

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.

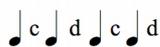
Le théoricien Giovanni Maria Artusi pâtit généralement d'une mauvaise image parmi les théoriciens de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles. Ses quelques pages critiques contre les madrigaux de Monteverdi parues en 1600 dans *L'artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (ARTUSI 1600) 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

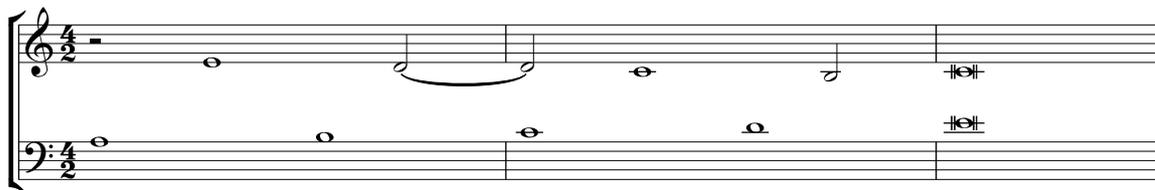
Cette règle connaît une exception dans la formule rythmique ♩ ♩ ♩ ou équivalent. La première semi-minime (ou troisième de la semibreve) peut alors être dissonante si elle procède par mouvement conjoint descendant (Zarlino ne le dit pas explicitement, mais c'est le cas dans ses exemples) et est suivie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

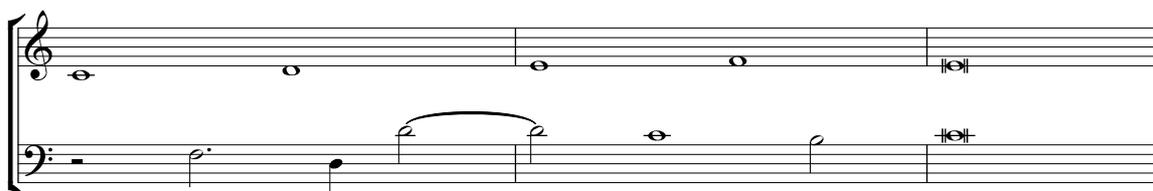
Il faut noter que Zarlino autorise la résolution de la seconde sur l'unisson (ce qui revient à faire entendre à la fois le retard et sa résolution), à condition de provenir d'une tierce mineure.

Exemple 1 : ZARLINO 1558, p. 197



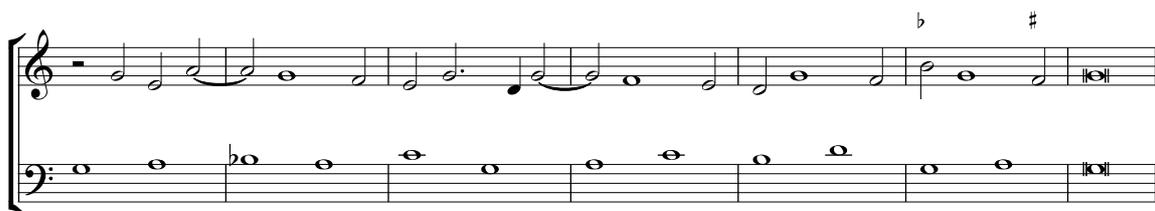
Zarlino autorise également la résolution du retard de quarte sur un triton.

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 percussion 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 image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a treble staff with a whole rest followed by a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The bass staff has a whole note G3, a whole note F3, and a whole note E3. The second system shows a treble staff with a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, and a half note B3. The bass staff has a whole note G3, a whole note F3, a whole note E3, a whole note D3, a whole note C3, and a whole note B2.

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 image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a treble staff with a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, and a half note C4. The bass staff has a whole note G3, a whole note F3, a whole note E3, a whole note D3, and a whole note C3. The second system shows a treble staff with a half note G4, a half note F4, a half note E4, and a half note D4. The bass staff has a whole note G3, a whole note F3, a whole note E3, and a whole note D3.

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 :

Exemple 14 : ARTUSI 1589, p. 45

Artusi prévoit également de traiter la quarte augmentée comme une note de passage, la libérant – dans cette configuration contrapuntique précise – de la contrainte d’une résolution sur la sixte, ce qui permet de donner une base théorique aux passages des madrigaux de Macque des exemples 6 et 7 :

Exemple 15 : Artusi 1589, p. 40

*Che qualche parte delle acute percuote
la grave di mode che si senta così fatto intervallo*

La dissonance, une couleur madrigalesque méridionale

Même si le cadre posé par Artusi élargit sensiblement les perspectives contrapuntiques, il n’est toutefois pas toujours suffisant pour restituer les pièces lacunaires de certains compositeurs napolitains ou méridionaux de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècles. L’assouplissement des règles d’Artusi ne permet, par exemple, toujours pas d’analyser la disposition des notes de passage chez Macque (qui, on l’a vu, place des semiminimes dissonantes en position 3 et 4, voir l’exemple 8).

Je travaille actuellement sur un projet mené par l’Université de Massachussetts sous la direction d’Emiliano Ricciardi, intitulé *Tasso in music : Digital Edition of the Settings of Torquato Tasso’s Poetry, c. 1570-1640*, base de données sur les textes du Tasse mis en musique. La base devra, à terme, inclure toutes les transcriptions des madrigaux sur les rimes du Tasse. Dans le cadre de ce projet, j’ai été chargée de transcrire la musique des compositeurs napolitains et méridionaux. Certains de ces livres sont lacunaires et, même si le projet ne prévoit pas de compléter les parties manquantes, j’envisage de restituer quelques pièces.

Un des points très intéressants du madrigal méridional est son usage extrêmement libre de la dissonance – et ce chez des compositeurs qui n’étaient pas nécessairement des imitateurs de Gesualdo. Le *Sesto libro de’ madrigali a cinque voci* de Stefano Felis, un recueil complet publié en 1591 (FELIS 1591), est un bon exemple de ce style. Felis, qui partagea sa carrière entre Bari et Prague, n’est pas généralement cité parmi les exposants les plus fameux de la *secondo pratica*. Il prend pourtant souvent des libertés avec

les règles du contrepoint. Dans le madrigal *Sarai termine ancora* (FELIS 1591), il fait par exemple se suivre deux secondes. Ceci peut, certes, se justifier par le mot « crudele », mais le procédé ne rentre pas dans les cas de figure prévus par Artusi :

Exemple 16 : *Sarai termine ancora* (FELIS 1591)

de-le, Sie-pe cru-de-le, Al
 - de-le, Sie-pe cru-de-le,
 de-le, Sie-pe, Sie-pe cru-de-le,
 Sie-pe cru-de-le, Al
 Sie-pe cru-de-le, Al

À mal connaître ce style, on pourrait être tenté de corriger le passage. Dans le même livre, figure un madrigal de Muzio Effrem, autre compositeur de Bari, dans lequel les dissonances sont disposées librement :

Exemple 17 : Muzio Effrem, *Caro amoroso neo* (in FELIS 1591)

So-no mac-chie si bel-le,
 So-no mac-chie si bel-le,
 bel-le, mac-chie si bel-le,
 bel-le, mac-chie si bel-le,
 bel-le, mac-chie si bel-le

Il s'agit, certes, de représenter la « tache si belle », le grain de beauté sur la peau blanche de l'aimée, mais la disposition des dissonances s'apparente davantage à l'improvisation libre d'un chanteur qu'à une polyphonie écrite.

Je n'ai pas encore fini de transcrire ce corpus, mais il semble que cette « couleur méridionale » ne fit que s'accroître au cours du temps. Les madrigaux de Gesualdo ne sont finalement que l'exemple le plus célèbre de ce langage madrigalesque du sud – et sans doute pas le plus extravagant. Francesco Genuino, compositeur napolitain quasi inconnu, publia cinq livres de madrigaux dans les deux premières décennies du XVII^e siècle, dont trois sont arrivés jusqu'à nous, certains de façon lacunaire. Genuino est un bon exemple de compositeur méridional « mineur » dont le traitement de la dissonance est particulièrement peu orthodoxe.

Exemple 18 : *Vita de la mia vita* » (GENUINO 1605)

26

O se mi se-gui o fug -

O se mi se-gui o fug - gi, o :

O se mi se-gui o fug - gi, <

O se mi se-gui o :

O

Exemple 19 : *Al vostro dolce azzuro* (GENUINO 1605)

24

- i, E quel ch'è bel è bel-lo sol da lu

E quel ch'è bel è bel-lo sol da lu

bel è bel - lo sol da lu - i, da lu

da lu - i, è bel-lo sol da lu

quel ch'è bel è bel-lo sol da lu

Exemple 20 : *Al vostro dolce azzuro* (GENUINO 1605)

28

da lu - i, è bel - lo sol da lu - i: Ei

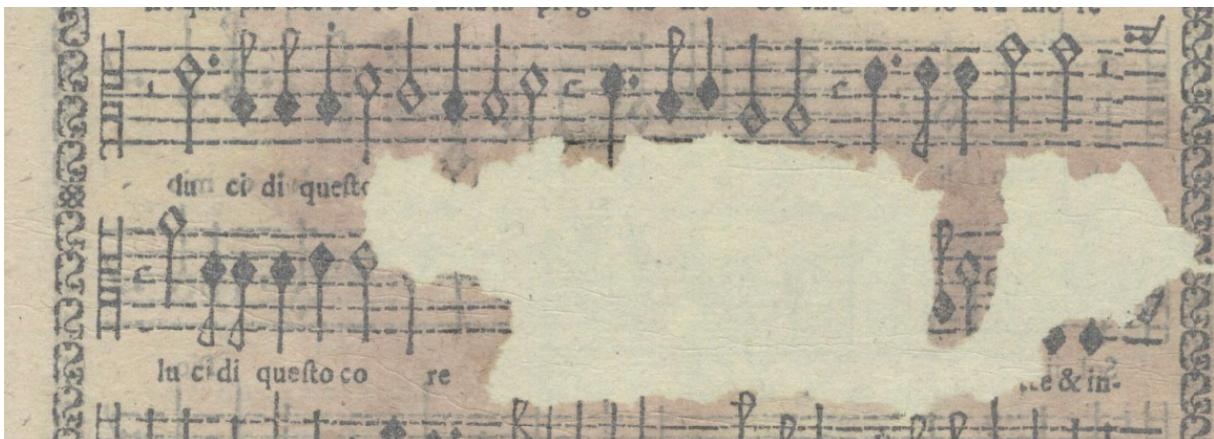
sol da lu - i, da lu - - i: Ei

bel è bel - lo sol da lu - - i: Ei

E quel ch'è bel è bel - lo sol da lu - i: Ei

quel ch'è bel è bel - lo sol da lu - - i: Ei

Le madrigal *Al vostro dolce azzuro* (GENUINO 1605) dont sont tirés les exemples 19 et 20 est très partiellement lacunaire. Sa partie de *quinto* est abimée sur un peu moins d'une ligne :

Exemple 21 : *Al vostro dolce azzuro* (GENUINO 1605), *quinto*

Le début de la ligne est suggéré par ce qui reste de la hampe et par l'emplacement du texte, et la toute fin de la ligne peut se déduire grâce aux quelques notes restantes (exemple 22). Dans le passage lacunaire (mes. 18), on note la présence de quarts augmentés, censées se résoudre sur une sixte, mais enchaînées ici sur une quarte. Selon Artusi, cependant, cette règle ne s'applique qu'entre les parties extrêmes (« Si come doppo la Quinta diminuta, è necessario per legge, che le parti s'incontrino, in una Terza Maggiore; così dietro la Quarta superflua è di bisogno, che s'allontanano in una Sesta, come lo essemplio dimostra, & sarà per un precetto da osservarsi, quando però sarà usato con la parte grave, perche fra quelle di mezo non si guarda poi così sottilmente », ARTUSI 1589, p. 40). Il est possible de reproduire cet enchaînement à l'identique à la mesure 19 (exemple 22). Une restitution relativement « sage » se déduit

assez facilement du contexte polyphonique.

Exemple 22 : *Al vostro dolce azzuro* (GENUINO 1605), *quinto* restitué en caractères ronds (première version)

16
que - sto co - re, <Lu - ci di que - sto co - re,> Son gl'al - tr'oc - ch'ap - po voi, ap - po
- ci di que - sto co - re, Son gl'al - tr'oc - ch'ap - po voi,
Lu - ci di que - sto co - re, Son gl'al - tr'oc - ch'ap - po voi,
Lu - ci di que - sto co - re, Son gl'al -
Lu - ci di que - sto co - re,
19
voi, Son gl'al - tr'oc - ch'ap - po
<Son gl'al - tr'oc - chi ap - po voi>
<Son gl'al - tr'oc - chi ap - po voi>
tr'oc - chi ap - po voi, Son gl'al -
20
Son gl'al - tr'oc - ch'ap - po voi not - - - -
voi not - - - - te et in - fer - no. A - zu -
not - te et in - fer - - - - no. A -
not - te et in - fer - - - - no.
tr'oc - chi ap - po voi not - te et in - fer - no. A - zu - ro è il ciel
- - - - te et in - fer - - - - no. A - zu - ro è il

Mais, n'est-ce pas, précisément, « trop sage » ?

Si l'on se reporte à la première occurrence de la phrase « Luci di questo core » dans le même madrigal, on constate la présence d'une sorte de « broderie harmonique » difficile à analyser avec les outils théoriques de l'époque :

Exemple 23 : *Al vostro dolce azzuro* (GENUINO 1605)

12

Lu - - ci di que - sto co - re,

Lu - ci di que - sto co - re,

que - sto co - - - re,

Lu - - ci di que - sto co - re,

- ci di que - - - sto co - re,

Nous pourrions peut-être nous risquer à une restitution beaucoup plus extravagante (*stravagante*), pour reprendre le terme que les Napolitains eux-mêmes utilisaient pour qualifier leur musique :

Exemple 24 : *Al vostro dolce azzuro* (GENUINO 1605), *quinto* restitué en caractères ronds (deuxième version)

16

que - sto co - re, <Lu - ci di que - sto co - re,> Son gl'al-tr'oc-ch'ap-po voi, ap-po

- ci di que - sto co - - re, Son gl'al - tr'oc-ch'ap-po voi,

Lu - ci di que-sto co - re, Son gl'al - tr'oc-ch'ap-po voi,

Lu - ci di que-sto co - re, Son gl'al-tr'oc-ch'ap-po voi, Son gl'al -

19 Lu - ci di que - sto co - re,

Même les propositions novatrices faites par Vincenzo Galilei dans son traité manuscrit écrit entre 1587 et 1591, connu essentiellement grâce à la description qu'en a faite Claude Palisca (PALISCA 1956), ne sont pas entièrement suffisantes pour analyser cette musique.

Galilei, comme Artusi, autorise la note agente à se mouvoir au moment de la résolution, mais également la résolution du retard par mouvement disjoint ; l'altération chromatiquement de la note agente (pas explicitement interdite auparavant) ; l'ajout d'ornementation entre la dissonance et sa résolution (évoqué chez Artusi dans certaines formules cadentielles) ; la résolution d'une dissonance sur une autre dissonance (déjà possible chez Artusi) ; la résolution d'une dissonance par mouvement ascendant, notamment – mais pas uniquement – si la dissonance est doublée, ce qui est absolument nouveau et fournit un arrière-plan théorique à certaines extravagances de Genuino (voir l'exemple 19). Galilei autorise également les doubles et triples retards (pas explicitement interdits chez Zarlino), ainsi qu'une disposition beaucoup plus libre des notes de passage en semiminimes, même sur la première partie de la semibrève. Un exemple en dispose jusqu'à trois de suite (en position 2, 3 et 4), ce qui légitime l'usage des semiminimes dissonantes chez Macque (voir les exemples 8 et 9).

Si les propositions de Galilei fonctionnent globalement bien pour analyser la musique de Gesualdo ou de Macque, elles ne sont cependant pas toujours suffisantes pour analyser la musique d'un Genuino, notamment son usage de notes de passage dissonantes par mouvements disjoints, toujours pas autorisées par Galilei (exemple 18). Chez Genuino, comme chez d'autres compositeurs mineurs napolitains, la règle n'est pas simplement contournée, ou amplifiée, comme c'est le cas chez Gesualdo (DAHLHAUS 1974). Elle semble parfois complètement ignorée. Pour restituer cette musique, nous sommes confrontés à la difficulté de devoir nous mouvoir complètement en dehors des limites de la règle, et non à ses marges, et nous nous rendons compte qu'il n'y a rien de plus difficile qu'être libres.

* * *

Mots-clés

Dissonance, théorie musicale, Zarlino, Artusi, Galilei, Gesualdo, Macque, Felis, Genuino, retard, note de passage, contrepoint.

RÉFÉRENCES

- ARTUSI (Giovanni Maria), 1589, *Seconda parte dell'arte del contraponto, nella quale si tratta dell'utile et uso delle dissonanze*. Venise, Vicenti.
- ARTUSI (Giovanni Maria), 1600, *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*. Venise, Vicenti.
- DAHLHAUS (CARL), 1974. « Gesualdos manieristische Dissonanztechnik », *Festschrift Wolfgang Boetticher*, Berlin, Merseburger, p. 34-43.
- FELIS (Stefano), 1591. *Il sesto libro de' madrigali a cinque voci*. Venise, Scotto.
- GALILEI (Vincenzo) c. 1587-1591. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, MS Galileiani, Anteriori a Galileo, Vol. I, 11.
- GENUINO (Francesco), 1605. *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Naples, Sottile.
- MACQUE (Giovanni de), 1597. *Il terzo libro de' madrigali a cinque voci*. Ferrare, Baldini.
- PALISCA (Claude), 1956, « Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise : A Code for the "Seconda Pratica" », *Journal of the American Musicological Society*, 9, n° 2, p. 81-96.
- ZARLINO (Gioseffo), 1558, *Le Istitutioni harmoniche*. Venise, □s.n.□

