



**HAL**  
open science

## Musique, humanisme et Renaissance

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Musique, humanisme et Renaissance. Françoise Ferrand. Guide de la musique de la Renaissance, Fayard, pp.41-63, 2011, Les Indispensables de la musique, 978-2-213-60638-5. hal-01245340

**HAL Id: hal-01245340**

**<https://hal.science/hal-01245340v1>**

Submitted on 16 Mar 2021

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

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

# MUSIQUE, HUMANISME ET RENAISSANCE

Philippe VENDRIX

## LA MUSICOLOGIE ET LA RENAISSANCE

LA PARUTION en 1860 de *La civilisation de la Renaissance en Italie* (*Die Kultur der Renaissance in Italien*) de Jacob Burckhard suscita un engouement immense. Historiens, historiens de l'art et même historiens de la musique se plongèrent dans la lecture de ce livre, en assimilèrent bien des thèses au point de les ériger en canons historiographiques. Huit ans plus tard, le terme « Renaissance » figure enfin dans le titre d'un ouvrage consacré à l'histoire de la musique : la *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, troisième tome du vaste projet encyclopédique d'August Wilhelm Ambros. Le musicologue allemand n'est évidemment pas le premier à s'intéresser à la musique des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Il dispose d'un nombre non négligeable d'études. Celles-ci s'étaient voulues biographiques – la vie de Palestrina par Giuseppe Baini, celle de Gabrieli par Carl Georg von Winterfeld –, stylistiques également lorsqu'il avait été demandé aux savants d'Europe de mesurer le rôle des musiciens « néerlandais » aux 14<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Certains, des organisateurs de concerts, des éditeurs de partitions anciennes ou des collectionneurs acharnés, avaient porté leur attention sur des détails paléographiques ou codicologiques. Même si l'ambiance générale était au rétablissement de traditions chrétiennes, catholiques ou non, le savoir historique parvenait lentement à se constituer, la masse documentaire à s'accumuler et les interprétations à s'épanouir. Ambros peut donc déjà porter un regard critique et surtout justifier le choix du terme « Renaissance » dans son titre.

Malheureusement, cette justification prend un étrange tournure. Pour Ambros, la Renaissance en musique débute avec l'apparition de la monodie accompagnée à l'extrême fin du 16<sup>e</sup> siècle (c'est-à-dire avec le chant soliste accompagné au luth dont Vincenzo Galilei, Jacopo Peri ou Giulio Caccini sont les représentants les plus significatifs). Ce choix n'est pas aussi étrange qu'il paraît : la monodie permet de localiser en Italie la Renaissance, plus sûrement que ne le ferait la messe polyphonique dont

les principaux représentants proviennent, au 15<sup>e</sup> siècle, du nord de l'Europe (Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin). De plus, la monodie accompagnée constitue, aux yeux du musicologue allemand, le véhicule musical idéal de la subjectivité et de l'individualisme, deux caractéristiques essentielles de la Renaissance sur lesquelles Burckhard avait fortement insisté. Or la polyphonie « néerlandaise » correspond plutôt à une éthique collective héritée du Moyen Âge. Dans le deuxième tome de son histoire, Ambros avait évoqué un autre argument pour démontrer la validité de sa périodisation : la monodie accompagnée rompt avec toute musique composée sur du plain-chant. Autrement dit, la monodie est la manifestation concrète dans la sphère musicale de la résurrection de l'Antiquité, autre moteur essentiel de la Renaissance. Quoiqu'il en soit des nuances qu'Ambros apporte à chacune de ses assertions : l'idée circule abondamment. La Renaissance doit être un phénomène apparu en Italie, comme en témoigne la monodie accompagnée, et, paradoxalement, une époque dont les origines sont indéterminables, comme en témoignent les productions polyphoniques du 15<sup>e</sup> siècle et leur nature ambivalente, entre plain-chant et volonté créatrice.

Plus d'un demi-siècle après la parution du troisième tome de l'histoire d'Ambros, un musicologue s'interroge sur la validité du concept de Renaissance pour l'histoire de la musique : en 1931, Heinrich Bessler publie *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. L'intention de ce célèbre professeur d'Heidelberg, proche de Heidegger, est de rechercher dans la musique du Moyen Âge et de la Renaissance les traces d'une tendance à l'humanisation de la musique. Étrangement pourtant, Bessler ne fournit pas d'explication détaillée de ce qu'il entend par humanisation (« *Vermenschlichung der Musik* »). Il se contente de prémisses pour le moins difficiles à saisir du seul point de vue de la composition, telles que la réintégration de la musique dans la conscience de soi et ses conséquences tragiques. Mais Bessler est aussi un éminent connaisseur du langage musical et sent donc la nécessité de rechercher les origines de la Renaissance en musique, thème central de son travail sur le faux-bourdon.

Au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, deux points de vue dominant dont les porte-paroles les plus marquants sont certainement, d'une part, Gustave Reese et, de l'autre, Edward Lowinsky. Pour Reese, la musique de la Renaissance doit être lue en termes de progrès, d'évolution par rapport au Moyen Âge. Rien, pour l'auteur de deux ouvrages encore

abondamment cités, ne témoigne mieux de cette continuité progressive que la musique du 16<sup>e</sup> siècle dont « la fluidité rythmique et la complexité n'ont jamais été surpassées ». Par ailleurs, ce même 16<sup>e</sup> siècle toujours pour Reese, s'inscrit dans la continuité par la totale réalisation des potentialités de la triade, le contrôle de la dissonance et donc la rationalisation de l'usage des intervalles, l'extension du spectre tonal et l'homogénéité croissante des voix grâce au contrepoint imitatif. Il perçoit en la Renaissance un période privilégiée d'unité musicale : à travers l'Europe, au 16<sup>e</sup> siècle, affirme-t-il, on ne « parlait qu'un langage musical ».

Lowinsky prend un point de vue diamétralement opposé : la Renaissance ne peut être caractérisée que par rapport à ce qui la distingue du Moyen Âge. Il insiste donc fortement sur les aspects « révolutionnaires » de la musique des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Il ne considère pas la Renaissance uniquement comme une période de transformations débouchant sur une complète scission avec la scolastique médiévale, mais aussi comme une période durant laquelle les musiciens cherchaient « à parvenir à une expression musicale libérée de toute contrainte ». Lowinsky appuie bien évidemment sa thèse d'une série de constats dont l'importance est fondamentale pour l'avenir de la musicologie. Pour ce professeur de Chicago, quelques changements dans les conditions de la pratique musicale et dans les conceptions de la composition constituent des preuves suffisamment éloquents de la nécessité de créer une période historico-esthétique indépendante. Ses arguments sont donc autant techniques que sociaux ou esthétiques. La force de son argumentation repose également sur un refus de localiser la Renaissance : plusieurs foyers sont repérables qui apportèrent chacun une contribution spécifique que l'historien a pour mission de réunir de façon synthétique. Ainsi, Lowinsky n'hésite-t-il pas à passer du nord au sud de l'Europe, et vice-versa : les phénomènes migratoires, les nouvelles conditions sociales de la pratique musicale en Italie en sont la preuve. Mais la pierre d'angle du raisonnement de Lowinsky repose sur le principe d'émancipation ; émancipation des principes esthétiques qui avaient prévalu durant le Moyen Âge, mais aussi et surtout des principes qui guidaient le compositeur (abandon des formes fixes, abandon du système modal, etc...). La Renaissance ne se contente pas d'être, pour Lowinsky, le temps des émancipations : elle est aussi le temps des établissements. La tonalité, les relations musique et texte, la modulation, le chromatisme, la virtuosité, l'instrument comme source d'inspiration

sont autant de lieux dans lesquels les compositeurs de la Renaissance ont illustré leur volonté d'abandonner les préceptes médiévaux.

Leo Schrade cherche à relancer le débat au début des années cinquante. Sa relance prend cependant une tournure surprenante, car au lieu d'élargir le concept de Renaissance en musique, il lui donne une signification restrictive. L'argumentation de Schrade repose sur trois points. Le premier emprunte au principe même de renaissance (la résurrection des savoirs et pratiques de l'Antiquité classique) dont il repère la trace dans les écrits des théoriciens, soucieux de retrouver dans les écrits des anciens les principes fondamentaux d'autorité. Le deuxième argument semble s'opposer au premier. Car Schrade voit chez ces mêmes théoriciens une volonté manifeste de mettre en évidence la nouveauté des pratiques de leur temps par rapport aux pratiques qui précèdent immédiatement. Ils inaugurent ainsi – et c'est son troisième argument –, un mouvement qui ira en s'accroissant durant tout le 16<sup>e</sup> siècle : les théoriciens qui succèdent à Tinctoris chercheront aussi à définir des générations de compositeurs qui, chacun à leur manière, contribuent à créer des nouveautés. D'autres s'abandonneront à des recherches purement académiques, en quête de cette musique antique idéale (Nicola Vicentino, Galilei).

Quelques étapes importantes marquent donc ce premier siècle de musicologie. Ambros adopte le concept de Renaissance sans véritablement le justifier, impliquant par là la légitimité du concept. Bessler tente une première explication fondée sur un principe téléologique : celui de l'humanisation progressive de la civilisation. Cette explication repose sur une continuité de l'effort et rejette implicitement le souhait d'Ambros de définir la Renaissance comme une période autonome. Gustave Reese tente de donner à la perception de Bessler des assises analytiques. Son point de vue n'est cependant plus téléologique : ce qui importe le plus pour lui, c'est de montrer la continuité qui existe entre musique du Moyen Âge et musique de la Renaissance. Lowinsky remet à l'honneur le principe d'une période autonome. Pour répondre à Reese, il fait reposer son argumentation sur des principes d'écriture musicale. Schrade cherche à approfondir l'inscription culturelle du phénomène musical comme s'il lui revenait la tâche de justifier la position prise sans explication par Ambros un siècle auparavant.

Les prises de position de ces musicologues ne sont pas simplement le reflet des difficultés d'une discipline à s'imposer dans un paysage académique dont les contours avaient été tracés par les historiens de la

culture, sans tenir sérieusement compte des développements de l'art musical. Elles révèlent aussi à quel point le concept de Renaissance et la notion d'humanisme ne peuvent être transférés au domaine musical sans quelques modifications ou même quelques révisions. Toute tentative de définir globalement une Renaissance en musique semble vouer à l'échec ou prêter le flanc à des critiques parfois acerbes. Quelques paramètres peuvent néanmoins apparaître pertinents – ils sont empruntés à Ambros, Bessler, Lowinsky, Reese ou Schrade – et s'accorder avec les principes défendus par les historiens de la culture : le sentiment d'appartenance à un âge nouveau, l'apport de l'élan philologique, la recherche de nouveaux modèles conceptuels pour dire la musique, la dynamique de la découverte scientifique ou encore la relocalisation de l'art musical dans l'ensemble des savoirs. Autant de paramètres qui évitent d'enclaver la musique dans un champs exclusif (celui de la théorie ou celui de la pratique), et aussi d'enfermer le concept de Renaissance dans une perspective uniquement rétrospective (celle de renaissance) pour lui accorder un rôle, pondéré mais réel, dans les bouleversements qui secouent l'Europe des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles.

## **UN NOUVEL AGE ? : LE SENS DE L'HISTOIRE ET LA PENSEE THEORIQUE**

L'idée d'appartenir à un âge nouveau traverse les deux siècles – les 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> – que l'on associe généralement avec la Renaissance. Des manifestations de cette revendication sont visibles dans les textes sur la littérature, sur l'architecture, sur la peinture au point d'être considérées, à juste titre, comme une caractéristique fondamentale de cette période. Pour la musique, la situation est à la fois aussi claire et plus complexe, comme en témoignent, a posteriori, les difficultés que rencontrent les musicologues depuis le 19<sup>e</sup> siècle à mettre en parallèle la musique et les autres manifestations artistiques. Mais la faute n'incombe pas seulement aux musicologues : elle provient de propos tenus par quelques théoriciens dès le 15<sup>e</sup> siècle.

Le premier de ces théoriciens, un des plus fascinants et intéressants aussi, est incontestablement Johannes Tinctoris. Dans la préface de deux de ses plus importants traités – le *Liber de arte contrapuncti* (1477) et le *Proportionale musices* (c.1472-1473) –, le théoricien et compositeur évoque l'émergence d'un nouvel art musical dont il attribue la paternité à une génération de compositeurs anglais et français et que, seuls, les musiciens français (ou « franco-flamands ») sont parvenus à développer :

« Comme résultat de cette tempête, la discipline de notre musique a pris un développement si merveilleux qu'elle semble être un art nouveau. On considère que le fondement et l'origine de cet art nouveau, comme je devrais l'appeler, se trouvaient chez les Anglais avec Dunstable à leur tête ; ses contemporains furent, en France, Dufay et Binchois, suivis immédiatement par les modernes Ockeghem, Busnois, Régis et Caron – les compositeurs les plus remarquables parmi tous ceux que j'ai entendus. » (*Proportionale musicas*)

Cet extrait du traité de Tinctoris – et la préface du *Liber de arte contrapuncti* en reprend presque littéralement les termes – a eu un impact considérable au 16<sup>e</sup> siècle, mais aussi sur la perception que l'on se fait de la musique de la Renaissance. Car l'émergence de cet art nouveau correspond effectivement à des changements non négligeables dans les procédés d'écriture, de notation, mais aussi s'intègre dans une vision globale des débuts de la Renaissance. Le Dufay qu'évoque ici Tinctoris est celui des motets isorythmiques composés à Florence, et parmi lesquels, le célèbre *Nuper rosarum flores* fut interprété lors de l'inauguration, en 1436, d'un monument fondateur de la Renaissance, le dôme de la cathédrale conçu par Brunelleschi. De la pertinence des propos de Tinctoris à la démonstration de la présence d'une démarche d'historien, il y a cependant une marge.

En effet, si pour les théoriciens des arts non-musicaux, la revendication de nouveauté s'accompagne d'une condamnation du passé précédant directement les premières manifestations de nouveauté, elle suppose aussi la mise en œuvre d'une démarche historique, obligatoire pour tout mouvement construit sur la conjonction de deux attitudes : celle de nouveauté et celle de résurrection, de création supposant une rupture et de renaissance d'un passé lointain. Tinctoris n'hésite pas à condamner les productions musicales antérieures à la génération de Dunstable, Dufay et Binchois. Tout cette musique, vieille d'un demi-siècle ou plus, est, affirme-t-il, « inaudible à des oreilles érudites ». Elle ne répond pas aux nouveaux principes d'écriture qui prévalent depuis le deuxième quart du 15<sup>e</sup> siècle. Le théoricien n'en dit guère plus sur ces œuvres « apocryphes » (c'est le terme qu'il utilise dans le *Liber de arte contrapuncti*). La difficulté est qu'il ne peut pas non plus décrire avec force détail la musique de l'Antiquité ; cette musique qu'il conviendrait que les compositeurs ressuscitent s'ils veulent participer pleinement à ce mouvement de renaissance visible dans bien d'autres arts.

Cela ne signifie pas que Tinctoris ne parle pas de l'Antiquité, tant païenne que chrétienne. Les grands noms de la mythologie musicale, tels Jubal ou Orphée, figurent dans le texte du théoricien. Mais, il n'existe

aucun lien de causalité entre ces figures mythohistoriques et les compositeurs du 15<sup>e</sup> siècle, créateurs du nouvel art. Quant aux figures historiques de l'Antiquité, Homère et Virgile, qui, de toute manière, n'ont pas véritablement contribué au développement des pratiques musicales, elles jouent un rôle extérieur à la démonstration historique, si démonstration historique il y a.

En réalité, ces préfaces s'intègrent dans l'univers de l'humanisme par leur tournure, leur rhétorique empruntée à Cicéron. Il ne s'agit pas pour Tinctoris de faire œuvre d'historien, mais de démontrer sa capacité à manipuler aussi les procédés les plus prisés de l'écriture littéraire ; une écriture qui se veut résurrection de modèles prestigieux puisés dans l'Antiquité classique. Le sens de l'histoire semble étranger aux préoccupations de Tinctoris. La revendication d'appartenir à une modernité est, quant à elle, explicite. Tinctoris prétend même y jouer un rôle, lorsqu'il imite, dans ses propres compositions, les œuvres de ses prédécesseurs immédiats, poursuivant ainsi la succession des générations dont la première était apparue de façon spontanée.

Ces quelques lignes de Tinctoris seront allègrement plagiées par les théoriciens du 16<sup>e</sup> siècle. Plagiées, mais aussi étendues. Chaque nouvelle génération de théoricien ajoutant une nouvelle génération de compositeurs à celles décrites par Tinctoris. Il n'y a pas plus chez ces théoriciens que chez Tinctoris de volonté de faire œuvre d'histoire. Certains méconnaissent des noms cités par leurs prédécesseurs, car leurs œuvres ont disparu de leur environnement sonore ou scripturaire (mais n'est certainement pas lié à une quelconque incapacité à lire des œuvres antérieures à Dunstable, comme on l'a parfois prétendu, ou à la prévalence du principe de contemporanéité du goût qui suppose qu'en matière musicale, on n'écoute que la musique de son temps). Cette méconnaissance se traduit parfois de façon amusante comme chez Pietro Caetano, un chantre de San Marco de Venise au milieu du 16<sup>e</sup> siècle et auteur d'une *Oratione de dignitate et inventione musice* (c.1567) :

« Mais si tu demandes leurs noms, comme ils sont tout aussi horriblement laids à entendre que leurs compositions sont dures et âpres à chanter, je crains que tu ne sois terrifié à leur écoute. Qui, en effet, est d'un cœur si confiant qu'il ne soit épouvanté par ces noms monstrueux, à savoir Duffai, Demomarto, Busnois, Héloi, Barburgan, Binthois, et autres semblables ? »

La conscience d'un âge nouveau (qui n'est pas essentiel en soi à la Renaissance) construite sur la résurrection d'une Antiquité merveilleuse (ce qui est essentiel pour définir la Renaissance) ne fonctionne donc pas



pour la musique, l'excluant en quelque sorte des autres domaines artistiques. Chez Tinctoris, comme chez nombre de ceux qui le plagient, il n'y a pas de démarche historique. L'état présent que Tinctoris décrit est un point d'aboutissement qui se distingue du passé par la qualité et non par la chronologie du développement de l'art musical. La vision généalogique – la succession de générations de compositeurs en débutant avec Dunstable et Dufay – n'accorde aucune place à la notion d'évolution organique. Si Tinctoris avait manifesté une volonté de faire œuvre d'historien, il aurait été contraint de considérer ce « nouvel art » comme une période parmi d'autres. Heinrich Glareanus est le premier à modifier la perspective inaugurée par Tinctoris. L'objectif du *Dodecachordon* (1547) n'est certes pas de faire l'histoire de la musique : il consiste en la démonstration du système des douze modes. À l'intérieur de cette démonstration, Glareanus distribue ses exemples (puisés, comme chez Tinctoris, dans le répertoire contemporain) non seulement en fonction des douze modes, mais aussi en tenant compte d'une vision de l'évolution de la musique reposant sur le schéma simple emprunté à Quintilien : enfance - adolescence - maturité. Contrairement à Tinctoris, Glareanus ne glorifie pas de façon inconditionnelle les temps contemporains. Car après la maturité vient la sénilité et la recherche de nouveauté, véritable agent historique, ne produit pas nécessairement des résultats de qualité, comme en témoignent, affirme Glareanus, certaines œuvres de Josquin.

Si mettre en évidence des générations de compositeurs ne suppose pas nécessairement l'élaboration d'un discours historique, il y a cependant une valorisation de l'individu et de son œuvre. Tinctoris, encore, l'illustre lorsqu'il énumère, dans le *Complexus effectuum musices*, une vingtaine d'effets de la musique et y intègre, de façon quelque peu surprenante, un effet lié à une ambition personnelle : « *musica peritos in ea glorificat* ». Lorsque dans l'Angleterre des Tudor, l'université décerne un grade académique pour la composition, un pas supplémentaire est franchi dans la reconnaissance sociale du compositeur (et non plus du « *musicus* »). Ce lent processus de compréhension et de valorisation de l'auteur (du compositeur) implique l'introduction de problématiques étrangères jusqu'alors au discours théorique tel le style, la créativité, le secret, l'inventivité ou l'intention. L'approfondissement de ces concepts subit aussi l'impulsion d'un ouvrage fondamental : *La Vie des peintres les plus illustres* de Giorgio Vasari, et trouve son expression la plus aboutie dans la façon dont Gioseffo Zarlino conçoit ses *Istitutioni harmoniche*

(1558). Il propose de diviser toute étude théorique de la musique en deux parties : l'histoire et la méthode. La méthode consiste en l'étude des corps sonores, la science des sons. L'histoire, quant à elle, se réfère à l'étude des corps sonores à travers ses manifestations dans les écrits et les interprétations des pièces réalisées par des compositeurs de différentes époques. Ces écrits et interprétations sont abordés grâce à l'étude de sources historiques selon les principes d'analyse textuelle définis par les humanistes. Zarlino répond, pour la musique, au projet de Vasari qui prétendait articuler son ouvrage sur « l'ordre [le développement] de la manière, plus que sur celle du temps [la chronologie] ».

La conscience d'un âge nouveau répondant aux critères de l'humanisme philologique fonctionne donc, mais visiblement seulement si l'on prend en compte l'histoire de la théorie de la musique. C'est là que précisément Tinctoris n'a pas pu saisir l'occasion de s'intégrer dans l'univers des historiens humanistes. L'absence quasi totale de documents musicaux de l'Antiquité empêche le théoricien de la musique de procéder de façon similaire à ce que ses contemporains parviennent à créer pour la peinture ou l'architecture, la littérature ou la sculpture. Si l'on veut écrire sur la musique et revendiquer une attitude d'humaniste, mieux vaut ne pas parler de musique contemporaine, mais plutôt de théorie musicale de l'Antiquité (des textes survivent, d'autres sont découverts) ou des mythes musicaux qui sont « naturalisés » ou actualisés pour prendre signification par rapport aux enjeux contemporains (ce qui explique leur rôle fondamental dans les systèmes de représentation).

## **RENAISSANCE ET ANTIQUITE**

Faire acte de renaissance en musique, c'est donc prioritairement relire l'héritage théorique de l'Antiquité classique. Cette relecture a des conséquences à plusieurs niveaux. Le premier et le plus visible directement est celui de l'organisation des traités. L'énergie considérable dirigée vers la récupération et la réinterprétation des textes et des doctrines classiques, concomitante à l'émergence d'un platonisme revivifié, déplace les enjeux de la scolastique des 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles. Un souci nouveau de l'organisation des sujets abordés voit le jour au point que cette organisation ne se présente plus comme un préliminaire à la théorisation, mais comme un mode de théorisation en soi. La théorie du 16<sup>e</sup> siècle se perçoit elle-même idéalement exhaustive : tout savoir concernant la musique occupe une ou plusieurs places à l'intérieur d'un

tout. Autrement dit, la théorie du 16<sup>e</sup> siècle aspire à une unité organique dans laquelle des éléments disparates rendent évidentes un ordre universellement transcendant.

Franchino Gaffurio donne une illustration éblouissante de cette tendance nouvelle. Ses écrits théoriques s'articulent autour de trois textes majeurs : la *Theorica musice* (1480, publié en 1492), la *Practica musice* (1496) et le *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1500, publié en 1518). Le titre des deux premiers traités semble inscrire Gaffurio dans la tradition : il distingue la théorie de la pratique. Tandis que la *Theorica* constitue l'essai le plus ambitieux de l'humanisme musical italien réalisant une synthèse des traditions helléniques et boéciennes, la *Practica* ne fait allusion qu'aux pratiques contemporaines. En revanche, le *De harmonia* situe le discours sur de nouvelles bases : nouvelles bases indéniablement liées à une lecture critique de sources négligées jusqu'alors par les théoriciens de la musique (Aristoxène, Quintilien et Ptolémée). S'éloignant de l'orthodoxie pythagoricienne, le *De harmonia* ouvre un domaine de recherche inédit, le tempérament, qui agit comme une sorte de médiateur entre Anciens et Modernes, entre théorie et pratique. Chacun des trois traités de Gaffurio est organisé de façon régulière (nombre de livres, nombre de chapitres), révélant un souci d'équilibre de la structuration du savoir. Surtout, les relations entre les trois traités sont de substance différente que les relations schématiques qui avaient prévalu depuis Quintilien ou Boèce (que ce soit la tripartition « céleste - humaine - instrumentale » ou les bipartitions « *plana - mensurabilis* », « pragmatique - spéculatif »). La disposition des sujets indique une résonance entre les domaines, un ordre du savoir suprasensible : une harmonisation.

La théorie musicale du 16<sup>e</sup> siècle, et donc la conception que l'on se fait de la musique, implique l'harmonisation du discours musical dans les domaines sensibles et suprasensibles. Dans le premier domaine, le nouveau projet théorique s'articule autour de la construction d'un espace des hauteurs infini et homogène. Vicentino en donnera une illustration dans *L'antica musica* (1555) : les trois genres classiques – diatonique, chromatique et enharmonique – sont systématisés à l'intérieur d'un seul tempérament. L'harmonisation de l'espace des hauteur a des conséquences sur la composition aussi, comme en témoigne Aaron dans le *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525) : le système modal peut gouverner la polyphonie et la conception linéaire cède lentement la place à une conception simultanée (voir la contribution

d'Annie Coeurdevey). Mais, cette harmonisation n'est autorisée que parce qu'elle est en accord avec le suprasensible. Gaffurio clôt son *De harmonia* par des propos sur la résonance des systèmes musicaux sur les vertus, les sens, le cosmos.

Cependant, toute harmonisation suppose de privilégier un angle de vue. C'est ce qui explique les différences entre les traités de Zarlino, de Vicentino et de Zacconi, par exemple. Tous ont des sujets en commun, mais leur approche des thèmes de la théorie démarre d'un point de vue différent. Chacun harmonise la théorie en accord avec un point de perspective bien précis. Le 17<sup>e</sup> siècle ne se départira pas facilement de cette manière de penser. La *Musurgia universalis* d'Athanasius Kircher (1650) représente l'aboutissement extrême de cette harmonisation : la contiguïté thématique semble gouverner l'organisation de cet immense traité. Marin Mersenne, avec son *Harmonie universelle* (1636), malgré son titre, rompt brutalement avec le principe d'harmonisation. L'obsession des similitudes est étrangère à Mersenne. Elle est remplacée par une obsession pour la mécanique des mouvements et pour les phénomènes, supposant un univers épistémologique complètement différent où rationalité et empirisme s'unissent.

La frénésie philologique qui s'empare des théoriciens de la musique comme de la plupart des savants aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, n'entraîne donc pas simplement un épaississement du corpus des textes disponibles pour tenter de mieux connaître cette « merveilleuse musique » de l'Antiquité. Intégrées dans des projets novateurs – la modalité et l'écriture polyphonique, la conception de la composition en termes de simultanités, etc. –, la redécouverte et la relecture de textes de l'Antiquité classique ouvrent des perspectives nouvelles. Ainsi en est-il, entre autres, de la valorisation du principe d'imitation. Tinctoris l'avait évoqué dans la préface du *Liber de arte contrapuncti* :

« [...] tout comme Virgile prit Homère comme modèle dans cette œuvre divine qu'est l'*Énéide*, j'ai fait usage de ces modèles [Ockeghem, Regis, Caron, etc.] dans mes modestes œuvres. J'ai particulièrement imité leur incommensurable style de composition en respectant la disposition des consonances. »

Le principe d'imitation, les théoriciens de la musique le puisent notamment chez Quintilien, mais l'actualisent. La grandeur d'un musicien se mesure à la façon dont il a amélioré ou transformé un modèle. Ce processus repose sur l'imitation, mais nécessite, pour faire œuvre originale, de l'« *ingenium* », un talent inné dont les théoriciens ont bien de la peine à expliquer les origines (ils suggèrent la naissance, la

disposition des astres), mais qui n'a rien à voir avec la notion de génie telle qu'elle sera définie au 17<sup>e</sup> siècle. Toutefois, l'imitation, pour un musicien, ne repose pas sur des modèles antiques, contrairement aux beaux-arts ou à la littérature. Une fois encore, donc, le domaine musical se trouve dans une situation pour le moins ambiguë à l'égard des tendances les plus en vogue dans l'Europe culturelle de la Renaissance. D'une certaine manière, Ambros n'avait pas tort de situer les débuts de la Renaissance en musique au moment où naît la monodie accompagnée, étape cruciale vers la réalisation la plus aboutie de l'humanisme : le drame en musique.

La redécouverte et la relecture des textes de l'Antiquité obligent également les théoriciens à penser différemment le geste théorique et donc la façon de concevoir la musique, en explorant des voies jusqu'alors négligées et en suggérant des liens inédits entre la musique et les autres manifestations culturelles.

## **L'ALLIANCE DES ARTS**

Le passage presque systématiquement obligatoire par l'étude des sept arts libéraux implique qu'une grande partie des savants des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles ont étudié, fut-ce même succinctement et seulement s'ils ont suivi un cursus universitaire, les principes fondamentaux de la théorie de la musique. D'autres savants se sont passionnés pour la musique, qu'ils en aient été praticiens ou qu'ils y aient perçu une occasion de développer l'une ou l'autre idée originale. La liste des personnalités intellectuelles de premier plan qui ont ainsi pris part, d'une façon ou d'une autre, à des débats sur la musique, est impressionnante : Jean Gerson, Faber Stapuliensis (Lefèvre d'Étaples), Charles de Bovelles, Érasme, Pietro Bembo, Leonardo da Vinci, Girolamo Cardano, Simon Stevin, Martin Luther, Pierre de Ronsard, Pontus de Tyard, Johannes Kepler, Galileo Galilei, René Descartes et Marin Mersenne, etc. Luther ne s'est évidemment pas consacré à des questions de mathématiques qui ont, en revanche fasciné Lefèvre d'Étaples : Luther interroge le statut ontologique de la musique, tout comme l'avait fait Jean Gerson. Ronsard ou Bembo ne se soucient pas ouvertement des mêmes sujets. Il leur importe plutôt de penser les relations entre art poétique et art musical. D'autres, enfin, tentent de mener à bien d'immenses projets encyclopédiques (Pontus de Tyard, par exemple).

De ce panorama aux multiples facettes, il serait erroné de conclure que le champ d'étude qu'est la musique vit durant les 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles un

éclatement brutal ou que s'élaborent progressivement de nouvelles alliances porteuses de bouleversements irréversibles à l'intérieur du système en apparence cloisonné des sept arts libéraux (le quadrivium, d'une part, pour les matières « scientifiques », le trivium, de l'autre, pour les matières « littéraires »). La musique ne cesse durant la Renaissance d'appartenir fondamentalement aux disciplines du quadrivium, à côté de la géométrie, des mathématiques et de l'astronomie. Toutefois, les contacts entre la musique et les disciplines du trivium font l'objet de réflexions aux conséquences indéniables sur la façon dont est pensé le geste du compositeur. Cela touche donc un autre domaine du vaste champ « *musica* ». Cela ne concerne pas vraiment la musique en tant que discipline du savoir et terrain d'expérimentations susceptibles de modifier la conception du monde.

Venise, haut lieu des pratiques musicales et centre bouillonnant de réflexion, est le théâtre d'une des tentatives les plus abouties de renforcement des liens entre la musique et les disciplines du trivium. Parues en 1525, les *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo convient les théoriciens de la littérature à reconsidérer le fonctionnement de l'art poétique ; une prise en considération qui emprunte largement aux modèles de l'Antiquité classique, certes, mais qui met également en œuvre de nouveaux concepts. Ainsi en est-il, par exemple, de Bernardino Tomitano qui, dans ses *Ragionamenti della lingua toscana* (1545-1546), affirme que les paroles, que nous prononçons nous ravissent parce qu'elles sont rythmiquement organisées (« *numerosa* ») et contentent l'âme parce qu'elles recourent aux intervalles et proportions musicales (« *intervalli & musiche proportioni* »). Un lien indéfectible semble donc unir la poésie et la musique. L'idée a de quoi susciter l'intérêt de spécialistes de théorie de la musique, et les plus célèbres d'entre eux, dans la Venise d'alors, Giovanni del Lago (dans sa correspondance) et Zarlino (dans ses *Istitutioni harmoniche*), s'attelleront à l'approfondir. Ainsi, le traitement que Zarlino réserve à des procédés d'écriture tels que les cadences, les silences, les répétitions, le placement du texte reposent sur une nouvelle conceptualisation du discours musical construite sur une analyse détaillée des relations entre texte et musique dans quelques œuvres de son illustre prédécesseur à San Marco, Adrian Willaert. Autrement dit, l'intention du théoricien, fin connaisseur des propositions émises par les spécialistes de littérature, consiste à codifier la polyphonie vocale de Willaert selon les critères des débats contemporains sur la rhétorique. La rhétorique, discipline du trivium, illustrée de la façon la plus aboutie par

des auteurs de l'Antiquité, Cicéron en tête, devient un outil pour penser et lire la musique.

Autre trace visible de l'émergence d'un regard différent sur la musique, d'un regard qui fonde ses principes sur l'art rhétorique (donc sur Quintilien, Horace et Cicéron, principalement), la profusion, particulièrement dans le Saint Empire, de traités consacrés à la poétique musicale. Dans ces textes, la musique, définie comme « l'art d'élaborer un poème musical » (« *ars fingendi musicum carmen* »), fait l'objet d'une approche systématique. Le célèbre réformateur Melancton avait posé en termes généraux les rapprochements possibles entre musique et rhétorique : « Aucune chose en effet, aucun habit ne pare mieux un homme qu'un langage suave. Et aucune musique ne peut remplir oreilles et esprit de plus de douceur qu'un discours juste, plein de bonnes paroles et sentences ». Aux théoriciens de la musique reviendra la tâche d'appliquer cette notion aux éléments du langage musicale, que ce soit Heinrich Faber (1548) Gallus Dressler (1563-1564), Seth Calvisius (1592) ou encore Joachim Burmeister (1606). L'objectif final de ces théoriciens, et que Burmeister illustrera avec une grande clarté, sera de fournir des listes de figures de rhétorique et leur « version » musicale.

La musique peut aussi trouver de nouvelles alliances, en dehors du cadre des arts libéraux. En cette période de bouleversements confessionnels, les écrits ne manquent pas qui interrogent le rôle de la musique dans les pratiques dévotionnelles. En cette période également où se créent de nouveaux lieux de réflexion, telles les académies, en Italie et en France, la musique se retrouve confrontée à des pratiques artistiques desquelles elle avait semblé indépendante, du moins du seul point de vue théorique.

À de nombreuses reprises, Martin Luther a insisté sur le rôle crucial qu'il convient d'accorder à la musique dans l'éducation : « Il faut conserver la musique à l'école, nécessairement. Un maître d'école doit savoir chanter, sinon, il ne trouve pas grâce à mes yeux » (*Formula missæ*, 1523). Le réformateur ne bouscule pas le principe des sept arts libéraux ; il n'en voit pas la nécessité. En revanche, en valorisant fortement l'éducation musicale, il s'oblige et oblige ses contemporains et successeurs à réfléchir sur la dimension éducative, sur les effets positifs que procurent la connaissance de l'art des sons et la pratique de la musique. Rien de réellement spécifique à la Renaissance, d'une certaine manière : penser la musique en termes éthiques remonte à l'Antiquité et traverse le Moyen

Âge, sans discontinuer. Mais cette pensée s'élabore dans une perspective nettement différente sous la plume des acteurs de la réforme.

Cependant, les réflexions sur les effets de la musique sont le lieu où s'expriment le plus clairement les difficultés conceptuelles auxquels les théoriciens de la Renaissance sont confrontés. Il y a d'abord un conflit entre le souci de conserver une filiation avec la musique de l'Antiquité, en reprenant notamment la définition des effets des modes, et la prise de conscience que ce qui crée l'émotion n'est pas tant le recours au mode que la qualité du rapport entre texte et musique. Imaginer la relation des éléments de l'harmonie aux passions ne passe pas par un schéma simple, direct, mais par une pensée morcelée. Pour les uns, ce sera l'état d'esprit dans lequel celui qui fait de la musique est transporté qui compte (Luther) ; pour d'autres, ce seront les tentatives de concilier pratiques modernes et théorie antique (surtout dans le choix des modes comme chez Vicentino ou Zarlino) qui conduiront à affirmer le rôle éthique de la musique.

Écrire sur la musique s'inscrit dans une tradition ancestrale, obéit à des codifications précises (un manuel à usage des enfants de chœur ne fonctionne pas comme un essai sur le canon euclidien ni comme un traité de notation, mais tous respectent un cadre formel préétabli). La musique se retrouve en quelque sorte isolée par le poids de la tradition. Et par son statut : elle n'a rien à envier à la peinture ou à la sculpture, deux arts mécaniques qui ont bien de la peine à prouver leur légitimité théorique. Mais en même temps, les premiers théoriciens des arts mécaniques (Leon Battista Alberti à leur tête) disposent d'une grande liberté d'expression. Puisque ces arts mécaniques ne sont pas matière universitaire, c'est dans de nouveaux lieux de réflexion qu'ils font l'objet de recherches. Les académies, viviers de la pensée, comptent au nombre de ces lieux créés à la Renaissance. Ensuite, il y a ces savants qui évoluent en dehors de toute institution quelle qu'elle soit.

Les académiciens et les savants épris de théorie des arts participent à la construction d'une certaine conception de la musique. Contrairement aux théoriciens de la musique, ils raffolent du « *paragone* », le parallèle des arts. Par exemple, la relecture du traité de Vitruve (*De architectura libri decem*) oblige les philologues de la Renaissance à commenter le système des proportions harmoniques. Les théoriciens des arts adoptent des attitudes diversifiées. Ils peuvent soit confirmer le statut privilégié de la musique, soit en réduire la portée. Dans le *De re aedificatoria* (1452), Alberti confère à la musique la place la plus élevée dans la hiérarchie des



arts, parce que la musique est un art sans modèle dans la nature et parce que son caractère immatériel lui garantit une liberté maximale. En deuxième position, Alberti classe l'architecture, « le plus musical des arts ». Dans le *Paragone* (Codex Urbinas, c.1495-1499), Léonard de Vinci bouleverse la hiérarchie dressée par Alberti. Il privilégie la peinture au détriment de la musique et de la poésie. D'abord, la peinture relève du sens privilégié de l'être, l'œil, alors que poésie et musique sont soumises à l'ouïe, un organe inférieur. De plus, la peinture fixe une image, dans le temps et l'espace et donc perdure là où poésie et musique se montrent fugitives :

« La musique ne peut qu'être appelée sœur de la peinture, étant soumise à l'ouïe, sens inférieur à la vue. Elle compose des harmonies par l'union d'éléments proportionnels produits ensemble et contraints de naître et de mourir en un seul et même accord harmonique ou en plusieurs. Ces accords enveloppent le rapport des éléments dont est créée l'harmonie, qui n'est pas différente de la ligne enveloppant les éléments de la beauté humaine. Mais la peinture l'emporte sur la musique et la domine, car elle périt aussitôt créée, comme l'infortunée musique. »

Tout n'est donc pas gagné pour l'art des sons. Si certains la considèrent indispensable à l'éducation, à la dévotion et à l'émancipation individuelle, d'autres bousculent par petites touches l'ordre établi depuis l'Antiquité.

## ENTRE CIEL ET TERRE

Penser la musique, c'est penser le cosmos, la terre et l'être. Ce postulat de base avait été clairement énoncé par Boèce dans un traité qui ne cessera d'être lu et d'inspirer jusqu'au 17<sup>e</sup> siècle, le *De Institutione musica*. La théorie de la musique des sphères pose que les corps mobiles produisent des sons dont la note dépend de la taille, de la vitesse et de la position de ces mobiles. Les sons provoqués correspondent mathématiquement aux intervalles consonants dans une échelle musicale. L'échelle céleste générée par les mobiles en rotation est elle-même régie par les principes de l'harmonie. Les notes et les intervalles naturels, à savoir ceux qui sont émis par les astres, trouvent leur reflet imparfait dans les notes et les intervalles de la musique artificielle, celle produite par les hommes.

Le thème de la musique des sphères, même s'il n'est pas réexaminé en profondeur entre Oresme et Kepler excite les imaginations. La trace sans doute la plus intéressante s'en retrouve dans l'imaginaire visuel. Les représentations de la musique des sphères dans les ouvrages concernant la musique sont au 16<sup>e</sup> siècle les plus sophistiquées des illustrations.

Parmi celles-ci, il en est une qui mérite une attention particulière en ce qu'elle résume idéalement l'idée que se fait un humaniste de la musique des sphères. Il s'agit du frontispice du *Practica musicæ* (1496) de Gaffurius.

Gaffurius semble s'être passionné pour l'harmonie des sphères dès ses premières productions théoriques. Il accorde une place à ce thème tant dans son *Extractus parvus musicæ* (ca. 1474) que dans son *Theoricum opus musicæ disciplinæ* (1480). Mais c'est dans le *Practica musicæ* qu'il en offre l'explication la plus détaillée, faisant la synthèse non seulement des textes classiques dont il disposait, mais aussi, et surtout, d'une théorie que Ramos de Pareja avait détaillée quelques années auparavant. Le théoricien espagnol installé à Bologne était parti d'une interprétation de l'ethos des modes pour construire une vision de l'univers sur un monocorde et en mettant en relation les modes avec les planètes et les muses. Gaffurius ne prend pas pour base musicale à sa construction un monocorde, mais une octave du « *systema teleion* » grec. Sur cette échelle grecque, Gaffurius dispose les modes qui, malgré leurs noms grecs, sont ceux en usage dans le plain-chant. La note la plus grave de l'échelle, le « *proslambanomenos* », est associée à la lune, puis les autres degrés aux planètes selon leur distance (Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne, Voûte étoilée). Cette association, Gaffurius la puise dans des sources antiques (Platon, Cicéron, Boèce). En revanche, la troisième association, celle avec les modes, est originale. Malheureusement, elle ne fait guère sens : associer le « *proslambanomenos* » au mode hypodorien ne signifie rien, si ce n'est à la rigueur que l'hypodorien a pour finale la note la plus grave du grand système parfait. Lorsque l'on parvient au « *lychanos hypaton* » (ou *ré*), cependant, un réel problème surgit, puisque ce degré devrait être associé avec le dorien et l'hypomixolydien. Gaffurius contourne la difficulté en recourant au mode hypermixolydien qu'il associe au degré le plus élevé de l'échelle. Dans un dernier temps, Gaffurius ajoute les muses aux planètes, aux modes et aux degrés de l'octave.

D'autres théoriciens profitent de la théorie de la musique des sphères pour procéder à des découvertes importantes. Tel est le cas, notamment, de Johannes Kepler. Le savant porte un regard critique sur la tradition et révisé au passage bien des idées reçues dont les conséquences seront loin d'être négligeables pour le devenir de l'astronomie, mais aussi pour l'importance du modèle musical. En révisant les conceptions harmoniques au moyen de méthodes déductives, ce scientifique proluxe

contribue à introduire dans les sciences une méthode autocorrective, méthode qui allait entraîner l'abandon du sentiment que la musique compte dans la structure du monde...

Tous les théoriciens de la Renaissance ne peuvent cependant pas se résoudre à accepter la démarche analogique que suppose le postulat boécien : trop d'inconnues subsistent, et la démonstration de la musique des sphères détourne de la réalité du fait musical. Dans le prologue du *Liber de arte contrapuncti*, Tinctoris donne les raisons de sa méfiance à l'égard de la théorie de la musique des sphères :

« Mais avant que je poursuive, je ne peux passer sous silence les philosophes comme Platon, Pythagore et leurs successeurs, Cicéron, Macrobe, Boèce et notre Isidore, qui pensent que les cercles des astres tournent en fonction des règles des modulations harmoniques, c'est-à-dire par l'accord des consonances. Mais puisque, comme le rapporte Boèce, on affirme que Saturne est mû par le son le plus profond et, en prenant les planètes restantes dans l'ordre, la lune par le son le plus haut, alors que d'autres attribuent inversement le son le plus profond à la lune et le plus grave aux astres en mouvement, je n'adhère à aucune position. Au contraire, je suis irréfutablement d'accord avec Aristote et son commentateur [Thomas d'Aquin] qui, avec nos plus récents philosophes, prouvent clairement qu'il n'y a ni son potentiel, ni son réel dans les cieux. Pour cette raison, je ne peux penser que les consonances musicales qui ne peuvent être produites sans son, le sont par le mouvement des corps célestes. »

Le refus par Tinctoris de concevoir une musique céleste, uniquement basée sur des rapports mathématiques et surtout, désincarnée, abolit la dichotomie entre la musique spéculative et la musique pratique : les termes de la définition de la musique doivent être ceux de la pratique et de la création. Le jugement ne s'élabore plus sur un schéma abstrait, résultant d'analogies ; il émane de l'oreille qui classe et évalue les intervalles. La « *delectatio* » et la « *voluptas* » entrent ainsi dans le vocabulaire des théoriciens de la musique.

Les impressions auditives, Tinctoris les classe en suaves (« *suavitas delectat* ») ou en âpres (« *asperitas offendit* »), adaptant aux procédés d'écriture contrapuntique ce que Boèce avait appliqué aux intervalles (« *consonantiæ versus dissonantiæ* »). Plus encore, Tinctoris ne prétend pas qu'il s'agit d'impressions qu'un tout venant peut ressentir, mais plutôt d'impressions qui réclament une oreille experte (« *aures eruditas* »). Cette précision est d'importance, en ce qu'elle introduit la notion de relativité et d'amélioration du jugement auditif. Cela ne signifie pas que la « *delectatio* » ne peut être analysée. Bien au contraire, puisque l'érudition s'avère une clef indispensable.

Francesco Salinas dans son entreprise de démythification que représente le *De musica* (1577) reprend le problème du jugement de façon systématique. Il distingue trois types de musique : une première qui affecte uniquement les sens (la « *musica irrationalis* », comme le chant des oiseaux), une deuxième qui affecte la raison (la « *musica mundana* » et la « *musica humana* ») et finalement une troisième qui affecte et les sens et la raison (la « *musica instrumentalis* »). Sens et raison sont complémentaires et nullement antinomiques pour ce professeur de l'université de Salamanque. En fait précise-t-il d'emblée, la difficulté est d'ordre pragmatique : comment accorder un instrument ?

La définition des intervalles joue un rôle de premier plan pour les théoriciens de la musique durant la Renaissance. Qu'il soit consonant ou dissonant, parfait ou imparfait, les fonctions qui lui seront attribués varieront du tout au tout. Pour déterminer la nature des intervalles, les théoriciens élaborèrent trois modes d'approche. Le premier est purement arithmétique. Il repose sur les séries harmoniques calculées mathématiquement, comme c'est le cas chez Zarlino. Une telle approche ne relève d'aucune loi physique et ne débouchait jamais sur une explication psychologique de la perception des intervalles. Rarement, les théoriciens tentent une approche géométrique. Johannes Kepler s'y illustra avec brio, mais resta isolé des théories arithmétique et physique. L'approche géométrique est élaborée à partir des rapports de vibrations entre deux ou plusieurs sons. Les intervalles sont évalués selon la fréquence des coïncidences entre les vibrations. Giovanni Battista Benedetti exposa en 1585 cette théorie des vibrations que reprendront Galileo Galilei et Issac Beeckman. Ce dernier est sans doute le premier à utiliser la géométrie dans un texte théorique sur la musique afin de décrire le mouvement des cordes et de déterminer les passages de la corde dans sa vibration (et non plus les proportions entre les longueurs comme il ressort des divisions du monocorde tant prisées jusqu'au milieu du 16<sup>e</sup> siècle). La théorie des vibrations présente l'avantage d'être compatible avec la théorie arithmétique et d'ouvrir la porte aux interprétations psychologiques liées à la perception des intervalles.

Au même moment, Vincenzo Galilei rejette l'attitude philologique de Zarlino qui repose fondamentalement sur le respect des « *auctoritas* » et sur une foi immodérée en la justesse des mathématiques. Galilei, mais avant lui John Hothby et Giovanni Battista Benedetti, découvrent arithmétiquement que certains intervalles devraient avoir la même mesure, mais qu'en fait, ils diffèrent les uns des autres. Ils en déduisent

que les critères qualitatifs ne sont pas intégrés dans la définition des intervalles, conduisant tout esprit critique à une impasse. Un musicien choisit d'accorder son instrument selon plusieurs possibilités. Donc, au même titre qu'un peintre abandonne les proportions idéales afin de représenter un objet en respectant son aspect naturel, un chanteur choisit un système particulier qu'il se doit néanmoins de respecter tout au long de son exécution. Le pragmatisme de Galilei implique un changement radical de perspective : puisque la composition musicale constitue le critère de décision pour l'accord, la théorie musicale se doit de se détourner de l'étude des intervalles isolés pour plutôt se pencher sur des pièces musicales.

Les recherches sur le tempérament sont le reflet d'une crise profonde de l'expression mathématique d'inspiration pythagoricienne : les théoriciens se rendent compte que les intervalles produits d'après les seules spéculations mathématiques ne répondent pas aux souhaits et aux exigences de la musique pratique. Face à un tel constat, les théoriciens ne peuvent que souligner le fait que la musique semble relever de deux dispositions : la raison et la sensibilité. Le conflit provoqué par ce constat perdure jusqu'au dans les premières décennies du 17<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'en témoigne Marin Mersenne dans ses *Préludes de l'harmonie universelle* (1634) : « Il est impossible que les sons, ou les concerts apportent quelque degré de perfection à l'esprit, s'il ne les épure premièrement par la raison, et s'il ne les dépouille de leur matière, pour les transporter dans le Royaume des êtres intelligibles, et dans l'état de leur perfection. »

## **MUSIQUE, RENAISSANCE ET MODERNITE**

Si, au cours des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, la musique devient un domaine et un référent où s'effectue une recherche fondamentale et une refonte radicale des savoirs (le « *musicus* » est l'homme de la spéculation et de la théorie, la « *musica* », un idéal encyclopédique), alors, les articulations raison/sens, mathématisation/matière devraient suggérer une autre manière de percevoir le passage épistémologique vers la modernité. Depuis quelques décennies, les historiens tendent à interpréter ce passage comme celui d'un mouvement de l'oralité vers la spatialité, de la voix à la vision. Le premier aurait été lié à l'expérience du collectif, le second à la naissance et à la croissance d'un nouvel individualisme. Cette idée mérite révision, grâce à la théorie musicale. En effet, le rapport entre mathématique et matière n'est pas une nouveauté à la Renaissance : elle est un héritage aristotélien. Dès lors, la soi-disant

opposition entre l'oral et le visuel, entre le langagier et le spatial importe moins qu'on ne l'imagine dans la mesure où les mathématiques peuvent être considérées comme un langage qui s'articule, identiquement ou différemment, au langage naturel. Même si l'emprise croissante de la géométrie dans la théorie musicale semble indiquer une orientation vers le visuel, elle est concomitante à une expansion rapide des études algébriques dès le milieu du 16<sup>e</sup> siècle et à l'invention de la géométrie analytique et du calcul. Il ne serait donc pas question d'oral et de visuel, de langagier et de spatial, mais d'un « changement de langue » (de mode d'expression). Le premier changement (oral-visuel) impliquerait un changement dans l'ordre de la raison même (l'épistémè de Foucault) ; le deuxième (langagier-spatial) propose plutôt un ajustement dans ce que l'on croit être l'usage de la raison, la mise en place de nouvelles règles, plus précises, plus claires et plus nettes, pour saisir et dire le réel, que ce réel se situe dans le domaine de l'esprit ou dans le monde. Le troisième (le « changement de langue ») oblige un détour vers la musique.

En effet, depuis Euclide, les « *ratios* » sont perçus comme une généralisation des intervalles musicaux, de nature clairement distincte de celle des nombres et des grandeurs (eux-mêmes objets respectivement de la géométrie et de l'astronomie). Surtout, il y a prise de conscience que ces raisons mathématiques sont déduites et généralisées à partir des intervalles musicaux. C'est là une idée communément acceptée : les concepts mathématiques sont, dans l'Antiquité et durant tout le Moyen Âge, dépendants de l'expérience de la nature et de l'apport des sens. Néanmoins, cette déduction se construit facilement de façon abstraite, autorisant l'élaboration de modèles abstraits qui, par la médiation des proportions ou des analogies, permettent de créer des liens entre des contextes qui sont totalement distincts l'un de l'autre. Il y a donc application de domaines spécifiques (le commerce, la navigation, la représentation visuelle) à la science spéculative de la mathématique. Valoriser le visuel est donc en quelque sorte inverser le processus mental.

Quoi qu'il en soit, il est clair qu'à partir de la fin du 15<sup>e</sup> siècle, le lieu fixe où raison et sens se rejoignent est, par excellence, la musique. Et chaque fois qu'ils en traitent, savants et théoriciens procèdent en trois temps : les sens révèlent les sons, la raison les classe, les sens expérimentent à nouveau le fruit du raisonnement.

Ces trois temps sont d'un intérêt particulier dans la mesure où ils correspondent au système méthodique qui occupe, progressivement, le

centre de la pensée qui sera qualifiée de scientifique. Cette méthode ne figure pas chez Boèce. Elle sera constituée au cours de la Renaissance à partir de tentatives de concilier un modèle aristotélico-galénique et un modèle euclidien. Lefèvre d'Étaples est visiblement engagé dans ce mouvement, tout comme son élève et collègue Charles de Bovelles. Et ce mouvement conçoit de plus en plus les études sur le langage comme une entreprise vouée à l'échec, du moins comme moteur de découverte. Autrement dit, ces deux savants français cherchent à élaborer des principes mathématiques qui fournissent des règles de base non seulement dans le domaine du savoir, mais également dans la plupart des pratiques humaines pour lesquels le raisonnement mathématique fournirait des principes qui seront ensuite mis à l'épreuve du jugement sensoriel.

Les trois étapes du raisonnement cartésien ne sont évidemment pas explicites. Il existe plutôt une sorte de « pulsion logicienne », pulsion qui correspond à une « angoisse » croissante devant un sentiment, lui-même de plus en plus commun chez les humanistes, que le monde social, politique, matériel et spirituel devient de moins en moins accessible au savoir humain. Cette pulsion, dans un premier temps « logicienne », dans un deuxième « mathématicienne » veut que l'on puisse accommoder toute activité, expérience et émotion à une ou plusieurs formules plus ou moins strictement réglées. L'idée défendue par Lefèvre d'Étaples ou par Tinctoris selon laquelle le raisonnement mathématique est à mettre à l'épreuve du jugement sensoriel est non seulement parfaitement « moderne », mais surtout les conduit à reconnaître l'incapacité de l'arithmétique en matière d'analyse musicale et donc à proposer son remplacement par la géométrie ou par un regard sur les pratiques d'écriture musicale, suggestion que confirmeront, chacun à leur manière, Zarlino et Galilei. Cette pulsion a également pour conséquence de rechercher plus ardemment qu'auparavant les lieux où la présence de proportions numériques pourra être constatée. Sans doute est-ce la raison pour laquelle René Descartes et Nicolas Bergier accorderont une telle importance au rythme ; le rythme qui marque la soumission des mouvements et des émotions du corps à une mise en ordre rationnel du temps. Et cette mise en ordre aura une importance éthique, puisqu'elle suppose la régulation (la mise en règle) de ces émotions.

Précédemment, avant cette valorisation de la dimension rythmique, la mélodie et l'harmonie avaient été l'objet de régulations. Déplacer le

paradigme vers la dimension rythmique suppose que battues et mesures sont plus facilement mathématisables. Les conséquences de ce déplacement sont multiples. D'une part, dans la mesure où la poétique (le modèle grammatical ou le modèle rhétorique) avait commencé à remplacer la musique comme outil analytique dans des domaines où prévalent soit la dimension historique soit l'inscription stylistique individuelle (Alberti et Vasari, par exemple), l'accent mis sur le rythme et la mesure pouvait fonctionner. De la sorte, l'application de l'analyse poétique était tout autant susceptible d'être l'objet d'une même série de réductions mathématiques : poétique et mathématique ne seraient donc pas inconciliables. Localiser la mathématisation dans le rythme et non plus dans le « corps de la musique » (la mélodie ou l'harmonie) semble lui conférer une dimension plus abstraite, moins ancrée dans le matériau cher à Lefèvre d'Étaples. Autrement dit, la mathématisation se situerait non plus au niveau de la corporalité de la musique, mais à un niveau indéterminé de son organisation. Sa mise en ordre ne ferait plus partie de sa matière (de son fonctionnement) mais de sa potentialité de rationalité. À cet égard, Johannes Kepler est particulièrement innovateur lorsqu'il valorise non pas l'ancrage dans la matière du savoir mathématique, mais le définit comme la représentation d'un processus de perception humaine. Vincenzo Galilei poursuit une recherche plus ou moins similaire, même si son objet n'est pas identique. L'un comme l'autre ouvrent la voie à une rationalisation du monde toute différente de celle qui avait prévalu jusqu'alors : la raison mathématique, en tant que représentation, peut devenir le fondement de toute pratique humaine sans prétendre être le fondement du monde soi-disant naturel. Les démonstrations analogiques (musique universelle – musique humaine – musique instrumentale) ne sont plus qu'un souvenir dont la description ne passionne plus qu'une nouvelle catégorie de savants, les « antiquaires » (Kircher, Doni). Sans doute est-ce dans le sens de cette rationalisation que l'on peut lire l'assertion de Marin Mersenne selon laquelle il existerait un rapport proportionnel entre la « beauté de l'univers [grâce au] bel ordre qu'il garde dans toutes ses parties » et « la douceur & bonté de la Musique » (*Harmonie universelle*). Cette beauté et cette bonté seront les preuves d'un savoir réglé sur la vérité. Et ces trois termes deviendront les fondements de la pensée des Lumières.

De tout ceci découle une autre conséquence encore, et pas des moindres. Le rapport emprunté aux classiques entre pathos et démesure joue un rôle fondamental durant la Renaissance. Or la mise de côté « du monde



en soi », comme ce qui n'est pas susceptible d'une analyse mathématique, ne serait-il pas précisément la constatation de la nature comme du lieu de la démesure ? Et cette notion de démesure semble particulièrement efficace en ce qu'elle permet de nommer ce qui échappe à la règle. Autrement dit, en ce qu'elle permet de distinguer entre une beauté réglée, par raison et par proportion, et un je-ne-sais-quoi qui s'en écarte. Il n'est guère étonnant de constater que c'est au moment même où musique et poésie semblent vivre une nouvelle alliance (en France dans les années 1630) que la notion de je-ne-sais-quoi apparaît dans la poésie. Ce domaine de la démesure de l'inspiration, de ce souffle, de ce « *spiritus* » (Ficin) qui emplit le sang, mais aussi le monde et qui pourra donc relever aussi bien de la menace des dérèglements passionnels que de celle de la démesure de la nature, ce domaine deviendra bientôt celui du sublime.