

Jérémie Couleau

La solennisation du plain-chant à l'abbaye de Saint-Gall au XVI^e siècle

L'histoire de la Suisse nous est très tôt parvenue en France sous la plume de François Robert, géographe ordinaire du Roi. Ce membre de l'académie de Berlin fait publier en 1789 un ouvrage intitulé *Voyage dans les XIII cantons suisses, les grisons, le vallais, et autres pays et états alliés, ou sujets des suisses*¹. Hormis certaines descriptions inhérentes au genre du carnet de voyage, le premier tome est l'occasion pour l'auteur d'évoquer, au grès des étapes, quelques épisodes historiques marquants. Après avoir quitté les eaux claires du lac de Constance, François Robert nous conduit dans les pâturages menant à l'abbaye bénédictine de Saint-Gall, dont il loue l'architecture, l'ornementation de l'église et la bibliothèque, avant d'évoquer le passé tourmenté de l'institution.

Au mois de Février 1529, les habitans de Saint-Gall, qui avoient embrassé la Réformation, pensèrent à détruire les confessionaux dans l'église abbatiale, les autels, & les images. La chose fut résolue par les Magistrats assemblés en Conseil Souverain. L'ordre donné, en moins de deux heures toutes les figures & statues furent mises en monceau. [...] Les Religieux, obligés de plier devant la force, se retirèrent à Notre-Dame des Hermites, au Canton de Switz : les Réformés firent l'office dans l'abbaye, mais les choses furent rétablies dans le premier état².

L'épisode relaté par François Robert permet de penser que la guerre entre protestants et catholiques eut une résonance particulière au sein de l'abbaye de Saint-Gall. L'aspect romanesque du récit l'emporte ici sur le caractère scientifique, car l'auteur s'attarde davantage sur la violence du conflit que sur le rétablissement du culte bénédictin dans l'abbaye. La main mise des réformés ne sera en réalité qu'éphémère, car les conventuels réintègrent les bâtiments dès le 30 février 1532 sous l'impulsion du prince-abbé Diethelm Blarer. Ce prélat rendra à Saint-Gall un pouvoir spirituel, politique et territorial important durant le XVI^e siècle. Souvent qualifié de « troisième fondateur », Diethelm Blarer est en réalité le premier réformateur de l'abbaye. L'isolement de l'institution religieuse au sein d'un Saint-Empire Germanique de plus en plus acquis à la cause du protestantisme, nécessite certains ajustements dans la gouvernance de Saint-Gall. Le monastère doit rester un lieu attractif. Ce faisant, le prince-abbé développe l'école du couvent, élargit considérablement la bibliothèque et s'interroge plus spécifiquement sur la célébration des offices. La Stiftsbibliothek de Saint-Gall renferme encore quelques témoignages de ces changements qui prirent place au XVI^e siècle.

Les bénédictins de l'abbaye ont pris soin d'associer les actes à l'écriture. Le codex 357 est un missel pontifical écrit en 1555. Ce volume scelle, entre autres, les liens entre les pratiques liturgiques romaines et celle de Saint-Gall³. Écrit la même année, le codex 442 renferme des informations essentielles sur les rituels du monastère réformé. Ce livre

¹ François Robert, *Voyage dans les XIII cantons suisses, les grisons, le vallais, et autres pays et états alliés, ou sujets des suisses*, Paris : Hotel d'Aubeterre, 1789.

² *Ibid.*, p. 224-5.

³ La page 279 de ce manuscrit contient notamment une enluminure représentant Saint-Gall et son ours.

appartenait à la bibliothèque personnelle du prince-abbé ⁴. Le codex 1262, copié quelques décennies après par le Cantor Johannes Strang propose des prescriptions sur le déroulement des offices selon le *Directorium* de 1583. Les codex 542 et 543, copiés entre 1561 et 1563 par l'organiste de l'abbaye Heinrich Keller et composés par le musicien Manfred Barbarini Lupus, font écho aux questionnements de Diethelm Blarer sur la célébration des offices. Le codex 443 est intrinsèquement relié aux deux ouvrages mentionnés précédemment, car il est conçu par son auteur, le bibliothécaire Mauritius Enck, comme une préface aux œuvres musicales contenues dans les livres 542 et 543. Le texte, qui semble être le support écrit d'une intervention orale, se positionne en faveur d'une musique plus solennelle lors des offices. Au XVI^e siècle, la réformation de l'abbaye de Saint-Gall semble ainsi s'accompagner d'un bouleversement des usages liturgiques. Les sources évoquées précédemment nous permettront d'évoquer cette évolution dans les écrits avant d'en étudier sa mise en place dans les pratiques musicales.

I / La solennité comme règle

En 1583, le cantor Johannes Strang a pour charge de fixer par écrit les pratiques liturgiques des moines de Saint-Gall. Le codex 1262 se présente comme un outil fonctionnel sans fioritures. L'auteur suit en détail le calendrier liturgique de janvier à décembre et donne, pour chaque cérémonie, des précisions sur les textes retenus, les chanteurs et leurs placements, ainsi que sur la pratique musicale. Johannes Strang débute son ouvrage le 1^{er} janvier, jour de la circoncision du Christ. Le musicien poursuit comme suit :

Circoncisio domini, [...] Officium B. Mariae Virginis loco & tempore debitis. Vultum tuum & Kyrie longius & solennius de B. Virgine. Alleluia, post partum, Sequentia Laetabundus. Patrem integrum. Sanctus solenne de B. Maria Virgine & Agnus [...] Mane visitantur schola precaturquem rector schola felicem annum, sed a prandio minime. Hac die nulla habetur processio, sed finito sermone incipit Org[anum] ⁵.

Malgré un style sans fioritures, le cantor nous livre des informations capitales sur le déroulement des offices. Ce jour de fête double doit être célébré avec solennité. Les mots *solennius* ou *solenne* reviennent à deux reprises dans ce court texte sous la plume de Johannes Strang. Le *Kyrie* et le *Sanctus* doivent être chantés de manière différente. Ces fragments de l'ordinaire de la messe sont visiblement particulièrement appréciés des membres de l'abbaye, car le copiste insiste à plusieurs reprises sur la nécessité de chanter *solennior* ces textes ⁶ :

⁴ La page 8 permet d'identifier ses armoiries : l'ours de Saint-Gall, le chien du canton du Toggenbourg, ainsi que le coq, blason du supérieur de l'abbaye.

⁵ Johannes Strang, *Directorium cultus divini*, Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. Sang. 1262, p. 2 : « Jour de la circoncision du seigneur, [...] Office de la Vierge Marie dans le lieu et le temps voulu. *Vultum tuum & Kyrie* à la Vierge long et solennel. *Alleluia post partum*, Séquence *Laetabundus*. Notre Père entier. *Sanctus* solennel à la Vierge & *Agnus* [...] Le matin, visite de la schola et souhaits de nouvelle année au recteur, mais pas au repas. Pas de procession ce jour-là, une fois le sermon fini, l'orgue commence ».

⁶ La liste proposée ne constitue qu'un échantillon. Il faudrait faire une étude systématique sur l'ensemble du manuscrit

Table : Chanter Solennior dans le *Directorium* (cod. 1262)

Pages	Fêtes	Textes
p. 12	Saint-Sébastien et Saint-Fabien	<i>Kyrie et Gloria</i>
p. 23	Saint-Valentin	<i>Kyrie et Sanctus</i>
p. 30	Saint-Joseph	<i>Kyrie, Sanctus, Credo et Benedicamus Domino</i>
p. 34	Saint-Notker	<i>Kyrie et Sanctus</i>
p. 48	Saint-Jean	<i>Kyrie et Sanctus</i>
p. 56	Saint-Benoît	<i>Kyrie et Sanctus</i>
p. 70	Assomption de la vierge	<i>Kyrie et Sanctus</i>
p. 94	Saint-Gall	Ordinaire de la messe en entier
p. 100	Toussaint	<i>Kyrie et Sanctus</i>
p. 110	Saint-Othmar	<i>Kyrie, Sanctus, Credo et Procession</i>

La lecture attentive de ces prescriptions sur le déroulement des offices permet de penser que l'adjectif *solenne*, tout comme la formule *cantare ferialiter*, pourraient renvoyer à des pratiques musicales polyphoniques ⁷. Johannes Strang emploie, par ailleurs, des expressions associées à cet usage. *L'Ecce panis* et le *Tantum ergo* du jour de la Saint-Sébastien et de la Saint-Fabien doivent être chantés en *cantu figurali* (chant figuré) ⁸. Les élévations chantées le jour de la Saint-Othmar et de la Sainte-Catherine peuvent être chantée *ex mensurali musica* ⁹, alors que celle chantée le jour de la Saint-Conrad peut être chantée en *cantus figuralitus* ¹⁰. L'expression « chant figuré » est également adoptée pour évoquer le troisième office du jour de l'Assomption de la Vierge Marie :

Cantores canunt versum & Gloria, post ultimam repetitionem organi, imediate incipit chorus antiphonam ad introitum chori, Hodie beata : vox subiungunt pueri versiculum & senior collectam. Postea sequuntur Tertium officium in organis canitur & in figuris, si commode fieri potest ¹¹.

Johannes Strang donne ici des indications très précises sur le déroulement de l'office. Les interventions des chantres, du chœur, des enfants et de l'orgue sont scrupuleusement notées. De plus, le troisième office se fait en musique par les chantres et l'organiste. Les écrits du cantor ne placent pas la polyphonie parmi les usages exceptionnels, mais permettent de penser que cette pratique vocale collective faisait partie du quotidien des conventuels de l'abbaye de Saint-Gall depuis quelques décennies.

II/ La solennité en question

En 1563, Diethelm Blarer demande à Mauritius Enck, le bibliothécaire de l'abbaye, de faire une préface aux deux sommes musicales de Manfred Barbarini Lupus (codex 542 et 543). Ce texte, conservé dans le codex 443, pourrait également avoir servi de support à un

⁷ *Ibid.*, p. 68. Johannes Strang emploie l'expression *cantare ferialiter*.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 110 et p. 114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹¹ *Ibid.*, p. 70 : « Les chanteurs chantent le verset et le *Gloria*, après la dernière répétition de l'orgue, le chœur entonne immédiatement l'antienne et l'introît *Hodie beata* : les voix des enfants s'ajoutent au verset et les adultes font la collecte. Après, vient le troisième office chanté avec l'orgue et, si possible, en musique figurée ».

discours mené au sein de l'abbaye lors d'une joute orale entre les défenseurs du plain-chant et les partisans de la polyphonie. L'auteur, fervent défenseur du chant à plusieurs voix, a certainement dû faire face à de nombreuses critiques. Mauritius Enck reprend points par points les arguments de ses détracteurs pour mieux faire valoir son opinion. Ce faisant, il évoque la question des instruments dans l'église en faisant référence aux versets 4, 5 et 6 du psaume 98 *Cantate Domino* :

Iubilate deo omnis terra, cantate, et exultate, et psallite. Psallite Domino in Cithara, in Cithara et voce psalmi, in tubis ductilibus, et voce tubae corneae. Et iterum alio loco. Iubilate Deo omnis terra, servite domino in laetitia. Intrate in conspectu eius in exaltatione ¹².

Cette référence biblique permet à Mauritius Enck de défendre l'usage de l'orgue et de la polyphonie dans de nombreux offices. Le bibliothécaire insiste sur la nécessité de louer Dieu par un concert de voix et d'instruments. L'usage de la voix est explicité plus loin lorsqu'il évoque les différentes manières de concevoir la musique dans la théorie musicale :

Unam esse theoreticam, aliam practicam ex tertiam poeticam. Caeterum media illa (quae practica dicta, quaeque potissimum hoc loci ad nos spectat) iterum subdividitur bifariam. Una choralis, alia Figuralis seu Mensuralis. Inter illas autem ea, quae figuralis dicitur, priorem quae choralis, ex copia et dignitate rere simul ex suavitate superat. [...] Multo etiam sollemnior ac magnificentior ei cantus ¹³.

Après avoir présenté les différentes facettes de la musique, Mauritius Enck s'intéresse à la musique pratique. Les théoriciens la subdivisent traditionnellement en deux : le plain-chant nommé dans ce texte *cantus choralis*, et le chant polyphonique que l'auteur appelle *cantus figuralis* ou *cantus mensuralis*. L'auteur loue cette deuxième manière de chanter, car elle est plus riche, honorable, et surtout plus solennelle. Le bibliothécaire de l'abbaye poursuit son argumentation en distinguant, parmi les chants figurés, une manière particulière de faire la polyphonie développée par Manfred Barbarini Lupus (p. 80) : **PP qu'est-ce que cela signifie ?**

Hinc nequaquam ille conglutinatus cantus in eo ecclesiam introducendus, nec introductus ferendus videtur, sed tantum purus veterum choralis. Hac iam oppositas de utriusque simul coagulati (ut ita dicam) cantu, atque figuralis puri novitate causas nobis quid periculi aut damni allaturas nequaquam timendum ¹⁴.

12 Mauritius Enck, *Praefatio F. Mauricii Enk Palaiopolitani Rhönovallensis*, Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. Sang. 443, p. 34 : « Acclamez le Seigneur, terre entière, sonnez, chantez, jouez. Jouez pour le Seigneur sur la cithare, sur la cithare et tous les instruments ; au son de la trompette et du cor. Et à un autre endroit. Acclamez le Seigneur, terre entière. Servez l'Éternel avec joie. Venez avec allégresse en sa présence ».

13 *Ibid.*, p. 63 : « Il y en a une théorique, une autre pratique et une troisième poétique. De plus, cette manière dite pratique peut, pour autant que nous le sachions, être subdivisée en deux. Une manière chorale, et l'autre figurée ou mesurée. Entre-elles, celle dite figurée est placée avant celle dite chorale, car elle est plus riche et honorable et, il faut le croire, plus suave. [...] Ce chant [figuré] est beaucoup plus solennel et magnifique ».

14 *Ibid.*, p. 80 : « Pour cette raison, ce chant qui doit être introduit dans notre église, ne peut en aucun cas être mal perçu, car il est conglutiné avec les anciens plain-chants. Ce chant figuré et nouveau, dit conglutiné, que nous venons de distinguer, et qui, selon certains, conduit au danger et à la perte, ne doit pas nous effrayer ».

L'introduction de la polyphonie à l'abbaye de Saint-Gall a visiblement posé de nombreux problèmes à certains moines bénédictins. Mauritius Enck réfute les arguments développés par ceux qui associent le chant conglutiné à une musique dangereuse et lascive, en démontrant que cette pratique se fondait essentiellement sur les plains-chants anciens. L'usage est, par ailleurs, décrit dès la première page de ce discours. Diethelm Blarer a demandé à Manfred Barbarini Lupus, musicien italien de Correggio de composer, selon le rite romain, et avec de douces consonances trois voix ajoutées en symphonie sur les plains-chants traditionnels.

III/ La solennité comme usage

L'entreprise titanesque de Manfred Barbarini Lupus est conservée dans les manuscrits 542 et 543. Ces livres de chœur de grande taille (cod. 542 : 54x39 cm et cod. 543 : 53x39,5 cm) ont été copiés sur trois années (1562-1564) par l'organiste Heinrich Keller et l'enlumineur Kaspar Härtli de Lindau. Le raffinement et le soin accordé à la notation et à l'ornementation de ces ouvrages confortent l'idée selon laquelle leur compilation dépasserait une finalité pratique pour devenir, dans un contexte réformateur, un véritable manifeste. En outre, le caractère identitaire et politique de ces livres est identifiable dans de nombreux folios à travers de magnifiques enluminures¹⁵.

En marge des ornements, ces deux livres contiennent des pièces pour des offices différents. Le manuscrit 542 est un graduel compilé pour la célébration du propre et de l'ordinaire de la messe, alors que le livre 543 est un antiphonaire réservé à la célébration des heures. Si l'on excepte ces éléments de divergences, les polyphonies renfermées dans ces collections illustrent majoritairement ce *cantus coagulatus* décrit par Mauritius Enck.

Barbarini Lupus da Correggio élabore l'ensemble de ses pièces sur un plain-chant non dénaturé aux valeurs rythmiques immuables. Cet usage n'est pas sans rappeler celui du *cantus super librum* évoqué par Johannes Tinctoris, et détaillé par Vicente Lusitano au milieu du XVI^e siècle¹⁶. Le théoricien portugais décrit dans son *Trattado de canto de organo* (ca. 1550), la marche à suivre pour improviser de telles polyphonies¹⁷. L'usage consiste à attribuer à chaque note du plain-chant une valeur de semi-brève. De cette manière, les chanteurs peuvent s'appuyer sur cette stabilité rythmique pour ajouter leurs voix à l'improvisiste. Le *cantus coagulatus* de Manfred Barbarini Lupus n'est, en définitive, qu'une mise à l'écrit de cet usage très répandu à la Renaissance. Les livres de chœur 542 et 543 ne constituent pas des exceptions musicales, mais s'inscrivent dans une démarche d'interprétation, de conservation et d'étude du contrepoint improvisé partagée sur l'ensemble du territoire européen, y compris, dans des institutions religieuses particulièrement conservatrices. On songe ici aux polyphonies

15 Le codex 543 contient sur le folio 1r une magnifique enluminure dans laquelle sont ajoutées les armoiries des moines vivant à l'abbaye en 1562. Quant au livre 542, il comporte des illustrations sur la vie de Saint-Othmar, le second fondateur de l'abbaye. La page 551 contient une enluminure illustrant le retour de sa dépouille intacte sur les terres de Saint-Gall dix années après sa mort.

16 Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, livre 2, chap. 20 : « At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur ».

17 [Vicente Lusitano], *Trattado de canto de organo*, (ms., c. 1550), Bnf, Ms. Esp219, chap. 1 : « Nota que quando quier que el canto fermo estuviere de color, como el sobredicho, esta en tal parte un semibreve del contrapunto o conpostura se yguala a un breve ». Voir Philippe Canguilhem (dir.), *Chanter sur le livre à la Renaissance : Une édition et traduction des traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Tours-Turnhout : CCSR-Brepols, 2013.

**Illustration : Manfred Barbarini Lupus, *Kyrie [Cunctipotens genitor]*,
Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. Sang. 542, p. 450-1**



de Francesco Layolle destinées au monastère dominicain de Notre-Dame de Confort (Lyon), à celles de Fray Martin Villanueva du monastère Jéronimite de l'Escorial ou encore à celles de Pedro de Cristo du monastère augustinien de Santa-Cruz (Coimbra) ¹⁸. Ces monastères, qui auraient pu profiter des décrets du Concile de Trente sur la musique pour bannir l'usage du contrepoint dans leurs églises, ont, au contraire, valorisé certains usages polyphoniques dans lesquels le plain-chant était chanté dans son intégralité.

Pour terminer, la musique de Manfred Barbarini Lupus da Correggio répond à certains codes notationnels et stylistiques récurrent lorsque l'on étudie cette mise à l'écrit du chant sur le livre. L'écriture en livre de chœur du *Kyrie Cunctipotens Genitor* permet de visualiser l'emploi d'une double notation, grégorienne (*Hufnagel*) pour la partie de *tenor* et mesurée pour les parties contrapuntiques. Cette distinction repose sur un rapport hiérarchique, la teinte noire du plain-chant ayant valeur d'autorité sur les notes blanches des autres voix. Enfin, les manuscrits de Manfred Barbarini Lupus constituent des objets musicaux uniques, car ils renferment des indications précises sur l'association entre voix et orgue. Dans le premier *Kyrie*, l'orgue joue toutes les parties alors que le chœur ne chante que l'*altus* et le *bassus*. Le *Christe* donne lieu à un autre arrangement musical, car le chœur chante cette fois-ci l'ensemble des voix et l'orgue ne se charge que du *bassus* et de l'*altus*. Ces indications constituent, à notre connaissance, un des premiers exemples d'indications d'interprétation dans l'histoire de la musique.

¹⁸ Je propose une étude détaillée de ces sources dans ma thèse. Voir Jérémie Couleau, *Contrapunctus : les pratiques polyphoniques improvisées du plain-chant dans les sources théoriques et musicales de la Renaissance*, thèse non publiée, Université Toulouse Jean Jaurès, 2015.

Catherine Deutsch

Théorie et pratique de la dissonance dans la restitution polyphonique du madrigal tardif napolitain

Parmi les nombreuses questions techniques que pose la restitution polyphonique du madrigal tardif, celle du traitement de la dissonance est l'une des plus épineuses et complexes. En effet, non seulement les règles théoriques énoncées par les contemporains ne cessent d'évoluer dans les dernières décennies du XVI^e siècle et peuvent même varier considérablement d'un auteur à l'autre, mais les compositeurs eux-mêmes jouent parfois sciemment de l'écart entre la pratique et la théorie à des fins expressives. La critique s'est beaucoup focalisée sur les exposants les plus fameux de la *seconda pratica*, Monteverdi, Gesualdo, Marenzio, Luzzaschi, entre autres. Toutefois, dès lors que l'on sort de ces sentiers fréquentés pour explorer des répertoires moins connus – comme le sont souvent les pièces lacunaires –, il apparaît que le traitement non-canonique de la dissonance ne fut pas uniquement l'apanage des « avant-gardes », mais également l'expression de sensibilités locales chez des compositeurs moins connus, actifs dans des lieux plus périphériques, en Italie méridionale en particulier.

Le théoricien Giovanni Maria Artusi pâtit généralement d'une mauvaise image parmi les théoriciens de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles. Ses quelques pages critiques contre les madrigaux de Monteverdi parues en 1600 dans *L'artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (ARTUSI 1600) ont donné de lui l'image d'un défenseur réactionnaire des préceptes contrapuntiques zarliniens. Cette vision est cependant partiellement biaisée et, paradoxalement, précisément en ce qui concerne le traitement de la dissonance, comme l'ont montré les travaux de Claude Palisca (PALISCA 1956), qui ont servi de point de départ à cette recherche. Il est à cet égard instructif de confronter ce que Zarlino et Artusi écrivent respectivement sur la dissonance, le premier en 1558, dans le livre 3 des *Istitutioni harmoniche* (ZARLINO 1558), le second dans la deuxième partie de son *Arte del contrappunto* paru en 1589 (ARTUSI 1589). Cette comparaison permet en outre de poser un cadre théorique – aux contours fort flexibles – pour qui s'intéresse à la restitution polyphonique du madrigal de la Renaissance tardive.

La dissonance selon Zarlino

La pensée zarlinienne est de loin bien mieux connue que celle d'Artusi, mais il n'est peut-être pas inutile de rappeler ses principaux préceptes sur la dissonance. Zarlino traite cette question dans un chapitre intitulé « Delli Contrapunti diminuiti a due voci, et in qual modo si possino vsar le Dissonanze. Capitolo 42 » (ZARLINO 1558, p. 195). Le théoricien évoque, d'une part, la question de ce qu'on appelle aujourd'hui « notes de passage » et, d'autre part, celle des retards (ou syncopes dissonantes). Les notes de passage dissonantes en minimes sont possibles sur la levée, dès lors que l'on procède par mouvement conjoint. Elles sont impossibles sur la battue :



En termes zarliniens, dans un contrepoint fleuri sur *cantus firmus*, toutes les minimes doivent être consonantes, sauf celles qui tombent sur la levée à condition de procéder par mouvement conjoint. Les première et troisième semiminimes de la semibrève doivent être consonantes, mais les deuxième et quatrième peuvent être dissonantes si l'on procède par mouvement conjoint :



1 2 3 4

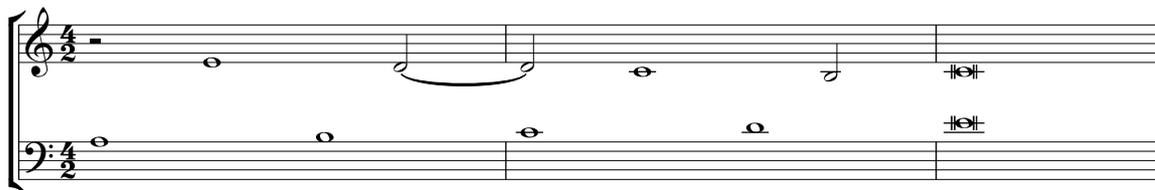
Cette règle connaît une exception dans la formule rythmique ♩ ♩ ♩ ou équivalent. La première semi-minime (ou troisième de la semibreve) peut alors être dissonante si elle procède par mouvement conjoint descendant (Zarlino ne le dit pas explicitement, mais c'est le cas dans ses exemples) et est suivie d'une consonance :



Il est possible de mettre une dissonance sur la battue dans le cas de syncopes (en termes modernes, des retards). Autrement dit – et sans surprise –, les retards doivent être préparés et, pour Zarlino, résolus par mouvement conjoint descendant. Zarlino ne dit pas explicitement que la note qui dissonne avec le retard doit rester en place jusqu'à la résolution, mais cela découle de cette formulation : « Dopo la dissonanza segua vna consonanza a lei piu vicina » (ZARLINO 1558, p. 197). La seconde se résout sur la tierce, la quarte sur la tierce, la septième sur la sixte, etc.

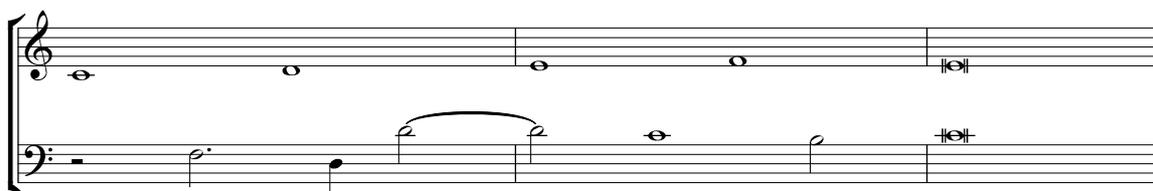
Il faut noter que Zarlino autorise la résolution de la seconde sur l'unisson (ce qui revient à faire entendre à la fois le retard et sa résolution), à condition de provenir d'une tierce mineure.

Exemple 1 : ZARLINO 1558, p. 197



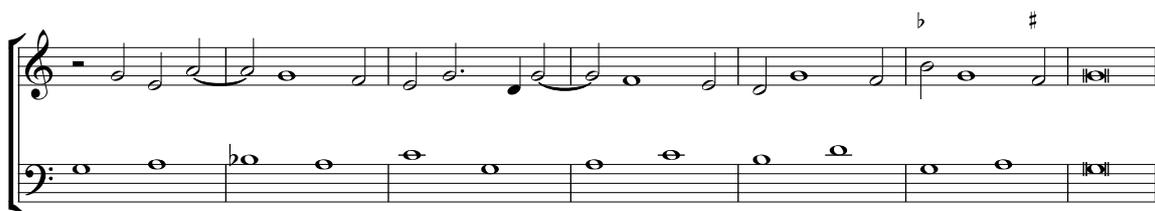
Zarlino autorise également la résolution du retard de quarte sur un triton.

Exemple 2 : ZARLINO 1558, p. 198



Enfin, si la résolution du retard se fait sur une syncope, celle-ci doit nécessairement être dissonante, ce qui revient à autoriser des successions de retards enchaînés.

Exemple 3 : ZARLINO 1558, p. 198



Ces règles sont valables pour le contrepoint à deux voix. Concernant le contrepoint à plus de trois parties, Zarlino prend soin de préciser, dans le chapitre 66 du livre 3, qu'en cas de retard, toutes les autres parties doivent être consonnantes entre elles, manière d'interdire la superposition de retards, ainsi que l'utilisation de notes de passage contre les retards. Cependant, cette règle connaît déjà une exception chez Zarlino : lorsque les paroles le requièrent, il est possible de superposer les dissonances à condition que chacune d'entre elles respecte les règles (« si porranno le Dissonanze tra loro, che siano ordinate secondo le Regole, et modi mostrati di sopra », ZARLINO 1558, p. 263). L'exemple donné superpose ensuite un retard et une note de passage.

Exemple 4 : Zarlino 1558, p. 263

Il faut noter que Zarlino ne tente pas de donner de limite quantitative ni qualitative à la superposition des dissonances lorsque les paroles le requièrent, même si l'exemple illustrant son propos reste relativement peu dissonant puisque la quarte syncopée est accompagnée d'une sixte majeure et non pas d'une quinte juste.

Zarlino note lui-même que de nombreux compositeurs ne respectent pas ces règles. Il est évident que le travail de restitution ne peut faire l'économie d'une confrontation entre les prescriptions zarliniennes et la pratique du compositeur ou de la compositrice. Cependant, savoir comment ont été formulées ces questions permet à mon sens de se poser les bonnes questions et de définir le cadre que se posait le compositeur lui-même (tout particulièrement en ce qui concerne les notes de passage). Les règles zarliniennes sont globalement valides pour de nombreux compositeurs et elles permettent déjà de nombreuses possibilités contrapuntiques et harmoniques. Elles correspondent par exemple aux usages d'un Francesco Menta ou d'une Maddalena Casulana, dont j'ai restitué la musique.

Giovanni de Macque face à la théorie zarlinienne

Les règles zarliniennes ne sont, en revanche, plus suffisantes pour analyser et restituer certains passages, encore modérément dissonants, de madrigaux de Giovanni de Macque publiés dans les années 1590, notamment les notes de passage. Dans *Quel rossignol che plora*, par exemple, Macque joue avec les implicites zarliniens en disposant des notes de passage dissonantes d'abord descendantes, puis ascendantes sur la première semiminime de la formule ♩ ♩ ♩ (exemple 5).

Il est donc légitime, comme dans l'exemple 5, de restituer la voix d'alto en disposant une note de passage dissonante sur la première semi-minime, ce qui génère une quarte avec la basse. Si l'on souhaite reprendre le motif de la basse, cette quarte devient quarte augmentée (exemple 6).

Exemple 5 : *Uscia dai monti fuori* (MACQUE 1597), voix d'alto restituée en caractères ronds (version 1)

23

C. "Pian - go i miei dan - - ni, Pian - go i miei dan -

A. ria: "Pian - go i miei dan - ni, Pian -

T. ria: "Pian - go i miei dan - - ni, Pian - go i miei dan -

Q. "Pian - go i miei dan - ni, Pian - go i miei dan - ni, Pian - go i miei

B. ria: "Pian - go i miei dan - - ni, Pian - go i miei

Exemple 6 : *Uscia dai monti fuori* (MACQUE 1597), voix d'alto restituée en caractères ronds (version 2)

23

C. "Pian - go i miei dan - - ni, Pian - go i miei dan -

A. ria: "Pian - go i miei dan - ni, Pian -

T. ria: "Pian - go i miei dan - - ni, Pian - go i miei dan -

Q. "Pian - go i miei dan - ni, Pian - go i miei dan - ni, Pian - go i miei

B. ria: "Pian - go i miei dan - - ni, Pian - go i miei

Cette solution pose le problème de la résolution de la quarte augmentée. Zarlino n'est pas entièrement explicite sur la résolution correcte des tritons dans ce type de configuration, mais dans le Chapitre 30 des *Istitutioni harmoniche* (« Quando le parti della cantilena hanno tra loro Harmonica relatione, et in qual modo potemo vsare la Semidiapente, et il Tritono nelle compositioni », ZARLINO 1558, p. 180), il préconise la résolution de la quarte augmentée sur la sixte, et de la quinte diminuée sur la tierce, ce qui n'est pas le cas dans l'Exemple 6. On trouve cependant chez Macque (exemple 7), des occurrences de quartes augmentées de passage résolues sur une quinte, ce qui légitime la restitution de l'exemple 6.

Dans le même livre (exemple 8), Macque propose une autre configuration non zarlinienne de la formule ♯♯ dans laquelle les deux semiminimes sont dissonantes.

Exemple 7 : *Di questi fiori ond'io* (MACQUE 1597), voix d'alto restituée en caractères ronds

21

C.
lu - - - - - stri,

Q.
lu - - - - - stri,

A.
- me il - lu - - stri,

T.
- me il - lu - - stri,

B.

Exemple 8 : *Ami chi vuol amare* (MACQUE 1597), voix d'alto restituée en caractères ronds

22

C.
le - ste, e non mi dà do - - - - -

A.
dà do - - - - - lo -

Q.
non mi dà do - - - - -

T.
non mi dà do - - - - -

B.
dà do - - - - - lo -

Un tel passage rend possible l'utilisation d'une formule identique dans la restitution de la voix d'alto.

Exemple 9 : *Uscia dai monti fuora* (Macque 1597), voix d'alto restituée en caractères ronds

C. ti, Fa - - cea pian - - ger d'A -

A. mir - ti, Fa - - cea pian - - ger d'A -

Q. mir - ti, Fa - - cea pian - - ger d'A-mor

T. mir - ti, Fa - - cea pian - - ger d'A -

B. ti, Fa - - cea pian - - ger d'A- mor

La dissonance selon Artusi

Comme l'a montré Claude Palisca (PALISCA 1956), dans la seconde partie de *L'Arte del contrappunto* (ARTUSI 1589), Artusi revient sur un certain nombre de préceptes zarliniens, devenus trop rigides pour rendre compte de la musique de la fin du XVI^e siècle – et, accessoirement, pour restituer ses parties lacunaires. L'un des aspects les plus remarquables concerne la mobilité possible de la note « agente » au moment de la résolution du retard, qui ouvre de nombreuses perspectives. Pour rappel, Artusi qualifie le retard de note « patiente » ; la note qui génère la dissonance sur le retard est elle qualifiée d'« agente ». Pour Artusi, « la partie *patiente* [...] devra toujours descendre après la percusion par mouvement conjoint, de ton ou demi-ton ». En revanche « la partie *agente* peut aller où bon lui semble, à partir du moment où, après l'offense, les deux parties se rencontrent en une consonance » (« Quella parte, la quale nelle Dissonanze sarà paziente, sempre doppo la percossa hauta, scenderà per un grado, sia poi di Tuono, ò Semituono. Vada poi la parte agente ovunque più le piace, pur che doppò tal offesa si incontrino in una consonanza », ARTUSI 1589, p. 28).

Artusi donne de nombreux exemples de résolutions de dissonances (exemple 10), ouvrant ainsi les possibles en termes d'enchaînements intervalliques.

De plus, il prévoit explicitement la possibilité de faire suivre plusieurs dissonances (exemple 11). Deux dissonances peuvent s'enchaîner lors de la résolution de retards de seconde, quarte, et septième sur une quinte diminuée.

Exemple 10 : ARTUSI 1589, p. 30

Della Seconda maggiore, & minore

Fermarsi *Ascendere per terza*

Ascendere per quarta *Discendere per quinta*

Fermarsi *Ascendere per terza*

& per quinta *Descender per terza*

Exemple 11 : ARTUSI 1589, p. 42

Doppo la seconda ve succede la quinta diminuta *Doppo la quarta le succede la quinta pur diminuta*

Doppo la settima le seguita la quinta diminuta

Trois, voire quatre dissonances peuvent se suivre lorsque des enchaînements du type précédent sont suivis par un autre retard :

Exemple 12 : ARTUSI 1589, p. 42

Tre, & è quando doppo ho havere fatto due dissonanze con una parte, ne percuote poi un'altra, di maniera che vengono ad essere tre dissonanze l'una dietro all'atra con sodisfatione dell'udito.

The musical score for Example 12 consists of two systems, each with a treble and a bass staff. The first system shows a treble staff with a whole note followed by a half note, and a bass staff with a whole note followed by a half note. The second system shows a treble staff with a half note followed by a quarter note, and a bass staff with a whole note followed by a half note.

Artusi interdit cependant que deux dissonances de même nature se suivent, sauf en cas de « diminution » :

Exemple 13 : ARTUSI 1589, p. 43 (en bas, la structure contrapuntique du passage)

The musical score for Example 13 consists of two systems, each with a treble and a bass staff. The first system shows a treble staff with a whole note followed by a half note, and a bass staff with a whole note followed by a half note. The second system shows a treble staff with a whole note followed by a half note, and a bass staff with a whole note followed by a half note.

Artusi permet aussi quelques assouplissements quant aux notes de passage, avec la possibilité de faire se suivre deux semiminimes dissonantes en position 2 et 3, même si cela doit générer l'enchaînement de deux intervalles dissonants identiques :