



Les chanoines ont-ils été compositeurs? La place de la création musicale dans les cathédrales et collégiales de France du Nord et de Belgique du XIVE au XVIe siècle

Anne Massoni

► To cite this version:

Anne Massoni. Les chanoines ont-ils été compositeurs? La place de la création musicale dans les cathédrales et collégiales de France du Nord et de Belgique du XIVE au XVIe siècle. Colloque international: "Poètes et artistes: la figure du créateur en Europe au Moyen Age et à la Renaissance", Faculté des lettres et sciences humaines de Limoges, Sep 2004, Limoges, France. pp.359-372. hal-01662282

HAL Id: hal-01662282

<https://unilim.hal.science/hal-01662282>

Submitted on 13 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les chanoines ont-ils été compositeurs ?

**Les chanoines ont-ils été compositeurs ?
La place de la création musicale
dans les cathédrales et collégiales
de France du Nord et de Belgique
du XIV^e au XVI^e siècle**

Anne MASSONI
Université de Limoges

Lorsque l'on considère les différentes et traditionnelles périodes de l'histoire de la musique médiévale¹ et que l'on est attentif au statut des compositeurs d'alors, on est frappé par un complet changement de leur état qui s'opère à la charnière des XIII^e et XIV^e siècles. En effet, les compositeurs, si tant est qu'on puisse ainsi les nommer à l'époque du chant grégorien qui commence à partir du V^e siècle, sont des clercs réguliers et ceux qui composent dans le champ de la musique profane du XI^e au XIII^e siècle sont des clercs mais aussi des laïcs, les fameux troubadours et trouvères. La prédominance des clercs est toujours de mise à l'aube du XIV^e siècle mais désormais, les compositeurs sont pour la plupart des clercs séculiers et ils appartiennent, pour un très grand nombre, au monde des cathédrales et des collégiales, c'est-à-dire au clergé canonial, ce clergé collectif qui dessert les établissements séculiers les plus importants. La polyphonie a d'ailleurs pris naissance au XIII^e siècle avec le courant qualifié d'*ars antiqua* se déployant particulièrement à la cathédrale de Paris avec l'École Notre-Dame. Les milieux canoniaux sont les inventeurs de cette révolution dans l'histoire de la musique.

Pour l'ensemble de l'ère européenne, de 1300 à 1550 environ, on peut repérer à peu près cent trente compositeurs dont on connaît un tant soit peu la vie. On n'a pas retenu ceux qui sont pratiquement inconnus au-delà de la mention de leur nom. Cinquante de ces compositeurs sont attestés comme chanoines dans leur vie ce qui correspond à 37 % de l'ensemble mais cette proportion est portée à 65 % quand on intègre ceux qui appartiennent de manière plus vaste au clergé canonial, exerçant d'autres fonctions que celle de chanoine. La création musicale a donc bien pris corps dans ce monde où pourtant et jusqu'à tardivement, les compositeurs ne sont pas considérés comme tels, pas même comme musiciens. Ce sont d'abord des clercs aux carrières très classiques. Il conviendra donc d'examiner quelles fonctions précises ils ont remplies dans le clergé séculier pour appréhender les lieux et surtout les conditions de la création musicale sur ces deux siècles et demi, afin de distinguer les nettes évolutions de ces états de vie. L'historiographie,

¹ J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*, (1950), PUF, Quadrige, 1982.

particulièrement dans le domaine de la musicologie, les a rigoureusement répertoriés et les pointe comme compositeurs mais souvent avec peu de considération pour leur « vocation première », faute peut-être d'une connaissance approfondie des réalités ecclésiastiques désignées par des termes vagues et génériques comme celui, très ambivalent, de chantre. Bien loin d'être un milieu unifié, celui des compositeurs de musique de la fin du Moyen Âge cache en réalité des conditions très diverses. L'historien de l'Église peut donc tenter de cerner comment se situe la création musicale dans le clergé canonial, de voir comment naît en son sein la figure bien identifiée du maître de chapelle de la Renaissance qu'occupe la plupart des compositeurs de cette époque, procédant directement d'une fonction ecclésiastique élargie aux dimensions d'un métier à part entière. Les lieux d'observation seront surtout les églises de France du Nord et de Belgique, centres privilégiés de création musicale aux XIV^e et XV^e siècles.

Si l'on respecte les découpages traditionnels de l'histoire de la musique, les premières générations de compositeurs, celles du XIV^e siècle, appartiennent au courant polyphonique appelé *ars nova*. Tous originaires de France du Nord et de Belgique, ces hommes sont encore peu nombreux ou tout au moins peu nombreux à être identifiés. Ils mènent tous des carrières ecclésiastiques classiques aux yeux d'un historien de l'Église, se distinguant néanmoins par le fort bon niveau de ces carrières socialement parlant, puisque pratiquement tous sont chanoines, souvent de grandes cathédrales. Le plus célèbre d'entre eux, Guillaume de Machaut² (v. 1300-1377) est chanoine de Reims, d'Arras, de Verdun mais aussi de Saint-Quentin, collégiale aussi prestigieuse qu'une cathédrale. Louis de Monténaken (XIV^e siècle) est chanoine de la cathédrale Saint-Lambert à Liège. Ils ne sont pas forcément absentéistes, contrairement à l'image négative souvent accolée aux clercs de ces générations, bien au contraire. Machaut réside environ trente sept ans à Reims jusqu'à sa mort en 1377. Comme la plupart des clercs de ce niveau social, ces compositeurs sont souvent gradués. Machaut ou Jean des Murs, un Normand (v. 1291-v. 1351) sont maîtres ès arts. Ils exercent par ailleurs les fonctions traditionnelles qui doublent leurs carrières d'ecclésiastiques : ils sont au cours de leur vie familiers de prélats ou de princes laïcs mais le plus souvent, ce n'est pas encore en qualité de musiciens. Machaut est dans sa jeunesse secrétaire du roi de Bohême, Jean de Luxembourg, puis de Bonne, épouse du futur Jean le Bon, roi de France.

Ces personnages gagnent donc d'abord leur vie comme clercs. Chanoines d'un établissement, ils entrent dans le système bénéficial, complexe mais lucratif, pour l'obtention des prébendes qui assortissent les

² Les éléments biographiques données pour chaque compositeur sont tirés soit du *Larousse de la musique*, 2 vol., (dir.) N. Dufourcq, (1958), Larousse, 1982, soit de (dir.) G. Hasenohr, M. Zink, *Dictionnaire des lettres françaises*, Fayard, 1992, soit des deux. On peut consulter également M. Honegger, *Dictionnaire usuel de la musique*, 2 vol., Bordas, Les Savoirs, 1996.

Les chanoines ont-ils été compositeurs ?

canonicats. La création d'œuvres musicales apparaît comme « en sus » de cette fonction première, comme un accident heureux dû à un talent particulier, relevant du domaine du génie personnel. Pourtant, cela ne devait pas apparaître comme si extraordinaire dans un milieu où la musique était omniprésente puisque la fonction principale d'un chapitre canonial est la célébration quotidienne de la liturgie des heures et des messes. Le répertoire grégorien du commun y est connu de tous, très fréquemment par cœur. Des spécialistes s'y retrouvent peu à peu au XIV^e siècle. En plus d'être exécutants, ils sont créateurs, ce qui leur vaut quelquefois la renommée mais non la pitance. Machaut, toujours lui, compose et écrit de la poésie alors qu'il est chanoine de Reims.

La création trouve donc place dans le monde de la pratique musicale, en tout cas de la pratique de la musique sacrée. Il faut entendre par là que la création ne se déploie pas dans les universités, foyers intellectuels fondamentaux depuis le XIII^e siècle. L'université est en effet le lieu de la théorie, la musique appartenant au *quadrivium*. C'est un domaine différent de la création et de l'exécution musicales. Il est d'ailleurs révélateur de constater que les quelques compositeurs dotés de grades universitaires sont systématiquement – et au-delà du XIV^e siècle – des théoriciens. Jean des Murs qui rédige le premier traité appartenant au courant de l'*ars nova* est enseignant à l'université de Paris dans les années 1320. Et cela se confirme au siècle suivant, le grand théoricien Jean Tinctoris, de Poperinghe (v. 1445-1511) par exemple, porte le titre de maître après ses études à Louvain.

Pour autant, ce milieu ecclésiastique de la pratique musicale est bien dissocié de celui des instrumentistes, qualifiés de ménétriers, et il est donc aussi étranger à celui des métiers, du fait de ce statut clérical. On peut donc parler à l'endroit des compositeurs du XIV^e siècle d'une relative liberté de création, en dehors des statuts contraignants propres aux autres créateurs comme les peintres ou les orfèvres. La contrainte est celle de la liturgie, du respect du texte sacré, mission clairement définie et rappelée sous le pontificat de Jean XXII (1316-1334), mais rapidement transgressée, dans le lieu même de la censure, en Avignon. Et les compositeurs s'aventurent aussi dans le champ de la musique profane.

Néanmoins, dès le XIV^e siècle, ces plus grands spécialistes de musique sont quelquefois recrutés au titre de leur voix et de leur don en musique au sein d'une structure pionnière, archétype de ce que l'on verra se développer dans les décennies ultérieures, la chapelle pontificale, et, copiées sur elle, les chapelles cardinalices d'Avignon, qui recrutent à partir des années 1340 presque exclusivement des musiciens et des compositeurs venus du nord de la France et de Belgique³. Louis Sanctus de Beringen, peut-être liégeois (v. 1304-1361), entre autres chanoine de Bruges, fait une longue carrière en Avignon jusqu'à sa mort comme chantre et familier du cardinal Jean Colonna. Il est dit *magister in musica*, titre promis à une féconde

³ E. Anheim, « Diffusion et usages de la musique polyphonique mesurée (*ars nova*) dans le monde méridional (France du Midi, Aragon, Catalogne, Italie du Nord), 1340-1430 », *Cahiers de Fanjeaux*, n° 35, 2000, p. 287-323.

postérité. Sans entrer dans le détail de son histoire⁴, on peut rappeler que cette *capella intrinseca* est issue de la *schola cantorum*, soit-disant fondée par Grégoire le Grand, désagrégée par le départ de la papauté loin de Rome et réorganisée par Benoît XII (1334-1342) comme une institution au sein de l'hôtel du pape, un des services domestiques attachés à sa personne. Ces douze chantres appelés aussi chapelains intrinsèques ou commensaux participent à la liturgie dans la grande chapelle d'Avignon. Malgré cela, ils sont bien plus disponibles pour la composition que les chanoines résidents qui sont au quotidien assaillis par les charges temporelles d'administration de leurs églises. C'est donc un milieu privilégié pour la création. Philippe de Vitry (1291-1361), le futur évêque de Meaux, *capellanus commensalis* de Clément VI dans les années 1340, compose un motet pour célébrer le couronnement du nouveau pape limousin. Ces personnages sont tous gagés comme officiers même si, par ailleurs, ils sont pourvus de bénéfices par le pape. On comprend l'attention qu'ils portent à leur carrière ecclésiastique avant, pendant et après l'emploi à la chapelle pontificale car cela reste leur gagne-pain. Ce n'en est que mieux si leur réputation comme chanteur et/ou compositeur peut générer des relations avec des protecteurs influents qui les gratifient de fructueuses prébendes. À Avignon, se crée donc un milieu de musiciens créateurs qui se connaissent tous au sein de réseaux passant par leurs chapitres d'origine, un véritable marché des artistes de la musique dans ce lieu de l'avant-garde culturelle propice à la création nouvelle.

Les générations suivantes sont celles de la transition entre le XIV^e et le XV^e siècle, celle que l'on nomme le courant de l'*ars subtilior*. À ces générations de transition stylistique qui disparaissent vers 1420 correspondent des évolutions sociales concernant des compositeurs plus nombreux qu'auparavant. Peut-être simplement à cause de cela, on a l'impression que les carrières ecclésiastiques de ceux-ci se diversifient, légèrement dans le sens d'un moindre éclat. En tout cas, plusieurs niveaux dans la hiérarchie du clergé canonial commencent à être représentés. Dans ce monde, il y a effectivement une très grande différence de statut, de richesse, de considération sociale selon qu'au sein du même chapitre, on est chanoine voire dignitaire, ou membre du bas chœur, personnel moins rémunéré, moins qualifié, au statut plus précaire, voire gyrovague. Socialement, la distance est très grande entre Etienne Grossin de Paris (fin XIV^e – début XV^e), chapelain à la collégiale Saint-Merry de Paris en 1418 puis clerc de matines à Notre-Dame en 1421 et Gilles de Lens, liégeois, son contemporain (mort en 1434), neveu d'un chanoine de Saint-Jean l'Évangéliste de Liège, chapelain en début de carrière mais ensuite chanoine de Coblence et de Saint-Martin de Liège où il réside de 1399 à 1434. Rien ne dit pourtant que le second ait plus de talent que le premier, cela n'ayant probablement que peu ou pas d'incidence sur la progression de leur carrière.

⁴ B. Guillemain, *La cour pontificale d'Avignon, 1309-1376, étude d'une société*, BEFAR, Collection de l'EFR n° 21, 1962, p. 370.

Les chanoines ont-ils été compositeurs ?

Néanmoins, on peut paradoxalement considérer que ces membres du bas chœur des cathédrales et collégiales sont plus favorisés que les chanoines en matière de formation musicale et éventuellement de composition. Ces chapelains, vicaires, prêtres habitués au sens où ils portent l'habit de l'église sont employés pour chanter l'office à cœur de journée, pour célébrer les messes des fondations privées, pour remplacer les chanoines accaparés par d'autres fonctions ou par les aspects de direction du chapitre. Ils vivent souvent des distributions liées à leur présence au chœur, en argent ou en pain. Au sein des églises, ce sont eux les experts musiciens, les meilleurs chanteurs et pourquoi pas, les compositeurs.

De ce point de vue, il importe d'être très attentif au sens précis de la terminologie utilisée par les sources à propos de ces clercs et aux emplois très divers du terme de chantré. À la fin du Moyen Âge, le *cantor* peut être le dignitaire d'un chapitre, occupant un poste envié, source d'autorité mais ce terme peut aussi désigner un membre un peu indistinct d'un bas chœur, effectivement employé pour chanter. Le mot est le même, la réalité est très différente. Il faut souvent être très au fait de la nomenclature du personnel d'une cathédrale pour savoir quelle position occupe tel compositeur qualifié de chantré ou de sous-chantré. À Saint-Pierre de Troyes⁵, ce dernier est chanoine et même dignitaire du chapitre, à Saint-Maurice d'Angers⁶, les deux sous-chantres sont membres du bas chœur.

Il peut effectivement sembler normal qu'un compositeur soit chantré, mais si c'est un dignitaire, il exerce en fait une fonction qui n'a plus à la fin du Moyen Âge que des rapports très ténus avec la pratique musicale. De premier de l'école des chantres à Rome au Haut Moyen Âge, le chantré est devenu celui qui est chargé du bon déroulement de la liturgie au chœur et peu à peu, c'est l'autorité appartenant à la fonction - symbolisée par le bâton de chantré - et donc les pouvoirs de juridiction sur les membres du chœur qui l'emporte sur l'aspect musical. Le chantré dans les cathédrales et collégiales à la fin du Moyen Âge est d'abord celui qui fait régner la discipline - et il a fort à faire - tant et si bien qu'à Notre-Dame de Reims⁷, c'est le sous-chantré, un officier viager, qui est recruté pour ses compétences en musique et qui assiste le chantré en matière musicale. Il n'est pas rare alors de constater qu'un compositeur renommé est simple chanoine dans une église alors que le chantré contemporain n'a aucune disposition particulière pour la musique.

Cela est moins vrai dans certaines cathédrales et collégiales de la France du Nord ou de Belgique qui sont réputées comme foyers intenses de vie musicale. On peut citer Liège où l'on trouve dans ces années Jean François de Gembloux (fin XIV^e – début XV^e) comme chantré à la collégiale Saint-Denis en 1384 après avoir été chapelain du bas chœur à la cathédrale en

⁵ A.-E. Prévost, *Histoire de la maîtrise de la cathédrale de Troyes*, (1906), Troyes, P. Nouel, 1972.

⁶ F. Comte et J.-M. Matz, *Fasti Ecclesiae Gallicanae*, tome VII : *Diocèse d'Angers*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 14-15.

⁷ P. Desportes, *Fasti Ecclesiae Gallicanae*, tome III : *Diocèse de Reims*, Turnhout, Brepols, 1998, notice institutionnelle.

1374-1376, Jean Natalis (fin XIV^e – début XV^e) comme *custos horarum* puis comme *succentor* en 1409 à la cathédrale Saint-Lambert et chanoine à la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste en 1412, Jean de Limbourg (fin XIV^e – début XV^e) comme *bastonarius* dans la même église entre 1408 et 1419 et enfin Jean Ciconia (v. 1335-1411), le plus illustre représentant de l'*ars subtilior*, comme chanoine de Saint-Jean pendant trente ans de 1372 à 1401. Enfin, de manière complémentaire à ces fonctions, on constate que certains compositeurs sont toujours chantres de chapelles pontificale et cardinalices. Jean Simon dit Hasprois (fin XIV^e – début XV^e), clerc de Cambrai, est chantre du pape Benoît XIII en Avignon en 1394 et Matthieu de Pérouse (fin XIV^e – début XV^e), un Italien protégé de l'archevêque de Milan, futur Alexandre V, quitte Milan où il est chantre à la cathédrale pour Pavie puis Bologne afin de suivre le pape entre 1407 et 1409. D'autres sont aussi au service de grands laïcs dans leurs chapelles privées. Les précurseurs de cette pratique sont le roi de France et les princes du sang, Bourgogne, Berry et Anjou. Jean de Gembloux est peut-être chapelain à la cour de Philippe le Hardi en 1404 et Jean Tapissier (v. 1370–v. 1410) est depuis 1391 son valet de chambre et musicien, le suivant dans ses voyages en Avignon et en Flandre. Matthieu de Saint-Jean (fin XIV^e) est clerc de la chapelle de Louis d'Anjou en 1378 et l'on trouve Jean Vaillant (fin XIV^e), peut-être ancien chapelain de Clément VI, à la cour de Jean de Berry entre 1377 et 1383. C'est l'émergence de l'artiste de cour employé encore comme musicien exécutant et non comme compositeur qui se voit attribuer souvent le titre enviable de familier. Cet exemple va faire florès dans le courant du XV^e siècle et surtout au XVI^e.

Avec l'école franco-flamande, l'examen peut être encore affiné sur trois générations successives du XV^e siècle, celles qui meurent vers 1450, 1475 puis 1495. L'origine des compositeurs se diversifie, on compte désormais plusieurs compositeurs anglais même si la majorité d'entre eux vient toujours des mêmes régions qu'auparavant, d'où le terme d'école franco-flamande. Avec treize chanoines sur vingt huit compositeurs, on constate la permanence des fonctions ecclésiastiques mentionnées plus haut, avec les mêmes difficultés quant à la terminologie, avec le même déploiement de quelques carrières flamboyantes ecclésiastiquement parlant, surtout quand elles prennent place dans les richissimes collégiales de Flandre et de Hainaut. Guillaume Malbecque, un flamand (mort en 1465), Gilles Binchois probablement de Mons (v. 1400-1460) et Jean Régis (v. 1430-1485) sont chanoines voire dignitaires de Saint-Vincent de Soignies dans le diocèse de Cambrai. Ces succès s'accompagnent aussi de plus en plus d'une renommée comme musicien et même comme compositeur au sein d'un milieu qui se reconnaît comme tel, nous allons y revenir.

Ces personnages se vivent néanmoins toujours comme clercs, cela se marque par l'attachement qu'ils témoignent à leur établissement ecclésiastique le plus longuement fréquenté. Très souvent, ces compositeurs se retirent après une belle carrière ecclésiastique, quelquefois au service de

Les chanoines ont-ils été compositeurs ?

princes, dans leurs cathédrales ou collégiales. Il sont davantage attachés à leur corps ecclésiastique qu'à leur patron et ils y meurent. Jean Ockeghem, originaire de Flandre orientale (v. 1420-1497), chanoine de Paris entre 1463 et 1470, et surtout trésorier de Saint-Martin de Tours de 1459 à 1497, y meurt après avoir été régulièrement présent et il teste en faveur du chapitre. Malbecque réside vingt huit ans à Soignies et y meurt, Binchois huit ans de 1452 à sa mort et Guillaume Dufay (v. 1400-1474) de même à Cambrai de 1459 à 1474.

De manière significative, les rares monuments funéraires conservés pour les compositeurs les représentent en ecclésiastiques. Celui, très connu, de Dufay, chanoine de Cambrai, est en forme de retable et prenait place dans la chapelle Saint-Etienne, là où Guillaume fut inhumé. Il le représente à genoux les mains jointes contemplant une scène de résurrection⁸. On y identifie le chanoine par le surplis et surtout l'aumusse que porte le personnage, ce couvre-chef caractéristique en fourrure dont les queues de vair pendent repliées sur l'avant-bras. Le texte de l'építaphe fait une allusion au statut de musicien : « *Hic inferius jacet venerabilis vir magister Guillelmus Dufay musicus baccalarius in decretis olim hujus ecclesie choralis deinde canonicus et Sancte Waldetrudis Montensis qui obiit anno domini millesimo quadragentesimo [septuagesimo quarto] die xvii mensis novembris*⁹ ». Il n'omet pas de mentionner son titre universitaire obtenu à Turin vers 1437, c'est-à-dire à un âge avancé mais pourtant moins glorieux que sa réputation de musicien. C'est en fait un atout très précieux dans une carrière ecclésiastique que quelques années d'études en droit. Il précise bien la promotion qu'a connue Guillaume à la cathédrale d'abord comme membre du bas chœur (il est prêtre en 1427) puis comme chanoine en 1436 et il ne fait enfin qu'une discrète référence à son activité créatrice qui fut pourtant exceptionnelle. À cela s'ajoute, tout aussi discrètement, gravée aux quatre coins du tableau, la majuscule « G » contenant la syllabe « Du » et la lettre « y », le « fa » étant signifié par la note de musique.

Nous l'avons vu, les compositeurs appartiennent à un milieu assez uni malgré leurs différentes conditions, car ils fréquentent tous peu ou prou les mêmes établissements ou y ont été formés. Cela contribue à l'émergence d'un cercle de compositeurs très en rapport les uns avec les autres. Guillaume Dufay et Gilles Binchois étaient conchanoines à Sainte-Waudru de Mons et à Saint-Donatien de Bruges. Jean Pillois (mort en 1478) était chantre à Notre-Dame d'Anvers en même temps qu'Ockeghem vers 1443, avant d'être maître des enfants de cette église en 1446 puis chantre à la chapelle pontificale entre

⁸ On peut en voir une reproduction dans I. Bossuyt, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus, les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, (1994), Cerf, 1996, p. 80.

⁹ Traduction française : « Ci-dessous gît vénérable personne maître Guillaume Dufay, musicien, bachelier en décrets, jadis chorier de cette église puis chanoine et chanoine de Sainte-Waudru de Mons, qui mourut l'an du Seigneur 1474, le 17^e jour de novembre ». Guillaume fut aussi chanoine de Saint-Donatien de Bruges à partir de 1434.

1447 et 1468. Ces personnages entretiennent de manifestes rapports d'amitié mais aussi, de manière très nette au XV^e siècle, les rapports de maître à disciples, d'une génération sur l'autre. À la maîtrise de Cambrai, Nicolas Grenon (v. 1380-1456) fut le maître de Guillaume Dufay qui, avec Gilles Binchois, fait figure d'ainé par rapport à Jean Ockeghem au sein de relations amicales. Jean est invité à Cambrai par Guillaume en 1462. Ockeghem est lui-même un maître pour la génération de la Renaissance illustrée par Josquin Desprez, picard (v. 1440-1521), Antoine Brumel, originaire de la Flandre française (v. 1460-v. 1515), Loyset Compère, d'Artois ou de Hainaut (v. 1445-1518) et Pierre De La Rue, peut-être de Tournai (v. 1460-1518). Ces compositeurs déplorent souvent la mort de leur maître dans leurs œuvres, c'est le cas d'Ockeghem à la mort de Binchois dans *Mort, tu as navré* de 1460. Cela vient peut-être de l'importance grandissante au XV^e siècle au sein des chapitres où furent formés ces personnages de la fonction de maître des enfants de chœur qu'ont souvent occupée leurs maîtres mais également eux-mêmes. C'est le cas de Dufay à Cambrai dans les années 1445-1450, de Jacques Barbireau, un flamand mort en 1491 à Notre-Dame d'Anvers de 1448 à sa mort, d'Antoine Busnois (v. 1430-1492) à Saint-Sauveur de Bruges à la fin de sa vie, d'Éloi d'Amerval, de Béthune, à la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans en 1483 et de beaucoup de compositeurs de la Renaissance. Ces maîtres ont divers qualificatifs : *magister puerorum*, *magister cantus*, *magister chori*, *jangmeester* en flamand. Ils se trouvent à la tête de ce que l'on appelle selon les lieux et les époques les maîtrises, les psallettes, les manécanteries, ces *scholae cantorum* groupant les enfants de chœur, d'aube ou d'autel, institutions fondamentales dans l'histoire de la formation musicale et de la composition, surtout situées pour les plus réputées dans le Nord de l'Europe¹⁰.

On peut en retracer rapidement l'histoire. Les enfants ont été très tôt employés dans la liturgie pour des tâches subalternes, comme lecteurs ou acolytes dans le service de l'autel et pour le chant. Les *scholae lectorum* puis *scholae cantorum* sont devenus très vite des lieux de formation, restaurés dans l'Empire par Charlemagne au sein des cathédrales et des monastères avec des maîtres venus de Rome qui y enseignent le chant grégorien et la grammaire. À la fin du Moyen Âge, cette institution existe dans toutes les cathédrales et collégiales et ces écoles sont même réorganisées au XV^e siècle, quand on redonne toute sa place à l'enseignement de la musique. C'est le cas à Troyes en 1406, à Reims en 1422-1423, à Vannes¹¹ en 1459-1460. On y entre de six à neuf ans en moyenne, jusqu'à la mue, après avoir été

¹⁰ Il existe une longue bibliographie sur les maîtrises des cathédrales et collégiales mais elle est ancienne et difficile d'accès. Quelques titres en sont cités dans cet article. Un beau règlement de maîtrise datant de 1350 est publié dans A. Vidier, « Notes et documents sur le personnel, les biens et l'administration de la Sainte-Chapelle du XIII^e au XV^e siècle », *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, tome XXVIII, 1901, p. 213-383. Il manque une synthèse sur ce sujet pour l'époque médiévale mais on peut renvoyer à A. Gout, *Histoire des maîtrises en Occident*, Éditions Universitaires, 1987, 183 p.

Les chanoines ont-ils été compositeurs ?

sélectionné pour la beauté de la voix car ces institutions comptent rarement plus de six à dix élèves. Les enfants y apprennent le latin sous la férule d'un maître de grammaire et le chant avec un maître de musique. Ils sont employés dans de petites tâches liturgiques et surtout comme chantres, participant à la plupart des heures canoniales renforçant le chœur des chanoines et des clercs et assumant l'exécution de quelques spécialités. Quand on la connaît, la formation initiale des compositeurs est bien celle d'enfant de chœur d'une cathédrale ou d'une collégiale. Jean de Hollingue dit Mouton, mort en 1522 à Saint-Quentin où il était chanoine, fut enfant de chœur à Notre-Dame de Nesle dans le diocèse de Noyon entre 1477 et 1483 puis maître des enfants de la cathédrale d'Amiens en 1500, de la collégiale Saint-André de Grenoble en 1501 avant d'entrer dans la chapelle de Louis XII puis de François I^{er} en 1513 où il forma Adrien Willaert (v. 1490-1562) en 1514-1515. Avant lui, Dufay entra à la psalette de Cambrai à neuf ans en 1409 et y passait cinq ans, avant de devenir très logiquement vers quinze ans chorier de la cathédrale.

La question se pose de savoir quelle est l'intégration de ces maîtres de chant dans les chapitres. Les situations sont diverses et là aussi, des évolutions sensibles se font sentir pour le statut du compositeur quand celui-ci exerce cette fonction. Au XV^e siècle, ils sont très rarement chanoines en même temps que maîtres. Notons l'exception que constitue Brumel, *horarius et matutiniarius* à la cathédrale de Chartres en 1483, maître des enfants à la cathédrale Saint-Pierre de Genève de 1486 à 1492 puis chantre à celle de Laon en 1497 avant de devenir chanoine et maître des enfants à Notre-Dame de Paris en 1498-1500 puis maître de chapelle à la cour de Savoie et à Ferrare où le duc Alphonse I^{er} tente de l'engager à vie. Mais plus souvent, ils sont plutôt membres à part entière du bas chœur, avec un bénéfice précis qui leur assure un revenu fixe. De plus en plus avec le temps, ils sont de simples employés du chapitre, sous l'égide du chantre, encore lui. Recrutés pour leurs compétences musicales, ils sont gagés par les chanoines et ont la charge matérielle et pédagogique des enfants, vivant avec eux dans une maison du cloître et leur apprenant à chanter et à s'entraîner selon une discipline souvent stricte. À la Sainte-chapelle de Paris, les enfants travaillent la grammaire le matin et le chant l'après-midi puis trois ou quatre motets après vêpres pour s'entraîner. C'est le maître qui les emmène à l'église et les ramène à leur hôtel du cloître. La grande partie de la carrière de Jacob Obrecht (v. 1457-1505) n'est faite que de ces postes occupés successivement : de 1480 à 1484, il est maître de chant à Notre-Dame de Berg-op-Zoom, à la cathédrale de Cambrai de 1484 à 1485, à Saint-Donatien de Bruges de 1485 à 1491 où il est également *succentor* soit sous-chantre, à la cathédrale Notre-Dame d'Anvers de 1492 à 1497, à nouveau à Berg-op-Zoom en 1497-1498, à Bruges en 1498-1500 et Anvers en 1501-1503, avant d'exercer la prestigieuse fonction de maître de chapelle à Ferrare en 1503-1505.

¹¹ G. Bourlignieux, « La maîtrise de la cathédrale de Vannes au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de la Bretagne*, 1969-1970, p. 34-38.

Les maîtres sont volontiers compositeurs pour plusieurs raisons. Ces psallettes sont des lieux d'enseignement de haut niveau qui forment parfaitement le cadre d'une musique savante. On y trouve des chœurs restreints qui s'adaptent bien à la polyphonie et dont la grande qualité les rend capables d'exécuter des œuvres difficiles. La voix supérieure mise à l'honneur depuis Guillaume de Machaut est confiée aux enfants. Les maîtres sont ensuite souvent obligés – cela est régulièrement attesté pour l'époque moderne¹² – de composer pour la maîtrise. Dès le XV^e siècle, ils sont tenus par contrat de fournir un certain nombre d'œuvres par an. En 1484-1485, le chapitre de Cambrai accepte quelques compositions d'Obrecht en dédommagement de ses déficits dans la tenue du budget de la maîtrise. Il sera tout de même licencié. Les compositeurs trouvent dans les maîtrises les lieux pour faire exécuter leurs œuvres, aux fêtes et aux cérémonies solennelles, quand on se permet un répertoire extraordinaire par rapport à l'ordinaire de la liturgie chanté par l'ensemble du clergé canonial. On sait que les œuvres de Jean Régis, maître des enfants à Notre-Dame d'Anvers, étaient chantées à la cathédrale de Cambrai dans les années 1460-1470, quand Dufay y était chanoine, Dufay dont Régis était le secrétaire. Que l'on pense également à l'exécution du *Requiem* d'Ockeghem aux obsèques de Charles VII en 1461 et peut-être également à celles de Louis XI en 1483.

C'est ainsi que se crée un réseau de maîtrises entre lesquelles circulent les maîtres, un *turn over* qui contribue aux contacts et à la diffusion des styles. Les écoles les plus réputées se permettent d'employer, plus que des musiciens, des compositeurs reconnus comme maîtres qui aiment à bouger pour compléter leur formation musicale. Citons Notre-Dame de Cambrai, Saint-Quentin en Vermandois, Notre-Dame de Tournai, Saint-Donatien de Bruges, Saint-Rombaut de Malines. Le chapitre Notre-Dame d'Anvers emploie par exemple Jean Pillois déjà cité, Jean Régis en 1463, Jacques Barbireau entre 1448 et 1491, Jacob Obrecht de 1492 à 1497 et de 1501 à 1503, Noël Bauldewijn (un Flamand mort en 1530) vers 1510 et Antoine Barbé, mort en 1564, entre 1527 et 1562 !

Cette institution est très vite copiée dans le monde laïque au sein de ce que l'on appelle les chapelles privées. Au XV^e siècle, beaucoup de compositeurs sont aussi recrutés dans ces chapelles en même temps qu'ils sont chapelains ou conseillers de princes ou de rois. Citons la cour de Bourgogne, celle d'Angleterre, la cour impériale sous Albert II et Frédéric III, la cour des Malatesta à Rimini ou encore la cour de Savoie à Chambéry dont la chapelle comptait de dix à douze musiciens au milieu du XV^e siècle¹³.

¹² C'est le cas entre autres à Vannes, Avignon et Grenoble. Cf J. Robert, « La maîtrise Saint-Agricol d'Avignon au XVII^e siècle », *Actes du 90^e congrès national des Sociétés Savantes, Nice, 1965, Section d'histoire moderne et contemporaine*, tome III, 1966, p. 609-635 et L. Royer, « La musique et les musiciens à l'ancienne collégiale Saint-André de Grenoble du XV^e au XVIII^e siècle », *Humanisme et Renaissance*, n° IV/3, 1937, p. 237-273.

¹³ M.-T. Bouquet-Boyer, « Les musiciens étrangers de la Chapelle des ducs de Savoie de 1450 à 1550 », *Bolletino del Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in*

Les chanoines ont-ils été compositeurs ?

Les maîtres obtiennent d'ailleurs souvent des congés de la part de leur chapitre pour remplir ces fonctions quelques années. Obrecht, toujours lui, est en congés de Saint-Donatien de Bruges en 1487 pour faire un premier séjour chez les Este à Ferrare. Ils obtiennent souvent des bénéfices liés à la protection de ces maîtres haut placés. Ockeghem, chanoine à Paris et à Tours, doit ses bénéfices à son office de premier chapelain puis de maître de chant à la cour de France de 1453 à 1497. Les compositeurs s'y fréquentent tout aussi assidûment que dans les chapitres. La cour qui concentre le plus de talents au XV^e siècle est sans conteste la cour de Bourgogne. Dufay et Binchois y étaient *capellani* et *cantores* et donc compositeurs de cour pensionnés et engagés par contrat temporaire sous Philippe le Bon, Busnois, peut-être l'élève d'Ockeghem, est chantre à la chapelle ducale de Charles le Téméraire à Dijon puis à celle de Marie de Bourgogne, en même temps que Hayne van Ghizeghem, flamand (v. 1445-1497), Firmin Caron ou encore Robert Morton, un Anglais mort en 1475.

On comprend dès lors l'émergence de la fonction de maître de chapelle à la Renaissance et pour les générations qui l'illustrent, même si la notion stylistique de Renaissance est à nuancer dans le domaine musical. La constatation la plus évidente quant aux fonctions des compositeurs de cette époque est l'explosion de ces emplois comme maîtres de chapelles qui se déclinent dans toutes les langues – *magister capelle*, *mestre da capela*, *maestro di capella*, *Kapellmeister* – au service cette fois de prélats comme dans la *capella secreta* du pape, et bien plus encore de laïcs au sein des cours d'Europe. Que l'on pense à la Grande chapelle de la cour de Bourgogne, à la Chapelle ordinaire du roi de France. Les maîtres sont à la tête de la chapelle musicale définie comme l'ensemble des musiciens professionnels, dont des enfants, qui chantent la liturgie dans le bâtiment privé appelé également chapelle et qui donnent des concerts profanes. Les jeunes enfants de la chapelle ducale de Savoie, placés sous la direction de leurs deux maîtres, constituent le « Collège des Innocents ». Les compositeurs peuvent y exercer d'autres fonctions que celle de maître, étant chantre, *minister capelle*, *capellanus*. Quoiqu'il en soit, ils sont employés à part entière comme musiciens et même pour la première fois comme compositeurs, entièrement disponibles à la composition dans ces structures. Ils vivent de leur musique, tel Alexandre Agricola, gantois (v. 1446-1506), compositeur et chantre au service des Sforza à Milan, chez le duc Galéas-Marie, dès 1471.

Néanmoins, ces personnages restent très souvent clercs, avec encore quelques carrières brillantes. Josquin Desprez, successivement au service du même duc puis à celui du cardinal Ascenio Sforza à Milan et à Rome, des papes Innocent VIII et Alexandre VI, du roi de France Louis XII, du duc de Lorraine René II, du duc d'Este à Ferrare et des Médicis à Florence est prévôt de la collégiale de Condé-sur-l'Escaut dans le diocèse de Cambrai, où il meurt en 1521 après presque vingt ans de résidence. Mieux, Compère est

Italia, vol. 3, 1981, p. 35-39.

successivement doyen de la collégiale Saint-Géry de Cambrai, prévôt de la collégiale Saint-Pierre de Douai dans le diocèse d'Arras et chanoine de Saint-Quentin dans le diocèse de Noyon, en même temps qu'il exerce les fonctions de chantre à Milan chez les Sforza et à Paris chez Charles VIII. Cependant, beaucoup sont encore simples maîtres des enfants de chœur. On constate qu'ils commencent leur carrière dans une église puis progressent en entrant au service d'un particulier. Antoine Divitis, de Louvain (v. 1475-v. 1526) est maître de chant à Saint-Donatien de Bruges de 1501 à 1504 puis de Saint-Rombaut de Malines de 1504 à 1505 et entre au service de Philippe le Beau à Bruxelles comme chantre jusqu'en 1508 puis à celui d'Anne de Bretagne comme maître de chapelle de 1510 à 1514 et enfin de Louis XII jusqu'en 1525. D'autres restent de simples chantres, ce terme désignant alors encore une réalité différente avec la vogue des maîtrises. Elles proposent des postes de chantres, jeunes adultes appelés aussi ténors, dont la voix est très recherchée, qui occupent le pupitre de basse dans le chœur et viennent temporairement renforcer les effectifs d'une chapelle. Crispin de Stappen (fin XV^e -1532) de la région de Cambrai dont il est chanoine à partir de 1504, est ténor à la Sainte-Chapelle de Paris en 1492 avant de l'être à la chapelle pontificale, tout en étant temporairement au service de la confrérie Notre-Dame de Bois-le-Duc. Il est difficile de dire quel est leur statut exact. Cela témoigne tout de même d'un glissement, d'un déclassement social des compositeurs avec la généralisation de ces structures, alors que dans le même temps, ils sont de plus en plus reconnus d'abord comme musiciens. Ils sont désormais portraiturés comme tels à l'image de Cyprien de Rore¹⁴ (1515-1565), originaire de Renaix et formé à Anvers par Barbé, maître de chapelle chez Hercule II d'Este à Ferrare puis chez Marguerite de Parme à Bruxelles avant de l'être à Saint-Marc de Venise après Willaert. Le fait que ces musiciens restent chanoines ou au moins clercs leur garantit la liberté par rapport aux contraintes rencontrées dans le service du prince. Une liberté qui a deux volets : du point de vue financier, la prébende du chanoine compense la possible absence de gages selon l'heur ou la fortune du prince. Clément Janequin, de Châtellerauld (v. 1480-v. 1560), ancien maître de la psalette d'Angers¹⁵ occupe en 1555 le poste prestigieux de compositeur ordinaire à la cour du roi de France mais meurt pauvre, faute d'avoir été payé. Du point de vue de la création ensuite, le compositeur clerc est plus libre de laisser parler sa muse que pour travailler à des œuvres de circonstance commandées par les princes, des motets voire des œuvres religieuses de grande ampleur pour un sacre ou des obsèques. Josquin Desprez, parmi d'autres très nombreux exemples, compose entre 1471 et 1505 une *Missa Hercules duc Ferrariae*.

À propos de ces chapelles, il faut être attentif là encore à la terminologie. La même ville peut abriter la chapelle d'un ou de plusieurs établissements ecclésiastiques et la ou les chapelles privées de grands laïcs,

¹⁴ Reproduction dans I. Bossuyt, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus, op. cit.*, p. 119.

¹⁵ J. Poirier, *La maîtrise de la cathédrale d'Angers, 600 ans d'histoire*, Angers, J. Poirier, 1983, 285 p.

Les chanoines ont-ils été compositeurs ?

souvent itinérantes. Les deux portent le nom de *capella*. À Rome, la *cappella giulia* est celle que Sixte IV (1471-1484) puis Jules II (1503-1513) ont refondée à Saint-Pierre en 1480 et 1513. La *capella secreta* ou chapelle sixtine est celle que le même pape Sixte IV a fondée dans les appartements pontificaux. La première est la chapelle ecclésiastique, la seconde la chapelle privée. De même à Paris, il ne faut pas confondre la maîtrise de la Sainte-Chapelle et la chapelle privée du palais, composée d'un confesseur, d'un aumônier, d'un premier chapelain, de trois puis de six chapelains et de quatre clercs avant d'être réorganisée par François I^{er} qui distingue deux corps : la chapelle de plain-chant avec douze chantres et trois clercs et la chapelle de musique avec un maître clerc, un sous-maître qui est le directeur musical et une vingtaine de chantres. La confusion est facile car, au-delà de la terminologie, ces chœurs emploient les mêmes maîtres. Claudin de Sermisy (v. 1490-1562) est sous-maître à la chapelle du roi de 1532 à 1553 et occupe des fonctions probablement similaires à la Sainte-Chapelle dont il est chanoine. Les enfants de la Sainte-Chapelle chantent d'ailleurs souvent à la cour de France. De même, ces chapelles sont institutionnellement très liées, voire enchevêtrées. On peut se référer à l'exemple éclairant de la cour des ducs de Lorraine¹⁶. En 1339, le duc Raoul (1328-1346) fonde à Nancy la collégiale Saint-Georges en même temps que la chapelle privée de son palais, dédiée à sainte Catherine qui comprend un aumônier et maître de chapelle, deux chapelains et chantres, deux clercs dont un organiste qui dépend du chapitre. Charles II (1391-1431) établit vers 1420 dans la chapelle Notre-Dame de Saint-Georges où il sera inhumé une maîtrise qui recrute les plus belles voix du pays et qui comprend un maître, quatre enfants de chœur et quatre chantres adultes pour y chanter une messe quotidienne dédiée à la Vierge. Cette institution est administrée par le chapitre à partir de 1532, auparavant seul le duc y nommait. Avec les ducs de la branche angevine, René II (1473-1508) et Antoine I^{er} (1508-1544), la cour connaît un regain de splendeur. Les ducs recrutent Pierrequin de Thiérache (v. 1460-1528), probablement chantre à la chapelle de Savoie auparavant, comme maître des enfants de la collégiale de 1492 à 1528 et aumônier de la chapelle du palais de 1518 à 1528 pour une pension annuelle élevée. Et le même est aussi chanoine de Saint-Georges en 1505 puis trésorier à partir de 1512. La complexité est encore accrue quand Antoine crée dans sa chapelle du palais un ensemble de cinq chanteurs appelés « chantres de la chapelle du duc » en 1521 puis quatre enfants « petits chanteurs de monseigneur » en 1527.

Les compositeurs de la Renaissance profitent donc de cette explosion des lieux d'exercice et d'offres d'emplois et se côtoient beaucoup au sein de ces chapelles, surtout en Italie où émigrent les musiciens septentrionaux. On peut néanmoins citer le remarquable exemple du vivier de compositeurs que constitue la chapelle de la cour de France voyageant entre Paris et le Val de Loire, qui emploie sous Louis XII Jean Prioris, peut-être

¹⁶ Je renvoie aux travaux du musicologue Pascal Desaux parus dans *Le Pays Lorrain* et *Lotharingia*.

brabançon (v. 1460-v. 1512), Desprez, Antoine de Févin, d'Arras (v. 1470-1512), Simon Alard, de Péronne mort en 1540, Jean Conseil, parisien (1498-1535), Elzéar Genet dit Carpentras mort en 1548 puis sous François I^{er}, Antoine de Longueval, Jean de Hollingue, Antoine Divitis, Claudin de Sermisy et Jean Richafort, franco-flamand, disciple de Desprez (v. 1480-v. 1548).

Enfin, dans ces années, d'autres établissements se mettent à employer des maîtres de chapelle rétribués, des clercs souvent mais qui pourraient ne pas l'être. La confrérie Notre-Dame à la cathédrale de Bois-le-Duc aux Pays-Bas s'attache comme maîtres ou chantres Pierre De La Rue, Hermanus de Atrio (fin XV^e -début XVI^e), Crispin de Stappen, Matthieu Pipelare, de Louvain (v. 1450-v. 1515), Clemens Non Papa, peut-être allemand (v. 1510-v. 1555) de 1489 à 1550. Il est plus courant au début du XVI^e siècle de voir la charge de chantre voire de maître tenue par un laïc dans une chapelle et même une maîtrise d'église. Le premier d'entre eux est Heinrich Isaac (v. 1450-1517), marié, maître des enfants de Saint-Jean de Florence et à la cour de Laurent le Magnifique puis de Maximilien I^{er} à Augsbourg et Vienne.

En résumé, le statut des compositeurs et les circonstances de la création musicale ont beaucoup évolué sur deux siècles. Néanmoins, s'impose le sentiment d'un déclassement social en même temps qu'une émergence progressive mais nette du métier de compositeur. De chanoines, les créateurs sont plus tard des clercs moins éminents, de plus en plus officiers au service de laïcs, comme leurs collègues juristes d'ailleurs, glissant peu à peu dans la carrière de maître de chapelle avant que celle-ci ne s'ouvre largement aux laïcs. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les compositeurs sont laïcs, mais formés dans le clergé canonial pendant leur jeunesse.

Ce qui est sûr, c'est que l'Église n'a pas pu se tenir en marge ou en retrait de la composition musicale et de ses immenses découvertes à la fin du Moyen Âge malgré les prises de position quelquefois nettes de la hiérarchie contre ses évolutions, puisque les compositeurs, jusqu'à tardivement et même en pleine Réforme, se considèrent d'abord comme des membres de celle-ci.