



PRODIGES DE L'HISTOIRE NATURELLE, MÉTAPHORES COSMIQUES ET SYMBOLES RELIGIEUX : L'USAGE DU NOIR DANS LES CANONS MUSICAUX TRANSMIS PAR PIETRO CERONE (1613)

Guillaume BUNEL (Sorbonne Université)

Dédié au roi d'Espagne Philippe III, *El melopeo y maestro* (Naples, 1613) constitue l'œuvre majeure du théoricien et compositeur italien Pietro Cerone, passé au service des rois Philippe II et Philippe III de 1592 à 1603, puis revenu à Naples, où il officie comme prêtre, chanteur et professeur de plain-chant¹. Cette énorme somme dédiée à la musique théorique et pratique, dont le titre associe les mots grecs μέλος (« chant, mélodie ») et ποιέω (« faire »), vise à décrire « de manière exhaustive toutes les connaissances nécessaires pour devenir un parfait musicien² ». Ses vingt-deux livres, divisés en 849 chapitres, couvrant en tout 1160 pages excessivement détaillées, développent l'ensemble des facettes de l'exercice de la *musica* au tournant du XVII^e siècle : conseils sur le comportement moral et social du musicien (livre 1), plain-chant (livres 3-5), musique mesurée et contrepoint (livres 6-10), art de la composition polyphonique (livres 11-12). Cerone consacre en outre plusieurs livres entiers à des exemples musicaux illustrant des techniques caractéristiques (livres 13-15) ; trois livres aux rythmes et proportions (livres 17-19) ; un livre entier à la *Messe L'homme armé* de Palestrina (livre 20) ; ainsi qu'un livre aux instruments musicaux (livre 21). Certains chapitres ou passages particulièrement croustillants illustrent le niveau de détail atteint par le théoricien, frisant parfois l'absurde : au sein du premier livre, le chapitre XX est intitulé « Des dommages et des maux causés par le vin » ; le chapitre XXI, « Des biens du vin : de la manière dont il est nécessaire pour la santé du corps humain » ; le chapitre XXIX s'attarde sur la manière de châtier les élèves³.

Mais cette source d'une extrême richesse, qui recèle de nombreuses informations sur les pratiques musicales de l'époque, et exercera une influence durable sur la théorie espagnole des siècles suivants⁴, a également attiré l'attention des chercheurs par le contenu de son dernier livre, dédié aux canons et énigmes musicales⁵. Ce livre « dans lequel sont proposées quelques

¹ Barton Hudson, « Cerone, Pietro », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 22 février 2023, URL : <https://www-oxfordmusiconline.com>. Le traité de Cerone a fait l'objet d'une édition critique imprimée (Antonio Ezquerro Esteban (éd.), *Pietro Cerone : El melopeo y maestro* (Napolés, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613), Barcelone, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007), ainsi que d'une édition critique partielle en ligne sur le site TRemIR (Christophe Dupraz, *Traité Musiques Romains*, 2013, consulté le 19 juillet 2023, URL : www.tremir.fr). Celle-ci ne comporte cependant pas à ce jour le livre 22, considéré dans cet article.

² Le titre complet du traité indique : *El melopeo y maestro : tractado de música theorica y practica ; en que se pone por extenso ; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester sabe* (« Le melopeo et maestro. Traité de musique théorique et pratique, dans lequel on expose en détail ce que l'on doit savoir pour devenir un parfait musicien »).

³ « *De los daños y males causados del vino. Cap. XX.* » ; « *De los bienes del vino : de como es necesario para la sanidad del cuerpo humano [...]. Cap. XXI* » ; « *De las partes que dan à conocer si el maestro es bueno para enseñar : del modo que ha de tener en castigar los discipulos [...]. Cap. XXIX* », Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, Naples, Giovanni Battista Gargano, Lucrecio Nucci, 1613, Livre 1, p. 51, 61, 76-82.

⁴ Barton Hudson, *op. cit.*

⁵ À propos des énigmes musicales de Cerone, voir notamment Enrique Alberto Arias, « Cerone and his Enigmas », *Anuario Musical*, 44, 1989, p. 85-114 ; Antonio Ezquerro Esteban (éd.), *op. cit.*, vol. 1, p. 142-173 ; Katelijne Schiltz, « Through the Looking-Glass: Pietro Cerone's *Enigma del espejo* », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th*



énigmes musicales, pour affiner l'esprit des savants », se destine « aux amis des subtilités et secrets⁶ ». Il regroupe quarante-cinq énigmes musicales extraites d'œuvres de compositeurs franco-flamands, italiens, espagnols, ou composées par Cerone lui-même. Classées globalement par ordre croissant de complexité, les énigmes débutent par des présentations assez simples, pour atteindre ensuite des notations extrêmement complexes, mettant parfois en jeu d'impressionnantes compositions géométriques – croix, carrés, cercles, diagrammes – jusqu'au célèbre *Ave maris stella* de Ghiselin Danckerts, présenté sur un échiquier (Énigme XXXXII)⁷.

Placé à la fin du traité de Cerone, ce livre se destine à un public plus choisi et restreint que celui du reste du texte. Dès la fin du livre 14, consacré notamment aux techniques d'écriture imitative (*fuga*), Cerone en annonce le contenu :

Le dernier livre offrira beaucoup de plaisir et de satisfaction aux compositeurs savants. Je promets d'y présenter beaucoup de canons gracieux, agréables et extraordinaires, une nourriture pour les personnes élevées, talentueuses et intelligentes, qui ont de l'inclination pour les matières spéculatives⁸.

Cerone n'est pas le seul ni le premier à proposer une telle anthologie de canons ingénieux. Dès 1482, Bartolomeo Ramos de Pareja entreprend de compiler des inscriptions énigmatiques particulièrement subtiles associées à des canons musicaux composés par lui-même ou ses contemporains⁹. Entre 1485 et 1492, Florentius de Faxolis liste une douzaine de techniques canoniques pratiquées à l'époque¹⁰. En 1556, Hermann Finck consacre tout le livre 3 de sa *Practica musica* à une compilation de canons¹¹. Entre 1622 et 1627, Lodovico Zacconi compilera également une anthologie de canons commentés, restée à l'état de manuscrit à la mort du théoricien¹². On sait par ailleurs l'importance de la pratique des canons dans l'éducation musicale à cette époque : les canons sont extrêmement nombreux dans les traités musicaux imprimés au XVI^e siècle¹³, à la fois pour des raisons de mise en page – la notation canonique

Centuries : Theory, Practice, and Reception History, éd. Bonnie J. Blackburn, Katelijne Schiltz, Louvain, Peeters, 2007, p. 627-636.

⁶ « *En el qual se ponen unos enigmas musicales, para sutillizar el ingenio de los estudiosos. [...] A los amigos de sutillezas y secretos* ». Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1073.

⁷ Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1128-1129. Cette énigme fait l'objet de l'illustration du présent article. Le lecteur peut aussi consulter la publication de Hans Westgeest, « Ghiselin Danckerts' *Ave Maris Stella* : The Riddle Canon Solved », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 36, 1986, p. 66-79.

⁸ « *El ultimo tractado, será de gran gusto y de mucha satisfacion ; donde prometo a los compositores professos, muchos canones muy graciosos y de plazer, no ordinarios si no secretos y enigmaticos ; como pasto para ingenios elevados, sutiles, y especulativos* », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 14, p. 812.

⁹ Bartolomeo Ramos de Pareja, *Musica practica*, Bologne, Baltasar de Hiriberia, 1482, *Tertia pars, Tractatus primus*, ch. 4. À ce propos, voir notamment Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 198-202.

¹⁰ Florentius de Faxolis, *Book on Music*, éd. et trad. Bonnie J. Blackburn et Leofranc Holford-Strevens, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2010, p. 152-154, et Bonnie J. Blackburn, « "Notes Secretly Fitted Together" : Theorists on Enigmatic Canons – and on Josquin's Hercules Mass? », « *Qui musicam in se habet* »: *Essays in Honor of Alejandro E. Planchart*, éd. Stanley Boorman, Bonnie J. Blackburn, Anna Zayaruznaya, Middleton, American Institute of Musicology, 2015, p. 743-760, p. 751-756.

¹¹ Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg, Georg Rhau, 1556. Voir notamment Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 202-207.

¹² À propos des recueils de Zacconi et de Finck, voir notamment Bonnie J. Blackburn, « Two Treasure Chests of Canonic Antiquities : the Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries : Theory, Practice, and Reception History*, éd. Bonnie J. Blackburn, Katelijne Schiltz, Louvain, Peeters, 2007, p. 303-338, p. 333-338. La proposition de datation entre 1622 et 1627 apparaît p. 313-314.

¹³ Bonnie J. Blackburn, « Two Treasure Chests of Canonic Antiquities : the Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi », *op. cit.*, p. 304-305.



permet d'économiser un espace précieux – et pour des raisons pédagogiques – la résolution d'un canon met en jeu des compétences musicales spécifiques¹⁴.

Si les canons énigmatiques continueront longtemps à susciter la fascination des théoriciens et compositeurs, et à stimuler leur inventivité technique et notationnelle, la pratique des techniques canoniques tend à disparaître peu à peu des répertoires musicaux à partir de 1600, après l'âge d'or des XV^e et XVI^e siècles¹⁵. Le recueil de Cerone apparaît donc comme le témoignage précieux d'une pratique en phase de devenir obsolète, et une anthologie rétrospective de plus d'un siècle de virtuosité polyphonique. Il dépasse également ses prédécesseurs par l'ampleur du matériau qu'il regroupe, à la fois musical, littéraire et iconographique, qui en font un ouvrage unique dans l'histoire de la théorie musicale¹⁶.

Au sein du recueil de Cerone, on trouve plusieurs canons utilisant la couleur noire, qui tirent parti de ses usages dans la notation musicale, et lui attribuent des valeurs symboliques. L'objet de cet article est d'en décrire les principaux usages, et de donner un aperçu le plus complet possible du riche éventail de significations associé au noir dans les canons réunis par le théoricien. Sans pouvoir prétendre à une exhaustivité totale, nous examinerons principalement trois canons, qui offrent un aperçu varié des usages du noir dans *El melopeo* : les énigmes XXVIII, XIII, et XXVII.

LES CANONS À LA RENAISSANCE

Avant de nous intéresser spécifiquement aux canons transmis par Cerone, il convient de rappeler en quoi consiste cette technique. Le théoricien définit le terme de « canon » comme

un chant composé avec tant d'artifice, qu'une ou plusieurs parties chantent la même chose que la première partie, l'une après l'autre, en tenant quelques pauses, les unes plus et les autres moins, étant toutes contenues [*i. e.* notées] dans une seule partie¹⁷.

Il adopte ainsi une définition conforme à celle en vigueur aujourd'hui, d'une texture polyphonique de deux voix ou davantage créée par imitation stricte¹⁸. Pourtant, l'usage qu'il fait du terme au cours de son traité ne se limite pas aux seuls canons imitatifs, mais englobe un large éventail de techniques.

Dans le livre 22, Cerone emploie le terme dans un sens proche, sinon identique à celui d'*enigma*, désignant par ce terme à la fois les œuvres musicales qu'il propose au lecteur, et les inscriptions latines qui les accompagnent. Dans la description de l'énigme II, Cerone indique par exemple : « Josquin, dans le *Credo* de l'une de ses messes, indique sur la voix de *tiple* [*i. e.* la

¹⁴ Voir également l'importance considérable des notations et techniques de canon imitatif dans les traités dédiés à enseigner le contrepoint improvisé : tels les traités de Vicente Lusitano (*Introduttione facilissima*, Rome, Antonio Blado, 1553), Scipione Cerreto (*Della prattica musica vocale et strumentale*, Naples, Giovanni Giacomo Carlino, 1601, *Libro terzo*, ch. XVI), ou Rocco Rodio (*Regole di musica*, Naples, Giacomo Carlino, 1609).

¹⁵ Thomas Schmidt, « A Dying Art: Canon Inscriptions and Canon Techniques in 16th-century Papal Chapel Repertoire », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries : Theory, Practice, and Reception History*, éd. Bonnie J. Blackburn ; Katelijne Schiltz, Louvain : Peeters, 2007, p. 339-358. La pratique des canons énigmatiques perdure toutefois durant le XVII^e siècle, en Italie notamment. À ce sujet, consulter l'ouvrage de Laurence Wuidar, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008.

¹⁶ Katelijne Schiltz, « Through the Looking-Glass: Pietro Cerone's *Enigma del espejo* », *op. cit.*, p. 628.

¹⁷ « *Un canto compuesto con tal artificio, que una o mas partes, cantan lo que canta la primera dellas, una empos de otra, guardando algunas pausas, quien mas y quien menos, siendo todas contenidas en una sola parte* », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 14, p. 764.

¹⁸ Alfred Mann, J. Kenneth Wilson, Peter Urquhart, « Canon (i) », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 8 mars 2023, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com>



partie supérieure] le canon suivant : *Crescat in duplum* [“Qu’il augmente du double”] »¹⁹. Le terme de canon, utilisé au sens étymologique de « règle », semble ici désigner l’inscription latine qui accompagne l’œuvre. Dans l’énigme suivante, Cerone introduit la pièce musicale par la phrase suivante : « Rocco Rodio, dans le tenor du *Sicut erat* du *Magnificat sexti toni*, fait ce canon ». Il semble ici désigner l’œuvre dans son ensemble, ou bien le procédé de composition qui y est employé – une *fuga* à la seconde supérieure²⁰.

Sous la plume de Cerone, le terme de canon revêt ainsi une certaine polysémie, oscillant entre trois significations : (1) Un procédé de contrepoint (définition donnée par le théoricien). (2) Le sens étymologique du terme, désignant l’inscription latine, qui indique la « règle » de composition de l’œuvre – une définition correspondant à celles attestées à partir des années 1470²¹. (3) L’œuvre dans son ensemble, inscrite sous une forme délibérément incomplète et obscure.

Chacun des canons proposés par Cerone est présenté de manière analogue. Après une courte introduction, le théoricien présente une notation musicale énigmatique et incomplète, souvent accompagnée d’inscriptions ou d’images. Suit une explication de l’énigme, ainsi qu’une résolution partielle ou intégrale des parties manquantes, permettant aux lecteurs de chanter l’œuvre dans sa totalité. Ce type de notation en trois temps n’est pas sans évoquer celle des emblèmes de la Renaissance, eux aussi souvent formés d’une composition tripartite (*emblema triplex*), associant trois éléments indissociables : un titre, qui forme l’« âme » de l’emblème, une image, qui constitue son « corps », et un poème explicatif. Ces emblèmes partagent également avec les canons une certaine tension entre deux dynamiques contradictoires : un goût pour l’obscurité et le cryptage, équilibré par une tendance au didactisme²².

L'ÉNIGME DU SOLEIL

L’énigme XIII, « du *sol*/ soleil qui s’obscurcit » associe une citation biblique, partiellement notée sous forme de rébus (le mot latin *sol* étant remplacé par l’image d’un soleil-visage), et une notation musicale énigmatique (Figure 1).

¹⁹ « *Iusquin, en el Credo de una missa suya, pone el tiple con este canon : crescat in duplum* », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1077.

²⁰ « *Roque Rodio, en el tenor del Sicut erat, de la Magnificat, sexti toni, haze este canon* », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1077.

²¹ Voir notamment Johannes Tinctoris, *Diffinitorium musicae*, Trévise, Gerardo de Lisa, ca. 1475, ch. 3 : « Un canon est une règle exprimant la volonté du compositeur avec une certaine obscurité » (« *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens* ») ; et Bartolomeo Ramos de Pareja, *op. cit.*, *Tertia pars, Tractatus primus*, ch. IV : « En effet, on l’appelle souscription, car elle est toujours inscrite sous le tenor, et même canon, parce qu’elle est une règle qui sous-entend la volonté du compositeur sur une forme ambiguë, de manière obscure et énigmatique » (« *Dicitur enim subscriptio, quia semper sub tenore scribitur, canon vero, quia est quaedam regula voluntatem componentis sub quadam ambiguitate obscure et in enigmate insinuans* »). Voir également Alfred Mann, J. Kenneth Wilson, Peter Urquhart, *op. cit.*

²² Kristen Lippincott, « The Genesis and Significance of the Fifteenth-century Italian Impresa », *Chivalry in the Renaissance*, éd. Sydney Anglo, Woodbridge, Rochester, Boydell, 1990, p. 49-84, p. 54. La littérature dédiée aux emblèmes à la Renaissance est pléthorique. Pour une première approche, voir par exemple Robert Klein, « La théorie de l’expression figurée dans les traités italiens sur les *Imprese*, 1555-1612 », *La forme et l’intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, éd. André Chastel, Paris, Gallimard, 1957, p. 320-341 ; ainsi que le numéro dédié à l’emblème littéraire de la revue *Littérature* (Stéphane Rolet (éd.), *L’Emblème littéraire : Théories et pratiques*, n° 145 de *Littérature*, Paris, Larousse, 2007).



Enigma del Sol, que se escurece. Num. XIII.
CANTVS.
OBTENEBRATUS EST IN ORTV SVO.
Iſa. Cap. 13.
Cantus.
Altus.
Tenor. Tribus vocibus.
Declaracion. La inteligencia deste Tiple enigmatico, es harto facil; pues todo consiste so-

Figure 1 : Anonyme, *Énigme du soleil qui s'obscurcit*, extraite de Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, Num. XIII, p. 1088 (Source : Biblioteca Nacional de España).

La citation biblique, *Obtenebratus est sol in ortu suo* (« Le soleil s'obscurcira dès son lever »), est extraite d'un oracle révélé au prophète Ésaïe (Ésaïe, 13:9-11), qui annonce la destruction de Babylone :

Le jour de l'Éternel arrive. C'est un jour cruel, un jour de colère et d'ardente fureur qui transformera la terre en désert, faisant disparaître les pécheurs de sa surface.

En effet, les étoiles du ciel et leurs constellations ne diffuseront plus leur lumière, le soleil s'obscurcira dès son lever et la lune ne fera plus briller sa lumière.

J'interviendrai contre le monde à cause du mal commis et contre les méchants à cause de leurs fautes. Je mettrai un terme à l'orgueil des hommes insolents et je rabaisserai l'arrogance des hommes violents²³.

Dans un contexte musical, la citation prend une signification nouvelle et facétieuse. Le mot *sol*, mis en valeur par l'image qui lui est substituée, désigne non seulement le soleil, mais

²³ Ésaïe 13:9-11, *La Bible*, trad. Segond 21, dix-septième édition, Genève, Société biblique de Genève, 2015, p. 452.



également une note de musique. L'inscription peut dès lors s'interpréter de la manière suivante : « La note *sol* est noircie là où elle apparaît ». Comme l'indique alors le théoricien :

Tout consiste seulement à veiller à chanter la figure *sol* comme si elle était obscurcie et toute noire²⁴.

Dès lors, les cinq *sol* chantés par le *cantus* perdent un quart de leur valeur, conformément aux règles de théorie musicale en vigueur aux XV^e et XVI^e siècles. Au livre 7 de son traité, dédié à l'écriture de la musique polyphonique (*canto de organo*), Cerone indiquait :

Avec cette couleur dans les mesures [...] binaires, [la figure de note] perd un quart [de sa valeur]²⁵.



Figure 2 : Exemples de *colores*, extraits de Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 7, ch. 6, p. 521 (Source : Biblioteca Nacional de España).

Dès lors, les cinq *sol* contenus dans la partie supérieure doivent être chantés comme suit (Figure 3). Précisons que dans la théorie musicale de cette époque, les syllabes de solmisation *ut re mi fa sol la* ne correspondent pas à des hauteurs fixées sur la portée, comme dans le solfège moderne, mais peuvent se déplacer selon la place des tons et demi-tons de l'échelle utilisée²⁶. Par souci de clarté, nous indiquons les syllabes chantées dans la transcription de l'énigme résolue (Figure 4).



Figure 3 : Anonyme, *Énigme du soleil qui s'obscurcit*, extraite de Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, Num. XIII, p. 1088 (Source : Biblioteca Nacional de España).

Le jeu sur le double sens de la syllabe *sol* s'inscrit dans une longue tradition de jeux de mots, plaisanteries et détournements des syllabes de solmisation : messages cachés, *soggetti cavati* et autres rébus musicaux utilisant des notes de musique, depuis le XV^e siècle au moins²⁷.

²⁴ « *Todo consiste solamente en advertir de cantar la figura sol, como si fuera escurescida y toda negra* », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1088.

²⁵ « *Con este color en los numeros [...] binarios, [la figura] pierde la quarta parte [de su valor]* », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 7, ch. 6, p. 521.

²⁶ Pour une synthèse à propos du système de la solmisation médiévale, voir Andrew Hughes, Edith Gerson-Kiwi, « Solmization [solfatio, solmifatio] », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 19 juillet 2023, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com>.

²⁷ À propos des rébus musicaux et emplois détournés des syllabes de solmisation, voir notamment Leofranc Holford-Strevens, « *Fa mi la mi so la : The Erotic Implications of Solmization Syllables* », *Eroticism in Early Modern Music*, éd. Bonnie J. Blackburn, Laurie Stras, Ashgate, Farnham and Burlington, 2015, p. 43-58 ; et Guillaume Bunel,



Plusieurs autres énigmes d'*El melopeo* mettent par ailleurs en jeu des astuces ou doubles significations touchant les syllabes de solmisation : c'est notamment le cas des énigmes XXXV et XXXVII.

L'opposition entre blanc et noir se pare ici de significations multiples. Le contexte de la citation biblique induit, d'une part, des connotations morales. La transformation de la lumière en ténèbres, qui plonge la terre dans une obscurité soudaine, annonce « la disparition » des pécheurs, des « hommes insolents », et « violents », annoncée par la prophétie. L'opposition lumière/ ténèbres fait écho à l'opposition bien/ mal.

Dans ce contexte, les ténèbres pourraient également signaler la présence ou l'intervention d'un Dieu inconnaissable, ou incompréhensible (*Deus absconditus*), qui ne se manifeste qu'à travers des météores, des prodiges ou des signes. Une inscription apparentée, relevée par Katelijne Schiltz dans le « *Qui tollis* » de la *Missa Narayge* de Johannes Ghiselin (fl 1491-1507), évoque cette idée : *Nubes et caligo in circuitu eius* (Ps. 96:2) (« Les nuages et les ténèbres l'entourent »). Ce canon, qui dans le psaume décrit un invisible Dieu trônant en majesté, indique que le *cantus firmus* doit être répété en noircissant les notes²⁸.

Enfin, la transformation du jour en nuit évoquée par l'inscription renvoie également à l'idée d'un renversement cosmique, qui n'est pas sans rapport avec la théorie musicale²⁹. Les liens entre l'ordre cosmique et les notes de musique, affirmés dès l'Antiquité, notamment par Platon, Pline l'Ancien, Macrobe ou Boèce, font en effet l'objet de nombreux développements dans les textes du Moyen Âge et de la Renaissance³⁰. Si la question de la réalité des sons célestes a suscité des débats incessants depuis l'Antiquité, les traités de musique du Moyen Âge et de la Renaissance partagent la conviction que l'univers est régi par une harmonie des éléments, des saisons, des mouvements des astres, que reproduit analogiquement l'harmonie musicale³¹. Selon une théorie attribuée à Pythagore par Pline l'Ancien, et continuellement reprise au Moyen Âge et à la Renaissance, les distances planétaires reproduiraient en proportion les intervalles musicaux, chaque planète correspondant dès lors à une note de musique :

Mais Pythagore, recourant aussi à la théorie de la musique, appelle parfois un « ton » la distance qui sépare la lune de la terre, un « demi-ton » l'espace entre la lune et Mercure et entre Mercure et Vénus ; il admet un ton et demi de Vénus au soleil, un ton du soleil à Mars, c'est-à-dire autant que de la terre à la lune, un demi-ton de Mars à Jupiter et de Jupiter à Saturne, et un ton et demi de Saturne au zodiaque ; sept tons

« Cryptage, facéties et jeux de solmisation : les rébus musicaux d'Étienne Tabourot (1583) », à paraître dans les actes du colloque *Transmettre la musique*, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Bibliothèque nationale de France, Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Paris, 2-3 octobre 2020. Pour des exemples de canons utilisant la solmisation voir également Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, op. cit.

²⁸ Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, op. cit., p. 142.

²⁹ Cette transformation est également évoquée par d'autres inscriptions canoniques contemporaines. Voir notamment Sebald Heyden, *De arte canendi*, Nuremberg, Johannes Petreius, 1540, *Liber secundus*, ch. 7, p. 135 : « La nuit se change en jour, indique que les notes écrites en noir doivent être chantées comme blanches » (« *Noctem in diem vertere, est albas notulas canere, quae nigrae scribuntur* »).

³⁰ Voir notamment les textes recueillis par Joscelyn Godwin, *The Harmony of the Spheres: The Pythagorean Tradition in Music*, Rochester, Inner Traditions, 1993.

³¹ Joscelyn Godwin, *Harmonies of Heaven and Earth : Mysticism in Music from Antiquity to the Avant-Garde*, Rochester, Inner Traditions, 1987 ; Andrew Hicks, *Composing the World : Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*, New York, Oxford University Press, 2017. À propos des doutes émis par les théoriciens quant à l'existence de cette musique céleste, et de la persistance de cette tradition théorique, voir Guillaume Bunel, « "Un Discours plus plaisant que vraisemblable" : remises en cause de l'harmonie des sphères dans la théorie musicale des XV^e et XVI^e siècles », à paraître dans les actes du colloque *Poésique 21 – Musique des sphères*, Université Grenoble-Alpes, 2-3 décembre 2021.



seraient ainsi produits, que l'on appelle la $\delta\iota\alpha\ \pi\alpha\sigma\omega\acute{\nu}\ \acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$, c'est-à-dire « l'accord universel »³².

La juxtaposition d'une citation biblique à cette analogie entre microcosme et macrocosme, ou *musica mundana* et *musica instrumentalis*, selon les termes de Boèce³³, permet de lire celle-ci à travers un prisme chrétien, et d'associer, à ce modèle cosmologique classique, des allusions morales, dans une intéressante synthèse entre une tradition antique et une vision chrétienne.

The musical score is presented in three systems, each with three staves labeled Cantus, Altus, and Tenor. The first system (measures 1-6) has lyrics: 'ut re fa mi fa fa la sol'. The second system (measures 7-12) has lyrics: 'mi fa ut re fa mi fa re sol fa mi re re mi fa sol mi'. The third system (measures 13-18) has lyrics: 'fa mi sol fa mi sol la sol mi fa mi re mi'. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Figure 4 : Anonyme, *Énigme du soleil qui s'obscurcit*, résolution écrite d'après Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, Num. XIII, p. 1088 (Source : Biblioteca Nacional de España).

L'ÉNIGME DE LA LUMIÈRE ET DES TÉNÈBRES

L'énigme XXVII, « où une voix chante seulement les notes blanches », prolonge certaines de ces évocations. Sous ce même énoncé, Cerone réunit non pas un, mais trois exemples

³² Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, Livre II, ch. XX, p. 87.

³³ Boèce, *Traité de musique* (De Institutione musica), trad. Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, Livre I, ch. II, p. 31-35.



musicaux conçus selon un même principe : celui d'un canon par omission, dans lequel plusieurs voix lisent une même mélodie, l'une d'elles chantant l'intégralité des notes de la mélodie écrite, et l'autre, seulement les notes blanches³⁴. Le premier exemple, extrait d'une messe polyphonique composée par Cerone, est précédé de l'inscription biblique *Qui ambulat in tenebris nescit quo vadat* (« Celui qui marche dans les ténèbres ne sait où il va »), qui tient lieu de canon. Dans le contexte où elle est prononcée (Jean 12:35), cette phrase est adressée par le Christ à la foule après son entrée à Jérusalem, alors qu'il annonce sa mort :

Jésus leur dit : La lumière est encore pour un peu de temps parmi vous. Marchez pendant que vous avez la lumière afin que les ténèbres ne vous surprennent pas, car celui qui marche dans les ténèbres ne sait pas où il va³⁵.

Elle fait écho à de nombreux passages bibliques utilisant la même image d'un cheminement dans les ténèbres, dans laquelle la lumière symbolise notamment la foi et la vertu³⁶. Dans ce canon, l'une des parties est invitée à omettre les notes noires. Cette lecture sélective est associée à une signification morale, le fait de ne pas chanter les notes noires supposant d'avancer « dans la lumière », c'est-à-dire d'adopter une conduite vertueuse.

La résolution écrite de la seconde voix, inscrite au-dessous par Cerone et expurgée des notes noires, apparaît visuellement plus lumineuse, plus claire que la première partie, comme une image immaculée de foi et de vertu (Figure 5). L'errance mélodique, la complexité rythmique de la première partie, qui semble « ne pas savoir où elle va », est ainsi simplifiée en une mélodie d'une grande simplicité, aux rythmes paisibles – car plus lents – et d'une grande clarté visuelle.

Figure 5 : Pietro Cerone, *Énigme où une voix chante seulement les notes blanches*, extraite de Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, Num. XXVII, p. 1105.

³⁴ À propos des canons par omission, voir notamment Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 121 et suivantes.

³⁵ *La Bible*, *op. cit.*, p. 698.

³⁶ En particulier Job 24:17, Psaumes 81:5, Proverbes 2:13, Esaïe, 9:2 ; 50:10, etc. Pour un relevé plus complet des passages concernés, voir R. P. Robert, *Aurifodina universalis, Mine d'or universelle des sciences divines et humaines*, trad. M. l'Abbé Rouquette, tome 1, Lyon, Girard & Josserand, 1865, p. 220.



Le troisième exemple cité dans ce chapitre par Cerone est le « *Sicut erat* » du *Magnificat Quarto tono* de Giovanni Cavaccio, dont le ténor tire parti de la même métaphore. L'inscription latine qui accompagne ce canon est plus développée, formée d'une mosaïque de passages extraits des évangiles : « *Ego sum lux mundi, via, veritas & vita. Qui sequitur me non ambulat in tenebris : & erunt novissimi primi, & primi novissimi* ». (« Je suis la lumière du monde, le chemin, la vérité et la vie. Celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres : et les derniers seront les premiers, et les premiers seront les derniers »). Les passages paraphrasés sont les suivants, tous prononcés par le Christ :

« C'est moi qui suis le chemin, la vérité et la vie. On ne vient au Père qu'en passant par moi » (Jean 14:6).

« Je suis la lumière du monde. Celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura au contraire la lumière de la vie » (Jean 8:12).

« Ainsi les derniers seront les premiers et les premiers seront les derniers » (Matthieu 20:16)³⁷.

L'association des ténèbres aux notes noires, et de la lumière aux notes blanches, s'enrichit ici d'un important faisceau d'associations, qui revêtent une signification à la fois morale et musicale. Le « chemin » désigne à la fois la voie spirituelle et éthique que le croyant doit suivre, et les sinuosités et les intervalles propres au dessin de la mélodie. L'idée de « suivre » le Christ, d'imiter son exemple et d'obéir à ses préceptes, particulièrement en accord avec la spiritualité chrétienne de la Renaissance, dans la lignée de la *devotio moderna* notamment, est également matérialisée par l'emploi d'une technique d'écriture imitative, la *fuga*. Enfin, l'idée de renversement ou d'inversion des hiérarchies dans l'au-delà (« les derniers seront les premiers, et les premiers seront les derniers »), peut également être répercutée musicalement par une inversion de l'ordre des entrées, ou l'emploi du mouvement rétrograde³⁸. Cela n'est cependant pas le cas dans ce canon.

Ces deux canons constituent ainsi de véritables « paraboles » musicales, exprimant de manière voilée et énigmatique des vérités sacrées, par le moyen de signes musicaux et de transformations de la notation musicale. Katelijne Schiltz, qui a noté la fréquence des références aux ténèbres ou à l'obscurité dans les inscriptions canoniques, et mis en relation la notion d'obscurité avec celle d'énigme³⁹, relève un grand nombre d'inscriptions que l'on peut rapprocher de celles relevées ci-dessus. En 1596, le théoricien italien Lodovico Zacconi mentionne une inscription canonique associée au motet *Per signum crucis* d'Heinrich Isaac, malheureusement perdu, indiquant : « *Qui sequitur me, non ambulet in tenebris* » (« Que celui qui me suit ne marche pas dans les ténèbres » (Jean 8:12)). Cette inscription indique que la partie « qui suit » doit omettre toutes les notes noires. Dans l'« *Agnus Dei* » de la *Missa Du bon du cœur* anonyme à cinq voix, le canon « *Noctem verterunt in diem. Et rursum post tenebras spero lucem* » (« Elles [mes pensées] ont transformé la nuit en jour, et après les ténèbres, j'espère la lumière » (Job 17:12)) indique qu'à l'exception de la première série de notes noires, qui doit être chantée comme telle, celles-ci doivent être chantées comme si elles étaient blanches, et les blanches comme des noires⁴⁰. Les inscriptions associées au « *Sicut erat* » du *Magnificat octavi*

³⁷ *La Bible*, op. cit., p. 700, 696, 633.

³⁸ Le motet *Ecce quam bonum* à huit parties d'Ulrich Brätel utilise également cette citation biblique, lui attribuant toutefois un sens relativement obscur, le canon n'impliquant pas visiblement d'inversion des parties ni de mouvement rétrograde (Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, op. cit., p. 286 et suivantes).

³⁹ Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, op. cit., p. 40 et suivantes.

⁴⁰ Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, op. cit., p. 142-143.



toni de Costanzo Festa : « *Qui post me venit praecedet me, et non transibit per tenebras* » (« Celui qui vient après moi me précède, et ne passera pas par les ténèbres » (Jean 8:12)) ; à la *Missa Du bon du cœur* dans le manuscrit de Tolède : « *Sicut tenebre eius, ita et lumen eius* » (« Les ténèbres et la lumière te sont semblables » (Ps. 138:12)) ; ou celle citée par le théoricien Pietro Aaron : « *Dum lucem habetis credite in lucem* » (« Tant que tu as de la lumière, crois en la lumière » (Jean 12:36)), qui toutes trois supposent une inversion des couleurs, ou bien une omission des notes noires, prolongent cette association des notes noires aux ténèbres, et des notes blanches à la lumière, utilisant tantôt la métaphore du chemin, l'idée de symétrie ou de correspondance entre les opposés, et les connotations morales associées⁴¹.

L'ÉNIGME DE L'ÉLÉPHANT

L'énigme XXVIII, « dans laquelle les notes blanches sont chantées comme des noires, et les noires comme des blanches »⁴², constitue sans conteste l'une des plus étranges de l'ensemble du recueil, de par l'obscurité de ses significations, et l'incongruité de sa notation, qui fait intervenir l'image d'un éléphant (Figure 6)⁴³. Si la première des inscriptions latines placées en exergue mentionne explicitement des paramètres musicaux (« *Duo, in diapente, post duo tempora* »⁴⁴), indiquant notamment que la pièce musicale est à deux voix, séparées d'un intervalle de quinte, et d'une distance temporelle de deux temps, la seconde inscription s'avère nettement plus obscure : « *Instructus quidam barrus conscripsit : at illi sint atrii dentes, tergora & alba, canet* » (« Un éléphant éduqué a écrit : je chanterai avec des défenses noires, et un dos blanc »)⁴⁵.



Figure 6 : Anonyme, *Énigme dans laquelle les notes blanches sont chantées comme des noires, et les noires comme des blanches*, extraite de Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, Num. XXVIII, p. 1107 (Source : Biblioteca Nacional de España).

⁴¹ Kateljine Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 387, 432, 443.

⁴² « *Enigma, adonde las notas blancas, se cantan por negras; y las negras, por blancas* », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1107.

⁴³ Selon Antonio Ezquerro Esteban, éditeur moderne du traité, il s'agirait d'un éléphant d'Asie, de plus petite taille et aux oreilles plus petites que l'éléphant d'Afrique (Antonio Ezquerro Esteban (éd.), *op. cit.*, vol. 1, p. 157).

⁴⁴ « *Duo, à la quinte, après deux temps* », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1107.

⁴⁵ Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1107.



À la suite de cette notation énigmatique, le théoricien livre la clé de la composition :

Pour satisfaire les jeunes gens, j'avertis que la partie principale doit tout chanter ponctuellement, comme il est écrit : mais la partie suivante entre après quatre mesures, une quinte plus bas ; et en chantant, donnez à toutes les notes blanches la valeur de noires ; et au contraire, donnez aux noires la valeur de blanches : passez, dis-je, les figures blanches pour des noires, et les noires pour des blanches : la résolution vient à se présenter de cette manière, que nous voyons ici⁴⁶.





Figuroa, XIX. 47 dans l'Histoire qu'il a faite de la conquête des Indes de Perse et d'Arabie, vulgairement appelées les Indes du Portugal. Dans laquelle, parlant des propriétés des éléphants, il dit les mots suivants : "Plusieurs d'entre eux sont des animaux si sages, qu'il ne leur manque qu'une âme rationnelle. S'ils ne la parlent pas, pour avoir l'intelligence des sages, ils comprennent la langue et la voix des indiens, et ce qu'on leur dit de faire. Etc."⁴⁸.

Plusieurs auteurs du XVI^e siècle reprennent ou glosent l'anecdote. On lit chez Johannes Ravisius :

Il n'est pas étranger à un miracle que les éléphants aient compris la langue de leur pays, et aient obéi, et se soient souvenus des devoirs (qu'ils avaient appris). De même, le plaisir de l'amour et de la gloire, la vénération du Soleil et de la Lune. Ils adorent le roi, ils fléchissent les genoux, ils marchent sur des cordes. Mucianus témoigne avec Pline qu'il y en avait un qui avait appris la langue grecque, et écrit cela : "J'ai moi-même écrit cela, et dit le butin celtique"⁴⁹.

D'autres sources antiques et modernes relatent des miracles comparables : Élien mentionne un éléphant écrivant en latin⁵⁰.

Si la référence plinienne explique la présence de l'éléphant, elle n'élucide pas véritablement la teneur du canon, qu'il s'agisse de l'inversion des couleurs, ni des paramètres musicaux mis en jeu – effectif vocal, intervalle ou distance temporelle, etc. La relation entre la figure de l'éléphant et la notation musicale demeure également obscure, l'éléphant ne constituant pas un symbole généralement associé à la musique ou à la notation musicale, ni même d'ailleurs au contraste entre noir et blanc.

L'éventuelle symbolique attribuée au noir et au blanc de la notation musicale demeure donc incertaine : il est permis toutefois d'émettre quelques hypothèses. D'abord, l'inversion du noir et du blanc évoquée par l'éléphant – c'est lui-même qui s'exprime, dans l'inscription canonique – fait écho au caractère incongru du fait que l'animal *parle*. Il ne s'agit pas d'une inscription qu'un maître lui aurait dictée, comme dans l'anecdote plinienne, mais d'une phrase qu'il aurait lui-même conçue. Ce renversement des rôles – l'éléphant « instruit » s'exprimant en son propre nom, comme le ferait son maître – trouve un écho dans le renversement opéré dans la lecture : l'éléphant annonce qu'il va chanter, mais en inversant les valeurs, dans un renversement des rôles et des valeurs.

Ensuite, le caractère exotique et lointain de l'animal renvoie également à l'idée d'antipodes, d'opposition géographique, incarnée par le contraste entre noir et blanc. Cette association est corroborée par une autre inscription canonique citée par un théoricien italien contemporain, Lodovico Zacconi. Cette inscription, associée à un motet *Ave virgo gloriosa* de

⁴⁸ « Aunque esto cerca de algunos tiene del imposible, acerca de mi (sino en todo, en parte) tiene del creyble : porque he leydo muchas propiedades estraordinarias y muchas maravillas destos animales, en diversos escriptores ; particularmente ay Martin Fernandez de Figuroa, xix, 47 en la Historia que hizo de la conquista de las Indias de persia y Arabia, llamadas vulgarmente Indias de Portugal. En la qual, hablando de las propiedades de los elefantes in dio dize estas puntuales palabras : son muchos dellos tan prudentes animales, que no les falta de mas de anima racional, si no la habla, para tener entendimiento de sabios varones ; pues entienden la lengua y voz india, y lo que les mandan hazer. &c. », Pietro Cerone, *op. cit.*, Livre 22, p. 1107-1108.

⁴⁹ « Non est alienum a miraculo, elephantibus intellectum esse sermonis patrii, et obedientiam, officiorumque (quae didicerint) memoriam. Item amoris et gloriae voluptatem, Solis et Lunae venerationem. Regem adorant, genua submittunt, per funes ambulant. Mutianus apud Plinium testis est fuisse quendam, qui ductus literarum graecarum didicerit, atque haec scripserit : ipse ego haec scripsi, et spolia celtica dicavi », Johannes Ravisius, *Officinae epitome*, Lyon, Sebastien Gryphe, 1560, vol. 2, p. 84.

⁵⁰ Pline l'Ancien, *op. cit.*, Livre VIII, ch. III, note 8, p. 1810.



Pierre Moulu, malheureusement perdu, explicite cette opposition entre les deux valeurs : « *Canon. Contrariant[ur] ut albedo et nigredo* » (« Canon. Ils sont opposés, comme la blancheur et la noirceur »)⁵¹.

Enfin, l'apparence de l'éléphant sur l'image de Cerone laisse apparaître un fort contraste entre le blanc de ses défenses et le noir de sa peau. Bien que Pline ne fasse pas référence à ce contraste supposé, il mentionne tout de même la blancheur des défenses des jeunes éléphants⁵². Le canon pourrait être motivé par ce contraste, que l'on peut mettre en parallèle avec une inscription citée par le théoricien anglais Johannes Hothby (ca. 1430-1487), que ce dernier attribue au compositeur Bernardus Ycart, chanteur à la cour de Naples. Ce canon concerne une œuvre dont les notes noires doivent être interprétées comme blanches :

Bien qu'elles soient noires, [Ycart] souhaite qu'elles soient comprises comme blanches, et l'inscription indique : « l'éthiopien a les dents blanches »⁵³.

On recense par ailleurs plusieurs canons contemporains mettant en scène le contraste noir/blanc en l'associant avec des caractères physiques jugés inhabituels, associés à l'idée d'exotisme ou d'antipodes, ou bien à l'idée d'un climat tropical. En 1556, le théoricien allemand Hermann Finck cite l'inscription suivante, qui détourne ingénieusement un verset du *Cantique des cantiques* (1:5).

Je suis noire et belle. Cela signifie généralement que les notes colorées, ou noires, doivent être chantées à la place des notes blanches⁵⁴.

Le motet *Nigra sum* de Gioseffo Zarlino, qui met en musique le même verset biblique, déploie un procédé plus explicite encore. Le motet se trouve intégralement noté en notes noires, mais doit être chanté comme si celles-ci étaient blanches. Zarlino indique, au début du motet, l'inscription *Nolite me considerare quod fusca sim quia decoloravit me sol* (« Ne prêtez pas attention à mon teint noir : c'est le soleil qui m'a hâlé »), qui correspond au verset suivant (1:6), également chanté dans le motet⁵⁵.

CONCLUSION

Si les procédés de composition associées à ces mentions du noir et du blanc apparaissent restreints, se limitant pour l'essentiel à l'omission des valeurs noires ou blanches, ou bien à l'inversion des valeurs de noires et de blanches, les inscriptions canoniques associées développent une grande variété d'images, de métaphores et références pour désigner ces deux couleurs. Bien que les notes noires et blanches ne fassent généralement pas l'objet d'interprétations allégoriques ou mystiques dans la théorie musicale de la Renaissance, à la différence par exemple des parties de la polyphonie – parfois associées aux quatre éléments de la physique antique⁵⁶ –, elles se trouvent ici prolongées d'un éventail de significations multiples et d'une grande richesse.

⁵¹ Bonnie J. Blackburn, « Two Treasure Chests of Canonic Antiquities : the Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi », *op. cit.*, p. 321-322. Le traité de Zacconi daterait des années 1622-1627 environ (*Ibid.*, p. 313-314).

⁵² Pline l'Ancien, *op. cit.*, Livre VIII, ch. IV, p. 364-365.

⁵³ « *Cum enim nigrae sint, albas accipi vult, quorum subscriptio est Ethyops albos dentes* », Johannes Hothby, « Dialogus in arte musica », *Johannis Octobi Tres tractatuli contra Bartholomeum Ramum*, éd. Albert Seay, [Rome], American Institute of Musicology, 1964, p. 61-76, p. 74.

⁵⁴ « *Nigra sum, sed formosa. Plaeunque significat, notas coloratas seu nigras, pro albis canendas esse* », Hermann Finck, *op. cit.*, *Liber tertius*, f. Bbiiiv.

⁵⁵ Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 163-164.

⁵⁶ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venise : [s. n.], 1558, *Terza parte*, ch. LVIII, p. 239.



On se gardera certes de chercher des significations symboliques trop définitives et exclusives pour une œuvre musicale donnée. Pour un même canon, on relève en effet souvent des inscriptions variées dans ses diverses sources, qui lui prêtent des significations distinctes. Des inscriptions très différentes apparaissent parfois interchangeables pour un même canon⁵⁷. Toutefois, on observe que le noir ne fait pas l'objet d'une interprétation en lui-même, mais toujours dans le cadre du système d'oppositions blanc/ noir, qui fait écho au système musical de la notation rythmique. Les canons examinés au cours de cet article montrent ainsi le souci de faire se répondre texte et musique, inscriptions canoniques et notation musicale, technique d'écriture musicale et symboles abstraits. Au-delà d'un simple parallèle entre l'obscurité et l'énigmatique, d'un côté, opposés à la lumière et la résolution, ils mettent en jeu des relations entre texte, musique et symbolisme d'une grande complexité, unissant ingénieusement les savoirs musicaux, théologiques, ou relevant de la philosophie naturelle⁵⁸.

⁵⁷ Katelijne Schiltz en donne plusieurs exemples (*Music and Riddle Culture in the Renaissance*, op. cit., p. 234).

⁵⁸ Un autre exemple de cette association est le madrigal *Una si chiara luce*, qui figure dans le recueil de madrigaux de Lodovico Agostini, *L'Echo, et enigmi musicali*, Venise, 1581. À ce sujet, voir Laurie Stras, « "Al Gioco Si Conosce Il Galantuomo": Artifice, Humour and Play in the "Enigmi Musicali" of Don Lodovico Agostini », *Early Music History*, 24, 2005, p. 213-286, p. 239-241.



BIBLIOGRAPHIE

Sources

- La Bible*, trad. Segond 21, dix-septième édition, Genève, Société biblique de Genève, 2015.
- BOËCE, *Traité de musique (De Institutione musica)*, trad. Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004.
- CERONE Pietro, *El melopeo y maestro*, Naples : Giovanni Battista Gargano, Lucrecio Nucci, 1613.
- CERONE Pietro, *El melopeo y maestro*, éd. Antonio Ezquerro Esteban, Barcelone : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- CERONE Pietro, « El melopeo y maestro », *Traité Musicales Romains*, éd. Christophe Dupraz, 2013, consulté le 19 juillet 2023, URL : www.tremir.fr.
- CERRETO Scipione, *Della prattica musica vocale et strumentale*, Naples, Giovanni Giacomo Carlino, 1601.
- DE FAXOLIS Florentius, *Book on Music*, éd. et trad. Bonnie J. Blackburn et Leofranc Holford-Strevens, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2010.
- FINCK Hermann, *Practica musica*, Wittenberg, Georg Rhau, 1556.
- HEYDEN Sebald, *De arte canendi*, Nuremberg, Johannes Petreius, 1540.
- HOTHBY Johannes, « Dialogus in arte musica », *Johannis Octobi Tres tractatuli contra Bartholomeum Ramum*, éd. Albert Seay, [Rome], American Institute of Musicology, 1964, p. 61-76.
- LUSITANO Vicente, *Introduttione facilissima*, Rome, Antonio Blado, 1553.
- PLINE l'Ancien, *Histoire naturelle*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2013.
- RAMOS DE PAREJA Bartolomeo, *Musica practica*, Bologne, Baltasar de Hiriberia, 1482.
- RAVISIUS Johannes, *Officinae epitome*, Lyon, Sebastien Gryphe, 1560.
- RODIO Rocco, *Regole di musica*, Naples, Giacomo Carlino, 1609.
- TINCTORIS Johannes, *Diffinitorium musicae*, Trévise, Gerardo de Lisa, ca. 1475.
- ZARLINO Gioseffo, *Le Istitutioni harmoniche*, Venise, [s. n.], 1558.

Textes critiques

- ARIAS Enrique Alberto, « Cerone and his Enigmas », *Anuario Musical*, 44, 1989, p. 85-114.
- BLACKBURN Bonnie J., « Two Treasure Chests of Canonic Antiquities : the Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries : Theory, Practice, and Reception History*, éd. Bonnie J. Blackburn, Katelijne Schiltz, Louvain, Peeters, 2007, p. 303-338.
- BLACKBURN Bonnie J., « “Notes Secretly Fitted Together” : Theorists on Enigmatic Canons – and on Josquin’s Hercules Mass? », “Qui musicam in se habet”: *Essays in Honor of Alejandro E. Planchart*, éd. Stanley Boorman, Bonnie J. Blackburn, Anna Zayaruznaya, Middleton, American Institute of Musicology, 2015, p. 743-60.
- BUNEL Guillaume, « Cryptage, facéties et jeux de solmisation : les rébus musicaux d’Étienne Tabourot (1583) », à paraître dans les actes du colloque *Transmettre la musique*, Bibliothèque



- Sainte-Geneviève, Bibliothèque nationale de France, Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Paris, 2-3 octobre 2020.
- BUNEL Guillaume, « “Un Discours plus plaisant que vraisemblable” : remises en cause de l’harmonie des sphères dans la théorie musicale des XV^e et XVI^e siècles », à paraître dans les actes du colloque *Poésique 21 – Musique des sphères*, Université Grenoble-Alpes, 2-3 décembre 2021.
- GODWIN Joscelyn, *Harmonies of Heaven and Earth : Mysticism in Music from Antiquity to the Avant-Garde*, Rochester, Inner Traditions, 1987.
- GODWIN Joscelyn, *The Harmony of the Spheres: The Pythagorean Tradition in Music*, Rochester, Inner Traditions, 1993.
- HICKS Andrew, *Composing the World : Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*, New York, Oxford University Press, 2017.
- HOLFORD-STREVEENS Leofranc, « *Fa mi la mi so la* : The Erotic Implications of Solmization Syllables », *Eroticism in Early Modern Music*, éd. Bonnie J. Blackburn, Laurie Stras, Ashgate, Farnham and Burlington, 2015, p. 43-58.
- HUDSON Barton, « Cerone, Pietro », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 22 février 2023, URL : <https://www-oxfordmusiconline.com>
- HUGHES Andrew, GERSON-KIWI Edith, « Solmization [solfatio, solmifatio] », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 19 juillet 2023, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com>
- KLEIN Robert, « La théorie de l’expression figurée dans les traités italiens sur les *Imprese*, 1555-1612 », *La forme et l’intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, éd. André Chastel, Paris, Gallimard, 1957.
- LIPPINCOTT Kristen, « The Genesis and Significance of the Fifteenth-century Italian Impresa », *Chivalry in the Renaissance*, éd. Sydney Anglo, Woodbridge, Rochester, Boydell, 1990, p. 49-84.
- MANN Alfred, WILSON J. Kenneth, URQUHART Peter, « Canon (i) », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 8 mars 2023, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com>
- R. P. ROBERT, *Aurifodina universalis, Mine d’or universelle des sciences divines et humaines*, trad. M. l’Abbé Rouquette, tome 1, Lyon, Girard & Josserand, 1865.
- ROLET Stéphane (éd.), *L’Emblème littéraire : Théories et pratiques*, n° 145 de *Littérature*, Paris, Larousse, 2007.
- SCHILTZ Katelijne, « Through the Looking-Glass: Pietro Cerone’s *Enigma del espejo* », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries : Theory, Practice, and Reception History*, éd. Bonnie J. Blackburn, Katelijne Schiltz, Louvain, Peeters, 2007, p. 627-636.
- SCHILTZ Katelijne, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- SCHMIDT Thomas, « A Dying Art: Canon Inscriptions and Canon Techniques in 16th-century Papal Chapel Repertoire », *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries : Theory, Practice, and Reception History*, éd. Bonnie J. Blackburn, Katelijne Schiltz, Louvain, Peeters, 2007, p. 339-358.
- STRAS Laurie, « “Al Gioco Si Conosce Il Galantuomo” : Artifice, Humour and Play in the “Enigma Musicali” of Don Lodovico Agostini », *Early Music History*, 24, 2005, p. 213-286.
- WUIDAR Laurence, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l’Italie du 17^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008.