



HAL
open science

Théorie et théoriciens

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Théorie et théoriciens. Françoise Ferrand. Guide de la musique de la Renaissance, Fayard, pp.185-211, 2011, Les Indispensables de la musique, 978-2-213-60638-5. hal-01245364

HAL Id: hal-01245364

<https://hal.science/hal-01245364v1>

Submitted on 18 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.

THEORIE ET THEORICIENS DE LA MUSIQUE

Philippe Vendrix

1. APERÇU GENERAL

LES LIMITES CHRONOLOGIQUES

Il n'est pas aisé de répondre à la question de savoir quand précisément débute une théorie de la musique spécifiquement « renaissance », tout comme il n'est, de toute façon, pas simple de tracer une ligne de démarcation nette entre la musique médiévale tardive et les prémisses de la musique de la Renaissance. Si l'on adopte en matière d'histoire de la théorie le principe de revendication de nouveauté tel qu'il est appliqué pour l'histoire de la littérature (le « dolce stile nuovo » de Dante), ce serait vers le premier tiers du 14^e siècle qu'il faudrait rechercher les traces d'une rupture dans les pratiques théoriques musicales ; une rupture que manifestent ouvertement les traités issus de l'Ars Nova et dont Johannes de Muris serait le représentant idéal. Car la théorie du 14^e siècle bouleverse bien des notions et des concepts, ne se contentant pas simplement d'élargir les problématiques précédemment soulevées par les théoriciens. La définition de nouvelles notations, de façon distincte en France et en Italie, l'introduction du concept de proportion, la réorganisation des consonances et des dissonances sont autant de témoignages de cette volonté de nouveauté. Si, toutefois, l'on ne convient pas d'une rupture, certes progressive, durant le deuxième tiers du 14^e siècle, il faut alors chercher, comme cela se fait couramment, parmi les théoriciens contemporains des compositeurs qualifiés de « renaissants » des orientations nouvelles.

C'est à Guillaume Dufay que l'on attribue, de façon symbolique, et notamment par ses liens avec les milieux humanistes florentins — il compose lorsque Brunelleschi bâtit ou qu'Alberti théorise les arts —, ce rôle de pionnier. Des théoriciens contemporains de Dufay, il en est, et pas des moindres, tel Ugolino de Orvieto, auteur d'une remarquable *Declaratio musice discipline* (ca.1430). Cependant, si les théoriciens actifs aux confins des 14^e et 15^e siècles s'intéressent à des problématiques jusqu'alors négligées ou ignorées, ils ne provoquent pas à proprement parler de rupture avec la tradition théorique de l'Ars Nova.

L'apparition de l'imprimerie touche la théorie de la musique avant la musique elle-même. Le premier traité imprimé paraît en 1480 : le *Theoricum opus* de Gaffurius. Plus ou moins à la même époque, Johannes Tinctoris rédige une douzaine de traités (ca.1472-1484) qui abordent de façon novatrice et surtout systématique tous les aspects (ou presque) de la théorie musicale. À cet égard, on peut considérer l'œuvre de Tinctoris comme un pivot dans l'histoire de la théorie. Néanmoins, les domaines qu'il aborde s'inscrivent dans la tradition : la solmisation, les proportions, la terminologie, les effets, la notation, les modes, le contrepoint. Mais, outre la vaste entreprise de réforme des préceptes théoriques que suggèrent ces textes, Tinctoris manifeste clairement son appartenance au mouvement humaniste que ce soit dans le mode d'expression, imprégné de la rhétorique cicéronienne, ou dans l'introduction de perspectives absentes précédemment telle que l'inscription historique des pratiques musicales qu'il décrit et critique ; une attitude qu'il partage avec Gaffurius (voir « Musique, humanisme et Renaissance », pp.XX-XX).

Les tentatives de percevoir une rupture nette entre théorie médiévale et théorie « renaissance » s'avèrent donc peu fructueuses. Et si l'on attribue à Tinctoris un rôle clef, on peut à juste titre s'interroger sur le retard qu'aurait accumulé la théorie de la musique par rapport aux réflexions théoriques menées sur d'autres pratiques artistiques. Par ailleurs, si les paramètres d'identification d'une théorie musicale proprement « renaissance » ne reposent que sur les tendances d'un certain humanisme, imprégné, notamment, de culture antique et marqué par un souci évident de rhétorique, alors, on néglige inmanquablement tout un pan de la réflexion théorique sur la

musique : à savoir les relations entre l'art des sons et les mathématiques ; une relation primordiale à la fois dans le cursus universitaire — la musique est une discipline du « *quadrivium* » — et dans le processus dynamique de découverte qui traverse les 15^e et 16^e siècles pour culminer (ou s'effondrer) avec la naissance, au début du 17^e siècle, d'une science nouvelle.

En effet, l'extinction des pratiques théoriques « renaissance » s'affirme plus nettement dans les premières décennies du 17^e siècle, même si certains textes en préfigurent dès la seconde moitié du 16^e l'ébranlement. Les trente premières années du 17^e siècle sont le théâtre d'un éclatement d'un univers conceptuel qui touche la pratique (avec l'établissement d'une harmonie orientée vers un axe tonal) et la théorie, sous tous ces aspects. Simultanément sont repositionnés dans des champs distincts du savoir ce qui relève de la théorie « pratique » (la notation, les modes, etc.), ce qui appartient à la physique ou aux mathématiques (cela deviendra l'acoustique), et ce qui émane du jugement (l'esthétique). Dès 1618, dans son *Compendium musicæ*, René Descartes dresse cette typologie.

LES LIEUX DE LA THEORIE ET LES MODES D'EXPRESSION

La réflexion théorique sur la musique s'effectue aux 15^e et 16^e siècles dans des lieux divers, institutionnalisés ou informels, qui vont de la salle de cours d'une université au cabinet privé du savant en passant par les académies et les maîtrises. Ces lieux favorisent, peu ou prou, des types de discours. S'ils n'en conditionnent pas tous les aspects, du moins leur imprègnent-ils une certaine orientation.

En tant qu'art libéral, la musique est enseignée dans les universités. Avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie, elle forme ce qui est dénommé depuis le Moyen Âge le *quadrivium*. Si la musique apparaît dans le cursus universitaire dès le 13^e siècle (en 1254 à l'université de Salamanque), sa présence s'intensifie au cours du 14^e siècle et au début du 15^e siècle : Prague en 1307, Vienne en 1389, Cologne en 1398, Cracovie en 1400 et Oxford en 1421. Le contenu de l'enseignement musical est d'abord basé sur la lecture de quelques traités fondamentaux en tête desquels figure le *De institutione musica* de Boèce. À côté de l'incontournable Boèce, on lit et commente les

Problemata attribués alors à Aristote, les *Etymologiarum sive originum libri* d'Isidore de Séville et le *De musica* de saint Augustin. Parmi les auteurs modernes, Johannes de Muris (ca.1295-ca.1360) occupe une position privilégiée : son *Ars nova* est lecture obligatoire jusqu'au début du 16^e siècle. Même si le programme des cours repose uniquement sur des textes théoriques, il n'en demeure pas moins que les étudiants bénéficient de liens qui sont tissés entre les institutions universitaires et les maîtrises des cathédrales ou collégiales souvent proches. Ainsi, l'Université de Paris entretient d'étroites relations avec la maîtrise de Notre-Dame, l'Université de Vienne avec la chapelle de la cathédrale Saint-Étienne, l'Université d'Heidelberg avec la Nekarschule, celle de Leipzig avec la Thomasschule.

Les universités n'adoptent pas de politique commune. En Allemagne, la tendance n'est pas d'engager de brillants mathématiciens pour enseigner l'*ars musica*, mais plutôt des compositeurs, comme Nikolaus Listenius, Andreas Ornithoparcus ou Johannes Cochlaeus. Cette attitude témoigne d'un ancrage profond des préoccupations théoriques dans les pratiques contemporaines. Dans d'autres universités se manifeste le souci de répondre aux tendances mises en avant par les humanistes italiens. À Vienne, au début du 16^e siècle est fondé un « *collegium poetarum et mathematicorum* » que dirige Conrad Celtis (Konrad Pickel, 1495-1508). Celtis y favorise la redécouverte d'Horace, lançant une vogue des odes mises en musique. À Paris, au Collège de Coqueret, Jean Dorat (ca.1508-1580) enseigne la poésie grecque et intègre dans ses lectures des commentaires sur les pratiques musicales antiques. À Salamanque, le choix du professeur de musique se tourne parfois vers un poète comme ce fut le cas avec Juan del Encina (1468-1529). Quant à l'Université d'Uppsala, le professeur d'« *ars musica* » y est qualifié de « *poeteos et musicus* ». La tendance inverse peut également se manifester : la faculté de musique s'autonomise. C'est le cas en Angleterre, à Cambridge, où est créée une faculté de musique indépendante et dans laquelle enseignera notamment John Taverner (ca.1490-1545).

L'université apparaît donc au cours des 15^e et 16^e siècles comme un lieu aux facettes multiples. On y réfléchit non seulement sur des problèmes théoriques dans la lignée de Boèce, mais aussi sur les

pratiques. Sebastian Virdung (né ca.1465), auteur d'un célèbre traité sur les instruments de musique, la *Musica getutscht* (1511), enseigne à l'Université de Heidelberg. On y apprend également à louer la musique pour ses effets, créant un genre qui oscille entre le traité technique et l'essai poétique. Cette pratique, celle de l'« *encomium musicæ* », se retrouve largement en Angleterre comme en témoigne *The Praise of music* (1586) de John Case.

Lorsque l'université a commencé à montrer les limites de son renouvellement (mais certainement pas de son succès), lorsqu'elle n'a plus pu, enfermée dans ses propres traditions, s'ouvrir aux pratiques nouvelles qui émergeaient dans la musique profane durant le premier tiers du 16^e siècle, la réflexion sur la musique a souvent, et particulièrement en Italie et dans une moindre mesure en France, quitté le formalisme de la classe de cours pour les assemblées académiques. Les académies italiennes vont toutes manifester leur intérêt pour la musique qu'il s'agisse de celle des Floridi, des Filomusi et des Filarmonici de Bologne, de celle des Anguistiati, des Imperturbabili ou des Incogniti de Venise ou encore celle des Invaghiti de Mantoue, des Concordi de Ferrare et des Immobili de Florence. Dans cette floraison d'académies, il est surprenant de n'en trouver qu'une qui déclare ne se consacrer qu'à la musique : l'Accademia Filarmonica de Vérone (fondée en 1543). Le *curriculum* des « *studia humanitatis* » révisé les sept arts libéraux et privilégie cinq disciplines : la poésie, l'histoire, la philosophie morale, la grammaire et la rhétorique. L'académie devient le lieu de recherche d'une musique perdue, mais aussi de réflexion et de promotion d'une nouvelle musique.

Les adolescents reçoivent également une éducation musicale. Tel est le cas, obligatoirement, dans les écoles luthériennes. Ailleurs, l'enseignement de la musique est réservé aux jeunes gens qui appartiennent à une maîtrise. Les cursus se distinguent quant à la matière enseignée. Dans son programme éducationnel, Luther (1483-1546) accorde à la musique une position importante. Elle est d'abord enseignement théorique et fait, à ce titre partie des mathématiques (*An die Radhern*, 1524). Elle est aussi pratique, car, outre qu'elle aide à la digestion, elle facilite la concentration des étudiants. Luther réclame donc des théoriciens de la musique qu'ils rédigent des traités

concis et efficaces dont les modèles du genre seront fournis par Listenius dans les *Rudimenta musica* (1533) et par Heinrich Faber (ca.1520-1552) dans le *Compendiolum musicæ* (1548). Les manuels à l'usage des enfants des maîtrises sont d'une tout autre nature que les textes destinés aux écoles luthériennes. Généralement succincts, ils n'accordent pratiquement aucune place aux réflexions spéculatives sur la musique. C'est le cas notamment pour le *Arte de canto llano e contrapunto e canto de organo* (1508) de Gonzalo Martinez De Bizcargui qui fut réédité une quinzaine de fois en cinquante ans, les *Regula[e] musicæ planæ* (1497) de Bonaventura da Brescia. Certains théoriciens occupent des fonctions au sein de maîtrises, mais ne publient pas pour autant des traités destinés à leurs élèves habituels. C'est le cas de la plupart des théoriciens italiens.

À côté de ces institutions plus ou moins formelles, il existe d'autres lieux où l'on discute de musique. Dans les cours importantes, les rencontres entre théoriciens de la musique, savants, compositeurs et interprètes donnent parfois l'occasion de discussions. Johannes Tinctoris a rencontré Franchinus Gaffurius (1451-1552) à Naples. À Lyon, des réunions informelles prenaient place sur la colline de Fourvière lors des "Forums de Venus". Cette coterie est menée par Symphorien Champier (1472-1539), un esprit brillant, qui avait étudié à Paris, à Montpellier et à Pavie et qui introduit en France le goût de ces réunions proches des assemblées académiques dont feront écho de nombreux écrivains, de Bonaventure Des Périers aux membres de la Pléiade en passant par Marguerite de Navarre, Pernette Du Guillet, Louise Labé, etc.

Le discours savant sur la musique ne connaît pas de bouleversement avant la fin du 15^e siècle. Les auteurs manifestent leur appartenance à une tradition qui va de Philippe de Vitry (1291-1361) et Jean des Murs à Giorgio Anselmi (ca. 1386-ca.1440) en passant par Ugolino d'Orvieto, Marchetto de Padoue et Prosdocimus de Beldemandis (mort en 1428). Le type d'ouvrage reste le traité d'inspiration boécienne dans lequel propos d'ordre spéculatif voisinent avec des explications sur la notation, le contrepoint et le solfège. Le discours conserve également les caractéristiques du 14^e siècle : les démonstrations sont claires, concises, rédigées en une prose fonctionnelle usant d'un vocabulaire technique conventionnel.

Progressivement, au cours du 15^e siècle, ce modèle subit des modifications qui affectent aussi bien l'ordre que la formulation du discours. Que ce soit chez Nicolas Burtius ou chez Bartolomeo Ramos de Pareja (ca.1440-ca.1491), chez Johannes Tinctoris ou chez Jacques Lefèvre d'Étaples, les textes, à l'exclusion des manuels et autres rudiments, font écho des préoccupations nouvelles introduites par les humanistes.

Les traités ont d'abord tendance à s'épaissir. Il ne s'agit plus seulement d'expliquer en quelques mots le fonctionnement du système hexacordal. Il s'agit avant toute chose de fournir une démonstration détaillée qui peut couvrir tout ce que recouvre le terme de « *musica* » ou un point particulier de cet « *ars musica* ». Ce mouvement de spécialisation ne dispense cependant pas certains de rédiger des sommes qui prétendent envisager aussi bien la musique des sphères que la musique humaine, la musique naturelle que la musique mondaine. Mais ce type d'ouvrage encyclopédique n'est plus limité à des propos sommaires et est rarement l'œuvre d'un musicien. De Giorgio Valla à Marin Mersenne (1588-1648), ces harmonies universelles sont conçues par des savants férus de musique tout autant que de théologie, de mathématique ou d'astronomie. Nouveaux modèles donc, mais aussi nouveaux modes d'expression. Le latin d'un Tinctoris ou d'un Glarean est particulièrement soigné, révélateur de l'engouement humaniste pour la rhétorique cicéronienne. Le recours aux citations de textes classiques connaît une vague sans précédent.

Entre 1520 et 1550, les éditeurs diffusent un nombre considérable d'ouvrages sur la musique. Mais si les auteurs de ces traités ne peuvent prétendre à une réputation dans le domaine musical semblable à celle d'un Tinctoris ou d'un Gaffurius, ils n'en provoquent pas moins un enrichissement des modes d'expression qui vont du traité savant au livre destiné aux amateurs. Les théoriciens qui destinent leurs ouvrages à un lectorat élargi, bien qu'ils s'appuient souvent sur les travaux les plus récents, n'introduisent pas de nouveauté de fond. D'autres publications tendent à se spécialiser, en ce qu'elles focalisent leur attention sur un point particulier, reflétant l'élargissement du domaine qu'elles abordent. L'absence de nouveautés fondamentales va de pair avec un

conservatisme du discours. Le latin de la *Musica theorica* (1529) de Fogliano est technique et scolastique. En revanche, les traités destinés à un lectorat d'amateurs introduisent de nouveaux modes d'expression dont le succès sera manifeste tout au long du 16^e siècle. C'est le cas du dialogue mondain tel que le mettent en scène Anton Francesco Doni (1513-1574) dans les *Dialogi della musica* (1544) ou encore Luigi Dentice (2^e moitié 16^e siècle) dans ses *Duo dialoghi della musica* (1553). Cette quête d'une expression neuve implique un souci de respectabilité pour le manuel pratique qui était étranger aux théoriciens des générations précédentes.

Si les ouvrages des années 1520-1550 s'orientaient résolument vers l'étude de détails, les productions des quatre dernières décennies du 16^e siècle marquent un retour incontestable vers les sommes encyclopédiques. À cet égard, Zarlino joua le rôle d'initiateur. Dès la première version des *Istitutioni harmoniche*, Zarlino 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. Les dernières décennies du 16^e siècle sont également marquées, surtout en Italie, par une intensification des débats. Vincenzo Galilei entame une longue dispute avec Zarlino ; Ercole Bottrigari (1531-1612) contestera dans *Il Patricio* (1593) les idées émises par Francesco Patrizi (1524-1597) dans son *Della poetica* (1586) sur les genres grecs. Les exemples abondent également de ces ouvrages dont l'objet n'est pas prioritairement la musique, mais qui en traitent dans de savantes digressions. Daniele Barbaro en avait donné en 1556 un modèle dans l'introduction à sa traduction italienne des *Dix livres d'architecture* de Vitruve. Patrizi procède de façon identique dans *Della poetica*. L'intérêt de ces digressions savantes, outre le fait qu'elles s'adressent à un lectorat que ne touchaient pas nécessairement les traités musicaux, réside dans la spécificité du propos. Barbaro se préoccupe des proportions, tandis que Patrizi consacre tout un livre de son ouvrage à la « *ritmopeia* ».

Parallèlement à l'intensification des disputes et malgré la multiplication des digressions savantes dans des ouvrages divers, la production de petits traités conçus sur le modèle de ceux qui foisonnèrent dans les années 1520-1550 ne diminue pas. Ces opuscules idiosyncrétiques se basent sur les travaux des principaux savants, les citent abondamment, mais ne sont eux-mêmes que rarement cités. Ils sont néanmoins symptomatiques de la diversité des points de vue qui s'affrontent en cette fin de 16^e siècle et s'avèrent des indicateurs précieux quant à la réception des théories des principaux acteurs de la scène théorique, surtout Zarlino et Galilei. Le dialogue connaît également un succès sans précédent que ce soit en Italie avec Ercole Bottrigari (*Il Desiderio*, 1594) ou en France avec Pontus de Tyard (*Le Solitaire second*, 1557). C'est cependant à Zarlino que revient le mérite d'avoir renouvelé le genre du traité dialogué. Si dans ses *Istitutioni harmoniche*, le célèbre théoricien ne faisait que répéter le modèle du traité systématique, expression de la subjectivité impersonnelle du savoir, avec les *Dimostrationsi harmoniche* (1571), il offre non seulement un exemple abouti de fusion entre musique et science, mais aussi transfère le modèle axiomatique des mathématiques à la musique. Zarlino y associe la forme dialoguée typique de l'humanisme au raisonnement démonstratif, se distinguant nettement de son ancien élève, Vincenzo Galilei encore ancré dans la tradition du dialogue humaniste comme en témoigne *Il Fronimo* (1568).

2. LES THEMATIQUES

Les premières décennies du 17^e siècle sont le théâtre d'un éclatement du champ théorique, et cet éclatement sonne le glas de la théorie « renaissance ». Concomitantes à cet éclatement, les thématiques abordées par les théoriciens, mais aussi les savants de tous horizons intéressés par la musique, figurent désormais dans des ouvrages distincts. À de rares exceptions près, la dimension encyclopédique qui avait prévalu jusqu'à la fin de la Renaissance disparaît. Cela ne signifie pas qu'auparavant, les théoriciens de la musique se refusaient à aborder dans un ouvrage un point spécifique. Cela signifie plutôt que certains textes traitent d'un nombre impressionnant de questions, s'attachant parfois à des détails, certes,

mais soulevant un ensemble de problématiques qu'il est parfois difficile de systématiser, malgré la prégnance de modèles conceptuels hérités de Boèce et qui distinguaient plusieurs niveaux (« *musica instrumentalis* », « *musica humana* », « *musica mundana* », etc.).

Il n'empêche qu'il reste possible de dégager, à travers l'immense production théorique de la Renaissance, quelques thèmes fondamentaux. Ils touchent à des notions techniques de base : la solmisation, la notation, la modalité et le contrepoint. Chacune de ces notions implique des prises de position cruciales sur des points aussi litigieux que, par exemple, la « *musica ficta* ». D'autres thèmes abordent des sujets qui semblent éloignés des préoccupations des compositeurs : la musique des sphères, la redécouverte des textes de l'Antiquité classique, ou le bon usage des proportions dans tous les arts. D'autres encore peuvent concerner et le savant et le musicien : la recherche d'un tempérament adéquat, la mesure des effets de la musique. Il n'est toutefois pas inutile de préciser que cette distribution des thématiques est plus le reflet de ce que le lecteur attend d'un traité de musique depuis le début du 17^e siècle que ce qu'un amateur éclairé du 16^e siècle souhaitait lire. Zarlino ne trouve pas incongru de traiter de toutes ces problématiques dans un seul traité, alors qu'il sait son texte, long et parfois difficile, destiné aussi bien au musicien professionnel qu'à l'humaniste en quête d'informations sur le rôle de la musique dans la cité.

LA NOTATION

Le musicien de la Renaissance recourt à un système de notation des durées plus complexe que celui que nous connaissons, lequel s'est mis en place à partir du 17^e siècle, reposant sur un principe binaire simple (un signe univoque et des signes se divisant par deux). Différente dans son principe, la notation de la Renaissance s'articule autour de données précises que traduisent des signes spécifiques. Il y a un ensemble de valeurs (maxime, longue, brève, semi-brève, minime, semi-minime, fuse, semi-fuse) situées sur une portée de cinq lignes. Les hauteurs sont définies par des clefs tandis que les valeurs sont distribuées d'après un signe — le signe de mensuration — qui précise la nature de leur relation. À l'intérieur d'une même pièce, les

voix ne sont pas obligatoirement régies par un même signe de mensuration, créant ainsi un rapport proportionnel entre elles, dont l'identification est simplement mathématique (pour autant qu'aucun signe n'ait été négligé...). De même, à l'intérieur d'une pièce, deux sections peuvent être notées avec des signes de mensuration certes identiques à toutes les parties, mais différents d'une section à l'autre. Ici également, les deux sections entretiennent un rapport proportionnel, toutefois sa nature est plus délicate à définir. D'où le recours au 15^e siècle à la notion de *mensura* et au 16^e à celle de *tactus*.

Les signes de mensuration qualifient la nature des différentes valeurs entre elles : le « *modus* » majeur et le « *modus* » mineur signalent respectivement celle de la relation entre la maxime et la longue et entre la longue et la brève ; le « *tempus* », entre la brève et la semi-brève ; et la « *prolatio* », entre la semi-brève et la minime. La particularité du système mensural repose, notamment, sur l'existence de deux systèmes de division, le ternaire et le binaire. Cela signifie que chaque relation peut en principe être de deux natures : soit ternaire, soit binaire.

Les niveaux de division

Le <i>modus maior</i> définit la valeur de la Maxime	3 Longues (<i>perfectus</i>) ou 2 Longues (<i>imperfectus</i>)
Le <i>modus minor</i> définit la valeur de la Longue	3 Brèves (<i>perfectus</i>) ou 2 Brèves (<i>imperfectus</i>)
Le <i>tempus</i> définit la valeur de la Brève	3 Semi-Brèves (<i>perfectum</i>) ou 2 Semi-Brèves (<i>imperfectum</i>)
La <i>prolatio</i> définit la valeur de la Semi-Brève	3 Minimales (<i>maior</i>) ou 2 Minimales (<i>minor</i>)

Ce schéma des différents niveaux de la notation laisserait supposer un système rigoureusement codifié, mis en pratique de manière cohérente par les compositeurs et exposé avec clarté par les théoriciens. Malheureusement, il n'en est rien, et plus la musicologie découvre de nouvelles lectures possibles des notations des 15^e et 16^e siècles, plus elle est amenée à insister sur la diversité des pratiques, plutôt que sur l'existence d'un système unique. Cette diversité

n'affecte pas seulement l'histoire de la notation : le sens des signes et leur utilisation varient d'une génération de compositeurs à l'autre ; elle affecte également la répartition géographique des habitudes de notation. Un compositeur ou un théoricien allemand ne confère pas à un signe le sens qui lui confère un compositeur et un théoricien italien.

Les caractéristiques fondamentales de la notation de la Renaissance se sont mises en place au début du 15^e siècle. Simultanément à l'introduction de signes de proportion, les premières décennies du 15^e siècle sont le théâtre d'un bouleversement dans les habitudes d'écriture. Les scribes semblent abandonner progressivement la notation noire pleine qui avait prévalu jusqu'alors pour ce qu'il est convenu d'appeler la notation blanche. Vers 1430, cette dernière correspond à la pratique commune sur le continent, tandis que quelques compositeurs anglais persistent à maintenir, occasionnellement, la notation noire. Pourtant, c'est d'Angleterre que proviennent les premiers exemples de notation blanche, ou plus précisément, de notation noire évidée. Il n'existe aucune explication définitive de ce changement. Certains évoquent l'abandon du parchemin : la plume perce le papier quand elle doit remplir des noires. Ces hypothèses méritent d'être prises en compte. Elles ne doivent cependant pas occulter un phénomène propre à l'histoire de la musique au début du 15^e siècle : les systèmes de coloration en usage durant le 14^e siècle ne s'imposent plus à partir du moment où les compositeurs utilisent des signes de mensuration et des proportions.

Cette ère nouvelle inaugurée par l'introduction des proportions, les historiens de la musique ne sont pas parvenus à lui accorder unanimement un nom. Certains articulent l'histoire de la notation autour de l'apparence des notes : le 15^e siècle adopte la notation blanche qui succède à la notation noire. Ce changement est certes important. Il n'affecte toutefois pas profondément le système de notation : il touche seulement à sa forme. En revanche, les proportions jouent un rôle fondamental dans la prise de conscience d'un changement en profondeur. Ni les théoriciens des 15^e et 16^e siècles, ni les musiciens ne se sont attachés à qualifier ce système de nouveau. Le terme générique qui paraît le mieux adapté reste celui

de notation mensurale (ou mensuraliste). De manière générale, les théoriciens entendent par « *musica mensurabilis* » ou « *cantus mensurabilis* » toute musique recourant à un ensemble de valeurs notées précisément. Ce type de définition implique une distinction entre notes mesurées et notes non mesurées (le plain-chant, par exemple, est noté en notes non mesurées).

Malgré cette diversité, un mouvement de simplification marque l'histoire de la notation des 15^e et 16^e siècles. Des procédés hautement sophistiqués du 15^e siècle, Tinctoris et Gaffurius tentèrent de montrer les incohérences et proposèrent une réforme en profondeur de la notation tout en conservant la subtilité qui en faisait un élément crucial de la composition. Les réformes proposées par Tinctoris et Gaffurius ne rencontreront guère d'écho au 16^e siècle. Compositeurs et théoriciens s'engagent résolument dans un processus de simplification. Rien ne montre avec plus d'évidence cette orientation que l'explication des proportions par les théoriciens des années 1510-1530 et que reflètent à peu près toutes les compositions de l'époque. Ainsi, Ornithoparchus, auteur d'un *Musice active micrologus* (1517) n'illustre que sept types de proportion (Tinctoris en proposait vingt-cinq dans son *Proportionale musices*).

À ce jour, aucune étude d'ensemble n'a été entreprise sur les conséquences de ce mouvement de simplification de la notation. Pourtant, on ne peut nier qu'il existe un lien entre le changement des habitudes de notation et la transformation des modes de composition. Certes, les moyens de diffusion et les conditions de production traversent à cette époque aussi une phase de mutation. La notation ne constitue qu'un paramètre parmi d'autres, mais il est d'importance. Comment expliquer, sans tenir compte de l'histoire de la notation, que Josquin Desprez ne compose qu'une vingtaine de messes, alors que Palestrina en produira une centaine ? Les règles de contrepoint n'ont pas été bouleversées durant les quelques décennies qui séparent les deux musiciens, ni même les principes conceptuels mis en œuvre dans une messe. En revanche, les structurations d'une composition impliquées par le système proportionnel complexe du 15^e siècle ne conditionnent plus le geste du compositeur, même si certains compositeurs jouent encore avec les relations proportionnelles (Adriaen Willaert et Palestrina, notamment). Ainsi

s'il a été nécessaire de baser la chronologie des œuvres de Guillaume Dufay sur l'emploi des signes de mensuration, une telle enquête serait tout à fait infructueuse pour Roland de Lassus. C'est dire à quel point les années 1500-1520 occupent une place charnière dans l'histoire de la musique de la Renaissance.

LE CONTREPOINT

Dans son *Terminorum musicæ diffinitorium*, Tinctoris fournit à la rubrique « Harmonie » la définition suivante : « *Armonia est amoenitas quaedam ex convenienti sono causata* ». Cette qualité unique issue de la combinaison de sons provient, du moins pour le monde occidental, de ce que l'on nommait, depuis le Moyen Âge, le contrepoint. Pour le même Tinctoris, le terme « *contrapunctus* » dérive de l'expression « *punctus contra punctum* » et désigne donc un procédé de composition dans lequel un signe de notation est noté de façon à sonner simultanément avec un autre. Héritiers du Moyen Âge, les théoriciens de la Renaissance débutent toujours leurs descriptions du contrepoint par deux points : la classification des intervalles et la combinaison de deux sons (pouvant donc déboucher sur deux lignes mélodiques étroitement liées). Les intervalles sont classés en deux grandes catégories : les consonances et les dissonances. À l'intérieur des consonances, les théoriciens de la Renaissance distinguent les consonances parfaites (unisson, quinte et octave) des consonances imparfaites (tierces majeure et mineure, sixtes majeure et mineure). Les seconde, quarte, quarte augmentée, quinte diminuée, septième et neuvième sont toutes des dissonances. La première étape — le « *contrapunctus simplex* » — consiste en l'enchaînement des consonances selon deux modalités, l'alternance de qualité (alterner consonance parfaite et consonance imparfaite) et le mouvement contraire. Les théoriciens enrichiront évidemment chacun de ces points, car alternance de qualité et mouvement contraire s'avèrent parfois limitatifs. Ils fournissent aussi à l'apprenti compositeur des tableaux dans lesquels sont envisagés pour un intervalle donné tous les cas d'enchaînement ; des tableaux qu'il convient de mémoriser.

Ce « *contrapunctus simplex* » ne correspond évidemment pas à la réalité de la composition, car les enchaînements sont décrits pour eux-mêmes, sans nécessité de définir de valeur rythmique.

L'intégration du paramètre rythmique est ce qui distingue le « *contrapunctus diminutus* » (ou « *floridus* ») du « *contrapunctus simplex* ». Il enseigne la façon de traiter la voix de contrepoint élaborée sur une voix donnée, en recourant à des valeurs plus brèves, donc en créant une relation de plusieurs notes contre une. Le traitement de la dissonance est au cœur de cet enseignement. Tinctoris peut sans conteste être considéré comme le théoricien le plus clair de ce « *contrapunctus diminutus* ». Et c'est cette description qui l'amène à formuler huit règles fondamentales applicables tant au contrepoint à deux voix qu'au contrepoint à trois voix et plus.

Les huit règles du contrepoint selon Tinctoris

1. Tout contrepoint doit commencer et finir par une consonance parfaite.
2. Les mouvements parallèles de consonances imparfaites sont permis, les mouvements parallèles de consonances parfaites interdits.
3. Sur un Tenor tenant la même note, il est possible de répéter le même intervalle, mais les changements d'intervalles sont recommandés.
4. Les mouvements conjoints sont préférables.
5. Les cadences ne devraient pas être construites sur des notes qui rendent le mode ambigu.
6. Les répétitions de figures sont à éviter, excepté dans quelques cas.
7. Les cadences consécutives ne devraient pas être construites sur la même note, car elles sont monotones.
8. La variété est l'âme du contrepoint

LA MODALITE

La question de la modalité passionne les théoriciens des 15^e et 16^e siècles. Elle les inquiète aussi, tant ils se rendent compte des difficultés qui surgissent lorsque l'on cherche à en traiter de façon systématique et claire. Pietro Aaron le clame ouvertement dès les premières pages de l'ouvrage qu'il consacre au sujet, le *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (1525). Aaron ne fait pas preuve ici de fausse modestie. Car même si, depuis la fin du 13^e siècle, certains auteurs avaient insérés des remarques sur les modes et ses rapports à la polyphonie dans leurs traités, même si Tinctoris lui avait consacré un ouvrage (le *Liber de natura et proprietate tonorum*, 1476), c'est seulement au début du 16^e siècle qu'émerge à proprement parler une théorie de la modalité « polyphonique ». On

assiste donc à un développement en quatre phases : une première démarre au 13^e siècle, une deuxième avec le traité de Tinctoris, une troisième avec la parution du *Dodecachordon* (1547) de Glarean et une quatrième autour de 1620 lorsque s'amorce un déclin d'intérêt pour les modes. Malgré les efforts d'Aaron et d'autres théoriciens, aucun consensus n'est établi sur ce qu'est réellement un mode durant le 16^e siècle. Les disputes entre théoriciens sont parfois virulentes et trouvent encore écho dans la musicologie contemporaine.

Le traité de Tinctoris est, en fait, le premier qui concerne essentiellement les relations entre modes et polyphonie ; celui d'Aaron s'inscrit à sa suite. La tâche est d'ampleur, car si les modes polyphoniques découlent des modes ecclésiastiques, les critères d'identification ne fonctionnent pas de façon parfaitement identique. Certaines caractéristiques des modes ecclésiastiques peuvent être transposées sans modification à la polyphonie : les formules mélodiques, les notes initiales et cadentielles, les finales. Cependant, la relation entre l'ambitus d'une composition polyphonique et sa finale pose problème : comment déterminer si une pièce polyphonique est en mode authentique ou en mode plagal ?

Tinctoris et Aaron ne sont pas seuls à témoigner d'un changement. Les recherches des humanistes sur la définition et les effets des modes dans l'Antiquité a suscité l'attention sur ce paramètre. Parallèlement, les compositeurs semblent se soucier de plus en plus de cohésion, et la cohésion modale semble une étape indispensable. En témoigne une tendance à organiser les recueils de pièces, individuels ou collectifs, selon les modes. Il est donc nécessaire de posséder un ensemble de règles ou du moins de principes régulateurs (par exemple les formules cadentielles).

À partir du *Dodecachordon*, les discussions sur les modes et ses rapports à la polyphonie sont plus clairement articulées, que ce soit dans les traités de Zarlino ou de Dressler. La pratique des recueils organisés par modes est très fréquente. Les discussions portent en fait plus sur le nombre de modes (l'élargissement à douze proposé par Glarean) que sur leur fonctionnement. Deux traditions coexistent : l'une privilégiant le système traditionnel à huit modes, l'autre le système à douze modes, avec à l'intérieur de la seconde des

divergences sur leur ordre (et aussi d'autres tentatives, comme des systèmes à trente-deux modes !).

L'identification des modes polyphoniques n'est pas identique partout en Europe. Ainsi, en Europe centrale, procède-t-on aisément au transfert des tons de la psalmodie aux modes ; et ce sont ces tons qui déterminent le mode. En Italie, si l'application des tons de la psalmodie à la modalité polyphonique est également pratiquée, d'autres moyens d'identifications existent : les « *species* » et l'*ambitus*. La question des « *species* » est fondamentale : selon la position du demi-ton à l'intérieur d'un intervalle de quarte ou de quinte, il existe différents de types (« *species* ») de quarte et de quinte dont la conjonction fournit les caractéristiques d'un mode. Lorsque des caractéristiques communes apparaissent, l'identification du mode nécessite la prise en compte de l'octave (c'est le sens de la première colonne du tableau ci-dessous). Mais les pratiques modales semblent également distinctes selon que l'on se trouve en région catholique ou en région protestante, les premiers préférant le système à huit modes, les seconds à douze. Cependant, il serait hasardeux de généraliser de tels principes. Il suffit pour s'en convaincre de constater que Venise et Naples semblent privilégier le système à douze modes, tandis que Rome reste fidèle au système à huit modes.

Classements des modes

<i>Octave et ses divisions</i>	<i>N°</i>	<i>Nom</i>
La-mi, mi-la	9	Éolien
La-ré, ré-la	2	Hypodorien
—	—	[Hyperéolien]
Si-mi, mi-la	4	Hypophrygien
Ut-sol, sol-ut	11	Ionien
Ut-fa, fa-ut	6	Hypolydien
Ré-la, la-ré	1	Dorien
Ré-sol, sol-ré	8	Hypomixolydien
Mi-si, si-mi	3	Phrygien
Mi-la, la-mi	10	Hypoéolien
Fa-ut, ut-fa	5	Lydien
—	—	[Hyperphrygien]
Sol-ré, ré-sol	7	Mixolydien

Si les modes continuent de jouer un rôle indéniable dans l'enseignement et dans l'écriture en « *stile antico* » (c'est-à-dire en écriture à la façon de Palestrina), l'intérêt pour la problématique diminue considérablement après 1620. Les théoriciens abordent le sujet de façon plus simple, plus systématique aussi. Les raisons de ce progressif abandon sont nombreuses : la difficulté de réaliser un lien entre modalité antique et modalité moderne (une ambition chère aux humanistes, illustrée par Vicentino), les changements radicaux dans les manières de composer, les controverses sur la nature des modes et leur possibilité de créer une unité à l'intérieur d'une composition, la presque impossibilité à construire un système parfaitement homogène (obtenir douze modes construits de façon identique au départ d'un seul système diatonique n'est pas simple).

Pour un musicien de la Renaissance, les modes sont incontestablement une construction abstraite : ce n'est pas ce qu'ils entendent lorsqu'ils lisent ou écoutent une composition. Cependant, les modes exercent une influence considérable sur la façon dont est pensée et décrite la musique.

3. LES THEORICIENS

AGRICOLA, MARTIN (CA.1486-1556)

La carrière et l'œuvre de Martin Agricola sont centrés sur la pédagogie. Né en Silésie, Martin Sore — il latinisera son nom plus tard — est issu d'un milieu paysan. Son activité de professeur de musique est documentée à partir du moment où il s'installe à Magdebourg. Cantor, il enseigne à l'école municipale, dirige les musiciens de l'église Saint-Ulrich, compose des pièces polyphoniques sur choral et sur plain-chant et rédige quelques traités en latin et en allemand. En 1528, Georg Rhau fait paraître le premier traité d'Agricola, *Ein kurtz deudsche Musica* qui connaîtra un immense succès dans les régions luthériennes. À ce traité d'initiation à la musique succède la *Musica instrumentalis deudsch* (1529), une valorisation de la musique instrumentale tant pour des questions de

théologie que de pratique. Avec la *Musica figuralis deudsch* (1532), Agricola aborde la problématique de la notation. À la fin des années 1530, le théoricien abandonne l'allemand pour tenter de revaloriser le latin. En témoignent sa *Scholia in musicam planam Venceslai Philomathis* (1538), une relecture du *Musicorum libri quattuor* de Venceslaus Philomathes paru en 1512 à Venise ou encore ses *Quaestiones vulgatiores in musicam* (1543). Le plus célèbre ouvrage d'Agricola, sa *Musica instrumentalis deudsch*, se présente comme une sorte d'hommage à Virdung, initiateur du traité sur les instruments. Agricola s'inspire des illustrations de son prédécesseur, de son mode de classification également, même s'il en modifie l'ordre de présentation et enrichit les descriptions de détails sur la façon de jouer des instruments.

AARON, PIETRO (CA.1480-CA.1545)

Pietro Aaron est un des théoriciens les plus prolifiques et influents du 16^e siècle. Et pourtant, malgré le succès de certains de ses textes, il mène une carrière peu brillante sur laquelle les informations manquent cruellement. Né à Florence autour de 1480, il prétend y avoir fréquenté des compositeurs aussi célèbres que Josquin, Obrecht, Isaac et Agricola. C'est durant ces mêmes années qu'il dut recevoir son éducation musicale. Le premier document mentionnant l'activité d'Aaron date de 1516 : il est prêtre, installé à Imola, et publie un premier ouvrage, les *Libri tres de institutione harmonica*. Quelques années plus tard, dans la même ville, Aaron est chanteur à la cathédrale et enseigne la musique. Trois ans plus tard, après avoir démissionné de ses fonctions à Imola, il part pour Venise, s'installe chez Sebastiano Michiel, prieur de l'ordre des chevaliers de saint Jean de Jérusalem auquel il dédie son deuxième traité, le *Thoscanello de la musica* (1523) qui aura les honneurs de quatre rééditions (1529, 1539, 1562, sous le titre de *Toscanello in musica*). Deux ans plus tard, en 1525, paraît un nouvel ouvrage, le *Trattato della nature et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*. Aaron demeure chez Michiel jusqu'en 1536. Il se retire alors dans un monastère près de Bergame où il meurt peu après 1545, non sans avoir rédigé deux traités supplémentaires, le *Lucidario in musica* (1545) et le *Compendiolo di molti dubbi... intorno al canto fermo, et figurato* (1545). Les apparentes

difficultés professionnelles que rencontre Aaron, sont attribuées par certains à ses origines juives. Par ailleurs, Aaron ne semble pas avoir suivi un cursus traditionnel : il connaît moins les traditions théoriques, mais, en revanche, a étudié avidement les pratiques de son temps. Sans doute est-ce pour les mêmes raisons que Aaron choisit de rédiger ses textes en italien (le *Libri tres* a été traduit en latin par Giovanni Antonio Flaminio), ouvrant de la sorte la réflexion théorique à un lectorat élargi. Ce parcours atypique n'empêche pas Aaron d'entretenir d'étroites relations avec quelques-uns de ses contemporains, parmi lesquels Giovanni Spataro dont les conseils lui seront utiles pour « corriger » les erreurs de son premier traité. Aaron ne cherche pas à réformer la théorie, ambition qu'affichait ouvertement Tinctoris, par exemple. En revanche, il tente de mesurer les possibilités d'application de principes fondamentaux définis par ses prédécesseurs au répertoire moderne, et en particulier, au répertoire diffusé par Petrucci. Le projet est pour le moins complexe puisqu'il oblige Aaron à aborder des questions aussi difficiles que celles du système modal ou de la « *musica ficta* ». Ancrant son propos dans des œuvres connues, il fournit aussi de précieuses indications sur le contrepoint et les processus de composition. Aaron compte également parmi les premiers théoriciens à étudier le tempérament égal.

ARTUSI, GIOVANNI MARIA (CA.1540-1613)

La vie paisible qu'Artusi mène comme membre de la congrégation de San Salvatore de Bologne contraste avec la suite ininterrompue des querelles théoriques dans lesquelles il fut impliqué ou qu'il suscita. Entré dans la congrégation en 1562, il y demeure jusqu'à sa mort. Son éducation musicale, il la doit essentiellement à Zarlino auprès duquel il étudie à Venise. Artusi manifestera une véritable dévotion à l'égard de son maître, rédigeant non seulement une version condensée des *Istitutioni harmoniche (L'arte del contraponto ridotta in tavole, 1586)*, mais aussi un éloge posthume avec *l'Impresa del molto rev. Gioseffo Zarlino (1604)*. Cet attachement à Zarlino sera également l'occasion pour Artusi de s'engager dans des débats polémiques. Ainsi, après la parution du *Dialogo* de Galilei, Artusi rédige plusieurs pamphlets, aujourd'hui perdus. Il se dresse à

nouveau contre Galilei après la parution du *Discorso* (1589) avec un *Trattato apologetico* (1590). Bottrigari puis Monteverdi s'attirent également les foudres d'Artusi. La production théorique d'Artusi ne doit cependant pas être réduite à ses seules polémiques. Dans la *Seconda parte dell'arte del contraponto* (1589 ; la première datait de 1586)), il innove en concentrant exclusivement son attention sur le traitement des dissonances. Avec *L'arte del contraponto* de 1598, Artusi synthétise les deux traités de 1586 et 1589 en les enrichissant de remarques suscitées par les pratiques contemporaines. Les deux volumes intitulés *L'Artusi* (1600 et 1603), s'ils sont célèbres pour leurs commentaires négatifs à l'encontre de Monteverdi, s'avèrent également importants pour leur contribution au débat sur les tempéraments : Artusi reproche aux « *concerti* » modernes leur imperfection liée au non-respect du tempérament aristoxénien (tons et demi-tons égaux).

BOTTRIGARI, ERCOLE (1531-1612)

Fils naturel d'un aristocrate fortuné de Bologne, Ercole Bottrigari n'en reçoit pas moins une éducation de « courtisan », suivant l'enseignement d'humanistes aussi célèbres que Francesco Lucchino, Giacomo Ranuzzi ou Nicolo Simo. Réfugié à Ferrare en 1576 suite à des conflits familiaux, il y fréquente Luzzaschi et Giaches de Wert, mais aussi les interprètes célèbres qui faisaient la splendeur musicale de la cour d'Alfonso II. De retour à Bologne, en 1586, il n'en abandonne pas pour autant sa passion pour la musique, choyant et hébergeant même le musicien le plus célèbre de la « *Signoria* », Annibale Melone. En 1593 paraît le premier texte de Bottrigari sur la musique : *Il Patricio*, un critique de Francesco Patrizi. En 1594, sous le nom d'Alemanno Benelli (un anagramme d'Annibale Melone), il publie un texte qui le rendra célèbre : *Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali*, à la fois témoignage de la vie musicale ferraraise sous Alfonso et dissertation sur les instruments de musique et leur accord. Ses derniers traités, *Il Melone* et *Il Melone secondo* (1602) confirment la position de Bottigrari dans le clan des « modernes », défendant et les écrits de Vicentino et la « *seconda prattica* » de Monteverdi.

BURMEISTER, JOACHIM (1564-1629)

Joachim naît à Lunebourg dans une famille d'artistes et de savants. Ses quatre frères feront carrière d'enseignant, de musicien ou d'écrivain. Élève notamment de Christoph Praetorius et d'Euricus Dedekind, Joachim reçoit une solide formation musicale et générale. Après des études de droit à l'université de Rostock, Joachim devient « Kantor » et enseigne au « *Gymnasium* » de la même ville. Les trois traités de musique qu'il rédige — *Hypomnematum musicæ poeticæ* (1599), *Musica autoschediastike* (1601), et *Musica Poetica* (1606) — se veulent une présentation systématique des figures de rhétorique appliquées à la musique. Il établit ainsi un genre théorique qui connaîtra un succès immense durant tout le 17^e siècle en Allemagne.

BURZIO, NICOLO (CA.1453-1528)

D'origine aristocratique, Burzio se destine à une carrière ecclésiastique : sous-diacre en 1472, il est fait prêtre en 1478. Pendant ses études au séminaire, il bénéficie de l'enseignement du théoricien Johannes Gallicus. En 1478, il poursuit ses études de droit canon à l'université de Bologne et évolue dans l'entourage de la famille Bentivoglio. De retour à Parme, en 1498, Burzio jouit de bénéfices confortables et est nommé en décembre 1504 « *guardacoro* » à la cathédrale. Burzio s'est très tôt distingué comme un humaniste fervent : poète, il est également historien, se spécialisant dans l'histoire des villes (Parme et Bologne). Théoricien de la musique, il publie en 1487 un *Musices opusculum*. Ce vaste traité consiste en trois sections qui abordent à peu près tous les aspects de la théorie musicale. Dans une première, Burzio traite des éléments fondamentaux (solmisation, modes, etc.) ; dans une deuxième, des règles de contrepoint ; et enfin, dans une troisième, il associe propos sur la notation et propos spéculatifs (division du monocorde, astronomie et musique). Le *Musices opusculum* constitue une étape intéressante dans une dispute qui avait opposé les « guidonistes » aux « anti-guidonistes ». Le système hexacordal guidonien avait, en effet, fait l'objet de plusieurs critiques depuis le début du 15^e siècle. Au moment où Burzio réside à Bologne, c'est Ramos de Pareja qui venait de lui porter un coup dans sa *Musica practica* (1482) en proposant une nouvelle manière de solmisation basée sur l'octave.

Burzio, fidèle aux idées de Johannes Gallicus, auteur d'un *Ritus canendi*, défend le système guidonien avec ardeur (tout comme le feront Hothby et Gaffurius, tandis que Spataro reprendra les arguments de Ramos). Cette prise de position pourrait donner l'impression que Burzio est un théoricien fondamentalement conservateur. C'est vrai, mais partiellement, car les pages consacrées à la notation et surtout celles consacrées aux procédés de composition où l'auteur décrit en termes louangeurs les techniques imitatives, révèlent un esprit sensible aux nouveautés musicales de son temps.

COCLICO, ADRIANUS PETIT (CA.1499-CA.1562)

Beaucoup de mystères entourent la vie d'Adrianus Petit Coclico. Il se dit d'origine flamande, mais le premier document le concernant le situe à Wittenberg, en 1545. Coclico prétend qu'avant de s'installer en Allemagne, il a exercé ses talents à la cour des rois de France et d'Angleterre, et même auprès du pape, jouissant d'un statut ecclésiastique élevé et ayant bénéficié de l'enseignement de Josquin. Par ailleurs, il affirme avoir été victime de ses convictions religieuses : né catholique, il se convertit au protestantisme, mais n'en subit pas moins les affres de la prison. Au début de 1546, malgré toutes ses assertions, Coclico n'obtient pas la chaire de musique de l'université de Wittenberg, où il semble s'être limité à l'enseignement privé de la musique. Marié plus ou moins dans les mêmes années, il est aussi rapidement abandonné par sa femme. Coclico quitte alors Wittenberg pour Francfort-sur-l'Oder où il fonde une société de musiciens dans l'entourage de Jodocus Willich, célèbre humaniste. Pour d'obscures malversations financières, il est contraint de fuir Francfort en 1547, s'installe à Stettin, n'y obtient pas de poste, et s'inscrit finalement à l'université de Königsberg. Il parvient à intégrer la chapelle du duc de Prusse. Très vite, cependant, les ennuis recommencent. Dans un premier temps, sans dommage : Coclico est impliqué dans des disputes théologiques, prenant le parti d'Osiander contre celui de Staphylos, donc celui d'un certain mysticisme, et comme Osiander bénéficie du soutien du duc, Coclico conserve son poste. En 1550, les choses se gâtent : Coclico aurait fait un enfant à sa propriétaire dans des conditions illégales. Il trouve refuge à

Nuremberg, chez l'éditeur Johann Berg. Il profite de cette hospitalité pour faire imprimer, en 1552, son recueil de motets, *Consolationes piæ : musica reservata* et son traité, le *Compendium musices*. Étonnement, Coclico bénéficie du soutien de la cité de Nuremberg. Pour un court laps de temps, car les subsides accordés par la ville pour l'école de musique et de langues qu'avait fondée le musicien sont interrompus quelques mois après les premiers versements. Coclico disparaît de la circulation. On le retrouve en 1555 à Schwerin, puis chez le duc de Mecklembourg à Wismar, et finalement à Copenhague où il obtient un poste décent à la chapelle du roi. Le *Compendium musices* est notamment célèbre par l'introduction d'un concept pour le moins obscur, celui de « *musica reservata* ». Coclico prétend que son traité « illuminera à nouveau cette musique que l'on qualifie d'ordinaire de *reservata* ». Comme cette phrase l'indique, il pourrait de faire revivre une ancienne pratique (celle de Josquin dont Coclico se prétend l'élève) ou, comme en témoigne son recueil de motets, d'une manière de composer où se manifeste une tendance extrême à l'illustration du texte.

DIRUTA, GIROLAMO (CA.1554-CA.1610)

Des premières années de Girolamo Diruta, l'on sait peu. Sans doute a-t-il commencé sa carrière d'organiste vers 1572. En juin 1574, il entre au monastère franciscain de Correggio, exactement en même temps que Battista Capuani, dont on suppose qu'il a pu être l'élève. Vers 1580, Diruta s'installe à Venise et prétend y suivre les enseignements de Zarlino, de Costanzo Porta et de Claudio Merulo. Nommé au début des années 1590 organiste de la cathédrale de Chioggia, il conserve son poste plus de dix ans. En 1609, il est organiste à la cathédrale de Gubbio. Diruta est l'auteur d'un traité, en deux volumes, sur l'orgue qu'il prétend avoir écrit à l'instigation de Claudio Merulo : *Il Transilvano* (1593-1609). Il y traite de la position de l'organiste, des doigtés, de l'usage des règles de contrepoint, des modes ecclésiastiques, des registrations, des mises en tablature de modèles vocaux, des manières d'accompagner un chœur. Unique par la quantité de détails techniques et le nombre des exemples musicaux, *Il Transilvano* s'inscrit dans la tradition des traités destinés aux instrumentistes (mêlant informations spécifiques et règles

générales) qui avait émergé durant le 16^e siècle et dont une autre illustration célèbre, pour le luth, est *Il Fronimo* de Vincenzo Galilei.

DRESSLER, GALLUS (1553-CA.1580-1589)

Après des études à l'université de Iena, Dressler est nommé à l'école latine de Magdeburg, à un poste précédemment occupé par Martin Agricola. Durant les années 1560, Dressler compose abondamment et rédige ses premiers traités : *Practica modorum explicatio* (1561), *Præcepta musicæ poëticæ* (1563). En 1570, Dressler s'inscrit à l'université de Wittenberg et y obtient en huit jours le titre de maître ! De retour à Magdeburg, il poursuit ses activités de compositeur et de théoricien (*Musicæ practicæ elementa*, 1571). Sympathisant des philippistes, Dressler ne se sent sans doute plus en bonne position à Magdeburg. Il démissionne et devient diacre à la Nicolaikirche de Zerbst. Si ses compositions s'inscrivent résolument dans la tradition de l'éditeur Rhau (des pièces relativement simples à vocation pédagogique), ses traités introduisent des éléments nouveaux dont le plus remarquable est certainement le concept de « *musica poetica* » que le musicien définit comme l'exposé des « règles de composition d'harmonies nouvelles ». C'est cette « *musica poetica* » qui permet également de « faire la part entre les pièces habituellement écrites et celles qui sont ordinaires ou pleine de défaut ». Elle est donc un moyen de « corriger les erreurs » et d'améliorer l'interprétation des musiciens.

FABER, HEINRICH (AVANT 1500-1552)

Né à Lichtenfels avant 1500, Faber est engagé dès 1515 à la cour du roi Christian II en tant que « *contratenor altus* ». De retour en Allemagne en 1524, on ignore tout de ses occupations jusqu'au moment où, en 1538, il est nommé « *Rektor* » au monastère bénédictin de Saint-Georges à Naumburg. En 1542, il se fait immatriculer à l'université de Wittenberg et y est reçu « *Magister artium liberalium* » en 1545. Débute alors une période de difficultés : Faber séjourne un temps à Braunschweig, revient à Naumburg, avant d'en être rapidement chassé pour avoir mis en musique des pamphlets anti-papistes. Il aurait ensuite donné des cours à l'université de Wittenberg et serait mort en 1552 à Ölsnitz où il était « *Rektor* ». Faber

est l'auteur de traités à vocation pédagogique qui connaîtront un succès éditorial sans précédent. Leur intérêt réside principalement dans l'énoncé clair des règles fondamentales de lecture et d'écriture de la musique.

FOGLIANO, LODOVICO (CA.1470-1480-CA.1538-1542)

Frère du compositeur Giacomo Fogliano, Lodovico débute sa carrière comme chanteur à la cathédrale de Modène avant de devenir prêtre, ce qui ne l'empêcha aucunement de composer et de rédiger un traité. Dans sa *Musica theorica* (1529), Fogliano applique au domaine musical les principes aristotéliens, inspirés notamment du *De anima*. Il rejette le nombre comme unique critère de définition de la consonance, signalant, à l'instar d'Aristote, que le son est un phénomène naturel et non mathématique. Il s'ensuit une valorisation du jugement auditif qui ne doit pas pour autant exclure la dimension mathématique. L'expérience auditive (pas uniquement la raison, donc) enseigne, entre autres, que tierces et sixtes peuvent intégrer la catégorie des consonances.

GAFFURIUS, FRANCHINUS (1451-1522)

Né à Lodi dans le nord de l'Italie, Gaffurius étudie au monastère bénédictin de sa ville natale et est ordonné prêtre en 1473 ou 1474. Il reçoit également une première éducation musicale auprès de Johannes Bonadies. En 1474, il se rend à Mantoue pour y approfondir ses connaissances musicales. Il y restera deux ans. Gaffurius s'installe ensuite à Vérone, y enseigne et écrit ses premiers essais de théorie. Invité par le doge Prospero Adorno en 1477, Gaffurius se rend à Gênes où il poursuit ses activités d'enseignement. Lorsque le doge est contraint à l'exil, Gaffurius le suit à Naples et y fréquente, entre autres, Tinctoris. C'est durant ces années que Gaffurius rédige et publie son *Theoricum opus* (1480). La situation se dégrade à Naples : Gaffurius retourne à Lodi, sollicité par l'évêque Carlo Pallavicino qui lui réserve des conditions favorables de travail. Il rédige alors sa *Practica musicæ* (publiée en 1496). Pendant un court laps de temps, Gaffurius est maître de chœur à Sainte-Marie Majeur de Bergame, puis devient, en 1484, maître de chœur à la cathédrale de Milan. En 1497, il est nommé professeur de musique dans l'université fondée

par Ludovico Sforza. Maître de chœur, Gaffurius compose abondamment ; professeur, il publie plusieurs traités et se lance dans une polémique célèbre avec Giovanni Spataro. Il n'est pas aisé de conférer une place exacte à Gaffurius dans l'histoire de la théorie. Ses premiers ouvrages sont fortement influencés par ses nombreuses lectures de traités médiévaux, puis de textes théoriques grecs. Ils se présentent plus souvent comme des compilations ou des gloses. Gaffurius ne ménage cependant pas ses efforts. Affinant à chaque écrit la qualité de son latin, il cherche à affirmer progressivement son originalité. Plus que sur des questions utiles aux musiciens, c'est principalement dans la volonté de concilier savoir antique et conceptions modernes que celle-ci se manifeste. En témoigne positivement le livre 2 de la *Practica musicæ* consacré au rythme ; en témoigne étrangement le livre 4 du même traité consacré aux proportions et dans lequel Gaffurius s'évertue à fournir un exemple de proportion 4: 19 (« *genus submultiplex superpartiens* ») ! À côté de ces rares cas particuliers, Gaffurius aborde en humaniste et praticien tous les sujets généralement abordés dans la théorie, de façon souvent plus détaillée que ne le fait Tinctoris. Preuve du succès de sa conception (mais pas nécessairement de ses propositions), la *Practica musicæ* sera réimprimée quatre fois en moins de vingt ans et deviendra l'ouvrage de référence pour de nombreux théoriciens au cours du 16^e siècle.

GLAREAN, HEINRICH (1488-1563)

Heinrich Glarean est incontestablement une figure emblématique de l'humanisme. Très tôt formé à la musique par Michael Rubellus, d'abord à Berne puis à Rottweil, il entre, en 1506, à l'université de Cologne pour y étudier la philosophie et la théologie, mais aussi les mathématiques et la musique, sous la tutelle vigilante de Johannes Cochlaeus. Après ses études universitaires, Glarean semble avoir enseigné à Cologne, tout en ne négligeant pas la musique : Maximilien 1^{er} aurait été impressionné par ses talents de chanteur. En 1514 se produit un événement fondamental dans la vie du jeune musicien : il se rend à Bâle pour y rencontrer Érasme. Les deux hommes s'admirent réciproquement, et Érasme ne ménagera pas son soutien au jeune Suisse. Établi à Bâle, Glarean y enseigne des

matières aussi diverses que la musique, la littérature latine ou la grammaire grecque. En 1516, Glarean se rend en Italie, à Pavie et à Milan avant de gagner, en 1517, Paris. Dans la capitale française, il se lie d'amitié avec quelques figures marquantes telles que Heinrich Faber ou Guillaume Budé. De retour à Bâle en 1522, il se marie et commence à donner cours à l'université. Cependant, Bâle affiche de plus en plus ouvertement sa sympathie à l'égard de la Réforme ; Glarean est, pour sa part, resté fidèle à ses convictions originelles. En 1529, Glarean devient professeur de poésie, puis de théologie à l'université de Fribourg en Bressgau. De plus en plus souvent sollicité pour engager des réformes pédagogiques, notamment de l'enseignement catholique en Suisse, Glarean déborde d'activités. C'est durant ces mêmes années qu'il publie la plupart de ses traités de mathématique et de musique et qu'il prépare des éditions de textes classiques. Outre un traditionnel *Isagoge in musicem* (1516), petit manuel de plain-chant, Glarean est l'auteur d'un volumineux traité intitulé *Dodecachordon*, publié à Bâle en 1547. Le théoricien y traite d'abord de notions générales (types d'intervalles, solmisation) dans la lignée de Boèce et de Gaffurius. Il aborde, dans une deuxième section, sa nouvelle théorie des douze modes qu'il applique à la musique monodique. Enfin, dans une troisième section, il étudie la musique mesurée et la façon dont sa théorie des douze modes s'applique à la musique polyphonique. C'est la définition d'un système de douze modes qui vaut à Glarean d'occuper une place fondamentale dans l'histoire de la théorie. Aux huit modes traditionnels, Glarean en ajoute quatre : l'ionien et l'hypoionien (sur do) et l'éolien et l'hypoéolien (sur la). Convaincu de respecter les prescriptions des auteurs de l'Antiquité classique, le théoricien suisse voit en ces douze modes la possibilité de faire revivre les usages modaux de l'Antiquité. Au-delà de ce rêve qui anime bien des théoriciens de la Renaissance, c'est surtout sa perception de l'importance des modes ionien et éolien qui frappe les esprits (en quelque sorte, le majeur et le mineur). Composer selon les douze modes sera une tendance particulièrement visible dans la musique instrumentale italienne de la seconde moitié du 16^e siècle (Merulo, Padovano, Giovanni Gabrieli) et témoigne suffisamment de l'impact du *Dodecachordon* sur les procédés de composition. Le traité recèle

d'autres qualités, car Glarean illustre ses propos d'exemples puisés au répertoire franco-flamand du 15^e et du début du 16^e siècle, produisant, en quelque sorte, une anthologie idéale.

HEYDEN, SEBALD (1499-1561)

Élève de Cochlaeus à l'école Saint-Laurent de Nuremberg, Heyden poursuit ses études à l'université d'Ingolstadt. Enseignant dès 1519, il travaille dans quelques petites cités avant de revenir définitivement à Nuremberg. Cantor de la Spitalkirche, recteur, en 1521, de l'école qui lui est attachée, il est nommé recteur de l'école de Saint-Sebald en 1525. Converti au luthéranisme au début des années 1520, Heyden consacre de nombreux écrits à des questions de théologie et de pédagogie. Ses trois traités de musique s'inscrivent dans la tradition éducative protestante. La *Musicæ stoicheiösis* (1532) aborde les points essentiels de la polyphonie et de la notation mensuraliste. Sa *Musicæ* (1537) comble une lacune de son premier traité : l'insertion d'exemples puisés dans les œuvres des compositeurs les plus célèbres (Josquin, Obrecht, La Rue, Isaac, Brumel, Ghiselin). En 1540 paraît sous le titre de *De arte canendi* une version remaniée de la *Musicæ*. Usant parfois d'un ton péremptoire, Heyden se présente volontiers comme un réformateur, notamment pour ce qui touche aux pratiques de notation alors qu'en réalité, il témoigne des tendances contemporaines vers la simplification.

HOTHBY, JOHN (CA.1430-1487)

La jeunesse de ce théoricien anglais reste un mystère : rien ne permet d'expliquer les raisons qui le poussèrent à devenir carmélite, ni de préciser quand il obtint un diplôme de théologie. D'après ses propres dires, il aurait voyagé dans différents pays d'Europe avant de s'installer en 1467 à Lucques où, chapelain de la cathédrale, il a la charge d'enseigner le plain-chant et la polyphonie. Professeur réputé et personnalité appréciée des autorités communales, il enseigne tant la musique que la théologie ou encore la grammaire et les mathématiques. Malheureusement, aucun traité de Hothby n'est parvenu dans une version définitive, mais tous reflètent la diversité de ses intérêts. Une thématique régulièrement abordée par Hothby est la notation : le théoricien défend le système de notation des

proportions par combinaison de signes et de figures (les signes de « *modus cum tempore* » que Tinctoris critiquera vertement). Dans ses propos sur le contrepoint, il décrit une pratique spécifiquement anglaise du chant sur le livre, tandis que deux traités, la *Calliopea legale* et le *Tractatus quarundam regularum artis musice* abordent des questions spéculatives. D'autres textes sont issus de ses désaccords avec Ramos de Pareja et prouvent clairement l'appartenance de Hothby au clan des conservateurs. Cependant, ses recherches sur les hexacordes s'inscrivent dans une perspective proprement humaniste, ouvrant la voie aux réflexions sur les modes de Glareanus et sur les genres de Vicentino.

MEI, GIROLAMO (1519-1595)

Élève puis assistant de Piero Vittori, Mei fréquente assidûment les milieux académiques florentins. Lors d'un voyage à Rome en 1546, il rencontre l'évêque d'Agen et entre à son service. Cet épisode fut de courte durée : Mei est de retour à Florence dès 1547, puis à Rome en 1548. Il repart néanmoins pour la France avec l'intention de travailler pour l'évêque de Fréjus. Nouvel échec, visiblement. Mei s'installe alors à Lyon où il évolue dans l'entourage de Guglielmo Guadagni. C'est visiblement la passion pour la musique de son mécène qui l'incite à étudier la théorie musical antique. En 1554, Mei rentre en Italie, s'installe à Padoue où il suit des cours à l'université. Cinq ans plus tard, il s'établit à Rome avec l'espoir d'obtenir un poste stable. Il l'obtiendra deux ans plus tard : il est nommé secrétaire du cardinal Giovanni Ricci da Montepulciano. Cette stabilité retrouvée lui permet de reprendre ses recherches sur la musique antique. Entre 1566 et 1573, il rédige son principal traité, le *De modis musicis antiquorum*. Lorsqu'en 1574, le cardinal décède, Mei bénéficie de l'hospitalité de Giovanni Francesco Ridolfi. Du palais de ce riche aristocrate, il entre en correspondance avec Vincenzo Galilei. Le *De modis* est remarquable par la densité de la réflexion et l'ampleur des connaissances dont fait montre Mei. Il s'agit du premier ouvrage consacré à l'épineuse question de l'histoire et de la théorie des « *tonoi* » grecs. Mei en conclut que le système grec permettait aux compositeurs de créer des mélodies en accord avec l'« *ethos* » ou les effets émotionnels et moraux qu'ils souhaitaient illustrer. Un tel

constat amène Mei à critiquer, dans des textes postérieurs au *De modis*, les pratiques modales contemporaines qui limitent plus qu'elles n'élargissent les possibilités expressives offertes aux compositeurs.

ORNITHOPARCHUS, ANDREAS (NE CA. 1490)

Ornithoparchus étudie d'abord à Rostock, dès 1512, puis à Tubingen, à partir de 1515. La théorie musicale devient rapidement son domaine de prédilection. Elle sera l'objet de cours et conférences qu'il donne dans diverses universités (Tubingen, Heidelberg, Mayence). En 1517 paraît son *Musicæ activæ micrologus*. Par « *activæ* », Ornithoparchus entend « *practica* ». Il s'associera d'ailleurs les talents d'un musicien de Stuttgart, Georg Brack pour rédiger la section consacrée à la « *musica mensurabilis* ». Celle-ci s'inscrit dans la lignée que de ce qu'avait proposé Wollick, distinguant le contrepoint improvisé sur un « *cantus firmus* » (« *sortisare* ») de la composition à proprement parler. Bref mais précis dans formulation, ce traité connaîtra un vif succès dans les écoles latines et au-delà des frontières du Saint-Empire, grâce à Angelo da Picitono (*Fior angelico di musica*, Venise, 1547), Sebastiani (*Bellum musicale*, Strasbourg, 1563) et Dowland qui le traduira en anglais.

PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS (MORT EN 1428)

Prosdocimus de Beldemandis est une figure importante des milieux intellectuels italiens du début du 15^e siècle. Après avoir étudié les sciences et la médecine, il devient professeur à Padoue où il enseigne jusqu'à sa mort. Auteur d'ouvrages sur de nombreux sujets, il n'en a pas moins rédigé huit traités de musique, démontrant avec une stupéfiante constance autant de rigueur que de sensibilité. Prosdocimus offre une excellente synthèse de la notation italienne de l'Ars nova dans le *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*. Dans l'*Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis*, il témoigne de la pratique du « *cantus planus binatim* », une manière de chanter le plain-chant en polyphonie note contre note (que l'on nomme « polyphonie primitive »). Le *Contrapunctus* fournit de précieuses informations sur la « *musica ficta* », et le *Parvus tractatulus de modo monacordum divendi* décrit la première division du

monocorde par cycle de quintes. Tenu en haute estime par la plupart des mathématiciens des 15^e et 16^e siècles, il marquera également le devenir de la théorie musicale comme en témoignent Ugolino de Orvieto et Giovanni del Lago.

RAMOS DE PAREJA, BARTOLOME (CA.1440-APRES 1490)

De Ramos de Pareja, excepté ses propres dires, les sources ont laissé peu de traces. Il prétend avoir été l'élève d'un certain Johannes de Monte et d'avoir aussi enseigné à l'université de Salamanque. Durant cette période espagnole, il aurait rédigé un premier traité et composé une messe. Pour des raisons inconnues, il quitte son pays natal pour s'installer, dans les années 1470, à Bologne où il enseigne la musique, sans pourtant jamais intégrer l'université. C'est dans cette ville que paraît en 1482 sa *Musica practica*. L'objectif de Ramos est d'actualiser la théorie afin qu'elle soit plus en accord avec la réalité des pratiques. Toutes ses propositions ne font pas l'unanimité, comme, par exemple, son souhait de remplacer le système de Guido par une série de syllabes (« *psa-li-tur per vo-ces is-tas* »). En revanche, il propose une nouvelle manière de diviser l'octave efficace, qui se distingue nettement du système pythagoricien alors communément accepté : tous les intervalles, de l'octave au demi-ton mineur, sont définis par une relation superparticulièrè. Ainsi parvient-il à définir des tierces majeure (5/4) et mineure (6/5) « pures », mais aussi à intégrer deux types de ton (9/8 et 10/9). Il reviendra à Fogliano de démontrer l'efficacité de cette division et d'en assurer la pérennité. Ces deux exemples — la série des syllabes et la division de l'octave — révèlent un théoricien passionné, fortement ancré dans la réalité des pratiques, mais aussi prompt à la polémique : une manière de faire de la théorie qui marquera tout le 16^e siècle, particulièrement en Italie.

SALINAS FRANCISCO DE (1513-1590)

Lorsqu'à l'âge de dix ans, Francisco de Salinas est atteint de cécité, ses parents décident de lui faire suivre des cours d'orgue. Il s'y révèle particulièrement talentueux. Parallèlement à son apprentissage de la musique, Salinas suit des cours de philosophie et de langues classiques à l'université de Salamanque, sans néanmoins obtenir de

diplôme. Salinas entre alors au service de Pedro Sarmiento de Salinas, successivement archevêque de Santiago de Compostele puis cardinal, et le suit à Rome. Ordonné prêtre malgré sa cécité sur la recommandation de Paul III, il jouira de plusieurs bénéfices. Pendant cinq ans, de 1553 à 1558, Salinas est organiste à Naples et travaille sous la direction de Diego Ortiz. Durant la décennie suivante, il occupe divers postes d'organistes en Espagne avant d'obtenir, en 1567, la chaire de musique de l'université de Salamanque. En 1577, il publie son unique ouvrage théorique : le *De musica libri septem*. Salinas y aborde des sujets négligés par ses prédécesseurs, notamment pour ce qui touche au rythme. Fin connaisseur de la théorie classique grecque, il est le premier à établir une claire distinction entre les « *tonoi* » et les « *species* » d'octaves et entre celles-ci et les modes ecclésiastiques. Lecteur assidu de Fogliano, Zarlino et Vicentino, il n'en consacre pas moins quelques pages lumineuses à souligner et corriger leurs erreurs.

SPATARO, GIOVANNI (1458-1541)

Spataro est un théoricien atypique : il n'a apparemment jamais entrepris d'études universitaires et n'a jamais revêtu d'habit ecclésiastique. Tardivement, en 1505, après avoir exercé le métier familial (faiseur d'épées), mais sans jamais le délaisser, Spataro devient chanteur à San Petronio de Bologne. En 1512, il est promu « *maestro di canto* », poste qu'il conserve jusqu'à sa mort. Malgré ses activités non-musicales, Spataro a suivi l'enseignement de Ramos de Pareja jusqu'à ce que ce dernier quitte Bologne en 1484. À son maître, Spataro voue une admiration sans bornes, consacrant une bonne partie de ses écrits théoriques à répondre aux détracteurs de Ramos, que ce soit Burzio ou Gaffurius. Si plusieurs de ses textes ont disparu, une partie de sa correspondance avec Giovanni del Lago et Aaron a été conservée, révélant un esprit curieux, passionné par les complexités de la notation mensurale et par les canons énigmatiques. Il décrit également une « *cartella* » avec laquelle, prétend-il, il compose. Malheureusement, cette description ne s'accompagne d'aucun exemple, et il reste difficile d'imaginer de quoi il traite précisément.

TINCTORIS, JOHANNES (CA.1435-AVANT LE 12 OCTOBRE 1511)

Figure emblématique de la théorie musicale de la Renaissance, Johannes Tinctoris a également suivi un parcours professionnel identique à ceux de plusieurs de ses compatriotes, nés dans les Pays-Bas du Sud. Sans doute formé à la musique dans une maîtrise proche de son lieu de naissance, Braine-l'Alleud, à proximité de Nivelles, Tinctoris est petit vicaire à la cathédrale de Cambrai dès 1460, et y bénéficie certainement des conseils de Dufay. Nommé peu de temps après « *succentor* » à la cathédrale d'Orléans, il profite de l'excellente université de la ville, s'inscrivant au Collège germanique dont il deviendra, en 1463, procureur. Cette rapide ascension, le musicien la doit d'une part à un titre qu'il possédait en arrivant, celui de « *magister* », et d'autre part, à une certaine habileté professionnelle qui marquera le reste de sa carrière. Malgré des acquis solides, Tinctoris poursuit ses études et décroche des diplômes de droit canon et de droit civil. Bien qu'il évolue alors dans des milieux propices à son épanouissement intellectuel, Tinctoris quitte la France pour Naples où il entre, au début des années 1470, au service du roi Ferrante I. Le rôle de Tinctoris n'y est pas cantonné à la musique : il est nommé chapelain, prodigue des conseils juridiques au roi, et est en charge de l'enseignement de la musique auprès de la cour aragonaise. C'est principalement durant la vingtaine d'années qu'il passe à Naples que Tinctoris compose et rédige des traités. La cour de Ferrante attire alors des personnalités marquantes de la vie intellectuelle italienne et Tinctoris rencontre, notamment, une autre figure de proue de la théorie musicale, Franchinus Gaffurius. Ses fonctions à la cour n'empêchent pas Tinctoris de voyager : il ira à Ferrare, retournera dans le nord (France et Pays-Bas du Sud) pour recruter des chanteurs. Nommé « *archicapellanus* » au début des années 1490, Tinctoris n'en quittera pas moins Naples. Sans doute, dans un premier temps, pour Rome, puis pour Budapest où règne son ancienne élève, Béatrice d'Aragon. Excepté ces quelques brèves mentions, les vingt dernières années de la vie de Tinctoris demeurent dans l'ombre. Jouissant d'un certain confort financier (des bénéfices près de Naples et dans les Pays-Bas), il se peut qu'il soit retourné dans ses terres natales pour y mourir. La contribution de Tinctoris à la théorie musicale est immense et couvre à peu près tous les

domaines : les effets avec le *Complexus effectuum musices* (ca.1473), les proportions avec le *Proportionale musices* (ca.1473), les difficultés de la notation mensurale avec le *Liber imperfectionum notarum musicalium* (ca.1474), la réforme de la notation avec le *Tractatus de regulari valore notarum* (ca.1475) et le *Tractatus de notis et pausis* (ca.1475), les modes avec le *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), le contrepoint avec le *Liber de arte contrapuncti* (1477). L'objectif de Tinctoris est essentiellement d'offrir des fondements théoriques cohérents à tous les aspects de l'écriture musicale. Chaque thématique est dès lors abordée d'abord avec un regard critique sur les pratiques antérieures ou contemporaines, puis fait l'objet d'une formulation claire (l'équivalence des minimes pour la notation, les huit préceptes du contrepoint, etc.) reposant sur des exemples parlants. Tinctoris ne sera pas suivi dans toutes ses réformes, certes, mais il contribue à une nouvelle orientation de l'écriture théorique et à un élargissement des thématiques.

TYARD, PONTUS DE (1521-1605)

Après des études à Paris en 1537, Tyard est nommé chanoine de la cathédrale de Mâcon, en 1552. À partir de 1569, il est au service du roi Henri III auquel il enseigne l'astronomie, la géographie, les mathématiques et la philosophie. Proche de Maurice Scève, il collabore étroitement aux travaux de la Pléiade, y jouant le rôle de philosophe. Avec le *Solitaire second ou Prose de la musique* (1555), Tyard offre au lectorat français une remarquable synthèse de la pensée musicale humaniste, illustrant les liens entre musique et éthique, musique et métaphysique ou encore musique et astronomie. Il juge la langue française mal adaptée aux exigences musicales, car elle ne fonctionne pas de façon quantitative comme le latin ou le grec. Par l'ampleur de ses propos, il ouvre la voie aux vastes traités que rédigera Marin Mersenne durant le premier tiers du 17^e siècle.

UGOLINO DE ORVIETO (CA.1380-1452)

La carrière d'Ugolino débute à la cathédrale de Forlì où il occupe diverses fonctions importantes. En 1429, il est élu chanoine de la cathédrale de Ferrare, mais ne s'y installe qu'en 1431. Archiprêtre cette même année, il dut prendre part à la gestion de la maîtrise,

alors en pleine expansion. Lorsque le cardinal Pietro Barbo dont il fut vicaire entre 1448 et 1451, est élu pape — Paul III —, Ugolino est nommé secrétaire papal, poste qu'il conservera jusqu'à sa mort. Lors de son séjour à Ferrare, Ugolino rédige une *Declaratio musicæ disciplinæ* construite sur le modèle boécien (musique spéculative et musique pratique y sont traitées en cinq livres), s'inscrivant clairement dans la lignée de Prosdocius de Beldemandis ; un traité qui marqua plusieurs générations par la clarté de son exposé, notamment le deuxième livre qui aborde la « *musica melodiata* » (c'est-à-dire le contrepoint note contre note) et surtout la « *musica ficta* ».

VICENTINO, NICOLA (1511-CA.1576)

Originaire de Vicence, Vicentino se dit élève de Willaert, ce qui ne l'empêcha nullement d'être ordonné prêtre, puis de quitter sa région natale pour Ferrare. Si l'on ignore à quel moment il s'installe dans la ville des Este, l'on sait, en revanche, qu'il donna des leçons de musique à des membres de l'entourage du duc Ercole II. Compositeur apprécié, il suit son employeur, le cardinal Hippolyte II d'Este à Rome. À peine arrivé est-il impliqué dans une querelle avec Vicente Lusitano sur l'identification des genres (diatonique, chromatique et enharmonique). Une querelle dont l'issue fut tranchée, en défaveur de Vicentino, par l'avis de deux chanteurs de la chapelle papale, Bartolomeo Escobedo et Ghiselin Danckert. Vicentino ne se décourage pas pour autant : quatre ans après ce débat houleux, il livre un vaste traité, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555). À peine ce texte publié, Vicentino reprend la route, suivant le cardinal dans ses pérégrinations entre Rome, Ferrare et Sienne. En 1561, Vicentino termine la construction d'un instrument capable de jouer dans les trois genres, l'« *arcicembalo* », dont il fournit une description dans un traité homonyme. Deux ans plus tard, Vicentino est « *maestro di cappella* » à la cathédrale de Vicence, poste qui ne semble pas le satisfaire et qu'il quitte dès la fin de l'année 1564 pour s'installer à Milan. Vicentino semble alors vivre d'expédients, de positions peu enviables. Il publie néanmoins plusieurs volumes de madrigaux et motets. D'après Bottrigari, il meurt lors de l'épidémie de peste qui ravage Milan en 1575-1576. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* est divisée en deux

sections. Si la première consiste en une lecture actualisée de Boèce, la seconde ouvre de nouvelles perspectives pour les compositeurs. L'objectif de Vicentino est de démontrer l'applicabilité des trois genres (diatonique, chromatique et enharmonique) aux divers paramètres de la composition (les intervalles mélodiques, les modes), grâce à une division de l'octave en demi-tons pour le genre chromatique et en quarts de ton pour le genre enharmonique. L'ouvrage se termine par une démonstration pratique de ce principe au départ d'un nouvel instrument, l'« *arcicembalo* » : un instrument à deux claviers, chacun comptant trois rangées de touches. Quelques compositeurs se sont inspirés de la « nouvelle » musique chromatique de Vicentino (Roland de Lassus, Cipriano di Rore, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi, Carlo Gesualdo).

VIRDUNG, SEBASTIAN (CA.1465-CA.1511)

Probablement né à Amberg, Sebastian Virdung est inscrit en 1483 au matricule de l'université de Heidelberg. Étudiant en droit, il est également chanteur dans la chapelle de l'électeur, alors dirigée par Johannes von Soest et soutenue à l'orgue par Arnolt Schlick. Prêtre, il jouit de bénéfices que lui accorde l'électeur. En 1505, Virdung travaille pour la chapelle du duc de Wurtemberg à Stuttgart. Ensuite, il gagne Constance où il est « succentor » à la cathédrale ; poste qu'il perd en 1508 pour avoir été négligent à l'égard des enfants de chœur. Lors de la diète d'Augsbourg, Virdung tente d'obtenir des fonds pour imprimer un traité en allemand, *Ein deutsche Musica*. Sans succès : il n'enverra à son imprimeur à Bâle qu'une version réduite, ne couvrant que la partie organologique. Cette version réduite paraîtra sous le titre de *Musica getuscht* (1511). Virdung meurt probablement avant la parution de son traité, dont le succès allait être à la hauteur de ses espérances. La *Musica getuscht* est le premier traité imprimé qui porte sur la description systématique des instruments de musique, leur pratique et leur enseignement. Virdung classe les instruments en trois catégories (cordes, vents, percussions) et à l'intérieur de ces catégories en sous-groupes selon le mode de notation approprié à chaque instrument. Ainsi, les instruments à cordes sont-ils répartis en quatre sous-groupes : les instruments à claviers utilisant des tablatures de clavier (virginal, clavecin, etc.),

ceux à frettes utilisant des tablatures de luth (luth, violes), ceux à cordes sans frettes ni clavier, mais dont le type de notation n'est pas précisé (harpe), ceux à une, deux ou trois cordes sans frettes, mais pour lesquels les tablatures ne sont pas utiles (rebecs, trompette marine). Les instruments à vent sont répartis en trois catégories : la première comprend les instruments joués par une personne et contenant des trous (bombardes, flûtes, etc.) ; la deuxième ceux également joués par une personne, mais ne comportant aucun trou à doigts (trombone, trompette) ; et enfin ceux dont le son n'est pas produit par l'instrumentiste et qui peuvent recourir à la notation en tablature (orgue, positif, régal).

WOLLIK, NICOLAUS (CA.1480-1541)

Issu d'une famille modeste, Wollick — né Wolquier —, entre à l'université de Cologne en 1498 où il suit l'enseignement, pour la musique, de Melchior Schanppecher. En 1501, il obtient sa maîtrise et publie un premier traité, *l'Opus aureum musicæ*. L'ouvrage n'est pas du seul Wollick : les troisième et quatrième parties, consacrées à la composition, sont de la plume de Schanppecher. Cinq ou six ans après ce premier traité, Wollick termine ses études de théologie et est engagé comme maître des enfants de chœur à la cathédrale de Metz. Deux ans plus tard, en 1508, il quitte la Lorraine pour Paris, y enseigne et y fait paraître une version remaniée de son premier traité sous le titre d'*Enchiridion musices*. Nommé secrétaire et historiographe du duc Antoine de Lorraine, qui l'anoblira en 1520, Wollick se consacre essentiellement à l'histoire, délaissant la théorie de la musique.

ZACCONI, LODOVICO (1555-1627)

Dans son autobiographie manuscrite, Zacconi précise que, novice à Pesaro en 1568, il fut initié au plain-chant. Sous-diacre dès 1573, il enseigne l'orgue, mais ne fournit pas d'informations sur sa formation. Ordonné prêtre en 1575, il pratique abondamment la musique, se révélant un fin chanteur, et obtient même d'intégrer le couvent de Saint-Stéphane à Venise afin d'approfondir ses connaissances. Il y étudie le contrepoint avec Andrea Gabrieli. Après un séjour à Pavie, puis des études à Padoue, il peut enfin exercer

comme prêcheur. En 1585, l'archiduc d'Autriche, Charles l'engage comme chanteur. À la mort de l'archiduc, Zacconi est engagé par Guillaume V de Bavière et intègre la chapelle dirigée alors par Lassus. En 1596, il réintègre sa carrière religieuse, travaillant en Italie et en Crète. En 1612, il se retire à Pesaro et y rédige des textes concernant la religion et la musique. C'est lors de son séjour à Graz que Zacconi rédige la première partie de sa *Prattica di musica* (1592) dont il donnera une seconde partie en 1622. Ces deux volumes offrent des aspects contrastés. D'une part, Zacconi montre combien son apprentissage des questions théoriques fut incomplète, d'autre part, il compense ces carences par un ancrage dans les pratiques de son temps, s'appuyant sur les remarques des musiciens qu'il rencontre durant sa carrière. De là des propos incongrus sur des questions théoriques, mais de là aussi des témoignages uniques sur l'interprétation de la musique de la seconde moitié du 16^e siècle ou sur les pratiques du contrepoint improvisé.

ZARLINO, GIOSEFFO (1517-1590)

Éduqué par des franciscains, Zarlino prend la tonsure en 1532. Chanteur puis organiste à la cathédrale de Chioggia, il est ordonné prêtre en 1540. En 1541, il s'installe à Venise pour y suivre l'enseignement de Willaert. Lorsque Cipriano di Rore, un autre élève de Willaert, abandonne ses fonctions de « maestro du cappella » à Saint-Marc en 1565, c'est Zarlino qui lui succède. Il conservera ce poste enviable jusqu'à sa mort, partageant son temps entre l'enseignement, la composition et surtout l'écriture de traités dont l'impact fut immense sur plusieurs générations de musiciens et de théoriciens. Le premier traité de Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (1558) est un texte fondamental dans lequel sont réunies toutes les thématiques de la théorie, du spéculatif au pratique. Les *Sopplimenti musicali* (1588) sont une réponse aux objections qu'avait formulées un de ses anciens élèves, Vincenzo Galilei, dans son *Dialogo* (1581). Trois thématiques attirent particulièrement l'attention de Zarlino dans ses *Istituzioni*. La première concerne le cadre numérique des intervalles. Si les théoriciens de la Renaissance s'étaient montrés plus ou moins fidèles à la tradition pythagoricienne (limitant les rapports des consonances aux quatre premiers nombres), Zarlino les élargit à six

— le « *numero senario* » — permettant ainsi d'intégrer dans les consonances parfaites des intervalles fréquemment exploités par les compositeurs (la tierce majeure, $5/4$; la tierce mineure, $6/5$; la sixte majeure, $5/3$; et de façon indirecte, la sixte mineure, $8/5$, conçue comme une quarte et une tierce mineure). La troisième partie des *Istitutioni* est consacrée à l'art du contrepoint et prend pour modèle l'œuvre de Willaert. Cette section des *Istitutioni* servira longtemps de manuel de contrepoint et sera synthétisée par Artusi et Orazio Tigrini. La quatrième partie décrit en détail le système modal classique et le système des douze modes repris de Glareanus. Dans les *Dimostrazioni armoniche* (1571), Zarlino propose une nouvelle numérotation des modes (les modes 1 et 2, l'Ionien et l'Hypoionien, sur finale Ut précèdent le Dorien et l'Hypodorien sur finale Ré). Si, sur les modes, Zarlino n'innove pas particulièrement, si sur la question du tempérament, il maintient une position presque intenable (sur laquelle il insiste dans ses *Sopplimenti musicali*), le principe du « *senario* », la clarté de ses règles de contrepoint, sa vaste connaissance des sources théoriques, anciennes et modernes, sa pratique de la composition lui vaudront un statut privilégié auprès des théoriciens et des musiciens européens jusqu'à la fin du 17^e siècle. Il sera lecture indispensable.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- Apfel, Ernst, *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 19XX.
- Coeurdevey, Annie, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, PUF, 1998.
- Dressler, Gallus, *Præcepta musicæ poëticae*, éd. Olivier Trachier & Simone Chevalier, Paris, Minerve, 2001.
- Gallo, Alberto, Renathe Groth, Claude Palisca & Frieder Rempp, *Italienische Musiktheori im 16. und 17. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Moyer, Ann, *Musica Scientia : Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Palisca, Claude, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- — —, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Vendrix, Philippe, *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, Paris, Minerve, 1994.
- — —, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999.
- — —, « La notation à la Renaissance », *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003.