

Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 84 (2022)

Artikel: Le paysage sonore de Fribourg à la Renaissance
Autor: Giardina, Adriano
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1048319>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE PAYSAGE SONORE DE FRIBOURG À LA RENAISSANCE

Riche en églises et en couvents, la région fribourgeoise l’était naturellement aussi en musique liturgique, avec de hautes ambitions dépassant le cadre local.

PAR ADRIANO GIARDINA

Que pouvait-on entendre, à Fribourg (au sens large), à la Renaissance ? Quels types de pièces musicales étaient-ils interprétés dans les institutions religieuses, les demeures privées et les rues ? Tentative de présentations d’un état des lieux des musiques, qui constitue ainsi une sorte de paysage sonore¹.

Les œuvres en question sont d’abord vocales, et chantées en chœur pour beaucoup d’entre elles. Toutefois, le concept de musique chorale ne recouvre au Moyen Âge et à la Renaissance pas tout à fait la même réalité qu’aujourd’hui. Le mot «chœur» pour désigner une formation de chanteuses et/ou de chanteurs se produisant à l’unisson ou dans une musique à deux voix ou plus avec plusieurs personnes pour chacune des voix renvoie à la partie centrale d’une église, occupée par le clergé chantant et les chanteurs lors des célébrations liturgiques². À la Renaissance, le répertoire chanté dans le chœur et donc par le chœur peut être du plain-chant (ou chant grégorien), de la musique improvisée, ainsi que des pièces écrites et savantes à plusieurs voix, ce qu’on appelle aujourd’hui polyphonie. Or, ce répertoire pouvait être exécuté entièrement, pour la polyphonie et l’improvisation, ou partiellement, pour les trois types de musique, par un ou plusieurs solistes, en fonction du degré de solennité des fêtes liturgiques, des effectifs vocaux à disposition et des pièces ou parties de pièces elles-mêmes. De plus, polyphonie et manifestations

¹ La perspective adoptée dans cette brève synthèse s’appuie sur une orientation récente de la musicologie anglo-saxonne avant tout, à savoir précisément celle des *soundscapes*. Sur la Renaissance, on pourra lire par exemple le chapitre de FENLON, 2019. En outre, ce texte s’adresse d’abord aux lectrices et aux lecteurs non spécialistes. À cette fin, il explicite des notions «techniques» propres à la musique de la Renaissance et son exécution.

² Ce sont déjà les définitions que donne par exemple le DMF 2020.

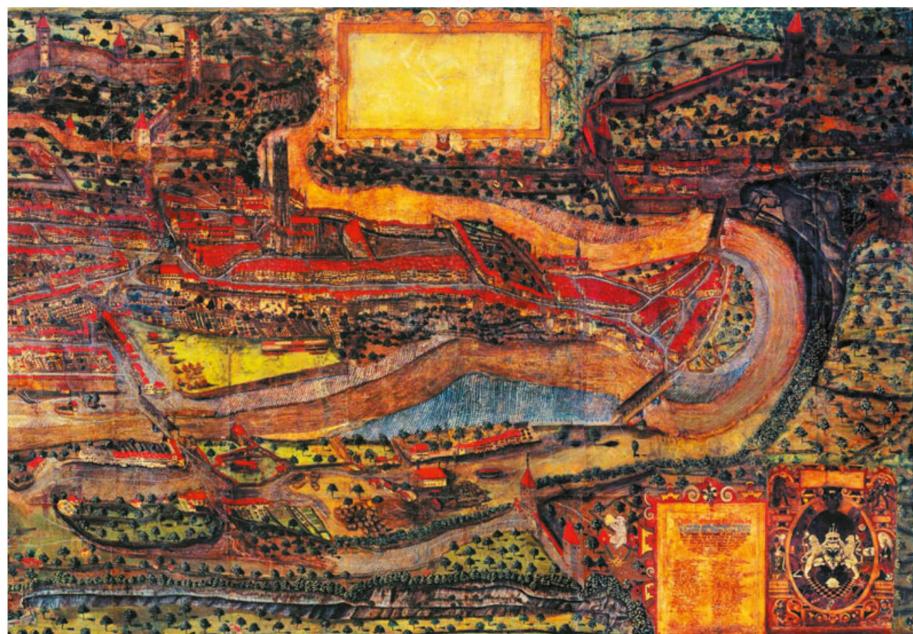
improvisées pouvaient être chantées ailleurs dans l'église et par des chanteurs professionnels constitués en chapelles. La musique vocale profane savante, madrigaux, chansons françaises etc., était dans la majorité des cas interprétée en distribution soliste, bien entendu en dehors de l'église.

SAINT-NICOLAS, LE CŒUR LITURGIQUE

L'importance des églises et des couvents de la ville elle-même et de la région de Fribourg à la Renaissance justifie de commencer cette présentation par la musique qu'on pouvait y entendre³. De ce point de vue, Saint-Nicolas jouit d'une centralité géographique, mais aussi ecclésiale et liturgique. D'ailleurs, le plan de la ville de Gregor Sickinger, réalisé à la fin du XVI^e siècle (et reproduit ci-dessous), en tient compte. On y voit bien le clocher de l'église au centre de l'image. En lien également avec l'essor de la ville durant les siècles précédents, Saint-Nicolas est élevée au rang de collégiale en 1512, avec trois dignités, un prévôt, un doyen, un chantre et douze chanoines. Pour marquer cet événement, un grand antiphonaire est fabriqué entre 1511 et 1517, dans l'atelier de Ruprecht Fabri, avec des miniatures de Jakob Frank du Couvent des Augustins. Un antiphonaire est un livre liturgique, ici constitué d'un ensemble de huit volumes, qui comprend les chants des offices. Ces livres constituent

Gregor Sickinger, *Vue cavalière de Fribourg*, 240 x 420 cm, 1582, encre de chine et détrempe sur papier, Fribourg, Musée d'art et d'histoire.

³ Sur l'histoire de Fribourg en général, UTZ TREMP, 2018 et WALTER, 2018. Les recherches sur la musique à Fribourg au Moyen Âge et à la Renaissance datent du début du XX^e siècle. Une bonne introduction à la thématique, due à Jürg Stenzl, figure dans le livret accompagnant le coffret de disques 33 tours *Musica Friburgensis : anthologie*, Michel-R. Flechtnér (dir. production), [Fribourg] Musica Friburgensis, 1987. Voir aussi SCARCEZ, 2015.



des objets de prestige qu'on montre, ils témoignent de la dignité et de la richesse de l'institution. Ils permettent également de réaffirmer Fribourg comme lieu où le chant liturgique est pratiqué. On le sait bien, le chant liturgique, à la fois prière et célébration, est au cœur de la liturgie «catholique» depuis le Moyen Âge. Au milieu de celle-ci débute le premier répons des Matines du premier dimanche de l'Avent, *Aspiciens a longe ecce video*. La date de 1517 est inscrite dans la lettrine «A» qui marque le début de la pièce.

GRÂCE SANS DOUTE À PIERRE FALCK

Ce début de XVI^e siècle marque pour le musicologue Jürg Stenzl une sorte d'âge d'or de la musique à Fribourg, en lien avec le courant humaniste⁴. Pour appuyer cette thèse, il relève l'engagement de musiciens professionnels à Saint-Nicolas, via semble-t-il l'humaniste fribourgeois Pierre Falck, qui avait des contacts à Bâle et en Allemagne du Sud. C'est d'ailleurs lui qui a mené les négociations auprès du pape Jules II en vue de la modification du statut de Saint-Nicolas. Le recours à des professionnels de la musique reflète également la volonté de Fribourg de s'aligner sur les grandes institutions religieuses qui, depuis le milieu du XV^e siècle, s'emploient précisément à professionnaliser l'exécution de la polyphonie et de la musique instrumentale. De fait, Fribourg prend pour modèle la *Kantorei* bernoise voisine pour institutionnaliser ses ressources en personnel musical. Une chanterie ou chantrerie, qui fait office de chapelle musicale, et une maîtrise d'enfants sont fondées en 1502⁵.

Hans Kotter, Allemand du Sud fréquentant la famille bâloise des Amerbach, est engagé comme organiste de la collégiale en 1514. Ses tâches consistent à jouer durant la liturgie, le plus souvent en improvisant, et parfois à remplacer des parties de plain-chant. On parle d'*alternatim* lorsque l'instrument alterne à plusieurs reprises avec la voix. Un *Salve regina* de Kotter repose sur ce principe. La pièce a pu peut-être aussi être exécutée dans le cadre du service du Salve le samedi à Notre-Dame toute proche⁶.

Une année avant la venue de Kotter à Fribourg, le chanteur et compositeur Johannes Wannenmacher est appelé à Saint-Nicolas, après avoir officié à Berne durant trois ans. Également originaire d'Allemagne du Sud, il est en relation avec Falck, ce qui explique probablement sa venue. On a conservé un peu plus d'une vingtaine d'œuvres de Wannenmacher,

⁴ STENZL, 1987, p. 3.

⁵ Scarcez a eu la générosité de me donner à lire une version préparatoire d'un article intitulé *L'office chorale à la Collégiale de Fribourg: les premiers musiciens*, qui traite entre autre de ces questions. Qu'elle en soit chaleureusement remerciée ici.

⁶ L'œuvre est enregistrée dans l'anthologie *Musica Friburgensis* 1987.

Johannes Wannenmacher,
Attendite popule meus à 4 voix, première page de
musique, in Glaréan,
Dodecachordon, Bâle, Heinrich Petri, 1547, p. 306.

aussi bien sacrées que profanes. Le motet *Attendite popule meus* à 4 voix a dû avoir une notoriété particulière à son époque. En effet, il figure en tant qu'exemple d'un mode ecclésiastique particulier, le mode hypomixolydien, dans un des plus importants traités de musique du XVI^e siècle : le *Dodecachordon* de Glaréan, publié à Bâle en 1547. La figure ci-dessous comporte une des pages de la partition. Le texte de l'œuvre, une compilation d'extraits bibliques, peut-être réalisée par Falck, est une mise en garde contre les promesses des souverains. Il est donc tentant de relier le motet aux négociations de paix qui se sont déroulées à Fribourg en 1516 entre les Confédérés et le roi de France François I^r après les guerres d'Italie. Son écriture musicale est typique de son époque : elle repose sur une alternance de passages imitatifs et en «accords» successifs, sur le modèle de Josquin Desprez d'abord⁷.

Un troisième compositeur est actif à Fribourg, mais quelque peu plus tardivement, entre 1554 et 1567, comme chantre à Saint-Nicolas. Il s'agit de Homer Herpol, un Flamand qui a étudié avec Glaréan. Herpol a publié une collection de cinquante-quatre motets à Nuremberg en 1565, qui a pour particularité de suivre la nouvelle classification modale en douze modes de son maître⁸.

306 Dodecachordi
Hypomixolydij cxemplum

Ioannes

⁷ La pièce peut également être entendue via *Musica Friburgensis* 1987.

⁸ Un *Salve Regina* à 4 voix du compositeur, qui nous est parvenu sous forme manuscrite, figure dans *Musica Friburgensis*.

UN MOTET POUR L'HISTOIRE

Kotter, Wannenmacher et Herpol restent des figures confidentielles à l'échelle européenne. Ce n'est en revanche pas le cas de Guillaume Du Fay, certainement le musicien le plus important du XV^e siècle, dont un des motets isorythmiques, *Magnanima gentis* à 3 voix, est lié à l'histoire des rapports tumultueux entre Fribourg et Berne. En 1438, alors que le compositeur est au service de la Savoie, Amédée VIII lui commande un

motet pour commémorer la signature d'un traité d'assistance mutuelle entre les deux villes. Dans ces années, Fribourg cherche à s'allier à la fois Berne, à l'Est, et la Savoie, à l'Ouest. Pour la signature, deux fils du duc, Louis et Philippe, font le voyage de Berne du 3 au 5 et de Fribourg du 6 au 8 mai. À l'accoutumée dans ces circonstances, l'événement donne lieu à de grandes festivités. C'est probablement dans ce contexte qu'a été exécutée la pièce à la fois à Berne et à Fribourg (à Saint-Nicolas?). Il n'est pas innocent que l'œuvre commandée soit un motet isorythmique, car ce type de motet appartient aux productions artistiques les plus élevées dans la hiérarchie des genres de l'époque. En d'autres termes, pour s'assurer les bonnes grâces de Berne, et Fribourg dans une moindre mesure, la Savoie met les formes ! Chacune des voix de la pièce porte son propre texte, anonyme. Celui de la voix de *cantus*, ou soprano, forme un panégyrique, avec renvois à la mythologie : la Savoie fait l'éloge de Berne. Ce n'est que dans le texte de la partie de *contratenor*, ou alto, que le nom de Fribourg apparaît : « Ô Berne, puisque tu as pu t'allier à Fribourg, comme l'impétueuse rage du mal s'est écroulée⁹ ! » La troisième voix, le *tenor*, déroule un texte beaucoup plus court, qui résume le propos de l'œuvre et fonctionne comme emblème lié à la circonstance de composition : « Voilà l'authentique fraternité¹⁰. » La formule est répétée à quatre reprises, sur des notes à valeurs rythmiques longues. Le motet est isorythmique parce que le rythme de cette voix change de façon proportionnelle à chaque répétition¹¹.

Ce type de festivités donne lieu à la Renaissance à l'exécution de diverses sortes de musiques : des pièces composées pour l'occasion comme on vient de le voir, de la musique sacrée pour les services religieux divers qui les jalonnent, de la musique instrumentale et vocale lors du ou des banquets obligés, des fanfares jouées durant les cortèges qui parcourent les villes. Dans ce dernier contexte, à Fribourg, les fifres de la ville, un corps composé de trois à six instrumentistes à vents, devaient certainement être mis à contribution¹². De la musique résonne dans les rues et les places fribourgeoises de manière plus générale. Il faut bien entendu mentionner celle interprétée durant les diverses processions religieuses et jeux liturgiques. De plus, des musiciens ambulants animent régulièrement les espaces publics, malheureusement sans avoir laissé d'autres traces que des paiements ponctuels qui leur sont demandés.

⁹ « O quando iungi
potuisti, Berna,
Friburgo, quanta mali
rabies impetuosa ruit ! »

¹⁰ « Haec est vera
fraternitas. » Je remercie
vivement Élodie Paupe
pour sa traduction.

¹¹ La pièce a été enregistrée à plusieurs reprises et est aisément accessible via différents canaux.

¹² FELLERER, 1935.



Johannes Galliculus, *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Marcum*, partie de *bassus*, première page de musique, [f. 2r], in *Selectae harmoniae quatuor vocum de passione domini*, Wittemberg, Georg Rhau, 1538, Fribourg, Bibliothèque Cantonale et Universitaire

D'EUROPE ÉGALEMENT

Il a été question, jusqu'ici, de la production musicale «locale». Mais nous savons grâce aux sources conservées dans la région et parfois des annotations de provenance que des œuvres composées et éditées ailleurs en Europe sont interprétées à Fribourg à la Renaissance. Cela n'a rien d'étonnant au vu des multiples liens culturels que la ville et sa population entretiennent avec différentes régions de la Confédération et en dehors. Ainsi, l'Abbaye cistercienne de la Fille-Dieu à Romont conserve les parties de *bassus*¹³ de douze publications, parues entre 1545 et 1550, de Pierre Attaingnant, l'éditeur français le plus important de la première moitié du siècle¹⁴. L'ensemble contient des messes, des magnificats et des motets, avec une orientation mariale pour beaucoup d'entre eux. Les compositeurs représentés sont franco-flamands et français : Pierre de Manchicourt, Guillaume Le Heurteur, Pierre Certon, Claudin de Sermisy parmi d'autres. On y trouve également une édition entièrement consacrée au musicien majeur de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle qu'est Josquin Desprez. Parue en 1549, elle contient treize de ses motets. Ces pièces ont fait l'objet d'autres éditions, mais la partie de *bassus* romontoise est la seule trace conservée de celle-ci.

De son côté, la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg conserve quatre sources de polyphonies cataloguées récemment, mais n'ayant fait l'objet pour l'heure d'aucun travail de recherche¹⁵. Une

¹³ Les parties de *bassus* sont des livres ne proposant que la voix de *bassus* des pièces. Les autres voix de la polyphonie figurent dans d'autres livres indépendants.

¹⁴ SCARCEZ, 2015, p. 150-162.

d'entre elles est une anthologie de musiques pour la Passion publiée par Georg Rhau à Wittemberg en 1538. La pièce qui ouvre le recueil est une Passion du compositeur allemand peu connu Johannes Galliculus. Il n'est pas inintéressant de relever qu'aussi bien Rhau que Galliculus étaient proches des Réformés. Dans le lot, on trouve encore une copie d'un recueil de messes de Giovanni Matteo Asola, compositeur italien, paru en 1586.

ET LA MUSIQUE VOCALE PROFANE ?

Et qu'en était-il, à la Renaissance dans la région de Fribourg, de la musique vocale profane ? Nous ne possédons qu'une seule source attestant de sa pratique à cette époque-là. Cette rareté ne signifie pas obligatoirement qu'elle était peu cultivée. La situation s'explique probablement par le fait que les sources profanes, souvent en mains privées, s'éparpillent plus facilement. Le manuscrit en question est une tablature de luth, c'est-à-dire une partition dans une notation particulière adaptée à l'instrument, qui contient un arrangement de *De tous biens plaine* à 3 voix du Flamand Hayne van Ghizhegem¹⁵. Trouver une telle adaptation n'est en rien étonnant, dans la mesure où l'arrangement instrumental d'une pièce vocale se pratique couramment et parce que la chanson est une des pièces les plus populaires du début du XVI^e siècle. Le manuscrit qui contient la pièce est avant tout consacré aux *Vies parallèles* de Plutarque. Il provient d'Italie et est parvenu à Fribourg par l'intermédiaire de Pierre Falck, déjà évoqué ici. Ce dernier s'intéresse aux sciences et aux arts, et en particulier à la musique, car, pour les humanistes, cet art éveille à la vertu et offre un délicieux délassement. On ne sait pas ce qu'il en est de Falck, mais, souvent, les lettrés épris de culture ancienne s'adonnent en amateur à la musique. En jouant du luth chez eux, seuls ou en présence d'une société restreinte, ils peuvent tour à tour s'approprier facilement des œuvres polyphoniques et briller en société.

On le sait, le plain-chant médiéval et renaissant fribourgeois est tributaire de deux grandes zones géographiques, l'Ouest de l'Europe et moins franchement les régions de langue allemande. La polyphonie qu'on a pu entendre à la Renaissance à Fribourg se ressent ou provient des zones culturelles les plus influentes, à savoir la Savoie et la France de manière plus générale, on l'a vu avec le motet de Dufay, l'Allemagne du Nord avec Kotter, Wannenmacher et leurs œuvres, et enfin l'Italie avec la tabla-

¹⁵ Les sources sont inventoriées sous la cote CH BCUF LM 12 A. Je remercie vivement Florence Sidler, responsable des Archives musicales de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire, de les avoir portées à ma connaissance.

¹⁶ La tablature de Fribourg a été enregistrée par Christoph Greuter, dans le CD *Schweizer Lautenmusik der Renaissance*, Migros-Genossenschafts-Bund, 2002, MGB CD 6198.

ture de luth qui contient *De tous bien plaine*, sans compter les musiques importées. Ce paysage sonore est typique d'une ville moyenne européenne de la Renaissance, excepté le métissage culturel spécifiquement suisse qui le caractérise.

A. G.

Sources et bibliographie

Dictionnaire du Moyen Français, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine : <http://www.atilf.fr/dmf>, article « chœur ».

FELLERER Karl Gustav, *Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg im Uechtland*, Ratisbonne 1935, Friedrich Pustet, p. 77-93.

FENLON Iain, « Urban Soundscapes », dans FENLON Iain, WISTREICH Richard (eds.), *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, Cambridge 2019, University Press p. 209-259.

SCARCEZ Alicia, *Liturgie et musique à l'Abbaye cistercienne Notre-Dame de la Fille-Dieu (Romont). Histoire et catalogue des sources de sept siècles de vie chorale*, Fribourg 2015, Presses universitaires.

UTZ TREMP Kathrin, *Histoire de Fribourg, Tome 1 : La ville de Fribourg au Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècle)*, Neuchâtel 2018, Alphil.

WALTER François, *Histoire de Fribourg, Tome 2 : Une ville-État pour l'éternité (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Neuchâtel 2018, Alphil.