

Jachet de Mantoue : un polyphoniste tridentin ?*

Organiser le congrès de la Fédération des sociétés historiques de Bretagne à Vitré suggère un objet d'étude musicologique assez évident en la personne de Jacques Colebault, dit Jachet de Mantoue : né en 1483, il demeure le plus connu des musiciens originaires des Marches de Bretagne¹. Toutefois, hormis ce détail biographique, ce compositeur n'entretient aucun lien particulier avec sa petite patrie, aussi séduisante soit-elle. Jachet est en effet enregistré dès 1519 comme chanteur attaché à la maison des Rangoni, famille noble de Modène alliée aux Este, régnant alors sur cette cité ainsi que sur celle de Ferrare. C'est ensuite à Mantoue, ville qu'il rejoint en 1526, que Jachet évoluera sous le patronage de la prestigieuse famille des Gonzague jusqu'à sa mort en 1559².

Au moment d'aborder l'œuvre de ce compositeur³, la lecture des notices qui lui sont consacrées incite à retenir une hypothèse qui, si elle n'apparaît jamais clairement formulée, est sous-jacente chez plusieurs auteurs. Ainsi, soulignant que la technique de composition des messes de Jacquet «*changed gradually over several decades*» alors qu'il se serait consacré à la fin de sa vie à un «*less elaborate style*»⁴, Georges Nugent semble évoquer une forme de convergence entre les dernières œuvres de Jachet et les aspirations du concile

* Cet article a bénéficié de la relecture attentive et des conseils d'Yves Krier (Université Rennes 2).

¹ Pour l'évocation d'un autre musicien breton du XVI^e siècle, cf. HIS, Isabelle, «Un compositeur breton du XVI^e siècle : Guillaume Tessier», *Musique en Bretagne – Images et Pratiques – Hommage à Marie-Claire Mussat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 83-99.

² Pour une approche biographique de Jachet de Mantoue, cf. NUGENT, Georges, «Jacquet of Mantua [Colebault, Jacques]», *Grove Music Online*, éd. L. Macy (dernier accès le 15/12/2005), <<http://www.grovemusic.com>>. Entretenu notamment depuis les travaux de Fétis (cf. *Biographie universelle des musiciens*, seconde édition, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1866, vol. 1, p. 351), la confusion entre Jachet de Mantoue et Jachet de Berghem (ou Berchem) a été contestée par ses biographes récents.

³ Deux livres de messes (1554 et 1561) ; un livre de motets à quatre voix (1539) et un autre à cinq voix (1539) ; des livres d'hymnes (1566), de psaumes et de pièces liturgiques diverses (en collaboration avec d'autres compositeurs) ; diverses autres œuvres liturgiques dans des anthologies publiées ou des manuscrits. Pour le détail de ce catalogue, cf. Georges NUGENT, *op. cit.*, «Works».

⁴ Georges NUGENT, *op. cit.*

de Trente en matière de musique liturgique. Au propos musicologique s'ajoute d'ailleurs une précision biographique dont la citation prend des allures probantes : le patron de Jachet à Mantoue, le cardinal Ercole Gonzagua, ne présida-t-il pas une partie des sessions du concile⁵ ? Quant à l'orientation exclusivement religieuse de la production de Jachet, Nugent n'en fait pas moins qu'une « *response to his patron's zeal for the Counter-Reformation* ». Ces indices de divers ordres semblent finalement corroborer une rassurante version de l'histoire de la musique sacrée du XVI^e siècle. En disposant la vie de Jacquet sur une frise chronologique, elle prend place entre celles de Josquin Des Prés (c. 1440-1521) et de Palestrina (c. 1526-1594), et s'achève à la veille de la tenue des dernières sessions du concile. Jachet devient donc *forcément* le chaînon manquant entre la polyphonie complexe du premier et le réformisme supposé du second. Pour une musicologie avide de concepts tels que l'*influence*, l'*innovation* ou le *conservatisme*, l'honneur est sauf : la difficile place d'intermédiaire en charge d'une phase transitoire est ainsi occupée par Jachet.

Plusieurs objections à cette hypothèse sont pourtant à formuler, la première concernant la simple chronologie des événements. Jachet disparaît en effet en 1559 alors que seulement deux des trois sessions du concile ont été tenues. Objection complémentaire : ce n'est que lors de la troisième session, à partir de 1562, que les membres de cette assemblée abordent en peu de mots la question de la musique liturgique. Il faut en outre ajouter que leurs considérations se bornent à quelques généralités qui, certes décisives, impliquent une conséquente part d'interprétation de la part des compositeurs afin de les traduire en termes de technique musicale. Enfin, et pour conclure avec cet imbroglio, les rares traces évidentes d'une action en matière de musique liturgique de la part de la curie romaine et du compositeur qui en était le plus proche, Palestrina, sont postérieures à la clôture du concile : selon toutes les versions existantes, le légendaire sauvetage de la polyphonie sacrée grâce à la *Missa Papae Marcelli* (Messe du Pape Marcel) de Palestrina est postérieur aux années d'activité de Jachet⁶. Autant dire que l'hypothèse d'une action de sa part dans ce contexte s'avère complexe à vérifier, qu'elle incite à la prudence et qu'elle nécessite de s'intéresser à ses œuvres même.

La *Missa Quarti toni Sine Nomine* : stratégies d'un projet compositionnel

À cet effet, les messes polyphoniques de Jachet retiennent spécialement l'attention⁷. Par sa destination – à savoir la cérémonie la plus ouverte

⁵ Ercole Gonzaga (1505-1563), cardinal évêque de Mantoue depuis 1520 et président des dernières sessions du concile de Trente à partir de 1561.

⁶ La commission réunie *ad decantandas aliquot missas ut probandum, si verba intellegerentur*

qui soit aux fidèles dans la liturgie catholique, et la plus centrée sur le mystère de l'Incarnation –, ce genre est en effet celui qui entretient le plus de rapports avec les axes principaux de la pastorale tridentine. Se plonger dans le corpus de la vingtaine de messes connues de Jachet permet ainsi de tenter la définition de son éventuelle stylistique tridentine⁸. Or, dans cet ensemble, une des messes se distingue par son titre : la *Missa Quarti Toni Sine Nomine*, publiée dans un volume imprimé en 1561 après la mort du compositeur, et vraisemblablement composée vers la fin de sa carrière. Le projet spécifique de cette œuvre semble souligné dès son titre. *Quarti toni* (dans le quatrième ton) renvoie aux 8 tons ecclésiastiques constitutifs du système théorique du chant ecclésiastique, ou plain-chant. Mentionner en titre le *quarto tono* (quatrième ton), c'est annoncer l'ancrage de la composition au sein d'un référent intimement lié à la pratique liturgique la plus courante. Quant à *Sine Nomine* (sans nom), cette mention s'oppose aux innombrables messes produites depuis le xv^e siècle en prenant pour base un chant ou une composition préexistants, ces sources extérieures servant alors à titrer la messe. Jachet lui-même composa toutes ses autres messes sur des modèles qui pouvaient être des motets composés par lui-même ou d'autres compositeurs (messe *Rex Babilonis* sur un motet de Jachet), des madrigaux (messe *Anchor che col partire* d'après un célèbre madrigal de Cipriano de Rore), ou encore des chansons en langue française (messe *De mon triste plaisir* d'après une chanson de Jean de Richafort). En excluant ce procédé, la messe *Sine Nomine* postule un principe de composition qui n'est pas nouveau, mais qui affirme en revanche un double rejet. Rejet tout d'abord de la complexité polyphonique : composer à partir de modèles préexistants implique une importante dose d'artifice et de sophistication de l'écriture musicale. Cela consiste de plus à se saisir d'un modèle parfois connu des auditeurs de la composition : l'intégrer dans le déroulement de l'office, c'est s'emparer de l'attention des fidèles, la détourner de ce qui devrait être essentiel, à savoir les textes de l'ordinaire de la messe. L'autre rejet est celui de la référence profane : refuser un modèle, c'est refouler hors de l'église les madrigaux et les chansons. Les notes de musique des

prout Reverendissimis placet ne fut réunie que le 28 avril 1565 ; cité dans WEBER, Édith, *Le concile de Trente et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1982, p. 111.

⁷ La seule étude d'ensemble des messes de Jachet de Mantoue (JACKSON, Philip T., *The Masses of Jachet of Mantua*, PhD diss., University of North Carolina, 1968, 2 vols.) demeure inédite.

⁸ Cet article se concentrera sur les messes de Jachet imprimées au xvi^e siècle, soit les cinq messes publiées en anthologie en 1540, les quatre messes de *Il primo libro de la Messe a cinque voci* (1554) et les quatre *Messe del Fiore* (1561). Ces œuvres ont fait l'objet d'une édition critique assurée par Philip T. Jackson dans le cadre de l'*Opera omnia* de Jachet (*Corpus Mensurabilis Musicae*, American Institute of Musicology, 54/1, III et VI, 1971-1986). Les exemples musicaux ci-après sont gravés d'après cette édition en supprimant toutefois les barres de mesure et sans ajouter d'altérations cadentielles, ainsi qu'en laissant en blanc le contenu de certaines voix non indispensables à l'analyse des passages reproduits.

genres profanes n'ont évidemment rien d'amoral en elles-mêmes ; c'est leur éviction symbolique qui se joue ici.

En définitive, désireux d'écrire *Sine Nomine*, Jachet fait le choix de la nouvelle cléricisation des sanctuaires que le concile de Trente ne tardera pas à formaliser. Pour reprendre les termes d'une traduction française du XVII^e siècle des textes de la troisième session du concile, les Pères décidèrent en effet que «[les évêques] banniront aussi de leurs églises toutes sortes de musique dans lesquelles soit dans l'orgue ou dans le simple chant, il se mêle quelque chose de lascif ou d'impur, aussi bien que toutes les actions profanes, discours et entretiens vains & affaires du siècle, promenades, bruits, clameurs, afin que la Maison de Dieu puisse paraître et être dite véritablement une maison d'oraison»⁹. Composer *Sine Nomine*, c'est finalement chasser du temple l'empreinte sonore des valeurs corrompues du monde.

Proportions et découpage : la *Missa* dans la messe

L'analyse précise de cette même messe confirme sa démarcation du reste de la production de Jachet, et ce dès l'examen de ses proportions générales, ainsi que de l'équilibre établi entre chacune de ses sections. En prenant la durée de la *Missa Sine Nomine* pour base 1, la durée des autres messes de Jachet s'établit ainsi¹⁰ :

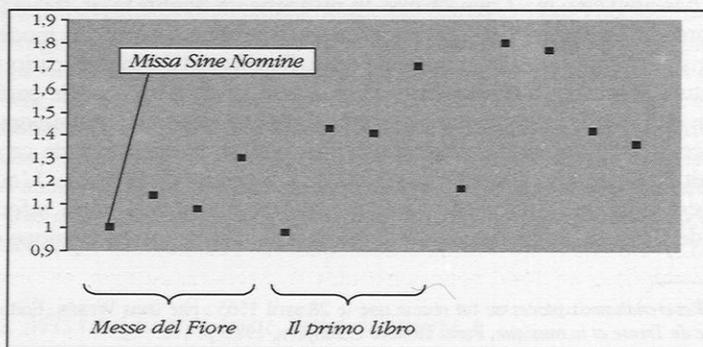


Figure 1. – Comparaison proportionnelle des durées des messes de Jachet.

⁹ Session XXII (17 septembre 1562), «Décret touchant les choses qu'il faut observer & éviter dans la célébration de la Messe». Les citations des décrets du concile sont extraites de la traduction de l'abbé Chanut (*Le Saint Concile de Trente oecumenique et général [...]*, Paris, Chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1686) consultable sur le site <http://membres.lycos.fr/les-bonstextes> (dernier accès le 17 janvier 2006).

¹⁰ Données établies en comptabilisant les brèves. Les éventuelles répétitions d'*Hosanna* et de premier *Agnus Dei* sont prises en compte.

En compagnie de la *Missa Anchor che col partire*¹¹, la *Missa Sine Nomine* constitue de façon évidente le point extrême d'un processus de raccourcissement de la durée des messes polyphoniques. Déjà perceptible dans les messes publiées en 1554, cette tendance résulte notamment d'une modification du traitement formel des textes de l'office, ce dont le *Sanctus* témoigne avec le plus d'évidence. Son découpage est tout d'abord considérablement simplifié. Adeptes comme tous ses contemporains de la coupe en 5 sections reposant sur des techniques et des effectifs contrastés (forme employée pour toutes ses messes publiées en 1540), Jachet expérimentera dans une de ses messes postérieures un premier stade de simplification (coupe en quatre sections pour la *Missa Alla dolce ombra* du livre de 1561¹²) pour finalement réduire le *Sanctus* à deux pièces musicales dans la messe *Sine Nomine*¹³.

Messes publiées en 1540	<i>Alla dolce ombra</i>	<i>Sine Nomine</i>
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth.	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth.	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.	Hosanna in excelsis.	Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in Nomine Domini.	Benedictus qui venit in Nomine Domini.	Benedictus qui venit in Nomine Domini.
Hosanna in excelsis.	Hosanna in excelsis.	Hosanna in excelsis.

Figure 2. – Évolution du découpage musical du *Sanctus* dans les messes de Jachet.

En outre, ces deux sections présentent les conditions favorables à leur enchaînement immédiat. Alors que les *Sanctus* des messes de Jachet publiées en 1540 sont constitués de sections autonomes (variation d'effectif d'une section à l'autre ; conclusion de chaque section sur

¹¹ Cette dernière est même légèrement plus courte que la *Missa Sine Nomine* en raison d'un *Credo* exceptionnellement bref et en une seule section.

¹² En dépit de cinq parties distinctes, le *Sanctus* de la *Missa De mon triste déplaisir* (1540) est déjà organisé selon ce plan : les sections *Benedictus...* et *In Nomine...* sont rigoureusement identiques, seuls l'effectif (*tenor-bassus/cantus-altus*) et la finale (*ré puis sol*) permettant de les distinguer. Pour cette raison, ces deux *bicinia* sont vraisemblablement conçus pour être interprétés d'un seul tenant.

¹³ Coupe également employée pour les *Missa Vado ad eum* et *Missa Enceladi Ceique soror* du même livre.

la *finalis* du *Sanctus*¹⁴), l'organisation du *Sanctus* de la *Missa Sine Nomine*, ainsi que de deux des autres messes publiées en 1561, repose sur un effectif constant et une articulation cadentielle empêchant l'achèvement modal de la première section :

section	<i>Missa Vado ad eum</i>		<i>Missa Enceladi Ceique soror</i>		<i>Missa Alla dolce ombra</i>		<i>Missa Sine Nomine</i>	
	note cadentielle conclusive	nombre de voix	note cadentielle conclusive	nombre de voix	note cadentielle conclusive	nombre de voix	note cadentielle conclusive	nombre de voix
I	ut	5	ut	5	ré	5	ré	5
II	fa	5	fa	5	sol	5	la	5
III	/		/		sol	4	/	
IV	/		/		sol	5	/	

Figure 3. – Effectif et notes cadentielles du *Sanctus* dans quatre messes de Jachet.

Les deux sections constitutives de ce *Sanctus* sont donc indissociables. Leur exécution s'enchaîne en raison de leur texture commune et de la nature de la cadence qui les sépare : d'un éclatement en plusieurs pièces musicalement autonomes, le *Sanctus* forme désormais un tout. Cette mutation est renforcée par l'adaptation de la durée totale du *Sanctus*, durée se rapprochant désormais de celles pratiquées en 1540 pour les premières sections de *Sanctus*¹⁵ :

¹⁴ Relevé des notes cadentielles et du nombre de voix des sections de *Sanctus* des messes de Jachet publiées en 1540 :

section	<i>Missa Hercules Dux Ferrariae</i>		<i>Missa Ferdinandus dux Calabriae</i>		<i>Missa Ave fuit prima salus</i>		<i>Missa In illo tempore</i>		<i>Missa De mon triste déplaisir</i>	
	note cadentielle conclusive	nombre de voix	note cadentielle conclusive	nombre de voix	note cadentielle conclusive	nombre de voix	note cadentielle conclusive	nombre de voix	note cadentielle conclusive	nombre de voix
I	fa	5	ré	5	sol	4	la	4	sol	4
II	fa	2	ré	2	sol	2	la	2	sol	4
III	fa	5	ré	5	sol	4	la	4	ré	2
IV	fa	2	ré	2 (5)	sol	2	la	2	sol	2
V	fa	5	ré	5	sol	4	la	4	sol	4

Les messes du *Primo libro* de 1554 semblent présenter un premier stade d'évolution de cette individualisation des sections. Si deux messes (*Missa Peccata mea* et *Missa Anchor che col partire*) maintiennent la *finalis* comme conclusion des cinq parties, avec effectif propre à chacune d'elles, les *Sanctus* des messes sur *In die tribulationis* et *Chiare dolce e fresche acque* se déroulent avec alternance d'effectif, mais également de notes conclusives (*la-la-la-mi-la* pour la première ; *ut-sol-ut-sol-ut* pour la seconde).

¹⁵ Les *Sanctus* des messes du *Primo libro* semblent occuper une position intermédiaire ...

		nombre de brèves (<i>Sanctus</i> complet)	mesuration	nombre de brèves (<i>Sanctus...</i> <i>Sabaoth</i> seulement)	mesuration
<i>Messe del Fiore (1561)</i>	<i>Missa Sine Nomine</i>	64	<i>tempus diminutum</i>		
	<i>Missa Enceladi Ceique soror</i>	68	"		
	<i>Missa Vado ad eum</i>	75	"		
	<i>Missa Alla dolce ombra</i>			75	<i>tempus diminutum</i>
messes publiées en 1540	<i>Missa Hercules Dux Ferrariae</i>	143		23	0
	<i>Missa Ferdinandus dux Calabriae</i>	148		21	"
	<i>Missa Ave fuit prima salus</i>	160		39	<i>tempus diminutum</i>
	<i>Missa In illo tempore</i>	176		43	"
	<i>Missa De mon triste déplaisir</i>	117		41 (<i>Sanctus...</i> <i>gloria tua</i>)	"

Figure 4. – Comparaison de la durée du *Sanctus* dans les messes de Jachet.

Par la conjonction de ces divers paramètres, Jachet non seulement empêche tout éclatement du chant du *Sanctus* par rapport à l'action liturgique mais, qui plus est, «son» *Sanctus* devient concomitant de celui du célébrant de la messe, contrairement à ce qui se pratiquait alors couramment :

célébrant	<i>Sanctus</i> polyphonique en cinq sections	<i>Missa Sine Nomine</i>
<i>Sanctus...</i>	<i>Sanctus...</i>	<i>Sanctus</i> complet
Canon	<i>Pleni sunt...</i> , premier <i>Hosanna</i> et <i>Benedictus...</i>	
doxologie	fin du second <i>Hosanna</i>	

Figure 5. – Évolution de la correspondance entre déroulement liturgique et durée de la polyphonie pour le *Sanctus*.

dans cette évolution : si leur première section est sensiblement plus courte que celles des messes de 1540, leur durée totale excède nettement celle des *Sanctus* des *Messe del Fiore*.

L'aridité des procédures de l'analyse musicale ne doit pas tromper : la *Missa Sine Nomine* témoigne ainsi d'une évolution profonde du rôle même de la musique liturgique. Elle réintègre en effet l'action liturgique pour en devenir une des composantes actives. Elle participe dès lors de cette ecclésiologie tridentine tendant au recentrage sur le Saint Sacrifice et sur son acteur principal, le prêtre célébrant.

Une nouvelle lecture musicale du texte

Une autre raison du raccourcissement général du format de la messe polyphonique réside dans un nouveau type de prise en considération du texte liturgique. En considérant un échantillon limité à la première partie du *Gloria*¹⁶, la démarche suivie par Jachet diffère nettement depuis ses messes les plus longues (dont celle sur *Ave fuit prima salus*, particulièrement développée) jusqu'à celles du livre de 1561 dont la *Missa Sine Nomine* :

Et in terra pax hominibus [bonae voluntatis].
Laudamus te.
Benedicimus te.
[Adoramus te].
Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili [unigenite] Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Missa Ave fuit prima salus

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
[Laudamus te].
[Benedicimus te].
Adoramus te.
Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, [Rex caelestis,] Deus Pater omnipotens.
Domine Fili [unigenite] Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Missa sine nomine

Figure 6. – Comparaison de la durée des versets du *Gloria* (*cantus*).

¹⁶ Depuis le premier verset chanté en polyphonie après l'intonation (*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*) jusqu'au verset *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*. Cette section a été choisie en raison de sa construction par juxtaposition de versets de longueurs fortement contrastées.

Le schéma ci-dessus présente le temps consacré à chaque verset de la première partie du *Gloria* par la voix de *cantus*¹⁷. La conduite de Jachet pour la messe *Ave fuit* semble assez claire : elle pourrait être qualifiée de « purement » musicale. La longueur de chaque verset progresse tout au long de la pièce, pour culminer de façon spectaculaire avec l'étirement des trois derniers versets, triple invocation occupant à elle seule plus de la moitié de la première section de ce *Gloria*. La démarche adoptée pour la messe *Sine Nomine* est radicalement différente : dans un contexte musical, elle tente de renouer avec un minimum de vraisemblance oratoire. Les versets sont proportionnellement traités en fonction de leur dimension textuelle, avec une attention spéciale portée aux versets les plus courts (*Adoramus te, Glorificamus te*) dont la parenté syntaxique favorise une stricte égalité de durée, ainsi qu'une quasi similitude musicale¹⁸ :

Cantus
Altus
Quintus
Tenor
Bassus

Exemple 1. – *Missa Sine Nomine (Gloria)*.

Cantus
Altus
Quintus
Tenor
Bassus

Exemple 2. – *Missa Sine Nomine (Gloria)*.

¹⁷ Les versets ou fragments de versets entre crochets ne font pas appel à la voix de *cantus* ; la représentation de leur durée repose alors sur la prise en compte des autres voix de la polyphonie.

¹⁸ Hormis leur transposition, ces deux versets sont également identiques aux versets *Laudamus te et Benedicimus te*. Cf. également la parenté entre les versets *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis* et *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram*.

Cet intérêt pour le texte dans sa dimension proférée se manifeste également à plus petite échelle. En considérant toujours la partie de *cantus* au sommet de l'édifice polyphonique¹⁹, Jachet semble se montrer adepte d'une prosodie plus précise et plus vivante dans la messe *Sine Nomine* que dans la messe *Ave fuit*. Les accents du texte latin y sont plus soigneusement soulignés :

messe <i>Ave fuit</i> <i>prima salus</i>					vocalise 			
	Et	in	ter-	ra	pax	ho-	mi-	ni- bus
messe <i>Sine</i> <i>Nomine</i>								

Figure 7. – Prosodie comparée du verset *Et in terra pax* (*cantus*).

Dans cet exemple où les syllabes latines accentuées figurent en gras²⁰, Jachet privilégie dans sa première messe un mot-clef (*pax*) et le dernier accent du syntagme. L'empirisme semble gouverner la distribution des accents musicaux par rapport à ceux du texte. Au contraire, dans la messe *Sine Nomine*, la prosodie rend compte de l'ensemble des accents latins, redonnant au premier dissyllabe son poids au détriment de l'incipit du verset (allongement de *terra*) et en allégeant les monosyllabes (*in* et *pax*).

Cette autre manière d'approcher le texte liturgique contribue également à corriger non plus des oublis, mais bien des fautes de prosodie lorsque, par exemple, le mot *Pater* est contrarié par une vocalise (donc un allongement) placée sur une syllabe faible ; dans la messe *Sine Nomine*, Jachet égalise les deux syllabes constitutives du mot afin d'en rétablir l'équilibre prosodique :

messe <i>Ave fuit</i> <i>prima salus</i>				vocalise 		vocalise 		
	De-	us	Pa-	ter	o-	mni- ²¹	po-	tens.
messe <i>Sine</i> <i>Nomine</i>						vocalise 		

Figure 8. – Prosodie comparée du verset *Deus Pater omnipotens*.

¹⁹ En raison de la relative imprécision des sources du xvi^e siècle, les constatations suivantes s'appuient sur la reconstitution de la prosodie faite par Philip T. Jackson pour l'édition moderne des messes de Jachet.

²⁰ Le complément *bonae voluntatis* est absent du *cantus* de la messe *Ave fuit prima salus*.

²¹ *Sic* dans l'édition moderne des œuvres de Jachet.

En développant une analyse comparative de la messe *Sine Nomine* au regard de celles publiées en 1540 ou dans le *Primo libro* de 1554, les exemples de ce type sont fréquents et nécessitent un double éclairage. Se reporter à nouveau au concile de Trente permet de voir à quel point l'intelligibilité des textes liturgiques fut un moyen d'améliorer la communication entre le célébrant et son entourage *dans* et *hors* le chœur. Tenant désormais compte de la nécessité de «quelque secours extérieur»²², le concile accordait une priorité nouvelle à une communicabilité refondée du message liturgique. Quelques années plus tard, et parmi d'autres assemblées du même type, le concile provincial de Reims, tenu en 1583, précise encore que «tout prêtre en célébrant les saints mystères prononce d'une voix claire, distincte, de manière à être entendue par les assistants ou au moins par les ministres de l'autel»²³. Dans ce contexte, la transformation de la manière de Jachet dans la *Missa Sine Nomine* devient ainsi la transposition d'une médiation valorisée entre la parole célébrante et la sensibilité assistante. Mais les origines d'une telle évolution ne se situent pas seulement au sein de l'institution ecclésiastique ; l'humanisme renaissant, si attentif à renouer avec la langue des Anciens et ses pouvoirs, imprègne au moins autant notre musicien. Le soin nouveau que Jachet et ses contemporains portaient à la prosodie latine témoigne également de ce rapprochement de la musique, jusqu'alors bien ancrée dans les sciences du *quadrivium*, avec l'*ars bene dicendi*.

Néanmoins, souvent examinée à la lumière de cette ambition communicante, cette modification de l'approche des textes par les polyphonistes du *xvi^e* siècle renvoie à une dimension autre de l'histoire ecclésiastique. En effet, les Pères du concile édictèrent tardivement des rappels à l'ordre relatifs à la récitation de l'office divin : après les errements pointés et condamnés durant les décennies précédant leurs travaux, ils requièrent d'énoncer «respectueusement, distinctement & avec dévotion les louanges de Dieu»²⁴. Surtout destinée au redressement de la discipline des titulaires de bénéfices canoniaux, cette considération trouvait son application principale dans le domaine de la psalmodie et du plain-chant²⁵. Mais il faut également rappeler combien la validité de l'acte liturgique était désormais liée à la probité de la prononciation de

²² Session XXII (17 septembre 1562), chapitre 5, *Des Cérémonies de la Messe*.

²³ Cité dans WEBER, *op. cit.*, p. 90.

²⁴ Session XXIV, 11 novembre 1562, décret «Des qualités de ceux qui doivent estre Promueus aux dignités & canonicats des cathédrales ; et de leurs devoirs et obligations».

²⁵ Sur l'incidence du concile dans la discipline du chant, cf. HAMELINE, Jean-Yves, «Le plain-chant dans la pratique ecclésiastique aux lendemains du concile de Trente et des réformes post-conciliaires», *Plain-chant et liturgie en France au *xvii^e* siècle*, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles/Paris, Éditions Klincksieck, 1997, p. 13-30.

ses paroles. L'acte de bien chanter assurait ainsi l'intégrité de la valeur rituelle du texte et de la fonctionnalité liturgique de sa profération²⁶. Contemporains des consignes conciliaires en matière de bon fonctionnement des institutions capitulaires, les signes d'accentuation du latin apparaissent au même moment dans les livres liturgiques : discipline du corps ecclésiastique et discipline de sa langue devaient ainsi contribuer à la validité de l'office. Or, la nouvelle vocation langagière de la messe en musique procède d'un même souci. Substituant la polyphonie à la monodie du plain-chant, Jachet conduit sa *Missa Sine Nomine* à la manière d'un chantre scrupuleux dans l'observance de ses devoirs et concerné par l'intégration liturgique de son chant : il compose «distinctement et dévotement» à son tour.

Un contrepoint transformé

En resserrant encore l'analyse pour aborder l'écriture musicale même, d'autres paramètres viennent témoigner de la singularité de la messe *Sine Nomine*, et ce, toujours dans le sens d'une approche renouvelée de la fonction du texte. À partir du point de comparaison fourni par ses premières messes, il apparaît que le contrepoint de Jachet dans la *Missa Sine Nomine* abandonne certains des artifices de la polyphonie franco-flamande. Déjà évoqué comme la conséquence du refus de mélodies extérieures à la composition de la messe, l'abandon de la technique du *cantus firmus* est également le moyen de résorber certaines incohérences dans la restitution du texte. Dans les messes de 1540, son étirement dans le temps provoque bien souvent une polyphonie textuelle inextricable :

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. A - do - ra - mus te. [a - do - ra - mus te.] Glo - ri - fi - ca - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Exemple 3. – *Missa Hercules dux Ferrariae (Gloria)*.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

Hors de ce contexte particulier, Jachet pratique également dans la plupart de ses messes la superposition de textes soit à l'occasion d'un mélisme cadentiel de *cantus* particulièrement long (exemple 4), soit en combinant délibérément deux versets (exemple 5) :

Exemple 4. – *Missa Hercules dux Ferrariae* (Gloria).

Exemple 5. – *Missa Ave [fuit] prima salus* (Gloria).

Pour sa part, la *Missa Sine Nomine* évite les superpositions textuelles trop flagrantes. Hormis quelques cadences en fin de verset où l'incipit du verset suivant est anticipé, Jachet privilégie dans cette messe la concordance de toutes les voix autour d'un seul et même verset. Sur cette base, le compositeur use néanmoins d'effets de texture en variant l'effectif polyphonique en fonction, une fois encore, de la structure du texte²⁷. Découpant les plus longs versets selon leur syntaxe, il institue ainsi une diversité nouvelle, garantissant néanmoins la cohérence structurelle (identité des deux *Qui tollis*) et rhétorique (premier *miserere*

²⁷ En prenant comme échantillon trois versets longs du *Gloria* (*Qui tollis...*, *Qui tollis...*, *Qui sedes...*), ce procédé apparaît déjà dans des messes plus anciennes, mais jamais aussi clairement et systématiquement que dans la *Missa Sine Nomine*. Pour les messes de 1540, certaines sont insensibles à la structure du texte (*Missa De mon triste plaisir*) quand d'autres distinguent faiblement les *miserere nobis* (*Missa Ferdinandus dux Calabriae*) ou, en cas de contraste d'écriture fort, sans établir de parenté entre les deux *Qui tollis* (*Missa Ave fuit*) ; dans ce groupe, seule la *Missa In illo tempore* semble réagir au découpage des versets, mais son écriture demeure dominée par le contrepoint imitatif. Les messes du livre de 1540 sont exemptes de variation significative d'effectif pour ces trois versets, alors que les messes du volume de 1561 (à l'exception de *Enceladi Ceique soror*) sont au contraire marquées par de fortes articulations à la césure interne de ces trois versets.

nobis énoncé une seule fois, second *miserere nobis* démultiplié) du verset :

Cantus	Qui tollis Peccata mundi,	miserere nobis.	Qui tollis peccata mundi.	suscipe deprecationem nostram.	Qui sedes ad dexteram Patris,	miserere nobis.
Altus						
Quintus						
Tenor	[peccata mundi,]					
Bassus						

Figure 9 – Évolution de l'effectif dans le *Gloria* de la *Missa Sine Nomine* de Jachet.

L'ultime transformation majeure du contrepoint dans la *Missa Sine Nomine* consiste en un usage parcimonieux des techniques de l'écriture imitative. Souvent limitées aux contours rythmiques du *sogetto* initial²⁸, les imitations ne se développent jamais sur un temps long, caractéristique participant elle aussi au format ramassé de cette messe. Après que deux ou trois voix soient entrées, les autres sont menées de façon à ne pas prolonger l'épisode polyphonique soit en se limitant à l'énoncé d'un verset incomplet (verset tronqué de son début – exemple 6, voix de *quintus* – ou de sa fin – exemple 7, voix de *cantus* –), soit en diminuant leur rythme pour atteindre plus rapidement la cadence (exemple 8, voix de *cantus*) :

Quintus
Ad dex - te - ram Pa - - - - tris,

Tenor
Qui se - - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

Bassus
Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

Exemple 6. – *Missa Sine Nomine* (*Gloria*).

²⁸ Jachet utilise en cela la technique de la *contour imitation* définie par Edward Lowinsky et rappelée par MILSON, John, «Absorbing Lassus», *Early Music*, XXXIII/1 (2005), p. 102.

Cantus
Do - mi - ne De - us

Altus
Do - mi - ne De - us, Rex cae - les -

Quintus
Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, Rex

Tenor
Do - mi - ne De - us, Rex cae -

Bassus
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

De - us

tis, De - us Pa - ter,

cae - le - stis.

les - tis, De - us Pa - ter om -

stis. De - us

Exemple 7. – *Missa Sine Nomine (Gloria)*.

Cantus
mi - se - re - re no - - - bis.

Altus
mi - se - re - re no - bis.

Quintus
Mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - - bis.

Tenor
mi - se - re - re no - bis.

Bassus
Mi - se - re - re no - - - bis.

Exemple 8. – *Missa Sine Nomine (Gloria)*.

Fin d'une histoire, début de l'histoire

À l'issue de ces suggestions analytiques non exhaustives, un constat général s'impose : Jachet est bien un acteur important de l'évolution de la messe polyphonique dans le second tiers du XVI^e siècle. Dans la recherche d'une origine à ce phénomène, le lien avec la pastorale tridentine semble plausible, mais beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. En premier lieu, il serait douteux de négliger le facteur géographique dans la définition non pas d'une, mais bien de plusieurs formes de tridentinisme musical : un peu plus tard dans le siècle, les messes rigoristes de Ruffo sont, par exemple, indissociables de la spiritualité de son patron à Milan, c'est-à-dire Charles Borromée²⁹, et bien différentes de la *Missa Sine Nomine* de Jachet. De plus, il serait vain d'imaginer des musiciens obéissant *a posteriori* et quasi militairement à des ordres d'origine ecclésiastique. Il apparaît au contraire que les pères du concile formulèrent des orientations générales déjà ancrées chez certains ecclésiastiques³⁰, des théoriciens³¹ ou des compositeurs comme Jachet : l'impossibilité de dater précisément la célèbre *Messe du Pape Marcel* de Palestrina tient de la même illusion à vouloir considérer les choses de façon schématique³². D'ailleurs, la production de Jachet ne témoigne en aucun cas d'un *avant* et d'un *après*. Sa messe *Sine Nomine* est isolée dans un recueil contenant des œuvres nettement moins caractéristiques, alors que certains des traits spécifiques de cette même messe existent parfois dans des messes antérieures³³.

L'interprétation de la singularité de la *Missa Sine Nomine* de Jachet n'est pas sans approcher d'un autre écueil. Persuadé du lien à établir entre rigorisme tridentin et rigorisme polyphonique, le musicologue dresse souvent d'imperméables frontières entre le liturgique, le para-liturgique et même l'anti-liturgique. Établie alors en parangon d'un «liturgiquement correct» nouveau, la messe s'opposerait ainsi au motet, genre également exploré par Jachet³⁴ et dégagé de tout impératif en raison de son apparte-

²⁹ Sur les messes de Vincenzo Ruffo, cf. LOCKWOOD, Lewis, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Studi di musica veneta, vol. 2, Venise, Fondazione Giorgio Cini, 1970.

³⁰ Cf. le contenu de la lettre de Bernardino Cirillo à Ugolino Gualteruzzi (16 février 1549) traduite dans LOCKWOOD, Lewis, *Pope Marcellus Mass*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1975, p. 10-16.

³¹ Cf. VICENTINO, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (Rome, 1555), quatrième livre, chapitre XXVI.

³² Pour un état de la question, cf. CHAILLEY, Jacques, «Qu'y a-t'il de vrai dans la légende de la Messe du Pape Marcel ?», *Ostinato rigore*, IV (1994), p. 179-183.

³³ Afin d'explorer plus avant une telle diversité interdisant une analyse reposant infailliblement sur la chronologie, il serait par exemple nécessaire d'envisager l'hypothèse d'une corrélation entre «niveaux d'écriture» polyphonique et hiérarchie des fêtes de l'Église.

³⁴ Cf. ses *Celeberrimi maximeque delectabilis musici Jachet [...] motecta quatuor vocum* (Venise, 1539) et ses *Jacheti musici [...] motecta quinque vocum* (Venise, 1539).

nance au domaine du para-liturgique³⁵. Une première limite à cette interprétation réside dans la déconnection qu'elle opère entre la transformation de l'écriture observée chez Jachet et les courants littéraires humanistes. Pour un lettré comme pour un théologien (deux figures souvent confondues au XVI^e siècle en une même personne), il est question de pureté et de perfection primitive, de la perte de cette perfection et des moyens de la retrouver. Si la messe polyphonique se re-sanctuarise à la manière des édifices qui l'accueillent, c'est en tout cas au contact d'influences extérieures à une perspective purement ecclésiastique. En outre, plutôt que ces distinctions anachroniques, il conviendrait de s'interroger sur le statut de l'écriture musicale en tant qu'aboutissement d'un processus de «délégation de chant» du chœur vers la polyphonie. Alors qu'une section de messe polyphonique tient lieu de transformation du plain-chant du chœur et obéit alors aux contingences du bien-dire rituel, un motet est une inclusion musicale qui ne prend pas obligatoirement la place d'une psalmodie ou d'une pièce de plain-chant : son mode de composition peut alors ne pas obéir aux impératifs imposés à l'ordinaire de la messe. De fait, l'écriture évolutive de la messe au XVI^e siècle ne distingue pas une séparation entre un *bien* liturgique et un *mal* musical, mais clarifie plutôt une hiérarchie des diverses strates de la parole sacramentelle.

Resitués dans ce contexte, le parcours stylistique de Jachet et la place de sa *Missa Sine Nomine* dans son œuvre engagent donc à relativiser l'important héritage de la *doxa* musicologique rattachée à l'œuvre de Palestrina et à son interprétation par le mouvement cécilien au XIX^e siècle³⁶. Personnalisée à outrance et surdéterminée, l'histoire de la polyphonie tridentine n'est qu'un conte, une trop belle histoire que Jachet de Mantoue vient à quelques siècles de distance complexifier pour, finalement, ne la rendre que plus captivante.

Xavier BISARO

³⁵ Dans cette veine, Denise Launay (*La Musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris, Publications de la Société Française de Musicologie – Éditions Klincksieck, 1993, p. 84) n'hésite pas à faire du motet la «planche de salut des compositeurs».

³⁶ Sur l'amplification du discours palestrinien, cf. GAILLARD, Pierre, «Histoire de la légende palestrinienne», *Revue de musicologie*, LVII/1 (1971), p. 11-22 ; ELLIS, Katharine, «Palestrina et la musique dite «palestrinienne» en France au XIX^e siècle : questions d'exécution et de réception», *La Renaissance et sa Musique au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 151-184 ; DADO, Stéphane, «*Siccome lo disse Zarlino* – La Renaissance dans l'historiographie musicale du *Settecento*», *ibid.*, p. 66-68.

RÉSUMÉ

Originaire des Marches de Bretagne où il naît à la fin du XV^e siècle, Jacques Colebault devint bientôt Jachet de Mantoue. Au service du cardinal Ercole Gonzagua, ce musicien produisit notamment un important corpus de messes polyphoniques dont la période de publication correspond approximativement aux années de déroulement du concile de Trente. Pour cette raison, et parce que la carrière de Jachet précède de peu celle de Palestrina, certaines de ces œuvres furent considérées par la musicologie récente comme représentatives des aspirations des pères du concile en matière de musique liturgique. Par l'analyse du cas de la *Missa sine nomine* de Jachet de Mantoue au regard du reste de sa production, cet article propose d'en définir les principaux traits stylistiques et de tester ainsi l'hypothèse d'une éventuelle dimension tridentine de l'écriture musicale de ce compositeur.