

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

---

## *Le canon dans la musique sacrée à la Renaissance : un ésotérisme sonore*

*Canon in Renaissance Sacred Music: A Sonic Esotericism*

JOHAN GUITON

---

### ABSTRACT

*Les canons et leurs règles énigmatiques constituent l'une des subtilités compositionnelles de la Renaissance, en particulier dans les genres de musique sacrée. L'objectif de cette contribution est de proposer quelques exemples d'œuvres à structure canonique remarquable – certaines connues, d'autres plus insolites – pour apprécier la richesse de cette technique. Qu'il s'agisse de chanter une voix qui n'est pas écrite ou bien de chanter tout autre chose que ce qui "semble" écrit, c'est par la magie de la mise en oralité que le canon incarne toute la symbolique religieuse portée par la musique.*

*Canons and their enigmatic rules represent one of the compositional subtleties of the Renaissance, particularly in sacred music genres. To illustrate the rich potential of the technique, this paper examines several works dating from circa 1500 – some better known than others – that feature a remarkable canonic structure. Whether they require singing an unwritten voice or executing a line that differs subtly from what "appears" to be written, these canons convey the music's religious symbolism through the magic of their orality.*

PAROLE CHIAVE: *Renaissance, musique sacrée, canon*

KEYWORDS: *Renaissance, sacred music, canon*

---

### AUTORE

*Johan Guiton è dottorando di ricerca in musica e musicologia presso Sorbonne Université e l'Institut de Recherches en Musicologie a Parigi (relatrice: Prof.ssa Alice Tacaille). La sua ricerca dottorale riguarda l'attività musicale quattrocentesca della basilica di San Petronio a Bologna, dalla creazione della sua schola clericorum nel 1436 al magistero di Spataro. Collabora con l'associazione Succede solo a Bologna e fa parte del comitato editoriale della rivista Musicologies nouvelles.*

[Johan.Guiton@etu.sorbonne-universite.fr](mailto:Johan.Guiton@etu.sorbonne-universite.fr)

Le canon est une forme musicale bien connue de tous les amateurs de musique. Dans son acception moderne, il s'agit d'un cadre polyphonique très simple au sein duquel une phrase musicale se superpose à elle-même, en décalage et le plus souvent à l'unisson.<sup>1</sup> Le plus célèbre de tous les canons européens est sans nul doute *Frère Jacques, dormez-vous ?* en français, *Fra' Martino dormi tu?* en italien, *Are you sleeping Brother John?* en anglais.<sup>2</sup> Cette phrase musicale, que chacun se souviendra avoir chantée à l'école élémentaire, permet une construction cyclique enrichie par l'ajout successif de voix. Bien évidemment, toutes les mélodies ne consentent pas d'être chantées en canon, au sens actuel du terme : une progression harmonique particulière, cyclique elle aussi, est nécessaire pour permettre une telle superposition sans dissonance. Interpréter une mélodie en canon génère une sensation euphorique indéniable pour le chanteur qui s'intègre, sans effort ni connaissance technique, dans un contrepoint qui lui apparaît – et il l'est, de fait – subtil. On y chante une voix non écrite ou même – nous y reviendrons – tout autre chose que ce qui « semble » écrit. Alors que la notation figée n'est qu'illusion, c'est une architecture inattendue qui surgit et investit l'espace sonore par la magie de sa mise en oralité. Cette contribution propose un bref tour d'horizon de l'utilisation de ce procédé compositionnel, à l'aune de la période moderne, dans le genre de la messe polyphonique. Après quelques considérations terminologiques propres à la théorie musicale autour des années 1500, sera examinée la dimension symbolique de la mise en musique du mystère divin. Ces réflexions permettront d'interroger la technicité de l'interprète, reflet de celle du compositeur, à travers des exemples notables et d'autres plus confidentiels dont la diversité témoigne de la place singulière qu'occupait le canon dans le paysage sonore de la Renaissance, à la croisée du rite et de son expression sonore.

Au sortir du Moyen-Âge, la portée du mot canon est bien plus large que celle évoquée ci-dessus. Elle revêt pour le musicien d'alors la signification grecque du terme *Kanón* : une véritable règle à déchiffrer pour pouvoir interpréter la musique notée. Ainsi, la définition aujourd'hui admise qui présente le canon comme « une

---

<sup>1</sup> Cette contribution à vocation pluridisciplinaire limite au strict minimum le recours aux considérations techniques. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur musicologue ou musicien à un autre article plus directement consacré à l'analyse de quelques canons de la Renaissance, parmi lesquels ceux ici présentés : J. GUITON, *Canons et musiques sacrées à la Renaissance*, dans « Musicologies nouvelles », OPUS 14, 2023, pp. 87-100.

<sup>2</sup> Si le prénom du moine change avec la langue, c'est bien au compositeur français Jean-Philippe Rameau que l'on doit cette mélodie d'après la musicologue Sylvie Bouissou. Voir l'article d'E. GIULIANI, *Jean-Philippe Rameau est l'auteur de Frère Jacques*, dans « La Croix », 6 octobre 2014. L'usage de cette mélodie dépasse de loin la sphère populaire. Gustav Mahler lui donne par exemple le caractère d'une marche funèbre dans le 3<sup>e</sup> mouvement de sa Symphonie n°1 *Titan*.

composition musicale dans laquelle les voix partent l'une après l'autre et répètent le même chant »<sup>3</sup> relève d'une simplification qui s'est imposée au fil des siècles. Cet aspect du canon, celui qui nous est aujourd'hui familier, correspond en effet à une règle bien précise (qui associe décalage temporel et unisson). Pour ce cas de figure très circonstancié, l'analyse musicale préfère convoquer la notion d'entrée en imitation stricte. En effet, si l'on interroge le *Grove*, encyclopédie musicologique qui fait actuellement autorité, l'entrée " Canon " est bien plus fournie et s'attarde sur les diverses réalités sonores, autant de règles, auxquelles le terme peut renvoyer.<sup>4</sup> Bien que la notice du *Grove* traite chaque période, elle fait la part belle aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, âge d'or de l'exploration des techniques canoniques.<sup>5</sup> C'est du reste de la fin du XV<sup>e</sup> siècle que date le premier dictionnaire des termes musicaux. On le doit au théoricien Johannes Tinctoris.<sup>6</sup> À l'entrée idoine, il explique que « Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens ».<sup>7</sup> Il en résulte que, pour l'homme de la Renaissance, un canon n'enrichit pas nécessairement la construction polyphonique (en d'autres termes, il n'implique pas toujours l'ajout d'une nouvelle voix). Par ailleurs, Tinctoris insiste bien sur l'aspect obscur que la règle doit avoir. Cette notion est intrinsèque à la redécouverte de la rhétorique antique – celle de l'*Institutio oratoria* de Quintilien notamment – très largement assumée à la Renaissance par les théoriciens de la musique.<sup>8</sup> Si la règle est écrite en toutes lettres sur la partition – elle l'est, la plupart du temps – elle constitue alors une sorte d'énigme musicale à résoudre et cette définition, ainsi posée, ouvre la voie à de très nombreuses possibilités musicales.

Non sans humour, les compositeurs des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ont largement exploré les techniques canoniques qu'ils se sont évertués à coder sous la forme de phrases énigmatiques, de rébus ou encore de citations évocatrices dont l'élucidation

---

<sup>3</sup> Voir par exemple l'entrée « Canon » dans *Le Robert*, l'un des dictionnaires francophones de référence pour le grand public, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/canon> (URL consultée le 20/10/2024).

<sup>4</sup> A. MANN, J. K. WILSON, P. URQUHART, *Canon (i)*, dans *Grove music online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04741> (URL consultée le 20/10/2024).

<sup>5</sup> Les énigmes musicales de la Renaissance font l'objet d'une étude particulièrement exhaustive à laquelle nous ne manquerons pas de renvoyer : K. SCHILTZ, B. J. BLACKBURN, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge University Press, New York 2015.

<sup>6</sup> Il est aisément consultable, en *fac simile* ou sous forme transcrite. Voir, par exemple, pour une version bilingue et commentée, J. TINCTORIS, *Terminorum musicae diffinitorium*, trad. de A. Machabey, Richard-Masse, Paris 1951.

<sup>7</sup> Le canon est une règle qui montre la volonté du compositeur sous une certaine obscurité. Voir *ibid.*, pp. 9 et 9<sup>A</sup>.

<sup>8</sup> Voir les apports de K. SCHILTZ, *The discourse on obscurity*, dans *Music and Riddle Culture in the Renaissance* cit., pp. 40-64.

est une condition *sine qua non* à l'interprétation.<sup>9</sup> Contrairement au canon d'aujourd'hui, dont la règle uniformisée n'échappe à aucun auditeur, la résolution de l'énigme musicale de la Renaissance n'est pas toujours repérable à l'écoute. Dans sa *Missa Tmeiskin was jonk*, Heinrich Isaac (1450 ca–1517) use par trois fois du procédé. Alors que la messe est écrite, comme c'en est l'usage, pour 4 voix (*superius*, *contraltus*, *tenor*, *contrabassus*),<sup>10</sup> dans le *Sanctus*, la voix de ténor n'est pas écrite. Sous la voix de *contraltus*, on peut néanmoins lire « Canon Si cecus cecum ducat ambo in foveam cadu[n]t ». <sup>11</sup> De cette parabole relatée par les évangiles de Luc et de Mathieu, on comprend que le ténor qui semble au repos – puisqu'il n'a pas de partition dédiée – doit en réalité être aveuglément guidé par le *contraltus* et veiller à chanter exactement la même chose que lui. Reste à savoir à quel moment le ténor aveugle doit entrer dans la polyphonie. On remarquera le petit signe – un point de congruence – au-dessus de la 2<sup>e</sup> note, prévu à cet effet. Le même signe se trouve sous la 12<sup>e</sup> note en partant de la fin car, si le ténor a commencé à chanter après les autres voix, il devra terminer plus tôt, précisément sur cette note qui sera, pour lui, la dernière (voir FIG. 1). Cet exemple contredit quelque peu nos propos précédents, car on n'entend ici rien d'autre que le principe du canon qui a traversé les siècles, celui de *Frère Jacques*.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Bonnie Blackburn signe un catalogue très fourni des phrases canoniques énigmatiques dans les sources renaissantes européennes (dans lequel on retrouvera celles ici présentées). Voir *ibid.*, pp. 367-477.

<sup>10</sup> Ces termes sont les ancêtres des tessitures modernes du chœur (soprano, alto, ténor, basse). Nous assumons néanmoins l'emploi de l'orthographe française ténor, par commodité de lecture.

<sup>11</sup> Si un aveugle guide un aveugle, [alors] ils tombent ensemble dans la fosse. Voir FIG. 1 (D-Ju MS 31, f. 84r). Les abréviations utilisées pour les structures archivistiques sont celles du Répertoire International des Sources Musicales : B-Br = Belgique, Bruxelles, Bibliothèque Royale ; D-Ju = Allemagne, Iéna (Jena), Thüringer Universitäts und Landesbibliothek (ThULB) ; F-CA = France, Cambrai, Le labo ; I-Bsp = Italie, Bologne, Archivio musicale della basilica di S. Petronio.

<sup>12</sup> À ceci près qu'ici, les voix de *superius* et de *contrabassus* ont leurs parties propres à chanter. La résolution du canon s'en trouve moins évidente à percevoir dans le contexte polyphonique

FIG. 1 D-Ju MS 31, f. 84r, *contraltus*

Cependant, la section précédente de la messe, le *Credo*, ne compte pas un, mais deux canons juxtaposés : l'un sur le *Patrem omnipotentem*, l'autre sur *l'et incarnatus est*. Dans les deux cas, le canon concerne la voix de ténor qui, cette fois, est intégralement écrite. Une rapide comparaison des deux *incipit* montre que la mélodie notée semble exactement la même pour ces deux sous-sections du *Credo* (voir FIG. 2A et FIG. 2B FIG.).<sup>13</sup> Pourtant, soumise aux canons, elle doit être interprétée de deux façons différentes. Le ténor ne chantera ce qui est écrit ni dans un cas, ni dans l'autre.



FIG. 2A D-Ju MS 31, f. 82r, ténor



FIG. 2B D-Ju MS 31, f. 83r, ténor

Sur le *Patrem omnipotentem* on lit « Canon dupliciter consonat auribus ». La règle indique donc que la voix de ténor ne sera consonante à nos oreilles que si elle est « doublée ». Le chantre expérimenté comprend qu'il lui faut doubler les valeurs rythmiques de la partition, c'est-à-dire chanter deux fois plus lentement. Il dispose d'un autre indice pour résoudre cette énigme car, aux ff. 81v-82r, la voix de ténor est visuellement deux fois plus courte que les trois autres.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Il n'est point besoin d'être bon lecteur de musique pour s'en persuader : les notes et les rythmes sont rigoureusement les mêmes.

<sup>14</sup> Elle compte 3 lignes alors que le *superius* et *contraltus* en ont 6. Le *contrabassus*, lui, en a 5.

Sur *l'et incarnatus est*, là encore, si le ténor chante ce qui est noté, les dissonances sont insupportables. Mais il est écrit « Canon Vade retro Sathanas ». <sup>15</sup> On comprend qu'il faut, tout simplement, que le ténor lise cette partition à l'envers. Les notes visibles sur la FIG. 3 sont donc, dans l'effectivité de l'interprétation, les dernières entendues. Ces deux sections (*Credo* et *Sanctus*) d'une même messe permettent ainsi d'illustrer l'exactitude de la définition de Tinctoris : le canon est une règle qui permet au compositeur d'obscurcir quelque peu son intention. Car enfin, Isaac aurait pu écrire directement pour le ténor une partition conforme au résultat sonore qu'il attendait. Du reste, sans avoir vu le manuscrit, seule une oreille très attentive peut percevoir l'imitation stricte du *Sanctus* tandis que cela est très peu probable pour l'augmentation rythmique du *Patrem omnipotentem* et presque exclu pour le rétrograde de *l'et incarnatus est*. L'existence même du procédé canonique, noyé dans la polyphonie, est donc complètement cachée à l'auditeur, et c'est là, sinon la magie, toute la saveur de l'exercice. La règle s'adresse à des initiés et sa résolution n'est pas destinée à être identifiée à l'écoute. Par ailleurs, dans ce manuscrit allemand, <sup>16</sup> les canons sont écrits à l'encre rouge, à la manière des rubriques (du latin *ruber*, rouge) dans les missels et formulaires de messe qui s'adressent aux ministres pour leur indiquer les gestes à effectuer ou encore leur rappeler les spécificités liturgiques de certaines solennités.

C'est que le canon constitue ici à la fois la métaphore sonore de l'initiation chrétienne et un symbole ésotérique <sup>17</sup> de la liturgie. À l'époque, la messe est célébrée par des ministres qui tournent le dos au peuple et sont isolés dans un chœur matériellement séparé de la nef (grille voire jubé). Si la liturgie de la Parole (avant le *Credo*) avait vocation à être globalement intelligible pour le baptisé ou le catéchumène, la liturgie eucharistique l'était beaucoup moins. À de rares échanges près, <sup>18</sup> les fidèles n'entendent ni ne voient avec précision le mystère de ce qui se déroule à l'autel. La XXII<sup>e</sup> session du concile de Trente, <sup>19</sup> consacrée à l'expression de la doctrine en articulation au sacrifice de la messe, assume pleinement cette réalité liturgique cachée :

Or, la nature de l'homme étant telle, qu'il ne peut aisément, et sans quelque secours extérieur, s'élever à la méditation des choses divines : pour cela l'Église, comme une bonne mère, a établi certains usages, comme de prononcer à la messe des choses à basse voix, d'autres d'un ton plus haut ; et a introduit des cérémonies, comme les bénédictions mystiques, les lumières, les encensements, les ornements

<sup>15</sup> Littéralement « Marche en arrière, Satan ».

<sup>16</sup> Il est conservé à la bibliothèque universitaire de Iéna.

<sup>17</sup> Au sens premier du terme : réservé à qui est initié.

<sup>18</sup> On pense aux célèbres formules *Dominus vobiscum*, auxquelles l'assistance répond *et cum spiritu tuo*. Ces échanges rituels sont chantés sauf, bien sûr, dans le cadre d'une messe basse.

<sup>19</sup> Elle s'est tenue le 17 septembre 1562.

et plusieurs autres choses pareilles, suivant la discipline et la tradition des apôtres ; et pour rendre par là plus recommandable la majesté d'un si grand sacrifice ; et pour exciter les esprits des fidèles, par ces signes sensibles de piété, et de religion, à la contemplation des grandes choses qui sont cachées dans ce sacrifice.<sup>20</sup>

Si les œuvres ici discutées sont résolument antérieures au concile de Trente, il faut néanmoins imaginer autour de 1500 une réalité liturgique proche de ce que la forme extraordinaire du rit romain donne encore aujourd'hui à voir et, aussi, à entendre. Les débats tridentins ne font d'ailleurs que rappeler des " usages établis ". Le cœur du sacrifice de la messe, la transsubstantiation, constitue pour le fidèle un miracle sans cesse renouvelé bien éloigné de toute superstition. Pourtant, son aspect " magique ", avec son rituel et ses formules,<sup>21</sup> ne manque pas d'être vigoureusement critiqué par les réformateurs, comme le souligne Thibault Rioult :

La messe est au cœur des polémiques. La question qui se pose alors est de savoir quel est le rapport entre la messe contemporaine où officie le prêtre et la Cène originelle célébrée par le Christ. Mais la véritable pierre d'achoppement est un point central du dogme catholique, affermi par Thomas d'Aquin : la transsubstantiation [...] et son rôle dans la constitution d'une ontologie de l'illusion.<sup>22</sup>

Pour Calvin, le prêtre est même un " enchanteur " qui « marmonne des murmurements magiques par lesquels il lui semble bien qu'il doit tirer Christ du ciel »<sup>23</sup> et qui « souffle sur le pain pour l'ensorceler ».<sup>24</sup> Cette " magie " – qu'on la considère comme telle ou non – de la transsubstantiation est effectivement opérée par les seuls prêtres, initiés. De même, la mise en musique du texte liturgique est composée et chantée par des artisans initiés, eux, à l'art des sons. Puisque l'action liturgique renferme dans l'écrin du rite ce que l'entendement peine parfois à

<sup>20</sup> 22<sup>e</sup> session du concile de Trente : *Le Saint-Concile de Trente œcuménique et général célébré sous Paul III, Jules III et Pie IV, souverains pontifes*, Chapitre V, trad. de M. Chanut, Sébastien Mabre-Cramoisy, Paris 1674, pp. 253-254. Nous modernisons ici l'orthographe du passage mais maintenons la ponctuation de la source.

<sup>21</sup> *Hoc est enim corpus meum* puis *hic est enim calix sanguinis mei*. Des parallèles singuliers ont pu être faits avec des incantations issues de cultures bien éloignées. Voir par exemple G. MÉAUTIS, *L'origine égyptienne de l'idée de transsubstantiation*, « Revue de l'histoire des religions », vol. 107, 1933, pp. 5-7.

<sup>22</sup> T. RIOULT, *Illusion du surnaturel et illusionnistes à la Renaissance : entre théories et pratiques, conceptions techniques et représentations sociales*, thèse de doctorat, ComUE Paris Sciences et Lettres 2018, p. 241.

<sup>23</sup> J. CALVIN, *Recueil des opuscules*, Jacob Stoer, Genève 1611, colonnes 88-89.

<sup>24</sup> *Ibid.*, colonne 879. Ces deux citations sont également relevées par T. RIOULT dans sa thèse *Illusion du surnaturel et illusionnistes à la Renaissance : entre théories et pratiques, conceptions techniques et représentations sociales* cit., p. 243.

appréhender, c'est tout naturellement que la musique qui la porte recèle aussi un aspect mystérieux. Rappelons qu'elle est l'une des sept *artes liberales*, qui permettent à l'homme de s'élever.<sup>25</sup> C'est la raison pour laquelle le répertoire le plus proluxe en canons à la Renaissance est incontestablement celui de la musique sacrée, en particulier s'agissant des genres de la messe et du *Magnificat*.<sup>26</sup> Les énigmes ésotériques pensées par un compositeur initié pour des chantres initiés constituent un moyen sans doute plus efficace de chanter le mystère divin. Puisque les chantres en sont les uniques destinataires, le canon peut parfois revêtir un aspect relativement profane, même au sein d'un répertoire sacré, ou encore se cantonner à des indications d'ordre technique plus ou moins explicites, à la manière d'un exercice didactique qui éprouve les compétences du lecteur.

Les moyens par lesquels un canon modifie la partition écrite ou permet au lecteur de la (re-)construire peuvent être de natures très variées. Les exemples ci-dessus, issus de la messe d'Isaac, convoquent tour à tour une modification des valeurs rythmiques et une lecture rétrograde (dans le *Credo*) puis – car c'est dans cet ordre que les sections sont entendues – une imitation stricte (dans le *Sanctus*). Dans d'autres œuvres, les solutions à trouver peuvent être bien plus subtiles, et les compétences sollicitées plus ardues.<sup>27</sup> Certaines énigmes torturent parfois l'entendement de leurs contemporains et il arrive même que des théoriciens publient des explications de résolution des canons qu'ils estiment les plus intéressants d'un point de vue compositionnel, rompant ainsi le charme du procédé. C'est le cas pour le canon de Pierre Moulu (1480 ca-1490 ca) dans sa *Missa Alma redemptoris mater*, aussi appelée *Messe a deux visages ou plus* ou encore *Missa Duarum facierum*, explicitement résolu par le théoricien Hermann Finck (1527-1558).<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Nous respectons ici le genre latin du mot *ars*. Les arts libéraux fondent le système d'enseignement médiéval et se composent du *trivium* (grammaire, dialectique et rhétorique) et du *quadrivium* (arithmétique, musique, géométrie, astronomie).

<sup>26</sup> Renvoyons à l'exemple éloquent du *Magnificat primi toni* noté dans le D-Mbs Cgm.810. Les versets pairs sont chantés en *cantus planus*, mais les versets impairs sont mis en polyphonie avec un canon pour chacun dont toutes les règles sont explicitées, en latin, au f. 73 du manuscrit. Voir S. GASCH, 'Sursum deorsum aguntur res mortalium': *Canons in Magnificat Settings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and the Case of Matheus Le Maistre's Magnificat sexti toni*, dans « Canons and canonic technics, 14th-16th centuries », pp. 253-282 et, en particulier, les pp. 264-278 pour ce qui concerne l'exemple ci-dessus.

<sup>27</sup> K. Schiltz les classe en 8 catégories dont les 3 premières correspondent aux exemples précédents : 'imitation and transposition', 'retrograde and inversion', 'note values', 'substitution', 'rearrangement', 'extraction', 'omission' et 'addition'. Voir K. SCHILTZ, *Techniques of transformation*, dans *Music and Riddle Culture in the Renaissance* cit., pp. 93-130.

<sup>28</sup> C'est précisément lui qui lui donne à la messe son dernier titre en latin en expliquant la résolution du canon dans son traité. Voir H. FINCK, *Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum*,

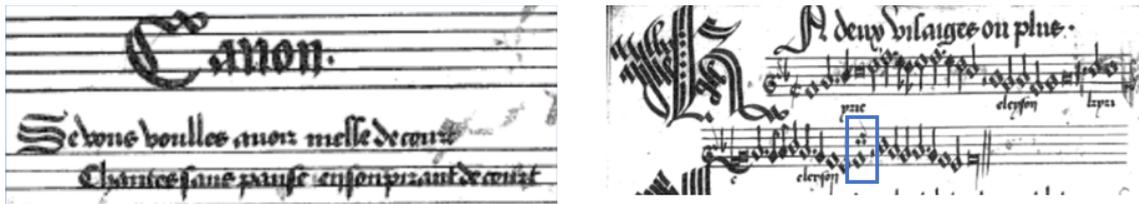


FIG. 3 F-CA MS 3, f. 70v, canon et superius, photos Le Labo-Cambrai, CNRS/IRHT

L'énigme « Se vous voullés avoir messe de court Chantes sans pause en soupirant de court » s'applique ici à l'ensemble des voix et non plus à une seule. Il est possible de chanter cette messe de deux façons différentes, d'où son titre : soit telle qu'elle est écrite, sans tenir compte du canon, et le compositeur nous prévient que ce sera long ;<sup>29</sup> soit en supprimant les silences écrits au sein des différentes voix. Ce choix aura pour effet de raccourcir la messe. En réalité, tous les silences ne sauraient être concernés car, puisqu'il est écrit « en soupirant de court », il faut conserver les silences les plus brefs pour préserver quelques moments de respiration. Si cette solution est observée, alors les voix qui ont le plus de silences sur la partition termineront plus tôt que celles qui en ont moins. Là encore, le compositeur utilise un point de congruence (encadré dans la FIG. 3) pour indiquer, dans ce cas, la dernière note du passage.

Les points de congruence sont extrêmement utiles en ce qu'ils constituent, aussi, des indices pour la résolution du canon et sont même indispensables pour les plus redoutables d'entre eux. Cette contribution ne peut faire l'impasse sur le très célèbre *Agnus II* de la *Missa L'homme Armé* de Pierre de La Rue (1460 ca-1518). Le compositeur ne note pour les 4 voix de la polyphonie qu'une seule partition, mais il la dote de 4 signes rythmiques différents et associe un point de congruence à trois notes de la mélodie (voir FIG. 4).

*et canonum, iudicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Georg Rhau, Wittenberg 1556, f. Ccr pour l'explication de la règle puis ff. li iijv-Kkr pour la partition.

<sup>29</sup> Le lecteur perçoit ici le jeu de mot entre messe de "cour" et messe "plus courte", ce qui renseigne peut-être sur la longueur excessive de certains offices.



FIG. 4 B-Br MS 9126, f. 42r

Toutes les voix commencent en même temps, mais chacune respecte son propre signe proportionnel.<sup>30</sup> Il en résulte que chaque voix aura sa propre logique rythmique, et que la durée des notes ne sera pas la même d'une voix à l'autre. Lorsque la voix la plus rapide (en l'occurrence le ténor) aura terminé, les trois autres voix seront parvenues, chacune, à l'un des points de congruence indiqués. À cela s'ajoute l'absence de clé, pourtant essentielle à la lecture des hauteurs (la partition ne dispose que d'un b-mol). C'est qu'il y a là encore une subtilité, car *superius*, *contraltus*, ténor et *contrabassus* n'ont pas la même tessiture de confort.<sup>31</sup> Ainsi, les voix doivent utiliser des notes de départ différentes pour investir au mieux l'espace sonore.<sup>32</sup> Notons que si cet exemple est le plus célèbre, il est loin d'être isolé. D'autres compositeurs, tels Josquin Desprez ou Johannes Ockeghem, ont laissé de remarquables canons de proportion.

Pour former les futurs chantres et les initier à l'exercice musical du culte, le *Quattrocento* européen voit fleurir de nombreuses écoles – adossées à de grandes structures ecclésiastiques – qui permettent de former des enfants en humanités et

<sup>30</sup> Sans entrer dans de trop techniques détails, chaque signe indique la place des pulsations et l'organisation rythmique du passage. Il s'agit, en quelques sortes, de la mesure moderne.

<sup>31</sup> Le choix de la hauteur idoine pour chaque voix relève du système de solmisation de l'époque, fondé sur trois hexacordes et sur la place du demi-ton mi-fa. Le b-mol de la partition est toujours chanté fa (la syllabe si n'existe pas encore) et ce, sans valeur absolue de hauteur.

<sup>32</sup> Dans le système solfégique d'aujourd'hui, *contrabassus* et *contraltus* démarrent sur la note sol tandis que ténor et *cantus* démarrent sur la note ré. Avec l'indication du b-mol sur la 3<sup>e</sup> ligne de la portée, cette combinaison est la seule possible. De nombreux enregistrements de cette prouesse compositionnelle sont disponibles. Nous renvoyons vers la présentation visuelle et sonore particulièrement bien réalisée de J. A. KEY (de 1'56" à 3'34"), <https://www.youtube.com/watch?v=IrTtLNfq0x0> (URL consultée le 20/10/2024).

en chant.<sup>33</sup> Le *magister cantus* a la charge d'enseigner aux *pueri cantores* l'art de bien chanter mais, aussi, de bien lire la notation mensurale blanche alors en vigueur dans toute l'Europe et ancêtre de la notation musicale normalisée d'aujourd'hui. Il peut aussi les habituer à ne pas toujours chanter ce qui "est" ou ce qui "semble" écrit, dès lors qu'un canon pourrait donner une consigne de lecture particulière. C'est ce que fait Giovanni Spataro (1458-1541),<sup>34</sup> maître de chant de la basilique San Petronio de Bologne de 1512 à sa mort, dans certaines de ses propres compositions, en proposant une phrase canonique au *superius*, précisément la voix chantée par les enfants.

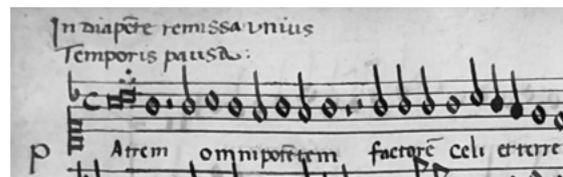


FIG. 5 I-Bsp MS A. XXXVIII, f. 126v, *superius*

Dans le *Credo* dont l'*incipit* du *superius* est reproduit en Fig. 5, Spataro propose aux apprentis chanteurs un exercice solfégique par le biais des deux heptasyllabes « In diapete remissa, unius temporis pausa ».<sup>35</sup> Le groupe d'enfants doit donc ici être scindé en deux. L'un chante la partition écrite, tandis que l'autre démarre la même mélodie un temps plus tard (un peu comme un canon d'aujourd'hui), mais à la quinte inférieure de ce qui est écrit.<sup>36</sup> Spataro emploie, lui aussi, le point de congruence pour conforter ses disciples, car c'est bien lorsque le premier groupe chantera la 2<sup>e</sup> note de la mélodie que le second groupe devra démarrer.

<sup>33</sup> Voir R. STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 287-291 et, pour l'Italie et le cas particulier des écoles fondées par Eugene IV, O. GAMBASSI, «*Pueri cantores*» *nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna: le scuole eugeniane, scuole di canto annesso alle cappelle musicali*, L.S. Olschki, Firenze 1997.

<sup>34</sup> Disciple de Ramos de Pareija à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Spataro a entretenu une correspondance épistolaire passionnante avec ses confrères d'Italie du nord, notamment au sujet de certains canons. Voir *A Correspondence of Renaissance Musicians*, éd. B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller, Oxford University Press – Clarendon, Oxford, New York 1991.

<sup>35</sup> Abaissée d'une quinte, une pause d'un temps.

<sup>36</sup> Le système tri-hexacordal renaissant fait que la transposition n'est pas aussi évidente que ce que le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle pourrait penser. C'est là que réside, aussi, la dimension didactique de ce canon.



FIG. 6 I-Bsp MS Fragment D, f. 12v

Alors que l'activité musicale de San Petronio est attestée depuis 1436, les archives musicales de la basilique ne conservent que 5 fragments polyphoniques antérieurs à Spataro.<sup>37</sup> L'un d'eux, le fragment D qui donne à lire une *Missa O gloriosa* lacunaire composée au cours du dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle,<sup>38</sup> recèle un canon tout à fait singulier. Les 4 voix de l'*Agnus III* de cette messe sont copiées sur un seul et même folio et, comme le montre la Fig. 6, la partition dévolue à la voix de ténor est trois fois plus brève que celle des autres voix. De plus, son texte est incomplet : il est seulement écrit *Agnus dei q[ui] tollis peccata mu[n]di*, mais il manque l'essentiel, *dona nobis pacem*.<sup>39</sup> On remarque qu'une phrase partiellement effacée précède la

<sup>37</sup> Nous renvoyons le lecteur intéressé vers une étude récemment finalisée concernant ces sources : J. GUITON, *L'essor musical de la basilique San Petronio au XV<sup>e</sup> siècle : I-Bsp MS Fragments A, B, C, D, E, une relecture*, dans « Artes – Rivista di arte, letteratura e musica dell'Officina San Francesco Bologna », III, 2024, pp. 9-36.

<sup>38</sup> Nous proposons ce titre pour cette messe, dont le matériau emprunte la mélodie du ténor du motet de Jean Tournont *O gloriosa regina mundi*. Voir R. STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500* cit., p. 591.

<sup>39</sup> Agneau de Dieu, qui enlève les péchés du monde, donne-nous la paix. Il s'agit-là traditionnellement de la toute dernière phrase de la messe qui soit mise en polyphonie.

musique :<sup>40</sup> tout indique qu'il s'agit là d'un canon dont la résolution permet à la voix de ténor d'être correctement exécutée. C'est que ce n'est pas une, mais deux résolutions juxtaposées qu'il faut ici opérer. La première consiste à chanter le ténor trois fois plus lentement que ce qui est écrit. Ceci contribue à construire une polyphonie tout à fait convaincante, sans aucune dissonance, mais ne suffit pas. En effet, il faudra, ensuite, que le ténor relise la phrase avec les rythmes écrits mais cette fois à l'envers pour accompagner les trois autres voix sur le texte *dona nobis pacem* qui lui manque. La règle de ce canon, même si elle n'était pas effacée, ne donnerait vraisemblablement pas ces deux clés de lecture.<sup>41</sup> Nous les avons identifiés par différents essais qui rendent possible la transcription *via* l'outil informatique. Ces résolutions n'en demeurent pas moins en prise directe avec les usages du temps car, les deux mêmes procédés (augmentation rythmique et lecture rétrograde) apparaissent, également juxtaposés, dans les deux passages du *Credo* de la messe d'Isaac présentés au début de cette contribution. Il est fort probable que la *Missa O Gloriosa* de S.Petronio ait été composée par le *maestro di canto* de l'époque, lequel dirigeait son chœur et chantait probablement en son sein. Il était présent pour donner toutes les indications nécessaires, et ces folios de musique n'avaient pas vocation à être autrement diffusés.

Loin du simple procédé d'imitation qu'il est aujourd'hui devenu, le canon à la Renaissance se révèle comme un véritable jeu d'intelligence musicale, parfois caché, souvent codé et, dans le répertoire sacré, intrinsèquement porteur de la symbolique du mystère divin. S'il structure la polyphonie et éprouve la technique des chantres, il rejoint par son aspect caché la dimension ésotérique d'une liturgie qui ne livre toutes ses subtilités ni à la vue, ni à l'ouïe de l'assemblée qui la reçoit. Dans la *Missa O Gloriosa* de San Petronio, comme un ultime ésotérisme sonore, c'est sur la toute dernière phrase mise en polyphonie que la pensée du compositeur et la démarche intellectuelle de l'interprète se confondent pour pouvoir contribuer – à travers deux résolutions canoniques – à une véritable action liturgique. En chantant le *dona nobis pacem* non écrit, le ténor participe, par son art, à ce que la Paix divine se manifeste aux ministres, aux chantres, mais aussi, sans qu'ils ne s'en rendent forcément compte, aux fidèles.

---

<sup>40</sup> [...]oris [...]ant [...]unus.

<sup>41</sup> Compte tenu de la place limitée dont le scribe disposait, la phrase ne compte guère plus de trois mots. Les différentes supputations pourraient converger vers *tenoris cantus unus*, ce qui ne ferait que renseigner sur le fait qu'une seule phrase musicale est ici notée pour le ténor et qu'au moins une autre est à déduire.