

TROIS OPTIQUES DIFFÉRENTES peuvent relier les disciplines musicales à la réflexion sur la mélancolie : la théorie de l'inspiration, le recours à l'action thérapeutique de la musique et la théorie des affects. Une monographie sur le premier point – la dramaturgie du *Problème XXX* d'Aristote relue par Ficin –, pourrait se borner à une hagiographie des principaux enfants de Saturne que la Renaissance coiffe des idées nouvelles sur le génie artistique. L'histoire commencerait avec Josquin, musicien solitaire, peu commode dans les rapports avec ses collègues, auteur d'un contrepoint dans lequel Luther reconnaîtra le fruit d'une intuition supérieure à toutes les règles. Glarean ira jusqu'à lui reprocher de céder à la violence de son imagination (« *lascivientis ingenii impetus* »)¹. Le chœur des enfants de Saturne comprendra ensuite Nicolas Gombert, esprit instable, condamné par Charles Quint à ramer dans ses galères pour stupre d'enfant de chœur, auteur d'une polyphonie dense et obscure². Il fera une place de choix à Roland de Lassus, esprit rabelaisien enclin au rire et à la boisson, emporté sur le tard par la mélancolie hypochondriaque. On saluera ensuite l'art du *concerto*, supérieur à toutes les règles, diagnostiqué par Vincenzo Galilei chez le divin Ciprien de Rore, auteur des premières expériences expressionnistes « fin de siècle » ; la « *mesto gravità* » du IX^e livre des madrigaux à cinq voix de Luca Marenzio ; le *pathos* violent et désarticulé de ceux de Carlo Gesualdo da Venosa, prince, madrigaliste et assassin ; les larmes de John Dowland, *semper dolens*.

1 « Il avait un penchant versatile dans toutes choses et la nature l'avait doté d'une telle énergie et d'une telle acuité, que rien ne pouvait lui résister dans cette activité. Mais dans la majeure partie des cas il manqua dans l'observation du mode et dans le jugement secondé par l'érudition, si bien que, dans certains passages de ses compositions, il ne parvint pas à réprimer suffisamment, comme il le devait, l'élan impulsif de son génie voluptueux ; on pardonnera, toutefois, cette légère faiblesse compte tenu des dons incomparables de cet homme ». [Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturae acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuisset. Sed defuit in plerisque Modus et cum eruditione iudicium. Itaque lascivientis ingenii impetus, aliquot suarum cantionum locis non sane, ut debuit repressit, sed condonetur hoc vitium mediocre ob dotes alias viri incomparabiles] (H.L. GLAREAN, *Dodekachordon*, Bâle 1547, R/ Hildesheim, 1969, p. 362).

2 Si c'est à Jérôme Cardan que l'on doit l'indication concernant les démêlés de Gombert avec la justice de Charles V, c'est Silvestro Ganassi da Fontego qui parla de Gombert comme d'un « *uomo divino in tal professione* » (S. GANASSI, *Regola rubertina*, Venise 1542, l. 11, p.xii). Sur la trajectoire de l'idée de génie dans la littérature théorique de la Renaissance, cf. E. LOWINSKY, « Musical genius: evolution and origins of a concept », *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, Bonnie J. BLACKBURN éd., Chicago, Londres, 1989, t. I p.52.



International Musicological Society
Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft
Sociedad Internacional de Musicología
Società Internazionale di Musicologia
Société Internationale de Musicologie

Éléments de grammaire mélancolique

Author(s): Brenno Boccardo

Source: *Acta Musicologica*, Vol. 76, Fasc. 1 (2004), pp. 25-65

Published by: [International Musicological Society](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25071228>

Accessed: 18/09/2013 10:03

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



International Musicological Society is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Acta Musicologica*.

<http://www.jstor.org>

Éléments de grammaire mélancolique

Brenno BOCCADORO
Université de Genève

TROIS OPTIQUES DIFFÉRENTES peuvent relier les disciplines musicales à la réflexion sur la mélancolie : la théorie de l'inspiration, le recours à l'action thérapeutique de la musique et la théorie des affects. Une monographie sur le premier point – la dramaturgie du *Problème XXX* d'Aristote relue par Ficin –, pourrait se borner à une hagiographie des principaux enfants de Saturne que la Renaissance coiffe des idées nouvelles sur le génie artistique. L'histoire commencerait avec Josquin, musicien solitaire, peu commode dans les rapports avec ses collègues, auteur d'un contrepoint dans lequel Luther reconnaîtra le fruit d'une intuition supérieure à toutes les règles. Glarean ira jusqu'à lui reprocher de céder à la violence de son imagination (« *lascivientis ingenii impetus* »)¹. Le chœur des enfants de Saturne comprendra ensuite Nicolas Gombert, esprit instable, condamné par Charles Quint à ramer dans ses galères pour stupre d'enfant de chœur, auteur d'une polyphonie dense et obscure². Il fera une place de choix à Roland de Lassus, esprit rabelaisien enclin au rire et à la boisson, emporté sur le tard par la mélancolie hypochondriaque. On saluera ensuite l'art du *concerto*, supérieur à toutes les règles, diagnostiqué par Vincenzo Galilei chez le divin Ciprien de Rore, auteur des premières expériences expressionnistes « fin de siècle » ; la « *mesta gravità* » du IX^e livre des madrigaux à cinq voix de Luca Marenzio ; le *pathos* violent et désarticulé de ceux de Carlo Gesualdo da Venosa, prince, madrigaliste et assassin ; les larmes de John Dowland, *semper dolens*.

1 « Il avait un penchant versatile dans toutes choses et la nature l'avait doté d'une telle énergie et d'une telle acuité, que rien ne pouvait lui résister dans cette activité. Mais dans la majeure partie des cas il manqua dans l'observation du mode et dans le jugement secondé par l'érudition, si bien que, dans certains passages de ses compositions, il ne parvint pas à réprimer suffisamment, comme il le devait, l'élan impulsif de son génie voluptueux ; on pardonnera, toutefois, cette légère faiblesse compte tenu des dons incomparables de cet homme ». [Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturae acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuisset. Sed defuit in plerisque Modus et cum eruditione iudicium, Itaque lascivientis ingenii impetus, aliquot suarum cantionum locis non sane, ut debuit repressit, sed condonetur hoc vitium mediocre ob dotes alias viri incomparabiles] (H.L. GLARÉAN, *Dodekachordon*, Bâle 1547, R/ Hildesheim, 1969, p. 362).

2 Si c'est à Jérôme Cardan que l'on doit l'indication concernant les démêlés de Gombert avec la justice de Charles V, c'est Silvestro Ganassi da Fontego qui parla de Gombert comme d'un « *uomo divino in tal professione* » (S. GANASSI, *Regola rubertina*, Venise 1542, I, 11, p.xii). Sur la trajectoire de l'idée de génie dans la littérature théorique de la Renaissance, cf. E. LOWINSKY, « Musical genius: evolution and origins of a concept », *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, Bonnie J. BLACKBURN éd., Chicago, Londres, 1989, t. I p.52.

Quant à la musique instrumentale, le Parnasse de l'humeur noire fera une place aux fantaisies de Francesco da Milano, luthiste aux doigts ensorcelants encensé par Ponthus de Tyard dans un épisode célèbre de son *Solitaire second* ; ou encore, à la prose déliée des plaintes de Froberger.

Cependant, ce florilège n'apprendra rien sur l'expression de la mélancolie dans l'écriture musicale, l'imagination embrasée de l'artiste pouvant concevoir toute sorte de musiques aux caractères variés : de la parataxe fantastique des préludes non-mesurés aux structures cristallines du contrepoint franco-flamand. Une réflexion sur la syntaxe des opérations de la fantaisie, que la mélancolie embrase, conduirait à des résultats légèrement plus concrets. Il existe, dans la musique instrumentale de la Renaissance, une mélancolie rythmoïde, supérieure à la *ratio* et aux déterminations mathématiques de la forme, sorte d'*affectus transvolans omnia praedicamenta* qui s'insinue, telle une fumée noire, dans les interstices de la syntaxe. Elle jaillit, *ore rotundo*, des doigts des instrumentistes qui courent sans réfléchir sur le clavier, selon un conseil bien connu des théoriciens de la magie blanche pour capter la grâce sans faire intervenir la raison. Comme la *Plainte* de Froberger « faite à Londres pour passer la mélancolie », elle se joue « lentement et avec discrétion » avec un royal mépris de la mesure, *con nobile sprezzatura*, au-delà des déterminations arithmétiques du système rythmique. Elle s'exprime dans les fantaisies instrumentales dépourvues de rythme régulier, dans les plaintes, les allemandes et les tombeaux, car elle dit, sans parole et avec le langage non verbal du corps, la *discrezione* et la fantaisie du compositeur, la plus corporelle parmi les facultés de l'âme, quasi-raison, intermédiaire entre les sens et l'intellect. C'est pourquoi elle résiste à l'analyse. De cette mélancolie-là – est c'est l'essentiel même du problème –, la théorie aura quelque mal à rendre compte.

La présence des instruments dans les allégories de la mélancolie attire le regard des iconographes sur une deuxième forme de rapport : le recours à la musique, art du juste milieu, comme remède à l'*extremitas* mélancolique. Une relation peu univoque, cependant, relie le tempérament à la mélodie. Très souvent la musique peut se borner à n'être rien de plus qu'un simple sédatif destiné à relâcher les tensions de l'âme du malade³ ; plusieurs genres de musique peuvent produire les mêmes effets, suivant le tempérament du patient ; et d'ailleurs il est assez rare que les médecins précisent la nature exacte du

3 Ainsi Jason Pratensis (VAN DE VELDE, *De Cerebri morbism* ch. 17, « De mania ») : « il s'agit [...] d'une chose des plus admirables et digne de notre considération, capable d'adoucir l'esprit et d'en freiner les affections tempétueuses [« admiranda profecto res est et digna expensione, quod sonorum concinnitas mentem emolliat, sistatque procellosas ipsius affectiones »]. Cité par R. BURTON, *Anatomie de la mélancolie*, Paris, 2000, Mem. 6, Subd. 3, t. II, p. 926. Cf aussi Adam de FULDA (1499) *Musica*, I, M. GERBERT, *Scriptores de Musica medii aevii*, S Blasien 1784/R1990, III, p. 334 : « musica excitat dormientes, dormire facit vigilantes exsanat melancholiam ».

mode à prescrire. On sait que le texte fondateur, dans ce domaine, est, en 1956, l'étude de D. P. Walker sur la doctrine ficinienne du *Spiritus*, qui demeure la seule analyse technique de la question. Mais les conclusions ne peuvent que décevoir l'historien de la grammaire musicale. Confronté à la nécessité de préciser la nature exacte du régime de modes à prescrire aux *literati* victimes des injures de Saturne, Ficin n'aurait pas caché son embarras, s'abritant derrière le paravent d'une terminologie délibérément évasive, telle que musique « joviale », « voluptueuse », « légère », « douce », « simple », « vénérable », « gracieuse », « élégante », « apollinienne », « vigoureuse », « variée ».

En réalité, Ficin est plus précis, nous l'avons montré ailleurs⁴. Reste en effet une troisième possibilité : la mélancolie comme ingrédient de l'écriture musicale, dans la théorie des affects que la Renaissance érige sur les ruines des doctrines antiques sur l'*ethos* et le pouvoir psychique de la musique. La mélancolie, on le sait, renaît au sein du Néo-platonisme florentin, dans un contexte philosophique enrichi d'harmoniques « pythagoriciennes » : Ficin sait réduire le dosage d'un tempérament mélancolique à une harmonie d'extrêmes numériques consonants. Il accepte l'identité pythagoricienne âme-harmonie qu'il relègue aux quatre humeurs et au *spiritus* responsable des sensations, tout en la rejetant pour les facultés supérieures de l'âme. À la mixtion du chaud et du froid, du sec et de l'humide dans le tempérament, répondait, sur le plan sonore, l'harmonie de l'aigu et du grave dans la mélodie, à regarder comme le corps subtil du texte poétique et en même temps comme le double psychique de l'âme de l'imagination de l'artiste, incarnée dans le corps aérien du contrepoint. L'ensemble des phénomènes liés à la perception musicale entre alors dans un circuit fermé, que la magie sympathique conçoit comme une harmonie à grande échelle établie entre deux extrêmes et une moyenne : l'âme du chanteur, la mélodie dans laquelle elle prend corps et l'imagination de l'auditeur. Le moule se confond alors avec l'empreinte, la forme répond à la forme, la mélodie au tempérament : la représentation d'un affect suscitera ce même affect chez celui qui en est affecté et ce dernier ne pourra être communiqué que par celui qui en est possédé. Le tempérament de l'auditeur éprouvera du plaisir en reconnaissant ses propres mesures dans la mélodie mais il souffrira confronté à des formes peu familières. Pure question de consonance entre le sujet et l'objet. Sur le plan de la création, le musicien pourra communiquer la mélancolie à l'imagination de l'auditeur en faisant sien le précepte horatien sur l'art de faire pleurer en pleurant : *Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi*⁵. Il puisera dans le *Canzoniere* de Pétrarque, dans les *Psaumes*, ou dans l'œuvre de son choix une composition poétique comportant l'affect à rendre. En vertu du principe du *decorum*, il choisira un registre stylistique proportionné au caractère de la matière traitée, élevé si la langue

4 Cf. notre article, « Marsilio Ficino: the soul and the body of counterpoint », dans *Number to sound*, P. Gozza éd., Amsterdam, 2000, pp. 99-134.

5 HORACE, *De arte poetica*, pp. 102-103.

est latine et si l'argument est tragique, *humilis* si le sujet est comique, satyrique, grivois ou autre. Pour « donner une âme » au poème, selon l'expression chère empruntée à Vicentino, le compositeur choisira sa syntaxe dans les « lieux propres » de l'affect à imiter. Il choisira un mode conforme à la matière de son chant ; à partir de la finale de ce mode – *fundamentum relationis* de l'édifice – « il tracera au compas les quintes et les quartes » sur lesquelles il segmentera son chant moyennant des cadences ; il imitera ensuite les affects contenus dans le texte en introduisant excroissances et déviations modales dans le corps de la composition.

Quant à l'analyse musicale, son et pensée, mélodie et affect, font un tout, transformant la mélancolie en une propriété intrinsèque aux objets sonores, que, dans une certaine mesure, une physiognomonie des éléments combinés dans la mélodie – et non de la mélodie elle-même, qui échappe à l'analyse – peut isoler sur la partition⁶.

La théorie

Reste à déterminer la nature exacte des ingrédients d'une composition mélancolique. À l'aube du xvi^e siècle, le premier auteur à même de répondre à cet interrogatif est Marsile Ficin. Médecin des Médicis à Florence, éditeur de Platon, il est le premier prêtre de Saturne de l'époque moderne à se repencher sur le *problème XXX* d'Aristote. *Musicus* et *cantor*, instrumentiste à ses heures, il manie la théorie mathématique de l'harmonie avec la même aisance que sa *lira da braccio*, dont il joue les yeux étincelants levés au ciel tel une sainte Cécile en extase. Il connaît la théorie musicale de l'antiquité grecque mieux que quiconque ; mieux que Franchino Gaffurio, qui accède à la théorie musicale de l'antiquité grecque en annotant en marge son imposant *in folio* platonicien.

Le point de départ de la théurgie musicale de Ficin est une conception « anthropomorphique » du contrepoint, édifiée sur le décroisement d'au moins cinq domaines parallèles de l'harmonie, chargés d'une valeur élémentaire : une théorie des quatre

6 Bien entendu tous les détails de cette esthétique n'ont pas obtenu l'approbation de tous les auteurs. La théorie de l'*ethos* pouvait revendiquer pour siennes plusieurs sources : le pythagorisme, Damon d'Athènes, le livre VIII des *Politiques* d'Aristote, ou les dialogues platoniciens, où la musique agit avec violence sur l'âme au point de susciter l'interdit des gardiens des lois de la République. Cette doctrine avait trouvé des détracteurs sceptiques dans l'Antiquité même, comme Sextus Empiricus, qui avaient vidé les éléments de la théorie harmonique de leur contenu moral. L'humanisme classique parvient à concilier mathématique et théorie des passions, contrepoint et sciences exactes, raison et sensation. La révolution scientifique du xvii^e siècle ne tardera pas à s'apercevoir qu'en réalité cette synthèse est un mariage de raison, qui va se solder par un divorce. T. Campanella prive le nombre de ses valeurs causales ; il rejette le déterminisme de la musique astrologique de Ficin et place les effets de la musique antique sur le compte de facteurs accidentels trop complexes à rationaliser sous le coup de règles et de préceptes généraux. En 1630, on trouve les mêmes arguments chez Descartes. Théorie des passions et composition musicale, *de iure*, divorcent. *De facto* elles ne continuent pas moins à partager un même lit, profondément ancrées dans l'habitude et dans les conventions de l'écriture, qui traversent indemnes les querelles du xvii^e siècle.

humeurs, une dialectique, une théorie harmonique, une grammaire et une physique des éléments. Sciences sœurs gravitant dans l'orbite du *quadrivium*, ces disciplines communiquent en vertu d'un dénominateur commun, caractérisé par une épaisseur polysémique considérable : le concept d'élément (*stoicheion*, *elementum*). Une étude de vocabulaire peut montrer que ce terme peut désigner les lettres de l'alphabet⁷, les sons irréductibles de la voix⁸, les parties du discours⁹, les notes de la mélodie¹⁰, les éléments, pairs et impairs, des extrêmes numériques des intervalles¹¹, les contraires en conflit dans les corps physiques¹².

L'arithmétique tempère les « éléments », pairs et impairs du nombre dans les deux extrêmes des intervalles consonants selon une juste mesure ; le pair – féminin – épouse l'impair masculin dans la première unité ; une agglomération d'unités forme le nombre, deux extrêmes numériques forment un rapport (*logos*), plusieurs rapports se combinent dans les systèmes partiels (*analogiai*) pour former la trame générale du système harmonique¹³.

De plus, les mathématiciens antiques comptent en combinant les lettres de l'alphabet (*stoicheia*). Au nombre répond la lettre, aux rapports, les syllabes et aux progressions proportionnelles, le discours, avec ses analogies et ses syllogismes. En vertu des consonnes, les voyelles s'articulent dans les syllabes, les syllabes dans les mots, et les mots dans le discours, comme les intervalles se combinent dans la mélodie. Et comme Platon dans le *Philèbe*, Ficin peut reconnaître dans l'organisation logique de la mélodie une image idéale du processus cognitif, partagé entre l'un et le multiple, comme si l'anatomie de la réalité était à la dialectique ce que la division de la corde dans ses parties est à la théorie harmonique¹⁴.

On passe ensuite de la grammaire à la musique en vertu de la valeur équivoque du mot *logos*, synonyme de « discours » et de « rapport harmonique ». La théorie musicale tempère l'aigu et le grave dans la note, deux notes forment un intervalle, les intervalles s'articulent dans le mode, les modes dans la mélodie organisée¹⁵.

7 PLATON, *Crat.*, 424 d.

8 ARISTOTE, *Poet.*, 1456 b22.

9 SIMPLICIUS, *In Cat.*, 10, 24.

10 PLATON, *Theaet.*, 206 b ; ARISTOTE, *Poet.* 1456 b.

11 ARISTOTE, *Met.*, 990 a sgg.

12 PLATON, *Tim.*, 48 b, *Pol.* 278 b ; ARISTOTE, *Met.*, 998 a 28, 1059 ; H. KOLLER, « stoicheion », *Glotta*, 34, 1955, pp. 161-74.

13 ARISTOTE, *Met.*, 986 a 15.

14 FICIN, *Marsilio Ficino: The Philebus Commentary*, éd. M.J.B. Allen, Berkeley, 1975, p. 267 (= Ph).

15 La source est encore la définition, par Théon de Smyrne, de la mélodie comme syntaxe de systèmes (*systematon syntaxis*) lydiens, phrygiens, doriens, articulés en structures plus ou moins complexes. La mélodie parle la langue de la logique lorsqu'elle combine des nombres entiers, elle chante « faux »

Vient ensuite l'acception commune du terme « élément » (*stoicheion*) qui convertit la mélodie en une physique d'éléments contraires : comme la nature humaine tempère des humeurs chaudes et froides en proportions variables pour donner lieu à toutes les variantes somatiques des êtres vivants, la musique produit des mélodies au caractère spécifique en mariant l'aigu et le grave dans les éléments de la grammaire musicale¹⁶. La boucle se ferme lorsque l'histoire des mots enseigne que dans la langue d'Homère le mot *melos* – racine de « mélodie » – peut désigner les membres anatomiques des êtres vivants. Ficin – qui connaît bien cette étymologie pour l'avoir trouvée dans un fragment pythagoricien où l'*harmonia* (12:9:8:6) est regardée comme un corps¹⁷ – peut affirmer en toute impunité que le contrepoint est un animal aérien doté d'une âme et d'un corps. Double psychique du « moi », cet animal reproduit l'ensemble des facultés cognitives de l'âme humaine, de la raison – le texte poétique –, à la puissance fantastique – l'*aer fractus ac temperatus* – qu'il partage avec les esprits animaux qui coulent dans les veines de l'auditeur¹⁸.

En effet la matière même du chant est beaucoup plus pure et plus analogue au ciel que la matière d'un médicament: il s'agit, ici, d'un air chaud ou tiède, qui respire encore et qui, en un certain sens, est doté de vie, étant d'une certaine façon vivant, composé de certaines articulations et de membres appropriés, comme un être animé, et il n'est pas seulement porteur d'un mouvement qui véhicule un affect, mais comporte aussi une signification, comme un esprit ; de telle sorte qu'il peut être défini comme une espèce d'animal aérien et rationnel [...] ¹⁹.

Il en va alors de la mélodie comme du canon de Polyclète : la note mesure l'intervalle et l'intervalle la mélodie, comme l'ongle les parties de la statue. La phalangette est à la phalange ce que la note est à l'intervalle ; la main est à l'avant-bras, ce que l'intervalle est à la mélodie. La phalange s'articule aux phalangettes comme la syllabe longue s'articule aux

lorsque le rapport est incommensurable, *alogos*, *absurdum*, terme latin combiné à partir de « a » privatif et de « surdum », sourd – c'est-à-dire, à la fois « faux » et « absurde » du point de vue logique et « dissonant » – « absurde canere » – « inaudible », « dissonant ».

16 À preuve, l'articulation par conjonction de la quarte et de la quinte, « éléments » de l'octave 2:3x3:4 = 1:2 ; cf. ALLEN éd., *Nuptial Arithmetic: Marsilio Ficino's Commentary on the Fatal Number in Book VIII of Plato's Republic*, Berkeley, 1994, (= NF) p. III, [iii] 90-91, p. 183 : « praeterea duodenarius, sicut intra se duas illas continet harmonias ipsius diapason elementa » La source immédiate est Théon de Smyrne (*Exp.*, p. 82 ; BARKER, *GMW*, II, 9, p. 214).

17 Pseudo-Plutarque, *De Mus*, 1139 b, 1140 b, p. 122 Lasserre.

18 Il s'agit d'une métaphore destinée à traverser d'une extrémité à l'autre l'histoire de la pensée musicale. Léonard en tire parti dans son *Trattato*, s'agissant de comparer la musique aux arts visuels. En 1600, l'Artusi reconnaît des chimères dans les madrigaux que Monteverdi compose à partir d'un mélange de modes inconciliables. Kepler regarde les cordes essentielles des modes comme des « squelettes » (« [...] dicamus quibus articulantur sceleta octavarum », *Harmonices Mundi*, Linz, 1619, p. 78).

19 « lam vero materia ipsa concentus purior est admodum coeloque similior quam materia medicinae: est enim aer etiam hic quidem calens, sive tepens, spirans adhuc et quodammodo vivens, suis quibusdam articulis artubusque compositus, sicut animal, nec solum motus ferens affectum praeferens, verum etiam significatum afferens quasi mentem, ut animal quoddam aerium et rationale quodammodo dici possit » (FICIN, « De Vita Coelitus Comparanda », *Opera Omnia*, Bâle, 1536, III, 21, p. 563 ; C. KASKE et J.R. CLARK, *Marsilio Ficino: Three Books on Life, Medieval and Renaissance Texts and Studies*, 57, Binghamton, New York, 1989, III, 21 p. 358 (= DV).

deux brèves dans le dactyle (« doigt »). Le rapprochement est tout sauf métaphorique : dans le corps de la mélodie le tétracorde s'articule au tétracorde par conjonction et par disjonction, comme dans les systèmes décrits par les théoriciens antiques de l'harmonie.

Cette métaphore incarne quelque chose de plus qu'un simple corrélatif anthropomorphique du principe esthétique de la *concinntas*. Elle est l'expression formelle d'une théorie de la connaissance gouvernant tant la composition des éléments dans le corps de la mélodie que l'organisation interne des études harmoniques. Comme le tempérament, la mélodie est une mixtion d'éléments contraires agglomérés suivant un degré de complexité croissante, que la théorie harmonique antique analyse séparément : étude de matière du son, des intervalles, des systèmes, des *tonoi*, des métaboles (transformation modulante de la mélodie) et de la composition mélodique.

Éléments et tessitures vocales

Si le cadre conceptuel est exact, la méthode que Ficin nous invite à suivre pour isoler les traits somatiques de la mélancolie dans la partition est une anatomie de l'animal polyphonique dans lequel elle prend corps. En effet, Ficin a poussé la métaphore de l'incarnation à ses dernières conséquences : dans un passage du *Commentaire au Timée* il pourvoit le contrepoint d'une âme et d'un corps de quatre éléments.

Comme les médecins expérimentés entremêlent certains liquides selon une juste proportion dans laquelle plusieurs matières différentes se réunissent en une seule et nouvelle forme [...], les musiciens très savants tempèrent des notes graves [sc. la basse] comme des matières froides, des notes suraiguës [sc. le soprano] comme des matières chaudes, des notes modérément graves [sc. le ténor] comme des matières humides et des notes moyennement aiguës [sc. l'alto] comme des matières sèches, avec tant de proportion qu'une seule forme se crée à partir de plusieurs, qui, en plus de sa vertu vocale, obtient aussi une vertu céleste²⁰.

Les quatre tessitures vocales sont au contrepoint ce que les quatre éléments sont à la médecine : au soprano répond le feu, à l'alto, l'air, au ténor, l'eau et à la basse, la terre²¹.

20 « Quemadmodum medici peritissimi certos invicem succos certa quadam ratione commiscunt per quam in unam novamque formam plures atque diversae materiae coeant, et ultra vim elementalem virtutem quoque coelestem mirifice nanciscantur, quod in Mithridatis confectione et Andromachi Theriaca est manifestum: similiter artificiosissimi, musici gravissimas voces quasi materias frigidas, voces item acutissimas quasi calidas, rursus mediocriter graves ut humidus mediocriter, et acutas ut siccas, tanta ratione temperant, ut unam quaedam forma fiat ex pluribus, quae ultra vocalem virtutem consequatur insuper et coelestem » (FICIN, « In Timaeum Commentarium », *Op. Omn.*, II, xxxi, p. 1455 = *InTim.*).

21 Il s'agit d'un lieu commun bien connu dans la littérature théorique de la Renaissance : « C'est pourquoi nous appelons la partie la plus grave Basse, que nous faisons correspondre à l'élément Terre [...]. Ainsi, lorsque le compositeur composera la Basse de sa composition, il procédera par des mouvements très lents et disjoints » [« La onde la parte più grave nominano Basso, il quale attribuiremo allo Elemento della Terra »] (ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558, III, 58, pp. 238-39). C'est encore cette même conception du contrepoint comme harmonie d'éléments contraires qui anime, trente ans plus tard, les arguments des académiciens florentins contre la polyphonie. Dans ses lettres à V. Galilei, Girolamo Mei compare la mixtion de l'aigu et du grave dans la polyphonie à de l'eau tiède ; assimilant l'affect résultant aux oscillations d'une colonne maintenue en équilibre par quatre cordes antagonistes tendues aux quatre points cardinaux. (Lettre du 8-5-1572, C. PALISCA, éd., *Girolamo Mei: Letters on ancient and modern music*

Le soprano est chaud²², sec et rapide, comme les esprits de la colère²³. La basse est froide et sèche, comme la mélancolie après l'ardeur. Les voix intermédiaires sont modérément chaudes et sèches, froides et humides, comme le sang et la pituite. À preuve la tessiture des planètes dans le concert céleste : colérique, « rapide », « véhément » et « bouillant », la planète mars génère des sons aigus, âpres et martiaux²⁴. Lent et retardé, Saturne accomplit sa révolution en une trentaine d'années, produisant des notes « froides », « sèches », « graves » et « plaintives ».

J'ajoute que nous attribuons les voix lentes, graves, rauques et larmoyantes à Saturne ; à Mars celles qui sont au contraire, rapides, aiguës, perçantes et menaçantes [...] ²⁵

Le son est une qualité à intensité infinie. Conformément à une tradition tenace remontant aux théoriciens de l'ère hellénistique (Aristide Quintilien), Ficin regarde l'oscillation de la ligne mélodique entre le grave et l'aigu comme la conséquence d'un mouvement dans la catégorie de la qualité (*alloiosis, alteratio*), selon la définition de la transformation qualitative donnée par Aristote dans le traité sur la *Génération et la Corruption* ²⁶. Étant donné, d'un côté, la réalité du sujet, et d'un autre côté l'affection qu'on attribue naturellement au

to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi, Rome, 1960, p. 97, p. 91, 93. cf. aussi la paraphrase de V. Galilei, dans le *Dialogo della musica antica e moderna*, Venise, 1581, p. 82. À propos des sources de l'analogie reliant les tessitures aux éléments, le Père Mersenne renvoie à Diodore de Sicile (MERSENNE, *Questions inouyes*, Paris, 1634/ 1985, p. 153) : « Diodore dit que Mercure avoit eu esgard aux trois saisons de l'année, qu'il rapporta aux trois tons de musique, Acutum ab aestate, gravem ab hyeme, medium, a vere desumens. On n'y eut pas plutost ajouté la quatriesme, qu'on en fit le Tetracorde des Elemens, la basse ayant son rapport à la terre, le tenor à l'eau, le hautecontre, ou contratenor à l'air, le dessus au feu ».

- 22 « [...] est enim [sc.concentus] aer etiam hic quidem calens, sive tepens [...] » FICIN, *DV*, III, 21, p. 358.
- 23 L'idée d'une température du son remonte à l'aube de la physique présocratique. Au rapport de Plutarque Anaximène aurait soutenu que : l'haleine s'enfroïdit quand elle est pressée et serrée des lèvres, mais quand elle sort de la bouche arrière ouverte, alors elle est chaude, à cause de la rareté « (PLUTARQUE, *De prim. frig.*, 7, p. 947 f = Anaximène, frg. 13 B 1, *Les présocratiques*, p. 49). En effet les différents degrés de densité de l'air différencient l'ensemble de la chaîne élémentaire, de la glace au feu, en passant par la terre, l'eau la vapeur. Le son est alors une parenthèse entre l'eau et le feu. Toutefois une contamination stoïcienne n'est pas à exclure. Un passage des Questions naturelles de Sénèque fait dire à Anaximandre que le tonnerre sans foudre est un vent trop faible pour se convertir en flamme (Anaxim., ap., Sen., *Nat. quaest.*, II, 18 ; Pres. 12 A 23, p. 104). On trouve une thèse analogue dans le traité *De generatione animalium*. Les animaux développent une voix aigue lorsqu'ils déplacent rapidement un volume d'air restreint. Chaud et dense, le souffle produit des voix graves, froid et rare, des sons aigus. Le son est grave chez les aulètes qui jouent avec un souffle plus chaud et produisent des sons en prononçant les syllabes « ah » « ah » (*aiazontes*) (ARISTOTE, *De gen. an.*, 788 a 15-20. cf. aussi Pseudo-ARISTOTE, *Probl.*, XI, 13 ; BARKER, *Greek Musical Writings*, Cambridge, 1984-1989, 2 vol., p. 481 (= *GMW*). On trouve cette discussion dans les *Problèmes d'Aristote*, où la synergie du son et de la température explique le timbre, l'acuité, la vitesse de propagation de la voix (Pseudo-ARISTOTE, *Probl.*, XI, 3, 6, 11, 13, 14-16, 19-21, 23, 32, 34, 52, *GMW*, pp. 85-97. ARISTOTE Quint., *De Mus.* II, 14, 10-12, p. 81, *GMW*, p. 484.
- 24 FICIN, *DV*, III, 21, p. 360. L'« acuité » du son n'est pas une métaphore ; elle dérive de la valeur équivoque du terme grec *oxy*, qui peut désigner l'acuité des angles des figures géométriques, les saveurs piquantes dans la nourriture ou encore, dans la tradition platonicienne, les sommets des molécules pyramidales du feu.
- 25 « lam vero, voces tardas, graves, raucas, querulas Saturno tribuimus ; Marti vero contrarias, veloces acutasque et asperas et minaces [...] » Ficin, *DV*, III, 21, p. 360.
- 26 ARISTOTE, *De Gen. et Corr.*, 319 b 10.

sujet, il y a altération quand, le substrat restant identique et perceptible, un sujet donné change dans ses affections, que celles-ci soient contraires ou intermédiaires. Ainsi l'eau est tantôt chaude tantôt tiède tout en restant de l'eau, l'air sortant de la bouche d'un chanteur est tour à tour aigu ou grave tout en demeurant de l'air, et le grand système parfait – le substrat « matériel » (*kata thesin*) de toute modification modale – est tantôt phrygien tantôt dorien tout en demeurant le même quant à ses intervalles constitutifs. Le registre est alors à la musique ce que le spectre des couleurs est aux arts visuels : la simple transposition d'une formule mélodique entraîne un changement de caractère²⁷.

La doctrine de l'altération joue un rôle déterminant dans la théorie des affects. Elle explique les sensations visuelles, tactiles et auditives. Elle s'applique aux mouvements du *spiritus*, le nœud pneumatique de l'âme et du corps qui circule dans le système nerveux du patient, mû par la dilatation et la contraction du cœur. L'imagination perçoit la qualité du son lorsque l'*aer inclusus* présent dans l'oreille interne, altéré par les sensations, analyse l'intensité des objets sensibles en oscillant dans l'intervalle continu compris entre couples des qualités affectives contraires²⁸. Lorsqu'il se dilate et se raréfie sous l'impulsion de la température, il produit les manières d'être les plus variées. Il contient les « puissances des quatre éléments » selon des quantités déterminées par les proportions musicales²⁹,

27 Parmi les « affections qu'on attribue naturellement au sujet », Ficin énumère les attributs de la chaleur, de la sécheresse, de la densité et de la raréfaction. Il ne supprime pas pour autant la cloison étanche entre l'affection et le substrat qui pourrait conduire à affirmer que, dans l'aigu, l'air se transforme en feu. Le recours aux qualités élémentaires était un lieu commun très répandu dans la physique du son antique. Chez Boèce, rapidité et densité, lenteur et raréfaction, expliquent l'aigu et le grave. Chez Ficin, le contrepoint vit, respire et réunit toutes les qualités élémentaires des êtres vivants. L'identité établie entre les catégories de la hauteur, de la vitesse et de la densité des sons puise ses racines dans la physique présocratique. Elle rejoint la Modernité à travers la tradition du *De Institutione Musica* de Boèce (*De Institutione Musica*, Leipzig 1867, I, 3 23-26, pp. 189-90) : « Motuum vero alii sunt velociores, alii tardiores, eorundemque motuum alii rariores alii sunt alii spissiores.[...] Et si tardus quidem fuerit ac rarior motus, graves necesse est sonos effici ipsa tarditate et raritate pellendi. [...] Igitur quoniam acutae voces spissioribus et velocioribus motibus incitantur, graves vero tardioribus ac raris, liquet additione quadam motuum ex gravitate acumen intendi, detractone vero motuum laxari ex acumine gravitatem. Ex pluribus enim motibus acumen quam gravitas constat ». [« Quant aux mouvements, les uns sont plus rapides, les autres plus lents, et parmi les mêmes mouvements les uns sont plus rares les autres plus denses [...] Ainsi, puisque les notes aiguës naissent des mouvements plus denses et plus rapides, et les notes graves des mouvements plus lents et plus rares, il est manifeste qu'on parvient à une tension du grave à l'aigu par une addition de mouvement, et au relâchement [de cette tension] par une soustraction de ce même mouvement. »].

28 « Instrumentum sensus debet esse medium inter sensibilia sua contraria, ita ut nec alterutrum habeat, nec sit ex utroque commixtum. Si spiritus gustui naturaliter dulcis fuerit non alterabitur a dulci [...]. Sin amarus fuerit similiter, neque discernit amarum et dulce confundet, sin ex utroque commixtus, neque similiter commixta discernet ». (FICIN, « Marsilii Ficini expositio in interpretatione Prisciani Lydi super Theophrastum », *Op. Omn.*, p. 1820) [= *Theophr.*] ; FICIN, *TP*, VII, vi, p. 276 ; cf St. AUGUSTIN, *De Mus.*, VI, v, 10, éd. G. Mazzi, Milan, 1969, p. 521 ; PLOTIN, *Enn.*, III, vi, 2, p. 437 ; FICIN, *Theophr.*, p. 1818.

29 « Atque ubi proportio rei sensibilis per qualitates gradusque suos proportioni qua sensus ipsius spiritusque complexio constat unidique quadrat et consonat, ibi putant voluptatem mirificam provenire. Ergo ne longius ab instituto digrediamur, Platonici in ipsa auditus complexione unum terre collocant gradum, aquae vero unum quoque, sed tertiam insuper partem, ignis preterea unum atque dimidium,

ainsi que les images incorporelles – *intentiones* – des qualités sensibles, qu'il communique aux facultés supérieures de l'âme. On trouve toutes les indications nécessaires sur le parcours de l'information dans les sens internes dans un passage éloquent de la *Théologie Platonicienne*:

La puissance des idoles supérieures qui amènera les pluies représente d'avance, en vue des pluies, les orbites des cieux, celles-ci humidifient l'air, l'air humecté met en mouvement notre pituite, c'est-à-dire l'humeur aqueuse, la pituite, l'esprit par la partie où il est lui-même aqueux. Puisque l'esprit est une vapeur du sang et que le sang renferme quatre humeurs, il y a dans l'esprit les quatre puissances des humeurs et des éléments. Donc cette puissance aqueuse de l'esprit provoquée par la pituite, excite la puissance vivifiante de notre âme par la partie où la puissance vivifiante possède les germes des éléments aqueux. Cette puissance éveille les images intéressant la pituite qui se trouvent dans la fantaisie et dans la raison à l'état de vacance, de telle sorte que nous représentons immédiatement les cours d'eaux, les pluies, les hydres, les anguilles, les poissons etc. De la même manière, la puissance des êtres supérieurs qui créera les chaleurs et les fièvres met en mouvement en nous par des mouvements appropriés la *cholera* [en grec dans le texte], c'est-à-dire la bile et l'esprit bileux, celui-ci la puissance vivifiante, celle-là les images ignées qui dorment dans la fantaisie et la raison, de telle sorte que nous imaginons les incendies, les couleurs rouges et jaunes³⁰.

La discussion gravitant autour de la divination, Ficin n'est pas très explicite sur les conséquences musicales de cette doctrine. Cependant l'étroite connexion reliant la musique à la physique des éléments autorise le transfert des principes de cette mécanique à l'analyse de la perception musicale. Différenciées en fonction d'une mixtion spécifique des quatre éléments, les objets sensibles éveillent dans la fantaisie des images conformes aux « puissances » des quatre éléments contenus dans l'esprit. Or l'esprit responsable des perceptions auditives partage sa nature avec l'*aer fractus ac temperatus* qui anime le corps du contrepoint³¹ : il contient en puissance la forme mathématique de la quarte, de la quinte et de l'octave et vibre à l'unisson avec les quatre tessitures vocales, que Ficin, dans le *Commentaire au Timée*, a assimilé à celles des quatre éléments. Les « puissances » des éléments présentes dans le contrepoint excitent la puissance vivifiante de notre âme ; celle-ci éveille les images correspondantes qui se trouvent dans la fantaisie à l'état de vacance ; à travers l'esprit, l'imagination met en mouvement le corps suivant la nature des idées qui la traversent³². L'évocation des images relatives à la mélancolie appartient

aëris denique duos. Hinc ergo vim proportionis sexquiterie, sexquialtere, duple oriri maxime arbitrantur ». (FICIN, « Epistola de rationibus musicae », Florence, 1937, p. 54 (= *ERM*)).

- 30 « Vis illa supernorum idolorum pluvias inductura ad pluvias praefigurat coelorum rotas, hae aerem humefaciunt, aer udus pituitam movet nostram, humorem scilicet aqueum, pituita spiritum, ex ea praesertim parte qua et ipse est aqueus. Siquidem spiritus cum sit vapor sanguinis et in sanguine quatuor insint humores, in spiritu sunt quatuor humorum elementorumque virtutes. Igitur virtus illa spiritus aquea a pituita irritata vivificam animae nostrae instigat potentiam ex ea parte qua aquaticorum semina vis vivifica possidet. Vis haec suscitatur eas imagines quae in vacante phantasia rationeque sunt ad pituitam pertinentes, ut subito cogitemus flumina, imbres, angues, anguillas, pisces atque similia. Eodem pacto vis supernorum calores et aestus proceratura congruis mediis choleram, id est bilem, in nobis et cholericum spiritum movet, hic virtutem vivificam, haec igneas imagines in phantasia rationeque latentes, ut incendia imaginemur rubeosque colores et flavos ». (FICIN, *TP*, XIII, ii, t. 2, pp 213-14).

- 31 FICIN, *InTim*, p. 1479.

alors à la puissance de la terre véhiculée dans l'esprit par le registre grave ou encore, lorsqu'elle brûle, à celle de tous les degrés de température intermédiaires franchis par sa dynamique instable ; et au registre aigu répond la colère. Cette thèse pourra invoquer l'autorité des anciens :

En examinant la voix selon la passion quelqu'un pensera qu'il conviendra d'attribuer la voix aiguë au colérique. Celui que la colère agite, en effet, comme l'indigné, a l'habitude de tendre sa voix et de vociférer dans le registre aigu ; l'homme langoureux, en revanche, relâche sa voix et parle gravement³³.

Elle obtiendra l'approbation de la plupart des modernes, y compris des plus critiques.

Au sujet de la suite des sons, Galilée [Vincenzo Galilei] avertit particulièrement de ceci, qu'il y a deux différences, l'une en montant, l'autre en descendant, dont la première se prête à la joie, la seconde à la tristesse et aux larmes. La cause est naturelle : en effet, en dessous la voix grave est produite par un mouvement lent, en dessus la voix aiguë par un mouvement rapide ; donc lorsque la voix descend, elle se rapproche du repos ; quand elle monte, elle part vers le mouvement ; c'est pourquoi, la plupart du temps, dans le chant choral, nous terminons dans le lieu le plus bas ; donc la joie perd ici sa force, là elle est vigoureuse. En effet la pensée languit dans la tristesse, et tous les actes ; elle vit et est active dans la gaieté³⁴.

La théorie des passions qui est en germe dans cette conception reconnaît dans le son la conséquence d'une altération du mouvement sonore et fera une place, plus qu'à l'élément en soi, à la notion de relation, au mouvement qualitatif résultant de leur confrontation dans le devenir de la forme – modulations, mouvements mélodiques, conflit entre qualités modales rivales. Un exemple instructif est la corrélation étroite établie par la théorie entre l'*ethos* des intervalles mélodiques à leur dimension. La note passe d'un niveau de tension donné à un degré plus élevé en vertu d'un effort livré par le moteur au mouvement sonore ; elle descend suite à une diminution de ce dernier. Ainsi les intervalles plus larges imitent l'exubérance, l'outrance, les affections sanguines et colériques. Menus, ils désignent la faiblesse et les larmes. Faute de témoignages précis dans la littérature théorique antique – peu prolixe sur l'*ethos* des intervalles –, cette doctrine revendique pour sienne, à la Renaissance, l'autorité de la médecine humorale et de la physiognomonie, et notamment grâce à la thèse selon laquelle les grands pas indiquent la générosité et l'efficacité, tandis que les petits pas serrés indiquent la mesquinerie, l'avarice, les simulations des malades imaginaires, la ruse et de la dissimulation :

32 « L'information dont il s'agit n'est pas un concept d'essence purement intellectuelle : quasi-raison logée entre le particulier et l'universel, elle partage sa nature avec les perceptions des facultés inférieures de l'âme, livrant aux sens internes des images d'essence « fantastique », non verbales et encore indéterminées du point de vue conceptuel, qu'il appartiendra au texte poétique de spécifier ultérieurement.

33 « Secundum passionem quidem intendens acutam (oxeian) vocem putabit aliquis oportere ponere iracundi. Indignatus autem et iratus distendere consuevit vocem et acute loquitur, qui autem remissus stat, et remittit vocem et graviter loquitur » (*Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, éd. FOERSTER, Leipzig, 1983, vol I., p. 25 = SPGL).

34 J. KEPLER, *Harmonices Mundi*, p. 80.

Ceux qui marchent à grands pas, sont magnanimes et efficaces ; [ceux qui procèdent] par petits pas serrés sont inefficaces, pingres, mesquins, simulateurs de douleurs et sombres d'esprit³⁵.

On trouve une application musicale de cette doctrine chez Vicentino et dans un témoignage éloquent du père Mersenne³⁶.

Proportio

Indéterminé dans la matière aérienne du contrepoint, le caractère d'un chant (*ethos*, *affectus*) assume une première détermination dans la note, suite à l'arrêt du mouvement qualitatif de la voix sur un degré de tension fixe (*tonos*). « Stase du mouvement », la note qui en est issue est à la musique ce que l'unité est à l'arithmétique, un degré de tension déterminé dans une ligne géométrique divisible à l'infini, que l'on peut quantifier et comparer à d'autres hauteurs du même genre. La note est nombre et l'intervalle une relation entre deux extrêmes numériques pairs et impairs. Chez Ficin, la qualité du rapport générateur explique celle de l'intervalle ; les deux domaines de la consonance, arithmétique et sensible, coïncident et la consonance est une définition purement mathématique que les intervalles traduisent, sous la forme d'un affect (*ethos*, *affectus*) bien précis, dans la sphère des phénomènes acoustiques³⁷. Un rapport a/b est consonant si la différence $a - b = n$ est un diviseur commun de a et de b , si l'extrême majeur est inférieur à 4, si le rapport appartient à la classe du *genus superparticularis* $n + 1/n$. Indépendantes dans les corps physiques, quantité et qualité font un tout dans le domaine musical. La mélodie exerce des vertus efficaces sur l'esprit en vertu de « qualités non étendues » présentes dans le « point, dans l'unité, dans le nombre et dans l'harmonie »³⁸. Détermine la qualité des relations harmoniques un principe que la médecine des humeurs partage avec la théorie harmonique depuis ses origines communes, dans les fragments d'Alcméon de Crotone et que la conception anthropomorphique du contrepoint ficinien ne pouvait pas manquer de revendiquer pour sienne. Art de la bonne relation, l'arithmétique harmonique tempère les éléments pairs et impairs du nombre dans les extrêmes des intervalles, tout comme la nature mêle les humeurs dans le corps : le caractère d'une mixtion est universellement incolore lorsqu'un dosage égal des forces (*isonomia*)

35 « Qui longis passibus incendunt magnanimi sunt et efficaces ; parvi autem et restricti passus inefficaces, parci, parvae mentis sunt, dolorum artifices et obscurae mentis » (Anon., *De physiogn*, 75, SPGL, II, p. 97).

36 *Infra*, note 68.

37 Dans un texte célèbre, le discours tenu par le médecin Eryximaque dans le *Commentaire au Banquet*, Ficin distingue la beauté que l'on calcule mathématiquement de la Beauté spirituelle qui rayonne depuis les sommités de l'âme du monde. Il reconnaît en même temps l'existence d'un « amour » incarné, que le pair fait à l'impair dans les extrêmes des consonances musicales. Il appartient aux « musiciens » de déterminer « quels sont les nombres qui aiment plus ou moins tels ou tels nombres. Ainsi entre un et deux, un et sept ils ne trouvent qu'un amour infime. Par contre, ils en découvrent un plus grand entre un, trois, quatre, cinq et six et le plus grand entre un et huit ».

38 « Insunt tamen puncto, unitati, numero, harmoniae, virtutibus qualitates aliquae non extensae ». Il y a cependant dans le point, dans l'unité, dans le nombre, dans l'harmonie et dans la puissance des qualités non étendues (Ficin, *TP*, II, 43).

modère l'opposition conflictuelle des contraires. Sitôt que l'égalité des droits cède le pas à la monarchie d'une puissance en excès, la limite fléchit et l'unité se fragmente en un kaléidoscope de qualités antagonistes, comme le *sphairos* d'Empédocle fragmenté dans les quatre éléments sous le règne de la Discorde. Il en va de même pour les intervalles, que l'oscillation de la mesure imposée à la mixtion du pair et de l'impair décline en un éventail d'espèces particulières.

La possibilité d'une détermination mathématique des mesures de la mélancolie est une conséquence logique. En effet, le parallélisme *krasis/harmonia*, comme l'interprétation anthropomorphique du contrepoint, ne pouvait qu'encourager Ficin à engager l'harmonie numérique dans le tempérament, convertissant la notion médicale d'*isonomia* en une harmonie de nombres entiers.

Pour un bon maintien du corps, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, il faut huit parties de sang, quatre de pituite, deux de bile jaune, une de bile noire. De sorte que, si par hasard le sang est chaud et humide en raison d'un degré, ou peut-être même, un peu plus chaud, la bile aura trois degrés de chaleur et la pituite trois d'humidité ; par ce biais en effet l'humidité de la pituite avec la chaleur de la bile pourront se rapporter à la proportion du sang [...].³⁹

L'égalité des droits se traduit ici dans la série géométrique de trois octaves 8:4:2:1. La théorie mathématique de l'harmonie peut prouver que la *proportio dupla* propre à cette progression appartient au *genus multiplex*, le genre d'inégalité produisant les intervalles les plus parfaits, où l'extrême majeur contient le mineur un nombre entier de fois, sans excès ni défaut. Pour montrer que l'octave « contient toutes les consonances », Ficin quantifie même les catégories parallèles de la chaleur et de l'humidité. L'expression *temperiem sanguinis referre videtur* signifie que le rapport établi par l'humidité de la pituite – humide en raison de trois degrés – avec la chaleur de la bile jaune – trois fois plus chaude – se réfère à la proportion du sang. Une lecture hâtive pourrait se borner à mettre en rapport les degrés d'humidité de la pituite (3) avec la chaleur de la bile (3) et la qualité, chaude et humide du sang (8). Mais la relation 8:3:3 n'est pas consonante. Reste alors une dernière possibilité que trois parties de bile produisent une température trois fois plus élevée qu'une seule. Dans ces conditions, deux parties de bile génèrent six degrés de chaleur et quatre de pituite douze degrés d'humidité. La relation est alors harmonique 12:8:6 (12-8/8-6=12:6), comme l'indique la déclaration suivant laquelle le *spiritus* enfermerait les puissances des quatre éléments selon les proportions de l'octave (12:6) de la quinte (12:8) et de la quarte (8:6)⁴⁰.

39 « Ad bona corporis habitudinem (ut ita dixerim), octo partes sanguinis necessariae sunt. Pituitae quatuor, bilis duae, atrabilis una. Item ut sanguis forte uno fit gradu calidus atque humidus, forte etiam paulo calidior, bilis tribus calida, pituita tribus humida ; sic enim humor pituitae cum bilis calore temperiem sanguinis referre videtur ». FICIN, *InTim*, II, lxxxvii, p. 1481. [Quantitativement: la progression est géométrique 1:2:4:8 = trois sons identiques à l'octave. Qualitativement elle est harmonique 12:8:6. Soit: 8 (parties de sang à huit degrés de chaleur) : 12 (quatre parties de pituite par trois degrés de chaleur) : 6 (deux parties de bile jaune par trois degrés de chaleur). 12:8:6 = re la re' = quinte et octave].

L'isonomie atteint ici son sommet de stabilité et d'équilibre. Une progression du genre 1:3:8:27 aurait produit une série de sons toujours différents ; la progression double, en revanche, produit toujours les mêmes sons, trois octaves en *proportio dupla* : une ligne « droite », norme du tempérament idéal, bien équilibré.

Dès lors Ficin peut considérer la génération des passions comme une série d'écarts ou de dissonances de l'âme constituée au départ d'une figure de base – la progression du tempérament idéal 8:4:2:1 –, considérée comme le neutre du système, sorte de « degré zéro » de l'apathie. À chaque affect produit par le distempérament des humeurs répondra une excroissance numérique « dissidente » selon les règles de l'harmonie musicale. On trouve un exemple d'application de ces principes, frappant par son éloquence, dans un passage du *De vita*, où l'auteur n'a pas hésité à ramener l'*extremitas* mélancolique en un nouveau symbole numérique. Le contexte est bien connu : comprimés dans des conduites rendues très étroites par la complexion terreuse, les esprits produits par la mélancolie sont très subtils. Ils circulent dans l'organisme avec une grande rapidité ; comme l'eau de vie, ils ont tendance à s'enflammer et à multiplier les opérations de la fantaisie. Secs et chauds à l'extrême, ils produisent une ardeur éphémère ; froids après l'ardeur, ils pétrifient les mouvements de l'âme comme la glace en hiver, conduisant le sujet au suicide. Dûment tempérés par la chaleur du sang et l'humidité de la pituite, ils maintiennent longtemps la chaleur, produisant une ivresse mentale de longue durée. L'activité de l'humeur noire approche celle d'un fer incandescent à condition qu'à huit parties de sang répondent deux de bile jaune et deux de bile noire :

Qu'elle [sc. la bile noire] ne se mêle cependant pas complètement à la pituite, surtout trop froide et trop abondante, afin de ne pas refroidir ; mais qu'elle soit mélangée à la bile et au sang, au point qu'un seul corps naisse à partir de trois, proportionnellement composé de deux fois plus de sang que des deux autres, de telle sorte qu'il y ait huit parties de sang, deux de bile, et également deux de bile noire. Que les deux autres enflamment quelque peu la bile noire et que, une fois embrasée, elle brille sans brûler, pour éviter qu'elle ne brûle et qu'elle ne soit agitée avec trop de violence, comme le fait d'ordinaire une matière plus dure lorsqu'elle est trop échauffée, et pour éviter que, lorsqu'au contraire elle se refroidit, elle se refroidisse de la même façon au maximum⁴¹.

Une anomalie fondamentale distingue les relations établies par les trois termes de cette série des mesures prêtées au tempérament idéal dans le *Commentaire au Timée* : la

40 « Atque ubi proportio rei sensibilis per qualitates gradusque suos proportioni qua sensus ipsius spiritus-que complexio constat unidique quadrat et consonat, ibi putant voluptatem mirificam provenire. Ergo ne longius ab instituto digrediamur, Platonici in ipsa auditus complexionem unum terre collocant gradum, atque vero unum quoque, sed tertiam insuper partem, ignis preterea unum atque dimidium, aëris denique duos. Hinc ergo vim proportionis sexquiertie, sexquialtere, duple oriri maxime arbitrantur » (FICIN, *ERM*, p. 54).

41 « Non tamen misceatur omnino pituitae, praesertim vel frigidiore, vel multae, ne frigescat. Sed bili sanguinique adeo misceant ut corpus unum conficiatur ex tribus, dupla sanguinis ad reliqua duo proportionem compositum. Ubi octo sanguinis partes, duae bilis, duae iterum atrae bilis portiones existant. Accendatur aliquantulum a duobus illis atrae bilis, accensaque fulgeat non urat, ne quemadmodum solet materia durior, dum fervet nimium, vehementius urat, et concitet: dum vero refrigescit, similiter frigescat ad summum. » (FICIN, *DV*, V, p. 304.).

volonté d'écarter l'humeur pituitaire du concert des qualités humorales, réduit par ce biais à un contrepoint à trois. D'ailleurs trois humeurs sont de trop et Ficin s'arrange pour réduire à deux les termes de la série moyennant une coalition de la bile jaune et de la bile noire contre le sang. En effet, la proportion dont il s'agit n'est pas la quadruple 8:2 mais la *double* $8:2+2 = 8:4$ – comme le prouve l'expression *dupla sanguinis ad reliqua duo*. Interprétant à la lettre le concept d'*extremitas*, Ficin réduit la proportion à deux extrêmes, comme pour y creuser un vide central, sans identité et sans mesure. Que la proportion qui en résulte ne prétende aucunement concilier les extrêmes est ce que démontre une déclaration explicite du *Commentaire au Timée*, selon laquelle deux extrêmes non reliés par deux moyennes intermédiaires, *minime congruunt* :

Que l'on place aussi une moyenne au milieu des contraires : lorsque deux contraires s'opposent sans médiation ils ne s'harmonisent que faiblement [...] C'est pourquoi Platon insère toujours deux moyennes entre les contraires [...] ⁴².

Mais ici Ficin préfère vider de sa moelle le corps de l'harmonie. Pour quelle raison ? Tous les attributs, toutes les formes mentales, allégoriques, visuelles ou sonores, dont la mélancolie s'entoure dans son imposante trajectoire dans l'histoire de la pensée occidentale renvoyaient à des modèles dualistes représentant l'antithèse exacte de l'idéal antique d'harmonie comme conciliation de deux forces antagonistes : l'alternance, dans la phénoménologie clinique, d'états psychiques inconciliables, la figure de la « concentration », chez Ficin, comme oscillation de l'esprit transporté entre l'orbite de Saturne et le « centre » de la terre ; le chemin de la sagesse comme passage dangereux entre Scylla et Charybde ; la mélancolie du Christ, partagé entre ciel et terre par sa double nature divine et humaine ; et enfin, chez le Tasse, l'assimilation de la mélancolie à la Chimère ou à l'hydre aux mille têtes.

Une distribution eurythmique des humeurs, dans ces conditions, se serait révélée incongrue. Il s'agissait d'exprimer, moyennant une formule mathématique, la dynamique instable de la bile noire et notamment le *mouvement indéterminé* (*apeiron*) de son esprit subtil, altéré dans la catégorie de la qualité entre ses affections contraires. La solution était toute trouvée dans la théorie mathématique de l'harmonie, le *spiritus* partageant bon nombre de ses qualités avec le corps aérien de la mélodie. Rien n'était plus logique que d'imaginer les puissances contraires en conflit dans le tempérament sous la forme d'une confrontation entre éléments numériques pair et impairs (2:1) et de concevoir, dans l'intervalle intermédiaire, le mouvement oscillatoire entre qualités affectives contraires comme une ligne géométrique, continue et divisible à l'infini. L'expression formelle de la dynamique instable

42 « Esto itaque, ut poesis canit Empedoclis, et inter contraria medium: quando contraria et maxime distant et absque medio, minime congruunt [...]. Propterea Plato inter contraria semper media saltem inserit duo : quemadmodum ex verbis eius evidenter apparet » (FICIN, *InTim*, II, xviii, p. 1445).

de l'humeur mélancolique venait ainsi à se confondre avec un archétype mathématique bien connu dans la théorie platonicienne des nombres idéaux, d'importance capitale dans la théorie arithmétique de l'harmonie: la *Dyade indéterminée* (*dvas aoristos*).

Matrice idéale des nombres mathématiques pairs, la Dyade enfante, divisant et redoublant les quantités sans repos, un double infini : l'un en direction des multiples, l'autre vers les sous-multiples, suite à la dichotomie à l'infini d'une grandeur géométrique limitée par deux points aux deux extrémités. L'un assimile, unifie et accorde, la *Dyade* divise, sépare et sème la discorde, encourageant le penchant des composantes de l'harmonie à s'enfermer dans leur spécificité. Principe de division, de l'inégalité et de la variation, elle contient la cause du devenir, du mouvement et de la déformation de l'idée dans la réalité transitoire des phénomènes sensibles. Lors de la génération harmonique de l'âme du monde, dans le *Commentaire au Timée*, elle incarne la cause de la réalité sensible, sujette au devenir et « réfractaire à la mixtion », principe de l'Autre, que le démiurge tempère en proportions musicales au Même dans le cratère de l'univers. Dans la *Théologie Platonicienne*, elle indique le penchant de l'âme, séduite par les facultés inférieures, vers le particulier, l'« altérité » et le « mouvement » indéterminé de la matière corporelle⁴³. Le partage de l'idée dans le mouvement discordant des facultés inférieures de l'âme est alors comparable à la diffraction de la lumière dans un prisme, simple, universellement incolore au sommet, divisible, polychrome et ouvert sur l'infini à sa base ; ce qui se traduit, du propre au figuré, en un modèle géométrique en forme de *lambda* illustrant la dégénérescence de la consonance dans la dissonance à partir de l'unité :

Pour représenter l'âme les Pythagoriciens ont l'habitude de se servir aussi bien de figures que de nombres mathématiques, parce que, comme les mathématiques, les âmes tiennent le milieu entre les formes naturelles et les formes divines. Ils constituent donc un triangle au sommet duquel se trouve l'unité, de laquelle dérivent de chaque côté trois nombres, pairs d'un côté impairs de l'autre, suivant ce rapport: d'un côté d'abord deux, puis quatre, enfin huit ; de l'autre côté, d'abord trois, puis neuf, enfin vingt-sept. Ils pensent que ces nombres indiquent toutes les parties, puissances, fonctions de l'âme⁴⁴.

La dualité est infinie parce que la ligne que l'on partage par dichotomie est toujours un intervalle logique limité aux deux extrémités par deux points, partagé ensuite en une série de segments de même nature ($1/2$, $1/4$, $1/8$...) ⁴⁵. En outre, l'infini participe de la

43 « Si on considère l'âme par rapport à son propre centre, c'est-à-dire à la raison, cette raison est elle-même quand elle s'élève à l'intellect et à l'universel est dite indivisible, mais quand elle penche vers les sensible et le singulier elle est dite divisible. Dans le premier cas elle obtient, si je puis dire, l'identité et le repos, dans le second elle subit inversement l'altérité et le mouvement » (FICIN, *TP.*, XVII, ii, p. 154).

44 Au dire de Plutarque cette figure en forme de *lambda* résulterait d'une initiative de Crantor, le plus ancien parmi les commentateurs du *Timée* (PLUTARQUE, *De an. procr. in Tim.*, 1027 d, H. Cherniss éd., Cambridge, 1976, p. 265). Ficin a pu la trouver soit dans le commentaire de ce dernier, soit chez THÉON DE SMYRNE (*Exp.* p. 157) ; cf. aussi MACROBE, *Comm. in Cic. Somm. Scip.*, I, vi, 15-18.

45 « Les pythagoriciens, de leur côté, disaient que l'illimité est le nombre pair, parce que tout nombre pair est – au dire des commentateurs – divisible en deux parties égales, et que ce qui se divise en deux parties égales est, selon la division dichotomique, illimité, puisque la division en moitiés égales renvoie

Dyade parce que celle-ci, matrice de tous les nombres pairs, enfante la progéniture protéiforme des nombres oblongs (*heteromekeis*) dont l'inégalité introduit la propriété des grandeurs continues dans les quantités discrètes de l'intervalle⁴⁶.

C'est pourquoi, étant donné que les nombres équilatéraux émanent des nombres impairs à la suite de l'unité et les oblongs naissent des nombres pairs avec le binaire en tête, les premiers sont censés être les enfants du bien, les autres les enfants du mal⁴⁷.

La démonstration, parfaitement arbitraire, figure dans une tradition tenace remontant à une source précise, identifiable en vertu de l'affirmation de Ficin selon laquelle « les nombres oblongs naissent des nombres pairs avec le binaire en tête ». Dans un passage connu de la *Physique*, Aristote avait expliqué la raison de cette étrange identité entre le pair et l'infini⁴⁸ : la déformation des rapports oblongs dans le *gnomon* pair⁴⁹. Sur un plan purement formel, l'opération prouve que, contrairement à son corrélatif impair, le *gnomon* pair croît en modulant sans cesse la relation des côtés, la proportion

à l'infini. Au contraire, l'addition d'un nombre impair limite le pair, interdisant la division en moitiés égales.[...] Il est évident que ce n'est pas aux nombres, mais aux grandeurs qu'ils appliquent la division à l'infini » (SIMPLICIUS, *Commentaire sur la Physique d'Aristote*, 455, 20).

46 Une explication plus détaillée figure dans le traité de mathématiques pythagoriciennes de Nicomaque de Gérase : « les anciens disciples de Pythagore et leurs successeurs en considérant le nombre d'origine des séries voyaient, en effet, dans la Dyade l'autre ou l'altérité et dans l'Un le même ou l'identité, l'Un et la Dyade étant les principes de toutes les choses. Or ces principes diffèrent d'une unité, de sorte que l'autre est originairement autre par la monade et non par d'autres nombres, et c'est pourquoi, quand on s'exprime correctement, on dit d'ordinaire « autre » lorsqu'il est question de deux choses, et non de plusieurs. D'autre part, comme il a été montré, les impairs se trouvent être formés par l'Unité et les pairs par la Dyade. Voilà pourquoi on peut dire que l'impair participe, lui, de la nature du même et le pair, de celle de l'autre. En effet, par l'addition des nombres se forment naturellement, et non par décret, d'une part les carrés, ceux-là par la sommation des impairs, de l'un à l'infini, et d'autre part les hétéromèques, ceux-ci par la sommation des pairs, de la Dyade à l'infini. Ainsi doit-on reconnaître que le carré participe une fois encore de la nature du même : c'est que ses côtés sont dans un même rapport, qui reste bien semblable, immuable et fondé sur l'égalité. Au contraire, l'hétéromèque participe de la nature de l'autre » (II, 17 1-3).

47 « Cum igitur ex imparibus unitate duce aequilateri fiant, ex paribus autem duce binario nascantur inaequilateri, nimirum illi quidem filii boni, hi vero mali censetur » (FICIN, *NF*, XIII 14-16, p. 213).

48 « Toujours selon eux [sc. les pythagoriciens], l'illimité c'est le pair, puisque c'est lui qui, embrassé et limité par l'impair, confère aux êtres leur illimitation. La preuve en est donnée par ce qui se produit en arithmétique : en effet si l'on ajoute les gnomons autour de l'unité, on obtient toujours une figure identique, tandis que si on les ajoute sans partir de l'unité, la figure sera toujours autre » (ARISTOTE, *Phys*, III, iv, 203, a 1).

49 Synonyme de « cadrant solaire », « méridienne », et par extension d'« instrument de connaissance », le mot *gnomon* désigne une figure à angle droit en forme de gamma majuscule, prévue pour la représentation spatiale des nombres sur le sable moyennant des galets (*psephoi*, lat. *calculi*). Le *gnomon* est pair ou impair en fonction de la proportion de ses deux côtés. Il est impair si les unités qui le désignent forment deux côtés égaux articulés à angle droit autour d'une unité médiane. Il est pair lorsque l'un d'entre eux dépasse l'autre d'une unité. Il est alors facile de prouver que la disposition des gnomons impairs autour de l'unité produit une série de carrés, celle des gnomons pairs une suite de rectangles (*hetéromekeis*), toujours différents, l'addition des nombres impairs produisant les nombres carrés ($1+3=4=2\times 2$; $1+3+5=9=3\times 3$...) et celle des pairs, des nombres rectangulaires (2 ; $2+4=6=3\times 2$; $2+4+6=12=3\times 4$...).

franchissant systématiquement le cadre de ses limites⁵⁰. Durant toute l'Antiquité et le Moyen Âge, les galets pythagoriciens rempliront les pages des traités de mathématiques musicales et notamment dans le cadre de la réflexion sur les causes mathématiques de la dissonance⁵¹. Plus la série progresse, plus le rapport se complique dégénérant dans des structures progressivement spécifiques et difformes. L'évolution du *gnomon* pair prouve que la dissonance d'un intervalle est inversement proportionnelle à la simplicité de l'excès (*hyperoché*⁵²) qui différencie l'extrême majeur du mineur. Les extrêmes *a* et *b* forment un intervalle consonant si la différence *a-b* est un diviseur commun de *a* et de *b*. La fusion des extrêmes produit des consonances douces comme le miel lorsque le module est entier. Mais elle donne du vinaigre à mesure que la progression croissante des relations *hétéromèques* ($n+1/n$) désintègre son unité. Le module est entier dans l'octave, où l'extrême majeur excède le mineur d'un nombre entier ($2:1 = 1+1/1$) ; il ne vaut plus qu'un demi dans la quinte, un tiers dans la quarte ($4:3 = 1+1/3$), un quatrième dans la tierce majeure ($5:4 = 1+1/4$), un quatre-vingt unième dans le comma syntonique ($81:80 = 1 + 1/80$). Les mathématiciens de l'harmonie peuvent alors décréter que l'octave est plus parfaite que la quinte, la quinte est plus parfaite que la quarte, la quarte est plus parfaite que la tierce. La consonance touche le sommet de la perfection dans l'octave ; rend un effet agréable dans les intervalles compris entre les premiers quatre termes de la série arithmétique ; se vérifie de manière imparfaite dans les mixtions de nombres choisis au hasard comme (256:243), dégénère dans les dissonances plus frustes (*absurdae*) au sein des rapports irrationnels. Les consonances dont les extrêmes diffèrent le plus, comme l'octave, forment un meilleur accord que les demi-tons et les dièses. Ficin le sait bien pour l'avoir lu dans un passage du *Régime Hippocratique*⁵³ mentionné dans le *Commentaire au Timée* ainsi que dans son *Epistola de rationibus Musicae*⁵⁴.

50 D'où le commentaire de Stobée : « Si l'on ajoute autour de l'unité les gnomons impairs successifs, on obtient toujours un nombre carré ; mais si ce sont les gnomons pairs qu'on ajoute de même, ce sont des nombres hétéromèques et inégaux, dont aucun ne sera carré, qu'on obtient » [*Les présocratiques. Choix de Textes*, I préface, x, 22].

51 Si la relation des deux côtés d'un nombre carré produit, convertie en longueurs de cordes ou en vitesses, une série d'unissons, la progression des nombres rectangulaires génère les rapports hétéromèques du *genus superparticularis* ($n+1/n$) présidant à la génération des principaux intervalles : octave (2:1), quinte (3:2), quarte (4:3), tierce majeure (5:4), tierce mineure (6:5) et ainsi de suite jusqu'aux micro-intervalles (81:80...). Aucun rapport hétéromèque, comme le nom l'indique, n'est égal à lui-même. La forme de l'octave ($2:1=1+1/1$), spécifique par rapport à la quinte ($3:2=1+1/2$), appartient au *genus multiplex* ; celle de la quinte, qui n'a rien en commun avec celle de la quarte ($4:3=1+1/3$), participe du *sesquialter*, genre que le rapport *sesquitercius* de la tierce majeure ($5:4 = 1+1/4$) module ultérieurement avant les autres termes de la progression. La Dyade, de ce point de vue, divise parce qu'elle produit des formes spécifiques fermées en elles-mêmes, dissidentes et inaptes à s'intégrer dans la société des sons : séries de tierces justes (5:4) commas (81:80, 125:128) et demi-tons (16:15, 256:243) incompatibles, à long terme, avec les octaves et les quintes, et toujours plus réfractaires à la mixtion.

52 PHILOLAO, ap. PORPHYRE., *In Ptol.*, 5, pp. 91 ; *Les présocratiques.*, 44 A 25 p. 463.

53 HIPPOCRATE, *De Victu*, VI, p. 492 L ; *De Diaeta*, p. 138 J.

54 « Les Pythagoriciens et les Platoniciens pensent que l'unité même est la chose la plus parfaite de toutes et la plus agréable, dans le degré suivant ils placent la stabilité dans l'un, dans le troisième ils placent le retour même à l'unité, dans le quatrième enfin la rétrogradation facile vers l'unité. Ils estiment au

La génération de la dissonance, dans les nombres, venait ainsi à coïncider avec la division en parties aliquotes d'un excès limité par deux points, selon une opération très proche de

contraire que la multitude déréglée représente ce qu'il y a de plus imparfait et de dommageable, la multitude, j'entends, qui avec difficulté revient à l'unité [...]. » Ayant tendu deux cordes égales sur la lyre de manière uniforme, tu diras qu'elles résident dans l'unité et tu entendras l'unisson. Si au contraire tu tendras une autre corde sur une autre corde, elle s'écartera de l'unité. Car en ajoutant la dixième partie, $[1+1/10 = 11:10]$ cette partie par rapport à l'unité produira un écart tel qu'elle ne pourra restituer l'unité qu'avec grande difficulté. Pour la restitution de celle-ci il lui manquera une addition de neuf parties $[1/10+9/10 = 1]$. Ainsi, dans le domaine sonore, l'oreille se trouvera blessée à mesure de la distance excessive par rapport à l'unité. En ajoutant la neuvième partie plutôt que la dixième $[1+1/9 = 10:9]$, l'écart sera encore très grand. En effet il manque 8 parties pour le retour à l'unité $[1/9+8/9=1]$. La règle sera analogue en ajoutant la huitième, la septième, la sixième ou la cinquième partie, puisque de telles parties ouvrent très difficilement accès au tout. En revanche en tendant une corde sur l'autre en raison de la quatrième partie $[1+1/4 = 5:4]$ l'ouïe éprouvera déjà un certain plaisir. Car l'accès vers l'unité paraîtra alors facile. En effet afin que cette quatrième [partie] recrée le tout il suffit un ajout de trois parties $[1/4+3/4 = 1]$. En effet trois unités convergent facilement dans l'unité et en direction de l'unité. Le nombre ternaire est indivisible et auprès de nombreux auteurs il est considéré le plus complet et le plus parfait de tous, et en cette matière il s'accorde au maximum avec l'unité. La proportion sesquiquarte produit la mélodie de la troisième note. Encore si en tendant une corde par la troisième partie, tu procèdes en t'orientant vers l'unité, c'est l'harmonie de la quarte qui te délectera. En effet la troisième partie renouvelle l'entier moyennant l'ajout de deux parties » [...]. [« Pythagorici ac. Platonici perfectissimum omnium et gratissimum etiam unum ipsum existimant, sequenti vero gradu collocant statum in uno, tertio deinde ipsam in unum restitutionem, quarto denique facilem quandam ad unum regressionem. Contra vero imperfectissimum molestissimumque omnium esse dissolutam multitudinem arbitrantur, secundo vero loco processum in multitudinem, multitudinem inquam ad unum difficile redeunt. lactis igitur his fundamentis edificium iam ut ita dixerim musicum construamus. Si fides in lyra duas equales equaliterque omnino tenderis, esse eas dices in uno / sonumque inde unisonum audies. Sin autem altera fidium super alteram intendatur, iam discedetur ab uno. Quod si decimam supra partem addideris, eiusmodi discessus ab uno per eam fit partem que totum ipsum unum difficile admodum restituere potest. Eget enim ad restitutionem ipsam partium novem additione. Quapropter eo in sono ob nimiam ab uno distantiam vehementer aures offenduntur. Ac si nonam potius quam decimam addideris partem, rursus maxime distat. Indiget enim octo adhuc partibus ad regressum. Similis ferme ratio erit, si octavam potius vel septimam sextamve vel quintam adiunxeris portionem, quippe cum partes eiusmodi difficilem adhuc ad toutm ipsum habeant aditum. Verum si per quartam iam partem fidium alteram intenderis super alteram, aures quodammodo hic iam delectabitur. Siquidem facilis hic apparet ingressus in unum. Nam ut quarta hec reficiat totum, trium partium additio sufficit. Tria vero uni et ad unum facile admoventur. Ternarius enim numerus individuus et comprehensor et perfectissimus omnium apud multos habetur, qua in re cum unitate maxime congruit. Proportio vero eiusmodi sexquiquarta edit vocis tertie melodiam. Rursus si per tertiam a principio partem intendendo processeris, harmonia te diatessaron delectabit. Facile namque pars tertia unum ipsum recreat totum, siquidem partium duarum adiunctione id implet. Duo autem uni facile admoventur et in unum facile desinunt, quippe cum dualitas prima sit ab uno processio. Prior tamen per tertiam consonantia ideor manifestus te deliniat, quoniam dualitas in unitatem proprie ternarii ratione convertitur. Proinde si fidium alteram ab initio dimidio plus quam alteram rite intenderis, certe proportio eiusmodi sexquialtera consonantiam efficit diapente, ideoque delectabit magis, quoniam inde proxime subitoque reditur in unum. Una enim huic addita parte fit totum. Dimidio siquidem dimidioque fit totum. Facile vero unum uni subditur perque ambo consipratur in unum. At vero si postquam unam ex fidibus intenderis, alteram mox tendas omnino tantundem, certe hic haud ulterius in ipso discessu ab uno sicut in superioribus sistis pedem, sed unum ipsum totum quod quodammodo dissolutum fuerat subito recreas. Hic igitur proportio dupla per diapason harmoniam omnium perfectissimam mira iam aures voluptate perfundit. [...] Omnino autem meminisse oportet auditum unitate quidem ubique mulceri, dualitate vero quasi divisione quadam semper offendi. Quamobrem quotiens voces duas maxime discernit ut duas, offenduntur maxime. Ubi vero discernit minus, minori ibi offensio provenit » (FICIN, *ERM*, pp. 53-54)].

la dichotomie à l'infini de Zenon, qui introduisait les propriétés des grandeurs continues dans les quantités discrètes⁵⁵.

Il convient de se rappeler que l'ouïe se délecte dans l'unité, mais elle est blessée par la dualité comme par une division. C'est pourquoi à chaque fois qu'elle distingue deux notes comme deux sons isolés, elle en est très blessée. Là où elle les distingue moins, elle l'est moins⁵⁶.

Il s'agit précisément de la structure musico-mathématique que Ficin place au cœur du tempérament mélancolique comme pour condenser en un magnifique symbole numérique tous les attributs de l'humeur noire: dissonance épisodique et à grande échelle, *extremitas*, instabilité formelle, discontinuité dans l'organisation des parties, mouvement et *varietas*. Ficin s'est prononcé clairement sur ce point, décrivant le réceptacle géométrique des mouvements de l'esprit parmi les degrés intermédiaires compris entre la chaleur et le froid (8:2+2) comme un générateur de variété, analogue à la Dyade:

Cette aptitude aux extrêmes n'échoit pas aux autres humeurs. Ainsi lorsqu'elle devient très chaude elle génère une audace extrême, et même une grande fureur ; froidissant à l'extrême elle produit une crainte et une lâcheté extrêmes [...]. Affectée de façon variable par les degrés intermédiaires entre la chaleur et le froid, elle produit des affects variés, à l'instar du vin, et en particulier le vin fort qui peut induire à l'ivresse et engendrer chez ceux qui en boivent les manières d'être les plus variées.[...] ⁵⁷.

Qui plus est une métaphore visuelle enseigne que comme le prisme diffracte l'unité de la lumière solaire, la mélancolie décompose l'unité de la pensée en un arc-en-ciel fantastique de qualités psychiques variées, imprévisibles et articulées sans solution de continuité :

55 *Le genus superparticularis*, au dire de Boèce, introduit dans le nombre la propriété des grandeurs continues : « Superparticularitas autem, quoniam in infinitum minorem minuit, proprietatem servat continuæ quantitatis. [...] Multiplex.... Superparticularitas vero nihil integrum servat, sed vel dimidio superat, vel tertia, vel quarta vel quinta. » [Diminuant l'extrême mineur à l'infini, le genre superparticularis maintient la propriété de la quantité continue ; il ne conserve rien d'intègre, mais il dépasse [le dénominateur] tantôt de moitié, tantôt du tiers, tantôt du quatrième ». [2:1= 1+1/1 ; 3:2=1+ 1/2 ; 4:3= 1+1/3...]. Ficin l'a répété dans le commentaire au Timée : « Le superparticularis s'écarte de l'intégralité : il divise, en effet, mais il maintient la simplicité, divisant par une partie seulement. Au contraire le superpartiens perd non seulement son intégralité, mais aussi sa simplicité, mêlant plusieurs parties en un seul composé inapte à la restitution du tout ». « Superparticularis autem ab integritate quidem labitur : dividit enim : sed servat simplicitatem, per unam enim quandam dividit partem. Superpartiens vero non modo amittit integritatem, sed etiam simplicitatem, ubi plures commiscet partes, in unum quiddam restitutioni totius inaptum. Idcirco hæc a consonantia dissonat, duæ vero superiores consonant, magis autem multiplex, maxime dupla » (FICIN, *In Tim*, II, xxx, p. 1454).

56 « Omnino autem meminisse oportet auditum unitate quidem ubique mulceri, dualitate vero quasi divisione quadam semper offendi. Quamobrem quotiens voces duas maxime discernit ut duas, offenduntur maxime. Ubi vero discernit minus, minori ibi offensio provenit » (FICIN, *ERM*, pp. 53-54).

57 « Quæ quidem extremitas ceteribus humoribus non contingit. Summe quidem calens summam præstat audaciam, immo ferocitatem, extreme vero frigens timorem ignaviamque extremam. Mediis vero inter frigus caloremque gradibus infecta varie, affectus producit varios, non aliter quam merum, præcipue potens, bibentibus ad ebrietatem, vel etiam paulo liberius affectus inferre varios solet » [...] (FICIN, *DV*, II, I, xviii, p. 498).

Quelqu'un pourrait se demander, peut-être, de quelle qualité est le corps d'une telle humeur résultant de la commixtion de ces trois humeurs selon la proportion que nous avons indiquée. Un tel corps est presque de la couleur que l'or présente à nos yeux, tirant cependant fortement sur la couleur pourpre. Et lorsqu'il s'embrase, tant suite à la chaleur naturelle que sous l'effet du mouvement de l'âme et du corps, il chauffe et reluit, comme l'or incandescent qui rougeoie, mêlé à de la couleur pourpre ; et qui, tel l'iris, tire des couleurs variées de son cœur brûlant⁵⁸.

Quant à la dissonance pure, elle qualifiait l'*ethos* instable de la planète Saturne, divinité tutélaire du génie et du malheur.

Contre son influence [de Saturne], astre errant pour les hommes, et en quelque sorte dissonant, nous prémunit Jupiter.⁵⁹

Ethos des intervalles

De la matière du contrepoint aux dimensions plus abstraites de la forme, l'encre noire de la mélancolie imprégnera de sa substance les membres plus complexes du système harmonique.

Ficin l'a affirmé expressément dans un passage du *Commentaire au Timée* selon lequel tous les intervalles inférieurs à la sesquiterce (4:3) génèrent « lenteur et torpeur »⁶⁰. C'est pourquoi les philosophes auraient rejeté le genre chromatique [*mi:fa:fa#:la*], mol et relâché à cause de la succession d'un demi-ton mineur et d'un demi-ton majeur⁶¹. Complexité numérique et dépression partageront le même lit dans la théorie musicale des années successives, en dépit des libertés acquises dans la définition de la consonance. La doctrine exposée par Zarlino dans les *Istitutioni* est essentiellement la même tant par son essence que par ses sources :

Les musiciens usent parfois de termes tels que consonance *piena* et consonance *vaga* [...]. Ils appellent plus pleines les consonances qui occupent l'ouïe avec le plus de puissance moyennant des sons différents [...]. De cela, on peut donc tirer la règle suivante : toutes les consonances dont les proportions sont proches de l'Unité sont plus pleines, sans compter, comme je l'ai dit, l'octave et ses répliques. Nous qualifions ensuite de plus vagues celles qui sont définies par des proportions plus complexes, d'autant plus lorsqu'elles sont placées dans leur registre naturel[...]. Car, étant placées dans l'aigu, elles pénètrent plus vite l'ouïe, grâce à la rapidité de leur mouvement et sont perçues plus agréablement. Elles sont d'autant plus vagues qu'elles s'éloignent de la simplicité, dont nos

58 « Quaeret forte quispiam quale sit corpus illud humoris eiusmodi ex tribus illis humoribus ea, qua diximus, proportione conflatum. Tale est ferme colore, quale aurum esse videmus, sed aliquantum vergit ad purpuram. Et quando tam naturali calore quam vel corporis, vel animi motu accenditur, ferme non aliter quam ignitum rubensque aurum purpureo mixtum calet et lucet, atque velut iris trahit varios flagrante corde colores » (FICIN, *DV*, p. 498).

59 « Contra influxum eius [saturni] hominibus communiter peregrinum et quodammodo dissonum nos armat iupiter » (FICIN, *DV*, III, 22, p. 565).

60 « Ultra vero quadruplam progredi vetat gratia melodiae non solum quia ex vehementiori motu fractioneque in sensum provenit violentia [...]. Sed ut citra quadruplam redeamus vetat vitandi torporis gratia infra sesquiertiam saepe distendere » (FICIN, *In Tim.*, xxxii, p. 1457).

61 « Secundi consonantia, Chromatica nuncupatur, quae per hemitonium minus atque hemitonium maius & trihemitonium, discurrere consuevit, sed hanc utpote molliorem Philosophi reprobant » (*Ibid.*, p. 1458).

sens ne sont guère friands, et s'accompagnent d'autres consonances, puisqu'ils préfèrent les choses complexes aux choses simples. En matière de son, il en va donc de l'ouïe percevant les consonances premières, comme de la vue percevant les couleurs primaires dont les couleurs intermédiaires se composent. De même que le blanc et le noir sont moins plaisants que les autres couleurs moyennes et mixtes, de même les consonances principales procurent-elles moins de plaisir que celles qui sont moins parfaites. Et de même que le vert, le rouge, l'azur et les autres couleurs semblables charment davantage les sens que ne le font les couleurs appelées *Roanno ou Berettino*, dont la première est plus proche du noir et la seconde plus proche du blanc – de même l'ouïe se délecte-t-elle davantage des consonances les plus éloignées de la simplicité des sons, parce qu'elles sont beaucoup plus vagues que celles qui en sont le plus proche.⁶²

De la *vaghezza* indéfinissable des intervalles complexes à la *varietas* mélancolique, la frontière est aussi mouvante que le devenir déformant des relations hétéromèques dans la série des rapports harmoniques. Sur les traces de Zarlino, les auteurs du XVII^e siècle prêteront le caractère *mollis*, triste et relâché, tant aux intervalles générés par les rapports complexes qu'aux consonances simples enfermant un demi-ton en leur sein, comme la tierce et la sixte mineure (5:3). Une analyse saisissante de ce phénomène figure dans une page de l'*Harmonices Mundi* de Kepler, consacrée aux caractères des éléments de la composition.

La Quinte possède la modération, la Tierce molle l'abattement et la pusillanimité[...]. Donc puisque la tierce dure, qui se trouve au lieu le plus bas dans le septième ton, manque du demi-ton, parce que précisément il s'ajoute pour compléter la Quarte, à bon droit elle est tenue pour active et pleine d'efforts, elle dont la force « féconde (*gonimos*) et la puissance irrésistible (*akme aschetos*) » cherchant sa fin, à savoir la quarte à qui le demi-ton est comme une éjaculation recherchée avec un effort complet. Mais la tierce mineure demeurant au plus bas lieu du Premier Ton, comme si elle était contente d'elle-même, faite par sa nature pour l'excès et pour la passion, elle est toujours comme la poule plaquée au sol, prête à recevoir le coq (*sternit humi promptam inessori gallo*).⁶³

Intervalles majeurs et mineurs, partagent alors la théorie des passions en deux directions, que les auteurs rangent en une table de contraires, conformément à la catégorie de l'aigu et du grave, de l'intense (« incitato ») et du relâché (« rilasciato ») du *durum* et du *mollis*⁶⁴ : intervalles menus ou larges, majeurs ou mineurs, consonances imparfaites à résoudre par expansion ou par un mouvement contraire ; modes authentiques ou plagaux, transposés dans l'aigu ou dans le grave. Vicentino s'est prononcé de manière explicite sur ce point.

Le bémol engendrera la mélancolie, et le bécarré intense rendra la composition gaie [...] si le compositeur souhaite rendre sa composition gaie il veillera à accompagner le mouvement [le rythme] rapide et très rapide avec les degrés intenses, et à ce que parmi les consonances et les intervalles il ne manque jamais la tierce majeure et la dixième majeure ; si au contraire, il souhaite rendre une composition mélancolique, il faut faire tout le contraire: il faut choisir le mouvement lent, les degrés mols, et employer les consonances mineures⁶⁵.

62 ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, 1558, III, 8, p. 155 ; trad. Yaël Torrelle.

63 J. KEPLER, *Harmonices Mundi*, Linz, 1619, p. 77.

64 « Le sujet sera pour moi sur les deux genres naturels du chant, notamment le Dur et le Mol dont les voix exciteraient quelques sentiments [...]. En effet, comme la femelle est faite surtout pour supporter, le mâle pour agir, surtout dans l'affaire de la génération, ainsi le genre Mol est approprié aux passions féminines de l'âme, le Dur aux actions viriles » (KEPLER, *Ibid.*, p. 76).

Cependant l'écriture peut combiner l'amplitude et la direction de l'intervalle, le caractère mol d'un mouvement mélodique descendant avec l'*ethos* intense d'un intervalle majeur. Walker a montré que chez Vicentino les demi-tons et les tierces mineures sont faibles (*molle, mesto*) en montant et vigoureux en descendant:

La tierce mineure est très faible, elle a quelque chose de triste et descend volontiers. Elle paraîtra beaucoup plus gaie lorsqu'elle sera accompagnée d'un mouvement rapide et même très rapide ; ascendante et jouée lentement, elle aura la nature d'un homme fatigué [...] ; cet intervalle traduira parfaitement les paroles tristes en restant stationnaire [dans le contrepoint]⁶⁵.

Et on connaît l'effet du même argument dans la polémique de Galilée à l'égard de la polyphonie:

Il est manifeste que les parties expriment plus efficacement la même émotion avec ce qui est semblable plutôt que par ce qui est dissemblable ; et que la joie, la tristesse, et les autres passions, peuvent être causées chez l'auditeur non seulement par l'aigu et le grave, ou par le mouvement rapide ou le mouvement lent, mais aussi par les diverses qualités des intervalles ; ou, plus exactement, par la direction ascendante ou descendante du même intervalle ; car la quinte est triste en montant et joyeuse en descendant ; et, au contraire, la quarte est joyeuse en montant et triste en descendant ; et la même chose est vraie pour les demi-tons et les autres intervalles⁶⁷.

Mais c'est dans les dissonances produites par les intervalles plus menus que l'Altérité distille la quintessence de l'esprit mélancolique. Vicentino assimilera le mouvement mélodique de la tierce mineure à « la nature d'un homme fatigué », et moins d'un siècle plus tard Mersenne tiendra un discours analogue pour les micro-intervalles, partageant leur humeur noire avec celles des vieillards et leur flegme avec les enfants :

Les demi-tons et dièses représentent les pleurs et les gémissements à raison de leurs petits intervalles qui signifient la faiblesse : car les petits intervalles qui se font en montant ou descendant, sont semblables aux enfants, aux vieillards et à ceux qui reviennent d'une longue maladie, qui ne peuvent cheminer à grands pas, et qui font peu de chemin en beaucoup de temps⁶⁸.

65 « Il b (*molle*) darà malenconia, e il b (*quadro*) incitato farà allegra la compositione [...] se il Compositore, vorrà far la compositione allegra, quello sempre dé accompagnare il moto veloce et velocissimo, con i gradi incitati, e che fra le consonanze et unisonanze non manchi mai la terza maggiore et la decima maggiore et poi quando si vorrà far una compositione melanconica, si dé far tutto all'opposto della compositione allegra, si dé eleggere il moto tardo, i gradi molli et usare le consonanze minori » (N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome, 1555, IV, xix-xx, pp. 81-82).

66 « [La terza minore] è molto debole, e ha del mesto, e volentiera discende. Questa parerà alquanto allegra, quando sarà accompagnata dal moto veloce, e velocissimo ; e quando ascenderà con il moto tardo, havrà della natura d'un huomo quando è stracco [...] ; questa consonanza servirà bene alle parole meste, stando alquanto ferma » (VICENTINO, II, xii, p. 33).

67 « [...] che con maggior efficacia son'atte ad esprimere l'istesso col simile, che col diverso ; e che l'allegrezza e la mestitia insieme con l'altre passioni, possono essere cagionate nell'uditore non solo con il suono acuto e grave, e col veloce e tardo movimento ; ma con la diversa qualità degli intervalli : anzi con l'istesso portato verso il grave, o verso l'acuto, imperoché la quinta nell'ascendere è mesta, come detto havete, e nel discendere è lieta ; e per il contrario la quarta è tale nel salire, e d'altra qualità nel discendere ; e l'istesso si vede al semituono, ed altri intervalli ». (V. GALILÉE, *Dialogo della musica antica et moderna*, 1581. Cf. D.P. WALKER, « La valeur expressive des intervalles mélodiques et harmoniques d'après les théoriciens et le problème de la quarte », *La chanson à la Renaissance*, Tours, 1981, p. 95).

Faux-Bourdon

Vient ensuite le timbre « rauque et acide » diagnostiqué par Ficin parmi les qualités sonores de la musique de Saturne. Dans l'écriture polyphonique du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e siècle, la mélancolie manifestera ses symptômes dans la sonorité fruste de certaines consonances, et notamment dans celle produite par la progression des voix en *faux-bourdon* – la doublure, note contre note, de la mélodie à la quarte et à la sixte inférieures⁶⁹. Neutre du point de vue émotionnel, le *faux-bourdon* sert de véhicule, durant tout le ^{xv}^e siècle, à un genre de composition polyphonique spécifique dépourvue de complexités psychologiques que l'on réserve, de préférence, à l'harmonisation des hymnes et des pièces de l'office. Toutefois, employée à titre épisodique, en guise d'élément de contraste destiné à relever la saveur des tierces et des sixtes, sa sonorité acide assume très vite la valeur d'une figure du discours, exceptionnelle et chargée d'affect. Le qualificatif employé par Adam de Fulda vers 1490 est « tetrum », c'est-à-dire, à choix, « horrible », « difforme », « lugubre », « triste ».

[...] celle-ci (la quarte) ne forme pas de consonance par elle-même, mais par rapport aux autres parties, artifice que les musiciens ont commencé à appeler faux-bourdon, car il rend le son lugubre⁷⁰.

Bien connu des polyphonistes de la Renaissance, le *faux-bourdon* fait son entrée avec Burmeister dans les traités de rhétorique musicale du ^{xvii}^e siècle:

À propos des parties procédant en parallèle connues sous le nom de Faux-bourdon. [...] il s'agit d'une composition à trois voix de même mouvement et de même quantité, formée de tierces majeures, de tierces mineures et de quartes. On en trouve un exemple dans le motet de Roland de Lassus *Omnia quae fecisti nobis Domine*, sur le texte : *peccavimus tibi*⁷¹.

Au siècle suivant, Werckmeister en parle comme d'un archaïsme, dont il retient, de manière significative, la valeur thrénodique.

Quant à la progression par quartes, les anciens n'ont permis l'enchaînement de cet intervalle que dans certaines progressions ; elle a conservé en effet son lieu dans la partie supérieure du registre. Ils ont appelé cela falso bordon, dans le dessein d'exprimer par là un affect triste⁷².

68 M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636-37, II, «Des chants », Prop. xxvi, p. 173. Sur ce passage cf. WALKER, p. 94.

69 C'est à Theodor Kroyer que l'on doit la première étude systématique de cette figure. Cf. Theodor KROYER, « Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik », *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel*, Leipzig, 1925, pp. 231-42.

70 « [...] et ipsa [sc. diatessaron] consonantiam facit non ex se, sed respectu aliarum ; quod musici gentium vocabulo faux bordon vocare coeperunt, quia tetrum reddit sonum ». Adam de FULDA, *Musica*, Gerbert *Scriptores de Musica medii aevi*, III, 352 a. Cf. Adrian PETIT COCLICO (*Compendium musices*, Nürnberg, 1552, f. liii): « [...] et en français on appelle cela Fauxbourdon, car les sixtes et les octaves de la partie plus grave excusent les consonances de mauvaise espèce établies par les parties supérieures ». « [...] et dicitur gallice Faubordon, id est, quod malae species, quae sunt contra partem superiorem excusantur, per vocem inferiorem sextis seu octavis » [...].

71 « De Simul Procedentibus sive Faux Bourdon. [...] est in tribus vocibus sub eodem moto & pari quantitate Ditonorum vel Semiditonorum & diatessaron compositio. Exemplum est in Orlandi Omnia, quae fecisti nobis Domine, ad textum : peccavimus tibi. » J. BURMEISTER, *Musica poetica*, Rostock, 1606, p. 65.

72 « Damit wir nun weiter auf die progression der quartae kommen/ so haben die Alten die Continuation derselben nur in gewissen progressionen zugelassen/ doch hat sie ihren locum, n. p. superiorem behalten:

Les modes

Les intervalles de quinte et de quarte s'articulent les uns aux autres dans les modes pour former l'ossature du contrepoint. Avec la finale et la distribution interne des cordes essentielles, la propriété d'un mode diffère de celle d'un autre en raison de son *ambitus*, authentique ou plagal. Dans un mode authentique, la finale – le point de fuite de toutes les relations mathématiques – est au grave de l'octave ; la mélodie gravite dans ses orbites supérieures, générant, avec des intervalles plus grands, des tensions plus intenses et plus riches en énergie. Dans les modes plagaux, où la finale est au centre de l'octave, le chant parcourt les régions inférieures du registre, produisant, moyennant le relâchement des tensions, des émotions propres au genre *mollis*, plaintives et mélancoliques. L'idée du mouvement mélodique comme mouvement dans la catégorie de la qualité explique également pourquoi le caractère du mode module en fonction de sa position relative dans le registre, plus actif dans les modes authentiques que dans les plagaux. Connu dans la théorie musicale médiévale, ce principe revendiqué pour sienne, à la Renaissance, l'autorité plus probante d'une déclaration explicite de Claude Ptolémée, selon laquelle la même configuration mélodique assume un caractère excitant dans le registre aigu, léthargique et relâchée dans le grave⁷³ – la simple transposition supposant un mouvement dans la catégorie de la qualité. C'est pourquoi le registre d'un mode plagal, plus grave d'une quarte que celui d'un mode authentique, produira un *ethos* plus mélancolique qu'un mode authentique ; à commencer par le deuxième mode (*la-re-la*), le plus grave de tous, qui produira les effets plus plaintifs. On peut trouver des traces de cette doctrine chez n'importe quel théoricien, ancien ou moderne, de Ramis de Pareja⁷⁴ aux emprunts de Kepler au *Dialogo* de V. Galilée :

Il importe beaucoup, encore, quelle grande hauteur dans le système d'octave occuperait la partie principale du chant. En effet, si elle parcourt toute l'Octave ou la dépasse, le chant est animé ; mais si elle parcourt seulement une Quarte, il est réservé [...]. En effet, il faut que les Tons de rang pair soient notifiés de plus mols ; ceux de rang impair, d'équivoques de leurs originaux [...]. C'est pourquoi encore [Vincent] Galilée fait le plagal du Premier, nonchalant, triste, craintif ; en effet il y a un mouvement de la langue vers les sons graves, de la vigueur vers les aigus. La langueur, les lamentations et la crainte ne sont pas la qualité propre des tons doriens, mais elles sont dans le genre des excursions vers les graves et de la descente fréquente au-dessous de la finale⁷⁵.

Dieses haben sie genennet falso bordon und haben damit etwa einen traurigen affectum exprimiren wollen » (*Hypomnemata Musica*, Quedlinburg, 1697). Passages cités par HOFFMANN-AXTHELM, « Faux-bourdon », *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, 1994, ad loc.).

73 « [...] so in the same way, in modulations in *harmonia*, the same magnitude is turned in the higher *tonoi* towards a greater capacity to excite *diegertikoteron* and in the lower ones towards a greater capacity to calm (to *katastaltikoteron*) because among notes, too, the higher is the more intensifying, the lower the more relaxing. Hence it is reasonable to compare the intermediate *tonoi*, those around the Dorian, with moderate and stable ways of life, the higher ones, those like the mixolydian to ones that are disturbed and more vigorously active, and the lower ones, those like the Hypodorian, to ones that are relaxed and more lethargic » (PTOLÉMÉE, *Harm.*, III, 7, 99 ; BARKER, *GMW*, II, p. 379).

74 Le système modal figurant dans sa *Practica musica* fait correspondre les caractères des quatre humeurs aux quatre finales. L'authentique et le plagal partagent le même affect, que le registre du plagal tempère avec une teinte mélancolique.

75 KEPLER, *Harmonices mundi*, p. 78.

L'assimilation du deuxième mode à la couleur noire figure dans un opusculé sur les modes composé par Orazio Vecchi, où le climat modal d'une composition répond au fond *noir* d'un tableau, à moduler, si besoin, moyennant un dessin mélodique et un choix d'intervalles au caractère différent :

Et bien que ce mode (le 2^e) représente, comme on l'affirme souvent, abattement, misère, calamité, à cause peut-être de son registre grave, il ne faut pas oublier que tous les modes ont beau être tristes comme on le prétend, comme le troisième et le quatrième, rien n'empêche de les colorier avec de l'allégresse ; [...] car les mouvements de l'aigu sont toujours plus allègres que dans le grave. La preuve en est le madrigal *Vestiva i Colli* de Palestrina : écrit dans le deuxième mode transposé d'une octave vers l'aigu, il ne manifeste aucun signe de tristesse ; au contraire, ceux qui le chantent ou qui l'entendent éprouvent une grande allégresse et une grande consolation. Bref, personne ne nie que la couleur noire ne soit funèbre et triste en soi, mais bariolée et brodée d'un riche travail, elle rend la vue allègre et jubilante [...]⁷⁶.

Identiques du point de vue quantitatif, toutes les octaves modales diffèrent les unes des autres en raison de leur qualité (*eidōs*, *species*, aspect, espèce), déterminée par la position variable du demi-ton à l'intérieur de l'*ambitus*. La permutation cyclique des intervalles du système diatonique distingue les modes en sept physionomies individuelles auxquelles, on le sait, la Renaissance appliquera, sans discernement, les caractères des *harmoniai* antiques. Les auteurs laissent courir en parallèle plusieurs traditions textuelles conflictuelles. Identifiant les huit modes ecclésiastiques aux huit orbites célestes, de la lune aux étoiles fixes, Ramis de Pareja fait correspondre le septième mode à Saturne et à la mélancolie⁷⁷, mode que la tradition médiévale qualifie volontiers de *festivus*. Il en va de même du quatrième et du troisième, phrygien et hypophrygien, propres, au dire des auteurs anciens, à exciter colère, fureur et enthousiasme, mais larmoyants et plaintifs dans la polyphonie du *Cinquecento*.

Si le troisième mode – déclare Zarlino – n'était pas mélangé avec le neuvième mode [éolien sur la], et s'il était entendu seul, son harmonie aurait quelque chose de dur, toutefois, étant tempéré par la quinte du neuvième mode et par la cadence sur la, qui est très souvent utilisée, certains pensent qu'il incite aux pleurs. Par conséquent, ils l'ont utilisé pour accompagner des mots larmoyants et remplis de plaintes⁷⁸.

Le quatrième mode s'accommode à merveille à des paroles ou à des matières plaintives qui contiennent de la tristesse ou de la lamentation suppliante. Celui-ci est beaucoup plus triste que son principal, en particulier lorsqu'il procède par mouvements contraires, c'est-à-dire de l'aigu au grave par mouvements lents⁷⁹.

76 « [...] e benché questo tuono (sc. le 2^e), rappresenta, come dicono, mestitia, miseria, calamità, ciò avviene forse nel primo esempio per depressione o bassezza d'esso[...] ; ma è da porsi cura che tutti i Tuoni sian pur mesti quanto essersi vogliano, come il terzo e il quarto, sempre si ponno colorire con l'allegro: [...] perché i movimenti dell'acuto sono sempre più allegri che nel grave, et se sia vero, vedassi l'esempio notabile del Palestrina, cioè *Vestiva i Colli*, il quale è del Secondo Tuono una ottava più alta et pur non vi s'ode un minimo segno di mestitia, anzi chi lo canta o chi l'ode si riempie d'allegrezza e di consolazione. Dirò così, non si nega ch'il color negro in se stesso non sia funebre e mesto, ma fregiato e ricamato di ricco lavoro rende la vista allegra e giubilante e ciò basterà haver detto intorno a questo (Orazio VECCHI, *Mostra delli Tuoni della Musica*, Ms. Bologna, *Civico Museo Bibliografico, Bibl. G. Martini*, s.d., fol. 9 sqq.).

77 « On attribue le mixolydien à Saturne » « Mixolydius vero attribuitur Saturno » (Ramis de PAREJA, *Musica Practica*, 1482/R.1969, I, tr. iii). On retrouve ce caractère chez Zarlino : « La Mixolidienne maintient l'homme dans les regrêts et plus recueilli en lui-même ». « La Mistalidia [sol] fa star l'uomo più ramarichevole, & più raccolto in sé stesso » (ZARLINO, *Istitutioni*, IV, 21, p. 324.)

78 ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, livre 4, chap. 20, trad. p. 64.

Une analyse instructive du rôle joué par la permutation cyclique des intervalles dans l'ethos des modes figure chez Kepler:

En effet, les Tons ne différaient pas seulement en raison des Genres du Chant, mais encore en général à cause de la position du demi-ton [...]. La succession est naturelle lorsque, dans un Tétracorde parfait [*sol:la:si:do*], le Ton majeur [9:8] est au premier lieu, le Mineur [10:9] au second, le Demi-ton [16:15] au troisième et supérieur. Lorsque tous se trouvent selon la nature, nous sommes joyeux. Sont joyeux, en effet, les Tons qui possèdent le Tétracorde le plus bas ainsi divisé ; le Septième (*sol* authentique) et le Huitième (*sol* plagal) l'ont [...]. Lorsque l'ordre est renversé et que le demi-ton est au lieu le plus bas – ce qui est fait dans le Troisième (*mi* authentique) et le Quatrième (*mi* plagal) Ecclésiastiques, que les anciens ont nommé phrygien, l'ordre de la nature étant renversé –, il est naturel que quelque chose de gémissant, de brisé et de plaintif retentisse. Mais lorsque le Demi-ton est au lieu moyen, un affect moyen se dégage, à mi-chemin entre le sentiment de la tranquillité, de la bienveillance, de l'enjouement [...]. Il faut encore traiter des consonances imparfaites et dénaturées (*adulterinis*), par lesquelles sont articulés les squelettes des octaves. [...] Donc puisqu'il y a une disposition primordiale et naturelle du Système d'octave dans laquelle la tierce, la quarte, la quinte et la sixte établissent une consonance parfaite avec la corde la plus grave, un tel Ton excite dans l'âme toutes les passions ou affects appropriés à leur forme, relatifs au genre *durum* pour l'action et au genre *mollis* pour la passion.[...]. Cette propriété revient de droit au premier et au Huitième générés sur la corde G. [Vincenzo] Galilei affirme que leur nom est le même ; c'est-à-dire, qu'ils conservent la propriété de leur sexe. Ainsi on prête une double appellation au Septième et au Huitième, à cause tant de l'emplacement du demi-ton que de leur perfection. Au contraire, le Cinquième [Fa authentique] et le Sixième [Fa plagal], le Troisième [Mi authentique] et le Quatrième [Mi plagal] présentent à l'intérieur des consonances dénaturées et augmentées ; le premier la Quarte, le second la Quinte qui leur procurent la vertu de la tristesse et des affections de l'âme qui dévient du tempérament humain. En effet dans le Cinquième et le Sixième, la Quarte certes est « juste », la position du demi-ton étant bien au sommet comme dans le Septième et le Huitième ; mais deux tons majeurs sont au lieu le plus bas, le demi-ton après eux, desquels est produite une Quarte [*fa-sol-la-sib*] abondant d'un comma⁸⁰. Par leur grandeur ces deux modes sont en mesure de mettre en mouvement des affects tels que la dévotion, l'admiration, l'amplification, la douleur ; et même l'espoir la confiance, en guise d'élévation de l'esprit. Au contraire, dans le Troisième et le Quatrième, à la forme renversée de la Quarte s'ajoute cette même fermentation des consonances, qui augmente la tristesse et les langueurs de l'âme⁸¹.

79 « Il quarto modo [mi authentique] si accomoda maravigliosamente a parole o materie lamentevoli, che contengono tristezza, overo lamentatione supplichevole. Questo è alquanto più mesto del suo principale, massimamente quando procede per movimenti contrari, cioè dall'acuto al grave con movimenti tardi ».

80 $fa-sol-la-sib = 9/8 \times 9/8 \times 16/15 = 1296/960$; $1296/960 : 81/80 = 4/3$.

81 « Non enim Genera tantum cantus, sed etiam Toni in universum situ semitonii differebant. Hic semitonii situs animat afficitque ; tam Genus quam Modus seu Tonum (p. 76). [...] Naturalis igitur series est, cum in Tetracordo perfecto, primo loco est Tonus major, secundo Minor, tertio et supremo Semitonium. Atqui cum omnia secundum naturam habent, laeti sumus : Laeti ergo Toni sunt, qui Tetrachordum inferius sic divisum habent: habent autem Septimus et Octavus ; quos mira inconstantia nunc, Phrygios, nunc Mixolydus a veteribus appellatos, putant : quanquam ego magis inclino, ut Lydios potius Veteribus dictos credam ; quia testantur de suo Lydio, quod impleat animos furore divino, id est alacritate et spiritibus militaribus ; quales sunt nostri, Septimus et Octavus.

Cum igitur eversa est ratio, ut imo loco sit Semitonium, quod fit in Tertio et Quarto Ecclesiasticis, qui Phrygii veteribus: verso naturae ordine, querulum, fractum et lamentabile quippiam sonari consentaneum est. At cum Semitonium est loco medio, medius est affectus tranquillitatis, humanitatis, jucunditatis ex colloquiis et narrationibus : quibus apti Primus et Secundus, generis sc. mollis et foeminini ; quos Dorios olim dictos putant. Dorium sane sic describit Vincentius Galileus, quod fit Natura stabilis, quietus, sine violentia, aptus ad gravitatem et severitatem : quod de duobus hisce secundo magis et minus verum est. Nam semper molliores oportet esse Tonos pari numero dictos quippe plagales suis autem, ab impari denominatis, ex causa quae paulo antea No IV allata fuit. Itaque etiam Galilaeus Plagium Primi facit languidum, flebilem meticulosum, motum enim versus gravia languoris, versus acuta vigoris

L'idée d'une « fermentation » des consonances représente quelque chose de plus qu'une simple métaphore : elle condense en un magnifique symbole l'*ethos* lugubre des modes du groupe phrygien, la dissonance, et les effets du vin, que Ficin avait associé aux vapeurs subtiles produites par l'humeur noire.

À la catégorie de l'espèce s'ajouteront ensuite les différences introduites par la médiation des octaves et des quintes qui les composent. Le caractère du mode appartient à la catégorie du genre *durum* si la division est harmonique ($2ab/a+b$) ; il entre dans celle du *mollis* si la division est arithmétique ($a+b/2$). La première divise l'octave en une quarte au grave et une quinte à l'aigu et la quinte en une tierce mineure et une tierce majeure dans le même ordre de succession. Le deuxième mode (*la-re-la*), où la moyenne arithmétique divise aussi bien l'octave que la quinte, est doublement *mollis*. Un mode plagal à tierce majeure génère un affect mixte, composé de joie et de langueur.

De plus, les sections arithmétique et harmonique de l'octave partagent le mode en un système d'articulations mesurées mathématiquement, sur lesquelles le compositeur pourra placer les cadences mélodiques (*clausulae*) conformément à la ponctuation du texte poétique. Un mode est une constellation de relations numériques plus ou moins simples, et il existe des degrés plus compatibles que d'autres. On distingue les cadences régulières, placées sur les cordes essentielles, des irrégulières que l'on fait ailleurs. Il va de soi que c'est aux cadences irrégulières qu'il appartiendra de dire la mélancolie, leur dissidence fournissant des conditions idéales pour la représentation de la *varietas* déformante de celle-ci.

En outre une connaissance du répertoire enseigne que c'est à la cadence du mode phrygien – cadence *in mi* que l'on pratique dans tous les modes –, que la Renaissance confie l'expression des affects mélancoliques.

esse.[...] Hactenus de situ semitonii ; nec dum tamen omnibus Tonis suas assignavimus proprietates. Sequitur igitur ut etiam de consonantiis imperfectis et adulterinis dicamus, quibus articulantur sceleta octavarum. Et primum quidem illarum veluti essentia erit inspicienda, postea locatio in Systemate. Cum igitur et primaeva est systematis Octavae dispositio, in qua cum ima chorda perfecte consonat tertia, quarta, quinta et sexta : Tonus talis omnia illa in animo ciet, quae habent secundum naturam, mollis quidem passiones, durus actiones, vel affectus iis aptos. Haec proprietas competit Primo et Octavo ex G surgentibus : quo nomine non injuria Galilaeus affirmaverit Octavum cum primo coincidere ; intellige tamen, servata cuique sexum seu generis proprietate. Ita duplici nomine Septimum et Octavum caeteris praestant (?), tam ob situm semitonii quam etiam ob perfectionem. E contrario, Quintus et Sextus, Tertius et Quartus consonantiis infra utuntur adulterinis et auctis, ille Diatessaron, hic Diapente : quae res vim illis conciliat moestitiae et affectuum ab humana temperatione discedentium. Nam in quinto et sexto, Diatessaron quidem est *orthion* [en grec dans le texte], naturali situ semitonii in summo, non minus quam in Septimo et Octavo ; at duo maiores toni sunt infimo loco, post eos semitonium ; ex quibus conflatur Diatessaron commate abundans. Quare magnitudinem etiam ii modi promoveat affectus, ut Devotionem, Admirationem, Amplificationem, Dolorem ; rursus Spem, Fiduciam, quasi elevationem mentis supra fortem praesentem. In Terio vero, Quarto praeter ipsius Diatessaron formam inversam, accedit etiam haec consonantiarum fermentatio, augetque tristitiam et languores animi » (KEPLER, *Harmonices Mundi*, 1619, pp. 74-80).

L'avènement de la conception verticale de l'harmonie ne parviendra pas à modifier le rôle joué par la médiation de l'octave modale dans la détermination du caractère des cadences. La constatation selon laquelle « la marche de la partie de la basse détermine véritablement le caractère d'une chanson »⁸² conduit V. Galilei à la conclusion suivante : laquelle le mouvement formé sur la division harmonique de l'octave est « de nature stable et tranquille », contrairement à celui formé par la division arithmétique, « languissant, larmoyant et craintif »⁸³.

Commixtio modi

Un passage du traité *De numero fatali* peut montrer que Ficini regarde les quarts et les quintes combinées dans les modes comme les « éléments » de l'octave ($2:3 \times 3:4 = 1:2$)⁸⁴. En raison d'une disposition unique du demi-ton, l'octave modale est à la théorie musicale ce que l'humeur est à la théorie des tempéraments⁸⁵ ; ce que les éléments sont à la physique. Le mode décline l'universalité incolore du système harmonique en un kaléidoscope différentiel de qualités chromatiques spécifiques. Et comme les humeurs, ils se mêlent dans le corps de la mélodie selon de justes proportions, établies par les finales. La transition est aisée lorsque les finales des modes communiquent en vertu d'un rapport simple ; elle est heurtée si le rapport est complexe et dissonant. La détermination du caractère d'un chant n'est alors qu'un cas particulier du principe d'Alcméon présidant à la génération des affects : l'égalité des droits entre les qualités modales d'une composition produit l'apathie et leur déséquilibre une émotion d'autant plus intense que tributaire d'une mixtion d'éléments incompatibles. C'est pourquoi, dans un texte célèbre, Vicentini compare l'emploi rhétorique de la déviation modale à l'art de « donner l'âme » aux paroles.

Le fondement essentiel sur lequel s'appuiera le compositeur sera le suivant : il considérera ce sur quoi il voudra édifier sa composition, selon les paroles ecclésiastiques ou d'autre sujet, et le fondement de cet édifice consistera dans le choix d'un ton ou d'un mode qui sera proportionné aux paroles d'autres inventions et sur cette base il prendra les mesures judicieuses. Il tirera les lignes des quarts et des quintes de ce même ton sur les bonnes bases, lesquelles lignes seront les piliers qui charpenteront l'édifice de la composition.

82 « Che la parte grave sia veramente quella che da l'aria (nel cantare in consonanza) alla cantilena » (GALILEI, *Dialogo*, p. 76.)

83 « Di natura languida, flebile e timorosa » (GALILEI, *Dialogo*, p. 74).

84 M.J.B. ALLEN, *NF*, p. III, [iii] 90-91, p. 183 : « praeterea duodenarius, sicut intra se duas illas continet harmonias ipsius diapason elementa ».

85 « C'est pourquoi nous pouvons dire avec certitude que ces mêmes proportions, lesquelles se retrouvent dans les qualités susdites, se retrouvent encore dans l'Harmonie, tant et si bien qu'un seul effet a son origine en une seule cause qui, dans les qualités susdites comme dans l'Harmonie, n'est autre que la Proportion. De là, nous pouvons dire que ces mêmes proportions, qui se trouvent dans la cause de la colère ou de la crainte, ou de quelque autre passion dans les qualités susdites, ces mêmes proportions se retrouvent encore dans l'Harmonie, et sont causes produisant mêmes effets » (ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, II, p. 74).

À l'instar de l'architecte qui mêle judicieusement dans sa construction différents ornements mutuellement compatibles, ainsi en est-il du compositeur de musique, lequel, grâce à son art, peut réaliser différents mélanges de quarts et de quintes appartenant à d'autres modes et par différents degrés orner la composition de manière proportionnée aux effets des consonances appliquées aux paroles. Lorsqu'il composera des œuvres religieuses qui demandent les réponses du chœur ou de l'orgue, tels que messes, psaumes, hymnes, il veillera à respecter l'essence du ton. Pour les pièces profanes, qui permettent en toute diversité de traiter moult passions différentes, tels sonnets, madrigaux ou cançons, qui commencent par exprimer leurs passions dans l'allégresse, et qui s'achèvent dans la tristesse et la mort, sur cela le compositeur pourra quitter l'ordre du mode pour rentrer dans un autre, car il n'aura pas obligation de répondre au ton d'aucun chœur, mais n'aura d'autre obligation que de donner âme [!] à ces paroles et, par l'harmonie, d'exprimer ces passions tantôt âpres, tantôt douces, tantôt joyeuses, tantôt tristes selon le sujet⁸⁶.

86 « Il maggior fondamento che dè havere il Compositore sarà questo, che riguarderà sopra di che vorrà fabricare la sua compositione, secondo le parole, « Ecclesiastiche d'altro soggetto, et il fondamento di detta fabrica sarà che eleggerà un tono, o un modo, che sarà in proposito, delle parole, o sia d'altra fantasia, et sopra quel fondamento misurer... bene con il suo giuditio, et tirerà le linee delle quarte et delle quinte d'esso tono, sopra il buono fondamento, le quali saranno le colonne che terranno in piedi la fabrica della compositione [...]. così avviene al compositore di Musica, che con l'arte puo far varie commistioni, di quarte et di quinte d'altri modi, et con vari gradi adornare la compositione proportionata secondo gli effetti delle consonanze applicati alle parole, et dé molto osservare il tono, o il modo. Quando comporrà cose Ecclesiastiche.[...] Anchora saranno alcune altre compositioni Latine che ricercheranno di mantenere il proposito del tono, et altre volgari le quali havranno molte diversità di trattare molte et diverse passioni, come saranno Sonetti, Madrigali o Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, et poi nel fine saranno piene di mestitia, et di morte et poi il medesimo avverrà per il contrario ; all'hora sopra tali, il Compositore potrà uscire fuore dall'ordine del Modo et entrerà in un altro, perché, non avrà obbligo di rispondere al tono, di nissun Choro, ma sarà solamente obbligato a dar l'anima a quelle parole et con l'Armonia dimostrare le sue passioni, quando aspre, et quando dolci, et quando allegre et quando meste » (N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, III, 15, pp. 47-48). Des indications analogues mais plus nuancées figurent chez Finck : « Il faut savoir qu'on ne juge pas de la même manière d'un mode appartenant à un chant polyphonique que celui d'un plain-chant. On connaît le chant grégorien selon les prescriptions conventionnelles. En revanche, le chant polyphonique ignore ces règles communes, et par conséquent il nécessite plus d'acuité et d'habitude dans son jugement. La cause principale de cette variété réside dans l'observation des affects présents dans le texte, ainsi que dans la variation des imitations et des clausules modales relatives à ce dernier [...]. Etant donné que dans un même texte on traite différentes matières, il faut imaginer différentes fugues et différentes clausules, qui puissent illustrer et exprimer les affects contenus dans le texte moyennant des couleurs appropriées. [...] Il ne faut pas oublier non plus que la diversité des tempéraments individuels empêche, dans la polyphonie mesurée, l'observation stricte des finales des modes. Chaque compositeur dispose d'un jugement qui lui est propre et selon son arbitre, l'un adopte une manière et l'autre une autre manière dans le traitement des clausules et des imitations. L'un transpose le chant d'une quarte, l'autre d'une quinte ; parfois on transpose un texte joyeux dans un chant « par bémol », qui, (selon l'avis de certains auteurs) s'adapterait mieux aux matières tristes, parfois on fait le contraire » « Ita que in dignoscendo alicuius figuralis cantus tono, non eodem modo, quo in choralis iudicando solemus, uti oportet. Choralis quidem cantus iuxta communes praeceptiones cognoscitur. Figurális vero illas communes regulas non curat, ideoque maiori acumine atque usu in dijudicando opus est. Praecipue autem huius varietatis causae sunt affectuum in textu observatio, et iuxta hunc fugarum ac clausularum conveniens variatio.[...] Et quia in uno eodemque textu, diversae materiae tractantur, variae etiam fugae et clausulae excogitandae sunt, quae affectus in textu contentos propriis quasi colo

Mélopée

La composition dispose alors d'un « système osseux » qu'il appartient à la disposition spécifique des notes et des intervalles de couvrir d'un épiderme aux traits somatiques irréductibles. Le corps du contrepoint assume un *ethos* particulier qui est à la composition ce que le caractère individuel est à la psychologie humorale. En principe, c'est à ce stade de complexité du système harmonique, dans la mélopée, ou composition mélodique, que le langage musical échappe à l'analyse. Les possibilités de combiner les notes constituent un ensemble infini, que la théorie n'est en mesure de prévoir à l'avance, le particulier triomphant de l'universalité incolore. Restent, cependant, quelques principes réglant la juste mixtion des éléments, comme la succession des consonances et la conduite mélodique. Dans de nombreux exemples, l'imitation de la mélancolie puise ses ressources dans l'emploi expressif de la fausse relation : l'intervalle dissonant, augmenté ou diminué résultant de la succession de deux sons dans deux voix différentes. Connue des polyphonistes et des madrigalistes comme une infraction expressive aux règles du contrepoint strict, elle reçoit l'approbation de V. Galilei. Dans son traité de contrepoint, il s'attaque à l'interdit de certains tenants du contrepoint classique pesant sur l'enchaînement d'intervalles parallèles produisant une dissonance par fausse relation. Il considère « *allegro* » et « *duro* » l'effet produit par le parallélisme de deux tierces majeures, mélancolique (*mesto*) l'enchaînement de deux sixtes mineures en progression diatonique⁸⁷.

Exemples

La question que soulèvent ces partis pris théoriques concerne bien entendu leur rapport avec la pratique musicale. Une typologie exhaustive des différentes occurrences de la mélancolie dans l'écriture du *xvi^e* et du *xvii^e* siècle sortirait du cadre de cette étude parce qu'elle nécessiterait l'analyse statistique de tout le répertoire vocal et instrumental de cette période. Ainsi nous nous sommes bornés à un florilège épisodique d'exemples significatifs, classés, du simple au complexe, selon l'ordre suivi ci-dessus.

ribus depingant atque exprimant.[...] Quin et illud cogitari oportet, tonorum metas non ita in figurali cantu observari posse propter ingeniorum diversitatem. Quilibet enim symphonista suum quoddam et peculiare habet iudicium, ac pro arbitrio hic isto, alius alio modo in effingendis clausulis et fugis utitur ; hic per quartam, ille vero per quintam cantum transponit: saepe in bemollari cantu, qui (ut quidam volunt) proprie tristioribus materiis accomadatus est, laetum textum ponit, et econtra ». (Hermann FINCK, *Practica Musica*, lib. IV, « De Modo cognoscendi Tonos in figurali Cantu », Vitebergae, 1556, s.p.).

- 87 « Et puisque deux sixtes mineures employées dans la manière que nous avons montré ci-dessus ont quelque chose de mélancolique et deux tierces majeures ont quelque chose de joyeux, je me demande pour quelle raison le triton et la quinte diminuée concourant à la qualité de ces effets, [ces mêmes « Prattici »] voudraient que je ne juge pas bon de les utiliser pour l'expression de ces concepts qui auraient une affinité avec de tels intervalles ». [« Et perché due Seste minori usate nella mostrata maniera, hanno del mesto, et dell'allegro due maggiori terze ; non so per quale cagione il Tritono et la Semidiapente concorrendo alla qualità di questi effetti, mi habbino a ritenere che io non l'usi per espressione di quei concetti che con tali intervalli hanno conformi »]. F. REMPP, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz, Bd. IX, Köln, 1980, p. 33. Sur ce passage cf. l'analyse de C. V. PALISCA, « Vincenzo Galilei's Counterpoint treatise », *Journal of the American Musicological Society*, IX, (1956) p. 86.

Registre

Réduite à son degré zéro, la mélancolie n'est que l'ingrédient d'une pharmacopée musicale à deux composantes, empreignant de sa substance les régions plus graves du registre ou bien, en vertu de ses sautes d'humeur, les deux extrémités de ce dernier⁸⁸. Cette hypothèse théorique trouve une première confirmation dans l'extrême gravité de certains épisodes du répertoire funèbre et thrénodique. Un exemple relativement précoce – à une époque où le figuralisme n'est pas encore une nécessité incontournable –, figure dans l'Offertoire du *Requiem* de Johannes Ockeghem : *Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu*. Quatre voix graves, un *bassus*, un *contratenor bassus*, un *tenor* et un *superius* évoluant dans l'extrémité inférieure de la tessiture du soprano colorent l'exorde d'une teinte obscure. La polyphonie retrouve une clarté illusoire, inspirée par l'espoir du salut (*Domine Jesu Christe Rex gloriae libera animas*) lorsque l'absence de la basse, muette durant douze brèves ternaires en *tempus imperfectum* (mes. 13-18), laisse aux trois voix aiguës l'hégémonie du registre. Puis, brusquement, le silence du soprano et du ténor déstabilise à nouveau l'équilibre des parties en sens inverse, la basse et un *contratenor bassus* très agité illustrant les cauchemars de l'âme damnée dans les profondeurs du « lac infernal » (mes.19-25)⁸⁹.

Dans les années suivantes, le recours au « fonds noir » sera un lieu commun propre au vocabulaire de la douleur. La déploration *Fièrre atropos mauldicte et inhumaine*, écrite par Moulu sur la mort d'Anne de Bretagne réunit trois basses, un ténor et une troisième voix évoluant dans le registre du ténor, qualifiée de « *superius* ». Dans l'exécution, l'effet de pesanteur devait augmenter lorsqu'on suivait l'indication donnée dans la partie R.142 conservée à la bibliothèque de Bologne, exigeant l'exécution du ténor – *anxiatus est in me spiritus*, empruntée à la liturgie du vendredi saint – à la quinte inférieure au lieu de la quarte supérieure préconisée dans le *Codex Medici*: *in 2a parte dicatur in subdiapente*⁹⁰. La mélodie qui sur le papier pouvait passer pour un ténor se transformait *de facto* en une quatrième basse. Une telle pesanteur dans la masse sonore n'était pas une nouveauté. L'auteur de la déploration *Proch dolor* figurant dans le chansonnier de Marguerite d'Autriche pleure la mort du père de celle-ci, Maximilien (mort en 1519) avec un dense tissu contrapuntique à sept voix, noté en notes noires en signe de deuil : quatre d'entre elles font entendre le texte *Proch dolor! Amissum terris Germanica turba magnanimum regem defleat*, alors que les trois autres entonnent un triple canon sur le *Pie Jhesu* tiré du *Dies irae*⁹¹.

88 Tel est l'avis de G. Mei, au sujet des propos de Platon sur l'*ethos* de l'harmonie mixolydienne dans la *République*.

89 Johannes OCKEGHEM, *Collected Works*, éd. D. PLAMENAC, New York, 1947, 2/1966, II, pp. 93-94.

90 *The Medici Codex of 1518*, *Monuments of Renaissance Music*, éd. LOWINSKY, Chicago, vol. IV, pp. 311-17 ; ainsi que les commentaires vol. III, p. 202.

91 *Album de Marguerite d'Autriche*, éd. M. PICKER, Peer 1986, fol. 33v-35. Une tradition tenace attribue cette composition à Josquin, la graphie du copiste correspondant à celle qui a noté « Pleine de deuil et de mélancolie » de ce dernier.

L'impact émotif d'un tel artifice ne laisse pas indifférents les madrigalistes, à commencer par Ciprien de Rore, la figure de proue de la nouvelle avant-garde du xvi^e siècle qui réunit, dans l'ode humaniste *Calami sonum ferentes* quatre basses profondes pour verser des larmes amères sur le « départ de son prince »⁹². Le registre est tout aussi grave dans l'incipit de *Giunto alla tomba* de Torquato Tasso par Giaches de Wert, dense tissu homophone, lent et retardé, pour cinq voix – basse, *quinta vox*, tenor, alto, cantus – évoluant dans les régions inférieures à la tessiture plus grave du soprano⁹³. Finalement dans la musique de Monteverdi on pourrait citer l'incipit de *Era l'anima mia* ; le mot *gravi*, dans le vers « *ma per me lasso, tornano i più gravi sospiri che dal cor profondo tragge* » dans *Zefiro torna* du VI^e livre des Madrigaux⁹⁴ ; ou encore, la chute brutale du registre général sur le mot *Et in terra*, dans le *Gloria* à sept voix publié dans la *Selva Morale e Spirituale*⁹⁵.

Quant à la figure de la catabase, un exemple précoce figure dans la strophe de Pétrarque *Vergine bella* mise en musique par G. Dufay. Sur *miseria estrema de le humane cose*, la mélodie, qui s'était maintenue dans les hauteurs du premier mode ecclésiastique (*ré-la-ré'*), transgresse les limites de ce dernier pour toucher la note la plus grave de l'*ambitus* du mode plagal de *ré* (*La-ré-la*) – le plus grave parmi les huit modes ecclésiastiques –, comme pour illustrer l'« extrême misère » de la condition humaine⁹⁶. Catabase et registre grave s'associent dans le motet *Absalon Fili mi* de Josquin, pour illustrer le deuil du roi David, souhaitant mort et damnation en lieu et place de son fils Absalon⁹⁷. Après une plainte grave et désincarnée, – sur les mots *non vivam ultra sed descendam in inferno plorans* – le tissu contrapuntique quitte l'ordre naturel du mode, pour dévier, en accumulant cinq bémols, dans les régions plus obscures de la voix, avant de conclure sur le dernier *sib* chantable dans le registre grave, après une catabase déformante de toutes les voix.

Disproportion, dissonance

Montrer l'affinité congénitale entre la forme mathématique de la mélancolie et la dissonance sous toutes ses formes, épisodique ou à grande échelle, signifierait résumer l'histoire du madrigal. Une illustration particulièrement éloquente figure dans l'incipit du célèbre *Solo e pensoso* de Luca Marenzio : *Solo e pensoso i più deserti campi vo' misurando a passi tardi e lenti*. Altéré par l'humeur noire l'esprit du poète arpente les domaines plus insondables de la pensée, le pas « lent et retardé » – la signature verbale de la mélancolie. Interprétant à la lettre le mot « passo » – *gradus*, degré, marche – Marenzio

92 C. DE RORE, *Opera Omnia*, éd. B. MEIER, Rome, 1959, VI, p. 108.

93 Giaches DE WERT, *Collected Works*, éd. C. Mc CLINTOCK et M. BERNSTEIN, Rome, 1967, VII, 9, p. 38.

94 G.F. MALIPIERO, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Asolo 1926-1941, VI, p. 23.

95 *Ibid.* XV/1 p. 126 sgg.

96 G. DUFAY, *Opera Omnia*, éd. H. BESSELER, Rome, 1964, VI, p. 8 mes. 55-60.

97 Josquin DESPREZ, *Werken*, éd. A. SMIJERS, Amsterdam 1921– Mottetten, Suppl. V, p. 49.

traduit le mouvement qualitatif de la mélodie entre l'aigu et le grave, parcourant, d'une extrémité à l'autre, une gamme chromatique ascendante et descendante.

Faux-bourdon

La chanson *Vergine bella* de G. Dufay fait entendre un faux-bourdon sur le mot « humane cose » le vers « *miseria estrema de le humane cose* ». Les mêmes notes – *fa*♯ et *do*♯ – figurent ensuite, dans un ordre renversé, sur « terra », dans le vers « *ben ch'i sia terra e tu del ciel regina* » où elles traduisent l'élément terre, le corrélatif de l'humeur noire⁹⁸. La même figure colore d'une teinte lugubre plusieurs épisodes du *Requiem* de Ockeghem et notamment dans l'*explicit* de l'Offertoire : *ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscura tenebrarum*⁹⁹. Le faux-bourdon noue ensuite sa destinée à celle de la musique funèbre¹⁰⁰. Il apparaît dans la déploration de Moulu sur la mort d'Anne de Bretagne sur « perplexité », dans « *tu nous a mis en grant perplexité* ». Le parallélisme des quarts préfigure les souffrances du Christ et de la Vierge dans *Ave Maria gratia plena, virgo serena*, de Josquin, sur « *cujus conceptio* ». On le retrouve, dans le même contexte marial, sur *fructus ventris tui* dans le motet *Ave Maria* de Gombert¹⁰¹. Dans la première des *Lectiones ex propheta lob* de Lassus, il traduit à deux reprises le mot « injustice », dans « *non aufers iniquitatem meam* », conduisant la modulation du mode lydien à une cadence phrygienne de médiante¹⁰². Dans la deuxième leçon, il dit l'amertume sur « *in amaritudine animae* »¹⁰³ ; dans la quatrième, il rend l'idée de la « putrefaction » de la chair, sur *si putrendo consumendus sum*¹⁰⁴ ; dans la septième, il désigne à nouveau l'amertume, sur *et in amaritudinibus moratur*¹⁰⁵.

Né au sein de l'écriture polyphonique, l'humeur noire du faux-bourdon résiste à l'action corrosive exercée par la basse continue sur le contrepoint franco-flamand et traverse indemne le xvii^e siècle. À preuve l'harmonisation du mot « afflictio » – lors d'une métamorphose de ton dans une région gravitant à un demi-ton de la finale (*la*) – dans l'incipit de la cantate-oratorio *Vide Domine afflictionem nostram* de Domenico Mazzocchi. Dans l'épilogue de la cantate *Da Jakob vollendet hatte* de Johann Hermann Schein (1586-1630, *Israels Brünlein*, 1623) un quasi-ostinato en faux-bourdon chromatique produisant l'effet déformant d'un miroir parabolique dit les larmes de Joseph, prostré devant le cadavre

98 DUFAY, p. 9, mes. 77.

99 Johannes OCKEGHEM, II pp. 94, mes. 37-40.

100 Le lien établi avec le répertoire thrénodique traverse en ligne droite le xvi^e et le xvii^e siècle. Dans un vers de la cantate de Francesco PROVENZALE (1627-1704) *Squarciato appena avea* (parodie du Lamento per la regina di svezia de L. Rossi) on lit : « È morto Saione/ voi grandi e piccini/ cantate vicini/ un falso bordone ».

101 N. GOMBERT, *Opera Omnia*, éd. SCHMIDT GÖRG, Rome, 1951-1975, VII, p. 146, mes. 45.

102 Orlando DI LASSO, *Lectiones*, éd. W. BOETTCHER, Bâle, 1989, Vol. 19, p. 12, mes. 120.

103 *Ibid.*, pp. 16-17.

104 *Ibid.*, p. 42, mes. 97.

105 *Ibid.*, p. 65, mes. 17-19, 22-23.

de son père, sur les mots » Joseph tomba sur le visage de son père, pleurant sur lui et le baisant » (« *Da fiel Joseph auf seines Vaters Angesicht und weinet über ihn und küsset ihn* »)¹⁰⁶. Dans *Die sieben Worte* de Schütz, le Christ, du haut de la croix, rend son âme en faux-bourdon, confiant ses « douleurs amères » à un contrepoint de quarts et de sixtes parallèles (« *sogar mit bittern Schmerzen, die sieben Worte die Jesus sprach* »)¹⁰⁷.

Modalité

Une étude systématique des modes de la mélancolie montrerait l'autorité du deuxième, du troisième, du quatrième et du septième. La déploration de Moulu sur la mort d'Anne de Bretagne est en prygien. Il en va de même pour *Pleine de deuil et de mélancolie* de Josquin, figurant dans le chansonnier de Marguerite d'Autriche, journal intime de son humeur noire. On trouve le même mode dans une autre pièce du même chansonnier : *Dulces Exhuviae* de Marbrianus de Orto¹⁰⁸, sur les derniers mots de Didon avant le suicide. Un examen de quelques-unes parmi les thrénodies – Freminot, Willaert¹⁰⁹, Lasso – figurant dans la longue liste des compositions inspirées par ce « lieu propre » de la mélancolie dans la littérature polyphonique de la Renaissance peut montrer que par la suite la noble reine de Carthage persistera à chanter sa détresse dans ce mode avant de se supprimer. Les modes du groupe phrygien traduisent des images de pierre et de terre dans *Strane ruppi aspri monti*¹¹⁰ de Ciprien de Rore ; ils disent la torpeur et la nuit dans *O Sonno*¹¹¹, la mélancolie hypocondriaque dans *Calami Sonum ferentes*,¹¹² et les larmes dans *Tu piangi*¹¹³, du même auteur. Quant au deuxième mode, il accompagne l'approche de la mort de Laura dans *Solea lontana in sonno*, de Rore.

La signification des cadences irrégulières a fait l'objet d'une investigation capillaire par B. Meier. Un nombre considérable d'entre elles gravitent dans l'orbite sémantique de la mélancolie. On y trouve des idées comme « sommeil », « ivresse », « folie » ; les verbes « *turbare* », « *confundere* » ; l'idée de « doute », « incertitude », « altérité », « transformation », « devenir différent », « excès », « défaut », « affliction », « peine », « chagrin », « larmes », « misère », « pitié »¹¹⁴. Quant à la cadence phrygienne – *in mi* –, très fré-

106 J. H. SCHEIN, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, « Da Jakob vollendet hatte », éd. A. ADRIO, Kassel, 1963, t. 1, p. 67, mes. 46-50.

107 H. SCHÜTZ, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, « Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz », éd. B. GRUSNICK, Kassel, 1957, t.2, p. 4, mes. 19 et 23.

108 *Chanson Album of Marguerite d'Autriche*, éd. PICKER, pp. 292-95. Transcription dans E. LOWINSKY, « Humanism in the Music of the Renaissance », *Music in the Culture of the Renaissance*, Chicago Londres, 1989, I, pp. 166-70.

109 FREMINOT, *Dulces exhuviae*, Ms. Bergamo, 1209, fols. 54v-55 ; A. WILLAERT, *Opera Omnia*, éd. H. ZENCK et W. GERSTENBERG, Rome 1950, II, p. 59 ; exemples réunis par LOWINSKY, pp. 182-85 et 186-88.

110 Cipriani de RORE, *Opera Omnia*, éd. B. Meier, Rome, 1959, II, p. 29.

111 *Idem*, IV, p. 66.

112 *Idem*, VI, p. 108.

113 *Idem*, II, p. 40.

114 B. MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, New York, 1988, pp 254-69.

quente, on pourrait citer un nombre incalculable de récurrences : elle intervient dans *Il bianco e dolce cigno* d'Archadelt, sur « *moro beato* »¹¹⁵, et dans les *Lectiones* de Roland de Lassus, sur *in pulverem reduces me*¹¹⁶.

Commixtio modi

Idéalement, une déviation modale convient à tous les affects sans distinction. Le tempérament mélancolique cependant oppose des états d'âme extrêmes, que l'écriture du xvi^e siècle traduit par la confrontation violente entre qualités modales conflictuelles : mixtion incongrue de membres sans relation, têtes sans jambes, bras sans tête, analogues aux monstres engendrés sous le règne de la discorde dans la fantaisie d'Empédocle¹¹⁷. Un exemple éloquent figure dans le motet *mirabile misterium* de J. Gallus. Consacré au dogme de la double nature divine et humaine du Christ, il traite en des termes dramatiques l'incarnation de la divinité dans la sphère des phénomènes sensibles. La « nature se renouvelle suite à la métamorphose dramatique du Dieu incarné, qui sauve les dissonances du péché originel en vertu de sa double nature, divine et humaine. Une longue tradition théologique entretenait le mythe du Christ affligé, que l'iconographie représentait dans la position du *typus melancholiae*¹¹⁸. On associait la figure du « Christ mélancolique¹¹⁹ » au Capricorne et à la planète Saturne, la plus élevée qui accorde à l'esprit la capacité de s'élever du monde terrestre au monde divin. Dante, dans le *Convivio*, faisait mourir le Christ à trente-cinq ans durant la sixième heure, « comble du jour », et « comble de son âge » : milieu de la vie moyenne, et seuil critique (*kairos*) entre la vie et la mort, où la destinée de l'humanité bascule en direction du salut¹²⁰. L'équivoque entre la double nature du Christ et la dualité mélancolique était une conséquence logique, que le compositeur n'a pas perdu de vue. Une quadruple entrée chromatique, sur *mirabile misterium declaratur hodie, innovantur naturae*, plonge d'emblée la scène dans un

115 Jacobus ARCADELT, *Collected Works*, éd. A. SEAY, Rome, 1970, II, p. 39, mes. 20-23.

116 LASSUS, *Lectiones*, p. 29, mes. 36-40.

117 Tel est l'avis du Tasse qui assimile la mélancolie à la chimère et à l'hydre aux mille têtes.

118 D'où la présence des instruments de la passion dans la célèbre gravure de Dürer.

119 Cf. M. PRÉAUD, *Mélancolies*, Le Christ Mélancolique, Paris 1982, pp. 35-52 ; J. RICHER, *Iconologie et tradition: symboles cosmiques dans l'art chrétien*, Paris, 1984, p. 101 sg.

120 « Aussi Luc dit-il que quand il mourut il était presque l'heure de sexte, qu'on peut appeler le comble du jour. On peut donc comprendre par ce « presque » qu'en la trente-cinquième année du Christ était le comble de son âge » (DANTE, *Œuvres Complètes*, Paris, Pléiade, 1965, p. 516). Texte que M. O. POT (« Le milieu de la vie », *Figures de la mélancolie*, 1994 pp. 111-57) commente comme suit : « Mieux encore, cette correspondance entre humoralisme et théologie, il convient maintenant de l'annoncer, n'est opératoire que dans le cas exhaustif de la mélancolie, constat qu'enregistre la tradition théologico-médicale lorsqu'elle soumet la personne du Christ au diagnostic tempéramental de l'humeur noire. [...] D'autre part, l'âge moyen de la vie représenté par la limite des trente-cinq ans correspond au moment où l'harmonie des diverses humeurs parvenues à s'équilibrer parfaitement à l'intérieur de l'organisme conditionne la complexion idéale que les théologiens, en souvenir de la définition de la mélancolie géniale donnée par le Problème 30, 1 d'Aristote, attribuent à l'incarnation du Christ : le corps divin est censé neutraliser au point zéro de sa propre mort « *in medio aetatis* », les diverses instances idiosyncrasiques et tempéramentales »

éclairage mystique. Sur *homo factus est*, une catabase de toutes les voix transpose brusquement l'ambitus général d'une octave vers le grave, comme pour rendre la chute de l'âme dans la matière. La composition se maintient dans les cadences du groupe phrygien. Puis, brusquement, sur *non commixtionem passus neque divisionem* (« il n'est soumis ni au mélange ni à la division »), le mot *commixtio* est pris à la lettre, une *commixtio modi* reliant en un seul tout deux orbites modales reliées par deux finales séparées par un triton : *mi-sib-mi*. Une analyse mathématique du corps de la composition peut montrer que la note *sib* est une moyenne géométrique divisant l'octave en deux parties égales, comme pour illustrer la cloison étanche entre les deux natures du Christ¹²¹.

Mélopie

Restent les lieux propres de l'écriture mélodique, qu'une longue tradition intertextuelle associe à l'expression des passions atrabillaires. L'exemple le plus connu est le tétracorde phrygien descendant *la-sol-fa-mi*. Confiné aux parties supérieures il apparaît dans les œuvres des madrigalistes de la première génération (Layolle, Festa, Verdelot)¹²² associé aux figures de l'*anadiplosis* et de la répétition¹²³. Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, sa fréquence est telle qu'il assume la valeur d'une véritable signature de la mélancolie. Il traduit le mot *laboravi* – j'ai souffert – dans un passage saisissant des *Psalmi Poenitentiales* de Lassus, généré par la technique du *soggetto cavato* : « *laboravi* » : *la=la, bo=sol, ra=fa, vi=mi*¹²⁴. Il décrit la mélancolie des pierres et des falaises dans l'incipit de *Strane ruppi aspri monti* de Ciprien de Rore¹²⁵. On le trouve chez Marenzio et dans les premiers livres de Monteverdi. Il devient célèbre dans les motifs mélodiques de *Flow my tears* de John Dowland, *semper dolens*. Puis, avec l'avènement de la monodie, il passe à la basse dans les *lamenti* qui vont ponctuer les moments les plus intenses de l'opéra baroque.

Vient ensuite la trame complexe des rapports créés, au sein de la mélodie, par la synthèse établie entre les hauteurs (*harmonia*), le texte et le rythme (*oratio*). Il existe de nombreux exemples où la dynamique lente et retardée de l'humeur noire conditionne l'ensemble des paramètres mis en relation par l'écriture contrapuntique. Dans son célèbre *Stabat mater*, fresque poignante de la douleur éprouvée par la Vierge *iuxta crucem*, Josquin construit la polyphonie autour de la mélodie de la chanson de Gilles Binchois « Comme femme desconfortée », citée intégralement au ténor, sans le texte. L'auteur multiplie par quatre les valeurs de la version originale, pétrifiant, par l'extrême lenteur des notes, l'activité cinétique du contrepoint, tant sur le plan rythmique que mélodique. Lente et

121 Jacob HANDL (Gallus), *Opus Musicum*, éd. E. BEZECNY et J. MANTUANI, Vienne, 1899, t. 1, mot. LIV, p. 162, mes. 43-49.

122 F. W. STERNFELD, *The birth of opera*, Oxford, 1993, p. 148.

123 Deux figures bien connues dans le répertoire thrénodique ; cf. JOSQUIN, *Stabat mater*, sur « vim Doloris » p. 54, mes. 98 sq.

124 Orlando DI LASSO, *Die Sieben Bußpsalmen und Laudate Dominum*

125 Cipriani DE RORE, *Opera Omnia*, éd. B. MEIER, Rome, 1959, II, p. 29.

retardée, cette humeur noire exerce le pouvoir d'un véritable curare du contrepoint dans l'exorde du madrigal *Era l'anima mia* de Monteverdi, rendu par une polyphonie déclamatoire, chantée par les trois graves sur un même accord, sur le vers : « Bien proche de sa dernière heure est mon cœur, épuisé, comme une âme mourante ».

Il existe, enfin, une composition emblématique qui réunit tous les traits caractéristiques de la mélancolie musicale: l'ode humaniste *Calami sonum Ferentes* de Ciprien de Rore¹²⁶. L'affect général dit la mélancolie du poète, triste à cause du départ de son prince :

Calami sonum ferentes siculo levem numero	Les chalumeaux produisant une légère musique de [rythme sicilien]
Non pellunt gemitus pectore ab imo nimium graves	Ne peuvent chasser le lourd chagrin du fond de [mon cœur]
Ne constrepente sunt ab Aufido revulsi	Pas plus que ne peut l'emporter dans ses flots le [mugissant Aufidus.
Musa, quae nemus incolis Sirmionis amoenum, Reddita qua lenis Lesbia dura fuit, Me adi recessu principis mei tristem,	Muse qui habites le charmant bosquet de Sirmione Retourne là où la douce Lesbia fut insensible. Reviens à moi, triste que je suis du départ de mon prince
Musa, deliciae tui Catulli, Dulce tristibus his tuum inge carmen avenis.	Muse, toi qui fais les délices de ton Catulle, Joins ton suave chant aux tristes sons de mes chalumeaux.

Les indications relatives aux tessitures données à l'armure mentionnent, non sans un certaine ironie, le *cantus*, l'*altus*, le *tenor*, et le *bassus*. En réalité, un examen de l'ambitus de chaque voix démontre que la composition est conçue pour quatre basses. Le choix des intervalles confirme les indications des théoriciens, à commencer par ceux mis en œuvre dans la progression chromatique des quatre sujets en imitation dans l'*incipit*. Le vers *Me adi recessu principis mei tristem*, est rendu par deux passages en faux-bourdon chromatique, hors des cordes essentielles du mode hypophrygien. Une analyse modale peut montrer que si la mélodie est un double anthropométrique du tempérament, le corps de *Calami sonum ferentes* est une chimère, réalisée à partir d'une mixtion de qualités modales incompatibles. La première partie se maintient dans l'orbite du groupe phrygien, bien établi par une cadence de finale à la mesure 35. Puis, brusquement, l'allusion du texte poétique aux bocages de la campagne de Sirmione conduit l'ordre mélodique aux cordes essentielles du mode dissonant de *fa*, à un demi-ton de distance de la finale. À la mesure 55, le désarroi du poète attristé par le départ de son prince couvre à nouveau l'horizon de cette idylle pastorale de nuages gris et renoue avec l'orbite du mode phrygien. Au lieu de conclure triomphalement sur ce mode, deux phrases mélodiques, gravitant respectivement autour des cordes essentielles de *fa* et de *mi*, partagent l'unité modale de la pièce, concluant sur un conflit, comme pour illustrer le vers « Joins ton suave chant aux tristes sons de mes chalumeaux ».

126 Cipriani DE RORE, VI, p. 108.

Calami sonum ferentes

MI

C Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si - cu - lo le - vern nu - me - ro, le - vern

A MI Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si - cu - lo le -

T

B MI Ca - la -

9 nu - me - ro Non pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re

- vern nu - me - ro, le - vern nu - me - ro

Ca - la - mi so - num fe - ren - tes si - cu - lo le - vern nu - me -

- mi so - num fe - ren - tes si - cu - lo le - vern nu - me - ro Non

16 ab i - mo ni - mi - um gra - ves,

Non pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re, non pel - lunt ge - mi - tus

- ro Non pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re

pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re

4:3 (4:3)

23 ab i - mo ni - mi - um gra - ves,

pe - cto - re ab i - mo ni - mi - um gra - ves,

ab i - mo ni - mi - um gra - ves, ab i - mo ni - mi - um gra -

ab i - mo ni - mi - um gra - ves,

Clausula peregrina in re : « gravis »

(729:512)

29 Nec con - stre - pen - te sunt ab Au - fi - do re - vul - si

Nec con - stre - pen - te sunt ab Au - fi - do re - vul - si

- ves, Nec con - stre - pen - te sunt ab Au - fi - do re - vul - si

Nec con - stre - pen - te sunt ab Au - fi - do re - vul - si

Clausule phrygienne

(729:512)

36

Mu - - sa, Mu - - sa, quæ ne - mus in - - co -

Mu - - sa, Mu - - sa, quæ ne - mus

256:243 Mu - - sa, Mu - - sa, quæ ne - mus

"FA"

Mu - - sa, quæ ne - mus in - - co - lis

44

lis Sir - - mi - o - - nis a - - mæ - - num, Redi di -

in - - co - lis Sir - mi - o - - nis a - - mæ - - num, Red - di -

in - - co - lis Sir - - mi - o - - nis a - - mæ - - num, Red - - di -

Sir - - mi - o - - nis a - - mæ - - num, Red - - di -

50

- ta qua le - - nis Les - bi - a du - - ra fu - it, Me ad -

- ta qua le - - nis Les - bi - a du - - ra fu - it, Me ad -

- ta qua le - - nis Les - bi - a du - - ra fu - it, Me ad -

- ta qua le - - nis Les - bi - a du - - ra fu - it, Me ad -

(729:512)

57

- i, me ad - - i re - ces - su prin - ci - pis me - i tri -

- i, me ad - - i re - ces - su prin - ci - pis me - - i tri -

- i, me ad - - i re - ces - su prin - ci - pis me - - i tri -

- i, me ad - - i re - ces - su prin - ci - pis me - - i tri -

256:243

Falso bordone chrom.

65

- stem, Me ad - - i re - ces - su prin - ci - pis me - - i tri -

- stem, Me ad - - i re - ces - su prin - ci - pis me - - i tri -

- stem, Me ad - - i re - ces - su prin - ci - pis me - - i tri -

- stem, Me ad - - i re - ces - su prin - ci - pis me - - i tri -

Falso bordone

1:1

72

tri - - - stem, Mu - - - sa, Mu - - - sa, Mu - - - sa

tri - - - stem, Mu - - - sa, Mu - - - sa, Mu - - - sa

tri - - - stem, Mu - - - sa, Mu - - - sa, Mu - - - sa

3:2 256:243

FA

80

sa, de - li - - ci - æ tu - i Ca - tum - - - li, Dul - - ce tri - sti - bus his

li, Dul - - ce tri - sti -

de - li - - ci - æ tu - i Ca - tul - - li, Dul - - - ce MI tri - sti - bus his

sa, de - li - - ci - æ tu - i Ca - tul - - - li, Dul - - - ce tri - sti - bus

"FA"

87

tu - - - um iun - ge car - - - men a - ve - - nis, iun - ge car - - men a -

bus his tu - - - um iun - ge car - - men a - ve - - nis, a -

tu - - - um iun - ge car - - men a - ve - - nis, iun - ge car - - men

his tu - - - um iun - ge car - - men a - ve - - nis, a -

"MI"

94

ve - - - nis, Dul - - - ce tri - sti - bus His tu - - - um

ve - - - - - nis, Dul - - - ce tri - sti - bus his tu - - - um

a - ve - - - - nis, Dul - - - ce tri - sti - bus his tu - - - um

ve - - - - - nis, Dul - - - ce tri - sti - bus his tu - - - -

FA :

101

iun - ge car - - - men a - ve - - - nis, iun - ge car - - - men a - ve - - - nis

iun - ge car - - - men a - ve - - - nis, iun - ge car - - - men a - ve - - - nis

iun - ge car - - - men a - ve - - - nis, a - ve - - - - nis

um iun - ge car - - - men a - ve - - - nis, a - ve - - - - nis

"MI"