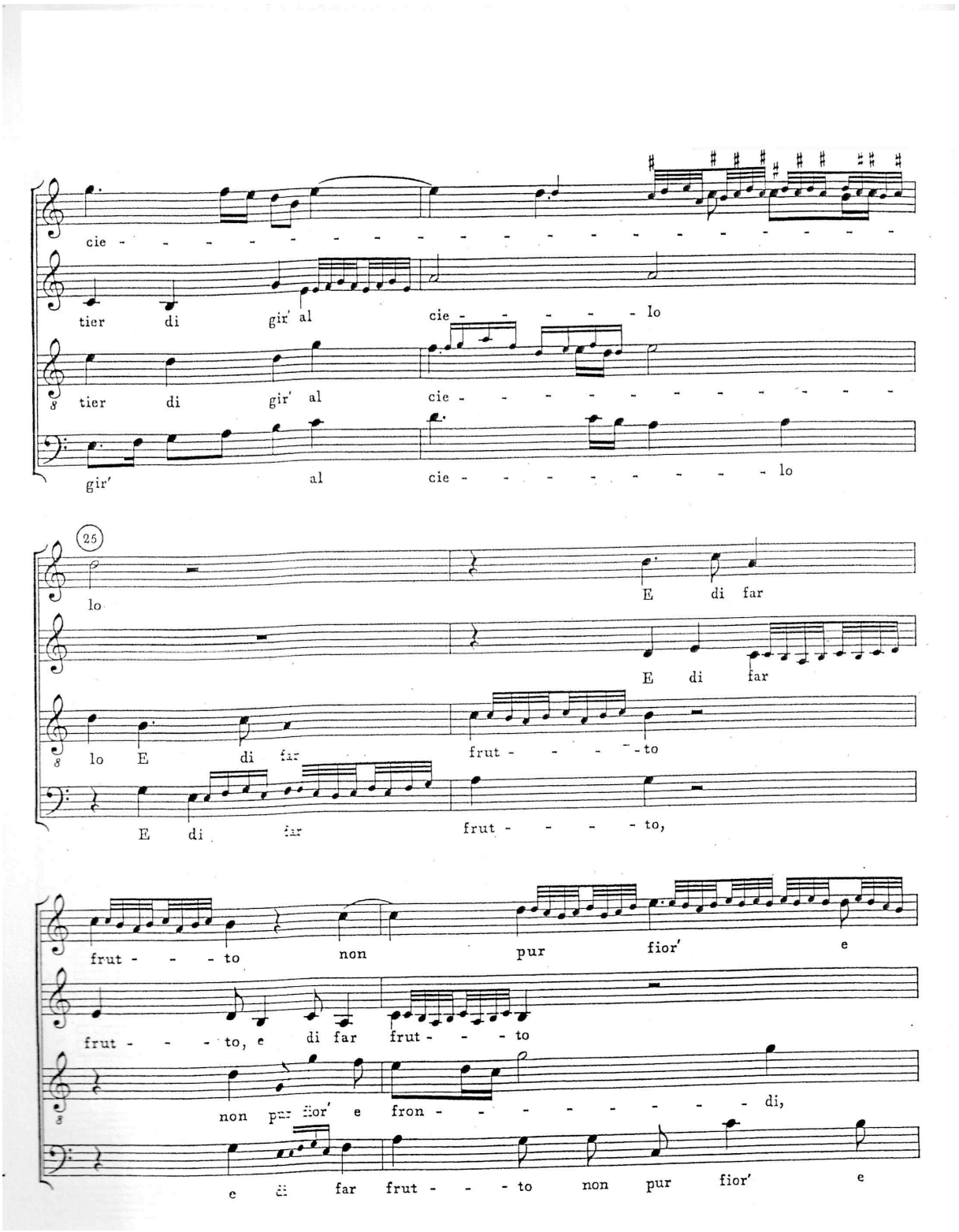
• Annexe 4 :

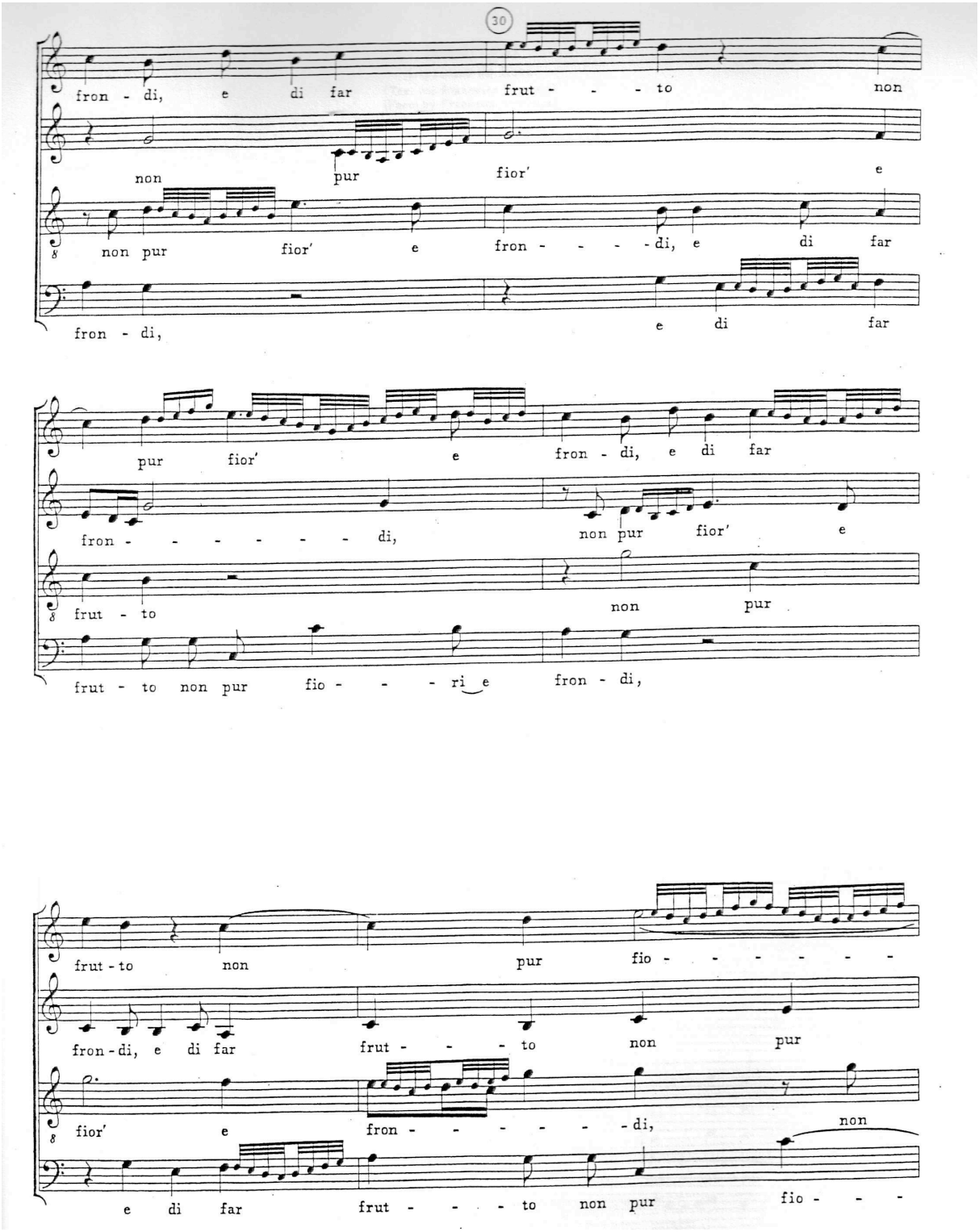
6e partie du motet «Alla dolc'ombra» de Cipriano de Rore diminué aux quatre parties par Dalla Casa : *Tanto mi piacque*

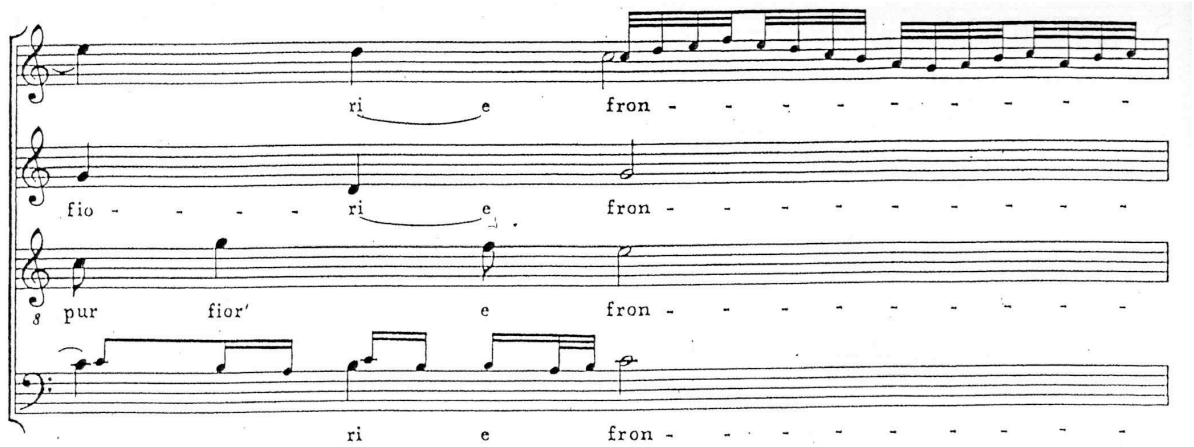


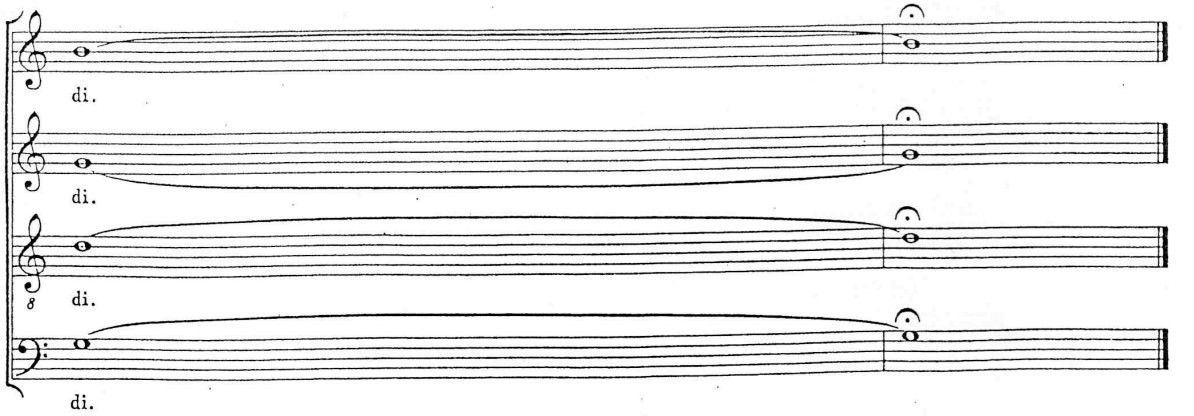

as - sai gran pog - - - gi Per po - ter
di - lett' as - sai gran pog - gi Per po - ter
to as - sai gran pog - gi Per po - ter
Per po - ter
10
ap - - pres - - - - sar, per po - ter ap - pres - - - -
ap - - pres - - - - sar, per po - ter ap - pres - - - -
ap - pres - - - - sar gl'a - - - -
ap - - pres - - - - - sar, per po - ter ap - pres - - - -
sar gl'a - - - ma - ti ra - - - - - - - - - - - -
sar gl'a - - - ma - ti ra - - - - - - - - - mi
ma - - - - - ti ra - - - - - - - - - mi
sar gl'a - - - - ma - ti ra - - - - - - - - - mi
15
mi
Ho - - - ra la vi - - - ta bre - ve,
Ho - ra la vi - ta bre - - - - - - ve, ho - ra la


Ho - ra la vi - ta bre - - - ve, ho - - - ra la
Ho - - - - - - ra la vi - ta bre - - -
ho - - - - ra la vi - ta bre - - - ve
vi - ta bre - ve, la vi - ta bre - - - - - ve
20
vi - ta bre - ve e'l loc' e'l tem - - - - - - - - po Mo -
- - ve e'l loc' e'l tem - - - po Mo - stran m' al -
e'l loc' e'l tem - -
e'l loc' e'l tem - - - po, e'l loc' e'l tem - po
stran m' al - - - tro sen - tier di gir al
- tro sen - tier, Mo - - - - stran m' al - - - tro sen -
po Mo - - - stran m' al - - - - - tro sen -
Mo - stran m' al - - - - tro sen - tier di


cie -
tier di gir' al cie - - - - - - lo
tier di gir' al cie - - - - - - - - - - - - - - -
gir' al cie - - - - - - - - - - lo
25
lo E di far
E di far
lo E di far frut - - - - - to
E di far frut - - - - - to,
frut - - - to non pur fior' e
frut - - - to, e di far frut - - - to
non pur fior' e fron - - - - - - - - - di,
e di far frut - - - to non pur fior' e


30
fron - di, e di far frut - - - to non
non pur fior' e
non pur fior' e fron - - - - di, e di far
fron - di, e di far
pur fior' e fron - di, e di far
fron - - - - - - - di,
non pur fior' e
frut - to
non pur
frut - to non pur fio - - - ri e fron - di,
frut - to non pur fio - - - - - - -
fron - di, e di far frut - - - to non pur
fior' e fron - - - - - - di,
non
e di far frut - - - to non pur fio - - -


ri e fron - - - - - - - - - -
fio - - - - ri e fron - - - - - - - - -
8 pur fior' e fron - - - - - - - - -
ri e fron - - - - - - - - - -


di.
di.
8 di.
di.

Bibliographie

• Sources

Buxheimer Orgelbuch, **1450-1470**

Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto*, Venise, **1614**

Giovanni Bassano, *Ricercate, Passagi et Cadentie*, Venise, **1585**

Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venise, **1594**

Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venise, **1584**

Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nuremberg, **1552**

Giovanni Luca Conforto, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro*, Rome, **1593?**

Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venise, **1593**

Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg, **1556**

Sivestro di Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venise, **1535**

Giovanni Camillo Maffei, *Delle lettere del Sr Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due*, Naples, **1562**

Johannes Manlius, *Locorum communium collectanea*, **1562**

Diego Ortiz, *Tratado de Glosas sobre clausulas*, Rome, **1553**

Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, **1614-1619**

Richardo Rogniono, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venise, **1592**

Tomas Luis de Sancta Maria, *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, **1565**

Lodovico Viadana, *Cento concerti ecclasiastici,* Venise, **1602**

Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome, **1555**

Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, **1600**

Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venise, **1592**

Gioseffo Zarlino, *Delle Istitutioni harmoniche*, Venise, **1558**

• Études

Willi Apel, *La notation de la musique polyphonique (900 - 1600)*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Editions Mardaga, **1953**

Jacques Barbier, *Josquin Desprez* , bleu nuit éditeur **2010**

Bonnie J. Blackburn et Edward E. Lowinsky, «Luigi Zenobi and His Letter on the Perfect Musician», *Studi Musicali*, vol 22/ 1, pp. 61-114, **1993**

Nanie Bridgman, «Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant», *Revue de Musicologie*, Vol. 38, No. 113, pp. 3-34, **1956**

Timothy A. Collins, «Reactions against the Virtuoso, Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 32, No. 2, pp. 137-152, **2001**

Françoise Ferrand, *Guide de la musique de la Renaissance*, Éditions Fayard, **2011**

Robert Greenlee, «Dispositione di voce: Passage to Florid Singing», *Early Music*, Vol. 15, No. 1 pp. 47-55, **1987**

Imogene Horsley, «Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 4, No. 1, pp. 3-19, **1951**

Imogene Horsley, «The Diminutions in Composition and Theory of Composition», *Acta Musicologica*, Vol. 35, Fasc. 2/3, pp. 124-153, **1963**

F. E. Kirby, «Hermann Finck on Methods of Performance», *Music & Letters*, Vol. 42, No. 3, p. 212-220, **1961**

Howard Mayer Brown, «Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations», *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 100, pp. 49-83, **1973-1974**

Howard Mayer Brown, *L'ornementation dans la musique du XVIe siècle*, traduit de l'anglais par Jacques Gouelou, Presses universitaires de Lyon, **1976**

Howard Mayer Brown, «Two Views on Embellishment, Embellishing Sixteenth-Century Music», *Early Music*, Vol. 5, No. 1, **1977**

Yvonne Rokseth, «Notes sur Josquin des Prés comme pédagogue musical», *Revue de Musicologie*, T. 8, No. 24, pp. 202-204, **1927**

Mauro Uberti and Mark Lindley, «Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century», *Early Music*, Vol. 9, No. 4, pp. 486-495, **1981**