William Dongois

Comment la question de la diminution change-t-elle le regard sur l'apprentissage musical ?

« La mise au point et la maîtrise grandissante du geste s'accompagnent d'un progrès dans la connaissance. » [1]

Avant propos

L'intitulé de ces journées d'études « théorie et pratique de la musique » renvoie à une culture qui a installé une relative dichotomie, créée par le seul écrit. Dans la majeure partie des cultures orales, cette dichotomie entre théorie et pratique est faible. La connaissance de la musique passe par d'autres canaux. Nous trouvons dans les *Esquisses* de J-F. Billeter [2] quelques éléments nous permettant aussi de comprendre le lien que théorie et pratique[3] entretiennent, au niveau du langage en général, dans notre culture : « Les grammairiens et les linguistes occidentaux ont ignoré le geste parce que leurs propres langues étaient hautement formalisées. Ils l'ont aussi ignoré pour une raison

1 J.-F. Billeter, *Un paradigme*, Paris, Allia, 2012, p. 16.

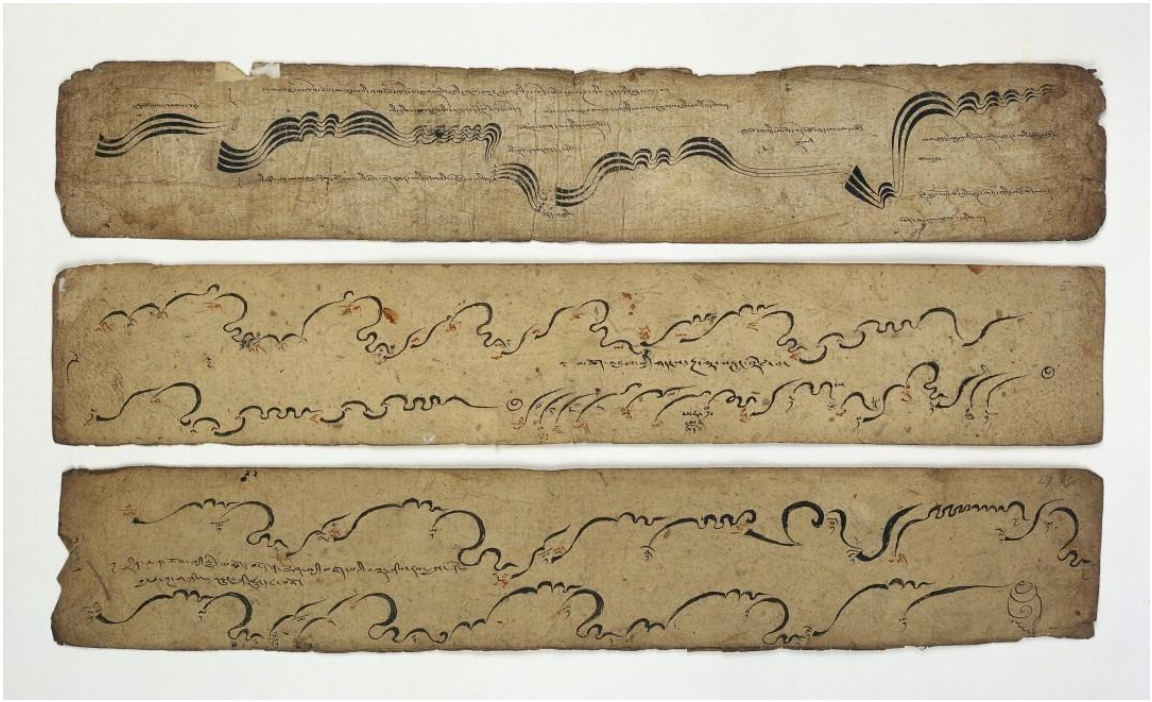
2 J.-F. Billeter, *Esquisses*, Paris, Allia, 2016 et 2017.

3 La théorie peut être une théorisation de la pratique tout comme être un fondement « ante-praxis ». Il semble qu'il ne soit pas facile de distinguer ces deux aspects.

plus simple : ils savaient ces langues, ils comprenaient les phrases qu'ils analysaient et ne se sont par conséquent pas demandé comment ils faisaient pour les comprendre. Ils n'ont pas vu qu'ils les comprenaient par le geste ». Naturellement, il est question ici autant de la langue comme telle que de sa transcription graphique, l'écriture, qui elle seule permet l'analyse. Appliquant cette citation de J.-F. Billeter à la musique nous pouvons en déduire que la compréhension de la partition[4] est limitée à notre capacité à la décoder, que la pratique qui en découle est dépendante de cette limite et que l'apprentissage du geste se fait en amont de toute compréhension. Le geste intégré permet une distanciation avec l'acte lui-même et crée une autre forme de conscience. Par le geste intégré et les nécessités qu'elle implique, la pratique de la diminution ouvre la porte à une compréhension profonde de la musique. Cette question du rapport geste/notation se pose magnifiquement aux ethnomusicologues confrontés en permanence à la question de la transcription : la musique « historiquement informée » est-elle dans une autre situation ? Le texte qui suit est une synthèse d'une démarche qui pourrait apparaître quelque peu à l'inverse de l'intitulé des journées d'études : praticien, je pars de mon expérience pour tenter de la comprendre de différentes manières, je sonde les sources à la lumière de mon expérience et aboutis à une théorisation.

« La main trouve, l'esprit répond. »
Le charron Pien dans un texte de Tchouang T'seu ainsi traduit par J.-F. Billeter [5].

Le texte de J.-F. Billeter cité plus haut, prend tout son sens ici : qui a l'idée du langage musical, de la musique, du son, qui se cachent derrière cette partition de musique tibétaine ?



4 Au cours de l'évolution, la partition est devenue de plus en plus un support de la pratique musicale notamment à cause de la complexité croissante de la polyphonie et ce, grâce à l'écrit. Elle devient dans le même temps un objet théorique.

5 *Trois leçons sur Tchouang T'seu*, Paris, Allia 2002. Le texte intégral de ce passage est cité en annexe.

I. Les traités de diminution et ce qu'ils nous disent de l'apprentissage et de la pratique

Ce texte n'est pas le lieu où évoquer la question de la nécessité d'orner et de diminuer la musique transmise par la partition notamment dans les années 1500. Derrière ce qui est devenu pour moi une évidence à la lecture de nombreuses sources, partiellement rassemblées dans l'ouvrage *Semplice ou passegiato* [6], les questions qui se posent encore sont seulement celles de la « qualité », de la « quantité » et de la place de ces « habits » qui « rehausseront » la beauté des mélodies et, *in fine*, la qualité du geste qui donne vie à cette musique ainsi ornée. Les traités de diminutions décrivent cet art qui est simplement une manière, si ce n'est LA MANIÈRE[7] de jouer ou chanter. Ceci est particulièrement évident à lire les titres des ouvrages du XVII[e] siècle. En voici quelques exemples éloquents [8] :

- Johann Herbst *Musica moderna prattica ovvero maniera del buon canto*, Frankfurt, Anton Humm, Georg Müller, 1642/1653/1658),
- Jean Millet, *La Belle méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Jean Grégoire, 1666,
- Bénigne de Bacilly [9], *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, Robert Ballard et Pierre Bienfait, 1668.

Apprendre à jouer ou chanter, c'est donc apprendre à orner car ces ouvrages ne sont que des traités de diminution et d'ornementation. Entre 1535 et 1620, nous possédons environ 13 traités concernant la diminution comme matière première : c'est très peu comparé à l'importance accordée à cette discipline dans les sources générales où elle est omniprésente [10].

II. Les caractéristiques des traités de diminution

Il se trouve que ces 13 traités[11] emblématiques concernant exclusivement/principalement ce mode de jeu, ont chacun une caractéristique que les autres n'ont pas[12] : quand l'un développe la pratique sur ténor et basses obstinées les autres sont centrés exclusivement sur le madrigal, le motet ou les chansons polyphoniques. Certains donnent clairement des exercices journaliers, liés à l'apprentissage technique de l'instrument par exemple quand d'autres basent cet apprentissage via la diminution essentiellement sur le répertoire. Les uns nous emmènent dans des voies plus

6 *Semplice ou passeggiato*, Genève, Droz 2014. William Dongois, direction. Toutes les citations utilisées ici, sauf mention contraire, sont tirées de cet ouvrage.

7 Le mot « manière » renvoie à la main, donc au geste, quand le mot « style » (stylet) renvoie à l'écriture.

8 L'évidence ressort moins à la lecture des titres des ouvrages antérieurs consacrés à l'ornementation et le diminution, ceci étant compensé par la clarté de ces traités.

9 Dont le nom exact est Bertrand de Bacilly.

10 Par exemple, il est presque impossible de faire la liste des mentions directes et indirectes de la diminution et de l'ornementation dans *l'Harmonie Universelle* de Marin Mersenne, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636.

11 Nombre purement subjectif, en fonction des bornes que l'on accorde à cet art de la diminution. Voir l'annexe II.

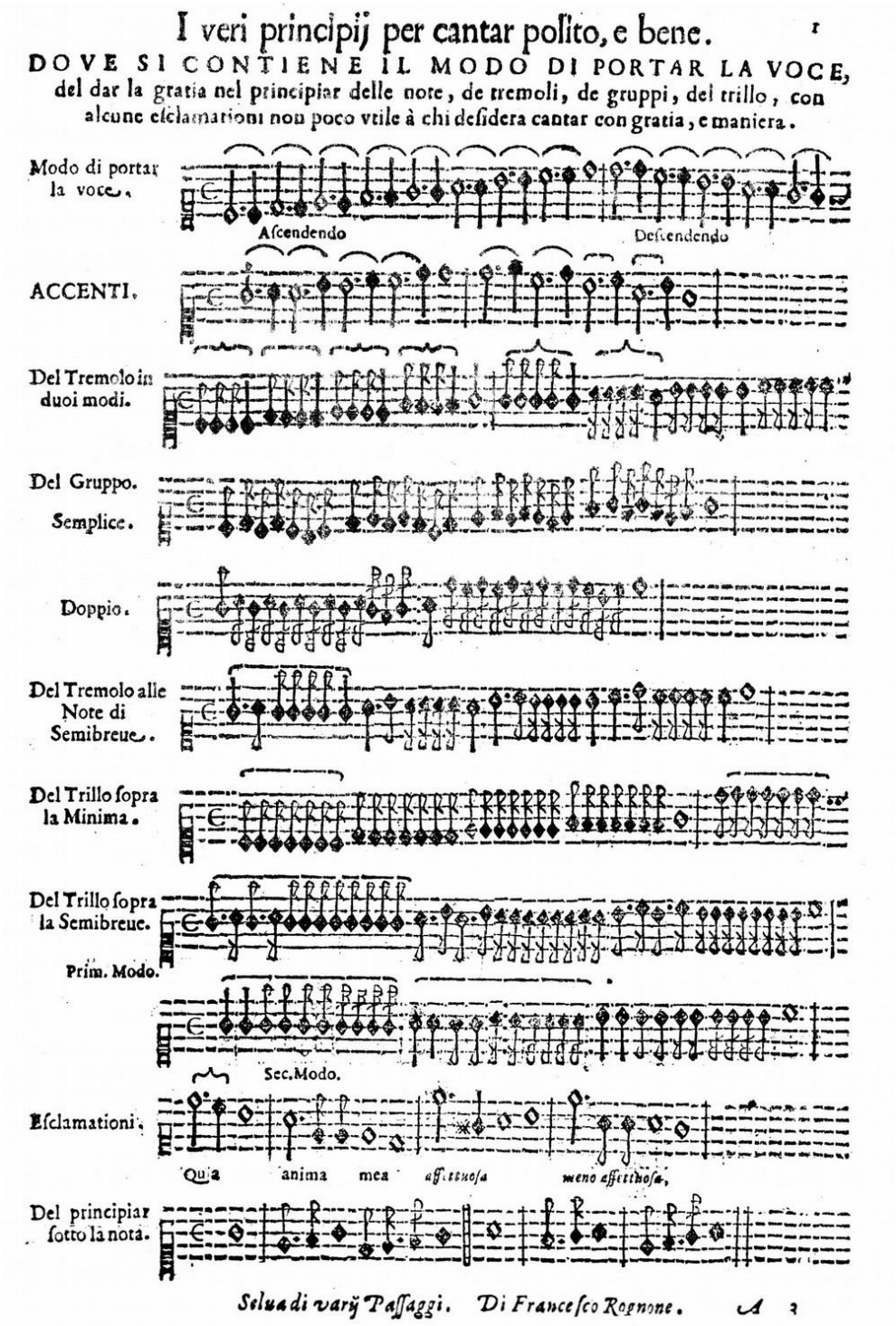
12 La liste des traités se trouve en annexe. Je n'ai pas la place ici de commenter, même brièvement, les titres et contenus de ces traités, mais il est clair qu'ils ne se recoupent jamais entièrement du point de vue formel et sont tous très différents les uns des autres.

« vocales », d'autres plus « instrumentales »[13], et ce, soit avec des diminutions sobres, soit très véloces et complexes.

Il est intéressant de regarder la première page du traité de Francesco Rognoni [14]. On y découvre, dès le début, que l'apprentissage du chant se fait par les ornements. Suivent ensuite des exercices de diminution (2.289 figures et 334 cadences sur les deux parties que comporte l'ouvrage).

13 Que ces traités soient écrits par des chanteurs ou des instrumentistes, l'idée de l'imitation de la voix humaine et de ses diminutions est mentionnée presque systématiquement.

14 Voir la liste des traités en annexe II.



III. La destination des traités de diminution

Les traités sont le fait de praticiens et ils sont tous écrits en langue vernaculaire. Il est de plus en plus admis que ces traités sont principalement destinés non aux « doctes », auquel cas ils seraient écrits en latin, mais aux nobles et riches bourgeois dont les auteurs sont souvent les professeurs.

L'apprentissage des musiciens professionnels, quant à lui, se fait dans le cadre de l'ensemble, souvent familial (Les Ganassi, les Bassano, les Dalla Casa, les Bonfante, les Rognoni, etc.).

IV. Les compétences requises pour jouer/chanter de la musique polyphonique

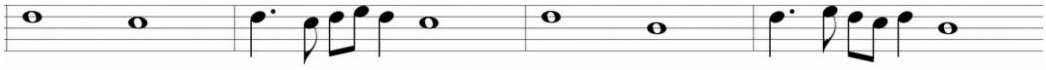
De nombreux *pifferi* ont écrit de la musique dès le XVe siècle, ce qui atteste de leur niveau de formation [15]. Néanmoins, l'expérience contempo-raine d'exécution montre qu'un bon lecteur peut se passer de maitriser l'art de la composition. Il semble suffire de savoir « lire » la musique :comprendre les signes rythmiques et le système de clés et d'intervalles [16]. Luigi Zenobi [17] considère ces compétences comme indispensables au bon musicien. Mais ces compétences, semble nous dire L. Zacconi (et bien d'autres), sont tout a fait insuffisantes. Par ailleurs, il faut rappeler que l'ornement et la diminution, qui habillent notes et phrases, sont un gage de beauté [18] et n'affectent en rien la structure de l'œuvre. On va voir, ci-dessous, comment l'exécutant peut s'affranchir de la connaissance du contrepoint en suivant les conseils de l'auteur qui est pourtant le plus regardant sur ce point.

V. Le rapport des traités de diminution avec le monde de la notation, du contrepoint

Les auteurs divergent sur ce point. D. Ortiz attache beaucoup d'importance à cette matière quand d'autres n'en parlent pas du tout ou ne rentrent aucunement dans les détails. Paradoxalement, les conseils de D. Ortiz permettent à l'exécutant de ne pas connaître les règles de contrepoint s'il suit la manière parfaite décrite ci-dessous :

« Façon de gloser sur le Livre

La première et la plus parfaite façon de gloser est, après avoir fait le passage ou glose sur une note, et passant à la suivante, que la dernière note de la glose soit identique à celle qu'on a glosée, comme le montrent ces exemple »



15 Dans les traités de basses danses françaises, italiennes, ainsi que pour les *balli* la seule musique qui subsiste est la voix de ténor. Les autres voix étaient improvisées.

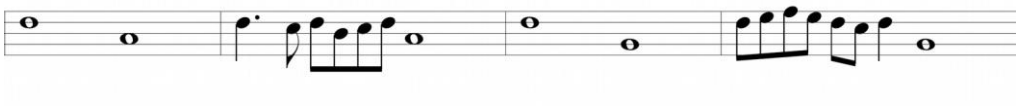
16 De fait, à force de pratique, nombre de notions sont intégrées, selon le sens que J.-F. Billeter donne à ce mot.

17 Voir in *Semplice*, Genève, Droz, 2014.

18 Voici, entre cent, une citation qui émane d'un auteur qui, quelques lignes plus loin, dira pis que pendre des musiciens/chanteurs qui détruisent la musique par leurs diminutions continuelles :

« *Gr.* Donc les sœurs de San Vito à Ferrare font de tels concerts ?

AL….leurs *Passaggi* ne sont ni triturés, ni furieux, ni continuels. Ainsi ne gâtent-elles et ne détruisent-elles point l'air principal, fruit de l'ingéniosité de quelque valeureux compositeur, mis en musique sur l'instrument. Mais ces *Passaggi* sont en temps et en lieux convenables avec une vivacité si légère qu'ils donnent à ces airs un ornement et un esprit très grand ». Ercole Bottrigari, *Il desiderio, Overo De concerti Musicali di varij Instrumenti, Dialogo Di ANNIBALE MELONI, In Milano, 1601*. Traduction J-R Dahan, dans William Dongois : *Apprendre à improviser avec la musique de la Renaissance*, Gennevilliers, Éditions Color & Talea, 2008.



« Comme je l'ai dit, c'est la manière la plus parfaite, parce que la glose commence et s'achève sur la note glosée elle-même ; la chute s'y fait comme celle du chant simple, de sorte qu'il ne peut y avoir aucune imperfection en elle. »

De cette manière, l'exécutant suit sa ligne, en toute rigueur, et peut s'affranchir de la nécessité de comprendre la raison des mouvements mélodiques [19] de la composition.

À l'inverse de conseils donnés ultérieurement par Bismantova [20], pour lequel la diminution (dans sa règle 4) doit, en son milieu toucher de nouveau la note de départ, S. Ganassi écrit au contraire : « J'avertis en outre que certaines diminutions te sembleront et seront éloignées de l'intervalle de base, mais sache qu'il ne faut les considérer qu'à partir de la note qui tombe sur chaque battue et non de ce qui se passe entre. » (*Fontegara*, chapitre XVIII)

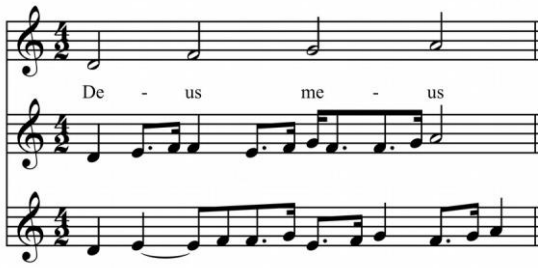
Et S. Ganassi insiste : « La diminution n'est autre qu'un ornement du contrepoint. » (*ibid.*, chapitre XIII)

De son côté, Francesco Rognoni (*Selva di passagii*, 1620) donne de nombreuses figures dont les points d'appuis intermédiaires sont clairement des dissonances. Il m'est apparu à la longue, que mes propres diminutions pouvaient être ennuyeuses parce que dénuées de ces « épices » que sont les dissonances sur les parties faibles des mesures ou des temps.

En voici quelques exemples:

« Modo di pasar da una nota al altra con gratia

& affetti hora con avantegiar la parola hora fleurar le notte come sogliano iscielti cantori. » [21]

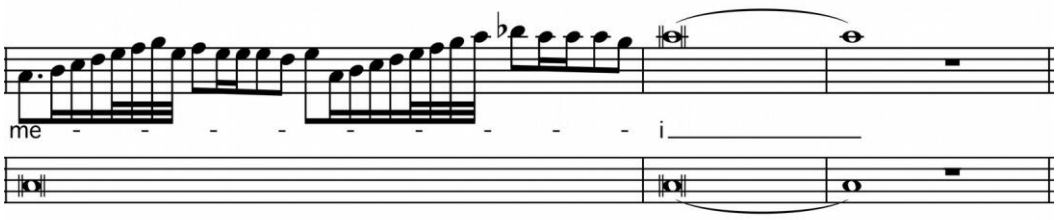


Les trois exemples qui suivent sont tirés de la diminution instrumentale sur *Quanti mercenarij* (une contrefacture de *Io son ferito* de P. L. Palestrina), en clef de sol pour soprano, donnée par F. Rognoni :

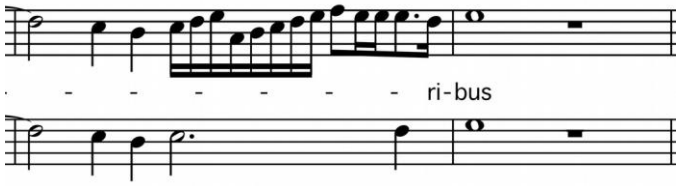
19 Il est donc ici question du rapport diminution/contrepoint et non pas de ce qui est lié à la syntaxe musicale, au texte poétique et à l'organisation de la diminution comme discours improvisé.

20 Fac-simile : Florence, SPES, 1979. Traduit par Christian Pointet dans *Semplice ou passeggiato*, Genève, Droz, 2014. 21 F. Rognoni, *Selva di varii passagii secondo l'uso moderno per cantare, & suonare con ogni sorte de stromenti, divisa in due parti*, Milano, Filippo Lomazzo, 1620, *parte prima*, page 35.

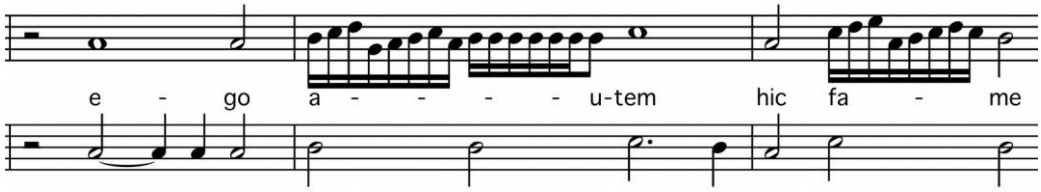
Exemple 1 : *parte prima*, p. 48, 2e système [22]



Exemple 2 : *ibid.*, 2e et 3e systèmes [23]



Exemple 3 : *ibid.*, 3e système



VI. Le mode d'apprentissage des *pifferi*

Ils ont été formés oralement et ont nécessairement maîtrisé les techniques de contrepoint improvisé. Par ailleurs, le contenu des traités nous montre que l'apprentissage de la diminution se fait souvent sur du répertoire qui est très connu (par cœur probablement et dont les structures comme le mode d'organisation sont alors intégrés[24]). Dans le livre de Dalla Casa [25], l'apprentissage des figures se fait presque exclusivement au moyen d'extraits de madrigaux.

22 Voir aussi : *parte seconda*, p. 55, 2e système.

23 Voir aussi : *parte seconda*, p. 55, 3e système.

24 Voir ce qu'écrit J.-F. Billeter au sujet de l'intégration du geste, notamment dans *Un paradigme*.

25 *Il vero modo di diminuir*, Venetia, Angelo Gardano, 1584.

Quelques siècles plus tard, nous sommes encore dans la même logique : chez J. J. Quantz [26] ou G. P. Telemann (*Sonates méthodiques* [27]). Jusqu'au XIXe siècle, l'apprentissage de l'exécutant se fait au moyen de compositions contemporaines. Dans les musiques traditionnelles, orales par essence, l'enseignement se fait par l'exemple, presque toujours sur du répertoire [28]. Il est probable qu'il en fut ainsi en Europe et ce jusqu'à la création des conservatoires. Dans le mode de transmission orale, ce n'est pas seulement la figure qui est apprise, mais, conjointement, son mode d'exécution : le mode d'attaque, de tenue et de lâcher du son, ainsi que le mode ornemental adéquat. Pour faire court, la note n'existe qu'habillée d'un geste (ornemental) et reliée aux autres notes. Elle est incluse dans un mouvement. Nous devons réfléchir à la dualité que nous avons installées dans notre pensée et nos institutions :

- chant/instrument,
- cours individuels/collectif (musique de chambre),
- solfège/harmonie/contrepoint, etc.

VII. Le répertoire présent dans les traités de diminution

À l'exception de celui de Ganassi (aucune composition) et de celui d'Ortiz (danses, « recherches », une chanson et un madrigal), le répertoire est constitué de madrigaux connus : presque tous issus du premier livre de Rore [29]auxquel s'ajoutent deux madrigaux de P. L. Palestrina édités maintes fois dans diverses collections [30]. Les motets, quant à eux, sont tirés principalement d'une collection de P. L. Palestrina [31]. Ces compositions sont présentes dans presque tous les traités !!! En ce qui concerne les *canzoni* et chansons françaises, elles sont presque toutes issues de deux collections instrumentales parues respectivement en 1577 et 1588 [32], dont, dans un cas, elles reproduisent une faute non présente dans la source française ! À l'évidence, la diminution raffinée concerne un répertoire peu étendu et connu de toutes et de tous.

VIII. L'incidence de la pratique de l'improvisation

Il est difficile de parler de l'incidence d'une pratique : celui qui a l'expérience sait ; celui qui n'a pas l'expérience ne peut comprendre [33]. Je vais me contenter de donner quelques informations. J'ai pu remarquer que, tant dans mon expérience de praticien que comme auditeur, la pratique de l'improvisation et tous les apprentissages par l'oreille, changent la relation entre le son et la perception du temps [musical]. De fait, l'improvisateur est imprégné d'une « pulsation » (qui n'est pas nécessairement métronomique) **sur laquelle il « fait » le son** dans une sorte de *continuum*. Son jeu est comme « porté » par une conscience de la pulsation et des structures rythmiques. Il joue donc avec nettement moins de « poids » sur les notes, quasiment sans point d'appui, le jeu est plus

26 Voir la bibliographie.

27 Voir la bibliographie.

28 Les exercices des maîtres Indiens, dont la pédagogie est très ancienne, pour une musique savante et complexe, étant sûrement une exception.

29 Cyprien de Rore, *Primo libro di madrigali a quatro voci*, Venetia, Antonio Gardane, 1547.

30 *Io son ferito ahi lasso* et *Vestiva i colli*.

31 Voir la bibliographie.

32 Voir la bibliographie.

33 Je ne peux que renvoyer le lecteur de nouveau aux textes de J.-F. Billeter, que ce soit ces *Trois leçons sur Tchouang T'seu*, ou son ouvrage *Un paradigme*. Voir bibliographie. Voir aussi son texte en annexe I.

fluide. La partition, crée une relation espace/temps. L'incidence du travail de l'œil court-circuite ou parasite toujours plus ou moins la perception, non seulement auditive, mais également « cognitive » [34]. Le son est moins fait dans un « mouvement ». Le lecteur « compte » les temps avec son mental via son œil et l'indication « spatiale » que donne la partition. L'improvisateur se laisse donc « porter » et ne compte pas. Il est dans la sensation du déroulement temporel. *Tempo* et carrure sont « intégrés ».

IX. L'incidence de la pratique de la diminution en général

À l'évidence, le musicien diminuant comme par « seconde nature » est imprégné des mêmes qualités que l'improvisateur [35], mais de manière moins marquée. Il a **un tout autre rapport à la partition** à la fois par rapport à l'improvisateur pur ou celui qui ne fonctionne que par oralité et aussi, d'un autre côté, par rapport au lecteur. Celui qui accepte que la diminution soit constitutive de la restitution du madrigal ou du motet va devoir, notamment, revoir la question du ***tempo*** avec lequel la musique doit être exécutée, et ce de manière autant qualitative que quantitative [36] : cela concerne donc non seulement la vitesse de pulsation, mais aussi la qualité des différents appuis, ces derniers envisagés de manière plus complexe que la seule opposition « accentué/non accentué [37] » qui prévaut généralement. C'est donc toute **l'organisation des phrases musicales** et leur dynamique interne qui se conçoit autrement, ainsi que **le rapport au texte**, qui d'emblée, prononcé plus lentement, peut enfin être investit d'une intention rendue possible grâce à la lenteur de la récitation [38]. Il ressort de ce mode de prononciation lente la possibilité d'une grande clarté syntaxique. À l'inverse, ce qui va gêner beaucoup nombres de praticiens (intellectuellement parlant), c'est que la voix « soutenue » habituelle (ou son équivalent instrumental) n'est alors plus possible : **le rapport au son** change pour des raisons mécaniques dues à la lenteur inhabituelle. Chaque syllabe peut enfin recevoir un poids spécifique, chaque mot existe pour lui-même comme dans la déclamation lente, le chanteur/instrumentiste doit apprendre à assumer des « micro-silences » entre les mots, séparer plus nettement des membres de phrases. Pour ne pas se détruire à jouer ou chanter lentement, il faut tout assouplir et alléger. L'élégance redevient possible.

Je dois signaler que la pratique de la diminution écrite [39] ouvre aussi la porte à des modes de restitutions dans lesquels le tempo peut vaciller et la musique être affectée, ce qui minimise énormément l'apport du travail consacré à la diminution improvisée. Certains musiciens prennent la

34 Je mentionne un livre passionnant qui traite cette question de manière très générale : *La mesure de la réalité* d'Alfred W. Crosby. Voir la bibliographie. La question de la musique et des changements intervenus au moyen-âge est abordée longuement dans cet ouvrage.

35 J'entends par là celui dont la pratique est essentiellement improvisée.

36 L'oreille nous donne un rapport qualitatif au son et à la musique, l'œil, un rapport quantitatif. Voir Crosby, *op.cit*.

37 Cette dualité accentué/non accentué fait fi de la multiplicité des modes d'accentuation et de tenue des notes qui donne sa saveur à l'exécution de toute musique. Nous sommes de nouveau prisonnier du langage. Un adage Zen dit : « utilisez les mots, ne vous laissez pas utiliser pas eux ».

38 Cette dernière n'est concevable que si le son est produit de manière souple et non forcée sans quoi la fatigue physique intervient très rapidement.

39 Aujourd'hui, encore trop peu de musiciens sont à l'aise pour diminuer en improvisant. Cela tient à différents facteurs : d'abord le frein que fait peser l'idée de diminuer « parfaitement à la manière de… », d'autre part, le simple fait de maîtriser le minimum de bagage d'improvisateur, de fait, d'automatismes. (Voir de nouveau ce que J.-F. Billeter écrit au sujet de l'intégration du geste dans *Un paradigme*). Ainsi, les exécutants se contentent de jouer les exemples donnés dans les traités ou écrivent des diminutions soignées, qui s'apparentent à des compositions musicales et sont alors jouées comme telles, c'est à dire coupée de l'esprit de l'improvisation.

diminution écrite, non comme un *ornement du contrepoint* comme l'écrit S. Ganassi (chapitre XIII), mais comme une forme aboutie de composition [40]. L'exécution est alors pensée comme n'importe quelle pièce du répertoire et peut être affectée sous tous ses paramètres.

X. L'incidence de la pratique de la haute vélocité

L'usage de la triple-croche, qui se développe notamment avec le traité de Dalla Casa *Il vero modo di diminuir*, nous fait franchir un pas de plus par rapport au jeu vocal et instrumental « ordinaire » : lors de l'exécution de notes très rapides, le son doit être très flexible et l'exécutant être dans le *continuum* rythmique. Le moindre retard pris au départ des groupes de notes pour cause d'un appui un peu marqué se paie très cher ! Il est intéressant de comparer les diminutions de Dalla Casa aux derniers *Tientos* de Correa de Arauxo [41]. Cette haute vélocité n'est guère en odeur de sainteté parmi les « baroqueux »; elle s'opposerait à « l'expression musicale », alors qu'elle est un outil d'expression à part entière dont, semble-t-il, peu de musiques font l'économie. Un outil très apprécié et utilisé dans toute l'histoire de la musique. Pourquoi faudrait-il considérer les musiciens de la Renaissance incapables de jouer aussi vite que les joueurs de be-bop, les musiciens indiens, bulgares et macédoniens ? Si la haute vélocité n'a pas de valeur « musicale » en soi [42], pourquoi la triple-croche est-elle autant présente dans toute les sources et ce jusque très tard, tant dans la musique vocale que dans la musique instrumentale ? Page 11 suivante, vous trouverez un exemple de *tiento* pour orgue de Correa de Arauxo. La ligne supérieure est celle de la main droite de l'orgue, la ligne inférieure est la ligne simple supposée.

L'exemple suivant (ci-dessous, p. 12) est celui tiré d'*Il vero modo di diminuir* du cornettiste Dalla Casa (1584). On voit que la vélocité est du même type. En matière de musique vocale, il suffit de se rapporter à l'œuvre de Monteverdi : dans de nombreux passages de ces Vêpres [43] (*Audi Coelum, Duo Seraphim* par exemple), dans l'*Orfeo* [44] (le *possente spirto* du troisième acte). Avant cela, les intermèdes de *La Pellegrina* [45] donnent de nombreux exemples où les triples-croches sont omniprésentes ainsi que des figures complexes qui rappellent la richesse des diminutions des deux Rognoni. À cela, nous devons ajouter les exemples de Giulio Caccini qui semble s'opposer aux passages des chanteurs de la génération précédente : quoi qu'il en soit, ses œuvres recèlent nombre de passages extrêmement virtuoses (voir plus loin). Il convient de rappeler que, à l'exception du traité de D. Ortiz, tous sont dédiés autant à l'instrument qu'à la voix humaine, quand il ne sont pas écrits par des chanteurs.

XI. L'incidence de la pratique des ornements

La question de l'ornementation est souvent essentiellement attachée à des musiques plus tardives, en raison des nombreuses descriptions dont elle a fait l'objet après 1600, surtout au XVII[e]

40 Il ne faut pas oublier que les diminutions issues des traités sont des exemples.

41 *Libro de tientos y discursos de música practica y theorica de organo*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626.

42 L'autre question qui se pose est celle des critères de qualité d'une musique à l'intérieure d'une culture donnée. La question se pose aussi de savoir ce qu'on entend par « musique expressive ».

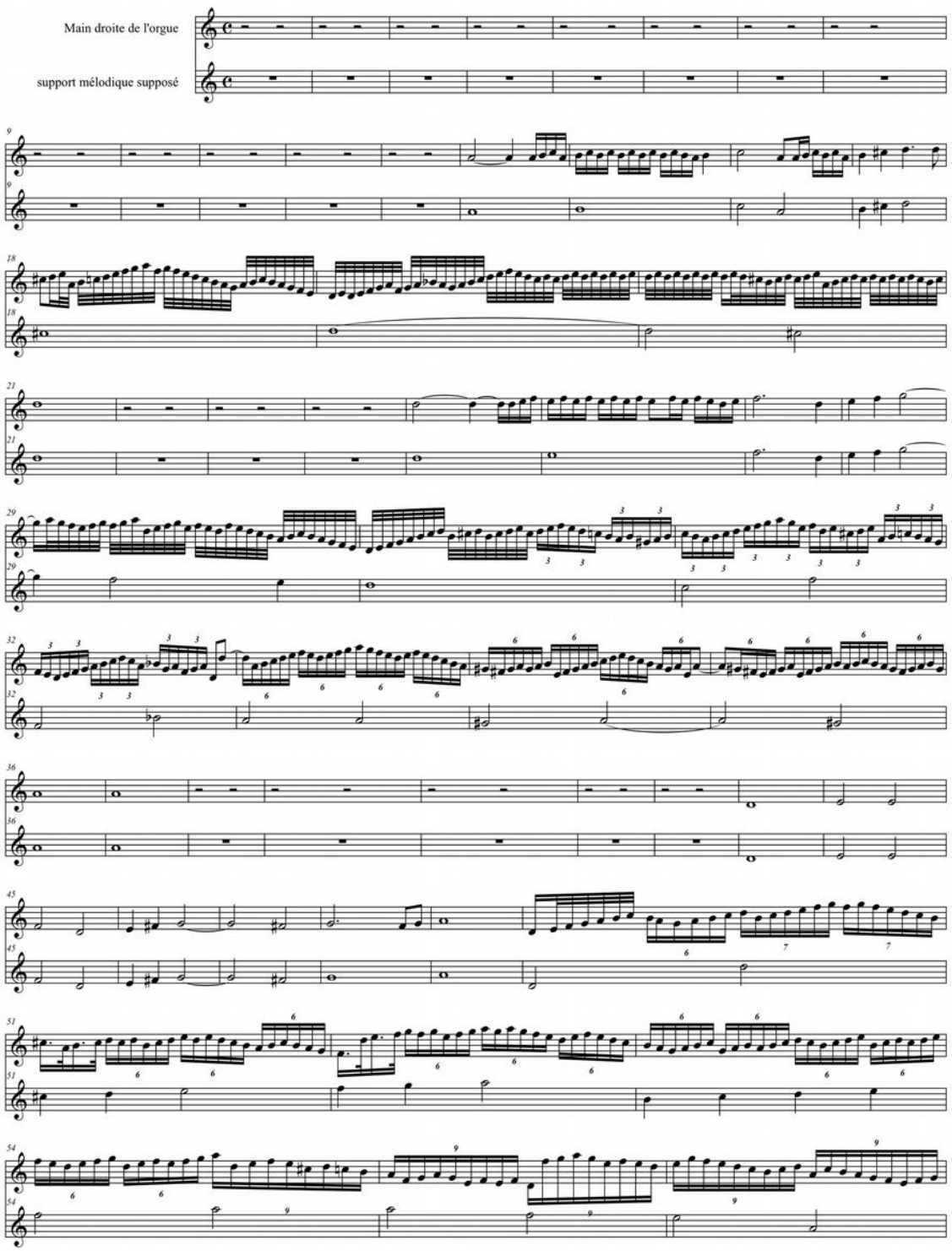
43 Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, Venetia, Riccardo Amadino, 1610.

44 Claudio Monteverdi, L'*Orfeo. Favola in musica*, Venetia, Riccardo Amadino, 1609.

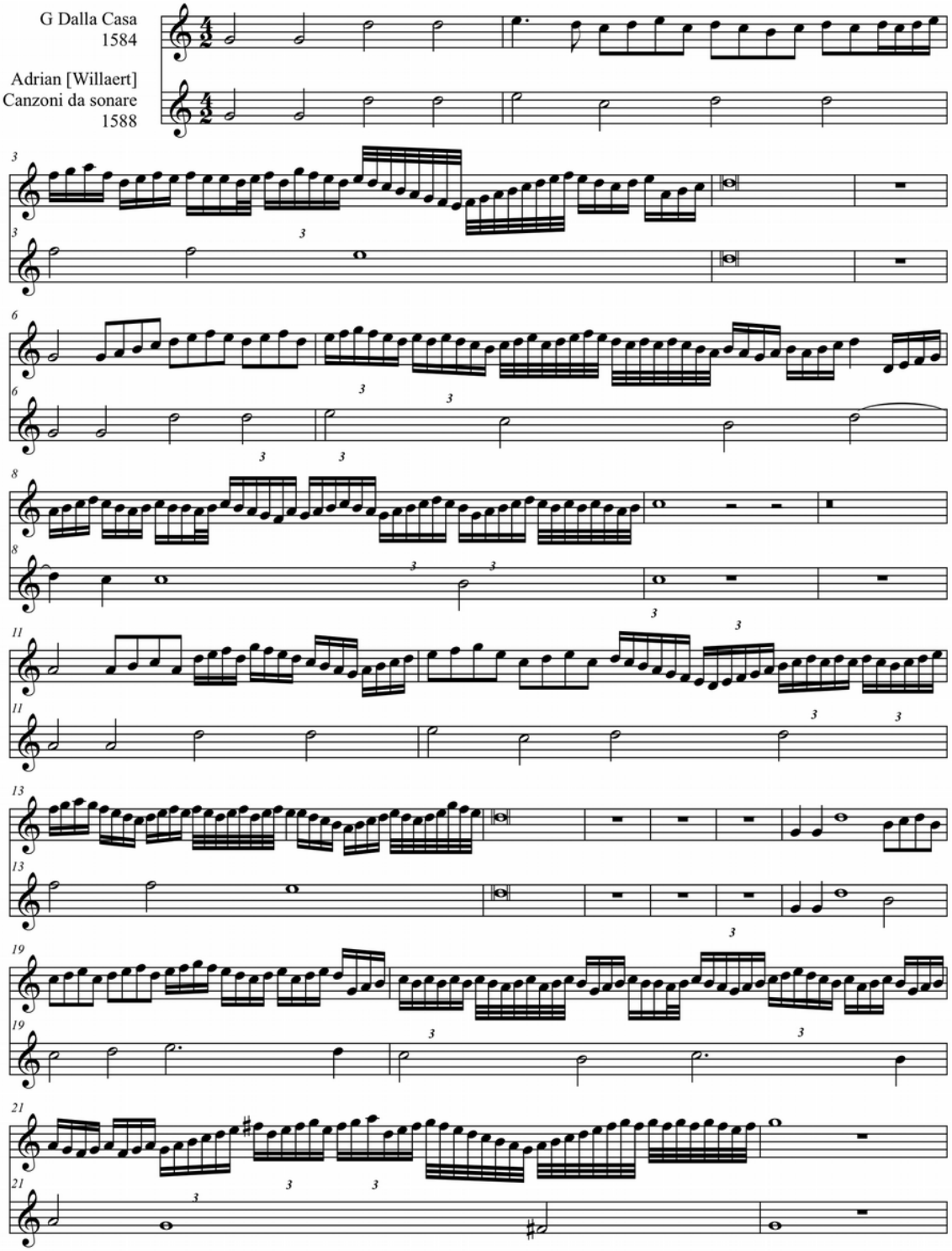
45 *Intermedii et concerti fatti per la Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici E Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, Venetia, Giacomo Vincenti, 1591.

LIX

Correa de Arauxo



La rose



WD

siècle et particulièrement en France. De fait, les ornements ne reçoivent des signes que peu à peu au XVII[e] siècle. Mais ils sont ou mentionnés ou longuement décrits (chez S. Ganassi et F. Rognoni) dans presque tous les traités. On ne peut pas considérer que l'ornement est né avec la musique baroque. Il se peut que, dans sa dimension expressive, l'ornement change de fonction peu à peu. G. Caccini [46] y fait allusion quand il critique les chanteurs de la génération précédente. Lui-même se sent obligé de justifier l'écriture et l'usage de nombreux ornements et diminutions : « J'affirmais plus haut que les « longs roulements de la voix » étaient souvent employés sans discernement : il convient de remarquer que ces passages-là n'ont pas été introduits parce que l'exigeait la bonne manière, mais plutôt dirais-je pour chatouiller l'oreille de ceux qui le moins s'y entendent en matière de chant expressif ; s'ils s'y entendaient, ces passages leur seraient sans nul doute odieux, car rien n'est plus contraire à l'expression du sentiment. Voilà pourquoi je parlais de mésusage des longs roulements de la voix ; quant à moi, je n'en ai introduit de tels que dans les musiques les moins expressives, sur les syllabes longues – et non pas sur les brèves – et dans les cadences finales : ailleurs ils ne servent de rien. »

L'hypothèse d'une musique Renaissance peu ornée peut être facilement infirmée : « Sache que l'imitation dérive de l'art (*lartifitio*), la promptitude du souffle et la galanterie du tremblement (*tremolo*) des doigts [!] L'imitation, donc, doit imiter la voix humaine. » (S. Ganassi, *La Fontegara*, chapitre 24).

Il faut ajouter à cela la description minutieuse des doigtés permettant de faire les ornements des trois sortes :

- *la galanteria vivace* (V sur la table d'ornements),
- *la galanteria mediocre,*
- *la galanteria suave* (S sur la table d'ornements).

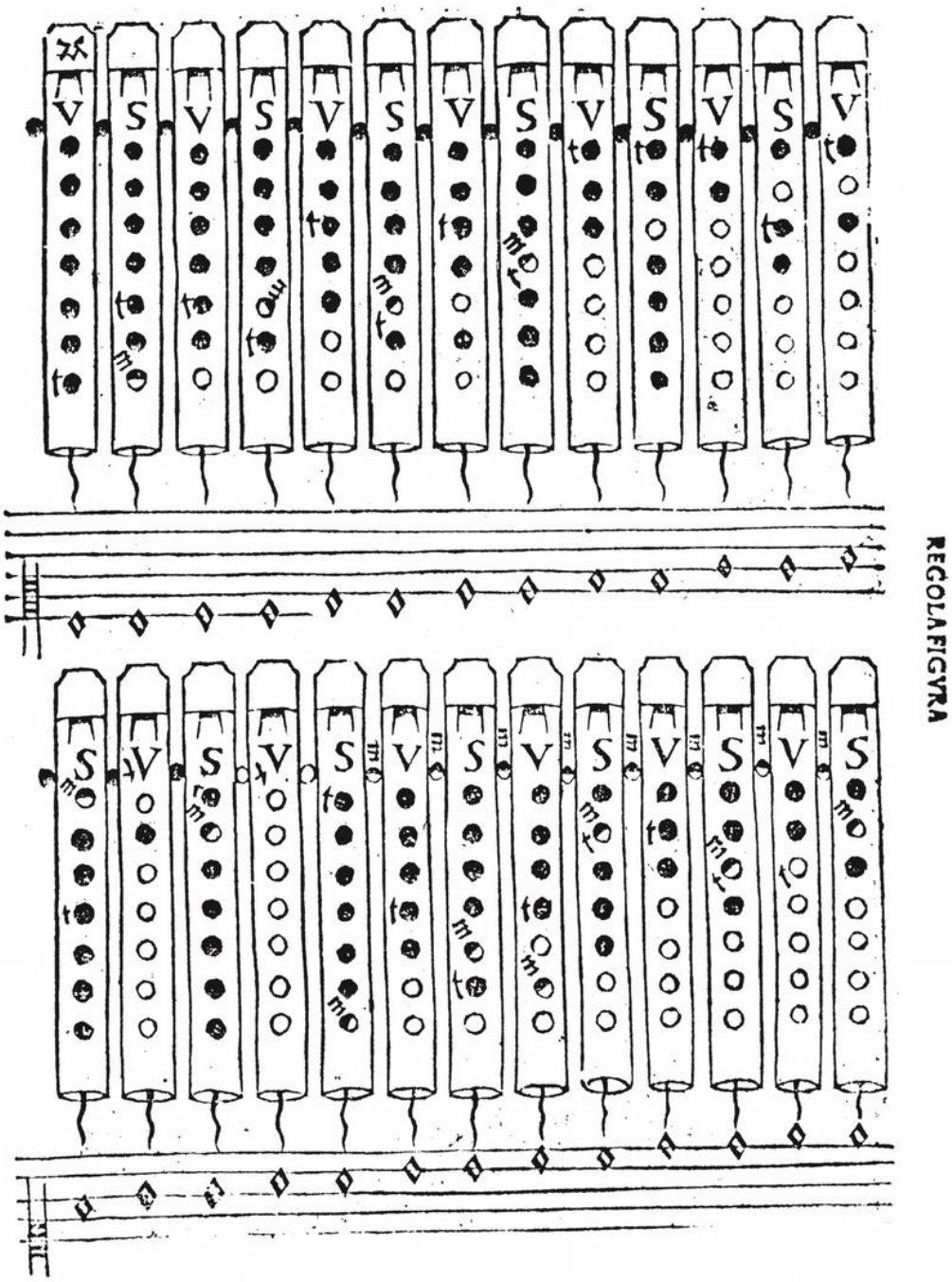
Au verso, vous trouverez la table des doigtés donnée par S. Ganassi pour réaliser les ornements *suave* et *vivace*, nécessaires à l'imitation de la voix.

Je dirais ici simplement que le bel ornement implique lui aussi une légèreté de jeu et un rapport non rationnel au rythme d'une manière générale.

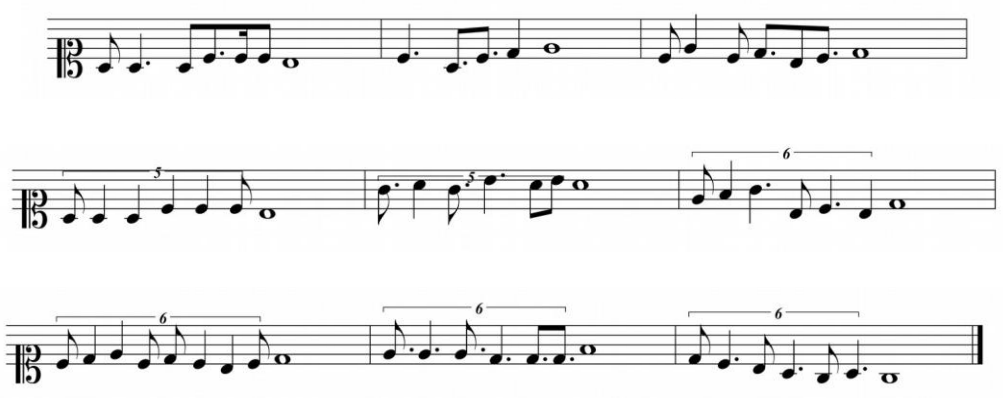
XII. L'incidence de la pratique des proportions

Le dernier mode d'apprentissage, lié aux traités de diminutions et le moins pratiqué/enseigné, est l'introduction de proportions dans la diminution. C'est sûrement le type de pratique qui peut le plus remettre en cause nos conceptions esthétiques de la pratique de la musique historique et les théories qui s'y rapportent. Ce système de proportions est la caractéristique principale du traité *La Fontegara* de S. Ganassi. Ce dernier, dans le cadre des quatre règles de son ouvrage, divise la semi-brève en quatre, cinq, six et sept. Il obtient ainsi des semiminimes et des fuses qui pourront être « pointées » à discrétion afin, dans chaque règle, de créer des rythmes complexes. De ce fait, on attribue à ce traité un caractère « spéculatif » alors qu'il ne fait que décrire une pratique, effectivement consignée dans les traités généraux de pratique musicale et de contrepoint des années 1400. Cela nous amène à envisager que la soit disant « théorie » est la consignation d'une pratique complexe qui mérite d'être expliquée. S. Ganassi est clair sur ce sujet (chap XV), il ne théorise pas : « Si tu désires acquérir la connaissance de toutes les proportions, tu liras les auteurs qui ont pleinement traité de cette faculté et science, car quant à moi, je serai superflu en en parlant plus avant. ».

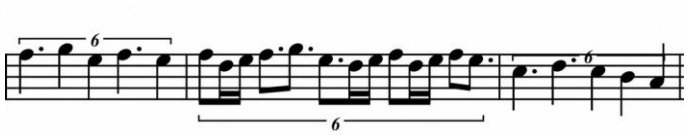
46 Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1614, traduction française: Joël Heuillon et Francis Saura, « Cahiers GKC », *La Musique éloquente*, vol. 2, 1993.


REGOLA FIGVRA

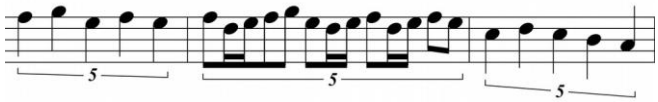
Voici quelques exemples simples dans les trois premières règles :



Le système de Ganassi est souvent vu comme une notation de l'agogique. C'est partiellement vrai. De nombreuses figures ouvrent la porte à cette hypothèse, comme cet exemple de *regola terza* (division en six de la semibrève) ou apparaissent clairement des figures proches de la *regola seconda* (division en cinq de la semibrève) :



Voilà une transcription plausible de ces trois figures en *regola seconda* : il suffit de jouer avec souplesse les versions ci-dessus et ci-dessous pour qu'elles soient quasiment équivalentes du point de vue de l'auditeur :



Néanmoins, ma pratique me laisse penser que chaque règle a son agogique propre et que la division en quatre, cinq, six ou sept joue son rôle dans le jeu de l'exécutant qui se trouve, pourrait-on dire, dans un autre « mode rythmique ». Là encore, les mots me manquent pour décrire cette expérience.

Autre objection à la théorie selon laquelle « règles de Ganassi = agogique » : sur les quelques 2.200 figures que contient le traité, à l'évidence, le vocabulaire rythmique et mélodique est d'une richesse étonnante qui dépasse de loin l'hypothèse de la simple écriture des décalages agogiques que doit faire un musicien. Il faut aussi remarquer que la musique de la Renaissance s'exécute aujourd'hui de manière plutôt « droite » et avec pas ou peu d'agogique. Cela offre, à tout un chacun, un refuge non négligeable : on s'affranchit du travail sur les proportions au profit de l'agogique… qu'on utilise en général *a minima*. Depuis des années, « faire du Ganassi » signifie souvent jouer ça et là un quintolet. Mais la pratique régulière de la deuxième règle (division par cinq de la ronde) assouplit considérablement le mode de jeu des exécutants, au point de pouvoir influencer l'exécution de la musique de diminution plus « ordinaire ». À l'audition de compositions polyphoniques, jouées et diminuées « en proportions », aussi bien en ensemble qu'en « soliste », le test fait sur de nombreux publics, depuis 2012, fait ressortir deux choses :

- pour les spécialistes de musique ancienne, connaissant la musique Renaissance et familiers de la polyphonie, des danses et du monde de la diminution, tout sonne « étrange », en tout cas, inhabituel,
- pour les mélomanes, l'impression est que la musique est plus vivante,
- pour les *jazzmen* et les musiciens de musiques traditionnelles, le rendu de ce mode de jeu est tout simplement « naturel », c'est à dire habituel.

Il faudrait établir un parallèle avec la peinture de la Renaissance [47], basée sur les proportions, dans laquelle la diagonale joue un rôle si important. Les postures des personnages sont systématiquement liées à une diagonale ou une spirale. Leurs regards sont toujours de biais. Sur le tableau de Paolo Veronese, *les noces de Cana* (ci-dessous), on peut voir l'insistance du peintre à peindre des postures évoquant le mouvement, c'est-à-dire des personnages qui se tiennent demanière dissymétrique, « en diagonale ». La diminution en proportion crée de fait des « diagonales sonores ». En musique, art du temps, il faut peut-être se garder de vouloir jouer « verticalement », très ensemble, avec un son droit et une justesse « parfaite » calquée sur celle de la machine.

Les noces de Cana (détail), Paul Veronese, 1563, Musée du Louvre.

Les noces de Cana, Paul Veronese, 1563, Musée du Louvre

47 Silvestro Ganassi est peintre et cité dans deux ouvrages sur la peinture de son vivant même.

XIII. L'incidence de la pratique collective de la diminution

Une dernière chose peut modifier en profondeur notre vision de la musique polyphonique : non seulement elle doit être diminuée, mais aussi cette diminution affecte, de manières diverses, toutes les voix. Le frontispice de la *Fontegara*, mais aussi de nombreuses sources (H. Finck, G. Dalla Casa, G. C. Maffei, M. Mersenne) évoquent que la diminution se fait aussi collectivement, même si le dessus à la part la plus belle comme L. Zenobi nous le rappelle :

« Le dessus a le champ libre
et l'obligation de diminuer. »

De nouveau, cette pratique de la diminution collective à une incidence assez forte sur notre représentation de la musique. Et la question est simple : sommes-nous prêts à entendre autre chose ? La voie consiste, selon moi, à se contenter d'essayer, à tester les bornes : car, le naturel, c'est l'habituel. Il faut nous y habituer en tant que praticiens et auditeurs. Seule la pratique intégrée nous fera changer d'avis et non les arguments intellectuels. Alors, nos auditeurs pourront être conquis par notre aisance, notre *sprezzatura* : « Nombreux sont d'avis qu'il faut diminuer la basse, d'autres le dessus. Selon moi, les coloratures peuvent et doivent être disséminées dans toutes les voix, mais pas continuellement (*non semper*), [et] en des endroits propices. Toutes les voix ne doivent pas être ornées simultanément, mais, selon la place qui leur convient, intervenir chacune à son tour, de façon que chaque colorature puisse être entendue et perçue clairement et distinctement, et que la composition demeure entière et préservée. »

On remarque nettement que la diminution n'est pas virtuose, elle est discontinue et concerne toutes les voix. Ceci est valable pour tous les exemples donnés ci-dessous. Il faut ajouter, en cohérence avec toutes les sources que l'on pourra trouver jusqu'à la fin des années 1600, que la diminution se place d'abord sur les cadences, puis sur les syllabes longues du texte et les notes accentuées.

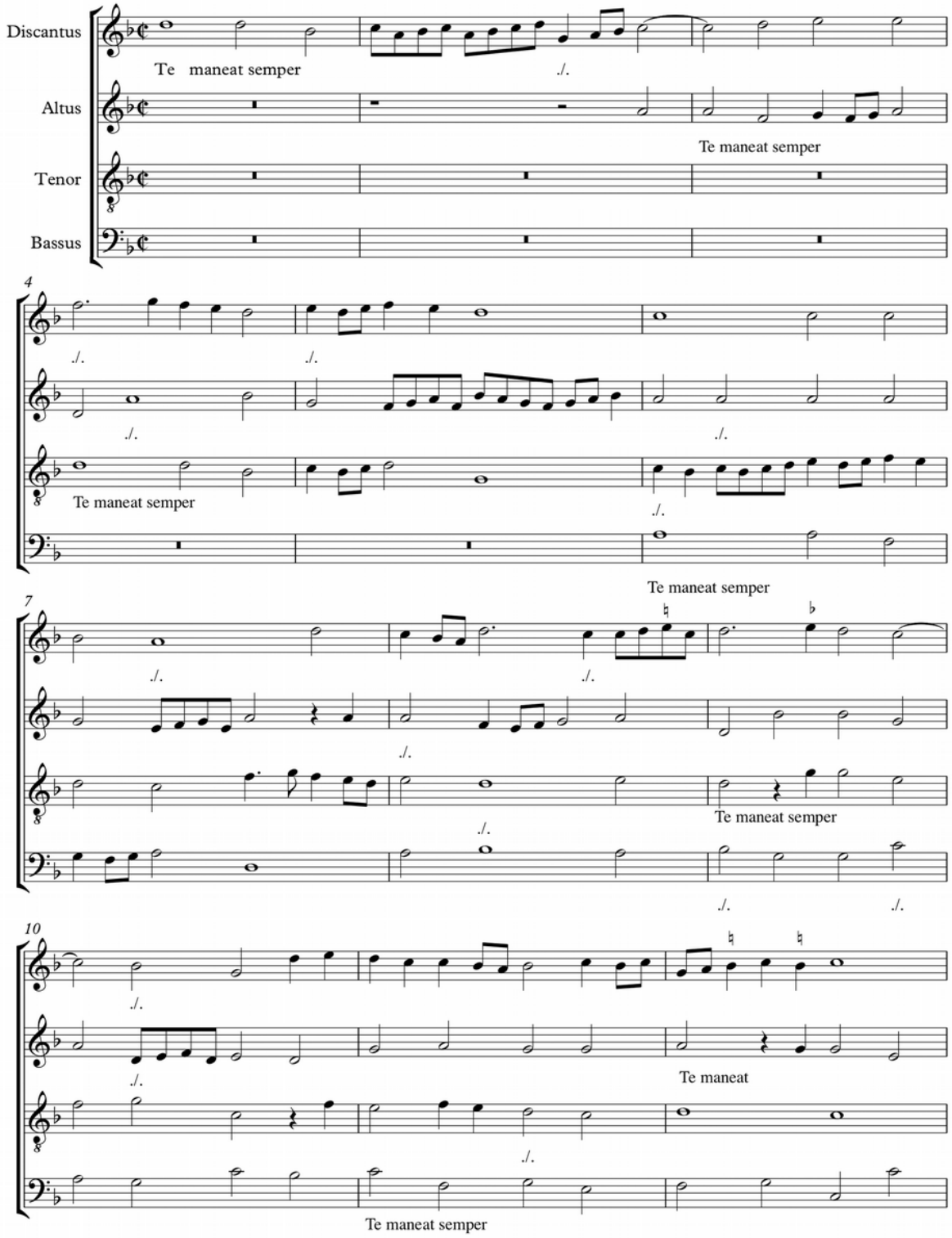
Camillio Maffei donne de nombreuses règles (*ordine*) dans son traité de chant. Il décrit la diminution en groupe assez précisément. Voici trois de ces règles :

- « la première règle est de ne pas faire de diminutions en d'autres endroits que dans les cadences, parce que, comme elles ponctuent l'harmonie dans leur conclusion, on peut s'amuser (*scherzare*) de manière très plaisante (*con molta piacevolezza*) sans perturber les autres partenaires (*compagni*). Cela n'empêche pas, qu'avant d'atteindre la cadence, on ne puisse passer d'une note à l'autre avec quelque grâce ou fioriture (*vaghezza o fiorito*), comme çà et là on peut l'observer dans le madrigal imprimé ci-dessus, en des endroits où l'on peut l'admettre et où cela paraît approprié,
- « la deuxième règle est que, dans un madrigal, on ne fasse pas plus de quatre ou cinq diminutions, afin que l'oreille, goûtant la douceur de par sa rareté, soit toujours plus désireuse d'écouter. Cela n'arriverait pas, si l'on chantait en diminuant continuellement. Les diminutions, en effet, de plaisantes, deviendraient ennuyeuses, si l'oreille en était remplie à satiété. […]
- La troisième règle est de devoir faire la diminution sur l'avant-dernière syllabe du mot, afin qu'avec la fin du mot se termine aussi la dimnution. »

Ci-dessous, p. 19, 20 et 21, vous trouverez les diminutions d'ensemble proposées par Hermann Finck (1544), Maffei (1562) et Dalla Casa (1584).

Te maneat semper

Hermann Finck

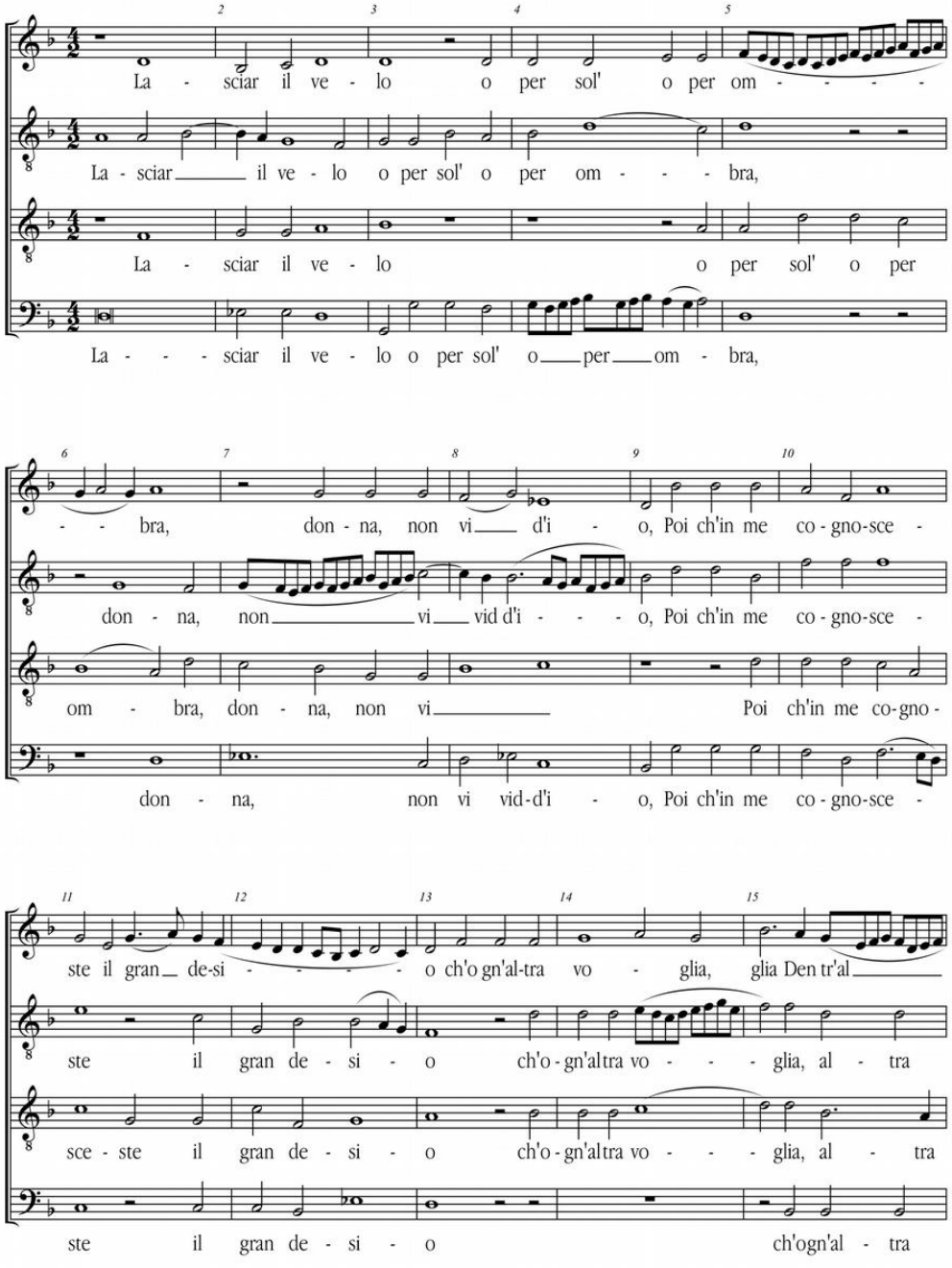


Francesco Petrarca
(1304-1374)

Lasciar il velo

(passaggiato secondo Maffei)

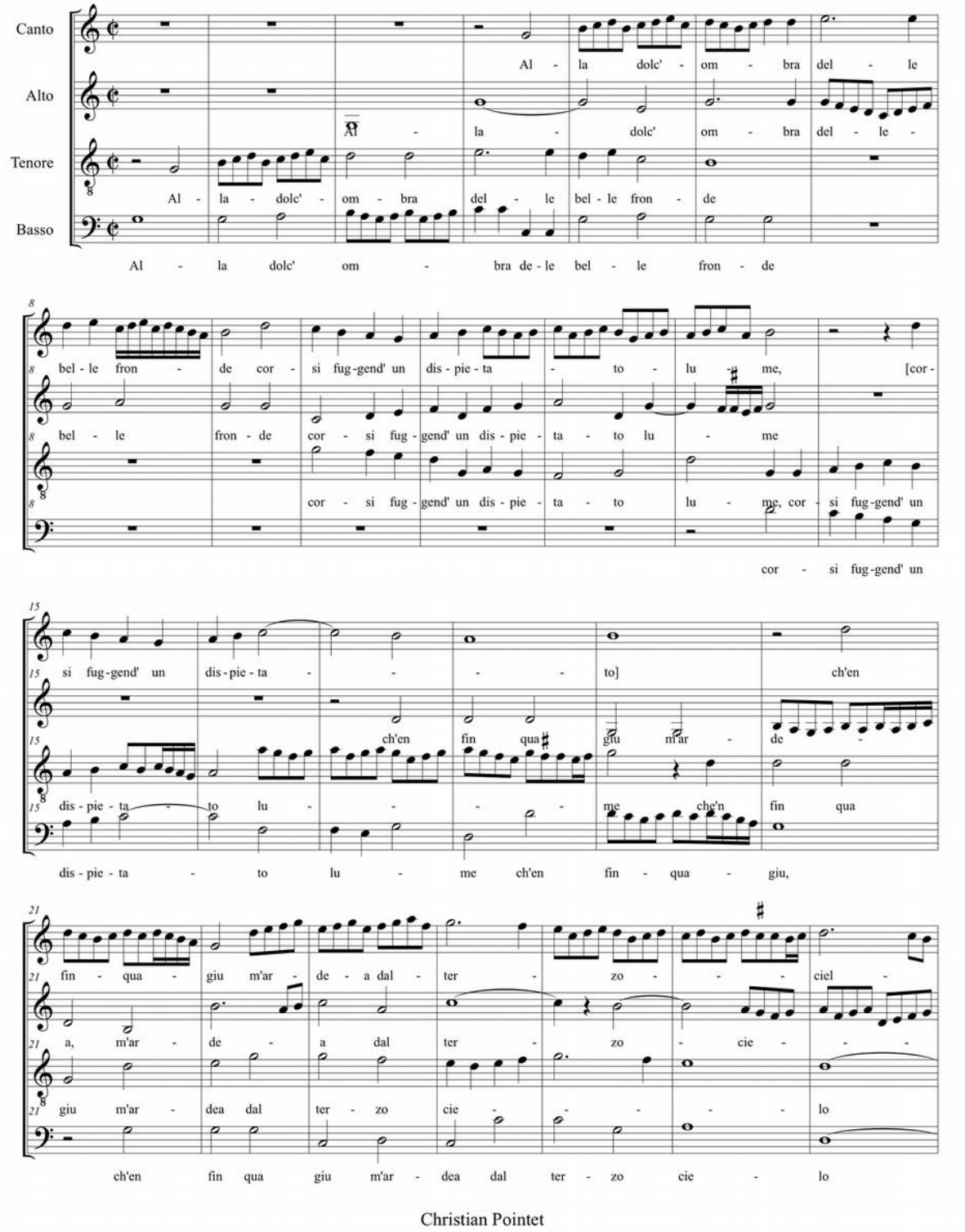
Francesco de Layolle
(1492-540)



Canzon di Cipriano A 4. Tutte le quattro parte diminuite.

Prima parte. Alla dolc' ombra

Girolamo Dalla Casa



Christian Pointet

Il ressort de ces exemples présentés et commentés par leurs auteurs, mais aussi d'autres commentaires sans exemples musicaux (chez L. Zenobi et L. Zacconi ainsi que chez M. Mersenne), que la pratique d'ensemble de la diminution est chose normale (voir l'exemple de H. Finck, ci-contre). J'appelle cela « la diminution ordinaire » qui se différencie de la diminution extraordinaire, probablement destinée à des prestations de solistes et qui revêt alors un caractère bien plus virtuose. C'est à ce moment qu'apparaissent moultes doubles et triples-croches.

XIV. L'incidence du mode d'apprentissage

Nous voici au terme de ce voyage à travers la diminution et je reviens à la citation placée en exergue de cette présentation : « la mise au point et la maîtrise grandissante du geste s'accompagnent d'un progrès dans la connaissance. » La diminution apprise par l'exemple, comme toute musique apprise « d'oreille », se fixe profondément dans l'être. Du fait d'être contextualisée et répétée sans cesse sur de la musique polyphonique qui sera apprise par cœur, le langage musical va être lui-même intégré.

Si l'on ajoute les quelques conseils historiques mentionnant l'importance d'écrire de temps à autre les diminutions et, par le fait, la nécessité de recopier le support, l'imprégnation du contrepoint se fera peu à peu. Apprendre à diminuer se confond avec l'apprentissage de la musique dans sa globalité pour entrer dans un mode de connaissance, certes relativement intuitif, mais néanmoins juste. Les *pifferi* et les *Stadtpfeiffer*, comme les *ménestriers* ont copié beaucoup de musique. Ce fait est attesté par d'importantes collections manuscrites de musique vocale (sans paroles) qui constituaient le répertoire de ces ensembles. Tout comme ces *pifferi* ont appris globalement cette musique par l'expérience, sans nécessairement passer par la case théorique, nous apprenons d'eux ce qui fut joué et apprécié bien au-delà du témoignage du monde de l'édition sur le répertoire en vogue.

XV. Conclusion

Malgré l'abondance des sources disponibles et explicites, la pratique des ensembles « historiquement informés » me semble très en-deçà de l'idée que je me fais des manières d'exécuter la musique entre 1500 et 1600. Par chance, l'image sonore de la musique des siècles suivants est alimentée par de nombreuses partitions où sont déjà incluses ornements et diminutions. Notre image de l'art de A. Corelli, de G. Tartini et de G. P. Telemann nous est connu par bien des témoignages et partitions. Ce dernier semble avoir donné, dans ses sonates méthodiques, de nombreux exemples qui sont une voie pédagogique à peine plus riche en quantité d'ornements et diminutions [48] que ce que suggère le traité de S. Ganassi ou celui de F. Rognoni. Nous ne devons pas croire que le son « bouge moins » dans un motet que dans un air baroque. Si la musique n'est pas la même, si la manière [49] est différente, la différence ne peut pas être aussi tranchée. Les musiciens n'ont pas orné de plus en plus la musique depuis l'aube de son histoire. Cette hypothèse ne tient pas debout. Dans les musiques savantes orales [50], avant l'écriture, de notre point de vue même, chaque note reçoit un à plusieurs ornements.

Cette dichotomie apparente entre partition et réalité musicale, différente selon les époques, a peut-être également une origine culturelle profonde : l'Europe humaniste cultive l'idée de la forme parfaite. À partir de là, la composition est la réalisation de cet idéal formel lequel est alors confronté au fait de « rajouter » des notes. Nous avons peut-être peur d'altérer cette prétendue « perfection » [51]. Mais la musique, art du temps, ne peut être simplement formelle. Elle est vie et forme. Ayant perdu le contact avec la musique vivante des siècles passés, nous en idéalisons la notation. Nous nous réfugions peut-être aussi dans ce goût culturel pour la forme en oubliant le mouvement qui doit animer cette forme parfaite qu'est la composition. Écoutons pour finir, M. Mersenne nous rappelant le rôle de la diminution et des ornements : « mais de toutes les Nations qui apprennent à chanter, et qui font les passages de la gorge, les Italiens mesme qui font une particuliere profession de la Musique, et des recits, avoüent que les François font le mieux les passages, dont il n'est pas possible d'expliquer la beauté et la douceur, si l'oreille ne les oit, car le gazoüil ou le murmure des eaux, et le chant des rossignols n'est pas si agreable; et ie ne trouve rien dans la nature, dont le rapport nous puisse faire comprendre ces passages, qui font plus ravissans que les fredons, car ils sont la quinte-essence de la Musique. » [c'est moi qui souligne] (*Harmonie universelle, Livre second des chants*, p. 40).

48 … Ou « moins riche » selon le point de vue adopté !

49 Le mot vient de la « main », donc, est en rapport avec l'acte, avec le geste.

50 Dans les musiques indiennes, persanes, mais également dans quasiment toutes les musiques dites « populaires ». Peut-on plus orner qu'un violoniste Tzigane roumain, un trompettiste Tzigane roumain, un joueur de kaval macédonien, turc ou bulgare, un joueur de Ney ? etc…

51 Dans cette perspective, il est peut-être intéressant de creuser la question des rapports que nous entretenons, nous européens, avec le monde des formes en comparaison des extrêmes orientaux. En matière d'art, les réflexions de François Julien pourraient être des pistes pour expliquer comment, peu à peu, nous en sommes venus à vénérer ainsi la partition et la notion d'œuvre qu'elle implique. François Jullien, *Cette étrange idée du beau*, Paris, Grasset, 2010 ; rééd. Le Livre de Poche, « Biblio », 2011 ; mais particulièrement, Jullien François, *Le nu impossible*, Paris, Seuil, Coll. Points, 2005.

Épilogue

J'aurais pu commencer cette communication tout autrement : en effet, s'en tenir à la pratique, au répertoire (appris oralement), revient à couper l'herbe sous le pied de nombreuses théories et réflexions, même si cela en génère d'autres. La relation pratique/théorie se pose alors autrement. Cela me rappelle mes années de jeune adjoint d'enseignement de trompette dans un CRR, à la fin des années 1970, quand faisait rage la réforme du solfège, rebaptisée alors « formation musicale ». Les professeurs d'instruments étaient unanimes pour dénoncer une baisse du niveau, les élèves étant ravis de faire de la « décontraction » en cours de formation musicale et d'écouter de la musique. Au delà de cette caricature, se posait de manière frontale deux approches de la musique. Un de mes collègues, lors d'une discussion agitée avec nos collègues de formation musicale, répliqua : « mais tu en as déjà entendu des concerts de formation musicale ? ». On pourra rappeler ici la spécificité française, si ce n'est francophone, de l'importance, en nombre d'heures de cours, accordée à la « formation musicale ». Apprendre par la connaissance ou par la pratique. Le but étant la pratique… ou la spéculation sur la musique et l'art, sur le langage des sons, ce qui est tout autre chose. Dans un société de l'écrit, de cette écriture qui permet un retour sur ce qui est pensé et dit, cette dichotomie est forte comme je le disais dès le début. La musique ancienne, par la revalorisation de l'improvisation qu'elle amène, semble tracer une voie médiane : *faire pour pouvoir penser et penser pour pouvoir faire* pourrait être la nouvelle devise pédagogique.

ANNEXE I

« Le duc Houan lisait dans la salle, le charron Pien taillait une roue au bas des marches. Le charron posa son ciseau et son maillet, monta les marches et demanda au duc : Puis-je vous demander ce que vous lisez ?
- Les paroles des grands hommes, répondit le duc.
- Sont-ils encore en vie ?
- Non, ils sont morts.
- Alors, ce que vous lisez là, ce sont les déjections des anciens !
- Comment un charron ose-t-il discuter de ce que je lis ! répliqua le duc ; si tu as une explication, je te ferai grâce ; sinon tu mourras !
- J'en juge d'après mon expérience, répondit le charron. Quand je taille une roue et que j'attaque trop doucement, mon coup ne mord pas. Quand j'attaque trop fort, il s'arrête [dans le bois**]. Entre force et douceur, la main trouve, l'esprit répond.** Il y a là un tour que je ne puis exprimer par des mots, de sorte que je n'ai pu le transmettre à mes fils, que mes fils n'ont pu le recevoir de moi et que passé la septantaine, je suis encore là à tailler des roues malgré mon grand âge. Ce qu'ils ne pouvaient transmettre, les Anciens l'ont emporté dans la mort. Ce ne sont que leurs déjections que vous lisez là. » Traduction : Jean-François Billeter, *Trois leçons sur Tchouang T'seu*, Paris, Allia, 2002.

ANNEXE II LISTES DES TRAITÉS

BASSANO, Giovanni, *Ricercare, Passaggi et Cadentie*, Venise 1585, éd. Moderne Zürich, Pelikan, 1976.

BASSANO, Giovanni, *Motetti, madrigali et canzoni francese ... diminuiti*, Venise 1591, perdu, copie ms par F. CHRYSANDER à Hambourg, Staats- und Universitätsbibliothek, cote MB 2488.

BOTTRIGARI, Ercole, *Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali*, Venise 1594, reprint facs. Bologna, Forni, 1969.

BOVICELLI, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venise 1594, reprint facs. Kassel, Bärenreiter, 1957.

BRUNELLI, Antonio, *Varii esercitii*, Florence 1614, éd. mod. Zürich, Pelikan, 1977.
CONFORTI, Giovanni Battista, *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, Rome, [s. n.], 1593. Fac simile : New York, Broude Brothers, 1978.

DALLA CASA, Girolamo, *Il vero modo di diminuir*, 2 vols., Venise 1584, reprint facs. Bologna, Forni, 1970.

GANASSI, Silvestro, *Opera intitulata Fontegara*, Venise 1535, reprint facs. Bologna, Forni, 1969.

ORTIZ, Diego, *Tratado de glosas sobre clausulas*, Rome 1553, reprint facs : SPES, Florence, s. d.

ROGNIONO, Richardo, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venise, 1592.

ROGNONI, Francesco, *Selva de varii passaggi*, Milan 1620, reprint facs. Bologna, Forni, s. d.
SEVERI, Francesco, *Salmi passeggiati per tutte le voci*, Rome, Nicolò Borboni, 1615. Édition moderne : Murray C. Bradshaw, éd., Madison, A-R, 1981.

SPADI, Giovanni Battista, *Libro de passaggi ascendenti et descendenti*, Venise 1609, reprint facs. Bologna, Forni, s. d.

SOURCES GENERALES TRAITANT DE LA DIMINUTION

BACILLY, Bénigne de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, Robert III Ballard et Pierre Bienfait, 1668. Fac simile de l'édition de 1679 : *L'Art de bien chanter. Augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité,* Genève, Minkoff, 1993.

BOTTRIGARI, Ercole, *Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali*, Venise 1594, reprint facs. Bologna, Forni, s. d. ; facsimile et traduction anglaise de Kathi Meyer, Berlin, Verlag von Martin Breslauer, 1924.

CACCINI, Giulio, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle, op. Cit.*, trad. Française : Joël Heuillon et Francis Saura, *La Musique éloquente*, « Cahiers GKC », vol. 2, 1993.

DIRUTA, Girolamo, *Il Transilvano*, 2 vols. Venise, 1593, reprint facs. Bologna, Forni, s. d.
FINCK, Hermann, *Practica musica*, Wittenberg, Georg Rhau, 1556. Fac simile : Hildesheim, Olms, 1971. Traduction anglaise partielle : Carol MacClintock, éd., *Readings in the History of Music Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 61-18.

GIUSTINIANI, Vincenzo , *Dialogo sopra la musica de' suoi tempi*, [1628], ms. Lucques. Traduction partielle et notes : Christian Pointet, in *Semplice ou passeggiato*, Genève, Droz, 2014.

HERBST, Johann, *Musica moderna prattica ovvero maniera del buon canto*, Frankfurt, Anton Humm, Georg Müller, 1653 [2e éd.].

MAFFEI, Giovanni Camillo, *Delle lettere del Signor Giovanni Camillo Maffei da Solofra libri due*, Naples, Raymundo Amato, 1562. Transcription de la lettre sur le chant : Nanie Bridgman, « Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant », *Revue de musicologie*, vol. 38, n° 113, 1956, p. 3-34. Traduction partielle et notes : Christian Pointet, *op. cit.*

MERSENNE, Marin, *Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636. Fac simile : François Lesure (éd.), Paris, CNRS, 1986.

MILLET, Jean, *La Belle méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Jean Grégoire, 1666. Fac simile : New York, Da Capo Press, 1973.

PRAETORIUS, Michael, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel, Holwein, 1614-1619, 3 vol. Fac simile de l'édition de Wittenberg, 1614-1615 : Arno Forchert (éd.), Kassel, Bärenreiter, 2001 (3 vol.)

ZACCONI, Lodovico, *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore*, Venise, Girolamo Polo, 1592 ; 2e éd. : Venise, Bartolomeo Carampello, 1596. Fac simile : Bologna, Forni, 1967. Traduction partielle et notes : Christian Pointet, *op. cit.*

ZENOBI, Luigi, *Raccolta di lettere varie*, I-Rv ms R. 45, ff. 199r-204v, ms non daté (ca. 1600)., éd. mod. : *The Perfect Musician, a letter to N. N.*, Bonnie. J. Blackburn et Leofranc. Holford Strevens, éd. et trad., Cracovie, Musica Jagellonica, 1995, (éd. Bilingue italien-anglais). Trad. partielle : Christian Pointet, *op. cit.*

PARTITIONS CITÉES PAR ORDRE DE PARUTION

1577 : *Musica de diversi autori. La Battaglia francese et canzon delli uccelli insieme alcune canzoni francese, partite in caselle per sonar d'instromento perfetto, novamente ristampate*, Venise, Angelo Gardano.

1583-1584 : PALESTRINA Giovanni Pierluigi da, *Motettorum quinque vocibus liber quartus ex Canticis Canticorum*, Rome, Alessandro Gardano.

1588 : *Canzon di diversi per sonare con ogni sorte di stromenti a quatro, cinque e sei voci. Libro primo*, Venise, Giacomo Vincenti, 1588. Éd. mod. : Helmut Mönkmeyer (éd.), Celle, Moeck, 1985.

1591, *Intermedii et concerti fatti per le Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici E Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, Venise, Giacomo Vincenti.

1609, Claudio Monteverdi, L'*Orfeo. Favola in musica*, Venise, Riccardo Amadino.

1610, Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, Venise, Riccardo.

1626, CORREA DE ARAUXO Francisco, *Libro de tientos y discursos de música practica y theorica de organo*, Alcalá, Antonio Arnao. Fac simile : Genève, Minkoff, 1981. Éd. mod. : Guy Bovet (éd.), Bologna, Ut Orpheus, 2007.

1710, CORELLI, Archangelo, *Sonate per violino*, opera V, Cartier, Amsterdam.

1728/1732, TELEMANN, Georg Philip, *Sonate methodiche à violino solo ò traverso*, opera XIII, Hambourg.

1798 TARTINI Giuseppe, *Adagio de Mr Tartini,Varié de plusieurs façons différentes, très utiles aux personnes qui veulent apprendre à faire des traits sous chaque note de l'Harmonie*. Dans *L'art du violon* de J.B Cartier (Paris, 17 variations sur le premier mouvement de la sonate F5).

OUVRAGES GENERAUX CITÉS, SOURCES NON MUSICALES.

BILLETER, Jean-François, *Trois leçons sur Tchouang T'seu*, Paris, Allia, 2002 .

BILLETER, Jean-François, *Un paradigme*, Paris, Allia, 2012 .

BILLETER, Jean-François, *Esquisses*, Paris, Allia, 2016/2017.

CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il Libro del Cortegiano*, Giulio Carnazzi (éd.), Milan, BUR, 2006. Trad. Française : *Le Livre du Courtisan*, Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991.

CROSBY, Alfred W, *La mesure de la réalité : la quantification dans la société occidentale, 1250-1600*. Paris, Édition Allia, 2003, traduction par Jean-Marc Mandosio de : *The Mesure of Reality: Quantification in Western Society, 1250-1600*, Cambridge University Press, 1997.

DONGOIS, William (dir.), *Semplice ou passeggiato*, Genève, Droz, 2014/2017.

DONGOIS, William, *Apprendre à improviser avec la musique ancienne*, Gennevilliers, Éditions Color & Talea, 2008.

JULLIEN François, *Cette étrange idée du beau*, Paris, Grasset, 2010.

JULLIEN François, *Le nu impossible*, Paris, Seuil, Coll. Points, 2005.