

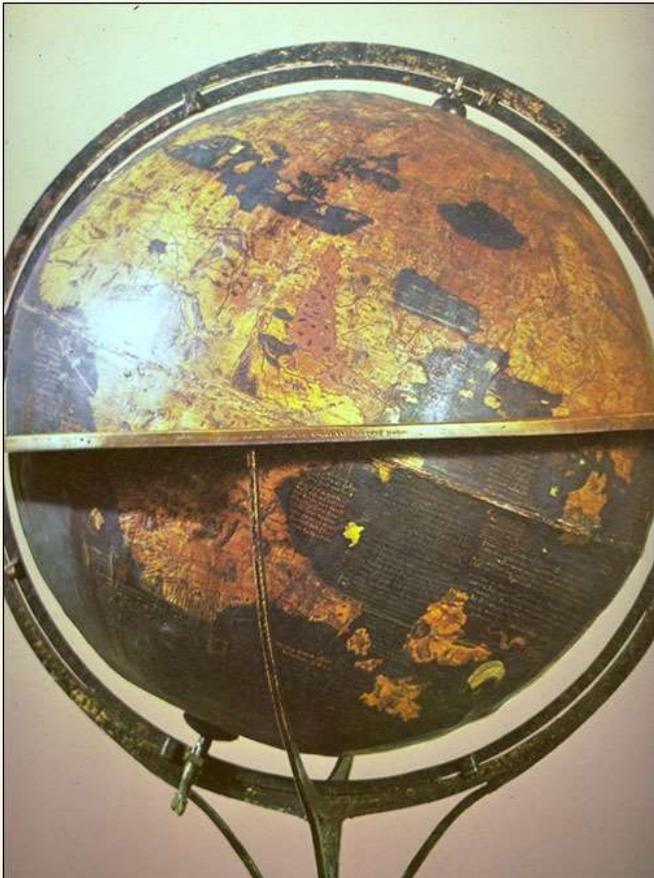
II. RENAISSANCE (1430? – 1600)

Deuxième phase (XVI^e siècle)

4. Généralités
5. Imprimerie musicale / Génération 4 (1520-1560)
6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600)
 - a. Musique vocale religieuse protestante
 - b. Musique vocale religieuse catholique
 - c. Musique instrumentale
 - d. Evolution de la théorie musicale
 - e. Musique vocale profane

II. RENAISSANCE – DEUXIÈME PHASE

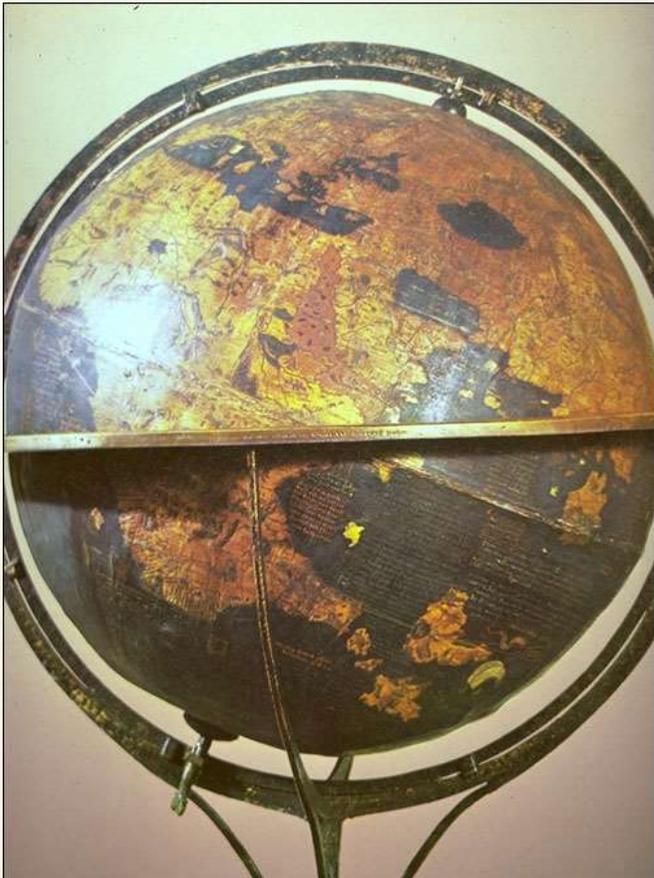
4. Généralités



Le XVI^e siècle européen est une période de **changements** historiques profonds :

- « Renaissance » des arts, goût pour l'**Antiquité**
- Nouvelle représentation du monde suite à la « découverte » de l'Amérique (1492)
- Intérêt pour les arts, les sciences, l'éducation, la linguistique (**humanisme**) ; en particulier, l'invention de la **presse à imprimer** par Gutenberg à Mayence (environ 1450) facilite la diffusion des idées nouvelles

4. Généralités



Les deux changements touchant le plus directement l'histoire de la musique sont :

- a) Le développement de l'**imprimerie musicale** (dès 1501), qui facilite la diffusion de la musique polyphonique dans toute l'Europe ;
➤ *Chapitre 5*
- b) Les **réformes religieuses** : **Réforme protestante** (dès 1517) et **Contre-Réforme catholique** (Concile de Trente : 1545-1563), qui interrogent le rôle de la musique dans le culte divin.
➤ *Chapitre 6*

II. RENAISSANCE – DEUXIÈME PHASE

5. Imprimerie musicale / Génération 4 (1520-1560)

Des techniques d'imprimerie musicale existaient déjà au XV^e siècle mais **1501** voit la parution, à **Venise**, du premier recueil imprimé de musique polyphonique :

*L'Harmonice Musices **Odhecaton*** d'Ottaviano Petrucci



5. Imprimerie musicale / Génération 4 (1520-1560)

L'*Odhecaton* (étymologie grecque : « 100 chansons ») est un recueil d'une centaine de **chansons**. Bien que publié à Venise, il est entièrement consacré aux compositeurs **franco-flamands** (dont notamment Josquin).

- Chansons **sans texte** (-> exécution sans doute **instrumentale**) sauf l'incipit
- Technique : impression en **deux/trois passages** (portées, (texte,) notes)

Plus tard, au cours du XVI^e siècle, d'autres procédés seront inventés pour accélérer le processus (caractères mobiles : chaque note est déjà fixée sur un morceau de portée). Les partitions obtenues sont moins belles, mais leur **coût réduit** permet une plus grande **diffusion** et circulation de la musique polyphonique.

5. Imprimerie musicale / Génération 4 (1520-1560)

Effets du développement de l'imprimerie musicale :

- Célébrité accrue des compositeurs franco-flamands (notamment Josquin)
- **Standardisation** de l'écriture musicale (par exemple : portée de 5 lignes ; notation « blanche » (notes évidées) pour économiser l'encre ; etc.)
- **Popularisation** de la polyphonie, jusqu'ici réservée à une élite

Les chansons imprimées dans les recueils de Petrucci et ses successeurs visent un **public plus large**, notamment **bourgeois** (c'est-à-dire : vivant dans les villes) et essentiellement **amateur**. L'imprimerie musicale favorise donc le développement d'une musique plus simple, plus « abordable » pour ce nouveau public : la chanson privilégie le **contrepoint simple** au détriment du contrepoint fleuri.

5. Imprimerie musicale / Génération 4 (1520-1560)

Ainsi... la chanson « bourguignonne » du XV^e siècle (héritée des troubadours) est remplacée dès le début du XVI^e siècle par la **chanson « française »** du XVI^e siècle, un genre « urbain », destiné à la **bourgeoisie** des grandes villes européennes.

- Genre diffusé par l'imprimerie musicale, et donc connu à travers les grands **éditeurs** de chansons, davantage que par les compositeurs : Moderne à Lyon, Attaignant à Paris, Susato à Anvers, etc.
- Texte de qualité poétique moindre ; souvent **comique** ou satirique, voire grivois
- **Contrepoint simple** en général, souvent vertical, adapté pour des **amateurs**
- En général à 4 voix
- Compositeurs célèbres : **Sermisy**, Certon, **Janequin**, Créquillon, etc.

5. Imprimerie musicale / Génération 4 (1520-1560)

La chanson française étant écrite... en **français**, d'autres traditions de chanson émergent dans d'autres régions d'Europe, et dans d'autres langues, mais aux caractéristiques similaires (avec souvent une origine populaire) :

- « Allemagne » : **Lied**, où la mélodie est encore la plupart du temps placée au ténor (*Tenorlied*) et pas au soprano
 - Compositeurs : Isaac, Senfl
- « Italie » : **frottola**, *vilanella* (caractère populaire / de danse), **madrigal**
 - *Le madrigal sera traité spécifiquement dans le chapitre 6d*
 - Compositeurs : Festa, Cara, Tromboncino, Verdelot, Arcadelt
- Espagne : *villancico* (caractère populaire / de danse)
- Angleterre : *song*

5. Imprimerie musicale / Génération 4 (1520-1560)

Alors que la musique profane (la chanson) se simplifie, la **musique religieuse** catholique (la **messe** et le **motet**), suivant le modèle de Josquin (marches et séquences, imitation continue, techniques de canon et de contrepoint avancé, emploi de *cantus firmus*, etc.), a plutôt tendance à se **complexifier** :

- Messes et motets à **5 et 6 voix**
- Développement de la **messe-parodie** (construite non pas sur un *cantus firmus* unique (une mélodie), mais d'après une pièce polyphonique complète dont toutes les voix peuvent être reprises comme *cantus firmus*)
- Compositeurs : **Gombert**, Festa, Morales, Willaert, Clemens « non Papa »
- *La musique religieuse protestante se développe à cette époque (chapitre 6a)*

5. Imprimerie musicale / Génération 4 (1520-1560)

Bilan de la « génération 4 » :

- **Génération de transition** entre la période de Josquin et la fin du XVI^e siècle
- **Fin progressive du monopole franco-flamand** (apparition de compositeurs « nationaux », ainsi que de genres spécifiques à une région)
- Distinction entre contrepoint simple et contrepoint complexe/fleuri :
 - *Contrepoint simple* plutôt typique de la *chanson* française (+ *lied*, *frottola* etc.) et du *choral* (voir chapitre 6a) : destiné essentiellement à des *amateurs*
 - *Contrepoint complexe* plutôt typique de la *messe* et du *motet*

... bien que la frontière entre les deux n'est pas toujours claire, et la cohabitation des deux styles dans une même pièce reste courante.



Source : illustration par S. Netchev (2021), pour *World History Encyclopedia* (<https://www.worldhistory.org/img/r/p/1500x1500/14972.png.webp?v=1699517463>)

II. RENAISSANCE – DEUXIÈME PHASE

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600)



La **Réforme protestante**, initiée par le théologien allemand **Martin Luther** en 1517, est à l'origine un mouvement visant à ramener l'Église catholique à sa « pureté originelle », mais qui aura finalement pour effet de **diviser** l'Europe occidentale en deux camps : **catholiques** (ou « papistes ») et **protestants** (luthériens, calvinistes, ou autres).

La musique, et son rôle dans le culte, est l'un des objets du débat religieux.

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600)

Les **critiques** formulées (aussi bien par les protestants qu'au sein de l'Église catholique !) contre la musique polyphonique portent sur trois points principaux :

- La **frontière entre sacré et profane** n'est pas nette : les instruments sont présents dans les églises, les messes se basent sur des chansons populaires, etc. ;
- Les polyphonies, réalisées par des professionnels, sont trop complexes pour **le simple fidèle** qui **ne participe** ainsi **pas** à la musique employée lors du culte ;
- Dans les polyphonies complexes (en imitation continue par ex.), le **texte** sacré – qui devrait pourtant être central – n'est **pas compréhensible** à l'écoute.

Chaque courant religieux (protestants : Luther et Calvin ; catholique : l'Église catholique romaine après le Concile de Trente) apportera ses propres solutions.

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600)

a. Musique vocale religieuse protestante

L'objectif des leaders protestants comme Luther et Calvin est de ramener la foi chrétienne à sa « pureté originelle », des temps de Jésus, ce qui passe en gros par une **épuration** de tous les éléments superflus s'étant ajoutés entretemps dans la liturgie, et qui détournent le fidèle du point central de la foi chrétienne : la Bible.

Or, la polyphonie n'existait probablement pas du temps de Jésus...

- Selon Jean **Calvin** (-> religion protestante **calviniste**, centrée sur Genève), la musique doit être un lien direct entre le fidèle et Dieu. On **renonce donc à la polyphonie** ainsi qu'aux instruments (destruction des orgues) dans la musique religieuse, pour privilégier le chant collectif, par les fidèles, des psaumes **à l'unisson** sur des mélodies simples.

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – a.

- Martin **Luther** (-> religion protestante **luthérienne**, se répandant au nord de l'Allemagne et de l'Europe), lui-même musicien, est en revanche trop attaché à la polyphonie pour envisager sa suppression ; il trouve donc un **compromis**.

Création du genre du **choral** (en langue allemande) : une **mélodie** simple (parfois d'origine populaire, avec un nouveau texte) pouvant être chantée à l'unisson par l'assemblée (exactement comme chez Calvin), mais pouvant néanmoins être « **harmonisée** » à plusieurs voix (souvent 4), et accompagnée par des instruments.

*Le genre du choral est un autre exemple de **contrepoint simple** (cf. chapitre 5) ; à l'origine proche de la chanson française (et surtout du lied allemand, avec la mélodie au ténor), et datant d'ailleurs de la même période (« génération 4 »), il remplace les motets et messes chez les protestants luthériens, et inspirera d'innombrables compositeurs ultérieurs (J. S. Bach, mais aussi Mendelssohn, Liszt, Bruckner, etc.).*

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600)

b. Musique vocale religieuse catholique

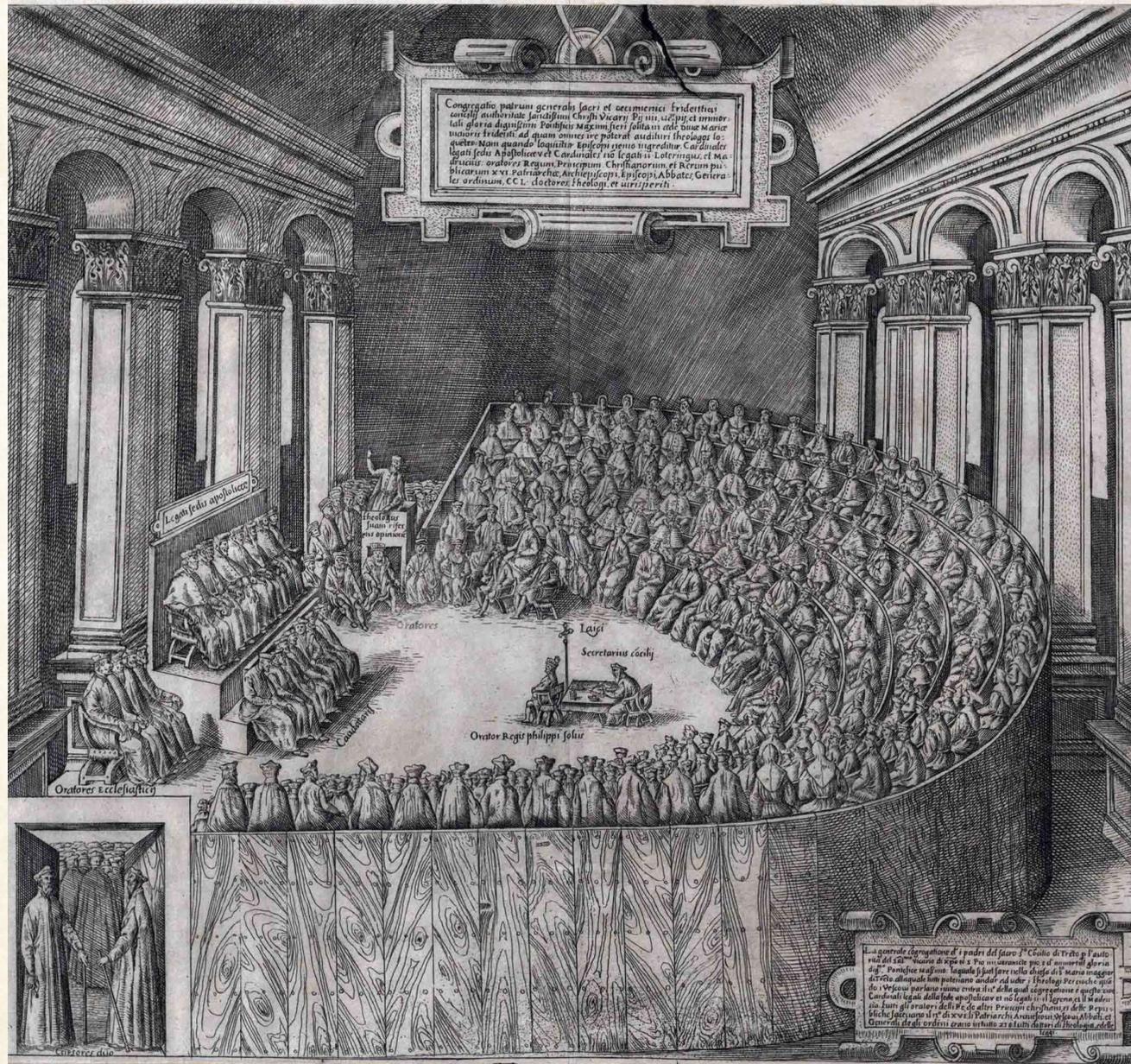
Pour réagir à la Réforme protestante, après l'échec de toutes les tentatives de réconciliation, les papes de Rome réunissent le **Concile de Trente** (série de réunions des cardinaux à Trente et à Bologne entre 1545 et 1563) afin de redéfinir la doctrine **catholique** : on parle de Réforme catholique ou de **Contre-Réforme**.

Le rôle de la musique dans le culte divin est essentiellement débattu lors des deux dernières séances du Concile (entre 1562 et 1563). Les cardinaux partagent les critiques des protestants vis-à-vis de la musique, au point que certains envisagent, à l'instar de Calvin, la suppression pure et simple de la polyphonie.

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – b.

Au final, sans prendre parti de façon ferme sur la polyphonie, le Concile de Trente encourage les compositeurs vers les **tendances** suivantes :

- « Retour » et réforme du **chant grégorien** ; **diminution** des **canti firmi profanes** ; **séparation** claire des genres **religieux** et **profanes**
- Importance de la **compréhensibilité du texte** liturgique : adoption d'un style de polyphonie **simplifiée**, où les **phrases musicales** sont **clairement délimitées** (cadences formées par toutes les voix, pas juste 2) selon les phrases du texte ; évolution vers une conception plus **verticale** (homorythmique) de la musique
 - *Le Concile de Trente n'est bien sûr pas le seul facteur de cette évolution, mais il l'a sans doute encouragée !*
- Musique « pleine » et **solennelle** (peu de dissonances), mais aussi volonté d'impressionner : musique **spectaculaire** et fastueuse (style polychoral)



Suite au Concile de Trente, l'art catholique de la fin du XVI^e siècle aura pour objectif d'impressionner et de frapper les fidèles par le faste, la grandeur, la richesse ornementale, les contrastes... (peut-être par réaction aux protestants qui recherchaient la sobriété !) : pour la plupart des arts, c'est la naissance de l'esthétique baroque.

(... Mais pas en musique ?)

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – b.

Genres de musique vocale religieuse catholique à la fin du XVI^e siècle : **messe** (avec *cantus firmus* grégorien, sans *cantus firmus*, ou, encore parfois, avec *cantus firmus* d'origine profane) et **motet**

Compositeurs :

- « Italie » : compositeur central : G. P. da **Palestrina** (1525-1594), modèle de la musique religieuse (et du contrepoint Renaissance) pour au moins un siècle
- Espagne : **Victoria**
- « Allemagne » (la part restée catholique, plutôt au sud) : de Monte, **Lassus**
- Angleterre : **Tallis**, **Byrd** (*l'Angleterre finit par développer une religion propre, copiée sur le catholicisme mais avec une hiérarchie distincte : l'anglicanisme*)

II. RENAISSANCE – DEUXIÈME PHASE

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – b.



A **Venise**, l'architecture de la grande basilique **Saint-Marc** (avec plusieurs tribunes sur lesquelles plusieurs chœurs peuvent prendre place) permet le développement de musique **polychorale** (*cori spezzati* : chœurs « brisés »).

C'est l'exemple même d'une musique simple (verticale), mais qui « fait de l'effet » et impressionne les fidèles.

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – b.

Caractéristiques de la **musique polychorale** (existe dès ~1520 (!) mais apogée à partir de 1580 à **Venise**) :

- D'abord **2** chœurs, puis jusqu'à 4, spatialisés (pas tous au même endroit)
- Principe de base : **alternance** des chœurs (ils ne se rejoignent que lors des cadences ou à des moments expressivement importants)
- **Contrepoint simple** (pour des raisons esthétiques et pratiques)
- Chaque chœur peut être composé de **chanteurs et/ou d'instrumentistes** : **contraste** de **timbres** et éventuellement de volume (-> *stile concertato*, puis *concerto* à l'époque baroque)
- Compositeurs (à Venise) : Willaert, de Rore, **A. et G. Gabrieli**

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600)

c. Musique instrumentale

La musique instrumentale se développe à la Renaissance.

Plusieurs **traités d'organologie** (par ex. le plus ancien imprimé : *Musica getutscht* de Virdung, 1511 – ou le plus célèbre : *Syntagma musicum* de Praetorius, 1620 →) nous renseignent sur les instruments employés à l'époque, leur facture, leurs techniques et leur popularité, et proposent des classifications des instruments en **familles**.

L'un des instruments les plus appréciés était le **luth** (et sa famille : archiluth, théorbe, etc.). Les instruments à **clavier** (à cordes : clavecin, clavicorde, virginal, etc. – ou à vent : famille de l'orgue) sont également prépondérants.

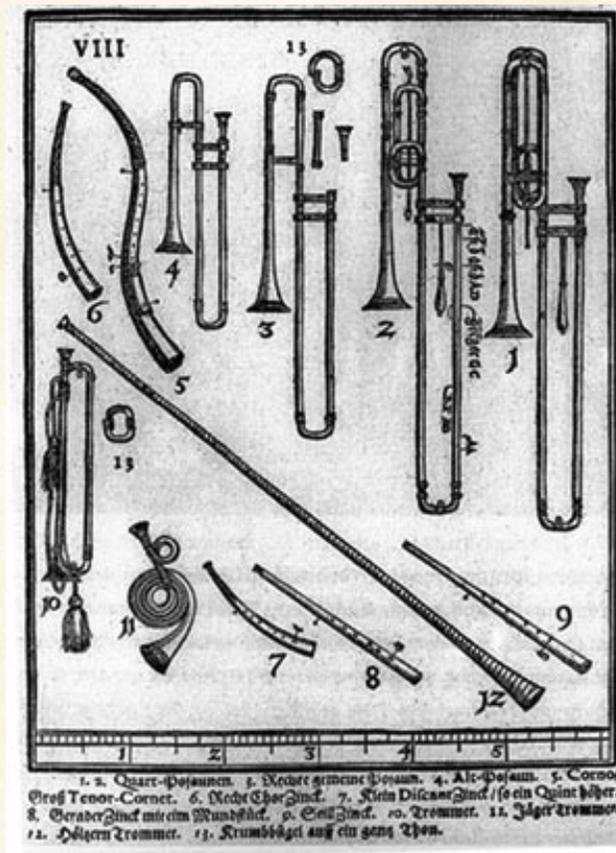
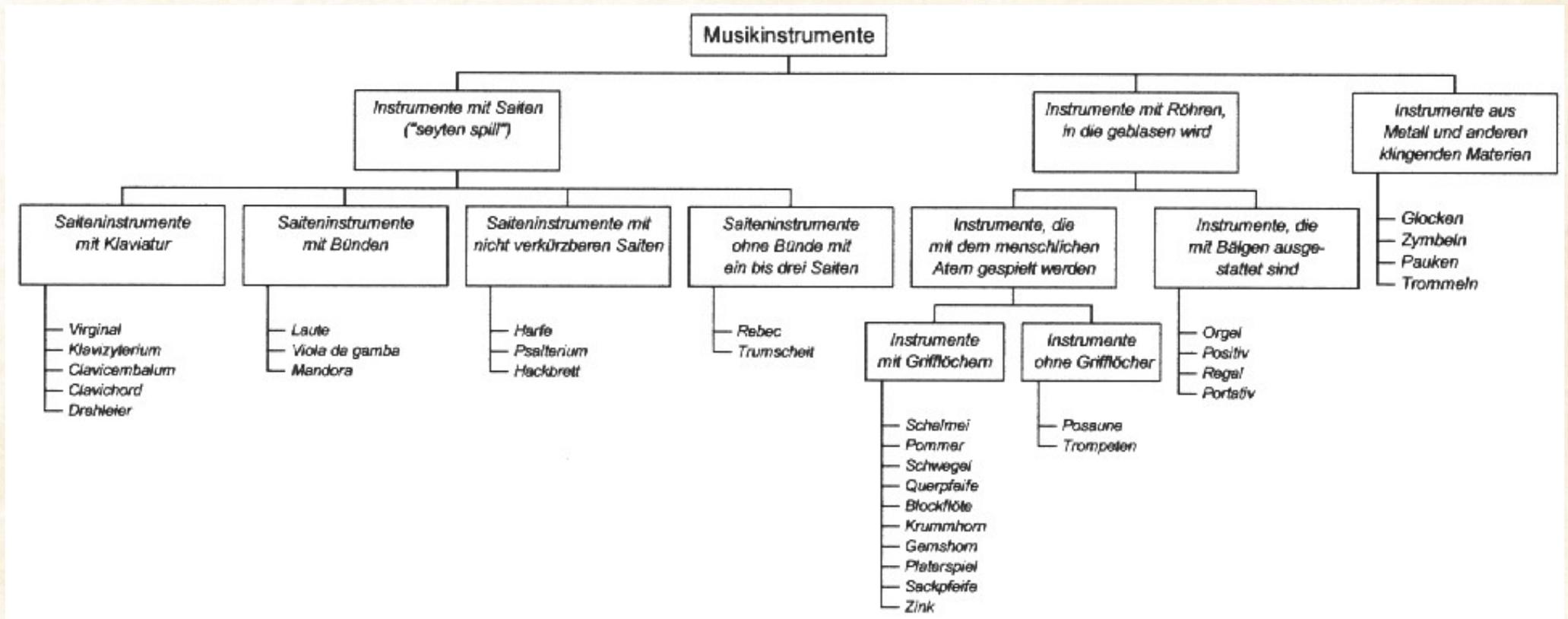


Tableau des familles d'instruments, réalisé d'après Virdung (1511)



Mais... **qu'est-ce que ces instruments jouaient**, exactement ?



Le problème est que les partitions ne spécifient presque jamais de noms d'instruments : comme **le timbre n'est pas un paramètre de composition** à l'époque, les œuvres musicales ne sont pas spécifiquement « prévues » pour une instrumentation particulière.

Du reste, il faut se méfier des images d'époque (iconographie) qui, souvent, ne représentent pas une situation réaliste (← : fresque dans une église à Veroli, Italie).

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – c.

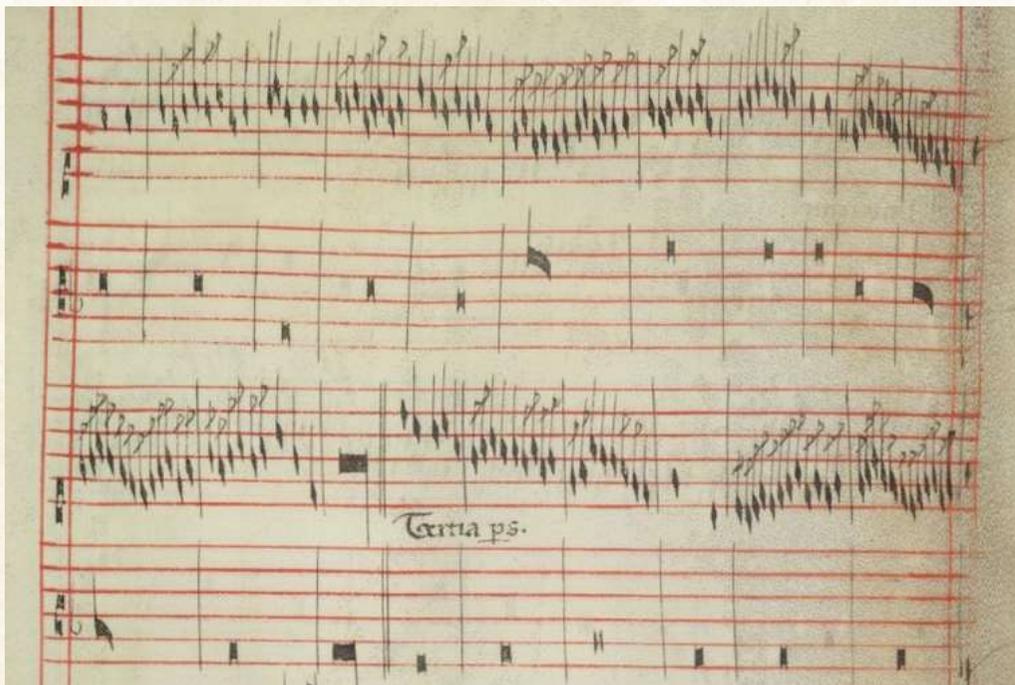
Éléments importants concernant la musique instrumentale à la Renaissance :

- Les partitions ne spécifient presque jamais l'instrumentation (page précédente)
 - *Il n'y a pas de « répertoire instrumental » au XVI^e siècle : en principe, **chacun peut tout jouer** ! La **flexibilité** sur ce point restera la règle générale jusqu'à la fin du XVII^e siècle au moins*
 - Exception : les **tablatures** (voir pages suivantes)
- L'art de l'**improvisation** et de la **diminution** (= ornementation) sont au cœur de la pratique musicale, surtout instrumentale, de l'époque
 - *Le terme de « contrepoint » s'applique avant tout à la musique improvisée, à l'origine ; et la plupart des traités de l'époque s'attachent essentiellement à ces deux notions*
- En plus de l'improvisation, les genres jouables par les instruments sont :
 - **Genres vocaux** (notamment profanes) : peuvent être **joués ou doublés** par les instruments
 - **Genres spécifiquement instrumentaux** : voir pages suivantes

Comme nous le savons, à l'époque, la polyphonie est éditée en **parties séparées**.

Lorsqu'une pièce est jouée par un instrument polyphonique, le besoin d'une partition d'ensemble se fait sentir : développement de différents types de **tablatures** et de techniques d'**intabulation**, notamment pour clavier et pour luth.

Quelques exemples : Codex Faenza (fin du Moyen Age) / Tablature de luth allemande (1523)



Tablature de luth française (ici une gaillarde de Dowland, 1605)

The Right Honourable *Robert* Earle of Essex, high Marshall of England, his Galliard.

Galliard
3

The tablature is written on three systems of three staves each. The first system is marked with a '3' and a '3' below it, indicating a triplet. The tablature uses letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f' on the staves to represent fret positions. Above the staves are various lute-specific symbols, including 'P' (pizzicato), 'M' (mordent), and 'L' (lute-specific ornament). The piece is in a 3/4 time signature and consists of 16 measures.

Les tablatures de luth ont l'avantage d'indiquer avec précision l'emplacement des doigts... et donc les notes à jouer, court-circuitant les principes de la musica ficta et nous renseignant sur les pratiques courantes à l'époque en matière d'*altérations*.

Intabulation d'un madrigal de Verdelot (1539)

The image shows a lute tablature for the madrigal 'Che dolcem'il morir'. The top staff contains a melodic line with diamond-shaped notes. Below it, the text 'Che dolcem'il morir, ||' is written. The bottom two staves are numbered strings (1-6) with numbers 0-9 indicating fret positions. A red square highlights the number '2' on the second string, and a red circle highlights the numbers '2 1 2 3' on the first string.



The image shows a musical score for the madrigal 'Che dolcem'il morir'. It features four staves: a vocal line and three lute accompaniment staves. The lyrics are: 'ne Che dol - ce me'l mo - rir Che dol', 'ne Che dol - ce me'l mo - rir', 'ne Che dol - ce me'l mo - rir dol - ce le pe -', and 'ne Che dol - ce me'l mo - rir'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals (sharps and naturals).

Source (image de droite) : vidéo Musica ficta de la chaîne Early Music Sources (2018)

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – c.

En plus de la musique vocale jouée aux instruments, les genres spécifiquement instrumentaux à la Renaissance se regroupent en quatre types principaux :

- Musique de danse (pavane, gaillarde, allemande, courante, etc.), à la structure très claire, régulière, symétrique ; centralité du rythme
- Variations sur une basse obstinée, issue souvent de la musique de danse (*passamezzo, folia, romanesca...*), ou variations sur une mélodie/un *cantus firmus*
- Musique basée sur la musique vocale :
 - En contrepoint complexe et imitatif, rigoureux, sur le modèle du motet : *ricercar, fantasia*
 - En contrepoint simple, sur le modèle de la chanson : *canzon, canzon da sonar*
- Musique basée sur l'improvisation (*prélude, toccata*) – souvent avec une fonction introductive, avant une autre pièce plus importante

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – c.

A la fin du XVI^e siècle, une **musique instrumentale d'ensemble** se développe, notamment en Angleterre (consorts de violes) ou en Italie (à Venise, dans le cadre du style polychoral), regroupant les instruments par **familles**.

Ces pièces peuvent être de tous les types vus précédemment, y compris des reprises de pièces vocales (en général profanes).

En Angleterre, ce sont souvent des danses ; en Italie, ce sont plutôt des pièces en contrepoint simple (*canzon, sonata, sinfonia*), qui peuvent éventuellement servir d'introduction ou d'intermède au sein d'une œuvre vocale (ritournelle, *toccata, sinfonia, intrada*).

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600)

d. Evolution de la théorie musicale

Les théoriciens de la musique de la Renaissance – qui sont presque tous des compositeurs – sont confrontés au défi de concilier **l'héritage théorique de l'Antiquité et du Moyen Age** avec une réalité musicale en constante évolution.

- **Modes** : Glaréan (1547) propose l'ajout des modes de *la* et de *do* (« éolien » et « ionien ») pour un total de douze modes (6 paires).
 - *A la fin de la Renaissance, en raison d'ajouts et de modifications à la théorie de Glaréan (notamment par Zarlino), la théorie des modes souffre d'un certain état de confusion, qui ne prendra fin qu'avec la généralisation des « modes » majeur et mineur dès le XVIII^e siècle.*
- **Contrepoint** : les règles de la musique (tant pour la composition que pour l'improvisation) sont interrogées et discutées en permanence au sein d'innombrables traités (par exemple *Liber de arte contrapuncti*, Tinctoris, 1477).

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – d.

- **Altérations** : de façon progressive durant tout le XVI^e siècle, mais en particulier après 1550, la notation précise des altérations sur la partition devient de plus en plus la règle ; la pratique de la *musica ficta* devient **obsolète**.
 - *Attention : la solmisation, elle, reste globalement en vigueur jusqu'au XVIII^e siècle !*
- **Notation** : l'imprimerie musicale **standardise** la notation en tendant généralement à la **simplifier**.
 - La notation mensuraliste « blanche » (évidée) remplace l'ancienne notation « noire » ;
 - La portée de **5 lignes** devient la norme ;
 - La **division binaire** (1 brève = 2 rondes, 1 ronde = 2 blanches, etc.) se généralise, même si l'emploi de proportions rythmiques reste possible (*hemiolia*, *sesquialtera*).

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – d.

- **Tempéraments** (i.e. manières d'accorder les instruments de musique) :
 - A la fin du **Moyen Age**, le « **tempérament** » **pythagoricien** (où les quintes sont parfaites mais les tierces très fausses) a tendance à dominer
 - A la **Renaissance**, l'importance des **tierces et des sixtes** encourage les musiciens (à partir de Gaffurius (1496), mais aussi Aron et Zarlino) à préconiser l'emploi de **tempéraments mésotoniques** (où la plupart des tierces sont bonnes, mais les quintes trop petites)
 - *Cependant, différents types de tempéraments cohabitent à la Renaissance, y compris le tempérament égal. Le **désir de disposer des intervalles les plus justes possibles** est au cœur de nombreux débats et discussions autour des tempéraments, en particulier dans le cas d'emploi simultané d'instruments de familles différentes (beaucoup de musiciens allant même jusqu'à recommander de ne pas le faire – par ex. luths et claviers !).*
 - Le **baroque** verra l'instauration de **tempéraments inégaux**, compromis permettant l'emploi de toutes les tonalités, mais où certaines sont néanmoins privilégiées
 - Le **tempérament égal** ne se généralise qu'au **XIX^e siècle**

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600)

e. Musique vocale profane

La **chanson** (« française ») du début du XVI^e siècle (chapitre 5) et ses variantes en d'autres langues (*Lied*, *frottola*, *villancico*, etc.) était écrite en **contrepoint simple**, avec un texte plutôt léger, et destinée à un public **amateur**.

Cette pratique d'une musique vocale profane **simple** (souvent proche de la musique de de danse) **perdure** à la fin du XVI^e siècle et engendre même de nouveaux genres (par ex. le *vaudeville*, qui engendre à son tour l'*air de cour* dès 1570, mais aussi le *song* anglais, tous deux accompagnés en général au luth, qui figurent parmi les origines de la monodie accompagnée baroque).

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – e.

Cependant, surtout **après 1550**, la chanson a plutôt tendance à renouer avec une certaine **complexité** d'écriture, voire des expérimentations (par ex. chromatiques), ainsi qu'avec des textes de **qualité poétique** (et d'expressivité) **plus élevée** – et donc, à s'adresser à nouveau à un public plus élitair et plus exigeant.

Attention à la confusion : ainsi, à l'époque où la musique religieuse tend à se simplifier (Concile de Trente), la musique profane a, elle, tendance à se complexifier – bien que la délimitation nette des phrases musicales (sans parler de l'importance du texte) y reste généralement présente.

Compositeurs : Roland de **Lassus**, Claude Le Jeune, Pascal de l'Estochart...

Mais l'exemple le plus clair, et le plus célèbre, de cette évolution, est le genre du **madrigal**, (ré)apparu dans les années 1520 en Italie.

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – e.

Le genre du **madrigal** est créé (ou plutôt re-créé, cf. chapitre I-8 !), dans les années 1520, dans un cadre humaniste, et est destiné à des **connaisseurs**.

- Référence à la poésie italienne du *Trecento* (d'où la récupération du nom de « madrigal »), en particulier à **Pétrarque**
- Composé sur un **texte poétique de qualité** – à la base pas nécessairement prévu pour être mis en musique !

Le respect profond pour le texte et son sens (plutôt que sa forme) implique que :

- Les madrigaux sont presque toujours ***durchkomponiert*** (et non strophiques) et n'impliquent que rarement des reprises
- Les madrigaux font de plus en plus appel à des techniques de **figuralisme musical** (ou **madrigalisme**, ou ***word painting***) pour mettre le texte en valeur

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – e.

- 1^{ère} phase (env. 1520-1540) (Florence et Rome) – *prima pratica*
Compositeurs : Pisano, **Verdelot**, Arcadelt, Festa
- 2^{ème} phase (env. 1540-1570) (surtout Venise) – *prima pratica*
Compositeurs : Willaert, de Rore, (Palestrina, Lassus, de Monte, Zarlino)
- 3^{ème} phase (env. 1570-1610) (différents centres) – *seconda pratica*
Compositeurs : **Marenzio**, **Gesualdo**, de Wert, **Monteverdi** (livres 1-5)

Evolution d'une écriture simple (bien que déjà *durchkomponiert*), proche de la *frottola* ou de la chanson française, en général à 4 voix avec voix supérieure dominante, vers une écriture **de plus en plus complexe**, à 5 ou 6 voix avec égalité des voix, mettant autant que possible le (sens du) texte en valeur (figuralismes musicaux), et l'emploi de techniques d'écriture avancées (par ex. chromatismes).

6. Réformes religieuses / Génération 5 (1550-1600) – e.

Lors de la 3^e phase (autour de 1600), sous l'impulsion de compositeurs comme Marenzio ou Gesualdo, la complexité et l'avant-gardisme des madrigaux atteint des sommets. **Monteverdi** théorise l'idée de la *seconda pratica* (« deuxième pratique », par opposition à la *prima pratica*, celle de ses maîtres Palestrina et Zarlino) : une musique qui suit les exigences du texte, quitte à violer (ou du moins élargir) les règles habituelles de contrepoint quand c'est nécessaire.

Nombre de ces innovations aventureuses voire choquantes pour l'époque finiront par devenir des éléments standard de la musique des siècles ultérieurs...

Le genre du madrigal perdure au début de l'époque baroque et adopte le procédé de la **basse continue** (livres 5 à 9 de Monteverdi) ; mais en raison de l'envol de l'opéra qui hérite de la plupart de ses caractéristiques (récitatifs), il décline et disparaît rapidement.