

Protée et Caméléon

Mimétismes, calembours harmoniques et dissociation des formes dans la musique de la Renaissance

Brenno Boccadoro

L'existence de procédés consistant à séparer le contour d'un objet de l'organisation en surface du tableau, dans le dessein de faire émerger la forme d'un objet différent est bien connue des historiens des arts figuratifs, notamment à travers la peinture de la fin du XVI^e siècle, qui a marqué leur véritable triomphe. Des motifs se groupent, pliés avec violence suivant les exigences de la composition, pour ébaucher des figures virtuelles campées sur un plan différent du tableau contredisant l'illusion de profondeur : paysages fantastiques dissimulant le visage d'une fée ou d'un démon dans les dentelles de pierre d'un décor rocailleux. Incarnée dans le contour d'un objet, l'imagination transgresse les limites des formes pour « courir lubrique » (Ficino) dans celles d'une autre, dans une métamorphose continue du sens : le dessin d'une feuille s'accentue pour donner lieu au corps sinueux d'un lézard, et de là à la jambe d'un satyre définissant l'anse d'une amphore dans l'espace complémentaire environnant. Séparées des corps, les formes copulent dans l'abstrait pour enfanter des êtres surnaturels, insoucieux de leurs limites et de ce que la langue grecque a décrit par le mot *logos*, « proportion » et « discours ». Ainsi, il n'est pas très étonnant qu'avant d'être élevés au rang d'une dimension discursive pour gagner le centre de l'image, ces procédés ont trouvé un terrain fertile dans l'*apeiron* indéterminé de ses marges, en dehors d'un cadre, dans les enluminures, les arabesques d'une frise, en guise de commentaires fantasques d'un encadrement architectural. Attesté dans la peinture pariétale antique, cet art de l'illusion renaît de ses cendres à la fin du Quattrocento pour trouver un terrain fertile dans la fantaisie des humanistes et des peintres : décors du Pinturicchio pour l'appartement Borgia au Vatican bibliothèque Piccolomini à Siena; frises de Filippino Lippi à Florence et à Rome; décors de Signorelli à Orvieto.

Dans la seconde moitié du siècle suivant l'Arcimboldo a été élevé aux nues par ses compatriotes milanais pour avoir conduit ces procédés à leurs dernières conséquences, dans des figures où le passage d'une signification à une autre se fait sur deux plans séparés, solidaires mais comme en dissonance et en tension sur la même surface peinte. Livres, plumes et encriers combinés dans une synthèse abstraite et nouvelle pour former la tête du bibliothécaire ; tel ensemble où l'on croit avoir affaire à un plateau de viandes rôties ou à une casserole remplie de légumes pour découvrir la tête du cuisinier après avoir tourné le tableau.

L'émergence de ces mécanismes de dissociation de la forme et du sens n'est pas une exclusivité des arts figuratifs ; elle engage l'ensemble des déclinaisons du *logos* dans le domaine des formes comme dans celui du langage, à commencer par ces curiosités verbales dont le corrélatif moderne le plus connu porte le nom de *calembour*. Comme dans les figures de l'Arcimboldo, le sens du texte lu se détache du corps de la phrase pour former une signification différente, qui éclaire la première sur le plan autonome de la sonorité : « que la volonté de Dieu soit *fête* » ; « le désir s'accroît quand l'effet se recule »¹ ; « entre deux *mots* il faut choisir le moindre (Paul Valéry) », « nos âmes sont tordues (*sc. nos hameçons*), pour pêcher c'est le pied ». Science des rapports, la musique de la Renaissance tardive n'a pas été à l'abri de ces procédés. Mais contrairement aux autres arts, l'accueil fait à ces derniers n'a pas reçu l'attention qu'elle mérite et à notre connaissance cet argument n'a fait l'objet d'aucune étude ponctuelle. Il n'est pas interdit de penser non plus que, du fait de la complexité de l'outillage optique nécessaire à l'identification de ces procédés sur une partition – sans comparaison par rapport à l'immédiateté d'accès d'une image picturale –, la renommée dont ils s'entourent dans les arts figuratifs soit une conséquence logique. En outre, il est probable qu'un autre élément qui a entravé l'accès des hommes de lettres à cette matière ait été sa composante transversale, difficile d'accès sans une connaissance précise des doctrines de l'époque sur les opérations de l'âme dans la séparation des formes et de leur sens. En effet l'activité de l'esprit qui dissocie les contours d'une forme visuelle ou harmonique pour la manipuler ensuite dans l'esprit, comme l'action exercée sur les affects par la confrontation violente des intervalles musicaux est venue coïncider

¹ Pierre Corneille, *Polyeucte*, I, 1, v. 41-42. Le rapport entre vision fantastique et calembours fait l'objet d'une étude d'une perspicacité digne d'éloges dans l'essai de Robert Klein *La forme et l'intelligible* (p. 170 sqq.), qui a fourni le titre à l'ouvrage homonyme (Klein [1970]). La disparition prématurée de ce savant de génie est à regretter autant que sa non-initiation au langage de la théorie musicale.

avec la notion « d'imitation fantastique » pour la bonne raison que les mécanismes logiques qu'elle entraîne ont pour sujet la fantaisie et l'imagination. C'est le pouvoir d'abstraction de l'imagination qui isole des figures dans les taches d'humidité sur les murs ; ce même pouvoir extrait les formes d'une composition musicale pour les livrer à la mémoire et c'est un compas interne à l'imagination qui rapporte leur mesure à celle de leurs déformations en succession dans le temps lorsque la musique dévie d'une tonalité à l'autre lors de la modulation. La Renaissance se complait dans la métaphore de l'incarnation : une étude de vocabulaire apprend aux humanistes que *melos* renvoie aux parties anatomiques des animaux². Le contrepoint est alors un animal vivant doté d'une âme et d'un corps de quatre humeurs – soprano, alto, ténor, basse. L'âme est une harmonie et l'harmonie, double psychique de l'imagination du compositeur, est une « âme ». Comme l'âme s'exprime dans le corps, le texte s'exprime dans l'écorce sonore du contrepoint, et la raison est à l'imagination ce que le texte du madrigal est à son vêtement sonore. La raison parle et l'imagination traite des images. Faculté non verbale, elle résiste mal aux tentatives de séduction venant de l'extérieur, surtout s'ils s'expriment par des formes, de figures de rhétorique ou par *l'ut pictura poiesis* des *phantasmata* représentés sur son écran par l'orateur dans *l'ekphrasis*. C'est pourquoi par des mots engagés dans des figures sonores que le madrigal déforme la cire molle de la fantaisie en vue d'altérer l'appareil affectif de l'auditeur.

L'idée d'un détour dans les discours des philosophes sur les opérations de la fantaisie est une conséquence logique, qui peut se révéler très instructif pour comprendre la signification profonde – c'est là l'objet des pages à notre disposition – que les transformations de l'harmonie ont recouvert dans le contexte de l'imitation des affects, le thème conducteur de la poétique musicale au seuil de la Modernité. A nos collègues partisans du *sola scriptura* qui auraient eu l'idée de tirer parti du mot « détour » comme d'un levier pour tenter d'interdire l'accès de la connaissance à ce terrain soi-disant « extramusical », on répondra que ce prétendu détour est en réalité une incursion parfaitement légitime car la réflexion sur l'âme et ses facultés rejoint les milieux des musicaux de la Renaissance à travers le canal de la théorie arithmétique de l'harmonie

² La conception qu'on n'aurait pas tort de qualifier « d'articulaire » de la mélodie puise ses racines dans l'étymologie même du mot *melos*, dont une étude de vocabulaire peut prouver que sa valeur initiale renvoie aux membres anatomiques des animaux, phalanges, phalanges, avant bras, bras... ; car les sons s'articulent dans les intervalles, les intervalles dans les modes et les systèmes, les systèmes dans les tonoi, le tonoi dans les modulations ou métaboles. Et la boucle est bouclée lorsque le corps humain se confond avec le système harmonique, comme dans le Canon de Polyclète où l'ongle est au corps ce que la note est au *corps* de la mélodie.

comme discipline libérale ; notamment dans la section réservée par celle-ci à l'incarnation de la consonance dans la crase des humeurs et les sens intérieurs (*musica humana*).

Imaginatio

Faculté intermédiaire entre le sensible et l'intelligible, l'universel et le particulier, l'imagination extrait les formes des corps physique dans lesquels ils s'incarnent pour les livrer à l'analyse des facultés intellectives supérieures. Tirillée, telle une moyenne mathématique entre le sommet de l'âme et son hypoténuse, l'imagination penche tantôt vers le corps et les sens pour rapporter l'universel au particulier, tantôt elle intervient dans le processus de l'abstraction. Il en va ainsi, Léonard de Vinci l'a proclamé dans un passage notoire de son traité sur la peinture, lorsque la fantaisie isole des paysages, des figures de démons, des compositions de batailles et des chimères difformes dans les traces d'humidité sur les murs ; ou encore, très instructif pour nous, lorsqu'elle colle les mots les plus divers sur les sons d'une cloche³.

L'imagination possède la vertu inépuisable de combiner les images à l'infini et d'inventer les figures les plus variées que l'on tirerait de tous les vocabulaires du monde, car c'est la faculté la plus proche de la matière corporelle. Dans le Néoplatonisme florentin, elle est dotée d'une vertu formatrice en mesure de la transformer. A preuve l'expérience vécue par Génutius Cippius, roi d'Italie qui, au rapport de Ficin et d'un grand nombre de savants, dont Agrippa et Montaigne, après avoir rêvé d'un combat entre taureaux, se réveilla coiffé de deux cornes par la véhémence de l'imagination. Altérés par les passions, les mouvements de l'imagination altèrent le corps ; les yeux du colérique brûlent et scintillent, « *flagrant ac micant oculi* » (Senèque, *De ira*) ; le visage pâlit dans la mélancolie et la crainte, et la rougeur du visage dit la honte et le désir. D'où l'épithète de « Protée et de Caméléon », chez Ficin, adressée au lézard *versicolor*, d'Asclépios l'Athénien à Montaigne, en passant par Tertullien, Pic et tant d'autres, pour

³ « Non resterò di mettere fra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare l'ingegno a varie invenzioni. E questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di varî misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lí vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; che interviene in simili muri e misti, come del suono delle campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai. [...]....di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di varî componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose ». Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, II, 63.

désigner la *varietas* de l'homme, sa fausse apparence, la frivolité de ses masques ou leur conformisme⁴.

Mais le modèle le plus éloquent suivant lequel les Néoplatoniciens expliquent cette vertu formatrice, qui lie et rassemble la matière lors de l'incarnation de l'âme, a été tiré d'Empédocle, à propos de cette mère, tombée amoureuse d'une statue dont l'imagination façonna un enfant avec le visage de celle-ci. André Chastel a soutenu avec raison que Ficin est parmi les premiers à tirer parti de cet exemple pour rendre compte de la création artistique. Telle cette mère, l'artiste soulevé par l'enthousiasme conçoit une forme dans son imagination pour l'incarner ensuite dans la matière de son œuvre, suite à un choix plus ou moins conscient de ses éléments constitutifs - lignes couleurs, registres, intervalles, modes structures métriques - établi en fonction de son tempérament. *Ogni pittore dipinge sé*. Et Ficin s'est exprimé dans les mêmes termes, mais en musicien : il y a une harmonie dans l'âme qui s'exprime dans le corps et dans tout ce qu'il fait ; harmonie qu'imitent les peintres orateurs...

Dans sa mouvance ascendante, elle développe un pouvoir d'abstraction qui extrait les formes des corps qui le véhiculent pour les livrer à la mémoire : la silhouette, le ton de la voix, la couleur de la peau de tel individu, la forme de telle composition que l'on entend dans son esprit ; le sens de la phrase des éléments grammaticaux qui la composent. Comme le pinceau de l'Arcimboldo, elle gère le passage des mots du propre au figuré, ou encore, de haut en bas, la déclinaison spatiale des idées dans les figures de rhétorique. Par l'intermédiaire de sa vertu formatrice, elle pourvoit d'un « corps subtil » (Ficino) l'âme intelligible des Idées en l'incarnant dans le corps spatial des symboles, des emblèmes et des hiéroglyphes. Peintre intérieur, elle imagine les lieux topiques, qu'elle range dans la galerie de tableaux et la tablette de cire de la mémoire, nommés « lieux » et « topiques » en raison de leur extension spatiale dans l'esprit. Il en va de même des figures de rhétorique, que pour cette même raison, au dire de Quintilien, les grecs avaient nommées *schemata* à cause de leur parenté avec les positions du corps des danseurs. D'où la valeur affective de *ut pictura oratio*, dans le recours aux figures et aux tableaux dans le discours, à placer devant les yeux de l'imagination du juge dans les procès qu'ils fléchissent sa volonté après avoir manipulé son imagination, facile à séduire parce que faible en dialectique. Que l'on évite le mot « aridité », concept sans extension spatiale – conseille Cicéron aux jeunes orateurs -, dites « que les champs ont soif, tout le monde le voit ».

⁴ « Nous ne pensons ce que nous voulons, qu'à l'instant que nous le voulons : et changeons comme cest animal, qui prend la couleur du lieu, où on le couche » (Montaigne [1588] : 352).

En cas de maladie, chez le fou qui se prend pour une cruche, le passage de l'universel au particulier est rompu, et, lorsque sa folie devient verbale, dans un asile comme sur la scène du théâtre lyrique, son ressort consiste en allégories et en calembours pris à la lettre, comme si l'esprit de l'aliéné ne pouvait se défaire du corps matériel du discours pour saisir son sens figuré. On songe au cas de cette aliénée qui, après la lecture d'une lettre du mari terminant par « je t'aime » vit une crise d'angoisse pour avoir intégré le point final dans la phrase, lisant « je ne t'aime point ». Ce trouble de la « vision » imaginative est un modèle que les musiciens n'ont jamais perdu de vue. Dans un échange de lettres de Claudio Monteverdi avec le librettiste Giulio Strozzi, il s'est incarné dans un procédé rhétorique destiné à l'imitation de la folie, où la peinture sonore néglige le sens abstrait de la phrase au profit d'une exégèse *ad litteram* du livret : « ainsi lorsqu'elle parlera de guerre, il faudra imiter la guerre, lorsqu'elle parlera de paix, la paix, lorsqu'elle parlera de mort, la mort et ainsi de suite ».

Enfin, on l'a vu, dans le quotidien des compositeurs occupés à reconstruire une théorie des affects sur les ruines de la théorie antique, le pinceau de l'imagination non seulement produit des formes en enrobant le texte chanté d'un vêtement sonore, il les combine et les dissocie afin d'altérer la fantaisie de l'auditeur.

Les antécédents antiques

Le recours à ce principe dans la génération de l'*ethos* et du *pathos* est un lieu commun de la théorie musicale de l'Antiquité grecque et on ne saurait comprendre ses relectures sans une connaissance précise de ses modèles. L'auteur des *Problèmes d'Aristote* a enseigné à des générations de musiciens que le *pathos* en musique suppose l'anomalie, dans la joie comme dans la douleur extrême, et que la régularité n'exprime aucune émotion⁵. Cette thèse pouvait revendiquer les principes plus sacrosaints de la médecine humorale, suivant laquelle toute forme de pathologie, affective et somatique, impliquait nécessairement un défaut et un excès modifiant la proportion des humeurs en conflit dans le corps. Et on peut montrer que, depuis l'époque hellénistique, les moyens d'incarner le pathétique dans une composition musicale se traduisaient par une dissociation des formes très analogue aux mécanismes dont il a été question ci-dessus, tant sur le plan de l'imagination de l'auditeur, que sur celui de la composition.

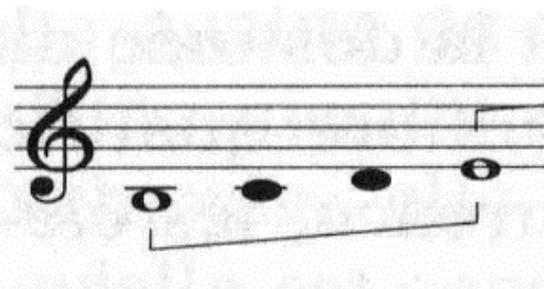
⁵ Ps.-Aristote, *Problèmes*, XIX, 6, 918 a 10-15.

La théorie harmonique antique

Il est impossible de comprendre ces principes sans une connaissance de la théorie harmonique, la discipline consacrée à l'analyse des hauteurs. Son tracé idéal, qu'Aristoxène ne respecte qu'en partie, divise la matière en autant de parties que les éléments combinés dans la mélodie, du simple au complexe, comme dans un corps de membres articulés: registres, sons, intervalles, genres et tétracordes, systèmes, *tonoi*, *metabolai* et mélopée.

Alors que la musique occidentale a pour cadre l'octave modale, l'unité d'analyse du discours mélodique antique est le tétracorde. Les sons-limites dont se compose son ossature (1, 4, 7, 11, en rondes ci-dessous) sont fixes et inaltérables.

La hauteur des deux notes « mobiles » enfermées dans l'espace intermédiaire (en noir, ici) est variable : elle oscille altérant le caractère du tétracorde selon son genre, diatonique, chromatique, enharmonique. Chez Aristoxène,



lorsque l'espace qu'elles occupent est inférieur à la moitié du tétracorde (5/8 de ton), le genre est soit enharmonique soit chromatique ; lorsqu'elles dépassent cette limite il est diatonique. Articulés par *conjonction* et par *disjonction*⁶, deux ou plusieurs tétracordes produisent un *système*. On les combine par « disjonction », (4-7//8-11) lorsque le tétracorde aigu commence sur une autre note que la note aiguë du tétracorde grave, et par « conjonction » lorsque la limite de l'un se confond avec celle d'un autre, comme (1-4-7). Deux tétracordes disjoints forment une octave et constituent un cycle fermé, dont la note aiguë coïncide avec la note grave.

Le cadre de référence des tous les systèmes, conjoints ou disjoints, est le *grand système parfait* (*systema teleion*). A l'origine, son centre de symétrie passait par la disjonction (7-8) et ses extrêmes formaient l'intervalle dissonant (1-14). Puis, s'agissant d'enfermer le tout dans un système consonant on en vint à ajouter un son surnuméraire au grave qualifié de « surajouté » (*proslambanomenos*). Le *la* (7) devint le centre de

⁶ Deux tétracordes sont conjoints lorsque la note aiguë du tétracorde grave coïncide avec la note grave de l'aigu ; ils sont disjoints lorsque la note grave du tétracorde aigu ne coïncide pas. Ce même phénomène est connu dans le langage technique de la théorie des proportions, dont il est probablement une transposition sonore.

gravité, - aujourd'hui, la « tonique » - de tout le système mélodique, qualifié dès lors de note moyenne (*mese*).



Après l'avoir élevée au rang de centre de symétrie, les auteurs antiques regardent la note centrale (7) (*mese*) comme le principe (*arché*) du système et le point de départ (1:1) de toutes les relations mathématiques mesurant l'accord de ses notes fixes (1,4, 7, 8, 11, 14). C'est pourquoi l'auteur des *Problèmes* d'Aristote déclare que si on fausse la *mese*, l'ensemble des notes qui en dépendent se trouve faussé, contrairement à ce qui arrive lorsque l'une de celles-ci est altérée. Cette fonction de *fundamentum relationis*, s'étend à l'ensemble du grand système parfait dorien placé au centre du registre, norme et le point de départ de toutes les déviations harmoniques lorsque la mélodie quitte le

Tonoï (Ptolémée)

= *mese kata dynamin*
 = *mese kata thesin*

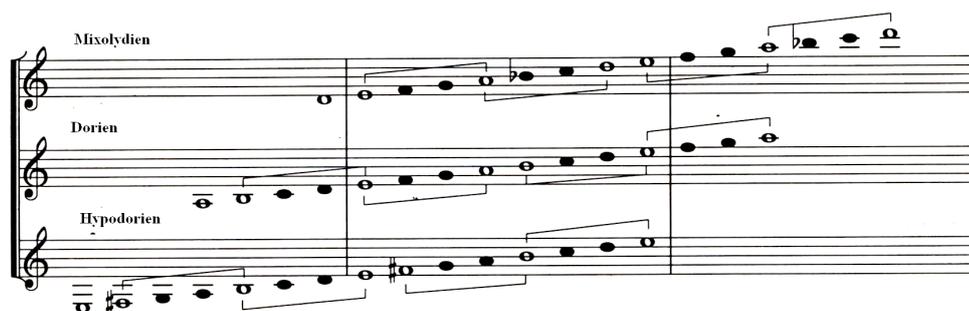
A musical score for seven Tonoï (modes) in treble clef. The modes are: Hypodorien, Hypophrygien, Hypolydien, Dorien, Phrygien, Lydien, and Mikolydien. Each mode is represented by a staff with its own key signature. The notes are connected by lines, and there are some markings above the notes, possibly indicating intervals or dynamics. The score is divided into three measures.

tonos principal pour dévier dans un autre lors de la modulation (*metabole kata tonon*).

En effet le système parfait peut se déplacer dans le registre générant une tonalité (*tonos*) à chaque arrêt sur un degré déterminé. Placé au centre du registre, le grand système parfait porte le nom de *ton* Dorien. L'espace sonore est une ligne géométrique continue, divisible à l'infini par dichotomie, et idéalement les positions des *tonoi* sont infinies. Cependant, afin de permettre la modulation d'un *tonos* à l'autre à travers des notes et des tétracordes communs, il est arrivé que la distribution des tonalités dans le registre suive une échelle diatonique (notamment chez Ptolémée).

On traduit communément le terme *metabole* par « modulation », mais le sens exact serait celui de « transformation » (*meta-ballo*, « transformer », « tourner », « détourner »..) dans l'ordre de la mélodie, voire de « mouvement dans la catégorie de la qualité », ou « altération » (*alloiosis*). La mélodie subit une *metabole* lorsqu'elle cesse de broder autour des notes fixes du *tonos* initial pour emprunter le chemin d'un autre, déviée par une anomalie dans la succession des tétracordes.

La partie du traité d'Aristoxène consacrée à ce chapitre est perdue, mais on essaye de reconstruire le reste à partir de ses compilateurs de l'époque hellénistique. Une allusion fugace de ce dernier définit la *metabole* le « changement plus radical » dans l'ordre de la mélodie⁷. En outre on lit que, contrairement à d'autres, certains intervalles présentent une valeur modulante. On trouve d'autres instructions - empruntées à Aristoxène ou non, difficile de le savoir - dans le chapitre consacré à cette matière dans les *Harmoniques* de Claude Ptolémée.



Le grand système parfait comporte deux tétracordes conjoints aux deux extrémités, séparés par une *disjonction* centrale (entre les notes 7 et 8) jouant un rôle déterminant lors des modulations. Lorsque l'articulation des tétracordes suit la norme du système parfait (1-4-7/8-11-14), à savoir deux conjonctions séparées par une disjonction, le ton

⁷ Aristox., *El. Harm.*, I, 7, 3-4, p. [12] 15.

est dit « non-modulant », les intervalles de la partie grave 1-4-7 se reproduisant à droite de la disjonction 7/8. Lorsque la suppression du ton disjonctif (*la-si*, 7:8) modifie l'articulation des deux tétracordes centraux, le ton se déforme en déviant dans un autre. Trois tétracordes conjoints se succèdent en lieu et place des deux réglementaires, soit dans la partie grave du système, soit à l'extrémité aigue ; notamment lorsque le tétracorde des disjointes *si-mi* s'articule à fa# - *si*.

Le ton central produit alors un corps bicéphale appartenant à deux tons différents en même temps. Le tétracorde *mi-la* (4-7) du Dorien appartient à la fois à ce dernier et au Mixolydien, placé dans une région plus aigüe d'une quarte ; le tétracorde *si-mi* (8-11), à l'Hypodorien plus grave d'une quarte (cf. l'exemple ci-dessus). Ainsi le deuxième et le troisième tétracorde du système dorien (*si- mi- la*, 1-4-7) viennent se confondre avec les deux tétracordes conjoints au grave du ton Mixolydien ; tandis que les deux tétracordes aigus du dorien (8-11-14) répondent aux deux tétracordes aigus de l'Hypodorien⁸. Tout se passe comme si une anomalie introduite dans la norme du système parfait démembrait ce dernier pour ranger ses membres dans un autre système prêt à les accueillir ; ou encore, comme si un *point critique* élevait un clivage séparant la trajectoire de la mélodie en deux directions : parvenue en correspondance de la *mese thétique* (*la*), la mélodie « bifurque » (Aristoxène) dans une autre direction, prisonnière d'une autre configuration de relations harmoniques.

Thesis dynamis

Mais l'analogie la plus étroite avec les procédés de dissociation fantastique des images passe par la dichotomie forme-matière, *dynamis-thesis*, empruntée par Aristoxène aux catégories de son maître, Aristote. Aristoxène est probablement le premier auteur dans l'histoire de la théorie musicale à avoir souligné avec l'insistance nécessaire la séparation entre la hauteur « matérielle » d'un son et la valeur (*dynamis*) qu'il assume dans le cadre d'un réseau complexe de relations formelles plus abstraites. Ainsi la même hauteur matérielle peut assumer autant de significations que les fonctions qu'elle peut exercer dans le contexte des intervalles qui l'entourent dans un ton donné et les degrés de tous les tétracordes d'un même système parfait peuvent partager la même fonction. Ainsi, des *tonoi* logés dans des régions différentes du registre peuvent communiquer en vertu du double sens de leurs éléments.

⁸ Il en va de même lorsque la création de trois tétracordes depuis l'extrémité aigue du dorien fait dévier la mélodie dans le ton *hypodorien*, plus grave d'une quarte.

On trouve l'exposé le plus clair de ces principes dans les *Harmoniques* de Ptolémée. Dans chaque ton de son diagramme Ptolémée distingue *deux* ordres de limites, dans le dessein délibéré de le voir dissociés lors de la modulation : le premier coïncidant avec les notes fixes (les rondes) du système parfait « dorien » « posé » (*kata thesin*) dans la partie centrale du registre, l'autre, avec les notes fixes des tons transposés dans le registre. Il reconnaît dans le premier le substrat matériel (*thesis*) du changement entraîné par la *metabole* dans le corps de la mélodie ; il qualifie de « dynamiques » les valeurs que ces mêmes notes peuvent assumer dans les sept *tonoi* en élévation dans le registre. Pour distinguer les deux plans, il imagine une double nomenclature, *thétique* et *dynamique*, des mêmes sons. Ainsi, dans le *ton dorien*, la valeur de *mese kata thesin* de la note *si* (7) coïncide avec la fonction différente de *paramese kata thesin* qu'elle exerce dans le ton hypophrygien, plus aigu d'un ton⁹. Lorsque la mélodie dévie dans ce dernier, elle perd sa fonction de point de gravité du *tonos* dorien, pour assumer celle de *note-limite* d'un autre tétracorde disjoint, développant un caractère différent en fonction du réseau d'intervalles qui l'entourent.

A la différence des modulations connues dans la musique tonale, où une forme nouvelle succède à une autre en l'abolissant jusqu'au retour de la tonique, ici, les deux formes se superposent et *coexistent*. Suivant un principe assez analogue à l'amphibologie des images fantastiques, la forme du grand système se voit dissociée de sa matière sonore pour glisser hors d'elle-même emportée par la transposition des autres *tonoi* en élévation dans le registre, dans une tension irréductible des forces antagonistes¹⁰. Après avoir quitté le ton principal lors de la modulation, la puissance statique des valeurs thétiques du ton dorien ne cessent pas moins d'imprimer leur forme dans le corps dynamique du nouveau ton. D'où la présence simultanée de *deux* ordres de notes-pivot dans un seul corps bicéphale ; deux ordres gravitant autour de deux *mesai* différentes, notées dans les exemples ci-dessus sous la forme d'une brève et d'une semi-brève

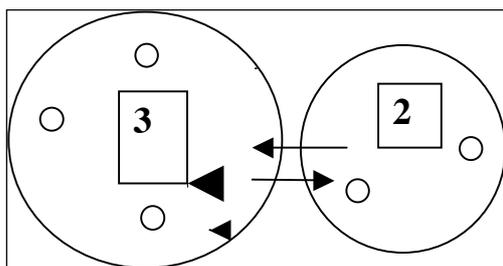
◇ = *mese kata thesin*

⁹ Ainsi la note « *la* » peut tour à tour assumer la valeur de tonique (*mèse*) dans le *tonos* dorien (« *la/si-mi-la/si-mi-la* »), de *lichanos* dans le phrygien (« *si/ut#-fa#-si/ut#-fa#-si* », plus grave d'un ton, de *parhypate* dans le lydien (« *ut#/re#-sol#-ut#/re#-sol#-ut#* »). Dans chaque *tonos* sa fonction est différente: dans le premier cas elle incarne une note fixe qui a valeur de tonique, dans le deux suivants une note mobile altérable suivant le genre. Cette dissociation intéresse aussi bien un degré donné que l'ossature générale des notes-limite articulées par conjonction et par disjonction dans les *tonoi*.

¹⁰ Ptol., *Harm.*, II, 5, p. 52, 10-15.

≡ = *mese kata dynamin*

Comme dans le cas de la modulation par tétracorde commun, le mécanisme permettant la transition est un élément unificateur polysémique investi d'un double sens partagé par deux éléments hétérogènes. La communication ouverte par cet élément est une forme de parenté identique à la communication établie par l'unité sur les deux extrêmes d'un intervalle consonant. Les théoriciens antiques l'ont appris en lisant les analyses mathématiques de la consonance diffusées par le pythagorisme. Le penchant pythagoricien à isoler les qualités des nombres moyennant des configurations de galets (*gr. psephoi*, lat. *calculi*, racine de « calcul ») distribués sur une surface plane a conduit à attribuer les consonances mesurées sur les cordes vibrantes à la parenté établie par l'unité parmi les deux extrêmes d'un intervalle. Ainsi dans la quinte (3 :2) l'action médiatrice de l'unité arithmétique (1), présente dans l'un et l'autre extrême, ouvre la communication entre le pair et l'impair, l'aigu (2) et le grave (3), tempérant leur antagonisme par une *moderata varietas*.



L'incarnation de cette unité dans le système des *tonoi* est la *mèse* centrale du système dorien. Elle est à la mélodie ce que l'unité est à l'arithmétique ; et ce que le point est à la géométrie. On sait par un passage de lamblique que c'est à partir de cette note

que les joueurs de cithare accordaient par quintes et par quarts successives les notes fixes de l'harmonie gravitant dans son orbite. Et c'est depuis son emplacement au centre du registre que le *tonos* dorien qui en est issu occupe le *juste milieu* entre deux *tons* extrêmes, le *mixolydien* et l'*hypodorien*, en quatrième position au milieu de sept *tonoi* (1 :4 :7)¹¹. Rien n'interdit de penser non plus que ce soit un cadre conceptuel analogue qui a conduit Aristote, dans le huitième livre de la *Politique*, à placer le caractère éducatif de l'harmonie dorienne sur le compte de sa position centrale dans le registre, entre le phrygien et le lydien, synonyme de « juste milieu ».

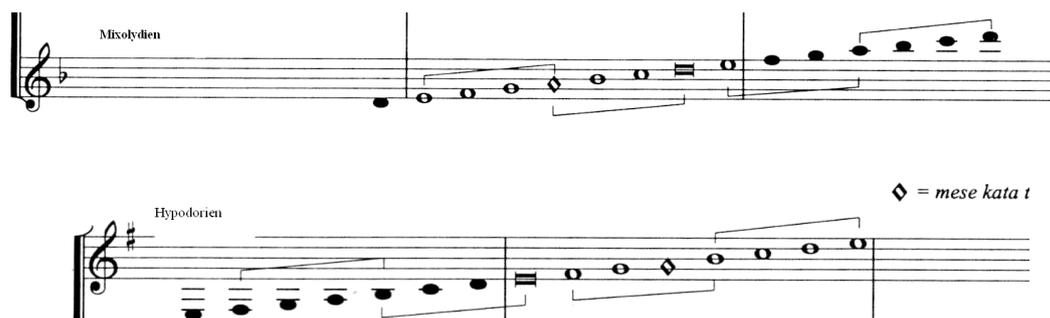
¹¹ Dans le huitième livre de la *Politique*, Aristote avait déjà mis le caractère stable du dorien sur le compte de sa position centrale dans le registre, entre le phrygien et le lydien. Ici, son rôle paraît analogue : *fundamentum relationis* de tout le système, il constitue le point de départ de tous les écarts, sorte de degré zéro de l'*apathie*.

Si la concordance discordante établie par la métabole parmi les *tonoi* de la composition mélodique suppose une parenté, son impact émotionnel exige surtout un *excès* – le terme employé par Ptolémée pour décrire l'éloignement des tons par rapport à leur centre dans le registre. Dans les textes des mathématiciens de l'harmonie, pythagoriciens ou athées, l'excès est une valeur mesurable. Son origine est la quantité dont le numérateur dépasse le dénominateur d'un intervalle (par exemple $\frac{1}{2}$ dans la quinte $3 : 2 = 1 + \frac{1}{2}$). Elle engage ensuite l'ensemble des relations établies par les éléments plus complexes dans le corps de la mélodie : intervalles, genres, systèmes, tons.

Dans le diagramme des *tonoi* de Ptolémée, réduit à ses termes minimes, cette notion est une valeur mesurable¹² qui émerge dans le corps bipolaire de chaque *tonos* dynamique au niveau de l'écart reliant la *mèse* théorique à la nouvelle *mèse* dynamique établie par la modulation. Cet intervalle est un unisson (1 :1) dans les deux *mesai* qui coïncident dans le *la* (7, 1 :1) du ton dorien, degré zéro de toutes les déviations :



Ensuite sa dimension augmente et diminue à mesure du chemin parcouru la *mese* dynamique du nouveau ton amené par la modulation. Une quarte sépare les deux *mesai* dans le ton Mixolydien, plus aigu d'une quarte par rapport au Dorien et le même intervalle marque le défaut de l'Hypodorien par rapport à ce dernier.



¹² A la même époque, des traces très éloquentes de cet arrière-plan émergent dans un passage instructif du commentaire au *Timée* de Plutarque, vraisemblablement trop « philosophique » pour avoir focalisé l'attention des spécialistes de la musique antique. Il prouve l'existence d'une réflexion orientée à déterminer numériquement la position du système parfait transposé dans le registre à travers l'analyse de l'excès mathématique reliant son nouveau lieu à son point de départ.

Norme et déviance, pathos et anomalie

Le système dorien est la norme et le « degré zéro » de toutes les métamorphoses. Le reste est déviation, déviance, « *parekbasis* », un terme qui émerge dans la *Politique* d'Aristote à propos de la musique « déviante » que les virtuoses donnent en pâture aux âmes des esclaves assis dans les théâtres, que la Nature a voulu « déviantes » par rapport à celle des citoyens libres ; une déviance « pathétique », à proscrire dans l'éducation musicale.

La réflexion sur l'« excès » en musique émerge dans les fragments de Philolaos et traverse toute l'histoire de la théorie antique. Il y a des raisons de croire, malgré la misère documentaire pesant sur le pythagorisme musical, que la raison pour laquelle elle focalise tant l'intérêt des théoriciens réside dans l'analogie par laquelle elle relie la disproportion gouvernant les deux extrêmes d'un intervalle mathématique au rapport établi par les qualités humorales en conflit dans le corps. Cette analogie est opérante dès la première formulation de la doctrine humorale par Alcméon de Crotona, où la source de tous les états pathologiques est l'excès produit par l'hégémonie d'une humeur démesurée. Ce dernier avait parlé d'harmonie des puissances contraires (*dynameis*) à propos de la santé et d'hégémonie d'une substance en excès à propos de la maladie et du *pathos*.

On connaît l'avenir de cette doctrine dans l'histoire de la médecine antique. Les humeurs sont contraires, comme les éléments mêlés dans tous les corps physiques, le chaud le froid, le sec et l'humide, la bile jaune, la bile noire, le flegme, le sang, le pair et l'impair, le grave et l'aigu, le rapide et le lent. Dûment tempérées les unes par les autres, elles produisent une variété modérée, source de santé, de stabilité et de vertu. Plus elles sont pures, plus elles s'opposent et plus la qualité hégémonique produit des passions excessives. Le pythagorisme présocratique n'a fait que ramener ce système à sa forme musico-mathématique. Aristote s'est expliqué expressément sur ce point dans l'exorde de la *Métaphysique*, le compte rendu plus fiable de cette doctrine¹³. Au lieu de construire le monde moyennant l'air, l'eau, la terre ou le feu, on substitue aux éléments physiques les éléments du nombre - le pair et l'impair -, imaginant chaque corps physique comme une imitation du rapport reliant les deux extrêmes de chaque intervalle harmonique révélé par l'analyse des longueurs d'une corde vibrante. Il n'y avait guère d'autre domaine en dehors de la théorie musicale pour vérifier cette thèse,

¹³ Aristote, *Métaphysique*, 986 a 15.

magnifique et absurde à la fois¹⁴. Seule la théorie arithmétique de l'harmonie permettait de montrer de manière évidente à l'oreille comment la contrariété de l'aigu et du grave, réduite à un couple d'extrêmes numériques pairs et impairs dans les rapports *hétéromèques* ($n+1/n$), pouvait s'harmoniser dans les intervalles produits par ces rapports. Et seule la *moderata varietas* de ces derniers, variables suivant leur complexité et leur perfection, reproduisait comme dans un miroir la multiplicité variée des mixtes du monde élémentaire ; à commencer par le tempérament des puissances humorales et de l'aigu et du grave dans l'harmonie musicale.

Un système universellement incolore de contraires en équilibre se décline dans le particulier suite à une anomalie pour créer un caractère spécifique. Ce même principe pouvait expliquer aussi bien la génération des affects dans le tempérament que la valeur pathétique des harmonies déviantes mêlées dans le corps de la mélodie. La constatation que l'impact dramatique d'une mélodie est directement proportionnel au conflit établi dans son corps par ses éléments constitutifs est une conclusion logique, que l'auteur du problème 6 « d'Aristote » sur l'équation entre *pathos* et anomalie n'a pas perdue de vue¹⁵. La seule différence est le formalisme abstrait que caractérise cette doctrine au dernier stade de son évolution dans les *Harmoniques* de Ptolémée.

L'arrière-plan plan psychologique

Une indication assez éloquente sur la dette que ce formalisme entretient avec la physique aristotélicienne du changement - relue par Aristoxène - émerge dans le jargon technique qui le décrit. Synonyme de « revirement soudain », de « péripétie », comme dans la célèbre définition de la *Poétique* aristotélicienne, *métabole* renvoie aux trois formes du changement posées par Aristote: la génération (*genesis aplos*), la corruption (*phthora kat'ousian*) et le mouvement (*kinesis ou genesis tis*). La troisième se décline suivant les mouvements relatifs aux catégories de la quantité, de la qualité et du lieu : la croissance, (*auxesis*), la translation (*phora*) et l'altération (*alloiosis*)¹⁶. La génération engage l'essence, opérant une transformation globale du substrat matériel en quelque chose de fondamentalement différent, la génération et la destruction conjuguée des choses qui naissent ou se transforment les uns dans les autres; par exemple, quand tout le sperme se transforme en sang, ou l'air devient du feu. En revanche le changement

¹⁴ Appliquer au nombre le prédicat de la contrariété signifierait qu'il existe un nombre qui est le contraire du nombre.

¹⁵ Ps.-Aristote, *Problèmes*, XIX, 6, 918 a 10-15.

¹⁶ Arist., *Cat.*, 1 b 27., 2 a 2-3; *Top.*, 103 b 23; cfr. *Phys.*, 226 a 25.

comporte altération lorsqu'il intéresse les qualités accidentelles sans modifier le substrat¹⁷. On connaît la définition de ce principe donnée dans le traité sur la *Génération et la Corruption*¹⁸. Étant donné, d'un côté, le substrat soumis au changement et, de l'autre, l'affection qualitative, on a altération lorsque la substance change par rapport à ses qualités, alors que le substrat demeure identique et perceptible. Ainsi l'eau est tantôt chaude tantôt froide tout en restant de l'eau en tant que substrat. Subissent une altération, l'organisme qui retrouve la santé, l'airain, tantôt rond tantôt anguleux, l'eau, tantôt chaude, tantôt froide ; l'œil qui voit, qui change qualitativement sous l'impulsion des rayons visuels et du tempérament du noir et du blanc dans le couleur. Et la musique agit sur l'âme avec la puissance d'une drogue car elle partage sa nature aérienne avec celle des esprits qui circulent dans le corps, dont les espèces changent qualitativement¹⁹ en oscillant parmi des couples de contraires, bien ou mal tempérés : l'aigu et le grave, la consonance et la dissonance, le rapide et le lent²⁰.

Tel est le précisément le genre de mouvement implicite dans la logique dissociative mise en œuvre par Ptolémée. À preuve la définition d'Aristide Quintilien de la *metabole* comme «altération (*alloiosis*) du système parfait servant de substrat (*hypokeimenon*)». Les limites *thétiques* du *tonos* altéré lors de la modulation constituent le «substrat» du chant, les valeurs *dynamiques* en élévation dans le registre, les qualités affectives contraires enfermées en puissance dans ce dernier. Ainsi le même substrat du ton dorien thétique, est tantôt aigu tantôt grave en fonction des *dynameis* qui le déforment, qui sont à la musique ce que les qualités sont au corps qui les enferme en puissance.

L'altération de la fantaisie

Lors de la modulation, le caractère de la mélodie subit une *altération* dont la répercussion sur l'imagination, qui subit un mouvement analogue, représente le facteur décisif dans la génération de l'affect. Comme dans les tableaux de l'Arcimboldo, deux ordres formels de limites *coexistent* dans un même composé instable. Lors de la *metabole*, le cadre des limites thétiques gravées dans la mémoire se déforme (*alloiosis*)

¹⁷ Arist., *De Gen. et Corr.*, 317 a 20 ; cf. 328 a 23-328 b 22.

¹⁸ Arist., *De Gen. et Corr.*, 319 b 10.

¹⁹ Arist., *Cat.*, 9 a 27; 9 a 32; *Phys.*, 244 a 27-28; 245 a 17-18.

²⁰ Quant aux affects, Aristote précise que ni les vertus ni les vices ne constituent des altérations, la vertu étant une entité statique. Toutefois, compte tenu de la relation étroite entretenue par chaque vertu éthique avec le plaisir et la peine, qui en sont susceptibles, le processus évolutif qui conduit aux attitudes éthiques implique altération des puissances corporelles et des sens intérieurs. Arist., *EN*, 1174 a 13-1175 a 3; *Cat.*, 8, b 30-35; *Phys.*, 246 a 10. Arist., *Phys.*, 247 a 20; *Phys.*, 245 a 10; 247 a 5.

sous l'impact des nouvelles formes dynamiques amenés par la modulation. Dans le chapitre II, 6 des *Harmoniques*, Ptolémée explique que le véritable but de la modulation n'est pas la simple transposition globale d'une mélodie dans le registre, mais la transformation (*trope*) de son caractère (*ethos*). On atteint ce but en dissociant dans la mélodie deux ordres de limites antagonistes, qualifiés de « limites de la voix » et de « limites du *melos*», à savoir les bornes du grand système parfait thétique, et celles de ses altérations dynamiques :

Car on ne trouvera pas que la construction de la modulation par rapport au *tonos* existe par égard aux voix aiguës et graves – come il arrive lorsqu'on monte ou on descend la tension globale d'un instrument [...] sans qu'aucune altération n'intervienne dans la mélodie [...] - mais qu'elle existe afin que la même mélodie, dans la même voix [le même registre] produise une altération du caractère [*ethos*] en partant tantôt d'une position [sc un *tonos* dynamique] plus aiguë, tantôt d'une position plus grave. On atteint ce but en déplaçant les *tonoi* les uns sur les autres, de telle sorte que les limites de la voix ne coïncident plus avec celles de la mélodie, l'une se terminant avant l'autre, la limite de la voix intervenant en une direction avant celle de la mélodie et, dans la direction opposée, celle de la mélodie précédant celle de la voix ; de telle sorte que la mélodie qui à l'origine épousait à l'ambitus de la voix produit sur l'oreille l'impression d'un caractère différent en tombant avant celle-ci dans un lieu de la modulation et en la dépassant dans un autre²¹.

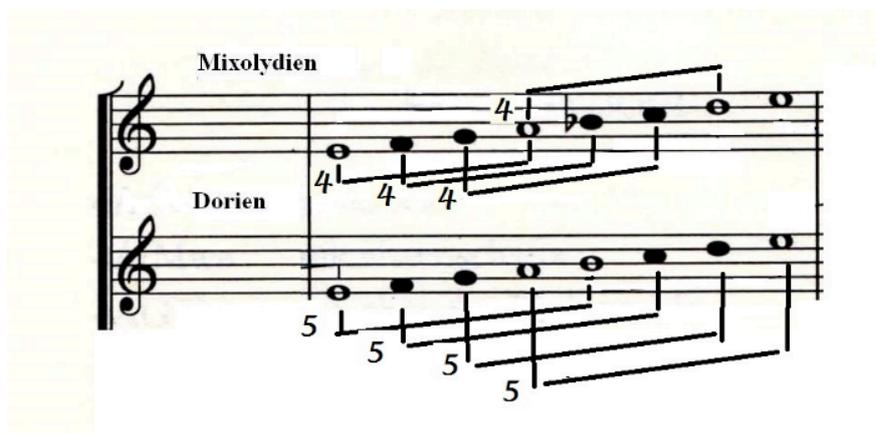
Le réceptacle de l'impact produit par ce phénomène est la *phantasia*, un substrat²² qu'une métamorphose de la mélodie par rapport à sa matière thétique est en mesure de déformer.

En ce qui concerne ce que dans ce sens on appelle *tonos*, on distingue deux genres de modulation, l'une dans laquelle nous passons à travers d'une mélodie dans un registre plus aigu ou plus grave, maintenant la succession des intervalles identique partout et une deuxième dans laquelle l'ambitus général de la mélodie n'est pas altéré mais seulement une partie en contraste avec la succession originale. C'est pourquoi la seconde devrait être appelé modulation de mélodie plutôt que de ton. Car dans la première, ce n'est pas la mélodie mais le *tonos* qui est altéré globalement, alors que dans la deuxième c'est la mélodie qui est détournée de l'ordre qui lui est propre, alors que son ambitus général n'est pas altéré, comportant toutefois un effet sur la mélodie. Ainsi le premier genre n'imprime pas dans la fantaisie (*ouk empoiei tais aisthesesi phantasian heterotetos*) l'impression d'un changement par rapport à la fonction, qui altère son caractère, mais seulement une différence par rapport à la hauteur du registre général. En revanche, la dernière détourne la perception de la mélodie familière et attendue. Lorsque d'abord elle a constitué une

²¹ Ptol., *Harm.*, II, 7 pp. 58, 9-21 (Barker [1989] : 332). Porph. *In Ptol.*, pp. 174, 20-25 (Barker [2015] : 561 sgg.).

²² Ptol., *Harm.*, II, 6 pp. 55, 20 sgg.; Porph. *In Ptol.*, pp. 169, 9. Barker (2015) : 538.

séquence cohérente d'une certaine durée et puis elle change d'une certaine manière en une forme différente, aussi bien par rapport au genre qu'au registre un changement en direction de notes accordées à la quarte se produit, comme dans le cas des systèmes décrits ci-dessus; par exemple, lorsque elle modifie le genre du diatonique continu au chromatique, ou encore, après avoir commencé par une mélodie qui a produit habituellement ses transitions à des notes en consonance de quinte²³.



Tout se passe comme si un *compas* interne, actif dans la fantaisie, mesurait la disproportion établie par la forme amenée par la modulation avec la forme imprimée dans la mémoire. Par exemple, dans le ton dorien *kata thesin* (*mi-la/si-mi*, 4-7/ 8-11), l'intervalle d'une quinte sépare les notes du tétracorde supérieur *si mi* (8-11) de celles de son homologue *mi la* (4-7). Lors du passage au Mixolydien, le tétracorde supérieur est conjugué par conjonction à ce dernier réduisant à une quarte seulement l'excès de toutes ses notes par rapport à celles du tétracorde grave *mi la* (4-7). Incapable de retrouver les mesures gravées précédemment dans la cire de la mémoire, la fantaisie s'égaré, détournée de ses certitudes, dans une sorte de vertige pour l'altération du caractère de la mélodie:

Elevé à la *mese* sans procéder, contrairement à ce qui est arrivé auparavant, en direction du tétracorde des disjointes [*diezeugmenon*, 7-11] qui est conjugué par un intervalle de quinte au tétracorde des moyennes [*meson*, 4-7] – la mélodie se replie, reliée par la même *mese* au tétracorde conjoint [du mixolydien] pour former une quarte au lieu d'une quinte avec les notes précédant celle-ci. Lorsque cela se produit à l'improviste, contrairement à ce qui est attendu, une altération et une déviation [*ezallage ginetai kai plage*] se produisent dans les

²³ Ptol., *Harm.*, 53,30-55,15 (Barker [1989]: II, 329).

sens [*tais aisthesesi*]. Cette altération est convenable [*prosporphoros*] lorsque le lien est bien proportionné [*symmetros*], désagréable, dans le cas contraire²⁴.

Idéalement, l'impact psychique de la modulation est une valeur quantifiable, car la consonance l'est aussi. Et le contraste qu'elle implique peut être gradué suivant la qualité des intervalles qui la gouvernent. Sa vertu déformante exercée par la métabole sur la *phantasia* est directement proportionnelle à la complexité du rapport établi par les éléments mis en relation. Et Ptolémée l'a dit, la modulation est « agréable » lorsque ce rapport est bien proportionné, « désagréable » s'il est discordant²⁵. Cependant aucune cloison étanche ne sépare vraiment la peine du plaisir, pas plus que dans les intervalles, n'en déplaît aux pythagoriciens. L'âme humaine ne saurait éprouver du plaisir ni dans l'identité d'un unisson (1 :1), ni dans l'altérité absolue d'un intervalle incommensurable (*alogos*), mais dans un juste milieu, dans une crase modérée du Même et de l'Autre. *In varietate vopluptas*. A preuve l'avis de Porphyre, suivant lequel la modulation décrite ci-dessus « est agréable dans l'altération » (*epei toinun pote men prosporphoros estin ezallassomene*)²⁶.

La Modernité

Telle est la clé du pouvoir psychique de la musique, tant exalté par des générations de musiciens. La doctrine des métaboles qu'on vient d'examiner atteint la Renaissance à travers différentes sources, dont les *De Institutione Musica* de Boèce et la traduction latine des dix-neuf chapitres sur la théorie harmonique empruntés à Aristide Quintilien par Martianus Capella, auteur de l'un des six livres les plus lus durant le Moyen Age, le *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. Expliquer les raisons des erreurs d'interprétation auxquelles cette doctrine a livré les commentateurs, faute d'une traduction fidèle des *Harmoniques* de Ptolémée constituerait l'objet d'une autre publication. Il suffira de retenir que la vérité sur ce que Jacques Chailley a désigné comme l'« imbroglia des Modes » n'a pas attendu ce dernier pour émerger, mais elle fait surface progressivement depuis les écrits des auteurs de la seconde moitié du XVI^e siècle, dont Girolamo Mei et Giovanni Battista Doni, deux archéologues militants de la musique antique.

²⁴ Ptol., *Harm.*, II, 6, 55,15-56,14. Porph ; *In Ptol*, 169 d (Barker [2015]: 543).

²⁵ Ptol., *Harm.*, II, 6, 55, sq.. Cf aussi Cleonides (*Eisag.* : 13, 205): «on fait des métaboles à commencer du demi-ton jusqu'à l'octave, les unes suivant des intervalles consonants, les autres à travers des dissonants ; les plus mélodieuses se font à la distance d'un intervalle consonant ou d'un ton ; celles dont les distances sont les plus infimes sont les plus dures».

²⁶ Porph ; *In Ptol*, 170 d (Barker [2015] : 544).

Une théorie analogue, *mutatis mutandis*, à la doctrine antique des métaboles renaît de ses cendres dans la réflexion sur la déviation modale, connue sous le nom de *commixtio modi* dans le contexte des modes pseudo-classiques que la première Renaissance a cru avoir reconstruit sur les ruines de la théorie antique. Un de ses lieux d'émergence les plus éloquents est un chapitre de *l'Antica Musica Ridotta alla moderna prattica* de Nicola Vicentino, l'auteur de l'un des traités plus programmatiques de la Renaissance.

Le fondement plus important sur lequel s'appuiera le compositeur consistera à considérer ce sur quoi il voudra édifier sa composition, selon les paroles ecclésiastiques ou d'autres sujet, et le fondement de cet édifice consistera dans le choix d'un ton ou d'un mode qui sera proportionné aux paroles et sur cette base il prendra ses mesures avec jugement. Il tirera les lignes des quarts et des quintes de ce même ton, lesquelles lignes seront les piliers qui charpenteront l'édifice de la composition. En effet il en va du compositeur de musique comme de l'architecte qui mêle judicieusement dans sa construction différents éléments mutuellement compatibles. Grâce à son art, [le musicien] peut réaliser différentes mixtures (*commistioni*) de quarts et de quintes appartenant à d'autres modes et par différents degrés orner la composition de manière proportionnée aux effets des consonances appliquées aux paroles. Lorsqu'il composera des œuvres religieuses qui demandent les réponses du chœur ou de l'orgue, tels que messes, psaumes, hymnes, il veillera à respecter l'essence du ton. Pour les pièces profanes, qui permettent en toute diversité de traiter moult passions différentes, tels sonnets, madrigaux ou *canzoni*, qui commencent par exprimer leurs passions dans l'allégresse, et qui s'achèvent dans la tristesse et la mort, sur cela le compositeur pourra quitter l'ordre du mode pour rentrer dans un autre, car il n'aura pas obligation de répondre au ton d'aucun chœur, mais n'aura d'autre obligation que de *donner âme à ces paroles* et, par l'harmonie, d'exprimer ces passions tantôt âpres, tantôt douces, tantôt joyeuses, tantôt tristes selon le sujet²⁷.

²⁷ Il maggior fondamento che dè havere il Compositore sarà questo, che riguarderà sopra di che vorrà fabricare la sua compositione, secondo le parole, « Ecclesiastiche · d'altro soggetto, et il fondamento di detta fabrica sarà che eleggerà un tono, o un modo, che sarà in proposito, delle parole, o sia d'altra fantasia, et sopra quel fondamento misurer... bene con il suo giuditio, et tirerà le linee delle quarte et delle quinte d'esso tono d'esso tono, sopra il buono fondamento, le quali saranno le colonne che terranno in piedi la frabrica della compositione [...]. così avviene al compositore di Musica, che con l'arte puo far varie commistioni, di quarte et di quinte d'altri modi, et con vari gradi adornare la compositione proportionata secondo gli effetti delle consonanze applicati alle parole, et dé molto osservare il tono, o il modo. Quando comporrà cose Ecclesiastiche.[...] Anchora saranno alcune altre compositioni Latine che ricercheranno di mantenere il proposito del tono, et altre volgari le quali havranno molte diversità di trattare molte et diverse passioni, come saranno Sonetti, Madrigali o Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, et poi nel fine saranno piene di mestitia, et di morte et poi il medesimo avverrà per il contrario; all'hora sopra tali, il Compositore potrà uscire fuore dall'ordine del Modo et intrerà in un altro, perché, non havrà obbligo di rispondere al tono,

Ce texte peut prouver que, dans la multiplicité des sources antiques, la Renaissance a retenu un élément essentiel dans la génération des affects: la nécessité d'une dissociation des formes dans l'imitation des passions ; le rôle crucial joué par l'impact entre formes harmoniques antagonistes stipulé par l'équation entre *pathos* et *altérité* ; la possibilité d'une graduation mathématique de la déviation, symbolisée ici par la métaphore du compas mesurant la distance des cadences modales... Décrire par des exemples l'application de ce précepte dans la polyphonie de la Renaissance prendrait du temps, mais on pourrait montrer que la déviation modale n'est pas seulement pratiquée au hasard des circonstances, mais graduée mathématiquement en fonction du rapport des finales des modes mis en relation.

Jacopus Gallus

A preuve le motet de Jacobus Gallus *Mirabile Misterium declaratur hodie*, sur la double nature, divine et humaine, du Christ, pour la fête de la circoncision (Bezecný, Mantuani [1899]: t. 1, mot LIV, 162).

*Mirabile misterium declaratur hodie,
Innovantur naturae
Deus homo factus est
Id quod fuit permansit
Et quod non erat assumpsit
Non commixtionem passus neque divisionem*

Un grand mystère est dévoilé aujourd'hui
La nature se renouvelle
Dieu est fait homme
Ce qui était est resté
Et ce qui n'était pas il l'a assumé
Il n'est pas soumis au mélange ni à la division.

Une figure sonore *ad hoc* enrobe chaque mot. Le rythme est lent et retardé ; le registre est grave, le mode phrygien pseudo-classique (finalis *mi*), dit les larmes et la mélancolie bipolaire du motif iconographique du Christ affligé (Dürer), moitié homme, moitié dieu, mort in media vita pour le plus grand bonheur de l'humanité. Quatre sujets chromatiques graves se chargent de placer la polyphonie dans le climat de mystère décrit dans le texte. Suite à la confusion du dièse et du bémol, sur *innovantur naturae*, l'harmonie tourne sur elle-même pour annoncer le bouleversement de l'histoire

di nissun Choro, ma sarà solamente obligato a dar l'anima a quelle parole et con l'Armonia dimostrare le sue passioni, quando aspre, et quando dolci, et quando allegre et quando meste ».

humaine causé par la passion du Christ dans le « milieu de sa vie ». Sur *Deus homo factus est*, la chute de toutes les voix dans le grave, lieu de la terre et de ses larmes, traduit le drame de l'incarnation. Après quoi, deux pédales de quatre brèves chacune pétrifient toutes les relations harmoniques des voix pour traduire, comme par enchantement, la suspension du temps implicite dans *permansit*.

Mais l'itinéraire harmonique de la vie du Christ atteint son paroxysme dans le vers conclusif, lors d'une puissante *metabole*, « in media vita », sur « *non commixtionem passus* » Suivant une norme connue, le compositeur interprète le mot « *commixtio* » à la lettre dans le sens qui est lui est propre au sein du vocabulaire technique de la composition. Logée dans le mode phrygien pseudo-classique de *mi*, le corps modal du motet se voit divisée *en deux parties égales* (!) par une section géométrique $2 : \sqrt{2} : 1$, *mi-sib- mi*. Parvenues au mot « *commixio* », les lignes vocales, qui s'étaient maintenues dans le mode de *mi*, dévient très brusquement dans les notes-pivot d'un mode placé sur *sib*, gravitant à quelques années-lumière de leur point de départ. Tel le cercle divisé par le diamètre, le corps du motet se trouve littéralement coupé en deux comme pour signifier la contiguïté sans mixtion des deux natures du Christ, et la crase sans mélange de sa double nature tourne quatre fois sur elle-même tiraillée entre ciel et terre.

A l'objection d'une ancienne collègue « bien » intentionnée suivant laquelle « cette interprétation suppose le tempérament égal - inconnu dans un système qui distingue soigneusement la hauteur du dièse de celle du bémol » - on répondra que l'analyse de la partition (cf la métamorphose harmonique sur « *innovantur naturae* ») prouve sans équivoque que le compositeur se moque joyeusement de cette dichotomie, et que, pour générer l'ambiguïté qui lui est nécessaire pour peindre le texte, il confond le dièse et le bémol dans la même hauteur. Ainsi le *sib* sur le mot « *passus* » par lequel le mode bascule dans un mode placé à un triton de distance est à la fois un dièse et un bémol et la division de l'octave *mi- sib- mi* est bien une division à moitié. C'est précisément le rôle médiateur dont le double sens de cette note se voit investi qui détermine le point critique (*kairos*) sur lequel la forme roule sur elle-même de manière brusque et inattendue pour produire une merveilleuse métamorphose harmonique semant la confusion et le vertige dans la fantaisie du spectateur. Le principe consistant à exploiter sa valeur équivoque convoque les mêmes mécanismes logiques de dissociation de la forme et du sens que la dichotomie *thesis dynamis* dans les sources antiques.

LIV.

Cantus. Mi - ra - bi - le my - ste - ri - um, mi - ra - bi - le my -
Altus. Mi - ra - bi - le my - ste - ri - um, mi - ra - bi - le
Tenor I. Mi - ra - bi - le my - ste - ri -
Tenor II.
Bassus. Mi - ra - bi - le my -
ste - ri - um, mi - ra - bi - le my - ste - ri - um de -
my - ste - ri - um, mi - ra - bi - le my - ste - ri - um de - cla - ra - tur ho -
um, mi - ra - bi - le my - ste - ri - um
Mi - ra - bi - le my - ste - ri - um de - cla - ra -
ste - ri - um, mi - ra - bi - le my - ste - ri - um de - cla - ra - tur ho -
- cla - ra - tur ho - di - e, in - no - van - tur na - tu -
- di - e, ho - di - e, in - no - van - tur na - tu - rae.
de - cla - ra - tur ho - di - e, in - no - van - tur na - tu -
- tur ho - di - e, in - no - van - tur na - tu - rae,
- di - e, de - cla - ra - tur ho - di - e, in - no - van -
rae, na - tu - rae: De - us ho - mo fa - ctus est, id, quod fu - it,
De - us ho - mo fa - ctus est, id, quod fu - it, per - man -
- - - rae: De - us ho - mo fa - ctus est, id, quod fu - it
in - no - van - tur na - tu - rae: De - us ho - mo fa - ctus est, id, quod fu - it, per -
tur na - tu - rae: De - us ho - mo fa - ctus est, id, quod fu - it, per -

Dom. 4. Th. in Oest. VI. 1.

Brenno Boccadoro, *Protée et Caméléon*

162

per-man sit, et quod non e-rat, as-sum-psit,
sit, et
per-man sit, et quod non
man-sit, per-man sit, et quod non e-rat as-sum-psit, et quod
man sit, et quod non e-rat as-sum-psit, et

et quod non e-rat, as-sum-psit, non com-mix-ti-o-nem pas-
quod non e-rat, as-sum-psit, non com-mix-ti-o-nem pas-
e-rat, as-sum-psit,
non e-rat as-sum-psit, non com-mix-ti-o-nem pas-
quod non e-rat as-sum-psit non com-mix-ti-o-nem pas-

Finalis: MI Finalis: Sib

2 : √2 : 1

sus, non com-mix-ti-o-nem pas-sus, non com-mix-ti-o-nem pas-
sus, non com-mix-ti-o-nem pas-sus, non com-mix-ti-o-nem pas-sus
non com-mix-ti-o-nem pas-sus, non com-mix-ti-o-nem pas-
sus, non com-mix-ti-o-nem pas-
sus, non com-mix-ti-o-nem pas-
sus, non com-mix-ti-o-nem pas-

Finalis: sib 2 : √2 : 1

Finalis: MI

sus ne-que di-vi-si-o-nem, ne-que di-vi-si-o-nem.
ne-que di-vi-si-o-nem
sus ne-que di-vi-si-o-nem, ne-que di-vi-si-o-nem, ne-que di-vi-si-o-nem.
ne-que di-vi-si-o-nem, ne-que di-vi-si-o-nem, ne-que di-vi-si-o-nem.
sus ne-que di-vi-si-o-nem

Finalis: MI

Dm. 4. Tk. in Oest. VI. I.

Luca Marenzio

Un autre effet, aussi déroutant, de ce même principe est un passage du madrigal de Luca Marenzio *O voi che sospirate* (Einstein [1929-1931]: 69).

*O voi che sospirate a miglior notti ;
Ch'ascoltate d'Amore, o dite in rime
Pregate non mi sia piu sorda morte,
Porto delle miserie e fin del pianto :
Mutì una volta quel suo antico stile
Ch'ogni uom attrista e me può far sì lieto*
(Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 332)

La tête et les pieds du madrigal gravitent autour des cordes essentielles du mode phrygien pseudo-classique de *MI*, farci d'incursions dans les cadence de *La*, conformément aux normes (notamment celles de son collègue Zarlino dans les *Istitutioni harmoniche*). Mais son corps est lacéré par un labyrinthe métabolique de digressions exorbitantes, que dans l'esprit du compositeur portent le nom de *mutationi*. Qu'il s'agisse bien de métaboles est prouvé par l'interprétation technique de ce mot dans l'exégèse musicale du mot « *muti* » - « transforme » - dans le vers : « *muti ancor quel suo antico stile* ». Après avoir passé par un agrégat de *Sib* – à savoir une excroissance violente, mesurant la valeur d'un triton (729: 512) par rapport à la finale *Mi* (1:1) - , la polyphonie aboutit à une cadence *extra-ordinem* sur *Sol*, comme image sonore de la locution « *fin del pianto* », la « fin des larmes ». Mais la suite nous apprend que cette fin tragique n'est qu'un début qui marque le point de départ d'un nouveau dédale métabolique. Conduite par une chute des quintes à la basse, l'harmonie à grande échelle gravite autour de trois articulations très conflictuelles, placées à une distance d'un demi-ton : trois « piliers » (Vicentino) chromatiques tracés par le compas enivré trempé dans l'un esprit subtil de l'humeur noire. Tel le tracé d'une fièvre intermittente, l'itinéraire part de *Sol*, puis, entraîné dans les régions de l'ombre par la chute des quintes « par bémol » de la basse entre *Do, Fa, Sib-Mib. Lab*, la tension atteint son paroxysme sur *Solb* pour échouer, on ne sait comment, sur un agrégat très éloigné de *La* après une cadence:

Brenno Boccadoro, *Protée et Caméléon*

Luca Marenzio, *O voi che sospirate*, mes. 35- 41

De par les dièses – sol#- do#- ré# - qui harmonisent ses cadences, le caractère du mode dont il s’agit penche plutôt en direction de la catégorie du *durum*, source de tension. Mais dans le passage dont il s’agit, la métabole introduit un corps étranger relevant du genre *mollis*, contraire «catatonique» du précédent. Plus la modulation progresse, plus elle s’éloigne de son centre modal de *mi*, pour s’écarter progressivement dans les régions lointaines des bémols.

L’aspect le plus surprenant de ce passage n’est pas tant la distance de la modulation par rapport à son point de départ - dont on trouve des traces chez d’autres compositeurs « fin de siècle » -, mais la volonté délibérée de décrire cette modulation comme la conséquence d’une double interprétation de notes investies d’une valeur équivoque, dans la conscience d’une dissociation entre leur hauteur et leur appartenance. On sait que la division système en nombres entiers produit des altérations séparées par des *commas* et des micro-intervalles, puisant leurs racines dans des régions de la voix très éloignées les unes des autres. Or, la « mutation » dont il est question dans le texte, « métamorphose » littéralement les dièses dans des bémols, les bémols dans des dièses, au point de les faire résonner ensemble confondus dans les mêmes accords, notés cependant de manière différente sur la partition, dans le dessein évident d’illustrer leur ambiguïté.

Tel le *kairos* antique, la note de l’accord est alors un point critique, sur lequel l’action vire dans le sens contraire de ce qui est attendu, telle l’intrigue d’une tragédie antique, bouleversée par la péripétie et la reconnaissance, les modes du « revirement » de l’action

dans le sens contraire » qu'Aristote nomme *metabole*). Placée sur un pivot en équilibre entre deux mondes, l'harmonie tourne sur elle-même reliant deux constellations modales gravitant à quelques années lumières les unes des autres. Sur le mot « suo », le *lab* de la basse résonne en même temps qu'on un sol# au soprano ; sur la syllabe « ti » de « antico » le *réb* de la basse répond à un do# de l'alto; et la confusion atteint son climax sur la syllabe « co » de ce même mot où le *solb* coïncide avec un fa# au soprano, alors que dans les deux voix intermédiaires do# entre en contrepoint avec *réb*.

Nicola Vicentino L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine

Enfin, compte tenu de l'exorde de ce papier, concluons dans le même ton par l'exégèse du madrigal *Laura che'l verde lauro e l'aureo crine* composé par Nicola Vicentino, dont on a vu l'opinion qui est la sienne dans la matière qui nous occupe.

*L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine
soavemente sospirando move,
fa con sue viste leggiadrette et nove
l'anime da' lor corpi pellegrine.
Candida rosa nata in dure spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove,
gloria di nostra etate? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine:
sí ch'io non veggia il gran publico danno,
e 'l mondo remaner senza 'l suo sole,
né li occhi miei, che luce altra non ànno;
né l'alma, che pensar d'altro non vòle,
né l'orecchie, ch'udir altro non sanno,
senza l'oneste sue dolci parole.*

Calembour amoureux, le corps sonore de l'*incipit* proclame trois fois le nom de Laura, décliné par trois « signatures » verbales différentes du même archétype symbolique : « Laure », « le laurier », la « chevelure d'or ». Séparée de sa « matière » verbale, l'âme musicale du vers se détache de son corps pour renvoyer à trois objets autonomes dont le sens retombe dans le premier pour l'éclairer, comme par un court-circuit sémantique. Il est possible qu'à l'époque le dessein téméraire de traduire un calembour en musique soit sans précédents dans l'histoire de la rhétorique musicale. Dans ses écrits théoriques, Vicentino a qualifié d'«obbligato» - « devoir », « impératif » - la nécessité de représenter de manière aussi exacte que possible le sens du texte à la fantaisie de l'auditeur moyennant des images sonores connues de nos jours par des formules du genre *expressio textus*, «Wortmalerei», «Word painting», «figuralisme». Et dans ses

madrigaux il a passé du *logos* à la *praxis*, des rapports mathématiques à la rhétorique de leur traduction sonore.

Double psychique de la fantaisie du compositeur, le corps sonore de *Laura che'l verde lauro*, se trouve comme scindé en deux couches parallèles par deux plans de signification distincts : une organisation « en surface », revêtement du plan grammatical du calembour, et son « illusion de profondeur ». D'un côté, le dessin tracé par les contours de la ligne mélodique du sujet traité en imitation ; de l'autre la dimension que son artisan a tenu à décrire comme « l'âme des paroles » : son harmonisation « verticale », lieu de la couleur harmonique, des déviations modales, du qualitatif, de la couleur, de l'affectivité, de l'ouverture du champ visuel dans les régions infinies de l'imaginaire²⁸. Le premier plan, au-devant de la scène, dit le texte par une déclamation syllabique épousant de près sa morphologie grammaticale : à chaque virgule, à chaque point, une formule cadentielle, un silence, un intervalle conclusif, de quarte, de quinte d'octave segmentent les phrases mélodiques entremêlées par la polyphonie, dans le respect des normes en vigueur dans l'écriture de l'époque. Le deuxième, domaine du nombre incarné dans les intervalles, interprète son sens et sa valeur affective.

Comme tous ses collègues théoriciens, Vicentino a traité minutieusement la modalité, qu'il regarde comme la clé des effets psychiques de la musique antique. Il a assez lu les anciens pour savoir que l'imitation de l'affect est une instance de l'altérité et que sa mise en œuvre se doit de passer par la déformation du mode. Double psychique du tempérament, le mode comporte une proportion gouvernant la crase de l'aigu et du grave ; une ossature, un *ambitus*, une tonique (*finalis*), des notes-pivot jointes par conjonction, comme les membres dans le corps. Ses articulations déterminent les lieux des cadences. Figures purement mélodiques, elles sont à la musique ce que la ponctuation est à la grammaire. Non seulement elles coupent la mélodie en correspondance de la fin des phrases du texte, mais elles entourent le texte d'une âme. Les unes comportent une tension, les autres la relâchent. C'est pourquoi, les unes affirment, concluent le sens d'une phrase sur la finale,), point de fuite et terme de tous les conflits où toute multiplicité finit dans l'Un. Les autres, placées sur une virgule, un point-virgule, deux-points, trois points de suspensions, le laissent en suspens en faisant planer l'harmonie dans l'air.

²⁸ La littérature antique regorge d'analogies synesthésique. La Renaissance presse la métaphore, convaincue que, face au dessin, double de la ratio, la couleur représentait le terrain réservé de la subjectivité et de l'affect.

La raison est simple : le tempérament est une sorte d'harmonie de rapports intelligibles qui s'exprime dans le corps et dans tout ce qu'il fait et l'âme rationnelle est au corps ce que le texte est à l'écorce sonore du madrigal dans laquelle il s'incarne. Lorsque l'affect devenu verbal s'exprime dans le son, ses tensions et ses détentes disent des rapports, et ces rapports déterminent la position des cadences, que Vicentino mesure au compas²⁹. L'unisson (1 :1) détermine la cadence de *finale, fundamentum relationis* du mode (le corrélatif moderne de la « mese » antique. Ainsi les cadences plus proches de l'unité (sur les degrés i, v, iv, iii : 1.1 ; 3 :2 ; 4.3 ; 5 :4) confirment et complètent le sens des phrases musicales, tandis que les autres entraînent une altérité qui le contredit. Et c'est pourquoi on désigne comme « régulières » les cadences que l'on fait sur les cordes essentielles des modes, qui coïncident avec les articulations de son ossature ; les autres sont « irrégulières », « *peregrinae* », erratiques *extra-ordinem*. Les premières segmentent le texte, les autres traduisent l'altérité numérique dans des articulations dissonantes : elles laissent le sens en suspens. Les premières forment le corps du contrepoint, les autres le déforment pour dire *l'affect*.

Comme le pathétique suppose l'anomalie, la déviation modale est non seulement tolérée mais nécessaire ; car, si la composition est un corps, l'incarnation par excellence du *pathos* est une Chimère, le lieu de rencontre d'une crase difforme de parties hétérogènes. Il en va de même des harmonies et des intervalles verticaux qui interprètent les contours du dessin mélodique à l'«arrière-plan» dans l'harmonisation polyphonique. Les « accords » qui ont été composés en partant des notes de l'échelle diatonique du mode passent pour « naturels », à l'instar des degrés de la gamme à laquelle elles appartiennent, que la « nature » a formés à partir des rapports simples. C'est pourquoi tous les degrés coiffés d'un dièse ou d'un bémol ne sont plus que des « altérations », et l'accord qui en est issu est à ranger dans la *musica ficta*, « feinte » et ainsi nommée parce qu'enfant de l'art et de l'artifice. Arrachées au devenir du temps par l'imagination, les premières s'entassent dans la mémoire de l'auditeur, où elles forment un ensemble cohérent de *loci topici*, au sein duquel leurs variations infimes passent pour régulières, comme autant de membres d'une même famille. Mais toutes les certitudes des celle-ci s'effondrent en catastrophe sitôt que leurs relations internes heurtent une harmonie dissidente amenée par la modulation.

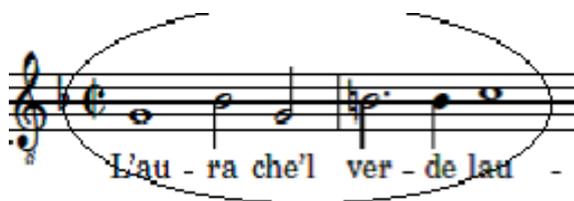
Du point de vue harmonique, l'écorce sonore du poème, « in morte di Madonna Laura », est une congestion arcimbolde d'excroissances harmoniques on ne peut

²⁹ Cf. le passe cité ci-dessus.

plus incongrues assemblées en vue d'un *pathos* violent et désarticulé, souvent typique de l'anti classicisme « fin de siècle » des madrigaux de la génération de Cipriano de Rore, Marenzio, Luzzaschi, Gesualdo, voire du style fantastique des *Prophétiae Sibyllarum* de Roland de Lassus, avec ses vertiges harmoniques créés par les enchainements des harmonies par tierces majeures.

Toutes les métamorphoses harmoniques de l'incipit sont en germe dans le conflit établi par le sib de la dernière syllabe de *Lau-ra* avec le *si* bécarre de la première de *verde*, deux intervalles rivaux dont le contraste se décline dans leurs harmonisations exorbitantes par les parties polyphoniques.

Dans une abstraction devenue autonome du sens, l'exégèse harmonique se détache littéralement de la signification discursive du vers, notamment lors de la deuxième entrée du sujet à la troisième mesure de



l'alto. Transposé d'une quarte par l'imitation, le contour mélodique procède en horizontale. Parvenue à « ra » de « Laura » la ligne mélodique touche le *mib* aigu de l'alto, interprété au grave comme le sommet d'un agrégat (*mollis*) reposants sur *sol*- (*8va bassa*)-*sib*- *mib*. Une confrontation violente se produit immédiatement entre ce dernier et l'harmonisation du *mi* bécarre successif sur « ver », de « *verde* », rendu comme tierce majeure d'un accord reposant sur un *do*, aux antipodes du premier. D'où un profond vertige harmonique « wagnerien » très analogue aux troubles optiques de la faculté imaginative en présence des images fantastiques. En germe dans le sujet chromatique tel le ver dans la pomme, ce procédé accompagne toutes sa trajectoire dans le premier vers : notamment à la mesure 7 sur « che'l », dans le contraste produit par *Mib* avec *Sol*, puis de *Sol* à *Mib*, suivi par un accord sur *Mi* bécarre et par *Ré*, trois accords séparés à chaque fois par le rapport très dissonant d'un demi-ton³⁰.

³⁰ Faute d'avoir lu Rameau, la théorie de l'époque évite de ramener l'analyse de ces phénomènes à celle des racines de l'accord dans sa fondamentale au grave, pour s'en tenir à l'évocation des fausses relations, dissonance transversales produites par la succession d'intervalles dissonants entre voix différentes (cf. les lignes obliques sur la partition)

Brenno Boccadoro, *Protée et Caméléon*

Laura che 'l verde lauro et l'aureo crine
Prima parte

Petrarca, *Canzoniere* CXXLVI (246) Nicola Vignolino (1511-c.1576)
Madrigali à 5 voci, libro quinto (Pano press, Milan, 1572)

ro, L'au - ra che'l ver - de lau - ro e l'au - reo cri - ne So - a - ve - men - te
l'au - reo cri - ne, e l'au - reo cri - ne, e l'au - reo cri - ne So - a - ve - men - te
ra che'l ver - de lau - ro e l'au - reo cri - ne e l'au - reo cri - ne So - a - ve - men - te
lau - ro e l'au - reo cri - ne e l'au - reo cri - ne, l'au - reo cri - ne So - a - ve - men - te

so - spi - ran - do mo - ve, so - spi - ran - do mo - ve, So - a - ve - men - te so - spi - ran - do mo - ve,
so - spi - ran - do mo - ve, so - spi - ran - do mo - ve, So - a - ve - men - te so - spi - ran - do
so - spi - ran - do mo - ve, So - a - ve - men - te, So - a - ve - men - te so - spi - ran - do
so - spi - ran - do mo - ve, so - spi - ran - do mo - ve, So - a - ve -

genres
chromatiques...

genres
chromatiques...

Une catastrophe harmonique se produit ensuite sur « sospirando move ». Au bout d'un parcours erratique mais logique, mené dans les régions des bémols par les quintes *sol-do-fa-sib-mib* (mes. 13-15), un agrégat de *Mib* tombe, comme du haut d'une falaise, sur le *do#* aigu d'un dramatique accord de *La* majeur (mes. 15) placé à sept quintes de distance de son point de départ. Ce dièse monte ensuite sur un *ré* un demi ton plus haut, comme il se doit. La confrontation violente de l'accord de *Ré* qui harmonise cette note avec l'accord de *Mib* qui s'en suit, comme la cadence *durissima si-do* (!!!) amenée par une quinte augmentée attaquée sans préparation sur le premier temps fort de la

mesure 16, prouve cependant que le but de cette alchimie harmonique n'est pas tant le respect des règles que la volonté délibérée de semer le conflit parmi la succession des accords. Le parcours tortueux de l'harmonie, en germe dans les contours chromatiques des lignes contrapuntiques en évolution horizontale, poursuit sa course dans l'exégèse du vers « *sospirando move* », où la fantaisie de l'auditeur perd littéralement l'équilibre, entraînée dans les méandres d'une rivière de motifs chromatiques en imitation, traités à la même enseigne.

En vue de traduire le double jeu amphibologique du calembour, le sens du contour mélodique, vecteur de la lettre du texte, divorce de son interprétation sémantique par les hauteurs. Un véritable trompe-l'œil acoustique se produit, à l'image des phénomènes de séparation du sens et de la forme décrite dans l'exorde de ce papier.

La crise des mathématiques pythagoricienne, dans les querelles « fin de siècle » qui marquent l'éclatement de l'unité stylistique de la polyphonie franco-flamande (*ars perfecta*) – Cardan-Jules-César Scaliger, Zarlino-V. Galilei, Artusi-Monteverdi – a modifié en profondeur cette dialectique des formes. Le pythagorisme platonisant avait posé la question de la participation de la forme sonore à son archétype intelligible. Il s'était efforcé de souder l'âme et le corps de la composition, le sens et la forme, le nombre et l'affect dans le dessin d'y trouver un fondement métaphysique plus profond que la simple délectation de surface. Mais aussi loin qu'il se soit poussé, il n'a jamais admis la séparation radicale entre le nombre et son incarnation. Lorsque des auteurs tels que Scaliger auront admis cette fracture, l'idée d'une beauté sonore comme matière purement sensible qui n'est pas l'incarnation du nombre se fera jour en même temps qu'une nouvelle esthétique. Un certain aspect du baroque (Monteverdi) se confinera dans le devenir indéterminée de l'histoire, lieu du sensible et du particulier, tandis que l'académisme poursuivra sa route jusqu'à nos jours dans les traités de contrepoint rigoureux, en se réfugiant dans le culte de l'*ars perfecta* et l'universalité de l'Idée. L'art se passera de la science, la basse continue de l'appareil métaphysique de l'*ars perfecta*. La musique ne cessera pas moins d'altérer les affects en modulant d'un ton à l'autre, conduite par les mêmes éléments unificateurs communs. Mais ces éléments ne seront plus la traduction d'un nombre. Au XVII^{ème} siècle, chez Rameau, de ses ascendances grecques, l'appellatif de « modulation enharmonique » qui remplacera celui des anciennes techniques, n'aura conservé que la valeur du quart de ton enharmonique à confondre dans la même note pour joindre deux tonalités lointaines. Mais la mesure de ce dernier n'est plus un rapport qualitatif abstrait traduit par un intervalle, mais une dimension purement physique entre deux vibrations harmoniques puisant leurs racines

dans deux résonateurs actifs dans deux régions très éloignées du cycle des quintes. Faute d'un rapport organique avec la psychologie de l'imagination et le formalisme musico-mathématique gravitant dans son orbite, la théorie des modulations poursuivra sa trajectoire sur le plan purement matériel de la physique du son, si bien que des idées comme la dissociation des formes et leur mimétisme dans le corps d'un calembour sonore deviendront de plus en plus difficiles à concevoir, ou, du moins, elles changeront de sens.

Bibliographie

- Barker, A. (Ed.), 1989 : *Greek Musical Writings II*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Sidney.
- Barker, A. (Ed.), 2015 : *Porphyr's commentary on Ptolemy's Harmonics. A Greek text and annotated translation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bezecny, E., Mantuani, J., 1899: *Jacob Handl (Gallus) Opus Musicum*, Denkmäler der Tonkunst Oesterreichs, Wien.
- Einstein, A., 1929-1931: *Luca Marenzio, Sämtliche Werke*. 1. Band: *Madrigale für 5 Stimmen. Buch I-III*. 2. Band: *Madrigale für 5 Stimmen. Buch IV-VI*. Publikationen älterer Musik, Jg. IV, 1 u. VI, 2, Leipzig.
- Klein, R., 1970: *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'Art moderne*, Gallimard, Paris.
- Montaigne, M. de, 1588: *Les essais*, Gallimard, Paris, 2007.