

Ignis.

Aqua.

Ignis.

Terra.

Aer.

Omnes per officium in trant.

Elementa sunt, & lumen in tenebris fulget.

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Ignis.' and the bottom staff is labeled 'Terra.'. The left staff is labeled 'Aqua.' and the right staff is labeled 'Aer.'. The central text, enclosed in a box, reads 'Elementa sunt, & lumen in tenebris fulget.'. The score consists of rhythmic patterns of notes and rests on a five-line staff, with some notes having stems pointing up and others pointing down. The text 'Omnes per officium in trant.' is repeated four times, once between each pair of staves.

ÉTUDES DE MUSICOLOGIE

#1

Laurence Wuidar
***Canons énigmes et
hiéroglyphes musicaux
dans l'Italie du 17^e siècle***

Ignis.

Aqua.

Ignis.

Terra.

Aer.

Omnes per officium in trant.

Elementa sunt, & lumen in tenebris fulget.

ÉTUDES DE MUSICOLOGIE

#1

Laurence Wuidar
*Canons énigmes et
 hiéroglyphes musicaux
 dans l'Italie du 17^e siècle*

Introduction

“La scienza Musicale consiste in meri
speculativi pensieri et imaginationi”

(Lodovico Zacconi, *Canoni Musicali*, Ms. 559, f. 101 r).

Les compositeurs ont vu dans un certain genre musical une façon de lire le grand livre du monde et les secrets de la nature. À travers lui, ils codent les signes musicaux et décodent les signes universels. Ce genre musical, le canon énigme¹, quintessence de l'énigme musicale parmi d'autres formes cryptées plus rares, porte en lui l'héritage mathématico-spéculatif médiéval. Il possède au XVII^e siècle une symbolique extrêmement riche, spécialement en Italie.

Les sources musicales présentées nous disent un siècle de codes symboliques, religieux voire sacrés. C'est un XVII^e siècle italien loin des théâtres, des cours et de l'opéra que nous découvrons à la lueur des obscures énigmes. Il existe une face cachée des feux d'artifices baroques, et l'énigme musicale connaît un nouvel âge d'or avant le crépuscule qui lui sera imposé par les dieux rationnels du XVIII^e siècle.

Le *corpus* ici rassemblé nous permettra de répondre à une série de questions : à qui l'énigme adresse-t-elle ses messages, quelle est la fonction et la place sociale de ces énigmes musicales, quels en sont les enjeux sémantiques et philosophiques, ne sont-elles qu'une résurgence voire un retrait passéiste et un attrait nostalgique de la part de compositeurs incapables d'évoluer avec le temps des airs et l'air du temps de la monodie accompagnée... ou, au contraire, les énigmes constituent-elles une forme de savoir qui continue non seulement à fasciner mais à

¹ Le canon est d'abord une inscription obscure laissée par le compositeur pour résoudre une œuvre musicale (voir Johannes Tinctoris, « Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens » (*Terminorum musicae definitorium*, Treviso, Gerardo de Lisa, 1495) ou Hermann Finck, « Canon est imaginaria praeceptio, ex positis non positam cantilenae partem eliciens : vel, est regula argute revelans secreta cantus », *Practica Musica*, Wittenberg, Georg Rhaw, 1556, « De canonibus », non paginé) ensuite, un genre musical composé d'une ligne mélodique reprise identique, en projection, à différentes voix. Le canon énigme définit l'œuvre musicale, limitée à une seule ligne mélodique et notée de façon énigmatique, dite close, souvent accompagnée d'une inscription obscure pour la résoudre en une œuvre polyphonique.

signifier, en s'adaptant musicalement, esthétiquement et idéologiquement à la réalité baroque multiple et multiforme ?

Le XVII^e siècle, à bien des égards l'héritier direct de la philosophie hermétique de la Renaissance, est aussi au cœur des changements épistémologiques, des révolutions scientifiques aux évolutions stylistiques et esthétiques. Dans ce cadre baroque, les énigmes musicales sont la traduction musicale d'une pensée hiéroglyphique et emblématique, d'une symbiose entre l'image, le texte et la musique qui parle à l'intellect, à la vue et à l'oreille, au sensible et à la raison, d'une combinatoire infinie reliant l'homme au divin et l'univers musical à l'univers céleste. Le baroque colossal y explose, le monumental y est funèbre ou festif, les compositeurs y exposent leurs préoccupations théologiques et les énigmes s'ornent de mille artifices à la gloire des mystères divins et des arcanes compositionnelles.

Les deux premiers chapitres évoquent les représentations du canon dans la société musicale à travers des exemples pris dans les arts visuels, fresques ou frontispices gravés, et dans la littérature musicale, traités théoriques ou recueils d'énigmes. Nous examinerons les significations que porte le canon énigme, les messages qu'il délivre, les agents terrestres ou célestes qu'il met en jeu, ses fonctions sociales et religieuses. Ces données sont nécessaires pour entrer dans les développements qui suivent, consacrés à trois auteurs italiens de la première moitié du XVII^e siècle : Pier Francesco Valentini (1570-1654), Romano Micheli (1575-1659 ?) et Lodovico Zacconi (1555-1627). Ces trois compositeurs ont été choisis pour leur caractère à la fois spectaculaire et exemplaire. Ils constituent le sommet d'un art qui se développe dès la fin du XVI^e siècle et qui connaît chez eux son apogée : l'art d'allier la partition musicale d'un canon énigme à une image et à une logorrhée explicative. L'herméneutique développée par les compositeurs eux-mêmes, élément aussi précieux que rare, déclare explicitement l'appartenance du canon énigme au monde de l'occulte, de sa dimension hiéroglyphique au pouvoir sacré qu'il renferme. Le canon est à la fois le réceptacle d'idées, d'idéologies et de symboles, et le lieu musical où les compositeurs se font théologiens et exégètes. La science musicale du contrepoint et la fascination des combinaisons infinies se conjuguent en des formes d'art total où dialoguent texte, musique et image. Valentini et Micheli sont l'aboutissement de la tradition canonique romaine et leurs œuvres, diffusées et admirées par leurs contemporains, nous permettent d'entrer dans cet univers tridimensionnel de façon paradigmatique et paroxysmique. Zacconi, quant à lui, théorise le savoir d'une génération entière, de nombreux compositeurs lui envoyant leurs énigmes. Les exemples analysés se succèdent pour, *in fine*, dépeindre un tableau de l'utilisation et de la place du canon dans le paysage de l'Italie du XVII^e siècle.

Mystérieux, voilés, occultes, énigmatiques, hiéroglyphiques, curieux... les adjectifs utilisés par les compositeurs pour parler de leurs canons font déjà entrer les œuvres musicales dans le champ de l'hermétisme², entendu comme façon de concevoir le savoir et de le transmettre. Le message est intentionnellement voilé au profane car il recèle une vérité fondamentale dont l'accès est réservé à l'initié. L'hermétisme est alors une façon de formaliser le savoir à travers un mode de communication particulière où une chose en dit et en cache simultanément une autre.

Ainsi défini, l'hermétisme recouvre différents types de savoirs qui appellent l'herméneutique. Cette interprétation nécessaire au dévoilement des choses s'opère par le compositeur détenteur originel des clés de lecture et par le lecteur-musicien qui résout l'énigme. L'herméneutique se fonde, dans l'énigme musicale, à la fois sur des critères internes, les règles du contrepoint strict et les systèmes de cryptographie musicale, et sur des critères externes, essentiellement les analogies conceptuelles, formelles ou visuelles qui viennent au sein de l'énigme dicter les sympathies entre les choses, les mots et les signes musicaux, les codes de composition et les vérités sacrées, le monde microcosmique et macroscopique, l'univers du musicien et l'univers céleste. L'hermétisme fait partie d'une culture ou d'une philosophie du savoir qui s'intègre et reflète une vision du monde propre à une époque : c'est un mode et une catégorie de pensée qui nous permettent de penser la musique et le monde des musiciens.

Données historiques

Tous les canons énigmes ne participent évidemment pas de l'expression de l'ésotérisme en musique. Loin de là. Le fait de noter un canon sous forme close ne suffit pas à en faire une forme énigmatique ni à refléter un esprit particulier. Cela peut avoir été dicté par un simple gain de place... ou parce que ces canons sont tellement simples à résoudre, à lire faudrait-il dire alors, qu'il n'est pas nécessaire de les écrire sous forme polyphonique. Nous sommes donc face à une double nature au sein d'un seul genre musical : le canon noté clos est tantôt l'expression musicale la plus simple, depuis Hermann Finck (1527-1558) qui s'en

² Bien qu'au sens strict, le terme « hermétique » s'applique aux textes des *Hermetica*, ensemble de textes grecs attribués à Hermès Trismégiste, nous utiliserons les termes « hermétique » et « ésotérique », « hermétisme » et « ésotérisme » comme équivalents et équivalant à cette culture que nous sommes en train de définir. Pour une définition de l'ésotérisme, voir Antoine Faivre, *L'ésotérisme*, coll. Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 3-32, pour les différences établies entre « ésotérisme » et « hermétisme », voir p. 32.

sert dans la première partie de son *Pratica musica* de 1556 pour ses vertus pédagogiques jusqu'aux canons légers à chanter de Giovanni Battista Martini (1706-1784) dans l'esthétique du XVIII^e siècle, tantôt au contraire l'expression de la forme la plus obscure de la musique dans de complexes combinaisons contrapuntiques auxquelles peut s'ajouter la dimension visuelle pour former des compositions aux multiples niveaux propices aux symboles cryptés.

Le canon énigme a été critiqué depuis le XVI^e siècle. En 1555, Nicola Vicentino (1511-1576) déprécie ceux qui ne tiennent pas compte du texte³. En 1614, alors qu'il compose des énigmes, Adriano Banchieri (1568-1634) clame que c'est une perte de temps que de les faire trop obscurs⁴. Quatre ans plus tard, Giovanni Battista Rossi décrit un canon composé en forme de croix dans lequel les notes musicales ont été remplacées par des devises car la partition ne pourra pas être chantée⁵. Il présente l'énigme aux maîtres les plus savants en matière de contrepoint sans que personne ne puisse en percer les secrets. Le XVII^e siècle avançant, les critiques augmenteront soutenues, en arrière-fond, par celles dirigées envers le contrepoint par les humanistes musicaux, Giovanni dei Bardi (1534-1612) à leur tête. Pourtant, d'autres écrits montrent clairement le statut de ces compositions et l'importance qu'elles avaient aux yeux des théoriciens. L'avis au lecteur d'une œuvre comme les *Artificii musicali* de Giovanni Battista Vitali (c. 1632-1692), parus en 1689, constitue un exemple type, parmi de nombreux autres. Pour mériter le nom de compositeur, il faut connaître les arcanes de l'Art, connaissance qui se manifeste par le canon, preuve ultime de la maîtrise du contrepoint, motif pour lequel on le trouve également inséré dans les messes et autres œuvres pratiques. L'auteur a pu l'observer, essentiellement à Rome, ville où fleurissent les plus grands maîtres dans cette science⁶. Celui capable de composer des canons riches d'artifices tient le

³ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna practica*, Rome, Barre, 1555, p. 93.

⁴ Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato, Fermo & Contrapunto* de Banchieri, Venise, Vincenti, 1601, p. 160.

⁵ Giovanni Battista Rossi, *Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparare contrapunto, con alcune Cantilene à due, tre, quattro, & cinque voci*, Venise, Gardano, 1618, chapitre 14 « Della fuga detta volgarmente canon et dei motti che vi si pongono », p. 13.

⁶ « Amico lettore. Non merita il nome di Musico chi non sà maneggiare in qualsivoglia modo gli arcani più profondi dell'Arte. Perciò desiderandovi di particolarmente giovare, ho dato in luce questa mia operetta inserta con varij Canoni, Contrapunti doppij, e Curiose inventioni, acciò serva di motivo ai Maestri, che possano perfettionare i loro Scolari, quando però n'habbino la vera notitia ; se bene alcuni poco pratici hanno osato dire non essere necessaria la cognitione di questi Canoni, havendone io più volte havuto discorso con molti della professione, che per verità non me ne hanno

fil d'Ariane, depuis les théoriciens qui comparent l'arcane musical au labyrinthe jusqu'à ceux qui y voient la recherche de l'or alchimique⁷.

À l'aube du XVII^e siècle, l'esthétique et les techniques de composition musicale changent. On passe de la *prima pratica* au règne de la *seconda pratica*, de la musique polyphonique à la monodie et le canon devient le symbole de la *prima pratica*, conservatrice et doctrinale. Simultanément, la connaissance du contrepoint, du canon et du canon énigme reste signe d'excellence. Elle prend un parfum particulier dans la Rome post-tridentine. Dans les années 1640, dénonçant la décadence musicale des chapelles de la ville pontificale, Pier Francesco Valentini et Romano Micheli vantent les mérites des compositeurs experts en art et science canonique. Ceux qui maîtrisent les canons sont les gardiens de la loi musicale. Intemporelle, non soumise aux modes, cette loi garantit l'accès à la perfection. Pour Valentini, s'ajoute un souci de revenir aux préceptes du Concile de Trente : le canon est la solution pour éviter la musique lascive⁸.

saputo dare un minimo barlume, e pure s'ingannano, perché nè ho osservato sparsi in varie compositioni d'huomini i più virtuosi, che mai intrecciassero Note, che bramando rendere il nome loro immortale, si diedero à queste laboriose fatiche, stimando senza queste non poter conseguire il nome di perfetto compositore, per esser i Canonici realmente il vero esame del Contrapunto, havendone osservato varij inserti in Messe, & in altre compositioni, così artificiosi in molte Cappelle d'Italia, che mi hanno reso stupore : Anzi in Roma, ove fioriscono gli huomini più insigni di questa Scienza, sono à questi di non ordinaria stima. Ricevei adunque di buon animo l'Impressione di questo, alcuni de quali sono svelati, altri artificiosi, & osservati con motti enigmatici, à quali riflettendo havrai la dichiarazione, ed altro con l'intelligenza de roversi, e contrarij, e finalmente d'alcuni non già con la Critica, ma con lo studio, che si richiede. Vivi felice » (Giovanni Battista Vitali, *Artificij musicali*, Modène, Eredi Cassiani, 1689, p. 5).

⁷ Voir par exemple la conclusion du « De Musica » de Girolamo Desideri publié dans les *Prose dei signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologne, Manolessi, 1671, p. 356, « Qui potrei far menzione de' Canonici [...] di questi può chi che sia appagar la propria curiosità co'vaghissimi artificij di diversi uomini dottissimi, che [...] col filo d'un felice ingegno sappia sicuramente ravvolgersi fra' laberinti della Musica Disciplina, mi ritiro, confermandomi pienamente l'esperienza, che *Harmonia est musica litteratura obscura, & difficilis* (Vitruve, *De architectura*, cap. IV) ». Et plus connus : les *Arcani Musicali svelati dalla vera Amicizia* (Bologne, Monti, 1690) d'Angelo Berardi ou la comparaison entre le contrepoint triple et l'art des alchimistes par Andrea Bontempi (*Historia musica*, Pérouse, Costantini, 1695, « della Pratica Moderna », p. 251).

⁸ Sur l'état de la musique romaine, le Concile de Trente et le canon, voir Pier Francesco Valentini, *La mortificata presontione*, Vaticano, BAV, Barb. lat. 4418 [3], f. 15-25 ; *La musica inalzata*, Vaticano, BAV, Barb. lat. 4418 [1], f. 6 et 268. Sur la décadence romaine, voir les différents manifestes publiés par Micheli dans les années 1620-1650.

La *caput mundi* qui étend son autorité sur le reste du pays et au-delà des frontières, est, au XVII^e siècle, la Rome post-tridentine. Les préceptes musicaux hérités de la Réforme catholique tels que formulés lors de la vingt deuxième et dernière session du Concile de Trente continuent à dominer la musique d'église. La *Maestà del Mondo*, centre d'une production canonique depuis les Franco-flamands jusqu'au XVII^e siècle, demeure, par-delà les révolutions stylistiques, la ville de Giovanni Pierluigi Palestrina (c. 1525-1594) et de sa riche descendance. La *cappella Sistina*, chapelle privée du pape, entretient le culte de Palestrina, la perpétuation du style a cappella et son maintien dans les églises de la ville. La *cappella Giulia*, chapelle de *San Pietro*, cultive des formes de polyphonies polychorales monumentales en écho à l'architecture du lieu. Dès le XVII^e siècle, les auteurs retracent la longue tradition palestrinienne en citant, avec valeur d'exemple, ses élèves et disciples : Giovanni Bernardino (1560-1623) et Giovanni Maria Nanino (c. 1545-1607) qui éduquèrent Antonio Cifra (1584-1629), condisciple de Pier Francesco Valentini, Gregorio Allegri (1582-1652), Romano Micheli et Paolo Agostini (1583-1629). Tous ces compositeurs, par-delà les différences stylistiques, appartiennent non seulement à une lignée unique mais s'intéressent aux énigmes. Au XVIII^e siècle encore, Rome est unanimement vantée pour être le siège de l'écriture musicale savante. Elle a un statut à part et les compositeurs étrangers à la ville pontificale viennent y étudier.

Rome est le théâtre d'une vaste production de musique sacrée liturgique, pour les églises, et de musique sacrée dévotionnelle, pour les congrégations, spécialement depuis la *Congregazione dell'Oratorio* fondée par Filippo Neri (1515-1595, canonisé en 1622) dans l'esprit de la Réforme catholique et pour laquelle la musique, les *laudi spirituali*, tient une place de premier rang. La plupart des énigmes étudiées dans ce cadre ne participent pas à ces musiques officielles, elles font partie d'une autre réalité sacrée. Elles traversent l'histoire de la musique en Italie, à Rome essentiellement, mais la traversent en marge, à l'écart des pompes des palais et du lustre des événements pontificaux.

Rome est garante d'une certaine tradition allant de pair avec une théorisation des styles musicaux selon leur langage et leur fonction sociale : style ancien et moderne, d'église, de chambre et de scène. Certaines théories prennent également en compte les effets produits sur l'auditeur par les différents langages selon l'héritage des Anciens et de la magie naturelle de la Renaissance⁹. Tel est le cas d'Athanasius

⁹ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Turin, Edizioni di Turino, 1982 traduit en anglais : *Music in the Seventeenth century*, Cambridge, Cambridge UP, 1987, chapter 9 « Scientific thought and musical theory », p. 51.

Kircher (1601-1680) dans son encyclopédique *Musurgia Universalis*, paru à Rome en 1650, largement diffusé. Aux côtés des traditionnels *stile antico* et *stile moderno*, *stylus ecclesiasticus*, *cubicularis* et *theatralis*, le père jésuite définit les styles *canonicus*, *phantasticus* et *madrigalescus*. Le style canonique est celui où s'exprime le mieux la science musicale et l'auteur élève deux compositeurs romains au titre d'exemples : Micheli et Valentini.

Bologne constitue un deuxième centre italien où la production de canons n'est plus liée au traditionalisme des chapelles papales ni au culte palestrinien mais à l'*Accademia Filarmonica*, dont Vitali, Lorenzo Penna (1613-1693), Giovanni Battista Bassani (1657-1716), Bononcini, puis, au XVIII^e siècle, Giovanni Antoni Ricieri (1679-1746) et Martini sont membres.

Historiographie

Les activités musicales de Rome font l'objet d'études sur le patronage, la programmation de telle ou telle église, le dépouillement des livres de comptes de telle famille noble pour en connaître les musiciens interprètes, les représentations d'opéra, l'évolution du répertoire¹⁰. Au

¹⁰ Pour commencer la recherche dans les archives et manuscrits musicaux de Rome, voir Joseph Llorens, *Capellae Sixtinae codices*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960 ; du même, *Le opere musicali della cappella Giulia, Manoscritti e edizioni fino al'700*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971 et Arnoldo Morelli, « La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei », Bianca M. Antolini *et al.* (eds.), *La Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Rome, LIM, 1994. Quant aux monographies sur le répertoire joué sous Urbain VIII, pape que nous retrouverons souvent au cours de ces pages, voir Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale UP, 1995 qui offre un incomparable panorama des agents artistiques et politiques de la Rome d'Urbain VIII, décrivant la Rome des cérémonies et le faste des Barberini. Quant aux articles, voir Sergio Pagano, « Una visita apostolica alla Cappella dei cantori pontifici al tempo di Urbano VIII (1630) », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1982, p. 40-51 ; les recherches faites au départ des *Diari* par Giancarlo Rostirolla, « Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento », in *Collectanea II Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, p. 631-788 se concentrent sur les événements musicaux d'exception après 1616. Sur l'importance de la famille Barberini pour la musique sous le règne d'Urbain VIII, voir Frederick Hammond, « Girolamo Frescobaldi and a decade of music in casa Barberini : 1634-1643 », Friedrich Lippman (ed.), *Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte XII*, Cologne, Volk Verlag, 1979, p. 94-124 qui retrace les principaux agents musicaux au départ de sources premières tels les paiements (giustificazioni) et autres archives Barberini ainsi que les divers intérêts des cardinaux, notamment pour la théorie musicale. Jean Lionnet est particulièrement prolifique sur l'histoire du répertoire à Rome au XVII^e siècle, « Les activités musicales

niveau stylistique, le colossal style polychoral¹¹, l'opéra et les musiques de circonstance, par exemple liées au *Collegio Romano*¹², sont les sujets les plus discorurs.

Le genre musical du canon a surtout été l'objet de recherches dans le domaine de la théorie musicale¹³. Et pour cause, le contrepoint strict fait

de Flavio Chigi cardinal, neveu d'Alexandre VII », *Studi musicali*, 1980, p. 287-302 ; du même, « L'évolution du répertoire de la Chapelle Pontificale au cours du 17^e siècle », *History of the Sistine Chapel. Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia*, Bologne, E.D.T., 1987, p. 272-277 ; du même, « The Borghese family and music during the first half of the seventeenth century », *Music and Letters*, 1993, p. 519-529 ; du même, « Le répertoire des vêpres papales », in *Collectanea II Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle, op. cit.*, p. 227-244 ; du même, « Les événements de la légation du Cardinal Chigi en France, été 1664 », *Studi musicali*, 1996, p. 127-154 dans lequel l'auteur étudie l'intérêt montré par Mazarin pour les vertus politiques de l'opéra sous les Barberini. Arnoldo Morelli, « 'Alle Glorie di Luigi' note e documenti su alcuni spettacoli musicali promossi da ambasciatori e cardinali francesi nella Roma del secondo seicento », *Studi musicali*, 1996, p. 155-166 se concentre sur les opéras joués dans les différentes villas de Rome et sur le répertoire des églises ; dans un genre semblable, Frederick Hammond, « More on music in casa Barberini », *Studi musicali*, 1985, p. 235-61 étudie la musique jouée dans les villégiatures romaines sous Urbain VIII ainsi que la présence du pape au palais de ses neveux afin de profiter de leurs activités musicales.

¹¹ Le baroque colossal romain et ses représentants sont étudiés depuis le catalogue des manuscrits de polyphonie sacrée de la cappella *Giulia* du Vatican par Laurence Feininger à la fin des années 1950, voir Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, Londres, Dent, 1948, p. 68-70. Graham Dixon, « The Origins of the Roman 'Colossal Baroque' », *Proceeding of the Royal Musical Association*, 1979-1980, p. 115-128 analyse la production de messes romaines dans la lignée palestrinienne et les conséquences de l'architecture sur le nombre de voix et de chœurs des compositions musicales. Voir également Francesco Luisi (ed.), *La scuola poliorale romana del sei-settecento, Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger, Trento, 4-5 ottobre 1996*, Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 1997.

¹² Thomas Culley, *Jesuits and music I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their activities in Northern Europe*, Rome, Jesuit Historical Institute, 1970.

¹³ À la fin des années 1960, Friedrich Blume insiste sur l'importance du contrepoint dans l'écriture vocale et instrumentale baroque et sur la permanence du *stile antico* (*Renaissance and Baroque Music. A comprehensive Survey*, Londres, Faber and Faber, 1967, « Style, Forme, and Expressive Means in Baroque Music », « The counterpoint », p. 117 et suivantes). En revanche, dans *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* paru en 2005, le chapitre sur la théorie et les formes musicales de Gregory Barnett ne fait aucune place aux fugues, contrepoints et canons (« Form and gesture : canzona, sonata and concerto », p. 479 et suivantes). Pour une étude détaillée sur la Renaissance, voir Alan Gosman, « Stacked Canon and Renaissance Compositional Procedure », *Journal of Music Theory*, 1997, p. 289-317. Paul Mark Walker, *Theories of Fugues from the age of Josquin to the age of Bach*, Rochester, University of Rochester, 2000 constitue la plus large étude termino-

toujours partie de la formation musicale durant toute l'époque baroque et au-delà. Comme enseignement pédagogique, il ne subit pas les métamorphoses musicales introduites au début du XVII^e siècle par l'avènement de la *seconda pratica*. La symbolique et les dimensions cryptées du canon énigme sont également des éléments étudiés par les musicologues depuis les années 1930¹⁴ comme son rapport à l'image¹⁵.

logique. Denis Collins y avait également consacré sa thèse, non publiée, *Canon in Music Theory from ca. 1550 to ca. 1800*, Stanford University, 1992.

¹⁴ Les canons de Johann Sebastian Bach font couler beaucoup d'encre des années 1920 à aujourd'hui. Citons uniquement deux classiques : l'article d'Arnold Schering, « Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons », *Bach-Jahrbuch*, 1926, p. 40-63 et celui d'Eric Chafe, « Allegorical Music : The 'Symbolism' of Tonal Language in the Bach Canons », *The Journal of Musicology*, 1984, p. 340-362. Le canon de la génération des Franco-flamands et ses aspects symboliques avaient déjà été étudiés par Laurence Feininger dans les années 1930 (*Die Frühgeschichte des Kanons*, Emsdetten, 1937) et Walter Blankenburg (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ci-après MGG), 1958, « Canon »). Voir également Willem Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alter Niederländer*, Bilthoven, Creyghton, 1968 ; du même, *Symbolic scores : Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden, Brill, 1994. Dans *Studien...*, on verra plus spécialement le chapitre « Die symbolische Korrelation zwischen einer musikalischen Gegebenheit und der Textidee der Komposition » au sous-chapitre « Kanon-Technik » (p. 86-91) et le chapitre suivant « Die symbolische Korrelation zwischen der musikalischen Formgebung und einer sich auf die Textidee der Komposition beziehenden Zahl » au sous-chapitre « Kanontechnik und Stimmzahl » (p. 96-120). L'auteur traite essentiellement des techniques canoniques dans les messes de la génération de Guillaume Dufay (c. 1400-1474). Dans son ouvrage paru en 1994, Elders consacre une partie à la symbolique du canon et principalement au parallèle entre le canon à trois voix et la Trinité (une donnée que l'on retrouve dans la théorie musicale de la Renaissance et de l'époque baroque) (« Canon and Imitation as Musical Images of the Three Divine Persons », p. 185-210).

¹⁵ Le rapport entre l'image et le canon est envisagé dans les écrits d'Edward Lowinsky, « Mattheus Greiter's Fortuna : An experiment in chromaticism and in musical iconography – I », *The Musical Quarterly*, 1956, p. 501-521 ; « Mattheus Greiter's Fortuna : An experiment in chromaticism and in musical iconography – II », *The Musical Quarterly*, 1957, p. 68-85 ; « Music in Titian's Bacchanal of the Andrians : Origin and History of the Canon per tonos », Bonnie Blackburn (ed.), *Music in the Culture of the Renaissance and others essays*, Chicago, Chicago UP, 1989, qui avait été précédé du bref article de Gertrude P. Smith, « The Canon in Titian's Bacchanal », *Renaissance News*, 1953, p. 52-56 donnant une transcription, une résolution et un commentaire de l'œuvre. Michael Lamla, « Musical Canons on Artistic Prints from the 16th to the 18th Centuries », Eugeen Schreurs & Henri Vanhulst (eds.), *Music fragments and manuscripts in the Low Countries. Alta Capella ; Music printing in Antwerp and Europe in the 16th century : colloquium proceedings : Alden Biezen & Antwerpen 23-24.06.1995*, Louvain, Alamire, 1997, reprend une partie de sa thèse (*Kanonkunst im barocken Italien, insbesondere in Rom*, Berlin, Saarbrücken Univ. Diss, 2002, www.dissertation.de, Verlag im Internet, 2003. Ci-après *Kanonkunst*) en centrant les exemples sur ceux accompagnés d'un élément visuel. Mario Genesi, « Un breve saggio di polifonia rinascimentale : Il « canone » a due voci del

Néanmoins, les auteurs s'occupent essentiellement des canons de la Renaissance. La tendance générale est de considérer ce genre musical au XVII^e siècle comme un simple relent archaïque dont les dimensions symboliques ont fait place à des jeux gratuitement complexes. Une autre idée reçue sur ces compositions est celle d'une musique composée contre celle de la nouvelle esthétique. Ceci ayant comme corollaire l'idée qu'elles participent de la spéculation musicale loin de l'exécution. Tous s'accordent pour dire que le règne de la *seconda pratica* ne s'établit pas en un jour. Mais à y regarder de près, il y a plus que cela : dans les années de gloire de la *seconda pratica*, on assiste à un *renouveau* de l'art canonique. Ceci est peu étudié car ce renouveau est perçu comme une résurgence passéiste. Les énigmes alambiquées sont des éléments médiévaux et renaissants, l'évolution du goût les faisant globalement disparaître avec les Franco-flamands¹⁶. Pourtant, le canon et le canon énigme restent des référents par-delà ou malgré les querelles contre le contrepoint, les artifices canoniques et leurs excès, même en temps de monodie. Sur la base des critiques formulées au XVII^e siècle, récupérant leurs critères, la littérature contemporaine a tendance à disqualifier les

coro di Giovanni da Verona nel duomo di Lodi », *Archivio storico lodigiano*, 1987, p. 73-88 montre au départ d'un exemple la présence des canons dans l'art italien. Un recensement impressionnant de peintures italiennes du XVI^e siècle intégrant un canon musical se trouve in Volker Scherliess, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance*, Hambourg, Beitrage zur Musikwissenschaft 8, 1972. Par ailleurs, on pense à l'exemple célèbre pour le XVI^e siècle du canon cruciforme d'Adam Gumpelzhaimer (*Compendium musicae*, Augsburg, Valentin Schonig, 1591, 1595, 1600, 1605... 13/1681) étudié entre autres par Wil von Dekker, « Ein Karfreitagsrätselkanon aus Adam Gumpelzhaimers 'Compendium musicae' (1632) », *Die Musikforschung*, 1974, p. 323-332.

¹⁶ En 1948, Manfred Bukofzer parlant des dernières œuvres de Bach sur un ton dramatique ne disait pas autre chose : le *cantor* se tourne vers le passé et compose des œuvres « de solitude et d'abstraction » : canons et œuvres canoniques (*Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, Londres, Dent, 1948, p. 300). Voir par exemple, John Stevens, « Rounds and Canons from an Early Tudor Songbook », *Music and Letters*, 1951, p. 36-37 parlant d'un recueil contenant huit « puzzle-canons » du début du XVI^e siècle, dit, ce qui est un point de vue général « The intellectual complication of most of these rounds belongs to the age of the puzzle-canon, the age that was passing » ; cinquante ans plus tard, toujours dans la même optique, voir les conclusions de l'article de Katelijne Schiltz, « La storia di un'iscrizione canonica tra cinquecento e inizio seicento : il caso di 'Ad te, Domine, levavi animam meam' di Philippus de Monte (1574) », *Rivista Italiana di Musicologia*, 2003, p. 239. Pour la Renaissance, certains vont contre ce courant, voir par exemple Peter Urquhart, « Calculated to please the ear : Ockeghem's canonic legacy », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 1997, p. 72-98 qui commence par la réhabilitation des canons énigmes de Johannes Ockeghem (c. 1425-1497) critiqués au XVIII^e siècle et montre les nouveautés introduites dans les canons de sa *Missa Prolationum*.

canons énigmes. Pour nuancer, voire renverser ce point de vue, en 1995, Giuseppe Gerbino prend à témoin les *Canoni* d'Antonio Brunelli, publiés en 1612 avec une préface à Giulio Caccini, le grand architecte de la nouvelle esthétique musicale¹⁷. Le fait est révélateur en soi. Gerbino en résume les enjeux pour l'historien : si l'on considère l'histoire d'un point de vue évolutionniste, Caccini triomphe sur une pratique vouée à une totale marginalisation mais la préface évoquée ci-dessus, dédiée à Caccini, est aussi une invitation à reconsidérer le canon au XVII^e siècle. L'artifice contrapuntique et la spéculation musicale sont des données de l'expérience baroque qui ne peuvent être expliquées ni par le recours aux catégories de *stile antico* et ses corollaires ni par une simple attitude stylistique réactionnaire¹⁸.

Dans une autre optique, qui ne vise pas à l'histoire culturelle, en 2002, Michael Lamla consacre sa thèse, déjà citée, au canon en Italie. L'importance du canon spécialement à Rome au XVII^e siècle est démontrée de façon on ne peut plus efficace par les trois volumes de son catalogue. L'ouvrage est impressionnant : il recense le canon, édité ou manuscrit, dans les recueils de musique vocale et instrumentale, du XVI^e siècle jusqu'au Padre Martini. L'auteur établit un catalogue de 343 compositeurs, sans compter les anonymes, et de quelque 1200 pages sans compter les 150 pages de graphiques (par exemple, la présence du canon dans les traités de 1540 à 1720...) et celles de listes systématiques par genre de canon (polymorphe, avec *obbligo*, sur *soggetto cavato*, *per tonos*, *alla mente*). Lamla a presque tout vu, presque tout dépouillé : la bibliothèque du *Civico Museo Bibliografico Musicale* de Bologne, celles du Vatican et du conservatoire *Santa Cecilia* à Rome ainsi que l'*Olive-riana* de Pesaro sont passées au peigne fin. Les titres des cinquante cinq énigmes du magnifique manuscrit de Pier Francesco Valentini conservé au Vatican par exemple sont énumérés avec de brèves descriptions. Cependant, le lecteur ne soupçonne rien des impressionnants dessins et

¹⁷ Giuseppe Gerbino, *Canoni ed enigma, Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*, Rome, Torre d'Orfeo, 1995, « introduzione », non paginée.

¹⁸ Les *Canoni varii musicali sopra un soggetto solo* parus à Venise chez Vincenti en 1612, dont il ne reste qu'un exemplaire à la bibliothèque de Pesaro, ont été remarqués par H. Wiley Hitchcock au début des années 1970 (« A New Biographical Source for Caccini », *Journal of the American Musicological Society*, 1973, p. 145-147). L'auteur dresse une liste des nouvelles données biographiques sur Caccini. L'œuvre dans son ensemble a retenu récemment l'attention d'Andrea Rossi-Espagnet dans un article qui ne se contente pas des aspects biographiques contenus dans la préface de Brunelli mais qui donne un bon résumé de la place du canon en Italie au début du XVII^e siècle (« Aspetti biografici e musicali nei canoni di Antonio Brunelli dedicati a Giulio Caccini », *Studi musicali*, 1991, p. 85-110). Giuseppe Gerbino, *op. cit.*, 1995, p. 8 tire, lui, les conclusions sur l'esthétique du canon.

des gravures qui font la particularité de ce manuscrit ni des relations complexes entre texte, musique et image. L'œuvre intégrale de Micheli est décrite et les textes polémiques autour du canon en partie retranscrits mais la portée de tels documents et l'intérêt de leur contenu au niveau symbolique et herméneutique ne sont pas soulevés. Il en va de même pour tous les ouvrages répertoriés par l'auteur. Car telle est l'ambition : cataloguer, répertorier, énumérer, dégager les principales questions techniques et fonctionnelles. L'œuvre est titanesque mais il reste à faire parler les pièces musicales.