

## « SICCOME LO DISSE ZARLINO »

### *La Renaissance dans l'historiographie musicale du Settecento*

Stéphane DADO

L'OUVRAGE VOLUMINEUX que le pieux Baini consacre à Palestrina dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle a de quoi surprendre. Alors que l'Italie s'adonne aux séductions des opéras néo-belcantistes, ce docte responsable de la chapelle pontificale exalte dans ses *Memorie storico-critiche*<sup>1</sup> un art d'essence sacrée – art composé qui plus est par un musicien mort deux cent trente-quatre ans plus tôt. On l'a suffisamment répété, cet intérêt que porte Baini au dernier chantre de la Renaissance est indissociable de la crise profonde qui frappe la musique d'église italienne de l'Ottocento, pratiquement annihilée par l'hystérie collective que provoque l'opéra rossinien, mais aussi meurtrie par l'idéologie anticléricale que Napoléon et ses troupes véhiculèrent jusqu'en la Péninsule à l'extrême fin du Siècle des Lumières. Ainsi, dans l'espoir de rendre à la musique d'église la dignité qui lui convient par une purification du culte et un retour à une dévotion pieuse – la seule à pouvoir honorer l'Être suprême – et afin de ressusciter une tradition musicale dont les origines remonteraient aux préceptes de la Contre-Réforme, si bien incarnés par Palestrina, Baini fait montre dans ses propos d'un rejet patent (en même temps que d'une incompréhension évidente) à l'égard de toute création contemporaine.

Comment justifier néanmoins qu'une telle aversion vis-à-vis de l'univers profane implique un recours au style d'un compositeur de la Renaissance ? Pourquoi refuser catégoriquement d'explorer des solutions musicales nouvelles qui, par leur inscription dans la modernité, susciteraient davantage un retour

---

<sup>1</sup> Giuseppe BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina cappellano cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche vaticana, lateranense, e liberiana detto il principe della musica compilate da Giuseppe Baini sacerdote romano, cappellano cantore, e direttore della stessa cappella pontificia*, 2 vol., Roma, dalla Società tipografica, 1828.

du public au temple ? Du reste, pour quelles raisons Bainsi prône-t-il un renouveau de la musique sacrée par référence à l'art de Palestrina plutôt qu'à celui de Vittoria, Porta, Josquin ou Lassus ? Certes, cet intérêt émane d'une inclination personnelle et affective remontant à l'époque où, choriste, il chantait des messes du compositeur en la présence du pape. Certes, ses fonctions ecclésiastiques l'ont mis en contact avec de nombreuses sources liées au musicien. De là à ne jurer que par Palestrina, il y a un large fossé que n'explique certainement pas la volonté d'un individu isolé. Autrement dit, il s'agit de se demander si Bainsi ne dispose pas d'un héritage musicographique et littéraire qui l'aurait en quelque sorte aidé à ériger ses dogmes personnels. Et de déterminer si sa pensée est particulière à son époque ou si, au contraire, elle ne constitue pas l'aboutissement d'un regard historique qui aurait pris forme tout au long du siècle précédent.

Ces questions particulièrement épineuses appellent l'examen des sources théoriques, méthodes, écrits esthétiques, histoires du théâtre musical que les penseurs et musicographes italiens (de souche ou assimilés tels) ont rédigés avant Bainsi. De fil en aiguille, l'intérêt de cette recherche s'est plus particulièrement focalisé sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, période majeure dans l'élaboration d'un discours sur la Renaissance que le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, Bainsi y compris, a largement exploité afin d'appuyer ses propres visées idéologiques. Ainsi, cette étude portera moins sur les comparaisons entre les littérateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'œuvre de Bainsi – les spécialistes identifieront aisément les emprunts effectués par le remarquable biographe<sup>2</sup> (et par son époque) – que sur la mise en relief de la représentation générale qu'envisagent les théoriciens du *Settecento* à l'égard de la Renaissance, tant sacrée que profane.



### Hommes d'églises et hommes du monde

L'examen des sources, au total un peu plus d'une trentaine de volumes, montre que les auteurs redevables d'un discours sur la Renaissance relèvent principalement de l'univers ecclésiastique. Force est de constater en effet que les deux tiers de ces écrivains appartiennent à un ordre spécifique. Celui des franciscains domine : depuis les travaux de Domenico Scorpione<sup>3</sup>, le premier au début du

<sup>2</sup> Citons parmi ceux-ci Pitoni, Sacchi, Eximeno, Martini, etc.

<sup>3</sup> Domenico SCORPIONE, *Riflessioni armoniche divisi in due libri*, Napoli, De Bonis, 1701. Du même, les *Istruzioni corali non meno utili che necessarie a chiunque desidera essere vero professore del canto piano. Date alla luce dal padre fra Domenico Scorpione da Rossano, maestro in musica dell'ordine de' minori conventuali di S. Francesco, maestro di cappella, e del canto nel sacro seminario di Benevento*, Benevento, Stamperia arcivescovile, 1702.

siècle à dissenter sur la Renaissance, aux grands écrits du padre Martini<sup>4</sup> et de Giovanni Paolucci<sup>5</sup>, en passant par Giovanni Della Valle<sup>6</sup> (biographe du padre Martini), Francesco Antonio Vallotti<sup>7</sup> (théoricien et maître de chapelle à Padoue) ou le plus mystérieux Antonio Rocchi<sup>8</sup>. D'autres, comme Stefano Arteaga<sup>9</sup> et Antonio Eximeno<sup>10</sup>, deux Espagnols italianisés, ainsi que l'éditeur et bibliothécaire du Collegio romano Filippo Bonanni<sup>11</sup> appartiennent à la Compagnie de Jésus. Alessandro Barca<sup>12</sup> est un dominicain officiant à la Congregazione della Scuola christiana, Antonio Planelli provient de l'« ordine gerosolimitano »<sup>13</sup>, Giovenale Sacchi, important mathématicien, professeur de rhétorique et d'éloquence n'en est pas moins « bernabita »<sup>14</sup>, Vallara se dit carmélite<sup>15</sup>, Liberio Mauro Cizzardi<sup>16</sup> est prêtre en l'église San Vitale à Parme, Saverio Bettinelli abbé<sup>17</sup>, Fabio Sebastiano Santoro<sup>18</sup> et Giovanni

4 Giambattista MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, 2 vol., Bologna, Lelio dalla Volpe, 1774-1775. Voir aussi *Storia della musica alla sacra reale cattolica Maestà Maria Barbara dedicato da fr. Giambattista Martini*, 3 vol., Bologna, Lelio dalla Volpe, 1757 [-1770, 1781].

5 Giuseppe PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempio di vari autori*, 3 vol., Venezia, Antonio de Castro, 1765-1772.

6 Giovanni DELLA VALLE, *Memorie storiche del P.M. Giambattista Martini*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1785.

7 Luigi ANTONIO SABBATINI & Francesco ANTONIO VALLOTTI (maestro di cappella nella basilica di S. Antonio di Padova), *Trattato sopra le fughe musicali*, Venezia, Sebastiano Valle, 1802.

8 ANTONIO ROCCHI, *Istituzioni di musica teorico-pratica di D. Antonio Rocchi prete padovano*, Venezia, Stamperia Albriziana, 1777.

9 Stefano ARTEAGA, *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente opera di Stefano Arteaga, Socio dell'Accademia della delle Scienze, Arti, e belle Lettere di Padova*, Seconda edizione Accresciuta, variata, e corretta dall'Autore, 3 vol., Venezia, Nella Stamperia di Carlo Palese, 1785.

10 ANTONIO EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774. Voir aussi le *Dubbio sopra il Saggio fondamentale del Rev.mo P. M. Giambattista Martini*, Roma, 1775.

11 Filippo BONANNI, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori, indicati e spiegati dal padre Filippo Bonanni della Compagnia di Gesù*, Roma, Giorgio Placho, 1723 (1<sup>re</sup> édition : 1722).

12 Alessandro BARCA, *Introduzione a una nuova teoria di musica*. Memoria prima. In *Saggi scientifici e letterari dell'accademia di Padova*, s.l., 1786, t. I.

13 ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica, trattato del cavaliere Antonio Planelli dell'ordine gerosolimitano*, Napoli, Donato Campo, 1772.

14 Giovenale SACCHI, *Del numero e delle misure delle corde musicali e loro corrispondenze dissertazione del P.D. Giovenale Sacchi Bernabita*, Milano, 1761. Voir aussi *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*, dissertazioni III del P.D. Giovenale Sacchi bernabita, Milano, Giuseppe Mazzucchelli, 1770.

15 Francesco Maria VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi, 1707. Voir aussi le *Teorico-prattico del canto gregoriano*, Parma, Giuseppe Rosati, 1721.

16 Liberio Mauro CIZZARDI, *Il tutto in poco, ovvero il segreto scoperto composto da Liberio Mauro Cizzardi, diviso in cinque libri, ne quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero canto fermo con le giuste regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un cantore*, Parma, Giuseppe Rosati, 1711.

17 Saverio BETTINELLI, *Del risorgimento d'Italia negli studi nelle arti e ne'costumi dopo il mille dell'abate Saverio Bettinelli*, Bassano, [Remondini], 1775, t. II, pp. 176-191.

18 Fabio Sebastiano SANTORO, *Scola di canto fermo in cui s'insegnano facilissime e chiare regole per ben cantare, e comporre, non meno utile, che necessaria ad ogni ecclesiastico*, Napoli, Stamperia di Novello de Bonis, 1715.

Rinaldo Carli Rubbi<sup>19</sup> religieux, etc. À ces auteurs, il convient d'adjoindre le Romain Giuseppe Ottavio Pitoni<sup>20</sup>, grand connaisseur et imitateur des œuvres de Palestrina, qui, s'il n'a pas endossé l'habit ecclésiastique, fut très proche des milieux religieux par ses fonctions de *maestro di cappella* à San Giovanni in Laterano (1709-1719), à la Cappella Giulia (dès 1719), et de premier gardien en la Congrégation de Sainte-Cécile.

Mis à part Arteaga, Bettinelli, Bonanni et Giuseppe Santarelli<sup>21</sup>, il est significatif de constater que ces religieux s'illustrent dans la théorie musicale, aussi bien l'apprentissage du contrepoint, des règles du plain-chant, des intervalles ou des rythmes. Enfin, à l'exception de Vallotti, du padre Martini et de Paolucci, aucun n'accorde de priorité à la composition musicale. Lorsque c'est le cas, celle-ci résulte des diverses spéculations théoriques qui ont inspiré leurs travaux.

Les auteurs laïques appartiennent au monde des musiciens, des savants et des littérateurs. Qu'ils soient compositeurs comme Giuseppe Tartini<sup>22</sup>, Vincenzo Manfredini<sup>23</sup>, Francesco Galeazzi<sup>24</sup> (par ailleurs réputé pour son enseignement du violon) ou pédagogue du chant à l'instar de Salvatore Bertezen<sup>25</sup> (actif à Rome, Londres et Paris, et accessoirement compositeur). Qu'ils soient professeur de philosophie à l'Université de Pise tel Carlo Taglini<sup>26</sup>, académicien à la manière de Giuseppe Heiberger<sup>27</sup> ou encore littérateurs comme Innocenzo Della Lena<sup>28</sup>, Pietro Napoli-Signorelli<sup>29</sup>, le célèbre Francesco Algarotti<sup>30</sup> ou

19 Giovanni Rinaldo CARLI RUBBI, « Osservazioni sulla musica antica e moderna », *Delle opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli Rubbi*, Milano, Imperial monistero di S. Ambroggio Maggiore, 1786, vol. 14, pp. 329-450. (1<sup>re</sup> édition : Venezia, 1744).

20 Giuseppe Ottavio PITONI, *Guida armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni maestro di cappella di S. Lorenzo in Damaso, e di S. Apollinare in Roma*. Libro primo, Roma, [ca 1690]. Bien que son traité ait été rédigé à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, il semble opportun d'inclure dans ce corpus un auteur tel que Pitoni car, outre une influence considérable sur le padre Martini qui l'évoque à quelques reprises dans ses écrits, Pitoni prend pour exemple dans son œuvre un nombre impressionnant de compositions de la Renaissance, démontrant par là un brassage considérable de sources anciennes.

21 Giuseppe SANTARELLI, *Informazione del cantor fra Giuseppe Santarelli, cappellano d'onore dell'eminentissimo e reverendissimo signor cardinale Alessandro Albini come ministro plenipotenziario delle loro MM. Imp. e Reale presso la S. sede...*, Roma, Komarek, 1761.

22 Giuseppe TARTINI, *De'Principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, Stamperia dal seminario, 1757. Voir aussi le *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia dal seminario, 1754.

23 Vincenzo MANFREDINI, *Difesa della musica moderna e de'suoi celebri esecutori di Vincenzo Manfredini gia' maestro di cappella della corte imperiale di tutte le Russie*, Bologna, Carlo Trenti, 1788.

24 Francesco GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicar con profitto alla musica e specialmente a' principianti diletianti e Professori di violino offerta al merito particolarissimo del nobile uomo il signor conte Tommaso Balucanti patrizio bresciano ec. da Francesco Galeazzi Torinese compositore di musica, e Professore di Violino*, 2 vol., Roma, Michele Puccinello, 1796.

25 Salvatore BERTEZEN, *Principi della musica*, Londra, Enrico Reynell, 1781.

26 Carlo TAGLINI, *Lettere scientifiche sopra vari dilettevoli argomenti di fisica, del dotto Carlo Taglini, pubblico professore ordinario di filosofia nell'università di Pisa*, Firenze, Stamperia all'insegna d'Apollo in Piazza Imperiale, 1747.

27 Giuseppe HEIBERGER, *Lettera di Giuseppe Heiberger romano accademico filarmonico che serve di prelude alla descrizione, ed approvazione di fattasi dall'Accademia de'Filarmonici di Bologna*, Roma, Casaletti, 1774.

Giambattista Dall'Olio<sup>31</sup>. Ces deux derniers s'illustrant plus volontiers dans le domaine de l'écrit esthétique (défense de la musique des anciens ou des modernes) ainsi que dans l'histoire d'une discipline : le théâtre lyrique. Enfin, une brève citation des théoriciens de la Renaissance est visible sous la plume de l'imprimeur de musique Giacomo Falconi<sup>32</sup>.

### Clio asservie

À l'inverse de cette accumulation de discontinuités, de ces intentions non croisées et de ces découvertes aléatoires sur la Renaissance qui fondent la perception des penseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, le XVIII<sup>e</sup> siècle offre une unité apparente, des attitudes convergentes dont l'origine est imputable à la nature des débats exprimés, aux enjeux précis qui divisent la plupart des érudits. L'identification des auteurs mentionnés ne laisse d'ailleurs aucun doute sur l'orientation des réflexions : la teneur des discussions et l'intérêt porté pour une période historique relativement ancienne sont tributaires de l'appartenance sociologique, cléricale ou non, de chaque écrivain, à quelques rares exceptions comme Galeazzi. Outre cette adhésion à une communauté sociologique ciblée, un autre paramètre conditionne l'orientation des discussions : le mode d'élaboration du discours historique. Alors qu'au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle le philosophe Giambattista Vico se lance dans une entreprise visant à faire de l'histoire un authentique champ des connaissances humaines, tentant par conséquent de trouver des lois générales au sein de cette discipline, on remarque qu'à l'égard de la Renaissance, les discours tendancieusement dirigés des théoriciens de la musique sont largement tributaires d'une absence de perspective historique globalisante : l'ensemble des musiques de la Renaissance ne s'inscrit dans aucun cadre exhaustif parce qu'il n'y a pas à proprement parler durant le *Settecento* d'histoire de la musique apte à remplir cette fonction, exception faite bien sûr des trois volumes du padre Martini, projet aux ambitions monumentales malheureusement interrompu à l'évocation de la musique grecque antique<sup>33</sup>. En revanche, les écrits spécialisés, les essais sur l'opéra ou

28 Innocenzo DELLA LENA, *Dissertazione ragionata sul teatro moderno*, Venezia, G. Storti, 1791.

29 Pietro NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni di Pietro Napoli-Signorelli napoletano*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1787-1790.

30 Francesco ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini, 1763. (1<sup>re</sup> édition : [s.l.], 1755).

31 Giovanni Battista DALL'OLIO, *La Musica. Poemetto*, Modena, Societa' Tipografica, 1794.

32 [Giacomo FALCONI], *Manifesto d'una nuova impresa di stampare la musica in caratteri gettati nel modo stesso come si scrive*, Venezia, Antonio de Castro, 1765.

33 Quelques notes sur la musique médiévale subsistent de la main de Martini, ainsi qu'une tentative de remise en forme inaboutie entreprise par son successeur, Saverio Maffei, mais nulle trace en revanche d'une histoire sur la musique de la Renaissance. Voir Michel HUGLO, « La musicologie au XVIII<sup>e</sup> siècle : Giambattista Martini et Martin Gerbert », *Revue de Musicologie*, 59 (1973), pp. 106-18.

sur la musique grégorienne, offrent une tentative fragmentée de narration historique. Cette inscription dans une trame chronologique, aussi rudimentaire soit-elle, reflète l'éveil général d'une discipline à l'historicisme. La seule connaissance théorique, celle qui était enseignée jadis dans le programme du « quadrivium » n'est désormais plus suffisante. C'est pourquoi la dimension historique se doit de compléter les terrains de la connaissance disciplinaire, et ce au même titre que la pratique théorique<sup>34</sup>. Malheureusement, ce recours à l'histoire entrepris par certains ne donne lieu qu'à un projet fragmenté faisant abstraction de toute réelle approche méthodologique, de toute démarche heuristique ou herméneutique. Le regard sur le passé se limite la plupart du temps à une répétition de *topoi* (Palestrina salvateur de la musique d'église) hérités de traditions plus anciennes. En réalité, la référence historique à la musique de la Renaissance est purement fonctionnelle. Parce que rares sont les auteurs à cerner l'existence d'une nouvelle période historique faisant fi des méthodes du passé. De toute évidence, les images reprises aux époques anciennes servent de fondements prémédités à une argumentation d'ordre esthétique ou philosophique en connexion immédiate avec la musique ou le goût des contemporains. Ainsi, la musique de la Renaissance intrigue moins pour sa beauté intrinsèque qu'en raison de l'argumentation à laquelle elle donne naissance, des propos qu'elle alimente dans les discussions idéologiques du siècle. Son évocation – aussi laconique soit-elle, soit en raison de l'hermétisme de sa notation soit parce que l'on lui préfère des périodes plus anciennes – interfère dans des débats apparentés à l'idée de décadence ou de progrès dans les arts, deux notions antithétiques qui traversent en filigrane les écrits sur la musique du *Settecento*. Adhérer à l'une de ces thèses implique un regard historique sélectif qui puise dans l'histoire les arguments utiles à l'orientation du discours, tout en faisant fi des manifestations liées à la doctrine adverse. Là encore, l'appartenance sociologique interfère sur la façon dont la pensée historique se conçoit. Les milieux religieux, en particulier celui des franciscains dans lequel naît l'intérêt pour la Renaissance, se focalisent sur la musique sacrée de l'époque, ignorant avec superbe les productions profanes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècle. *A contrario*, dans les cénacles laïcs (littérateurs, compositeurs d'opéras, etc.), l'étude de la musique profane prend le dessus sur l'art sacré, elle permet de célébrer les origines d'un genre artistique (l'opéra) et d'exalter les progrès dont ont fait montre les créateurs modernes.

34 Voir Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1993.

### Sacré versus profane

En partie tributaires de classifications binaires héritées du xvii<sup>e</sup> siècle — énoncées de manière très explicite dans les sonates *da chiesa* et *da camera* de Corelli —, les théoriciens du *Settecento* entretiennent un dualisme patent dans l'organisation de leur réflexion. L'art musical se réduit *grosso modo* à une opposition claire entre le sacré et le profane, perceptible notamment tout au long de *l'Esemplare* du padre Martini. Outre qu'elle limite les genres musicaux aux œuvres religieuses et à l'opéra, cette confrontation met en avant la présence de deux écritures distinctes par l'emploi d'un *cantus firmus* conçu exclusivement à partir d'une mélodie de plain-chant ou de son rejet : le style d'église, d'une part, le style théâtral, de l'autre. Également fondée sur des considérations éthiques, l'opposition s'effectue entre ce qui permet de louer et de contempler Dieu et ce qui répond à l'hédonisme de la nature humaine. Cette division implique une classification par genres, distinguant les aspects « virils », « masculins » de la musique d'église aux propriétés « féminines », « lascives » et/ou « efféminées »<sup>35</sup> de l'opéra.

Une catégorisation influencée par les propriétés chromatiques, dissonantes de la musique moderne<sup>36</sup> et le diatonisme du chant d'église, « la cui proprietà è di dilatare, e render forte l'animo »<sup>37</sup>. Plus subtile s'avère enfin la différenciation entre ce qui appartient au caprice du goût (propre à la musique théâtrale, aux ouvrages modernes) et ce qui relève d'un sentiment esthétique « métaphysique » (dans la musique d'église), caractéristique perceptible chez Martini dans la distinction entre « l'Idèa » — qu'il nomme « *Invenzione* » ou « *buon gusto* » — et « l'Armonia » :

Questa [l'Armonia] per se stessa, maneggiata con arte, ha connaturale, che non soggiace l'animo nostro a qualunque affetti, ed è talmente a lei connaturale, che non soggiace a vicenda, o mutazione di tempo, o a varietà di genio. L'altra [l'Idèa] ha le sue vicende consimili a quelle del vestire, che mutansi al mutarsi della *Moda*<sup>38</sup>.

À l'exception d'un esprit pragmatique comme celui d'Eximeno<sup>39</sup> — probablement influencé par le fait que, selon lui, à l'instar de tout jésuite, le théâtre représente

35 À titre informatif, MARTINI déclare que « La mozione d'affetti femminile e lusinghiera » de la musique moderne s'oppose à la « mozione d'affetti seria e compuntiva » des œuvres anciennes. *Esemplare... op. cit.*, vol. I, pp. viii-ix.

36 « L'espressione delle parole, per l'uso affatto libero delle dissonanze e per una modulazione continua e straordinaria si rende più efficace a dilatare il senso che a mover gli affetti ». Giambattista MARTINI, *Esemplare... op. cit.*, vol. II, p. 42.

37 Giambattista MARTINI, *Storia... op. cit.*, t. II, p. 325, n. 19.

38 *Ibid.*, p. 281.

39 Voir Gino STEFANI, « Padre Martini e l'Eximeno : bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3 (1970), pp. 463-481.

un instrument d'émancipation de la foi –, les éléments de cette vision binaire sont naturellement incompatibles pour la plupart des théoriciens. Dès 1701, dans les *Riflessioni Armoniche* de Scorpione, force est de constater que le discours sur la musique s'offusque de voir l'église contaminée par des idiomes repris à l'opéra, hérésie qui porte inévitablement atteinte à la qualité du sentiment religieux :

Alcuni suoni profani, e modi di cantare allettanti il senso, e non lo spirito, renderiano gli ascoltanti più tosto retrogradi dal servitio Divino, che in esso infervorati <sup>40</sup>.

Une opinion similaire sur les bienfaits de la musique d'église est perceptible chez Galeazzi pour qui cette dernière est la seule permettant d'éviter l'univers de la musique « sensuale, e lusinghiera di cui facciamo uso ne'teatri, e Conversazioni » et de « non profanare i sagri templi con una Musica, che non differisce dalla teatrale, come con intolerabile abuso di molti ignoranti Maestri in oggi pur troppo si vien praticando » <sup>41</sup>. Chez Martini, l'interpénétration des genres est vécue comme une véritable menace :

Fin da quando la Musica Ecclesiastica in Contrappunto cominciò a seguire le tracce della Musica Concertata [...] Profana, e Drammatica, a poco a poco venne mancando il gusto, e l'uso del Canto Fermo <sup>42</sup>.

L'apologie du passé devient dès lors monnaie courante, notamment chez Giuseppe Liverziani qui déclare que « L'antica musica sapeve [dilettare] le orecchie, la moderna ben spesso scortiscandole, non farà mai che disgustare lo spirito » <sup>43</sup>.

### Une cure de Scuola Romana

Cette notion d'une dégradation de la musique religieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle, « la quale pur troppo a i nostri tempi v'è in tal declinazione che già può dirsi poco meno che perduta » comme le déclare Paolucci <sup>44</sup>, est largement tributaire de

<sup>40</sup> Domenico SCORPIONE, *op. cit.*, p. 93.

<sup>41</sup> Francesco GALEAZZI, *op. cit.*, vol. 2, p. 121. Cette idée d'un déclin de la musique d'église est très bien explicitée par Paolo Serra qui confronte un *Miserere* de la chapelle pontificale (probablement celui d'Allegri) au *Stabat Mater* de Pergolesi : « In fatti, sarà sempre ammirabile il Canto famoso del *Miserere* concertato a più sole voci nella Pontificia Cappella, che eseguito colla prima inalterabile sua eredita espressione, penetrando soavemente le viscere, non solo obbliga a gran silenzio chi ascolta, ma pur, costringe e ancor più d'uno alle lagrime. Simili di tenerezza interni moti non produce negli ascoltanti lo *Stabat Mater*, musica del Pergolesi, se lo stromento, e le voci nella di lui perfetta esecuzione si accordano ? [...] Che se poi ne i moderni Teatri a cagione de i molti vizi generali, e particolari, o non si gode più il canto, o veramente con il suon si confonde ; nondimeno pero, a confusione, odonsi alcune note Arie tali, espresse con tal, e tanta vivacità di armonia, e così bene eseguite, che arrestano diro quasi per gioia, o tenerezza il respiro ». *Op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>42</sup> Giambattista MARTINI, *Esemplare...*, *op. cit.*, vol. 1, p. V.

<sup>43</sup> Giuseppe LIVERZIANI, *Grammatica della musica*, Roma, Pilucchi Cracas, 1797, p. 12.

<sup>44</sup> Giuseppe PAOLUCCI, *op. cit.*, vol. 2, p. 249.



la disparition progressive du *canto fermo* (la mélodie de plain-chant grégorien) comme *cantus firmus*. Une telle disparition s'avère essentielle dans la naissance d'un jugement sur la musique de la Renaissance. Des auteurs comme Scorpione, Martini, ou encore Filippo Lo Piccolo, conscients du danger qu'encourt la musique sacrée, se réfèrent aux fleurons de l'ancienne « Scuola Romana », établissant des parallèles entre leur époque et celle du Concile de Trente au cours de laquelle l'Église fut amenée à enrayer les abus d'éléments profanes dans la musique cultuelle :

Il Concilio di Trento [...] comanda espressamente agli Ordinarii de'luoghi, che discaccino e tengano lontani dalle Chiese quei suoni, e canti, che sono mischiati con l'impurità. [...] Vuole la Chiesa i suoni, e i canti, ma bisognava, che i Cantori, e Sonatori imitino il coronato Musico della Palestina, Davide innanzi l'Arca del Signore humilissimo cantava Inni divoti [...]<sup>45</sup>

Ma perchè anche le cose sacre ponno essere profanate dalla malizia degli Uomini, perciò la Chiesa nel sacrosanto Concilio di Trento, siccome inculca a' Vescovi di fare apprendere a' Giovanetti del Seminario il Canto [fermo], come cosa molto utilile, e propia per la loro istituzione ; così l'esorta a tener lontane dalla Chiesa quelle Musiche, dove si framischia ò col Suono, ò col Canto qualche cosa di lascivo, ò d'impuro<sup>46</sup>.

Ainsi, l'emploi de mélodies de plain-chant comme *cantus firmus* qui semble un remède idéal au déclin de la musique d'église, interpelle les beaux esprits du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce répertoire qui, à la suite de Pietro Cerone<sup>47</sup>, suscite de nombreux opuscules, est au cœur des écrits théoriques du padre Martini, dans le premier volume de la *Storia della musica*. Celui-ci établit une filiation directe entre le chant grégorien et la musique hébraïque antique. Pour Martini, le *canto fermo* provient ni plus ni moins des psaumes que David a révélés aux Hébreux, un répertoire resté immuable depuis des siècles, qui confère au culte une dignité maximale, offre le prestige de son ancienneté<sup>48</sup> en même temps qu'il facilite le rapprochement de l'âme à Dieu :

Finalmente chi vuol comporre per servizio della Chiesa dee accomodarsi al fine ch'ella ha avuto nell'accompagnare le lodi di Dio col canto [... cioè] eccitar l'animo a sollevarsi a Dio con affetti divoti e religiosi. [...] Ora] il Canto fermo dolcemente s'insinua nell'animo, e [...] desta in lui affetti di devozione, e di ossequio inverso Iddio<sup>49</sup>.

45 Domenico SCORPIONE, *Riflessioni...*, op. cit., pp. 93-94.

46 Filippo Lo PICCOLO, *Il canto fermo esposto colla maggior brevità, e col modo più facile*, Palermo, Angelo Felicella, 1739, p. xii.

47 Pietro CERONE *Le regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo*, Napoli, Gio. Battista Gargano e Lucretio Nucci, 1609.

48 Voir Gino STEFANI, op. cit., pp. 464-467.

49 Giambattista MARTINI, *Esemplare...*, op. cit., p. viii.

Lors du passage d'une écriture grégorienne monodique à la polyphonie, la médiation d'un *canto fermo* devenu *cantus firmus* apparaît comme inévitable puisque « possiamo dirittamente concludere, che se al Canto fermo a tutta ragione attribuirsi dee una mozione d'affetti [...] risvelgiante l'animo a lodare, ed ossequiare la Maestà di Dio [...] sopra di esso dee comporre chi ha per impegno il servire alla Chiesa »<sup>50</sup>. De sorte qu'il faut que « chi vuol apprendere, e impossessarsi del Contrappunto per servire alla Chiesa, si adatti a comporre sopra il Canto fermo. »<sup>51</sup> Sans quoi, l'œuvre musicale n'a pas de mérite en soi.

Lié à cette valorisation d'une mélodie de plain-chant, génératrice du tissu contrapuntique, l'intérêt pour les compositeurs de l'École romaine paraît ainsi des plus légitimes. L'*Esemplare* de Martini tend d'ailleurs à démontrer qu'à partir de Palestrina, la polyphonie sacrée a perpétuellement été conçue sur un *cantus firmus* grégorien. La maîtrise de cette technique constitue le point fort de l'École romaine – que Martini connaît vraisemblablement par la survie d'une tradition palestrinienne dans la Ville éternelle (à la Cappella Giulia, la Cappella Sistina et San Giovanni in Laterano)<sup>52</sup>, par la circulation de manuscrits et d'éditions attestée, dès le xvii<sup>e</sup> siècle, par l'existence d'épigones (depuis Soriano, Stefanini, Crivelli, Anerio<sup>53</sup> à Giuseppe Ottavio Pitoni, héritier du début du *Settecento*, avec lequel le padre bolonais entretient une importante correspondance<sup>54</sup>) – de sorte que les compositions sacrées *alla Palestrina* deviennent une source d'inspiration, un modèle dans lequel les musiciens puisent des solutions qui leur permettent, non pas d'écrire des polyphonies telles qu'elles étaient composées à la Renaissance, mais de régénérer, à partir d'éléments anciens, l'art sacré du xviii<sup>e</sup> siècle.

### La Rédemption palestrinienne

C'est ainsi que pour beaucoup d'auteurs, de Scorpione<sup>55</sup> à Paolucci, de Dall'Olio<sup>56</sup> à Bainsi, Palestrina s'impose comme la figure emblématique de la

50 *Ibid.*, p. vi.

51 *Ibid.*, p. viii.

52 Voir Arnaldo MORELLI, « Antimo Liberati, Matteo Simonelli e la tradizione palestriniana a Roma nella seconda metà del seicento », *Atti del II convegno internazionale di studi palestriniani*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 297-307.

53 Voir Francesco LUISI, « Ascendenze e discendenze palestriniane. La Concezione contrappuntistica nel Settecento a Roma : rettaggio dell'arte palestriniana », *Atti del II convegno...*, *op. cit.*, pp. 327-338.

54 Voir Anne SCHNOEBELN, *Padre Martini's Collection of letters in the Civic Museo Bibliografico in Bologna*, New York, Pendragon Press, 1979.

55 « Circa l'anno 1562, tutto che bamboleggiante trà le fasce de'suoi principii nella Chiesa il Canto figurato, pure sperimentò varii disaggi, mentre Pio Quarto haveva già pensiero di decretargli nel sacro Concilio di Trento, un perpetuo esilio da'Santuarii, se non fosse stato rattenuto dal Palestrina, all'ora Maestro di Cappella Pontificio, con fargli udire alcune Messe artificiose, gravi, modeste, ripiene di Armonia, e se,za Organo, le quali colla soavità del concerto, havevano ancora chiarezza delle parole [...] ». *Istruzioni corali...*, *op. cit.*, p. 119.

56 *Op. cit.*, p. 50.

Scuola Romana, un paragon de perfection, un modèle didactique par excellence en même temps qu'il est loué pour son action salvatrice au sein de la liturgie. En vertu de cette action quasiment héroïque, les poncifs prennent petit à petit forme : dès 1746, Martini déclare à son propos que « sempre sarà riconosciuto come restoratore, diffusore, e gloria della Musica » comme « saptientissimo e famosissimo compositore e non mai abbastanza laudato e il Prencipe della Musica »<sup>57</sup>, et Dall'Olio d'ajouter à la fin du siècle sur celui qu'il nomme « Il maestoso Palestrina » et auquel il confie une place d'honneur dans son *poemetto*, que « la musica da chiesa è a lui debitrice d'essere stata salvata dai fulmini del Vaticano : è perciò rammemoro in primo luogo questo insigne maestro ». Particulièrement étudié par Hucke<sup>58</sup>, Gaillard<sup>59</sup> et Stefani<sup>60</sup>, le mythe d'un Palestrina restaurateur de la musique religieuse remonte au traité sur la basse continue d'Agazzari<sup>61</sup> qui rappelle comment la *Missa Papæ Marcelli* évita l'exclusion de la musique des murs de l'église. Ce n'est cependant qu'à partir des années 1685-1687 – par les réflexions d'Antimo Liberati et l'édition de messes à quatre, cinq, six et huit voix de Domenico Dal Pane, extraites de motets palestriniens – qu'une attention plus marquée se porte sur l'œuvre du musicien. Selon Paolucci et Martini, le contrepoint sur *cantus firmus* de la Renaissance, celui de Palestrina en particulier, est un modèle pédagogique par excellence en dehors duquel il ne peut y avoir d'issue pour la musique. Cette attitude s'avère pour le moins problématique : elle implique un refus catégorique de toute forme de progrès en musique et enferme la composition dans un carcan de règles sclérosantes probablement à l'origine de la lente crise qu'encontre la musique d'église à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont les effets se répercuteront jusqu'à l'*Ottocento* finissant<sup>62</sup>. Cette imitation indirecte des anciens commence relativement tôt<sup>63</sup>. Elle semble avoir été respectée par la plupart des maîtres de chapelle car, comme le souligne Paolucci, « ai giorni nostri, gl'Introiti, e l'Antifone, o che assolutamente si lavorano coll'obbligo del Canto Fermo, o almeno coll'Imitazione del medesimo, come praticasi nelle Cattedrali, e Cappelle primarie »<sup>64</sup>.

57 Lettre du 19 janvier 1746 à Girolamo Chiti, citée par F. PARISINI, *op. cit.*, p. 332.

58 Helmut HUCKE, « Palestrina als Autorität und Vorbild im 17. Jahrhundert », *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Verona-Cremona, 1969, pp. 253-261.

59 Pierre GAILLARD, « Histoire de la légende palestrinienne », *Revue de Musicologie*, 58 (1971), pp. 11-22.

60 Gino STEFANI, « Miti barocchi : Palestrina 'Princeps musicae' », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 8 (1974), pp. 347-55.

61 Agostino AGAZZARI, *Del suonare sopra il basso*, Siena, D. Falcini, 1607, p. 11.

62 Voir John ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 45-55.

63 « Francescantonio Calegari, condotto Maestro dell'Insigne Cappella di Sant'Antonio l'anno 1703, egli fu, che disiderississimo di pur avere una sicura scorta nella Pratica prima incertissima, degli accordi, si pensò di scrivere in partitura le armonie del celebratissimo Gian Pier Luigi da Palestrina, affine di ponderarle con ogni studio, e vedere ancora, se potea scoprir mai qualche ordine in accordi i più compositi ». Alessandro BARCA, *op. cit.*, p. 367.

De même, Giovanni Della Valle rappelle que le padre Martini fonde ses travaux sur une démarche identique à celle de Palestrina et de ses épigones :

Il P. Martini avrebbe posto per base fondamentale del suo contrappunto il canto-fermo, e datoci a dividere sopra nelle sue proprie composizioni quei finissimi lavori di fughe, imitazioni, pieni, rovesci, e gli altri bei artifizi, di che il Palestrina e gl'imitatori suoi ornarono lo stile a cappella<sup>65</sup>.

### Les chantiers d'une redécouverte

S'il participe d'un conservatisme virulent qui ne laisse aucun salut à la musique moderne, cet engouement pour la musique de Palestrina va, de fil en aiguille, s'étendre à l'ensemble de la musique de la Renaissance et engendrer des comportements pour le moins intéressants. À commencer par une exploration passionnante des sources anciennes que les érudits recherchent et se communiquent avec avidité. La très vaste correspondance de Giambattista Martini atteste en effet l'existence de véritables réseaux d'échanges de partitions, de traités, de manuscrits et d'éditions diverses, tant en Italie que dans le reste de l'Europe. Les épistoliers du padre, parmi lesquels Carlo Chigi, Paolo Serafino Facconi, Giuseppe Lorenzini, Giovanni Celli, Angelo Maria Bandini, Giuseppe Paolucci, Quirino Gasparini, Giovanni Federico Agricola (en Allemagne) et surtout Girolamo Chiti<sup>66</sup>, fournissent maints détails quant aux modalités du travail heuristique. Souvent aléatoires, ces trouvailles résultent surtout de sondages ou d'enquêtes effectués dans les archives des chapelles et autres maîtrises, dans les vieux fonds de bibliothèques mais également chez les marchands et collectionneurs privés. À lui seul, le correspondant romain le plus prolixe du padre, Girolamo Chiti, laisse deviner l'hétérogénéité des investigations menées par les amateurs et érudits locaux de l'époque. Collectionneur chevronné des éditions de Josquin et Cipriano, Chiti est avant tout un précieux fureteur qui, à chacune de ses découvertes, dévoile au pieux franciscain l'existence d'œuvres de Palestrina, Morales, Vittoria ou d'Orazio Benevoli conservées au Latran (lettre du 8 octobre 1745). En échange de renseignements sur la Renaissance, Chiti envoie régulièrement au padre ses trouvailles les plus marquantes (tels des motets de Corona, des madrigaux de Tigrini et d'Animuccia, en décembre 1745). Il lui relate également ses difficultés à dénicher certains traités dont celui de Gaffurius (lettre du 15 décembre 1745). Quirino Gasparini, autre épistolier de Martini,

64 Voir Giuseppe PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto...*, op. cit., vol. 1, p. 320.

65 Giovanni DELLA VALLE, *Op. cit.*, p. 84.

66 Voir l'inventaire établi par Anne SCHNOEBELN, op. cit.

indique au padre que les archives de la cathédrale de Turin contiennent des livres de messes attribuées à Sermisy, Certon, Goudimel, Hérissant, Lassus, Rore, Crequillon, Josquin, Guerrero, Philippe Rogier, Porta. Œuvres, qui selon lui, n'ont plus été exécutées depuis longtemps (lettre du 28 octobre 1761). Giuseppe Antonio Petrina, correspondant depuis Assises, évoque l'attrait de maintes gens du XVIII<sup>e</sup> pour les portraits de musiciens anciens (lettre du 12 mars 1762). Plus considérables, les trouvailles de l'abbé Lorenzo Mehus signalées par Angelo Maria Bandini : outre les *Proportionale musices* de Tinctoris retrouvées dans la Biblioteca laurenziana de Florence – document que Mehus est disposé à recopier pour le padre (lettre du 29 décembre 1759) –, l'abbé florentin met la main sur le traité de Mei consacré à la musique grecque, ainsi que sur un traité de Ciconia qui est très vraisemblablement la *Nova Musica*<sup>67</sup> (lettre du 5 décembre 1761). Quant à Giambattista Archetti, il peut se targuer d'avoir mandé au padre une copie du prestigieux *Codex Faenza* (lettre du 12 octobre 1753).

Cet engouement pour la musique ancienne ne se limite pas à des envois entre érudits et collectionneurs. Il engendre l'apparition d'opérations commerciales dont rendent compte les listes d'œuvres expédiées aux collectionneurs afin qu'ils puissent acquérir, selon leur bon vouloir, les documents dignes de leur intérêt. C'est ainsi qu'une lettre du 15 mai 1738 nous informe que le Véronais Pietro Antonio Ballabene est disposé à vendre au padre Martini un exemplaire de la *Musica theorica* de Fogliani, du *Toscanello in Musica* de Aron, des écrits de Burtius, ou encore des madrigaux de Verdelot, Willaert ou de Festa ; tout comme cet Andrea Basili qui, depuis Loreto, lui envoie dès 1747 des listes d'œuvres de Lassus, Morales, Porta, Vittoria, Kerle, Cipriano, susceptibles de le concerner.

Si le discours des collectionneurs, copieurs et marchands se réduit au recensement de partitions, traités et autres documents, l'action de ces amateurs n'en demeure pas moins d'une portée historique fondamentale, tant dans la compréhension des réseaux d'échange des objets musicaux que dans la perception de l'étendue des matériaux brassés. À cet égard, les quelques sondages effectués dans la correspondance du padre Martini mettent en lumière la place singulière occupée par l'œuvre de Palestrina dans les transactions entre le franciscain et ses épistoliers. Outre celles de Chiti, les lettres de Giovanni Celli et Flavio Chigi (à partir de 1753), aussi bien que celles de Giuseppe Lorenzini, grand connaisseur des archives pontificales, de Ferdinando Bertoni (lettre du 28 septembre 1765) ou encore de Johann Christian Bach (diverses lettres à partir de 1759) témoignent de la vive circulation du corpus palestrinien en Italie et en Europe du Nord.

67 Voir Marc ANDRÉ, « L'œuvre théorique de Johannes Ciconia », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 4 (1996), p. 23.

### Relire ses classiques

Les sources théoriques de la Renaissance, tant convoitées par certains marchands et collectionneurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, sont manifestement consultées par l'ensemble des érudits de l'époque. Les écrits de ces savants permettent une reconstitution aisée des lectures qui ont imprégné leur pensée. Le corpus de base de tout penseur de la musique est inévitablement formé par les *Istitutioni harmoniche* de Zarlino<sup>68</sup>, les œuvres de Galilei<sup>69</sup>, le *Toscanello in musica* d'Aron<sup>70</sup> et par les traités de Gaffurius<sup>71</sup>, ouvrages les mieux connus sans doute en raison du nombre plus élevé d'éditions en circulation. Viennent ensuite les textes de Vanneo<sup>72</sup>, de Glareanus<sup>73</sup> et *L'arte del contrapunto* d'Artusi<sup>74</sup>. Les *Raggionamenti di musica* de Pontio et *Il compendio della musica* de Tigrini sont exceptionnellement cités par Pitoni, tout comme Paolucci et Cizzardi sont les seuls à mentionner Vicentino. Scipione Cerreto et Luigi Dentice apparaissent de manière exceptionnelle dans la *Scuola chorale* de Vallara. Quant à Tinctoris, il n'est évoqué qu'à une seule reprise par Arteaga, mais en tant que musicien du roi Ferdinand<sup>75</sup>, contrairement à « Valguglio, Ludovico Zucconi, Alessandro Canovio, Francesco Caza, Pietro Aron, Niccolò Burzio, Giovanni Spataro, Francesco Bocchi » dont l'énumération, purement encyclopédique se limite à rappeler que « si fondarono ancora in Milano, in Bologna, e altrove cattedre di musica teorica, donde incominciossi a scrivere intorno ai principj specolativi di essa »<sup>76</sup>. De même, en raison de ses origines ibériques, Arteaga rappelle l'importance théorique de Ramos, Pietro d'Uregna et Francesco Salinas, sans avoir pour autant lu ces auteurs.

La fréquentation de ces différents textes permet d'inscrire le savoir théorique dans la perspective d'une longue tradition historique, d'un humanisme dont les modernes seraient en quelque sorte les continuateurs, même si cette

68 Zarlino est cité par Arteaga, Bertezen, Bettinelli, Cizzardi, Dall'Olio, Falconi, Galeazzi, Martini, Paolucci, Pitoni, Rocchi, Carli Rubbi, Santoro, Serra, Tartini, Testoriqui, Vallara.

69 Galilei est cité par Barca, Bertezen, Falconi, Martini, Paolucci, Pitoni, Sacchi, Taglini, Tartini.

70 Aaron est cité par Cizzardi, Martini, Paolucci, Santoro.

71 Gaffurius est cité par Arteaga, Bertezen, Bettinelli, Cizzardi, Falconi, Galeazzi, Martini, Manfredini, Paolucci, Carli Rubbi, Santoro.

72 Vanneo est cité par Paolucci, Vallara.

73 Glareanus est cité par Arteaga, Bonanni.

74 Artusi est cité par Rocchi, Galeazzi, Pitoni.

75 « Bernardo Hycart, Giovanni Tintore, e Guglielmo Guarnerio, chiamati dal Re Ferdinando di Napoli gran Protettore delle lettere, e de'letterati ivi un'accademia musicale, la quale divenne col tempo il Seminario de'più gran genj, che siansi veduti in Italia cotal genere ». Stefano ARTEAGA, *op. cit.*, vol. 1, p. 195.

76 *Ibid.*, p. 196.

prospection de la Renaissance demeure relative, comparée aux dissertations sur la musique des Grecs ou aux commentaires sur les œuvres de Boèce et de Guido d'Arezzo. La lecture des textes anciens s'inscrit dans un processus épistémologique incontournable : s'imprégner de la chose écrite, de la *res scripta*, est un acte fondamental aux yeux des savants du XVIII<sup>e</sup> siècle pour lesquels le support écrit est le véhicule majeur de la connaissance générale en même temps qu'un pont qui tisse des liens entre les auteurs de différentes époques. Avec Bettinelli<sup>77</sup>, Arteaga est probablement le seul à comprendre pleinement les affinités qui unissent passé et présent, une raison déterminante pour se pencher plus amplement sur les théoriciens de la Renaissance. Selon lui, une telle investigation contribue à mieux saisir cette époque, mais surtout à retrouver l'esprit des auteurs de l'Antiquité gréco-romaine, auteurs révélés par les commentaires et les traductions de Georgio Valla, Francesco Burana, Carlo Valguglio ou encore Gogavino<sup>78</sup>. Par ailleurs, malgré qu'elle n'apparaisse qu'au détour d'une ligne, d'une citation ou d'une note infra-paginale, cette évocation de la Renaissance n'en revêt pas moins un intérêt certain : elle accrédite le savoir des érudits du XVIII<sup>e</sup> par le poids de la tradition, tout comme elle confirme leurs intuitions théoriques. Certains, dont Sacchi et Carli Rubbi, ont du reste pleinement conscience que c'est à la Renaissance que « lo studio della musica diviene di moda »<sup>79</sup>, que les théoriciens de la musique appliquent pour la première fois dans l'histoire un regard scientifique sur leur discipline, en particulier lorsqu'il s'agit de définir les propriétés physiques du son. Ils abordent leur art par le biais de l'expérimentation qui, bien qu'elle soit encore fragmentaire et imparfaite dans ses résultats, n'en demeure pas moins porteuse d'un devenir toujours plus prometteur. Cette vision, Barca, Sacchi, Taglini et Tartini l'expriment clairement à l'égard de Vincenzo Galilei, loué, entre autres, pour sa description des consonances, pour son analyse de la propagation du son<sup>80</sup>, de la vibration des cordes<sup>81</sup>, du phénomène de résonance par sympathie, pour sa compréhension de l'interaction entre la longueur, la tension, l'épaisseur d'une corde et la hauteur du son qui en résulte, facteurs qui en font le véritable initiateur de toute étude théorique de la musique :

77 BETTINELLI envisage l'histoire surtout comme élément utile au progrès comportemental des humains. Voir, *Del risorgimento...*, op. cit., vol. 2, pp. 176-78.

78 Stefano ARTEAGA, op. cit., vol. 1, pp. 194-95.

79 Giovanni Rinaldo CARLI RUBBI, op. cit., vol. 14, p. 420.

80 Alessandro BARCA, *Introduzione a una nuova teoria...*, op. cit., vol. 1, pp. 380-81.

81 Carlo TAGLINI, *Lettere scientifiche...*, op. cit., p. 23.

I moderni hanno scritto assai meglio, essendo messi per la buona via aperta loro dall'immortale Galileo Galilei, il quale nel *Dialogo primo della Scienza Nuova* parlò della natura del Suono, e della forma delle consonanze da quell'ottimo Fisico, e grandissimo Matematico, che era <sup>82</sup>.

Le fisiche scoperte dal tempo del famoso Galilei fin'al presente <sup>83</sup>.

Pour d'autres comme Arteaga <sup>84</sup>, Galeazzi, Rocchi <sup>85</sup>, Carli Rubbi ou Testoriqui, c'est moins à Galilei qu'à Zarlino que revient la paternité des connaissances scientifiques sur la musique. À cet égard, l'opinion de Carli Rubbi est certainement la plus explicite : Zarlino est, selon lui, le créateur d'une nouvelle école musicale – qui prévaudra jusqu'à l'avènement de l'opéra par les acteurs de la Camareta Bardi –, école qui éclôt à la suite de la réévaluation du système théorique de Guido d'Arezzo et de laquelle découlent une fixation exacte du tempérament, une définition précise du rapport entre les intervalles, une ordonnance idéale des tons et des demi-tons :

Dimostrando nel sistema perfetto doversi considerare XVI corde, e non XV, come aveva stabilito il monaco Guido ; e col ridurre non solo alla sua perfezione il *temperamento*, e il rovesciamento o cambiamento degli *intervalli*, ma coll'insegnare la perfetta composizione, e col mutare le corde, e l'ordine de'tuoni ecclesiastici <sup>86</sup>.

Pour d'autres enfin, tel Giacomo Falconi, Zarlino, Galilei, mais aussi Gaffurius sont à mettre sur un même pied d'égalité. Ce recours au savoir théorique des anciens ne donne pas toujours droit à une vénération inconditionnelle. Alors que la plupart du temps les renvois à Zarlino ou à Galilei s'accomplissent de manière systématique, presque aveuglément, une minorité de penseurs, la plus à l'écoute des théories modernes de la musique, est consciente des limites qu'encourent les anciens auteurs, et dénonce par conséquent leurs erreurs. Tel Giuseppe Tartini relevant qu'« il Zarlino sopra il numero senario ha detto cose belle, e molte, ma nulla concludenti » <sup>87</sup>. Sans doute une manière de déclarer la guerre au conservatisme des théoriciens cléricaux.

### *De arte contrappunti*

Au fil des siècles, la fréquentation des écrits théoriques et des compositions de la Renaissance permet le développement d'opinions qui montrent l'exacte

82 Giovenale SACCHI, *Del numero...*, op. cit., p. 3.

83 Giuseppe TARTINI, *De'Principi...*, op. cit., p. 83.

84 « Zarlino di Chioggia Scrittore insigne, che divienne colle sue Istituzioni armoniche maestro fondamentale nel genere pratico ». Stefano ARTEAGA, op. cit., vol. 1, p. 196.

85 Outre « Zarlino », Rocchi considère qu'Artusi est également un prédécesseur incontesté dans la connaissance théorique de la musique.

86 Giovanni Rinaldo CARLI RUBBI, *Osservazioni...*, op. cit., vol. 14, p. 425.

87 Giuseppe TARTINI, *Trattato di musica...*, op. cit., p. 53.



mesure de la perception, de la compréhension et de l'appréciation des penseurs anciens. En raison de leur statut religieux, la plupart des théoriciens se concentrent sur le contrepoint, technique qui suscite de loin le plus de commentaires. À commencer par une volonté de classification clairement illustrée dans les *Elementi* de Galeazzi (Articolo IX : De'varj stili, o modi di comporre, e de'varj generi di Contrappunto) qui établit une typologie faisant écho à une catégorisation adoptée durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'auteur y distingue respectivement le contrepoint vocal pur, sans intervention instrumentale, le contrepoint instrumental pur, sans intervention de voix humaines et enfin le contrepoint mixte, vocal et instrumental<sup>88</sup>.

Galeazzi, comme beaucoup d'auteurs avant lui, inscrit la musique de la Renaissance dans le contrepoint vocal pur, une catégorie qui comprend deux styles distincts : le style vocal pur chanté uniquement par des voix humaines, « cioè lo stile a sole voci detto a *Palestrina* dal suo restauratore »<sup>89</sup>, que d'autres appellent « stile Antico » ou « stile a cappella ». Il est considéré comme celui qui caractérise par essence les œuvres religieuses de la Renaissance, parce que « veramente sublime, e degn[o] del Tempio, per cui unicamente è destinat[o] »<sup>90</sup>, et le « stile organico » également appelé « contrappunto rigoroso », « stile osservato » qui désigne un contrepoint dont une des voix est accompagnée ou doublée par l'orgue.

Chez Paolucci, ce contrepoint vocal pur, que l'auteur appelle « contrappunto pieno », comporte une division similaire (même si la terminologie varie quelque peu) dont le fondement trouve son origine dans l'histoire de la technique vocale :

Il Contrappunto Pieno deve considerarsi all'Antica, e alla Moderna, la prima senz'Organo, e l'altra coll'Organo. Nella prima praticavano di tenere unite le parti per due ragioni, l'una perchè si potessero sostenere le parti fra di loro, essendo senz'Organo, e l'altra, perchè nel Secolo XVI, non vi erano Castrati, sicchè le voce acute erano naturale. Alla Moderna, siccome l'Organo unisce l'Armonia, così le parti possono tenersi più alte, e più lontane fra di loro[...]<sup>91</sup>.

Par son action symbolique dans le renouveau de la musique d'église, le « contrappunto alla Palestrina » suscite le plus de commentaires quant à sa structure, son harmonie, ses jeux rhétoriques, ses rythmes. Outre qu'il est conçu sur le

88 « Tre sono i principali stili, o modi di comporre, cioè *Vocale puro*, e senza stromenti, *Istromentale puro* e senza voci, e *Misto di Vocale, ed Istromentale* ». Francesco GALEAZZI, *op. cit.*, vol. 2, p. 119.

89 Francesco GALEAZZI, *op. cit.*, vol. 2, p. 119.

90 *Ibid.*, p. 120.

91 Giuseppe PAOLUCCI, *op. cit.*, vol. 2, p. 191.

genre diatonique (« quella specie di contrapunto fondato sopra le leggi del genere Diatonico <sup>92</sup> »), ce contrepoint donne naissance à un topos relativement bien ancré dans les esprits du XVIII<sup>e</sup> siècle : toute œuvre sacrée d'envergure se fonde inmanquablement sur un emprunt au *cantus firmus* grégorien. Ainsi, Paolucci stipule-t-il que « quasi tutte le Messe degl'Antichi Compositori sono intitolate con qualche motivo preso dal Canto Fermo, come può vedersi nelle Messe di Giosquino, del Palestrina, di Costanzo Porta, e di altri » <sup>93</sup>. De même, à la fin du siècle, Galeazzi perpétue cette assertion et remarque que les anciens « scrivevano contrapuntti artificiosi sopra il canto fermo, come fece Pier Luigi da Palestrina e tutti quello che hanno composto in quello stile » <sup>94</sup>. Les auteurs distinguent également les différents traitements dont fait l'objet le *cantus prius factus*, utilisé soit à une seule voix – au ténor ou à la basse – soit à toutes les voix, ou alors traité en imitation dans le cadre des messes, psaumes, hymnes et offertoires.

Indépendamment de l'omniprésence du chant grégorien, le XVIII<sup>e</sup> siècle pense la musique de la Renaissance comme une entité où prévalent les relations verticales entre les notes, autrement dit, le paramètre harmonique, tant dans le mode d'élaboration du matériau contrapuntique que dans sa perception auditive. De sorte que, comme le ressent Dall'Olio, la musique de la Renaissance ne se fonde certainement pas sur une question de rythmes, encore moins sur des rapports étroits entre texte et musique comme c'était le cas dans l'Antiquité. Selon Galeazzi, les harmonies mises en œuvre par les musiciens de la Renaissance sont en partie tributaires de la connaissance du plain-chant <sup>95</sup>. Regrettant l'absence de tonalité, Galeazzi constate par ailleurs qu'un morceau de musique commence de préférence sur une superposition de notes formant une quinte ou une octave plutôt qu'une tierce majeure ou mineure qui à elle seule suffirait à déterminer la tonalité dans laquelle le duo commence. De même, l'ignorance de la basse continue influence à sa manière le travail harmonique des musiciens de la Renaissance :

I Maestri per altro degli scorsi secoli, che niuna notizia aveano del basso fondamentale, solevano dare a tutte le note della scala l'accordo perfetto di 3,5.8. eccetto solo alla settima

<sup>92</sup> Francesco GALEAZZI, *op. cit.*, vol. 2, p. 119.

<sup>93</sup> *Arte pratica di contrappunto...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 320.

<sup>94</sup> Francesco GALEAZZI, *op. cit.*, vol. 2, p. 117.

<sup>95</sup> « Hanno gli antichi creduto, che l'orecchio restasse più soddisfatto dalla perfezione della quinta, che dalla imperfezione della terza : ciò però è falso, mente è all'orecchio più grata una terza, che una quinta, come la sperienza l'insegna ; ma essendo la maggior parte di queste regole tratte dallo stile del canto fermo, i cui Tonni hanno la quinta giusta, ma non sempre la terza maggiore così dovendosi scrivere a due parti (che è la specie du contrappunto in cui più d'ogni altra richiedesi la scrupulosa osservanza delle regole) hanno creduto meglio cominciare in quinta, o in ottava consonanze in alterabili, e fisse, che non in terza, che è ora maggiore, ora minore ». *Ibid.*, p. 125.

del tono, che per non aver quinta giusta, le davano 3 e 6, e cio per lo più faceano ancora per uscire meno che fosse possibile dalla naturalezza e semplicità del genere diatonico <sup>96</sup>.

Conditionnée par une perception anachronique qui prête aux époques passées une pensée musicale tonale, influencée en outre par la connaissance des règles de la basse continue, la supposée primauté de l'harmonie va également favoriser la négligence de procédés tels que la modulation ou les préceptes de base en matière de chant. Ainsi, bien que conscient des relations entre modulations et structures mélodiques grégoriennes – « seconde che il canto fermo permette » <sup>97</sup> – Paolucci estime que l'harmonie génère à elle seule l'œuvre musicale annihilant des paramètres que le XVIII<sup>e</sup> siècle considère comme tout aussi majeurs :

Per altro se osserveremo le composizioni degli Antichi, vedremo in esse poca Modulazione, mentre soliti essi a seguir lo Stile del Canto Fermo, poca attenzione usavano nel servirsi del giro delle Modulazioni ; anzi se qualche volta toccavano qualche Modulazione, lo facevano per poco spazio di tempo, per semplice passaggio, e quasi alla sfuggita, e subito procuravano di tornarsene nel Tuono principale. Ciò può vedersi esaminando le loro Composizioni. Il loro forte in somma era l'Armonico, e l'artificio dei Soggetti, dei Contrappunti doppio, dell'Imitazioni, ma non delle Modulazioni così frequentate da'buoni Moderni <sup>98</sup>.

Noi procuriamo di sfuggir le sillabe che portano seco, o l'i, o l'u, e questo per l'effetto cattivo che producono all'orecchio, e a motivo che non si può ben aprir la bocca nel pronunciar quelle lettere, e così la voce non può esser grata, non essendo formata con la bocca ben aperta. Gli Antichi però non avevano questi riguardi, mentre essi abbadavano solamente a formare buona, e soda Armonia, la qual ottenuta non pensavano ad altro. L'istesso si trova rispetto alle lunghe, e alle brevi, e questo se vede ancora nel Canto Fermo moltissime volte. Non è mia intenzione il decidere se facciamo meglio noi, o pur facesero meglio gl'Antichi. E ben vero che conviene uniformisarsi all'uso presente, onde dagli Antichi prenderemo il buono e lasceremo quello che non fa al nostro caso <sup>99</sup>.

Par ailleurs, s'il est assujetti à la science harmonique, le contrepoint *a cappella* impose également une connaissance parfaite de la nature des tons, il exige une maîtrise absolue du chant ecclésiastique, règles dont les théoriciens reconnaissent les difficultés, d'où, selon Galeazzi, la possibilité offerte aux maîtres de chapelle de rejouer à la rigueur d'anciennes compositions conservées dans les archives des maîtrises et autres lieux sacrés <sup>100</sup>. Cette complexité dépend du traitement

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>97</sup> Giuseppe PAOLUCCI, *op. cit.*, vol. 2, p. 161.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>100</sup> « Questo modo di comporre è difficilissimo, ma nel tempo stesso è di si poco uso, che appena serve in qualche Basilica ove si canta come si suol dire a Palestrina : dissi appena, giacchè gli archivj di tali insigne Basiliche, comme quelle di Roma, di Loreto ec. sono sì bene forniti di ottime composizioni in questo genere de'più classici Autori, che il Maestro che le serve resta fortunatamente esento dal peso di comporre delle nuove, e guai se ciò non fosse!». Francesco GALEAZZI, *op. cit.*, p. 119.

mélodique et de l'agencement des différentes voix. Là encore, le sujet prête à maintes discussions selon que les compositeurs observent parfaitement ou non les règles du contrepoint. Certes, pour Paolucci, l'acquisition de l'art du contrepoint est laborieuse<sup>101</sup>. Pourtant, manié à la perfection à la manière des Anciens, il engendre une diversité remarquable, source d'enseignement pour tout apprenti musicien. C'est dès lors un regard émerveillé que pose Paolucci sur la complexité de l'écriture contrapuntique et les différences techniques mises en œuvres par Lassus, Porta, Morales et surtout Palestrina, appréciées pour leurs particularités techniques, rigoureusement décortiquées en fonction des intervalles, des passages consonants et dissonants, des transformations thématiques, des traitements en imitation, des passages en diminution, des cadences, etc. Un examen à la finalité moins esthétique que didactique :

Sopra [una] Composizione, può osservar lo studioso in quante maniere può maneggiarsi un Sogetto, come possa rivoltarsi, come esser modulato, quante e quali diversità di Cantilene possino sopra, e sotto di esso usarsi, come possino, ed in quanto modi formarsi Contrappunti doppi, in somma quanti artifici possino porsi in opera con poche Note, che formino varietà d'Armonia, varietà di Cantilene, le quali cose tutte si ricercano per formare una buona e vaga Composizione<sup>102</sup>.

Si l'on en croit Carli Rubbi, seul Palestrina a su trouver une homogénéité entre les différentes parties d'une composition polyphonique, par la distribution d'un même élément thématique à chacune des voix, fait qui évite toute confusion ou tout désordre dans l'édifice musical<sup>103</sup>. L'équilibre et la maîtrise absolue qui en découlent engendrent le sentiment de beauté et de plénitude. Un prodige concevable seulement chez les musiciens de génie<sup>104</sup> puisque l'ensemble

<sup>101</sup> « L'unione di diversi Motivi, o di un Motivo maneggiato diversamente non è cosa così usuale, mentre ricerca molto studio, acciò riesca senza alcuna stiracchiatura, onde chi vuole arrivare alla perfezione in simili composizioni non si stanchi di osservare i buoni Autori... ». Giuseppe PAOLUCCI, *op. cit.*, vol. 1, p. 234.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 14. De même à la p. 191 : « Osservi pure il Modo facile, e piano che tengono le parti ciascuna nella sua Cantilena : osservi il modo di andar per moti contrari, ed obliqui ; osservi la Cantilena che à veramente secondo lo stile Antico, mentre paragonata con una Cantilena Moderna, si vedrà la varietà, perchè dalla diversa maniera di porre la Cantilena, le parti, e la Modulazione procede la diversità del comporre ; in somma osservi tutto ciò che produce una soda, benchè semplice Armonia, e siccome gli Antichi sono quelli da' quali hanno imparato i posteriori, così non si stanchi d'osservare gli Antichi chi vuole imparare a contrappuntizzare ».

<sup>103</sup> « La musica sacra prese anch'essa miglior metodo, nè vuolsi defraudare delle giuste lodi Gio. Pierluigi Palestrina maestro di cappella in s. Pietro di Roma, il quale con i dodici libri di Messe stampati in Benezia nel 1554 dimostrò come si possono riunire più voci in un medesimo soggetto, o motivo, senza che fra esse ne nascesse confusione, o disordine ». Giovanni Rinaldo CARLI RUBBI, *op. cit.*, vol. 14, pp. 424-25.

<sup>104</sup> « Cosichè, nello stile a cappella, maneggiato però da mani maestra, ognuna delle parti è bella di quella bellezza, ch'è propria del canto fatto secondo le regole meccaniche dell'arte ; ma nessuna di per se conchiude, nessuna dice niente. Il tutto poi è molto bello, e per l'intralcamento di voci, che or si sfuggono l'una l'altra, or s'incontrano, e camminano di pari passo, e per l'artifiziole armonie, che ne risultano, e per le melodie diverse, le quali

des auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle considère que la polyphonie des contemporains de Palestrina équivaut à un amas de matériaux mélodiques sans parenté ; elle est d'autant moins appréciée qu'elle occasionne, par abus de jeux contrapuntiques sophistiqués, des objets musicaux artificiels tels ces jeux de renversements ou de mouvements contraires jugés avec sévérité<sup>105</sup>. Analysés de manière défavorable, ces procédés engendrent généralement incohérence et absence d'unité. Pour Giovanni Della Valle, ces techniques empêchent la création d'une expression vigoureuse et cohérente en raison d'une trop grande indépendance des lignes contrapuntiques tout comme elles sont inaptées à exprimer le moindre affect, notion fondamentale pour un siècle imprégné par la théorie des passions :

In questo stile [a cappella] non vi ha, non vi può essere una espressione gagliarda di nessuna delle parti che cantano, perchè per gli artifizi vi abbisogna, che l'una parte moduli in su, l'altra in giù, l'una sen vada tutta posata, e lente, mentre l'altra frettolosa le s'aggira intorno, e come nota il Tartini, l'affetto che destar potreve il soprano, viene quasi spento dal basso, e dalle altre parti. Senzachè la briga d'intrecciare l'armonie, e le voci non dà campo al compositore di potere colla melodia esprimere nessun particolare affetto ; e quando la modulazione di ciascuna parte riesce naturale, e chiara armonia, se n'è colpito il segno<sup>106</sup>.

De plus, dans ses *Principi della Musica*, Salvatore Berthezen estime que les rythmes favorisent à leur manière cette confusion de l'écriture, propos qui reflète une incompréhension de la notation, jugée obscure et impénétrable :

I nostri Antichi (vedasi il Zarlino) per questa così semplice Teorica di ciò che appartiene al tempo nella Musica, avevano fata una catastrofe di regole (oltre le accennate proporzioni numeriche), sotto i titoli di Tempi, Modi, Prolazioni, Emiole, le quali perchè di fatti nulla spiegano, sono andate interamente in obliò<sup>107</sup>.

Dans le *Trattato sopra le fughe musicali* de Luigi Antonio Sabbatini et Francesco Vallotti, l'origine de ces jeux qui, au fil du temps, donneront naissance à la fugue, remonte aux compositeurs des années 1500 empressés de revêtir d'harmonie les mélodies de plain-chant. Beaucoup d'auteurs partagent d'ailleurs cette vision d'une dégradation de la musique au *Cinquecento*. Une attitude qui révèle clairement que la Renaissance n'introduit nullement une rupture historique

---

inebriando l'animo di dolcezza, anzichè scomporlo, il raccolgono, e preparono alla tenere divozione ; ond'è che questo e non altro stile si conviene al tempio. Ho però supposto *maneggiato da mani maestra*, che altrimenti ne vien quel fracasso di voci, e quella confusione d'armonie, e di melodie, che pur troppo spesse volte si sente, e che fu a ragione ripresa da un nostro satirico ». Giovanni DELLA VALLE, *op. cit.*, p. 85.

105 « Questa musica artificiale, con le fughe, i rovesci ec. si corrupe pel troppo artificio ». Giovanni Rinaldo CARLI RUBBI, *op. cit.*, vol. 14, p. 422.

106 Giovanni DELLA VALLE, *op. cit.*, p. 85.

107 Salvatore BERTEZEN, *op. cit.*, p. 112.

dans le sens où l'entendra plus tard Jakob Burckhardt. Tout au plus y voit-on la dégénérescence d'une tradition apparue, selon Galeazzi, au x<sup>e</sup> siècle, par l'intermédiaire de l'archevêque de Canterbury, Dustan, lorsque naît la polyphonie<sup>108</sup>. Il est un fait que, pour Carli Rubbi, le *Cinquecento* est le siècle d'une dégradation de la musique. L'auteur affirme d'ailleurs ne pas savoir « quali dopo il Gafur, fossero nel secolo XVI i gradi della corruzione in tal arte : ma convien dire, che non fossero pochi »<sup>109</sup>. Parallèlement, l'académicien Giuseppe Heiberger distingue une tendance naturelle à l'amplification du contrepoint, à l'augmentation du nombre de voix, processus inévitable qui atteint une sorte d'équilibre que le xv<sup>e</sup> siècle finissant, avec notamment Johannes Ockeghem et son *Deo gratias*, semble mettre en branle :

Sull principio, come tutte le altre cose, molto semplice, e rozzo fu il Contrappunto ; perchè composto a due sole voci, senza distinzione di Tempo ; e coll'uso di due sole figure. Cominciò poi poco a poco a dirozarsi, e maggiormente estendersi ; talchè, stabilite sul Secolo XIII. le figure, e i tempi, si vede di già il numero ridotto alle tre, o quattro parti cantanti Soprano, Contralto, Tenore, e Basso ; e proseguì in tal numero di Parti per tutto il Secolo XIV., e in parte del XV. Non contenti i Compositori dell'accennato numero delle quattro parti, ne aggiunsero la quinta, la sesta, ed altre ; talchè nel suddetto XV Secolo Giovanni Okenheim [*sic*] celebre Maestro di que'tempi, giunse con universale ammirazione a comporre un Mottetto a trentasei Voci<sup>110</sup>.

Dans son étude sur les origines des chanteurs pontificaux et leur variation dans le temps, Santarelli voit d'un œil défavorable l'augmentation du nombre d'interprètes dans les compositions religieuses polyphoniques parce que la conjonction de voix différentes met un terme à l'unité de registre du plain-chant.

La ragione per cui li Romani Pontefici ne'primi Secoli, e fino a tutto il Secolo decimoquarto furono contenti di quel sì picciol numero di Canti, che abbiamo di sopra accennato, si fù, perchè fino a tutto il predetto Secolo, la Cappella Pontificia non fece altro uso nelle pubbliche sue Sacre Funzioni, che del puro Canto Gregoriano, il quale per essere un Canto all'unisono, non hà di bisogno, come ognuno ben sà, di molte parti, nè di diversità di voci : ma sovraggiunto poscia, ed accettato in Cappella il Canto figurato, fù necessario accrescere il numero de'Soggetti, ed ammettere le voci di differente carattere<sup>111</sup>.

Manifestement, tant chez Sabbatini, Vallotti, Carli Rubbi, Santarelli que chez Heiberger, force est de constater que la Renaissance a corrompu un état musical jugé parfait à l'origine. Carli Rubbi définit explicitement cette idée de corruption artistique :

<sup>108</sup> Francesco GALEAZZI, *op. cit.*, vol. 2, p. 126.

<sup>109</sup> Giovanni Rinaldo CARLI RUBBI, *op. cit.*, vol. 14, p. 423.

<sup>110</sup> Giuseppe HEIBERGER, *op. cit.*, p. 8.

<sup>111</sup> Giuseppe SANTARELLI, *op. cit.*, p. 5.

Io non chiamo col nome di corruzione il raffinamento, e la perfezione dell'arte : ma unicamente l'abuso di essa. Sintanto che l'arte rinforza, abbellisce, orna e migliora i modi di dilettere, e di commovere, non può dirsi, che sia deturpata, o corrotta ; ma al contrario tale deesi giudicare, qualora diviene un capriccio, un giuoco della fantasia ; e che abbandona l'oggetto unico della musica per un artificio complicato e straordinario, che facendo ammirare l'artefice e l'esecutore, perde ogni diritto sul cuore degli ascoltanti <sup>112</sup>.

Lorsqu'il s'agit de remonter aux raisons de cette décadence, l'argumentation prend une tournure ouvertement nationaliste. Carli Rubbi estime qu'à la Renaissance, la perfection de la musique italienne a été pervertie à l'arrivée des compositeurs flamands, français et espagnols qui ont corrompu la musique par excès de technicité, par un perfectionnement gratuit de l'art. L'arrivée de musiciens immigrés coïncide en outre avec la suppression d'une homogénéité formelle : la pénétration étrangère conditionne une émulation artistique, c'est-à-dire l'éclosion de différentes mouvances qui, pour imposer leur suprématie cultivent une pléthore de styles et de positions théoriques immanquablement liées à la dégradation de la musique <sup>113</sup>. De par ses origines espagnoles et son appartenance jésuite, encline à la connaissance des autres cultures, Arteaga, nullement atteint par ce patriotisme outrancier, est amené à reconsidérer la position des musiciens étrangers, conscient des partis pris de certains historiens italiens <sup>114</sup>. Influencé par la fameuse description des Pays-Bas de Luigi Guicciardini (Anvers, 1567), l'auteur réintègre dans le panthéon des créateurs des maîtres comme Tinctoris, Ockeghem, Josquin, Willaert, Lassus, de Wert, Mouton, Verdelot, Gombert, etc., qui « soggiornarono lungo tempo in Italia appresso ai Principi, e tanta autorità ne acquistarono di qua dai monti massimamente nel profezionar il contrappunto, che il gusto

<sup>112</sup> Giovanni Rinaldo CARLI RUBBI, *op. cit.*, vol. 14, p. 407.

<sup>113</sup> Pour Carli Rubbi, la diversité des écoles engendre immanquablement des querelles théoriques à la manière de celle qui divise Bartolomeo Ramos Pereira et Gaffurius sur les faiblesses du système de Guido Aretino. *Ibid.*, p. 421. Un conflit également évoqué par le padre MARTINI (*Storia della musica*, vol. 1) et par ARTEAGA (*op. cit.*, vol. 1, pp. 201-202).

<sup>114</sup> « Fu dunque l'ecedente amor della patria (il più lodevole fra gli eccessi quando non vien disgiunto dalla giustizia) che mosse il Cavaglier Tiraboschi a dire, parlando della musica, *che agli Italiani del secolo decimosesto dovette il giugnere, ch'ella fece a perfezione maggiore assai, che mai non avesse addietro* (*Storia della letteratura italiana*, tom. 8, pag. 200. Edizione di Modena.) Se l'illustre Storico della letteratura Italiana, che tant'onore ha recato alla sua nazione, ignorò il gran numero e il valore dei mentovati stranieri, i quali si portarono in Italia ad illustrar sì distintamente e sì gloriosamente la musica, noi non sapremmo se non istupire di tal negligenza meno scusabile trattandosi d'un arte onde gli'Italiani vanno a ragione così superbi, di quello che sarebbe stata in tanti altri punti poco interessanti, ne' quali però ha egli avuta la compiacenza di fermarsi a lungo. Se non ignorandoli, ha giudicato meglio di passarli sotto silenzio, che altri chiamerebbe ingiurioso, noi non sapremmo che rispondere a chiunque l'accusasse di parzialità manifesta. Ma gli Spagnuoli, i Francesi, e i Fiaminghi, che si veggono privi di testimonianza così autorevole, si consoleranno nella perdita loro ripensando a tanti altri illustri scrittori suoi nazionali, i quali hanno siffatta gloria tra essi, e gl'italiani meritevolmente divisa ». Stefano ARTEAGA, *op. cit.*, vol. 1, pp. 205-206.

loro nazionale nella musica italiana trasfusero »<sup>115</sup>. De même, en réponse au nationalisme croissant qui, comme l'a pertinement étudié Laura Callegari, se traduit entre autre par un « antispagnolismo generalizzato e latente nel dibattito musicale italiano tardo-settecentesco »<sup>116</sup>, Arteaga rappelle, sans tomber dans le chauvinisme d'un Saverio Lampillas<sup>117</sup>, la place occupée par les théoriciens et musiciens espagnols dont Morales et surtout Vittoria qui « divenne rivale e socio del celebre Palestrina nel riformare, e migliorare la musica ecclesiastica »<sup>118</sup>.

### La musique comme phénomène sonore

Les traités de musique constituent l'essentiel des documents analysés par les théoriciens cléricaux, ce qui n'éclipse pas bien entendu la connaissance de quelques partitions musicales. *A priori*, celles-ci ne constituent pas un matériel susceptible d'aboutir à une exécution sonore, exceptions faites de la chapelle pontificale – bastion du conservatisme par excellence, qui n'a jamais rompu le cordon de la tradition palestrinienne – et d'une exécution exceptionnelle des musiques de Palestrina et de Festa dans la cathédrale Saint-François à Assises, en 1774<sup>119</sup>. Ailleurs, les masses de documents retrouvées sont généralement consultées à des fins pédagogiques<sup>120</sup>, sans considération aucune pour leur beauté intrinsèque. Les exécutions musicales qui avaient court dans les sociétés et académies philharmoniques, plutôt rares, n'ont quant à elles laissé aucune trace d'exécution d'œuvres anciennes<sup>121</sup>. Au demeurant, cette apparente « surdité » se marque clairement à l'égard de l'instrumentarium du passé pour ainsi dire méconnu des quelques études à vocation organologique et des méthodes didactiques<sup>122</sup>. Ainsi, le plus important de ces traités, le *Gabinetto* de Bonanni, imposant recueil illustré à l'attention des amateurs, nonobstant quelques exemples d'instruments anti-

115 *Ibid.*, pp. 198-199.

116 Laura CALLEGARI, « Aspetti del dibattito musicale tardo-settecentesco nel pensiero di Giambattista Dall'Olio », *Teatro e musica nel 700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economica e impresariato*, éd. Giuseppe VECCHI et Marina CALORE, Firenze, Leo S. Olschki, p. 139.

117 Cet autre jésuite espagnol s'est attaché à démontrer la primauté de la culture espagnole dans tous les secteurs de l'action humaine. Voir Saverio LAMPILLAS, *Saggio Storico-apologetico della letteratura Spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, Genova, Felice Repeto, 1778-1779, vol. 2, pp. 376-85.

118 Stefano ARTEAGA, *op. cit.*, vol. 1, p. 204.

119 L'initiative est due à Giuseppe Paolucci, alors maître de chapelle des lieux, qui la décrit au padre Martini dans une lettre du 26 février 1774 (Bologna, Civico Museo). Les termes à l'égard de Festa sont élogieux, même si sa musique est loin d'égaliser celle de Palestrina.

120 Dans une lettre du 11 juin 1763 (Bologna, Civico Museo), Paolucci signale au padre Martini l'étude qu'il a entreprise sur diverses fugues de la Renaissance, dont une de Palestrina qui lui semble de bonne facture.

121 Voir William WEBER, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 56.

122 Y compris celui au titre pourtant prometteur d'Antonio LORENZONI, *Saggio per ben sonare il flauto traverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica*, Vicenza, Francesco Modena, 1779.



ques ou exotiques, ignore superbement les instruments de la Renaissance. Outre quelques emprunts à Glareanus, Kircher, Doni ou au père Mersenne, l'ouvrage, à vocation mercantile, néglige également le passé des instruments contemporains. Parallèlement, l'esprit encyclopédique d'Arteaga se lance, comme à son habitude, dans l'énumération de quelques créateurs répertoriés au fil des sources, sans qu'il n'y ait pour autant vérification de tels dires, faute d'outils critiques<sup>123</sup>.

L'unique jugement sur la valeur des instruments du passé est dû à la plume de Dall'Olio. Ce dernier, amené à donner son avis sur un clavecin mentionné par Burney pour sa division de l'octave en 19 parties, considère qu'il est vain de faire sonner cet instrument, même après plusieurs années d'essais, tant il est abîmé, impossible à accorder, associé à un système théorique et à des échelles surannées requérant un long apprentissage. Là encore, ce qui eût pu constituer un préambule à l'écoute de répertoires oubliés est brimé par une position emprunte d'incompréhension et d'indifférence à l'égard de pratiques théoriques révolues :

Il cembalo fabbricato a questa foggia da Domenico Pesarese, e di cui parla il Zarlino stesso nelle sue Istituzioni Armoniche alla pag. 140., fu veduto, ventiquattro anni sono [nel 1770], in Firenze presso la Vedova del veneto Maestro di Cappella Giambatista Pescetti dal inglese Dottor di Musica Sig. Carlo Burney, come egli meedesimo confessa nel suo Viaggio d'Italia. Per altro egli non dice di averlo sonato, o d'averlo udito sonare : ed io sono persuaso che i tasti aggiunti se ne rimangono oziozi, non solo per la difficoltà di accordarli, ma molto più per la (quasi direi) impossibilità di farli entrare nelle modulazioni, e nel varie scale de'tuoni. [...] Per altro tali tasti aggiunti non sono di alcun uso, anzi neppure si accordano, giacchè per poterli sonare converrebbe farvi una pratica particolare, la quale, oltrecchè ricercerebbe non poco tempo, produrrebbe il grave inconveniente che non si sarebbe sonare i cembali comunali, o almeno non si sonerebbero che a grave stento. [...] Ma sappia che, posto ancora che si arrivasse ad accordare tanti tasti, e a tenerli in accordatura per alcune ore, non sarebbe possibile acquistare la pratica di sonarli, neppure con un lungo corso d'anni, talmente sono intralciati e confusi<sup>124</sup>.

### La Renaissance profane

La Renaissance sacrée est sujette à moult discussions théoriques, sans véritable point de vue historicisant. Lorsqu'il y a évocation du *Cinquecento*, c'est moins par attrait pour son contexte et son rôle historico-culturel qu'en raison d'un événement fondateur, l'action palestrinienne au sein de l'église, auquel il donna

123 « La storia ci ha conservati con lode i nomi di Francesco Nigetti inventore del Cembalo onnicordo, di D. Nicolò Vicentino ritrovatore d'un altro strumento chiamato *Archicembalo*, del Bardella inventore della Tiorba, di Pietro Vinci, del Trombicini, del Regnone, del Monzino, del Sinibaldi, e di parecchi altri suonatori ». STEFANO ARTEAGA, *op. cit.*, vol. I, p. 240.

124 Giovanni Battista DALL'OLIO, *op. cit.*, pp. 53-54.

le jour. *A contrario*, les modes de représentation de la musique profane divergent sensiblement. Apparue plus tardivement, le discours sur les genres profanes se fonde moins sur des enjeux pédagogiques, sur un questionnement théorique pointu. Analysée par des historiens du théâtre et des littérateurs de tout bord, tel Napoli-Signorelli, Planelli, Arteaga, Dall'Olio, Bettinelli ou encore Algarotti, la perception fait montre d'une narration diachronique spécifiquement focalisée autour des origines du genre opératique<sup>125</sup>. Le discours que les auteurs y développent est principalement mis au service de considérations éthiques visant à faire de l'histoire des spectacles lyriques un instrument de régulation des mœurs. Là encore, l'observation du passé est délibérément intéressée et tributaire de réflexions sans relations avec celle-ci. Ainsi, pour Planelli et de manière moindre chez Bettinelli<sup>126</sup>, l'étude du passé définit les processus d'élaboration d'une image artistique nationale, elle enseigne la formation des habitudes sociologiques qui en découle et permet de saisir la manière dont un spectacle corrompt le goût, les coutumes d'un peuple ou nuit à un état. En dehors des présupposés moraux, l'attention portée à la genèse du répertoire opératique participe d'une volonté de valorisation d'un genre à la mode qui, inscrit dans une trame chronologique, se voit légitimé par le prestige de son ancienneté.

La création de ce discours historique se fonde sur un corpus limité d'œuvres (*feste teatrale, intermezzi, commedie madrigalesche, drammi musicali*) reconstitué grâce à une mémoire littéraire collective séduite par la somptuosité de ces spectacles ou par leur caractère hautement politique et circonstanciel. Attendu que les spectacles étudiés sont restreints et mentionnés à plus d'une reprise, les sources consultées par les musicographes du XVIII<sup>e</sup> semblent elles-mêmes relativement réduites. Quelques-unes, évoquées de manière exceptionnelle, montrent la place prédominante des historiens du théâtre et de la littérature mais aussi des auteurs français : Riccoboni, Quadri, Muratori, Tiraboschi, Calco (*In Nuptiis Ducium Meldiolanensium*), l'abbé Dubos, *l'Encyclopédie*. Plus rares sont les auteurs qui envisagent de consulter ou de se procurer des documents anciens. Ainsi en est-il toutefois de Dall'Olio qui, indigné face à l'amateurisme d'auteurs satisfaits par des sources de seconde main, sollicite ses proches afin de réunir le matériau susceptible d'alimenter ses *Primordii del Teatro Musicale Italiano*, essai inachevé sur l'histoire de l'opéra :

125 Seul ARTEAGA fait allusion à l'existence d'autres genres musicaux, les considérant comme des étapes progressives qui précèdent l'avènement de l'opéra : « Così di mano in mano crescendo dalle ballate alle canzoni, dalle canzoni alle maggiolate, canti carnascialeschi e madrigali, dai madrigali ai cori e agl'intermezzi, e da questi fino alle scene drammatiche, il lettore ha potuto vedere per quai gradi la musica sia finalmente pervenuta a costituire il pomposo spettacolo dell'Opera ». *Op. cit.*, vol. 1, p. 212.

126 Saverio BETTINELLI, *op. cit.*, pp. 6-9.

Vediamo quindi Dall'Olio perpetuamente intento ad interessere attorno a sé una fitta rete di corrispondenti, spesso assai illustri, che egli incarica del reperimento e dell'invio di testi introvabili a Modena eppure assolutamente indispensabili a una completa stesura dei *Primordii*. Al solito Manfredini viene richiesta una lista completa degli « spartiti » in suo possesso, nella speranza di potervi rintracciare *L'Amfiparnasso* di Orazio Vecchi [...]; a Stanislao Mattei, custode del ricchissimo patrimonio librario martiniano, Dall'Olio domanda a più riprese, sia personalmente sia attraverso le mediazioni di fidati emissari, il prestito di testi antichi (Merulo, Monteverdi, ecc.) conservati a Bologna <sup>127</sup>.

La consultation de sources primaires ou secondaires pose par ailleurs la question de la connaissance de la musique. Chez les partisans du retour aux sources, tel Giovanni Battista Dall'Olio (bénéficiaire cela dit de l'enseignement théorique du padre Martini), le recours aux musiques anciennes dans l'élaboration d'un discours historique est une condition *sine qua non*. Il se marque en outre par des références techniques, par un jugement sur les caractéristiques musicales des œuvres. L'exemple le plus patent est sans conteste le commentaire sur *L'Amfiparnasso* d'Orazio Vecchi <sup>128</sup>, objet d'une virulente attaque menée par Dall'Olio contre un musicien que des auteurs comme Napoli-Signorelli, Planelli, Muratori ou Arteaga considèrent à tort selon lui comme l'« inventore dell'opera buffa » <sup>129</sup>. Bien que très négatif à l'égard de Vecchi, en raison d'une forte inclination pour la musique de Paisiello, célèbre représentant de l'*opera buffa* auquel le poème *La Musica* est d'ailleurs dédié – comme si la valorisation (et la surévaluation) des contemporains s'accompagnait automatiquement de la dépréciation des techniques compositionnelles des musiciens de la Renaissance <sup>130</sup> – Dall'Olio n'en est pas moins conscient de la manière dont les voix sont distribuées et s'enchevêtrent, il perçoit la diversité des tessitures, condamne certains principes de construction, la division des scènes, l'absence de basse continue, la trop grande proximité avec ce qu'il perçoit comme la musique pontificale :

Ma un tal composizione non è un pezzo di musica recitativa o rappresentativa da eseguirsi in un teatro da altrettanti soggetti quanti sono i personaggi interlocutori ; ma è un corpo di quattordici pezzi di musica madrigalesca, sopra parole aventi sensi di dialogo, ma in esecuzione riuscenti di nessun chiaro senso, poichè non vi è distinzione di proposta e risposta,

<sup>127</sup> Laura CALLEGARI, *op. cit.*, p. 132.

<sup>128</sup> La lettre *Sull'Amfiparnasso di Orazio Vecchi* que Giovanni Battista Dall'Olio adresse à Bernardo Barbieri, texte publié par la suite dans les *Novelle Letterarie*, Firenze, 1790, servira par la suite dans l'évocation que Dall'Olio en fera dans *La Musica* quatre ans plus tard.

<sup>129</sup> Pietro NAPOLI-SIGNORELLI, *op. cit.*, vol. 4.

<sup>130</sup> Une attitude semblable est exprimée par Vincenzo MANFREDINI : « Cosa diremo noi, se il Signor Arteaga sembra essere appunto nel numero di quei tali vecchj sprezzatori, lodando egli moltissimo le Opere del *Carissimi*, del *Palestrina* ec. a preferenza delle più moderne, che sono cento volte migliori, e più perfette ? », *op. cit.*, p. 116.

nè molto meno convenienza di parti, mentre le parole che si figurano esser d'una donna, son cantate ugualmente dal soprano che dal basso, e così pure le parome di uomo si cantano dalle parti acute promiscuamente colle basse. Essa è un'opera d'artificioso contrappunto distinta in quattordici pezzi, lavorati sopra squarci poetici, undici de'quali sono dialogizzati, e tre monologhi, fra loro sconnessi, sebbene in apparenza sieno legati in atti e scene, e senza che il maestro di cappella vi abbia osservata veruna distinzione di personaggi nè di dialogo, cantando sempre tutti i cinque musici (a riserva di un sol pezzo che è a quattro) or un monologo, or una poesia di sette o otto personaggi, confondendo insieme i sentimenti, e replicando, e alternando, e intrecciando, e interrompendo, senza accompagnamenti, senza neppur il sostegno del basso, senza scena, senza azione, in somma alla stessissima maniera, che si cantano i Salmi nella Cappella Pontificia. Quindi i cinque musici (cioè basso, tenore, alto ossia contralto, canto ossia soprano, quinto ossia un altro soprano) se ne stavano non in un teatro, ma in una camera tenendo ognuno in mano il suo proprio distinto libretto : e così ciò non era un spettacolo teatrale, ma un concerto da accademia, come si rileva anche dagli ultimi versi del Prologo <sup>131</sup>.

À l'inverse, les auteurs inspirés par des sources littéraires de seconde main affichent une position plus distanciée à l'égard de l'art des sons. Cette inaccessibilité de la musique obligera des penseurs comme Napoli-Signorelli, Planelli et surtout Arteaga à focaliser davantage leur attention sur la charge visuelle du spectacle, image par essence, qui ne laisse aucune place pour des considérations sur le paramètre musical ou la manière dont celui-ci conditionne le devenir d'un genre, exception faite du récitatif. Les écrits d'Arteaga véhiculent largement ce mode de représentation. Sa longue description du *Combattimento d'Appolline col Serpente*, spectacle musical exécuté à Florence durant les noces de Ferdinand de Medicis avec Christine de Lorraine, est un modèle explicite de lecture des *feste teatrali* centrée sur la description du livret, des décors, des costumes, des mouvements scéniques, des expressions psychologiques <sup>132</sup>. Cela parce les œuvres de la Renaissance sont pensées comme des « spettacoli fatti per parlare agli occhi nelle publiche feste » <sup>133</sup>.

Par ailleurs, les théoriciens qui abordent l'histoire de l'opéra inscrivent cette discipline dans un parcours bilatéral. De prime abord, une distinction semble s'opérer entre les antécédents du genre opératique (représentés par les fêtes théâtrales avec incursion de musique, les comédies madrigalesques, pièces, qui, selon

<sup>131</sup> Giovanni Battista DALL'OLIO, *La Musica*, op. cit., p. 58.

<sup>132</sup> Stefano ARTEAGA, op. cit., vol. 1, pp. 208-210. Citons un autre exemple de primat du regard dans le *Saggio* d'ALGAROTTI : « Così in quei primi Drammi, che per festeggiare spozalij, si rappresentavano nelle Corti de'Principi, e ne'Palagi de'gran Signori, ci entravano sontuose macchine con quanto di più mirabile ne presenta la Terra e il Cielo, ci entravano numerosi cori, danze di più maniere, ballo mescolato col coro ; cose tutte che naturalmente le forniva la qualità medesima dell'argomento ». Op. cit., p. 15.

<sup>133</sup> Stefano ARTEAGA, op. cit., vol. 1, p. 212.

Algarotti, « si hanno solamente a riguardare come lo sbozzo, e quasi un preludio dell'Opera »<sup>134</sup>) et la production de Peri et Rinuccini. À y regarder de plus près, la dichotomie établie entre les auteurs de *Dafne* et *Euridice* et le répertoire qui les a précédés n'est pas tributaire de la notion d'*opera in musica*, c'est-à-dire de drame mis en musique d'un bout à l'autre. En effet, force est de constater que certains auteurs attribuent la paternité de la trouvaille, l'un à Bergonese Botta, l'autre à l'auteur de *La Verità Raminga*, le troisième à Emilio de Cavalieri. En réalité, la ségrégation évoquée se fonde sur un paramètre bien plus important pour les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle : la présence du récitatif, seul élément à susciter des considérations sur la musique. Ce dernier occupe une position importante en raison de son interaction sur le phénomène de vraisemblance dramatique et de son pouvoir d'authentification des passions qui favorise le réalisme de la perception théâtrale. Pour cette raison, la première action entièrement mise en musique importe moins que le premier drame paré du récitatif. C'est une des raisons pour laquelle Arteaga, dénigre une œuvre de Cavalieri<sup>135</sup>, encore trop imprégnée des techniques compositionnelles du madrigal, ignorante de la récitation à l'antique, malgré qu'elle soit le premier exemple d'*opera in musica*

Ma non essendo fornito a bastanza di quel talento, nè di quella cognizione della musica antica, che abbisognavasi per così gran novità, e ignorando l'arte d'accomodar la musica alle parole nel recitativo, altro non fece che trasferir alle sue composizioni gli echi, i rovescj, le ripetizioni, i passaggi lunghissimi, e mille altri pesanti artifizj che allora nella musica madrigalesca italiana fiorivano<sup>136</sup>.

### L'opéra et ses prototypes

Dans le lot des spectacles qui retiennent l'attention des érudits du *Settecento*, l'œuvre que Bergonese Botta conçoit en 1489 pour le mariage du duc de Milan Giovanni Galeazzo avec Isabelle d'Aragon occupe une place centrale dans l'imaginaire des théoriciens. Notamment chez Arteaga (qui reprend la longue description de Calco), Algarotti et surtout Planelli pour lequel, par référence à l'*Encyclopédie*, cette pièce est le prototype de l'*opera in musica*<sup>137</sup>, propos qui montre

<sup>134</sup> Francesco ALGAROTTI, *op. cit.*, p. 14.

<sup>135</sup> « E siccome [gli antichi] credevasi comunemente, ch'eglino [i Greci] avessero le azioni drammatiche intieramente cantato, così s'avvisarono d'imitarli. Emilio del Cavalieri Romano musico celebre di quel tempo fu il primo a tentar l'impresa nel genere più semplice della pastorale, e due componimenti di questa spezie intitolati *la Disperazione di Sileno*, e *il Satiro*, lavoratori da Laura Guidiccioni dama Lucchese mise sotto le note fin dall'anno 1590 ». Stefano ARTEAGA, *op. cit.*, vol. 1, pp. 222-223.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>137</sup> « La Poesia, la Musica, la Meccanica, la Danza, fecero di sè tanta mostra in quella occasione, che gli Autori dell'*Encyclopédie* (articl. *Danse*) in questo Spettacolo del Botta crederono di trovar l'epoca dell'origine dell'Opera in Musica ». *Op. cit.*, p. 11.

bien que la distinction entre les œuvres mêlées de musique et les drames intégralement chantés est véritablement floue<sup>138</sup>. D'autres représentations prestigieuses ont la côte dont une œuvre perdue de Claudio Merulo composée à l'occasion de la venue de Henri III à Venise en 1574, spectacle que relève Dall'Olio<sup>139</sup>, mais aussi Algarotti, l'attribuant par erreur à Zarlino<sup>140</sup>. Chez Planelli et Bettinelli, les représentations du Cinquecento font l'objet d'une structuration moins aléatoire ; elles sont classées par villes, avec une distinction précise entre Ferrare, Mantoue, Modène et Florence. À cet égard, les deux auteurs estiment que Ferrare joue un rôle fondamental grâce à Alfonso dalla Viola, représentant majeur de théâtre entrecoupé de musique avec *Il sacrificio*, *L'Aretusa* et *Lo sfortunato*. À son tour, le Mantouan Alessandro Striggio est tenu en estime pour son *Amico fido*, œuvre perçue comme un ancêtre immédiat de l'opéra par sa division en cinq parties, la présence de dieux ou de demi-dieux et l'accompagnement instrumental<sup>141</sup>.

Bien qu'une majorité d'auteurs énumèrent à titre indicatif les prototypes de l'opéra, rares sont ceux qui s'interrogent sur l'origine de ces spectacles. Une fois encore, Arteaga se montre le plus volubile puisque, d'après lui, l'éclosion des *feste musicale* résulte de la volonté des cours aristocratiques de rapprocher peinture, architecture et musique, trois arts en renouvellement dont l'union ne pouvait qu'accroître le prestige des souverains<sup>142</sup>. En outre, dissertant sur les fondements d'un renouveau artistique, Arteaga juge que « lo studio dell'antichità da tre secoli pertinacemente coltivato doveano in un secolo d'attività e d'imitazione sollicitar la fantasia pronta e vivaci degl'italiani a rinovare tutto ciò che aveano fatto gli antichi »<sup>143</sup>. Pour Algarotti également l'avènement d'un

138 On retrouve ce type de confusion chez BETTINELLI : « Poco a poco [i maestri] pensarono a profani argomenti, e il primo sembra ad alcuno poter dirsi veduto e cantato in teatro a Venezia del 1485, e però diconlo la prima opera in musica, della quale dee farsi però distinta memoria affin di conoscere i progressi dell'arti venuti sì lentamente infino a noi. Fu dunque *la Verità Raminga* o sia *l'Inganno d'Amore* intitolato quel dramma, e fu rozzamente diviso in parti non già in atti, siccome pur rozzamente misto di comici tra il balli, le comparse, e i personaggi allegorici ». *Op. cit.*, vol. 2, pp. 185-86.

139 Giovanni Battista DALL'OLIO, *op. cit.*, p. 57.

140 « [...] una specie di Dramma fatta in Venezia per Enrico III. che fu messo in musica dal famoso Zarlino ». Francesco ALGAROTTI, *op. cit.*, pp. 13-14.

141 Antonio PLANELLI, *op. cit.*, pp. 8-9.

142 « Il rinascimento della poesia teatrale, e la perfezione, ove giunsero le arti del disegno furono un'altra epoca dell'incremento, che prese la musica Italiana. Appena comparvero le commedie d'Ariosto, di Macchiavello, del Cardinal Bibbiena, e le tragedie del Trissino, del Ruccelai, e del Giraldi : appena la pittura cominciò a gareggiar coi greci originali sotto il pennello di Raffaello d'Urbino, del Negroni, di Baldassare Peruzzi, e d'altri, che i Principi Italiani bramosi d'accrescer lustro, e magnificenza alle feste loro si prevalsero a ciò della unione delle tre arti. Allora si sentì sulla scena la musica accompagnar le tragedie nei cori, e le commedie nei prologhi e negli intermezzi, che si frammettevano ». Stefano ARTEAGA, *op. cit.*, vol. 1, p. 207.

143 *Ibid.*, p. 222.

nouveau genre dérive de la résurrection du théâtre grec<sup>144</sup>. Par ailleurs, ce dernier a la conviction que le choix de sujets mythologiques puisés dans l'Antiquité gréco-romaine correspond à un souci de vraisemblance chez les dramaturges de la Renaissance de sorte qu'un spectacle d'inspiration antique ne paraît naturel que s'il reprend les sujets mis en scènes par les anciens dramaturges grecs :

E perche essa pompa fosse come naturale alla Tragedia, avvisarono appunto di risalire cogli argomenti delle loro composizioni sino a' temp eroici, o voglam dire alla Motologia. La Mitologia conduce sulle scene, a grado del Poeta, le Deità tutte del Gentilesimo, ne trasporta nell'Olimpo, ne' Campi Elisi, e giù nel Tartaro, non che ad Argo ed a Tebe ; ne rende verisimile con l'intervento di esse Deità qualunque più strano e maraviglioso avvenimento : ed esaltando in certa maniera ogni cosa sopra l'essere umano, può non che altro far sì, che il canto nell'Opera abbia sembianza del natural linguaggio degli Autori<sup>145</sup>.

Bettinelli quant à lui ne nie pas que

[...] in Italia fin dal 1400. nelle publiche rappresentazioni, e più nel 1500. era introdotta la musica già sulle scene per gli intermezzi alle tragedie frapposti, e cantati alla guisa de' cori de' greci con voci, e stromenti<sup>146</sup>.

Toutefois, il considère l'imitation des anciens comme un leurre : selon lui, les musiciens ne peuvent se prévaloir d'exemples repris à l'Antiquité car

[...] la musica non ebbe esemplari da proposi a imitare, essendo perite le opere musicali de' greci, e romani quasi del tutto, e non restando neppur precettori dell'arte, fuor qualche frammento, ma oscuro esso<sup>147</sup>.

Dès lors, Bettinelli estime plus pertinent de trouver l'origine de ces spectacles musicaux dans les représentations théâtrales religieuses<sup>148</sup>. Pour d'autres enfin, c'est moins la résurrection d'un théâtre musical à l'antique que l'émergence de nouvelles règles poétiques et l'épuration du drame du XVI<sup>e</sup> qui prime. Le témoignage de Planelli est riche d'enseignement sur le sujet. Selon lui, les œuvres du *Cinquecento* procèdent déjà de l'opéra : il s'agit d'un spectacle d'art total combinant musique, peinture, arts mécaniques, perspective, dessin et architec-

144 « L'intendimento de' nostri Poeti fu di rimettere sul Teatro moderno la Tragedia Greca, d'introduarvi Melpomene accompagnata dalla musica, dall ballo, e da tutta la pompa, che a'tempi di Sofocle, e di Euridice le soleva fare corteggio ». Francesco ALGAROTTI, *op. cit.*, p. 14.

145 *Ibid.*, p. 14.

146 Stefano ARTEAGA, *op. cit.*, vol. 1, p. 185.

147 Saverio BETTINELLI, *op. cit.*, vol. 2, p. 177. Cette idée trouve son origine chez Sebald HEYDEN, *De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu*, Nuremberg, Johann Petreius, 1540.

148 « Passarono poi dalle chiese al teatro cotali drammi cantati e tra primi si crede dei sacri *La Conversione di S. Paolo*, posta in scena dal Suplizio in Roma l'anno 1480 ». *Ibid.*, p. 189. L'œuvre est également citée par Arteaga.

ture, disciplines propices à magnifier la beauté de la représentation. Pourtant, ce spectacle théâtral ne peut aspirer à la perfection en raison de la relative médiocrité du texte poétique, faiblesse à laquelle remédieront les acteurs des Camerate Bardi et Corsi. C'est ainsi que

[...] doveva dalla città di Firenze attendere quest'ultimo [il melodramma] quella regolarità che tuttor gli mancava<sup>149</sup>.

Conscients que le mélodrame de l'époque était loin de répondre aux règles du théâtre antique, Rinuccini, exhorté par les nobles *dilettanti* florentins, élaborera le premier drame digne de ce nom dont l'invention, selon Planelli, revêt une importance telle que le nom du poète (sans allusion aucune à la démarche musicale de Peri) mérite de figurer au Panthéon des grands créateurs<sup>150</sup>. Toujours d'après Planelli, l'invention de Rinuccini prévaut par la mise en œuvre de nouvelles règles poétiques, sans que ne soit considéré à sa juste mesure le flux musical continu de Jacopo Peri, facteur déterminé tant par la méconnaissance vraisemblable du texte musical que par l'intérêt primordial qu'accorde l'auteur au paramètre littéraire. Algarotti et Carli Rubbi ne sont heureusement pas aussi ingrats à l'égard de Peri. Algarotti admire la souplesse de son récitatif qui reproduit parfaitement les inflexions de la voix<sup>151</sup> tandis que Carli Rubbi l'apprécie parce qu'il a remédié au manque d'affects qui caractérisait la musique de la Renaissance. Ainsi la *Dafne* et *l'Euridice* n'innovent plus seulement d'un point de vue poétique puisque Peri invente « un nuovo stile di musica sentimentale, particolarmente nei recitativi »<sup>152</sup>, style qui met fin aux abus de la musique polyphonique et constitue le prélude d'une nouvelle ère musicale. Une dimension que n'avait guère soupçonnée Planelli<sup>153</sup>.

149 Antonio PLANELLI, *op. cit.*, p. II.

150 « Rendutosi il Rinuccini alle istanze de'suoi amici, compose il primo Melodramma regolare, che l'Italia vedesse, intitolato la *Dafne*. [...] Alla *Dafne* fece il Rinuccini succedere *l'Euridice*, e *l'Arianna*, quella nel 1600. questa nel 1608. messi anche in musica dal Peri. [...] Non pochi uomini di lettere celebrano il Rinuccini come inventore, non che perfezionatore de'Melodrammi : chiamandosi anche inventore, chi a una invenzione altrui aggiunga nuovo lume, e bellezza. In tal senso à chiamato Esopo Inventor degli Apologhi ben più antichi di lui : e nel senso medesimo è Copernico avuto per Inventore del Sistema Copernicano. Perciocchè non ostante che un tal Sistema fosse venuto i, mente a' più antichi Filosofi ; quell'Astronomo fu il primo a provarlo in modo, che soddisfacesse. In questo senso ancora l'Harvey è riguardto come Inventore della Circolazione del sangue ». *Ibid.*, pp. 11-12.

151 « Jacopo Peri, che con giusta ragione chiamar si può l'inventore del recitativo. Datosi a cercare l'imitation musicale, che conviene ai poemi drammatici, volse l'ingegno e lo studio a trovar quella, che in somiglianti soggetti usavano gli antichi Greci. Osservò quali voci nel nostro parlare s'intuonano, e quali no ; che viene a dire quali sono capaci di consonanza, e quali non sono. Si pose a notare con ogni minutezza di quali modi ci serviamo, ed accenti nel doloren nell'allegria, e negli altri affetti, da cui siam presi ». Francesco ALGAROTTI, *op. cit.*, pp. 26-27.

152 Giovanni Rinaldo CARLI RUBBI, *op. cit.*, vol. 14, p. 424.

153 Une idée que l'on retrouve en revanche chez BETTINELLI : « Ella è padre di nuova maniera di musica, d'un cantar senza canto, o piuttosto d'un cantar recitativo, nobile, e non popolare, che non tronca, non mangia, non toglie



## Conclusions

Au fil des citations, il aura été permis de constater que les théoriciens du *Settecento*, convaincus par la thèse du déclin de la musique religieuse de leur temps, appliquent à la Renaissance un regard normatif, exaltant le contrepoint de Palestrina et s'imprégnant de celui-ci afin de ressourcer un art jugé en péril. Objets de démonstration asservis à des fins spéculatives, les principes compositionnels de l'époque, lorsqu'ils ne répondent pas aux canons d'écriture de l'auteur de la *Missa Papæ Marcelli*, sont dans l'ensemble incompris, sinon accusés d'avoir corrompu un état idéal de la musique. Accentuée par une méconnaissance évidente des systèmes compositionnels anciens, cette corruption au caractère ouvertement nationaliste accrédite le sentiment de rejet des œuvres de la Renaissance, renforçant par la même occasion la thèse d'un Palestrina rédempteur de la musique religieuse. En outre, dans l'esprit de Martini et de ses disciples, les xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles s'inscrivent dans une continuité stylistique qui remonte aux origines de la polyphonie, sans qu'il n'y ait pressentiment d'une rupture artistique et historique fondamentale. Cette intuition de la Renaissance existe en revanche chez les musicographes influencés par l'histoire du théâtre et de la littérature, enclins à constater un renouveau des arts au xvi<sup>e</sup>, d'inspiration plus ou moins antique, en particulier dans les *feste musicale* et autres prototypes de l'opéra sans qu'il n'y ait pour autant perception d'une ère de la pensée nouvelle. Bien que séduits par ces différentes productions, principalement en raison de leurs qualités visuelles, faute d'accès aux sources musicales, les historiens du *Settecento* considèrent que les véritables acteurs d'une renaissance des arts sont Rinuccini et/ou Peri, créateur du récitatif, technique d'une grande véracité dramatique, vénérée pour avoir engendré le théâtre des modernes. Là encore, le regard sur la Renaissance est largement intéressé. Le discours sur la musique n'offre pas d'appréciation gratuite ni d'attitude permettant la convergence de toute une société autour d'un même objet. Un constat qui sert de prélude à ce qui prévaudra au xix<sup>e</sup> siècle.

---

la vita alle parole, non l'affetti : anzi gli ele cresce, raddopiandi in loro spirito, e forza. E dunque invenzion sua questa bellissima maniera di cantare, e forse ella è nuovo ritrovatore di quella forma antica perduta già tanto tempo fa nel vario costume d'infinite genti, e sepolta nell'oscura caligine di tanti secoli : il che mi si va più confermando, dopo essersi recitata sotto cotal sua maniera la bella pastorale del Signor Ottavio Rinuccini, nella quale coloro, che stimano nella poesia drammatica, e rappresentativa il coro cosa oziosa, possono per quanto mi ha detto esso Signor Ottavio medesimo, benissimo chiarirsi a che se ne servivano gli antichi, e di quanto rilievo sia in simili componimenti. In somma questa nuova musica oggidì viene abbracciata universalmente dalle buone orrechie, e dalle corti de'principi italiani, à passata a quelle di Spagna, e du Francia, e d'altre parti d'Europa, come ho da fedel relazione, ec. », *op. cit.*, pp. 186-187.

— *La Renaissance et sa musique au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. Philippe VENDRIX, CESR, Tours, 2004, pp. 57-90 —

— *La Renaissance et sa musique au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. Philippe VENDRIX, CESR, Tours, 2004, pp. 57-90 —