

# MUSIQUE PROFANE ET RELIGIEUSE: LA PRÉSENCE FEMININE DANS LA MUSIQUE MÉDIÉVALE ET BAROQUE\*

Viviane Cunha\*\*

*Résumé: La présence de la femme dans la musique médiévale est un thème encore peu étudié du point de vue social, les musicologues se consacrant surtout à la lecture des notations. Cependant, la participation de la femme dans le contexte soit de la musique sacrée, soit de la musique profane, peut révéler la progression de son rôle dans une société misogyne, comme celle du Haut Moyen Age et celle du Bas Moyen Age. Un parcours diachronique nous permettra d'observer la présence de la femme dans la musique médiévale, à partir des chansons de femmes de caractère profane, en passant par la musique latino-médiévale, jusqu'à la musique du nord d'Italie, à l'époque baroque.*

## Les types de chansons de femmes en langues vernaculaires

La participation de la femme à la musique est attachée intrinsèquement à l'histoire des femmes en général: dès les temps immémoriaux, on la voit comme interprète, comme auteur, ou comme muse inspiratrice, ainsi que comme thème de chansons. L'histoire des femmes dans la musique et dans la poésie forme un tout indissociable, et pour l'Occident cela commence avec l'expansion de la culture grecque.

---

\* Recebido para publicação em maio de 2003.

\*\* Professora da Faculdade de Letras/UFGM.

Les types de chansons de femmes du moyen âge, dans les langues vernaculaires, se présentent de deux façons: celles qui sont explicitement attribuées à une femme par la tradition, c'est-à-dire dont des femmes sont les auteurs, comme celles des trobairitz, par exemple; et celles que nous connaissons à travers la voix d'un troubadour ou d'un jongleur, comme les chansons de toile et les chansons d'ami galiciennes portugaises.

Le traité d'art poétique du troubadourisme galicien portugais, qui nous est parvenu fragmenté, définit bien la chanson d'ami: c'est la chanson qui sort de la bouche d'une femme, c'est-à-dire que c'est la femme qui parle de son amour ou du sentiment amoureux qui la tourmente. Sous cet aspect, elle s'identifie à la chanson des trobairitz, où c'est la femme amoureuse qui s'adresse à son ami, de la même façon que le troubadour à sa dame.

En ce qui concerne les chansons de toile, c'est plutôt la voix du narrateur qu'on entend dans la majorité des chansons, et c'est pour cela, peut-être, qu'on les a appelées aussi de "chansons d'histoire".

Les chansons de femmes qui nous sont arrivées à travers la voix d'un troubadour ou d'un trouvère – c'est-à-dire les chansons de toile et les chansons d'ami – sont du type traditionnel, un genre plutôt populaire ou popularisant, mis en forme par des poètes réputés, selon la majorité des spécialistes. On estime que ce type de chanson vient, peut-être, d'une tradition plus ancienne, à travers l'oralité. Pierre Bec, un des tenants de l'archaïsme des chansons de femmes, présente, dans un article publié en 1974, une classification typologique: il affirme qu'elles sont très anciennes et traditionnelles et qu'à partir du moyen âge il commence à apparaître un nombre varié de genres et sous-genres, ce qui permet d'établir une taxinomie cohérente en les groupant de la façon suivante: 1. l'aube; 2. la chanson de toile; 3. la chanson d'ami (dont on peut distinguer deux sous-genres: la chanson de délaissée et la chanson de départie); 4. la chanson de malmariée.

## Les théories sur les origines des chansons profanes de la Romania

L'origine des chansons de femmes est liée à l'origine des chansons romanes en général. La question de l'origine des chansons en langues vernaculaires romanes est très polémique, surtout en ce qui concerne les chansons de femmes. Quatre thèses, au moins, sont débattues depuis la fin du XIXe siècle à propos des origines de la lyrique romane: la thèse médiolatiniste, qui situe l'origine des chansons dans la poésie latine; la thèse liturgique, fondée sur l'influence des chants de la liturgie chrétienne; la thèse folkloriste, soutenue par les philologues français, surtout Gaston Paris, qui place les origines dans les coutumes et les rites païens – comme les fêtes de mai ou la célébration du printemps – et la thèse de l'origine arabe, qui soutient l'influence de la poésie arabo-andalouse de la Péninsule Ibérique, qui précède à lyrique occitane.

La thèse médiolatiniste essaie d'expliquer le caractère profondément littéraire de la poésie troubadouresque en y trouvant une continuité de la littérature latino-médiévale des XIe et XIIe siècles. Un des partisans de cette thèse, le philologue allemand W. Meyer, considère Abélard comme un extraordinaire créateur, qui utilise des formes semblables à celles des premiers troubadours. Le philologue italien Guido Errante, d'autre part, remarque les influences des écoles françaises du XIe siècle, non de celle d'Angers, mais de celle de Chartres, dont les premiers troubadours auraient reçu "l'aliment culturel et spirituel". (d'après LAPA, 1955:63-75)

Une contribution importante pour les études des chansons en langue d'oc et en langue d'oïl est représentée par l'approche typologique de Pierre Bec, dans un article publié en 1974. Selon l'auteur, il faut distinguer trois grands registres socio-poétiques dans la littérature du moyen âge: un registre aristocratisant; un registre jongleresque; un registre folklorisant, ces deux derniers pouvant être regroupés sous le registre popularisant. Au registre aristocratisant, appartient le grand chant courtois, c'est-à-dire les chansons des troubadours et des trobairitz. Au registre popularisant appartiennent

les chansons d'ami, les chansons de toile, les chansons de malmariée, etc.

En ce qui concerne les chansons d'ami, plusieurs auteurs citent des rapports ou plutôt des *topoi* communs à la poésie grecque sans doute, mais on y rencontre aussi des *topoi* qui se trouvent ailleurs: dans la poésie chinoise du Xe siècle ou du VIe siècle av. J.C.; dans les chants épiques des peuples disparus, comme c'est le cas des sumériens, etc. Cependant, les *topoi* communs ne doivent pas s'expliquer par des influences si lointaines et anciennes, ils s'expliqueraient plutôt comme étant des universaux littéraires. La littérature détient des topiques qui lui sont chers et quelques uns appartiennent au domaine universel. Il faut faire donc des distinctions entre les influences historiques, diatopiques, etc. et les *topoi* plus au moins universels. On sait que certains motifs des chansons, comme par exemple l'évocation de quelques animaux ou des oiseaux, sont présents dans plusieurs littératures ce qui peut s'expliquer simplement par l'imaginaire régional.

GANGUTIA ELICEGUI (1972:329-396), dans un vaste article, compare la poésie grecque archaïque et la poésie arabe-espagnole, en y observant une correspondance thématique et structurale avec les chansons de femme de la Romania. Elle y considère surtout les kharjas et les chansons d'ami, en concluant que ces dernières possèdent des précédents dans la poésie sumérienne et égyptienne. D'après son argumentation, les *topoi* communs s'expliquent par les contacts socioculturels des peuples: les Grecs et les Orientaux faisaient partie d'un seul système international dans la Méditerranée Orientale, vers le deuxième millénaire av. J.C.; depuis le premier millénaire, Grecs et Orientaux se sont séparés; avec la conquête Alexandre le Grand ces peuples sont unis dans la nouvelle organisation hellénistique; finalement, la conquête arabe, comme la romaine, unit de nouveau les deux mondes, jusqu'à l'Occident. Les liens entre ces peuples ne sont jamais totalement coupés.

La thèse arabe qui situe les origines de toute la poésie troubadouresque, et spécifiquement des chansons de femmes, dans

la poésie du sud de l'Espagne, naquit à l'époque du romantisme et se fonde sur la tradition de la chevalerie arabe de la Péninsule, qui a précédé le mouvement troubadouresque en France. Cette thèse est admise par des philologues tels que E. Fauriel (France), Alexandre Herculano (Portugal), Julian Ribera (Espagne), etc. (d'apr. LAPA, *ibid.*). Nous savons que les romantiques éprouaient une énorme fascination pour la culture de l'Orient. L'argument principal sur lequel s'appuie cette thèse est le caractère chevaleresque des arabes: l'adoration de la femme, la courtoisie, les tournois et les jeux poétiques, en remarquant l'antériorité de ces éléments dans la Péninsule Ibérique (Xe et XIe siècles).

Cette thèse est pourtant très discutable, car les éléments courtois comme ceux qu'on attribue aux Arabes, sont plus anciens dans la Romania. Ils remontent à la poésie néo-latine des premiers siècles barbares, comme celle de Fortunat et de Radegonde. Dès que les rois mérovingiens se sont établis en Gaule, ou dès que les rois wisigoths se sont établis dans la Péninsule Ibérique, pour ne parler que de l'espace concernant notre étude, un nouveau idéal de raffinement est apparu chez les peuples germaniques, et le fait qu'ils se sont naturellement romanisés en est une preuve. L'entourage courtois était installé en Gaule dès le VIe siècle de notre ère, dès les temps des premiers royaumes barbares: c'est le cas de la cour de Metz et celle de Poitiers, pour ne citer que les espaces courtois qui ont un rapport avec les origines du troubadourisme en Gaule, vu que le poète Fortunat s'y distingua.

En vérité, toutes les théories citées ci-dessus sont très bien fondées et les unes n'excluent pas les autres, au contraire, elles sont complémentaires, car chacune a pris un aspect propre, où on peut trouver des arguments incontestables. En vérité, c'est l'ensemble de ces théories qui peut le mieux expliquer le problème des origines de la lyrique romane, ou même des chansons de femmes.

En analysant la poésie ancienne, le philologue espagnol MILÀ y FONTANALS (1861:24-25) affirme qu'on peut observer dans les

habitudes poétiques du peuple roman, une filiation ininterrompue des danses et des chœurs originaires de la Grèce et des drames mutilés des derniers temps de l'empire romain, ainsi que des chants et des représentations populaires des bas siècles. La transmission des pratiques anciennes se fit avec la diffusion de la langue et conséquemment les formes de versification qui devinrent plus populaires, soit: le mouvement trochaïque, très répandu à Rome, et le iambique, utilisé dans le chant ecclésiastique dès les premiers siècles du christianisme. Ils sont la base principale de la versification néo-latine. La poésie latine cesse d'être métrique et devient rythmée, en subordonnant les vers aux désinences identiques ou semblables. On peut en voir la preuve dans les hymnes religieux, où alternent les stances latines et romanes, conformément à cet exemple du XIe siècle, cité par Milà y Fontanals:

Cum la reina l'enten / si-'l respon tan piamen / Aço sia au so talen / O beata faemina / Cujus ventris sarcina / Mundi tollit aerumna – Cum la reina l'auvit / Si l'amet e si u jauvit / Aço sia au so chausit / Illi laus et gloria / Honor, virtus, gratia / Decus et victoria...

D'après E. du Méril (*apud* MILÀ y FONTANALS), à cette époque (XIe siècle) certains chantaient des vers profanes avec des mélodies d'hymnes, et il y a aussi des poésies hybrides, où la métrique latine détermine le vers du roman et vice versa.

M. HUGLO (1982:197-198), dans son article sur les chansons d'amour latines, analyse la chanson *Invitatio amicae* – "invitation d'un adolescent à l'adresse de sa fiancée, pour qu'elle vienne partager la demeure préparée pour elle" – considérée comme "la plus ancienne chanson d'amour en latin médiéval et peut-être aussi le plus ancien modèle de pastourelle". Selon l'auteur, on peut la dater de la première moitié du XIe siècle. Il observe que le schéma musical est ABCD pour toutes les strophes, le même schéma

classique d'un hymne liturgique. Selon Huglo, l'auteur du texte est le même de la mélodie, "une mélodie syllabique qui diffère à peine de celles qu'emploie l'hymnodie liturgique". (*ibid.*:199)

### **La présence féminine dans la musique latino-médiévale du Bas Moyen Age**

Il faut évoquer ici, d'autre part, les chansons en langue latine composées par des femmes; ce qui, bien qu'elles soient majoritairement de caractère religieux, pourra nous donner une vision de la participation de la femme dans un genre différent, celui du sacré, en même temps que nous pourrons y observer le type de musique créé dans un autre contexte socioculturel.

En effet, cette poésie produite dans les monastères par les béguines ou par les moniales, malgré son caractère religieux, peut nous fournir plusieurs éléments sur la participation des femmes dans la musique de la liturgie, surtout à partir du XII<sup>e</sup> siècle, ce qui pourra, peut-être, compléter notre information sur l'origine de la lyrique romane, et peut-être nous aider à mieux comprendre les origines du genre de la chanson de femme. La participation plus systématique de la femme, dans un milieu peu ouvert comme celui de l'église ou du clergé, est aussi une évidence de la transformation de leur rôle dans la société médiévale des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Les femmes compositeurs de musique sacrée au moyen âge sont parfois connues, comme Hildegarde de Bingen, Herrad de Landsberg et Maria Gonzalez de Agüero. La documentation dont nous disposons sur leurs œuvres est très significative, s'agissant de cette période, car ces moniales, responsables de la création ou de la mise en écriture des textes, sont devenues des symboles de la culture musicale d'une époque ou d'une région. Il faut considérer aussi cette poésie en langue latine, engendrée par les moniales, dans un espace religieux, loin donc des châteaux et de l'ambiance

courtoise, et qui a une importance sur l'imaginaire chrétien du moyen âge.

Nonobstant toutes les polémiques sur la musique ancienne et son influence, ou plutôt, sa survivance au moyen âge, les auteurs, en général, s'accordent sur deux points: celui de l'influence juive dans la forme du chant et celui de l'influence grecque sur la technique musicale. La musique chrétienne romaine, dès son début, adopta la façon des synagogues de chanter et de réciter les psaumes, et ces rudiments du culte pénétrèrent en Gaule en même temps que l'armée et l'administration romaine. (d'après Gagnepain, 1984:5). Vers 260, Paul de Samosate, évêque d'Antioche, introduisit la psalmodie responsoriale, qui consistait en l'alternance d'un chœur de jeunes filles et d'un chœur d'hommes, ce qu'on appelle le chant antiphonique. Dans la musique grecque, l'Antiphonia désignait l'octave, c'est-à-dire deux notes qui semblent identiques.

Dès la fin du IV<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne on peut constater la présence de la femme comme cantrix, dans les offices liturgiques, ainsi que nous l'apprend la moniale Égérie dans son *Journal de Voyage*, plus connu comme *Peregrinatio ad Loca Sancta*. Cela a une importance capitale du point de vue social, puisque nous sommes à une époque où la femme est considérée comme *res* et non comme *persona*, selon le droit romain. Paradoxalement, elle est admise et acceptée comme membre d'une église misogyne, où elle détient différents offices, sans doute superficiels ou assez passifs: nous savons bien que cette même église la considère comme fille d'Ève, et la condamne à avoir une place marginale dans la société. Comme le remarque bien PELLETIER (2001:8) "la misogynie se nourrit d'élaborations subtiles où la peur de l'autre a d'ailleurs une place majeure." Dans l'antiquité, même si la femme était considérée comme *res* par le droit civil romain, elle n'était pas poursuivie par une misogynie radicale comme au moyen âge. C'est un paradoxe, car c'est justement au moment où la femme devient *persona* aux premiers siècles du moyen âge, que commence à



progresser la misogynie, qui semble plus évidente dans le milieu du clergé. Dès le VI<sup>e</sup> siècle, Césaire d'Arles condamnait les chœurs de femmes: "*obscoena et turpia cantica cum choris femineis*" (cit. d'après NELLI, 1963:29) En effet, un décret du concile de Châlons (650) interdit aux femmes de chanter à l'église.

Malgré la persécution misogyne, la femme continue à gagner son espace dans le monde médiéval et amplifie sa participation dans l'histoire. Avec l'expansion des ordres monastiques et la croissance des monastères féminins, les femmes commencent à avoir, quelques siècles plus tard, une participation plus active dans les actes liturgiques, et par la suite il s'y crée un milieu plus favorable pour le développement des hymnes et des psaumes. Au douzième siècle, l'exemple le plus connu de compositeur féminin est sans doute celui de Hildegarde de Bingen, considérée aussi comme porte-parole d'une culture scientifique et théologique et que DROMKE (1991:144) compare à Avicenne:

In the Middle Ages only Avicenna is in some ways comparable: cosmology, ethics, medicine and mystical poetry were among the fields conquered by both the eleventh-century Persian and the twelfth-century "Rhenish sibil".

Les scientifiques modernes ont découvert dans sa vie et dans son travail une source d'études et de méthodes les plus diverses, utiles pour les psychologues aussi bien que pour les archéologues, les musicologues et les iconologues. PERNOD (1994:8), dans son œuvre *Hildegarde de Bingen*, nous assure que cette écrivain géniale "est intervenue auprès des personnalités les plus marquantes de son temps, papes et empereurs" et qu'elle représente "la conscience spirituelle et politique" de ce XII<sup>e</sup> siècle.

Hildegarde fascina son époque avec ses livres de visions, qui ont anticipé plusieurs découvertes des astrophysiciens modernes. Ses traités de médecine douce font encore autorité parmi les spécialistes. Pernoud remarque que "cette moniale des bords du Rhin, qui en écho à la voix de saint Bernard, fait entendre une voix

féminine, musicale au sens propre" (*ibid.*) composa soixante dix sept pièces regroupées sous le titre *Symphonia*, en un seul volume: la *Symphonia harmoniae caelestium revelationum*.

C'est la musique l'élément central de l'univers religieux et philosophique de Hildegarde: l'*Ordo Virtutum*, qui vient comme un appendice d'un des manuscrits de la *Symphonia*, est une sorte d'opéra moralisé; considérée comme la plus ancienne pièce de ce genre en Occident, elle révèle un univers mystique où l'histoire et les travaux des forces cosmiques prennent la forme d'allégories: du diable, de l'âme fidèle qu'il tente de corrompre, de l'Humilité, de la Charité, etc. (d'après Pernoud, *ibid.*)

Le XIIe siècle est une période prodigieuse d'innovation musicale et en suivant les rives du Rhin, nous trouvons une autre femme, contemporaine et amie de Hildegarde. En effet, en 1167, Herrade de Landsberg fut élue abbesse de l'Abbaye de Hohenburg près de Strasbourg et, peu avant sa mort en 1195, parut l'œuvre célèbre *Hortus Deliciarum*, une sorte d'anthologie et d'encyclopédie religieuse, qui comporte environ 1200 textes de plusieurs auteurs, ainsi qu'une collection de chants et d'hymnes, familiers à ceux de Hildegarde, où il y a des poèmes composés par Herrade. L'*Hortus*... était un épais folio constitué de 324 parchemins avec plus de six cents enluminures, une excellente source pour l'étude des coutumes de l'époque, inspirés de la tradition de l'art byzantin. Malheureusement ce manuscrit fut détruit à l'époque du tragique bombardement de Strasbourg, en 1870, et il ne nous en reste qu'un nombre infime d'enluminures gravées au XIXe siècle.

En Espagne, près de la ville de Burgos, un couvent de femmes de l'ordre cistercien produit une œuvre musicale des plus importantes au moyen âge: le *Codex Las Huelgas*, un des rares manuscrits de cette période qui reste encore à sa place initiale. Ce manuscrit, dans une notation française, est constitué de 45 compositions monodiques et 141 compositions polyphoniques, quasiment des XIIIe et XIVe siècles, en y exposant une riche variété de styles, dans

lesquelles on peut observer la splendeur de la liturgie et de l'école musicale de ce centre monastique.

Cinquante ans après la fondation du premier couvent mâle de l'ordre cistercien à Tart (diocèse de Langres, en France), le roi Castillan Alphonse VIII et son épouse Eléonor (fille d'Alienor d'Aquitaine et d'Henri II d'Angleterre), construisirent vers 1187, le monastère royal de *Las Huelgas*. Situé au nord de l'Espagne et baptisé *Monasterio de Santa Maria la Real*, il était une sorte de Panthéon de la maison de Castille: les rois y étaient couronnés et les accords de paix y étaient traités. Dans ce monastère, il y avait particulièrement une abbaye de novices, constituée de jeunes filles d'origine noble – dirigées par des moniales – et encore une *Schola Cantorum* et un *Scriptorium*. Rapidement, le monastère gagne une réputation qui le place comme un centre de musique du premier rang au moyen âge.

A l'époque du roi Alphonse le Sage (1226-1284), le monastère de *Las Huelgas* se convertit en un centre culturel, où les juifs, les mudéjars et la population catholique vivaient sous un même toit. Cette diversité culturelle va influencer même l'architecture du monastère. En effet, le dôme octogonal du presbytère rappelle la mosquée Kutubiyya de Marrakech; il y existe également des inscriptions mudéjares dans la chapelle de *San Salvador* du même couvent.

Le codex de *Las Huelgas* est un des derniers manuscrits musicaux de *l'Ars Antiqua* et l'on doit à l'abbesse Maria Gonzalez de Aguero le travail de la copie. Bien que le manuscrit comprenne un répertoire composé entre 1241-1288, c'est une copie du début du XIV<sup>ème</sup> siècle. On peut y constater que les femmes eurent leurs places de musiciennes au moyen âge, puisque les chants sacrés qui sont fréquemment associés à des voix masculines, y étaient chantés chaque jour par les femmes dans leurs confréries. Le *Codex Las Huelgas* contient quatre plaintes composées à l'occasion de la mort de personnes remarquables du couvent: la plainte *Rex obit*

pour le roi Alphonse VIII, le fondateur du monastère; *Plange Castella misera* pour le roi Sanche III de Castille, qui décéda quand il était enfant. Il y avait encore deux plaintes sans référence: *Quis dabit* et *O monialis*. La plainte *O monialis* ne portant pas le nom de la personne regrettée, on croit qu'elle fut composée pour l'abbesse Maria Gonzalez de Aguero, conformément à ce que suggèrent les trois premiers vers:

O moniale,  
le couvent de Burgos,  
pleure pour son moniale. [...]

Ces plaintes, chantées par une voix féminine, montrent que le monastère *Las Huelgas* gardait une importante chorale de moniales. Le *Codex Las Huelgas* comporte aussi plusieurs exemples de *conductus*, à savoir des chansons latines qui ne suivent pas la métrique liturgique, supposées avoir été chantées lors de l'initiation des novices, au moment où elles "épousaient" le Christ. D'après LESNE (1992), *Las Huelgas* est un précieux témoignage de la pratique du chant liturgique monodique et polyphonique dans la Péninsule Ibérique, dont la majorité des œuvres s'inscrivent dans la tradition de l'École Notre Dame de Paris (XIIIe siècle), mais l'on y trouve également représentées des œuvres de style plus ancien, se rattachant à l'École Saint Martial de Limoges (XIe et XIIe siècles). À ce patrimoine musical emprunté aux Écoles françaises s'adjoignent une série de compositions originales, transmises par le seul *Codex de Las Helgas*, probablement originaires de Castille.

La musique sacrée composée par des femmes au moyen âge est le résultat de l'éducation dans les couvents, qui comprenait des études du latin, de la musique et de la littérature, dans laquelle la liturgie prévalait. D'après les musicologues, plusieurs femmes devaient y composer, mais comme la majorité des pièces sont anonymes, on ne peut avancer qu'une évaluation approximative. On pourrait dire la même chose pour les chansons profanes,

puisqu'il y a des nombreuses références sur les chansons de femmes dans les documents littéraires ou d'ordre pragmatique, soit pour les condamner, soit simplement pour les évoquer, malgré le rare répertoire qui nous est arrivé.

Les exemples d'Hildegarde de Bingen, d'Herrade de Landsberg et de Maria Gonzalez Aguero cités ci-dessus sont devenus, en s'exprimant en langue latine, une sorte de marques de la voix féminine, qui ont eu sans doute une place importante dans la culture médiévale. Les voix féminines des couvents continueront de résonner dans les siècles suivants et deviendront de plus en plus fréquentes. Les monastères italiens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en sont de bons exemples, surtout ceux de la région de la Lombardie.

### **Les musiciennes de Lombardie et la musique baroque**

Les couvents représentaient pour les femmes italiennes, à l'époque de la Renaissance et du Baroque, le lieu qui permettait d'éviter un mariage involontaire tramé par la famille, ou même de sauvegarder les fortunes familiales. Cette situation est devenue plus fréquente dans les couvents de Lombardie, où les moniales étaient originaires de riches familles bourgeoises et aristocrates. Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle le diocèse de Milan comptait plus de 6000 religieuses.

Après que le Concile de Trente eut décrété, en 1563, la clôture complète pour les femmes, la musique représentait leur unique voix dans le monde. Durant l'épiscopat de Federigo Borromeo (1595-1631), celui-ci était persuadé de l'influence positive de la musique sur la vie spirituelle des religieuses et leur donna des instruments musicaux. C'est ainsi qu'on verra apparaître des noms des moniales musiciennes les plus remarquables de la Renaissance et du Baroque: Claudia Francesca Rusca, du monastère des Umiliate de Santa Caterina, à Brera; Claudia Sessa, chanoinesse de Saint

Jean de Latran, à Milan; Chiara Margherita Cozzolani (1642-1677), abbesse du monastère de Santa Radegonda, à Milan, le plus fameux pour ses musiciennes et compositeurs. La majeure partie de la musique polyphonique qu'y était exécutée, était l'œuvre de Chiara M. Cozzolani.

Cependant, le nom le plus notable de la musique baroque créée dans les monastères c'est celui d'Isabella Leonarda, une moniale ursuline, née à Novara, en Italie (1620), qui totalisa le nombre de 20 œuvres imprimées y compris l'unique recueil instrumental complet, jamais publié par une femme pendant le XVIIe siècle. Elle composa de la musique vocale sacrée et aussi de la musique profane telles que des trio sonata et une sonata pour violon solo et organum continuum, ce qui la place parmi les premières femmes à composer pour le genre instrumental baroque.

La liste de moniales musiciennes est très significative comme on peut le constater; cependant nous n'avons pas l'intention d'en faire une étude plus systématique. Nous nous limiterons à citer d'autres noms connus comme ceux-ci: Caterina Assanda, née à Pavie, qui appartenait au cloître de Sainte Agathe de Lomello; Maria Xaveria Perucona, ursuline de Novara, réputée aussi en tant que maîtresse de musique et en tant que chanteuse; et encore Rosa Giacinta Badalla, de Venise. Toutes ces musiciennes religieuses du moyen âge et des périodes subséquentes sont des voix féminines qui exprimaient à travers la musique ce qu'elles ne pouvaient pas exprimer autrement.

**Resumo:** *A presença da mulher na música medieval é um tema ainda pouco estudado do ponto de vista social, tendo em vista que os musicólogos dedicam-se mais às notações. A participação da mulher no contexto da música sagrada, bem como no da música profana revela a progressão de seu papel numa sociedade misógina, como a da Alta e a da Baixa Idade Média. Um percurso diacrônico nos permitirá obser-*

*var a presença da mulher na música medieval, a partir das canções de mulheres de caráter profano, passando pela música latino-medieval, indo até à música barroca do norte da Itália.*

### Bibliographie citée

BEC, Pierre. Genres et registres dans la lyrique médiévale des XIIe et XIIIe siècles. Essai de classement typologique. *Revue de Linguistique Romane*, Tome 38, p. 27-39, 1974.

BEC, Pierre. Le type lyrique des chansons de femme dans la poésie du moyen âge. *Études de civilisation médiévale (IXe - XIIIe siècles) - Mélanges E.R. LABANDE*, Poitiers, 1974.

BERRETTA, Antonietta. *In-audita musica*. Compositrici del '600 in Europa. Milano: Edizioni Et, 2000.

DROMKE, Peter. *Women Writers of the Middle Ages*. Cambridge: C.U.P., 1991.

GAGNEPAIN, Bernard. *La musique française du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris: P.U.F., 1984.

GANGUTIA ELICEGUI, Elvira. Poesia Griega de "amigo" y Poesia Arabigo-Española. *Emerita*, Tomo XL, fasc. 2º, Madrid (CSIC), 1972.

HUGLO, Michel. La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, n. 3-4, 1982.

LAPA, Manoel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Época Medieval. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

LESNE, Brigitte. *Codex Las Huelgas*. 13th century Spanish sacred vocal music. Paris: Opus 11, 1992.

MILÀ y FONTANALS, D. Manuel. *De los trovadores en España*. Estudio de lengua y poesia provenzal. Barcelona, 1861.

NELLI, René. *L'érotique des troubadours*. Toulouse: Édouard Privat, 1963.

PARIS, Gaston. *Mélanges de littérature française du moyen âge*. Réédité par Mario Roques. Paris: Honoré Champion, 1966.

PERNOUD, Régine. *Hildegarde de Bingen*. Paris: Le Livre de Poche, 1994.

PELLETIER, Anne-Marie. *Le christianisme et les femmes. Vingt siècles d'histoire*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2001.

VOSSLER, Karl. *Formas literarias en los pueblos romanicos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.