

Les Geroglifici Musicali du Padre Lodovico Zacconi*

LAURENCE WUIDAR
(ASPIRANT F. N. R. S., U.L.B.)

Les *Geroglifici Musicali* du père Zacconi (1555-1627) constituent à plus d'un titre un témoignage capital pour l'étude de l'histoire des idées, notamment musicales, au XVII^e siècle. Ils font partie du manuscrit des *Canoni Musicali*¹ rangé à côté de celui de l'*Astrologiche ricchezze di natura* et de l'autobiographie de leur auteur dans les rayons de la bibliothèque Oliveriana de Pesaro, attendant un lecteur². Pourtant, les *Canoni Musicali* ne sont autres que la troisième partie de la célèbre *Prattica di Musica* publiée à Venise et rééditée en fac-similé. La première partie de la *Prattica di Musica* avait pour but de former un *cantore*, la seconde partie, un *contrapuntiste*, et la troisième, un *compositore*³. Soigné, sans une rature, le manuscrit est prêt pour l'édition mais, bien que l'auteur ait tenté de le publier, il n'y réussit pas⁴. Allant

* Merci à Walter Corten pour ses patientes écoutes et relectures et à Annick Delfosse pour ses aides latines princières.

¹ Pesaro, Biblioteca Oliveriana (I-PESo), Ms. 559.

² En 1905, F. Vatielli laisse une contribution d'une petite quarantaine de pages sur ce manuscrit qu'il décrit dans *I 'Canoni Musicali' di Ludovico Zacconi* (Pesaro, 1905) ; en 1958, W. Blankenburg le cite simplement (« Kanon », *MGG*, vol. 7, col. 527) ; F. Cerfeda y consacre son mémoire de licence, non publié, *Il ms. Canoni musicali proprii e di diversi autori di Lodovico Zacconi* (Tesi di laurea, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, Università di Pavia, 1989), qui est une transcription de l'ensemble ; G. Gerbino y fait brièvement référence dans *Canoni ed enigma : Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento* (Roma, 1995), p. 105 ; M. Lamla, *Kanonkunst im barocken Italien, insbesondere in Rom* (Berlin, Saarbrücken Univ. Diss, 2002, www.dissertation.de, Verlag im Internet, 2003), Bd. 3, p. 618-647 en donne une description complète.

³ I-PESo, Ms. 559, f. 141r. Non seulement il y a une gradation claire entre les trois parties du traité théorique mais les *Canoni Musicali* forment les compositeurs, et non de 'simples' contrapuntistes. Ce qui vient déjà, en soi, remettre en perspective le rôle du canon dans la théorie musicale. P. M. Walker (*Theories of fugues from the age of Josquin to the age of Bach* [Rochester, 2000]) est devenu spécialiste de la théorie de la fugue et du canon.

⁴ Dans son autobiographie, Zacconi inclut en fin de volume une table de toutes ses œuvres éditées et manuscrites. Pour chacune, il réserve une pleine page au titre complet au dos duquel il laisse des indications sur l'œuvre, son édition, ses circonstances de composition, ses dédicataires... On peut ainsi connaître les circonstances de composition et les questions d'édition des *Canoni Musicali* : « I suddetti Canoni Musicali, furono raccolti da me, con occasione, et oggetto, che in diversi tempi essendome ne rappresentati molti, et dimandatome ne le resolutioni, nel risolverli, e partirli, cominciando a metterli da parte, alle volte si andavo, altiero, o glorioso d'haverli saputo trovare, che molti ci haveano provato, e non haveano saputo cavarne i piedi per dirla alla triviale : così un giorno mettendoli insieme vedendo di non haver havuto vendura di poterli fare stampare, li mandai a Milano al Sig. Pellegrini, Maestro di Cappella del Domo. Cosa ch'havendolo saputo il Sig. Maestro di Cappella di Bergamo detto il Savioli, procurò con li[c]enza mia di vederli, e sormonta ogni vanità e istanza scrissi indietro all'istesso questo proprie parole. Nominato quel bellissimo libro del [?] Sig. Zacconi con grandissimo mio gusto. E certo tengo che sia peccato a non trovar occasione di poterlo dar fuori

bien au-delà des livres de canons contemporains, les *Canoni* et spécialement le livre des *Geroglifici* sont une source unique dans laquelle l'auteur se fait exégète de ses propres œuvres et de celles d'autrui. Cette exégèse des énigmes musicales livre une herméneutique irremplaçable pour la connaissance que l'historien peut, aujourd'hui, avoir du XVII^e siècle.

Avant d'étudier un par un les hiéroglyphes musicaux du point de vue musical et de l'histoire culturelle, nous situons brièvement les *Canoni* dans la production de Zacconi. La deuxième partie de la *Prattica di Musica* sort à Venise en 1622. L'année suivante, l'auteur fait publier ses *Pronostici perpetui*, à Rimini, chez Simbeni, après avoir connu une série de déboires avec l'Inquisiteur⁵. Il est amer d'avoir dû les laisser expurger par le représentant de Rome et entreprend de compiler sa science astrologique, ce qui deviendra le volubile et volumineux manuscrit de *L'Astrologiche ricchezze di natura*⁶. Un an avant sa mort, il publie l'histoire de son ordre, sa *Cronaca dell'Agostiniana Religione*, la dernière œuvre éditée, à Pesaro en 1626. C'est très certainement dans ces années-là qu'il s'occupe des *Canoni Musicali* : après la deuxième partie de la *Prattica di Musica*, après la publication de ses pronostications astrologiques, pendant la rédaction de ses deux œuvres manuscrites conséquentes que sont *L'Astrologiche ricchezze di natura* et son autobiographie⁷. Par ailleurs, il n'est pas inintéressant de noter que la méthode de composition du livre de canons et du volume d'astrologie est semblable. C'est un homme âgé qui réunit la somme de son savoir astrologique et rassemble les exemples de canons musicaux. Dans les deux cas, il s'agit d'exemples récoltés le long d'une vie : d'une part, de connaissance née de longues observations et spéculations astrologiques notamment à travers les horoscopes dressés pour ses proches, et, d'autre part, de résolutions d'énigmes musicales qui lui étaient envoyées de toute l'Italie. À la fin de sa vie, Zacconi semble soucieux de systématiser deux formes de savoirs spéculatifs.

Les *Canoni* s'inscrivent dans la tradition des traités de contrepoints et canons, mais intègrent deux parties originales. Ainsi, si les deux premiers livres sont normatifs et attendus, traitant des règles de composition des canons, au contraire, les deux derniers sont riches de nouveautés. Le livre III traite des énigmes et hiéroglyphes musicaux, le livre IV des canons dans différents genres musicaux. Ce dernier livre constitue une des bases possibles d'une recherche musicologique future qui étudierait la présence des canons, et surtout des canons énigmes, dans les formes musicales

telles les messes, madrigaux et motets. Au-delà de la simple utilisation du procédé canonique, l'utilisation du canon énigme à devise représente une spécificité de la littérature musicale au XVII^e siècle, de sa présence dans le bréviaire réformé d'Urbain VIII (1623-1644) aux messes romaines. Le quatrième livre de Zacconi est à la fois la confirmation de l'existence d'une matière à part et le point de départ pour une telle recherche, recensant un grand nombre de pièces musicales, des Franco-flamands à son temps. Ce n'est pas de cela dont il sera question ici mais uniquement du livre III.

L'insertion d'une partie sur les canons énigmes dans les traités de contrepoint remonte aux premiers théoriciens qui en donnent des définitions et exemples. Le livre III « De canonibus » de la *Prattica Musica* de Hermann Finck (1527-1558) parue à Wittenberg chez Georg Rhaw en 1556 sera encore souvent cité dans la littérature musicale sur le canon, jusque dans l'Italie du XVIII^e siècle⁸. Sa définition inclut certaines des dimensions obscures du canon telles que nous les retrouverons dans les canons baroques qui s'en distancient néanmoins : « Canon est imaginaria praeceptio, ex positis non positam cantilenae partem eliciens : vel, est regula argute revelans secreta cantus ». Là, le canon est avant tout la règle obscure qui dicte la volonté du compositeur. Le livre III de Zacconi se différencie de ces développements théoriques. Ce faisant, il reflète d'une manière inédite le canon énigme au XVII^e siècle et spécialement en Italie où il connaît de nouvelles heures de gloire et un véritable *renouveau*. Par ailleurs, l'inclusion d'un livre d'hiéroglyphes musicaux et d'énigmes musicales dans un traité destiné à former des compositeurs est significative de la place de telles compositions. Ce ne sont pas de pures spéculations ni des jeux gratuits mais des éléments utiles aux futurs compositeurs. L'ésotérisme à l'œuvre dans ces pièces musicales, nous le verrons, sert donc des visées pédagogiques⁹. Zacconi définit et commente des exemples de deux types de canons qui font partie intégrante du paysage musical de son époque. Il théorise un genre particulier d'énigmes musicales qu'illustrent entre autres les compositeurs Romano Micheli

alle stampe, perché saria [= sarebbe] di gran giovamento alli studiosi. Vi giuro che vedendolo ha sueggiato assai il mio poco, e povero ingegno, et abbrugio di vergogna in volerlo [?] quella mia rota come gli scrissi, col restante ch'io tralascio : ma chi giova ? poi che la tiene un pezzo lui, e un pezzo il Pellegrini, non essendosi stampata, sta così fin che piacerà a dio » (*Vita con le cose avvenute al P. Lodovico Zacconi*, Ms. 563, f. non numéroté).

⁵ Nous traitons des *Pronostici* et des œuvres astrologiques de Zacconi dans « Les œuvres astrologiques du Padre Zacconi (1555-1627) face à la censure ecclésiastique », *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 75 (2005), p. 138-159 et dans « Un musicista astrologo del Seicento : Padre Lodovico Zacconi », *Intersezioni. rivista per la storia delle idee* (à paraître).

⁶ I-PESo, Ms. 564.

⁷ I-PESo, Ms. 563.

⁸ Voir par exemple les écrits du Padre Martini à Bologne qui cite abondamment le livre III de Finck, par exemple dans les débats autour de la résolution du canon *Santa Maria ora pro nobis* d'Animuccia que Martini donne dans Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale (I-Bc), Ms. I. 31 (pour les références à Finck, voir f. 284). Dans la correspondance de Martini, qui compte environ deux cents lettres ayant trait au canon, on notera spécialement une lettre de (Francesco ?) Bossi qui compose un canon sur chacune des devises du livre III de Finck (I-Bc, Ms. I. 6, f. 139). Voir A. SCHNOEBELE, *Padre Martinis collection of letters in the Civico museo bibliografico musicale in Bologna* (New York, 1979), n° 4507.

⁹ S'il existe une gradation dans les trois parties de la *Prattica di Musica*, elle se retrouve dans la structure interne des parties. Ainsi, dans l'introduction au livre III (« Terzo Libro / Animo, e proponimento dell'autore di quel tanto ch'egli qui hà da trattare », Ms. 559, f. 101r), l'auteur affirme que les inventions du premier livre sont surpassées par la variété et le nombre des parties musicales des canons du deuxième. Le troisième livre propose des canons « par voie d'hiéroglyphes, énigmes et autres sublimes et singulières recherches ». Pour conclure, le livre IV ne traite que des canons ardues et difficiles qui se trouvent dans les *cantilene*, et non des canons faciles qui s'y voient également. Ce sont ces formes de canons complexes qui distinguent les bons compositeurs des compositeurs communs (« Havendo di sopra trattato nei 3 primi libri di Canoni Musicali secondo ogni loro particolarità, e distintione, ultimamente hora io me ne vengo à quelli che sono contessuti dentro alle cantilene, per via di quali i gran maestri e buoni compositori si rendano differenti dai triviali e dai communi », Ms. 559, f. 141v ; nous soulignons).

(1575-1659?), Pier Francesco Valentini (1570-1654), Adriano Banchieri (1568-1634), Costanzo Porta (1529-1601), Scipione Cerreto (c. 1551-c. 1633) ou Giovanni Paolo Cima (1570-1622) et nous offre ainsi un regard précieux pour la compréhension de ce type d'œuvre musicale au XVII^e siècle.

Les hiéroglyphes musicaux des *Canoni musicali*

La présence des termes « hiéroglyphes » et « musicaux » en une seule expression, présentée comme un genre musical, invite à réflexion. Quand, au XVII^e siècle, un auteur emploie le terme « hiéroglyphe », ce n'est pas une simple métaphore signifiant hermétisme lointain ou idéogramme exotique. La Renaissance avait redécouvert le *De mysterijs aegyptorum* du néoplatonicien Iamblichus traduit par Marsilio Ficino (1433-1499)¹⁰ et les *Hieroglyphica* d'Horapollon¹¹ (Horus Apollon, seconde moitié du V^e siècle), réédités en Europe tout au long des XVI^e et XVII^e siècles qui circulent notamment dans les milieux musicaux¹². Giovanni Pierio Valeriano (1477-1560) se base largement sur ce dernier texte et produit un ouvrage pionnier pour l'interprétation des hiéroglyphes, le très fortuné *Hieroglyphica, seu de sacris Aegyptorum* paru à Lyon en 1586¹³. Au XVII^e siècle, Athanasius Kircher (1601-1680), à travers plusieurs ouvrages¹⁴, s'intéresse à l'interprétation et à la grammaire de l'hiéroglyphe, se basant

¹⁰ IAMBlichus, *De mysterijs aegyptiorum*, traduit par Ficino, publié à Venise en 1497, l'ouvrage connaît plusieurs rééditions. Pour une traduction française et édition moderne, voir JAMBlique, *Les mystères d'Égypte*, traduction d'É. DES PLACES (Paris, 1989). La partie sur la musique (chapitre 9 du troisième livre) est consacrée aux effets sur l'âme, le corps et les dieux. Y est énoncé comment, à chaque dieu, correspond un son ou un air en fonction de son rang et de sa puissance.

¹¹ Les *Hieroglyphica* d'Horapollon, qui donnent 189 explications des hiéroglyphes égyptiens, sont édités en 1505 et réimprimés tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, à Paris, Bologne, Augsbourg, Venise, Bâle, Cologne, Rome... La traduction italienne de l'édition de Venise en 1547 est aujourd'hui facilement accessible sur le site <http://www.studiolum.com>. Pour une remarquable synthèse sur les courants néoplatoniciens hermétiques et la *prisca theologia* ainsi que sur les textes fondateurs de cette tradition, voir D. P. WALKER, *The ancient theology : Studies in christian Platonism from the fifteenth to the eighteenth century* (London, 1972).

¹² D'après les écrits manuscrits de Pier Francesco Valentini, il est clair que ce compositeur connaissait bien les *Hieroglyphica* d'Horapollon qu'il cite et décrit à plusieurs reprises. Voir par exemple *Trattato della Battuta Musicale* (I-Rvat, Barb. Lat. 4417, f. 48) et *La musica inalzata* (I-Rvat, Barb. Lat. 4418, f. 14, 164, 169, 230).

¹³ Des traductions sont éditées au cours du XVII^e siècle, dont une française parue à Lyon en 1615 et une italienne éditée à Venise en 1625.

¹⁴ Voir par exemple A. KIRCHER, *Interpretatio nova & huc usque intentata obelisci hieroglyphici* (Roma, Grignani, 1650) et *Obelisci Aegyptiaci nuper inter Isaei Romani rudera effossi interpretatio hieroglyphica* (Roma, Varesi, 1666). Sur le rôle politique que l'hiéroglyphe joue à Rome au XVII^e siècle, on se remémorera l'arrivée de Christine de Suède à Rome à la fin de l'an 1655. Celle-ci se rend d'abord au *Palazzo Barberini* où est donné l'opéra *La vita humana overo Il Trionfo della Pietà* de Marco Marazzoli sur un livret de Rospigliosi. Voir G. MASSON, « Papal Gifts and Roman Entertainments in honour of Queen Christina's Arrival », in *Queen Christina of Sweden : Documents and Studies*, (Stockholm, 1966), p. 244-261 ; F. HAMMOND, « Barberini entertainments for the Queen Christina's arrival in Rome », in *Cristina di Svezia e la musica, convegno internazionale, Roma, 5-6 dicembre 1996* (Roma, 1998), p. 133-160. Christine de Suède visite ensuite le musée du *Collegio Romano* de Kircher. Là, ce dernier lui offre un obélisque miniature dédié à la reine devenue la nouvelle Isis. La légitimation d'une forme de savoir incarné par Kircher s'opère ainsi par un personnage de premier plan. Voir P. FINDLEN, « Scientific Spectacle in Baroque Rome : Athanasius Kircher and the Roman College Museum in Mordechai Feingold », in *Jesuit Science and the Republic of Letters* (London, 2002), p. 223-284 (voir p. 235 et suivantes sur les obélisques dont la restauration occupera plusieurs papes à partir des années 1580).

à la fois sur l'ouvrage d'Horapollon et sur celui de Valeriano¹⁵. Parmi les nombreux traités d'hiéroglyphes de Kircher, la seconde partie de l'*Oedipus Aegyptiacus* dédiée à Ferdinand III (1608-1657) en 1653 contient une section intitulée *De Musica Hieroglyphica* qui, en résumé, compare l'Harmonie Universelle dans la tradition égyptienne et néoplatonicienne et explique notamment une image hiéroglyphique de cette harmonie¹⁶. Ce que Kircher, de manière paradigmatique, cherche dans les hiéroglyphes se situe au-delà de leur signification en tant que signe. Ce sont des signes qui disent le sacré et parlent, de façon cryptée, la langue d'accès au divin. Il faut se rappeler que l'œuvre du jésuite, sa somme égyptologique et ses interprétations des hiéroglyphes, restera d'actualité jusqu'à l'arrivée de Champollion au XIX^e siècle.

Au XVII^e siècle, bien plus que des idéogrammes, les hiéroglyphes portent en eux-mêmes une valeur sacrée, comme d'autres formes d'images sacrées. Ils parlent la langue symbolique d'un savoir divin et universel, de l'antique sagesse égyptienne, d'une connaissance sacrée. Tout ce savoir et cette sagesse antique sont actualisables et actualisés par les hiéroglyphes dont l'importance, l'impact et l'impression produite sur les esprits du XVII^e siècle est à comprendre par le contenu divin que cette langue universelle véhicule. Guidée par les hiéroglyphes d'Horapollon cette mode, diffusée notamment à travers des recueils d'emblèmes, touche tant les arts visuels que la musique. Que les hiéroglyphes aient marqué le monde des emblèmes et des arts visuels, on le comprend aisément. Il semble plus inattendu de rencontrer dès formes d'hiéroglyphes musicaux. Le signe s'adressant à l'entendement par la vue rencontre alors une autre forme de langage fait de signes musicaux.

Zacconi théorise d'emblée cette forme musicale particulière en proposant une définition :

Non è dubbio alcuno, che secondo l'ethimologia e sua significazione, Ghieroglyphico (che così si scrive in latino) è un certo sacro segno e significato, che non con lettere si dimostra, ma con intagliate figure d'animali, li quali vengano à dimostrare il concetto che l'huomo sotto di esse intendi, e vuol dire [...]. Il musico dunque servendosi di cotal maniera di dimostrare, e significare, in luoco d'intagliati animali, si serve alle volte delle medeme figure musicali, alle volte d'alcuni segni, che possano il suo concetto manifestare, et alcune volte anco con le medeme figure, ma ordinate ed insolita dimostratione (f. 101v).

Cette introduction aux hiéroglyphes musicaux nous donne à la fois la définition des hiéroglyphes selon Zacconi et leur usage en musique. Comme pour Kircher, pour Zacconi, l'hiéroglyphe est sacré, en tant que signe et signification. D'un point de vue pratique, il se compose de figures animales renvoyant au concept que l'auteur de l'hiéroglyphe entend représenter. Le concept est signifié par (sous le voile du, dit l'italien) la figure (animale). De la même manière, le musicien s'exprime par des

¹⁵ I. ROWLAND, *The Extatic Journey, Athanasius Kircher in Baroque Rome* (Chicago, 2000), p. 87 : « The Universal Language II : Egyptian ».

¹⁶ A. KIRCHER, *Oedipus Aegyptiacus : hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio : opus ex omni orientalium doctrina & sapientia conditum, necnon viginti diversarum linguarum autoritate stabilitum*, 3 vol. (Roma, Mascardi, 1652-55), 2, p. 120 et suivantes.

figures musicales, par des signes ou par les mêmes figures que celles des hiéroglyphes. Deux points communs se dégagent donc : d'une part, le musicien se sert de figures pour signifier, d'autre part, il utilise une chose pour en signifier une autre, une figure pour signifier un concept.

Zacconi conclut son introduction en faisant, dit-il, l'impasse sur l'inventeur des hiéroglyphes, sur les peuples qui en usèrent et sur le temps historique durant lequel ils furent utilisés, pour passer directement aux usages qu'il en fait, lui, en musique. La science musicale qui, dit-il, consiste en pensées spéculatives et en imagination est, en pratique, rendue par des inventions sous la forme des canons. Parmi cette production de canons, le livre III d'hiéroglyphes musicaux est exceptionnel : peu de compositeurs réduisant leur pensée en pratique ont laissé des œuvres similaires à ces hiéroglyphes¹⁷. Cette affirmation du lien étroit et privilégié entre la pensée, la spéculation (la pensée spéculative) et l'imagination du compositeur d'une part, l'invention musicale et son rendu concret sous la forme du canon d'autre part ne renvoie pas seulement aux premières définitions du canon (relisons Finck en 1556 : « Canon est imaginaria praeceptio »). Pour Zacconi, le passage de l'imagination du compositeur à la pratique musicale, de la spéculation et de la pensée à la matière, s'exprime en musique par le genre du canon. Dans les hiéroglyphes, il ne s'agit pas tant d'une devise obscure née de l'imagination du compositeur qui donne la clé de résolution de l'énigme musicale, mais la spéculation et l'imagination renvoient plutôt au procédé d'échange d'un média à un autre. De l'expression d'une réalité musicale par un autre mode d'expression artistique. D'une réalité musicale dite, essentiellement, par l'image. L'imagination est mise à contribution lorsque, pour cacher sa partition au sein d'une image, le compositeur transforme par exemple les valeurs de notes en différentes sortes de moutons ou de grappes de raisins. Le procédé n'est pas forcément complexe mais sa formulation l'est et requiert avant tout imagination et invention. Dans les termes utilisés, on notera que l'imagination sert à définir le procédé de cryptographie : on cache la musique dans un autre média. Les notes blanches deviennent des moutons blancs, les notes noires, des moutons noirs. L'imagination sert l'image. L'invention, elle, se situe sur le plan strictement musical : la création d'une partition qui montre l'ingéniosité et les subtilités musicales de l'auteur. Si beaucoup d'auteurs, des Franco-flamands aux contemporains italiens de Zacconi, ont fait preuve d'invention dans la composition des canons musicaux, il est plus rare que l'imagination et le passage à l'image soient également mis en jeu par ces compositeurs. Ce qui, dit Zacconi, élève le merveilleux de ses hiéroglyphes au carré.

¹⁷ « La scienza Musicale, consistendo in meri speculativi pensieri et imaginationi, [?] al ridurla in Pratica, non è maraviglia s'è così copiosa, e cotanto abbondante di aspetti Musicali, invenzioni, o ritrovati belli e singolari, ed'ècco à punto à punto che per hora di bene in meglio più che per il passato lo siamo per vedere ingegnose veramente o lodevoli sono stato l'inventioni da Canoni Musicali [...]. In questo terzo libro [...] dico. Che i musici riducendo in Pratica molti loro belli pensieri non hanno fatto Canoni Musicali tanto simili à i suddetti Geroglifici, che giustamente, e di buona ragione, cadendo sotto tal denominazione [...]. Di maniera che, avendo io manifestato e detto che cosa Geroglifico voglia dire, e che il musico pratico anco spesso se ne vuol servire, qui se ne dimostrano molti » (Ms. 559, f. 101r-v).

Le premier hiéroglyphe musical montre une imbrication entre arts visuels et musique rarement atteinte. À première vue, le lecteur se trouve face à la peinture d'une allégorie : une femme vêtue de bleu, de beige et de rose montre du bout d'une baguette une vigne sur une pergola (Fig. 1). Après lecture de l'interprétation et de l'explication qu'en donne l'auteur, il apprend que la peinture contient et se transforme en partition. Chaque élément de l'image représente un élément musical : clé, mesure, hauteur et valeur de note. Le langage visuel en cache un autre : le langage musical. Ainsi, l'allégorie de la Musique, au-delà de la simple figure allégorique, porte en elle une forme musicale.

Comme le dit l'auteur, nous sommes d'abord face à une image. Mais celle-ci *signifie*. Et signifiant, va au-delà de ce que nous voyons à première vue. Le sens caché de l'image se donne dans un second temps de façon très particulière sous forme d'une partition. Seule l'explication de l'auteur permet au lecteur d'aller au-delà du sens commun pour découvrir le sens caché. L'auteur décode élément par élément les correspondances occultes entre image et musique. La femme représente la Musique¹⁸. La pergola composée de cinq arceaux signifie les cinq lignes de la portée musicale qui ordonne les *cantilene*. La vigne qui prend racine au pied de la pergola est placée de façon telle qu'elle indique la clé. Les grappes de raisins sont tantôt encore sûres tantôt mûres, signifiant ainsi les notes musicales blanches et les noires correspondant aux minimales et semi-minimales. Le terme de « figures

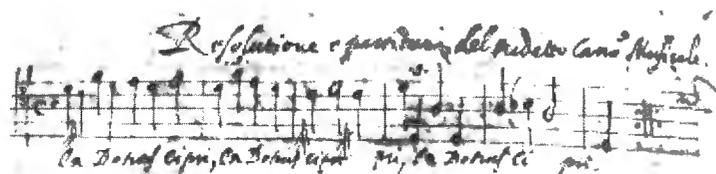
Fig. 1. L. ZACCONI, « Primo Geroglifico Musicale, dimostrato per via di figura humana rappresentante la Musica », *Canoni Musicali*, f. 101 bis



¹⁸ « [L'immagine] in primo aspetto non dimostrando altro ch'una pura donna, la quale stando sotto una ben ordinata pergolata d'uva, mostri qual'uno più dei sui grappi maturi e fatti [...] niente di manco significando ella la Musica » (Ms. 559, f. 101v).

musicales » utilisé pour désigner les valeurs de notes prend un sens fort : les figures musicales correspondent, équivalent, à d'autres figures, d'autres images. Selon l'emplacement où se situent les grappes de raisins sur les arceaux de la pergola et selon leur état de maturation, représenté par les couleurs écruées et mauve-raisin, les grappes signifient les hauteurs et valeurs des notes musicales. Enfin, les traverses de la pergola représentent les barres de mesure (« l'ordine della partitura »), les figures, au double sens du terme, y étant disposées par quatre semi-minimes, donnant la mesure de l'ensemble.

La dernière préoccupation, la disposition des grappes de raisins en un nombre strict de grappes-notes musicales nettement séparées par les traverses de pergola-barre de mesure, est, d'après l'auteur, l'élément qui rend l'hiéroglyphe distinct et clair. Cette disposition est là pour la compréhension du lecteur et, surtout, pour qu'il soit plus aisé de chanter l'image-partition. Cette dernière donnée ne manque pas d'intérêt : les hiéroglyphes sont composés dans le souci de recevoir une exécution musicale pratique : « Questo si è fatto per rendere il Geroglifico più distinto e chiaro, ed anco perché meglio il cantore l'habbia a riconoscere nel cantare » (f. 101v). Enfin, les pauses et bémols constituent les derniers éléments musicaux techniques rendus par un élément de l'image. Deux morceaux du bois de la vigne ressortent des feuillages, deux vrilles de couleur brune : une au début, à gauche, l'autre à la fin, à droite, placée devant l'antépénultième grappe de raisin. La première vrille indique un demi-soupir, en début de partition, la seconde une altération de bémol de l'antépénultième note, *si*, la vrille adoptant pour l'occasion la forme « b ». De cette sorte, le lecteur est apte à reconstituer la mélodie. Mais ce n'est pas tout, car la partition finale chantée par la vigne est polyphonique. Il faut donc encore comprendre comment et à combien de voix au total la partition sera chantée. La partition étant un canon, il suffit à l'auteur d'indiquer les entrées des voix canoniques au sein de l'image. L'allégorie de la Musique forme la voix guide et chante depuis le début. Elle est suivie de deux conséquents, formant donc un canon à trois voix. La première entrée canonique, plutôt que d'être signalée par son signe conventionnel « .S. », est représentée par le bâton tendu par la femme vers une grappe déterminée. L'ensemble des entrées aurait dû être rendu différemment. Zacconi regrette d'être à ce point piètre peintre qu'il n'ait pu faire cette image lui-même : il est frustré du résultat qui n'est pas exactement celui souhaité. La personne qui la lui a peinte, un *maestro* anonyme non musicien, aurait dû placer deux serviteurs, acolytes à l'allégorie de la Musique, chacun aurait alors représenté les entrées des voix canoniques. Enfin, le résultat musical de l'image est donné par l'auteur :



Résolution du « Primo Geroglifico Musicale », *Canoni Musicali*, f. 102v

Le texte « En Botrus eipsi » (« Voici, pour lui, la vigne ») renvoie simplement à l'image. Les deux annotations particulières qui suivent la partition n'ajoutent aucun élément nouveau : les deux dièses auraient pu être présents dans l'image, mais le peintre n'a pas écouté attentivement les instructions de Zacconi et les a omis. Ce qui importe peu pour l'exécution car ce sont des dièses que les chanteurs placeront naturellement (entendez : par *musica ficta*). La deuxième annotation concerne la dernière semi-minime placée derrière la dernière ligne verticale, « qui sert et fait le même effet que la dernière grappe de raisins qui pend hors de la pergola », Zacconi insistant sur l'analogie formelle des deux figures.



« Secondo Geroglifico Musicale », *Canoni Musicali*, f. 103r

Encore plus beau que les raisins ocres et mauves, voici le canon des moutons blancs et noirs. Ainsi commence les débuts explicatifs du second hiéroglyphe. Le texte au-dessus de la partition — « Pascite et nos ; quia, et nos quinque cum vero sumus pastores » (« Paissez parce que nous cinq, nous sommes vraiment des bergers ») — renvoie aux cinq chiens bergers qui dépassent de la barrière. Les moutons sont placés dans un champ dont les séparations correspondent aux cinq lignes de la portée musicale. Le berger assis sur la troisième ligne de la portée signe la clé du morceau en *ut* 3^e ligne. L'instrument musical à ses pieds signifie le bémol à la clé. Son chapeau correspond au signe de mesure en C de la forme du couvre-chef. À nouveau, les analogies formelles constituent un des moyens pour signifier une chose par une autre. Les chiens (pour le moins anthropomorphes) derrière la barrière indiquent les entrées des voix du canon qui sera donc à six voix. Les moutons blancs signifient les minimales et les moutons noirs les semi-minimales. Ainsi la partition des moutons est facilement reconstituée par l'auteur :



« Resoluzione, e partitura del secondo Geroglifico Musicale », *Canoni Musicali*, f. 103r

Le texte « Ego sum pastor bonus, et cognosco oves meas, et cognos[c]unt ait meque me[a] » (« Je suis le bon pasteur, je connais mes brebis et, dit-il, elles me connaissent » Jean 10.11) renvoie à l'image et au Christ bon pasteur. Il accompagne l'hiéroglyphe et renforce les caractéristiques musicales du canon destiné à être chanté. Se référant également aux Écritures, le monde chrétien cohabite pacifiquement avec le monde hiéroglyphique de l'ancienne sagesse des Égyptiens.

Les deux premiers hiéroglyphes montrent emblématiquement un des modes d'expression de lecture ésotérique en musique. La formulation caractéristique des idées au sein des traditions philosophiques hermétiques est bien celle-ci : dire une chose par une autre, donner et permettre un premier niveau de lecture qui cache (au profane) autant qu'il montre (à l'initié) un second niveau, sceller ce second niveau de lecture par un code. Ici, d'une forme de figure, l'image, on passe à une autre forme de figures, musicales. L'image cache et contient la musique. L'ordre des choses n'est pas innocent. L'image se donne, si pas de façon univoque, directement à la vue. Ici, elle représente le premier niveau de lecture. L'invention musicale, le canon, ne se donne au lecteur-chanteur qu'après les explications de l'auteur.

Le troisième hiéroglyphe met en scène un message biblique. Le registre change. L'image s'intègre à la partition et toutes deux sont incluses dans une forme géométrique aux significations extramusicales (Fig. 2). À nouveau, Zacconi se montre soucieux d'observer une progression et une gradation dans ses hiéroglyphes, comme dans les parties de la *Prattica di Musica* et dans les successions des livres du volume des *Canoni Musicali*. Après avoir traité des choses inanimées (hiéroglyphe premier, les raisins) et animées (hiéroglyphe deuxième, les moutons), l'auteur traite des choses animées raisonnables (hiéroglyphe troisième, Épulon, Lazare et Abraham). Dans la

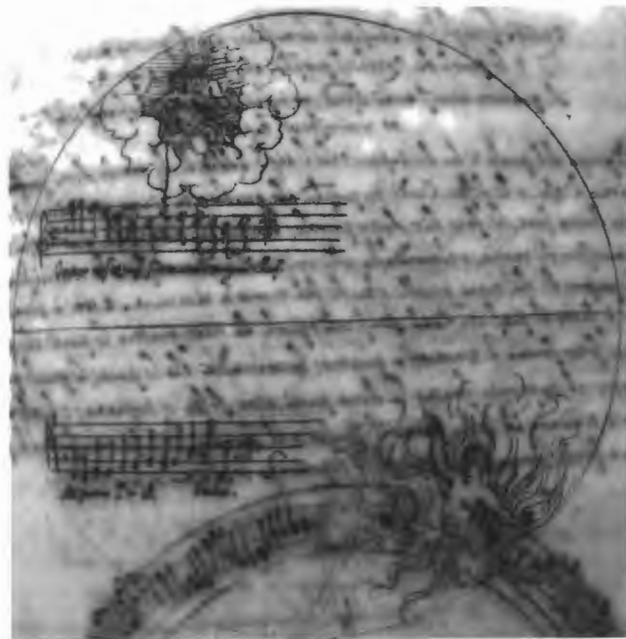


Fig. 2. L. ZACCONI, « Terzo Geroglifico Musicale, demonstrato per l'Epulon nell'Inferno e Lazaro nel seno di Abramo », *Canoni Musicali*, f. 104r

demi-sphère supérieure, on voit Lazare dans les bras d'Abraham, dans la demi-sphère inférieure, Épulon dans les flammes de l'enfer. Aucun éclaircissement ne nous est fourni sur les protagonistes de l'histoire : les seules indications sont les noms de ces derniers et le fait qu'il s'agit de choses animées raisonnables projetées dans l'enfer d'une part, de celles dans la jouissance de la vie éternelle de l'autre, de telle manière qu'elles forment un chœur dans le haut de l'image et un autre dans le bas.

Zacconi reprend la parabole du riche et du pauvre (Luc 16, 19-31). L'enseignement du Christ par parabole situe son enseignement dans la tradition des savoirs hermétiques des anciens théologiens ce qui, dans ce contexte, a son importance. Il s'agit ici de la seule parabole qui nomme un personnage, Lazare, le pauvre. Le mauvais riche, lui, n'est pas nommé et la tradition, depuis le Moyen Âge, l'associe plutôt à Ninevis, mot devenu un nom propre associé au mauvais riche de la parabole de Lazare depuis son dérivé du terme latin « dives », le riche¹⁹. L'association du riche à Épulon semble moins fréquente et pourrait prendre sa source du nom du prêtre romain chargé de la préparation des banquets de fête. Zacconi met en image et en musique la parabole du riche ayant refusé l'hospitalité au pauvre Lazare :

Il y avait un homme riche, qui était vêtu de pourpre [...]. Un pauvre, nommé Lazare, était couché à sa porte, couvert d'ulcères [...]. Le pauvre mourut, et fut porté par les anges dans le sein d'Abraham. Le riche mourut aussi, et il fut enseveli. Dans le séjour des morts, il leva les yeux; et, tandis qu'il était en proie aux tourments, il vit de loin Abraham, et Lazare dans son sein. (Luc 16, 20-23)

Zacconi se sert ensuite des textes de la parabole évangélique pour sa partition. Comme dans l'Évangile, le riche s'adresse à Abraham et s'engage entre eux un dialogue, que reprend le texte de l'hiéroglyphe musical. Épulon aux enfers invoque Abraham : « Miserere pater Abraham » (Luc 16, 24) et le chœur supérieur lui répond « Inter nos et vos firmatum est magnum chaos » (paraphrase de Luc 16, 26). L'image que dessine Zacconi illustre une des réponses d'Abraham : « il y a entre nous et vous un grand abîme, afin que ceux qui voudraient passer d'ici vers vous, ou de là vers nous, ne puissent le faire » (Luc 16, 26). La disposition spatiale d'Épulon au bas du cercle tendant les bras vers Abraham et Lazare dans le haut de la sphère ainsi que la stricte séparation des enfers et du ciel par la ligne de l'horizon terrestre qui vient couper toute possibilité de passage de l'un à l'autre rend, dans l'image, les paroles d'Abraham²⁰.

Musicalement Zacconi prend également soin d'illustrer à la fois le rapport entre Abraham et Lazare et la différence fondamentale qui les sépare du riche. Les deux mélodies, celle du chœur supérieur et celle de l'enfer, se combinent pour ne former qu'une seule œuvre polyphonique : le chant d'Abraham et de Lazare forme un canon à deux voix auquel se superpose une troisième voix, celle du riche. L'ensemble est donc une partition à trois donnée par l'auteur sous forme énigmatique : deux voix

¹⁹ F. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible* (Paris, 1926-28).

²⁰ L'iconographie de Lazare dans les bras d'Abraham, comme des âmes sauvées dans le sein du Père, remonte au Moyen Âge. On trouve par exemple la parabole illustrée dans les chapiteaux du cloître de la cathédrale de Monreale (1174) en Sicile : un chapiteau montre Lazare dans le sein d'Abraham, le suivant, le riche aux enfers.



Fig. 2bis. L. ZACCONI, « Terzo Geroglifico Musicale, Partitura e resolutione », *Canoni Musicali*, f. 104r

canoniques de la demi-sphère supérieure auxquelles s'ajoute la voix inférieure venue des enfers. Lazare et Abraham ont la même mélodie, Épulon une autre. Le riche aux enfers peut dialoguer avec Abraham mais il ne peut le rejoindre, ni Lazare lui être envoyé (« Père Abraham, aie pitié de moi, envoie-moi Lazare, pour qu'il trempe le bout de son doigt dans l'eau et me rafraîchisse » Luc 16, 24). Épulon participe au chant à trois voix mais non au canon musical (Fig. 2 bis)²¹. Ainsi Zacconi combine texte, image et procédés musicaux pour illustrer la parabole évangélique dans un hiéroglyphe d'une parfaite synthèse.

Dans une union des éléments naturels et religieux, le quatrième hiéroglyphe met en scène les paroles du prophète Ézéchiél.



« Quarto Geroglifico Musicale dimostrato per li Quattro venti e le parole di Ezechiel propheta », *Canoni Musicali*, f. 104v

²¹ La demi-sphère qui apparaît dans le bas de l'image est le verso de la page et n'a donc rien à voir avec la partition dont il est question ici, ceci est dû à l'état de conservation du manuscrit.

Cet hiéroglyphe fait référence au livre d'Ézéchiél lorsque, dans la vallée des ossements, le prophète a une vision. Dans une vallée désertique, les squelettes des ressuscités sortent de terre et se couvrent de chair. L'image de l'hiéroglyphe fait référence au texte du chapitre 37 paragraphe 9 des prophéties d'Ézéchiél : « Viens des quatre vents, esprit, souffle sur ces morts et qu'ils vivent ». Les quatre vents délimitent les sections musicales divisant la partition circulaire en quatre mélodies distinctes qui se superposent dans la résolution. L'interprétation de l'hiéroglyphe que donne l'auteur, explique les paroles du centre de la sphère : « qui doverebbono essere due morti distesi in filo », reprises à l'envers une seconde fois. Zacconi se sert de l'histoire du Seigneur enseignant comment ressusciter les ossements au prophète, lui délivrant la formule. Ce qui nous intéresse ici c'est le mode de composition et de pensée de Zacconi. À la suite du récit d'Ézéchiél, il dit : « et ainsi, de la même façon, à similitude de ceci, j'ai composé le présent canon musical »²². Comme les quatre vents de l'image délimitent les segments musicaux, comme les quatre morts et les tas d'ossements seront habillés de chair, ainsi le canon se compose de quatre voix. Aux deux morts de la partie supérieure de la sphère correspondent les deux voix supérieures de la partition : la mélodie du soprane, en haut à gauche de la sphère et celle de l'alto en haut à droite de la sphère qui n'est que le-rétrograde de la mélodie du soprane. Aux deux morts du bas de la sphère correspondent la mélodie du ténor, en bas à droite, et celle de la basse, en bas à gauche, l'une étant de nouveau le rétrograde de l'autre. Nous avons donc deux mélodies différentes chacune présentées sous deux formes (une droite, une rétrograde) qui se superposent pour former un canon double. Il n'est pas besoin de clé dit l'auteur car les indications de bémol (« b » noté dans le prolongement du souffle des vents) suffisent au lecteur pour déduire la clé. Zacconi donne la transcription des quatre parties du canon double (Fig. 3).



Fig. 3. Résolution du quatrième Geroglifico Musicale, d'après ZACCONI, *Canoni Musicali*, f. 105r

²² « Per intelligenza del quale si ha da sapere che'l Sig. Iddio à di meno detto propheta in un campo pieno d'ossi, e le disse. Credi tu propheta che queste ossa siano per vivere ? et insegnarli come dover fare, li fece dir dette parole ; et ecco che dicendo [?] quell'ossa si comincia a sopravestir di carne, e comandando all'anima che [?] à vivificarsi, tornano le persone di che erano quelle ossa di bel meno à rivivere. e così a similitudine di ciò, n'è fatto il presente Canone Musicale ; quali da tutto quattro le parti che si comincia à cantare, se ne forma un concerto à quattro, avvertendosi che le parti, le quali procedano del diametri al soprano fanno li due parti, cioè Alto e Soprano ; e l'altre due [?] e tendano al Basso, fanno il Basso et il Tenor » (Ms. 559, f. 104v; nous soulignons).

Avec le troisième et le quatrième hiéroglyphe nous avons quitté le monde de la représentation d'une chose par une autre, de l'échange des médias et des lectures premières et secondaires pour entrer dans celui de la lecture codée, de la mise en forme cryptée mais au sein du langage musical. L'auteur ne fait plus appel à l'image pour cacher la réalité (musicale). Il faut se rapporter à la théorie donnée dans la définition de l'hiéroglyphe qui, une fois musical, peut se construire selon trois principes : le compositeur pour faire des hiéroglyphes musicaux se sert soit des figures musicales, soit de signes, soit d'animaux (cf. *supra*, f. 101v). La mise en forme de la partition sur un mode à décrypter entre donc également dans la définition de l'hiéroglyphe. Par ailleurs, sur le plan du genre musical, le canon n'est pas la seule forme susceptible d'être hiéroglyphique. La formalisation de la partition l'emporte sur le genre musical et, s'il est évident que le canon se prête le mieux à la formalisation énigmatique ou hiéroglyphique, d'autres formes musicales permettent également ce mode d'expression.

Le cinquième hiéroglyphe, une *cantilena*, n'est autre que la partition quadrangulaire éditée sur la page de titre du *Prattica Musica* de Scipione Cerreto paru à Naples en 1601 (Fig. 4). Zacconi entame ici une série d'exemples pris chez des compositeurs contemporains. Pour commencer, il donne la partition sous forme énigmatique telle qu'on la trouve dans l'édition. Les quatre éléments servent de clé. En connaissant les associations traditionnelles, véhiculées par la théorie de l'époque, notamment par Zarlino (1517-1590), le lecteur sait que le feu correspond au soprano, l'air à l'alto, l'eau au ténor et la terre à la basse²³. Ensuite, Zacconi s'emploie à résoudre l'énigme des éléments et à en donner la partition polyphonique. Il procède de manière semblable dans le sixième hiéroglyphe, une œuvre énigmatique de Costanzo Porta. Ici, la partition énigmatique prend la forme de deux figures géométriques imbriquées l'une dans l'autre : un cercle dans un cercle porte une première partition, un triangle portant une seconde partition passe dans le plus petit cercle (Fig. 5).

L'œuvre de Costanzo Porta regorge de canons : son *Musica sex canenda vocibus* paru en 1571 les utilise largement et ses *Motetti a più voci* parus à Venise en 1580 en sont truffés. Sa seule œuvre théorique, le *Trattato di Contrapunto*, est conservée manuscrite²⁴. Dans ce traité de contrepoint, deux exemples sont remarquables par leur caractère spectaculaire et d'emblée symbolique. Le premier est un contrepoint cruciforme²⁵ (f. 11 bis), le second le contrepoint géométrique (f. 20) recopié par Zacconi qui cite Porta comme un des meilleurs contrapuntistes de son temps.

²³ À la Renaissance, Zarlino sera la source pour l'association des éléments naturels et des tessitures vocales (*Le Istituzioni Harmoniche [...] Nelle quali [...] Si trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, et di Filosofi ; si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere* [Venezia, 1558], p. 238).

²⁴ I-Bc, B. 140.

²⁵ Les exemples de canons cruciformes sont relativement nombreux dans la littérature musicale germanique, anglaise ou espagnole depuis le célèbre exemple du *Compendium musicae* d'Adam Gumpelzhaimer (Augsburg, 1591 ; 13/1681) étudié entre autres par W. DEKKER : « Ein Karfreitagsrätselkanon aus Adam Gumpelzhaimers "Compendium musicae" (1632) », *Die Musikforschung*, XXVII (1974), p. 323-332.

SCIPIONE CERRETO

NAPOLITANO,
DELLA PRATTICA MVSICA
VOCALE, ET STRVMENTALE,

OPERA NECESSARIA A COLORO,
che di Musica si dilettano.

CON LE POSTILLE POSTE DALL'AVTORE
à maggior dichiarazione d'alcune cose occor-
renti ne' discorsi.

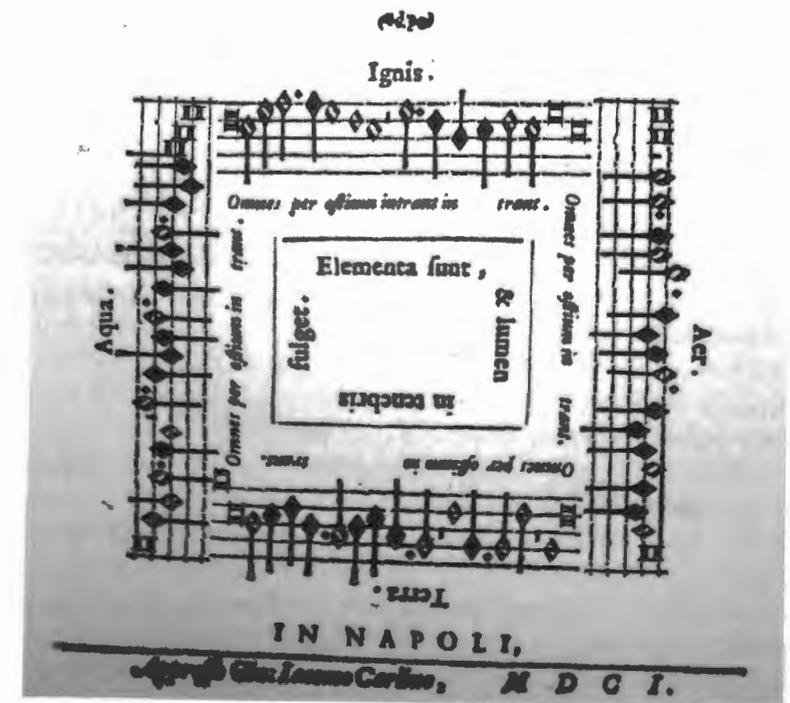


Fig. 4. S. CERRETO, *Della prattica musica vocale, et strumentale* (Napoli, Carlino, 1601), page de titre

Les explications données par Zacconi de l'œuvre énigmatique de Porta sont beaucoup plus développées que celles qu'on peut trouver dans le manuscrit du *Trattato di Contrapunto*. La résolution de l'énigme géométrique en une partition polyphonique à quatre voix est suivie d'un *Ragionamento* qui explique l'énigme pas à pas, phrase par phrase, élément par élément. On peut classer les raisonnements du livre III des *Canoni* en deux catégories : ceux qui donnent des informations

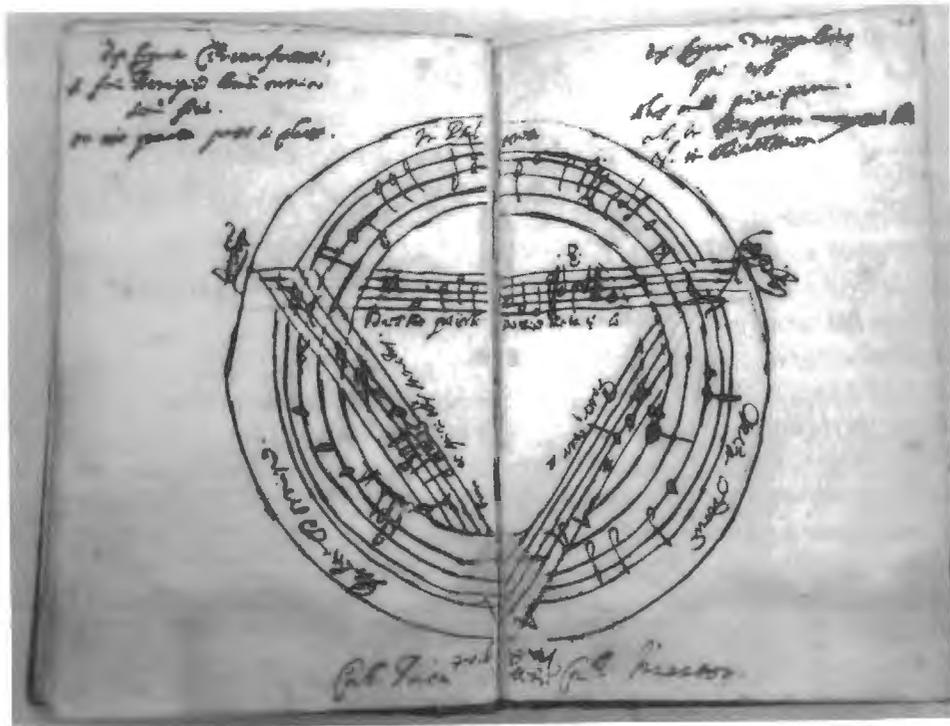


Fig. 5. C. PORTA, *Trattato di Contrapunto* (I-Bc), B.140, f. 20 (Copyright Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna)

générales sur la philosophie des énigmes et ceux qui commentent soit les textes soit les procédés musicaux, de façon purement descriptive ou de façon allégorique. Le but du raisonnement est de « pénétrer la pensée de la personne [l'auteur] et les significations des paroles » (f. 107r). Zacconi propose donc une herméneutique de la composition à plusieurs niveaux. Même si l'auteur-compositeur ne dit rien de son œuvre, de son énigme, comme c'est le cas, le rappelle Zacconi, pour celle de Porta, un autre auteur-interprète peut en parler, doit en parler pour le profit des lecteurs. Lorsqu'il entreprend l'interprétation de l'œuvre d'autrui, à chaque élément, Zacconi conclut en disant « c'est cela que ceci veut dire » ou « je pense que c'est cela qu'a voulu dire l'auteur », franchissant un nouveau pas dans l'interprétation.

L'auteur de l'énigme « déclare de façon cachée sa pensée ». « Nascostamente dichiara » : tout un programme, et nous verrons d'autres exemples de cet apparent oxymore d'un auteur qui déclare en cachant, qui dit sans dire car il dit sous le voile. Le texte qui, en l'occurrence, encadre le cercle au triangle correspond bien à cette philosophie générale : « Qui legit intelligat ». Cette devise préside à l'ensemble (les trois mots sont répartis à l'extérieur du cercle, à chaque pointe du triangle). « Qui legit intelligat » (« Que le lecteur comprenne », Marc 13, 14), ces paroles des

Écritures sont particulièrement bien venues dans le contexte d'une œuvre musicale présentée de manière hermétique.

Zacconi interprète le texte de la partition du triangle : « Tres sunt qui testimonia dant in Coelo Pater Verbum Spiritus sanctus ». Ce texte doit être lu en rapport au texte situé dans le coin supérieur droit de la composition, « Ex figura triangulari, qui est solus ante principium / 2 in Diapason / 3 in Diatessaron remissum », qui se réfère à la résolution de l'énigme d'un point de vue musical (et dit en substance : un canon musical à trois voix est placé dans la figure en triangle, le conséquent entre à l'octave, la seconde voix canonique à la quarte inférieure). Les paroles « Tres sunt qui testimonia... » se rencontrent musicalement et créent l'harmonie (« fanno incontro et armonia nel canto », f. 107r) du canon à trois voix. Ainsi, l'unité entre le texte, la figure géométrique et la partition musicale est totale et tous les éléments expriment parfaitement le contenu trinitaire du message : le triangle porte un canon à trois voix sur la Trinité. Le texte du cercle « In psalterio / decem cordarum / psalite Dominum » (« Sur ce psalterion à dix cordes, chantez le Seigneur », paraphrase du Ps. 91, 2-4) unit quant à lui les deux figures géométriques autant que les deux partitions et, de la sorte, possède une double signification. L'un et l'autre chant s'expriment dans ce psaltérion musical à dix cordes. Les cinq cordes du cercle et les cinq cordes du triangle s'unissent en un seul instrument musical (f. 107v). Il faut lire entre les cordes : les cinq lignes de la portée en forme de cercle et les cinq lignes de la portée en forme de triangle forment une seule partition. Ce que vient confirmer le texte situé dans le coin supérieur gauche de l'ensemble « Ex figura circumferente à fine principium / Demum omnia sine fine. / Et erit quarta pars si placet ». Chacune des phrases de ce texte reçoit un commentaire. La dernière renvoie à l'élément à peine évoqué : le cercle porte une quatrième mélodie qui peut s'ajouter à la partition à trois voix du triangle. La première phrase renvoie au sens de lecture de la partition et la deuxième « Demum omnia sine fine » signifie que ce chant peut être chanté à l'infini, tant que l'homme le pourra²⁶. Le psaltérion à dix cordes, instrument de David, réunit le triangle, le cercle et les deux chants qu'ils portent. L'image, l'hiéroglyphe dans son ensemble est donc centré sur cette figure du psaltérion à dix cordes.

Arrêtons ici la lecture des hiéroglyphes (les suivants exploitent les mêmes idées : formulation de la partition de manière circulaire et partitions cruciformes). Ce décodage, qui ne peut faire l'économie de l'explication détaillée, a montré les techniques de composition et de formalisation énigmatique de la musique. Le procédé de l'hiéroglyphe musical, en soi, ouvre des possibilités de lectures. Nous tenons un exemple de l'utilisation de l'image en musique. Preuve éclatante que la mode d'Horapollon n'a pas seulement influencé la littérature, les arts visuels et les théoriciens des hiéroglyphes tels Kircher mais que la redécouverte des

²⁶ « Demum omnia sine fine non vuol dire altro che il canto cantandosi quanto l'huomo vuole per circolazione nel canto è senza fine, e non finirà mai, se non tanto quanto l'huomo lo vuol finire. » (Ms. 559, f. 107v)

hiéroglyphes a également marqué la musique. Zacconi n'était pas un esprit extrême de son temps. Un grand nombre de compositeurs lui envoyaient leurs énigmes musicales pour qu'il les résolve et ils n'auraient sans doute pas été étonnés de les retrouver classées parmi les hiéroglyphes musicaux. Par ailleurs, nombreuses sont les partitions énigmatiques s'approchant d'une manière ou d'une autre du monde visuel au XVII^e siècle. La plus parfaite manière de rendre le côté énigmatique de l'hiéroglyphe en musique est la composition de pièces elles aussi à décoder. Le genre du canon s'y prête particulièrement bien, ce qui explique sa très grande proportion dans les pièces rencontrées. Les compositeurs mettent au point une série de stratégies compositionnelles qu'un auteur comme Zacconi théorise pour rendre musicales les différentes dimensions de l'hiéroglyphe. Si l'hiéroglyphe a eu un tel succès dans différentes formes artistiques et intellectuelles de la Renaissance et de l'époque baroque, c'est qu'il porte en lui une valeur sacrée, d'une Égypte mythique ou d'une Italie de la Contre-Réforme, il se situe au-delà du religieux. Et c'est cette dimension que vont rendre aussi les compositeurs. Le livre III passe ensuite en revue un certain nombre d'énigmes musicales auxquelles nous nous arrêterons maintenant.

Énigmes picturo-musico-littéraires : iconographie religieuse et cryptographie

À la suite des hiéroglyphes musicaux, Zacconi traite des énigmes musicales. Si les hiéroglyphes reflètent l'ancienne sagesse égyptienne d'un signe et d'une signification sacrés mis en musique au moyen d'une formalisation hermétique de la partition notamment par des images au sein desquelles cette dernière se cache, les énigmes, elles, sont liées au monde de la poésie. Ainsi à la subdivision du livre III « De Canoni Musicali fatti in enigma », l'introduction « Che cosa sia Enigma » donne une définition de l'énigme en musique :

Per le scienze speculativi e naturali vogliono che prima si diffinischino le cose [...] e poi che se ne tratta a lungo [...], l'Enigma Musicale cadendo sotto il termine che si vede, [...] prima d'iscoprire al Musico, l'Enigma che cosa vogli dire, e poi venir al fatto delle sue demonstrationi. Dico dunque, che l'Enigma non è altro, che un certo misterioso particular poema, ch'esplicando in poetia, e manifestando tutto un integral concetto, nell'istesso tempo che misteriosamente ne lo tiene [...] sotto metaforiche parole. (f. 112r)

Dans un souci méthodologique, l'auteur commence par parler des sciences spéculatives et naturelles en général, qui demandent une définition suivie d'exemples, ce qu'il se propose de faire pour ses énigmes musicales. Ceci nous apprend déjà que ces canons énigmes font partie d'une science spéculative et naturelle. L'auteur entreprend d'expliquer spécifiquement au musicien ce qu'on entend par énigme, preuve que le terme vient d'une autre discipline utilisable en musique. Plusieurs éléments sont à souligner dans cette définition. L'énigme est une forme de poésie particulière, caractérisée par son côté mystérieux. Elle manifeste et cache un concept. Synchroniquement, l'énigme manifeste et cache, elle dit mais dit mystérieusement,

notamment par des paroles métaphoriques. Cette définition est suivie d'une série d'exemples de poèmes musicaux.

L'énigme musicale telle que définie par Zacconi est une forme musico-littéraire diffusée en Italie essentiellement par le livre d'énigmes publié par Adriano Banchieri (1568-1634) dans ses *Canoni Musicali a quarto voci* parus à Venise chez Vincenti en 1613 (circulant encore au XVIII^e siècle, le théoricien Chiti à Rome, par exemple, en acquiert un exemplaire en 1723²⁷). Afin d'illustrer sa définition, Zacconi commence par une poésie métaphorique de Cesare della Croce (f. 112r). Ceci introduit le lecteur à la poésie énigmatique en général (qui n'est pas loin des jeux de devinettes²⁸) : « Camino sopra l'acqua, e non mi bagno/ e sopra il fango corro, e non m'imbrutta/ e vado solo senz'altro compagno/ etc. ». L'énigme consiste à trouver de qui parle le poème : qui marche dans l'eau sans se mouiller, dans la boue sans se salir, etc. Zacconi se fait interprète du poème nous le décodant : il s'agit du soleil qui répand ses rayons lumineux sur l'eau etc.²⁹ Ainsi procède notre auteur glosant chaque vers du poème. Il passe ensuite aux énigmes musicales. Il choisit les deux premiers exemples dans la *Prattica Musica* de Cerreto, qui, au chapitre « de Canoni Musicali », compose des vers poétiques suivis d'une mélodie. De la même manière que dans les énigmes littéraires, le but consiste à trouver de qui parle le poème, mais un degré de complexité est ajouté car il faut comprendre comment le texte s'applique, métaphoriquement, à la partition et permet de la résoudre en partition polyphonique.

La structure de ces œuvres est toujours semblable : une poésie parle de la partition musicale par métaphore, une mélodie suit. Cette mélodie fait partie intégrante de l'énigme et doit être résolue en partition polyphonique grâce aux indications données dans le poème. Enfin, l'ensemble se conclut par une déclaration qui vient souder la relation entre la poésie et la musique. Prenons un exemple qui illustre le procédé dans son ensemble. Le poème de la deuxième énigme de Cerreto « Più basso son di voi, se nel seguirmi, / Ogn'un s'alza per tre gradi interi, / Non so che dir, questi son segni veri » précède une ligne mélodique. Cette mélodie forme une partition à trois voix : les deux voix canoniques sont plus basses que la mélodie notée (premier vers du poème) et elles débutent une tierce au-dessus de la première note de la mélodie (deuxième vers). Quant aux entrées, il faut chercher.

Zacconi conclut sur un groupe de quatre énigmes combinant hiéroglyphes et énigmes, images et procédés cryptographiques musico-littéraires, groupe qui

²⁷ Voir l'exemplaire conservé à la Biblioteca del Palazzo Corsini (Rome). Toutes les énigmes des *Canoni musicali* de Banchieri avec leurs résolutions sont données par Zacconi au livre III, après celles de Cerreto. Romano Micheli les donne sous leur forme énigmatique suivies de leur résolution dans son *Musica vaga et artificiosa* (Venise, Vincenti, 1615 ; le manuscrit probablement autographe est conservé : I-Bc, AA. 312).

²⁸ On pense à ce genre d'énigmes où des signes (dessins, lettres, notes musicales) mis bout à bout forment un rébus qui, une fois décodé, constitue un poème. Voir J. CÉARD et J.-C. MARGOLIN, *Rébus de la Renaissance. Des images qui parlent* (Paris, 1986).

²⁹ « Questo Enigma è di Cesare della Croce per quant'ho letto, e significa il sole, che caminando, cioè spargendo i lucidissimi raggi suoi sopra l'acqua non si bagna » (Ms. 559, f. 112r).

retiendra maintenant notre attention. Ici, les niveaux d'analogie se démultiplient, les imbrications entre texte, image et musique s'entrelacent, les symbolismes se déchainent. Il s'agit d'énigmes imprimées de Biagio Pesciolini (1535-1611) qu'il aurait composées pour le livre de catéchisme du grand prince de Toscane (f. 125r et suivants). Antonio Brunelli, maître de chapelle à Prato, parle de Pesciolini dans l'avertissement au lecteur de ses *Regole et Dichiarationi*. Après avoir publié un ouvrage destiné aux chanteurs, il tient maintenant à traiter des règles plus réservées et cachées, qui n'ont pas encore été enseignées, que peu d'esprits comprennent et dont Brunelli s'est souvent entretenu avec Pesciolini alors chanoine de Prato et savant contrapuntiste³⁰. Les quatre partitions de Pesciolini incluses dans le livre III de Zacconi sont quatre canons « contenus et exposés sous d'énigmatiques paroles » (f. 125r). Ces derniers exemples, riches de symbolisme, combinent procédé *sopra le vocali*³¹, image (même si décrite et non dessinée), cryptographie multiple, hiéroglyphes musicaux et énigmes musicales, utilisation de l'image en musique, correspondance des procédés artistiques, spéculation et pratique musicale, nombres et lettres comme le bouquet final d'un feu d'artifices. Ces énigmes adoptent une structure identique, la même que celle des emblèmes : une image, un *motto* se référant à l'image, une déclaration et/ou interprétation. Nous nous limiterons aux deux premières des quatre énigmes de ce corpus qui nous introduira aussi à la notion d'interprétation pour un théoricien comme Zacconi.

Quadernis vocib.

Una Madonna con la luna
sotto i piedi.
S. Maria

TU[c] celi PANDis abscondITA tu regi[t]na domiNA
CUNCTO[a]RUM PORTA IN CELESTI[b] SEDE. TTT.

Dichiaratione, et interpretatione del sudetto motto e sue parole
[...]

« D'alcun'altre Enigme », *Canoni Musicali*, f. 125r

À nouveau, nous sommes face à des formalisations complexes, qui ne cachent pas nécessairement des procédés complexes. La présentation hermétique exige une longue

³⁰ A. BRUNELLI, *Regole et Dichiarationi di alcuni Contrappunti Dopii* (Firenze, C. Marescotti, 1610), « Avvertimento a discreti Lettori » : « Per che havendo appresso di me altre regole più riservate e recondite, nelle quali io tratto d'alcuni contrappunti doppi di altri, (per quanto ho visto) non ancora insegnati, e da pochi intesi, o così oscuramente accennati, che più tosto confondono che acquietino l'animo, secondo che più volte ho discorso col Molto Rever. Sig. Biagio Pesciolini Canonico di Prato e di tali contrappunti, e massime all'improviso, huomo per certo singularissimo ».

³¹ Bien que le procédé soit décrit par Zarlino (*Le Istitutioni*, p. 66) par « soggetto cavato delle parole » ce qui donna l'actuel raccourci « soggetto cavato », Zacconi dit toujours « sopra le vocali », terme ici préféré.

déclaration de la part de l'auteur, sans quoi le lecteur reste muet devant des paroles qu'il ne peut mettre en musique. Sous le titre « Dichiaratione, et interpretatione del sudetto motto e sue parole », on lit le début des indications pratiques pour résoudre l'énigme. Dans les pages de commentaires qui suivent l'énigme — preuve de la nécessité impérieuse d'explication que ce type de partition requiert, même pour un lecteur de l'époque — se juxtaposent deux types de déclaration : technique et symbolique ou analogique.

Parcourons d'abord les éléments de l'énigme. Dans le cadre, on devrait voir l'image, que Zacconi ne fait que décrire, de la Vierge sous les traits de la Femme de l'Apocalypse (Apoc. 12). « Quadernis vocibus » indique le nombre total de voix de la partition future. Sous le cadre, un texte dont la graphie attire l'attention : TU celi PANDis abscondITA tu regina domiNA / CUNCTORUM PORTA IN CELESTI SEDE. TTT (« Toi, Reine des cieux, cachée dans les courbes du ciel, porte de tous vers le siège céleste »). Une première lecture de l'image, du texte et de leur rapport correspond à un premier niveau évident. La Vierge triomphe de l'inconstance du monde (elle marche sur la lune) et le texte y fait référence. La déclaration traite du second niveau de lecture, lui-même à deux niveaux, technique et analogico-allégorique. Zacconi explique d'abord le *motto* : les voyelles du texte correspondent aux hauteurs de notes selon le procédé de cryptographie *sopra le vocali*, tandis que le format des lettres renvoie à la valeur des notes³². Des termes utilisés par Zacconi, on constate d'emblée que dégager la signification d'un texte de prime abord obscur revient à l'interpréter. Cette explication-interprétation est celle du passage d'un texte en lettres à un texte en notes musicales. Pour (re)créer la partition, plusieurs données sont nécessaires : hauteur et valeur des notes, clé, mesure et éventuelles altérations. Toutes ces données musicales sont contenues, cachées, dans la description de l'image et dans le texte du dessous. Enfin, pour que la partition puisse être polyphonique — « Quadernis vocibus » — il faut encore indiquer les endroits des entrées canoniques.

Le texte comporte les indications de valeur, de hauteur et d'entrée des voix canoniques. Les trois caractères différents du texte « TU celis PANDis... » correspondent aux trois valeurs de note musicale, respectivement, semi-brèves (grandes majuscules), minimales (petites majuscules) et semi-minimales (minuscules). Le procédé *sopra le vocali* sert à connaître les hauteurs selon le décodage classique, « u » devient *ut*, « e » *ré*, « i » *mi* etc. Les signes qui se trouvent au-dessus de certaines lettres (dans la transcription, les lettres indiquées après la lettre correspondante, exemple [c]) renvoient, eux, aux entrées : les lettres c, t, a, b indiquent les entrées des voix : d'abord le cantus puis le ténor, puis l'alto et enfin la basse, qui entreront à l'endroit de la mélodie indiqué par les lettres au-dessous desquelles elles se situent. Le signe TTT à la fin du texte signifie simplement un silence de trois

³² « Queste parole, si come sono composte di semplice lettere, e di sillabe, così servano anco alla interpretatione, e significatione delle figure Musicali, e di più, secondo che sono lettere grande e piccole, formate, così anco vengano a dimostrar la specialità di dette figure » (Ms. 559, f. 125v).

pauses. Grâce à ces premières indications, le lecteur est apte à reconstituer la phrase mélodique :



L'image contient les autres données musicales. Son explication ne fait plus partie de la « déclaration et interprétation » mais du raisonnement qui suit :

Non è dubbio alcuno, che per intelligenza di queste cose, bisogna esser molto ben pratico, non che versato, pronto, e speculativo : conciosia che, non tutti al primo tratto ne saprà trovar le vere porte, ne meno cavar le sue sottilissime speculazioni, e Dio voglia che ve ne trovi anch'io, non facendomi io più l'esquisito ingegno che gl'altri con tutto dirò queste che fece l'autore. (« Ragionamento particolare fatto sopra il sudetto bel pensiero e considerationi che vi bisogna havere », f. 126r)

Pour être comprises, de telles subtilités exigent l'alliance de la pratique et de la théorie. Et encore, tous les esprits ne les saisiront pas du premier coup. Les expressions sont choisies : il est difficile de « trouver les vraies portes » et « d'extraire les très subtiles spéculations ». La métaphore de la porte fermée, cadenassée, revient à plusieurs reprises. Il faut trouver la clé de l'énigme, tant dans le sens générique que musical. Cette porte fermée, l'énigme, fait également écho à la Vierge, porte céleste comme le dit le texte empruntant la métaphore aux litanies de la Vierge de Lorette. Zacconi entreprend donc de dire ce que fit l'auteur, et les termes qu'il emploie nous montrent à nouveau la place réservée à l'interprétation :

Col disegno della madonna³³, haverà forse voluto mostar la chiave di G sol re ut acuto, e questo perché : si come fra tutte le chiave Musicali non v'è più sublime che la sudetta, così anco fra tutte le creature humane, non v'è altra, né la più sublime che la B[eata] Vergine (f. 126r).

Par le dessin de la Vierge, l'auteur a *peut-être* voulu montrer la clé de *sol* deuxième ligne. Zacconi se fait interprète et émet des hypothèses. En réalité, il suppose avec conviction et les résolutions musicales de l'énigme qui ne laissent pas tellement de portes ouvertes lui donnent raison. Le résultat musical valide l'interprétation. Cependant, dans sa démarche, à l'image de certains praticiens de l'herméneutique aujourd'hui, lorsque Zacconi interprète la partition d'autrui, il est prudent. Le mode de compréhension par analogie constitue un autre point à souligner. Puisque la Vierge est la créature humaine la plus sublime, elle ne peut que représenter la clé musicale

³³ C'est bien une image, un dessin, qui devrait être à la place de la description (n'oublions pas que Zacconi se dit mauvais peintre, ce qui l'aura poussé à décrire).

analogue, à savoir la clé de *sol*. Le raisonnement par analogie permet à Zacconi de décoder l'énigme. Ainsi procède-t-il pour chaque élément de l'image :

Con la luna semicircolare, forse dico che haverà voluto mostrare il tempo del semicircolo semplice e di più facendovi come ho detto la Madonna col Bambino in braccio, tutta via mi vedo confermando più nel mio particolare pensiero con dire che vi l'haveva posto per mostrare il b molle di detto canto: e così tutto in un tempo, n'haverà detto autore voluto mostrare un Geroglifico, con una sciolta enigma appresso (f. 126 r).

Le croissant de lune, par analogie non plus de caractère (sublime) mais de forme représente et devient la mesure musicale en C. Enfin, l'enfant Jésus, par sa douceur apprendrons-nous par la suite, signifie un bémol à la clé, par analogie de caractère. Deux autres informations peuvent être tirées de cet extrait. Sur le plan de la démarche d'abord, Zacconi a, dans ses interprétations, besoin d'être conforté, de les voir se confirmer ; sur le plan formel ensuite, ces formes picturo-musico-littéraires combinent les hiéroglyphes musicaux aux énigmes musicales. Le texte poursuit sur l'interprétation du texte : à chaque segment de phrase du texte latin correspond une donnée musicale. Ainsi les cieux — « Tu coeli » —, traditionnellement représentés par la demi-sphère de la voûte céleste équivalent, par analogie formelle, à la mesure représentée par un demi-cercle³⁴. Élément par élément, le lecteur-chanteur en arrive à une partition polyphonique à quatre voix (Fig. 6).



Fig. 6. B. PESCIOLINI, résolution de l'énigme *Tu Coeli pandis abscondita* in ZACCONI, *Canoni Musicali*, f. 126r

³⁴ « Conciosia che dicendo Tu coeli, ecco che dimostra il tempo esser il semicircolo semplice, dicendo pandis abscondita che il canone si hà da cantare il tutto delle semibreui, dicendo In Regina Domina cunctorum, porta in sede, tutto in un tratto mostra che la chiave essendoli fondamentale nervo della Musica e la porta per la quale le Musiche si hanno à cantare, sedendo, cioè stando la Madonna nel seggio della Luna apre la via à cantori come detto canone si habbia à cantare » (Ms. 559, f. 126r).

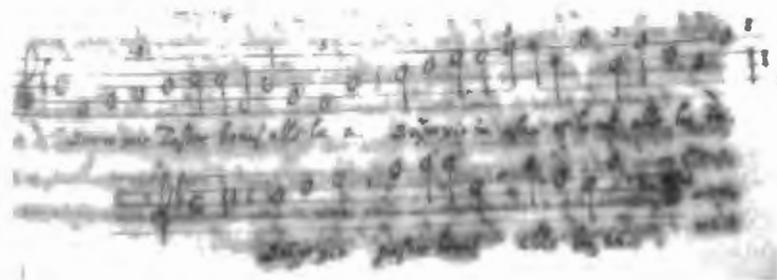
La deuxième énigme se construit sur les mêmes procédés. La description de l'image raconte le Christ ressuscité sortant du tombeau :

Un Christo resuscitato sopra il sepolcro
et un custode armato caduto in terra

En-dessous une phrase use de techniques cryptographiques similaires à celles décrites ci-dessus :

SUREXIT PASTOR BONUS ALLELUIA ⊥
IN astra ceLORUM ALLELUIA TTTTTT
TTTTTT ⊥ SURREXIT ⊥ PASTOR BONUS ⊥
aLLELUIA TTT ⊥

La traduction musicale en étant :



« Secondo Canone Musicale fatto sotto misterio d'enigmatiche parole », *Canoni Musicali*, f. 127r

La déclaration nous offre de précieuses informations sur le mode de création et de recréation de l'énigme. Le rôle de l'image dans le processus de composition musicale est posé d'emblée : « le compositeur *s'est servi* de l'image du Christ » (f. 127v). L'instrumentalisation de l'image à de nouvelles fins se traduit par l'utilisation de l'image transposée dans un autre média, par l'image comme source d'invention musicale, l'image sainte comme support à la création. Dans un second temps, l'image aide le lecteur dans son travail de recréation de la partition lors de la résolution de l'énigme. Zacconi recourt ici à un double niveau d'analogie : externe et interne. Externe en ce qu'il compare l'image du Christ de cette seconde énigme à celle de la Vierge de la précédente, interne dans la mesure où, comme pour la première énigme, les éléments de l'image, soit par leur caractère soit par leur forme, dessinent des analogies avec les figures musicales en permettant au lecteur de trouver ces dernières. Cette première partie de la déclaration, avant de passer à des considérations plus techniques, développe les analogies entre la Vierge et le Christ d'une part et entre leurs communes significations musicales d'autre part. L'analogie sert de fondement au raisonnement du lecteur-interprète qui n'exprime rien d'autre

que des opinions (Zacconi insiste ici plusieurs fois sur cet aspect : « io vengo in opinione », « mi confermo in questo parere, ed opinione »...).

L'auteur s'est servi de l'image du Christ comme de celle de la Vierge pour signifier, par analogie de caractère, la clé musicale de *sol* deuxième ligne. Le Fils, saint parmi les saints est parfait dans son humanité comme dans sa sainteté à l'image de la clé musicale la plus parfaite. Il a utilisé l'image de la Vierge écrasant la demi-lune par analogie formelle pour désigner la mesure de C et fait de même avec l'image de Christ sortant du tombeau. Le rapport entre la lune et la mesure en C constitue, à notre connaissance, la seule analogie commune à l'époque parmi les diverses analogies présentées ici³⁵. L'analogie avec le Christ est, elle, pour le moins singulière : Christ sortant du tombeau plie une jambe, ce qui représente la mesure en C. Enfin, par analogie de caractère, l'Enfant Jésus de la première image et la bannière de la Sainte Croix dans l'image du Christ, signifient le placement d'un bémol à la clé. Cette dernière analogie n'est pas moins recherchée que la précédente. La croix du Christ symbolise la transformation des douleurs en douceurs, ainsi, le lecteur ajoute un bémol. Le bémol adoucit le chant, il partage son caractère avec la Sainte Croix. Les raisonnements qui conduisent à ces analogies sont parfois quelque peu alambiqués, il faut le reconnaître. Les niveaux ainsi que les types d'analogies (de caractère et de forme) s'enchaînent : de l'image, du texte, de la musique à l'image, de la musique au texte. Le lecteur pourrait continuer. Une fois lancé le processus d'analogie, aucune garantie qu'il s'arrête, une fois qu'un signe a été décodé comme signifiant une vérité derrière le voile, rien ne dit qu'il ne devient pas lui-même signe à décoder signifiant une vérité derrière le voile qui elle-même... La suite de la déclaration reprend les données techniques détaillées concernant la première image : les différentes graphies des lettres équivalent aux différentes valeurs musicales, le procédé *sopra le vocali* désigne les hauteurs, les minuscules disposées au-dessus du texte dictent les entrées des voix canoniques.

Penchons-nous à présent un instant sur le texte de la déclaration de la quatrième énigme, les termes utilisés affirmant clairement un mode et un monde de pensée hermétique transposé en musique : « Il quarto enigma [è quello] con più nascosto mistero [...] ed occulte significationi » (f. 131r). Au sein de la gradation générale des énigmes, cette quatrième et dernière énigme est la plus complexe. Les mots choisis éclairent ce que pouvait être l'ésotérisme en musique : ces énigmes portent des mystères cachés et des significations occultes. Comme dans la tradition hermétique, la vérité (musicale) doit être comprise au-delà de la surface du texte, au-delà de la première lecture, par ce que non-dit un texte, dans ce qu'il cache. Les significations

³⁵ Cette analogie entre le croissant de lune et la mesure en C est théorisée par Finck lorsqu'il entreprend d'expliquer la devise « Da mihi dimidima lunam, solem, & canis iram » (*Practica Musica*, « de canonibus », non paginé). L'analogie est encore utilisée au XVIII^e siècle ; Antonio Caldara dans ses canons en laisse un exemple : *Il Quinto libro di Canoni all Unissono/ a 3 voci/ Composti in tempo che battea la luna* (1730).

occultes de l'image et du texte dans les énigmes reproduites par Zacconi sont les figures musicales que cachent image et texte.

Néanmoins, aussi hermétiques soient-elles, les énigmes appellent à être chantées. Une fois la spéculation du lecteur mise à l'épreuve, il passera à l'aspect pratique : « molti cantori li sapranno trovare, solvere, e cantare » (f. 134v). Les phases de l'œuvre — (re)trouver, résoudre et chanter — atteignent des niveaux de complexité qu'il faut, pour une réalisation pratique effective, des déclarations et raisonnements de la part soit de l'auteur lui-même soit d'un lecteur-interprète éclairé. Ce qui signifie que même à l'époque, tous les chanteurs n'étaient pas aptes à décoder de telles partitions. Le problème, dit Zacconi, est que ces canons ne sont plus chantés car « trop cachés », trop secrets, trop complexes, raison pour laquelle il les résout. Les énigmes ne sont *plus* chantées : comme si l'époque était arrivée à un moment où les chanteurs ne sont plus capables de les décoder. Par ailleurs, se lit l'inséparable duo voilé-dévoilé : il n'est rien de secret qui ne sera dévoilé. Si le mystère a une valeur en soi, le dévoiler ne lui enlève rien, au contraire. Il faut à la fois conserver l'aspect mystérieux et l'expliquer : « Nascondendo loro [i compositori] l'arte sotto sofatte inventioni, se loro non li manifestassero à pieno, non sarebbero più quei misteriosi Canoni che loro intendano di mostrare. » (f. 137r)

Les compositeurs cachent leur art sous diverses inventions. L'explication des canons n'ôte rien au mystérieux. Un texte comme celui-ci nuance le propos des musicologues qui prétendent qu'au XVII^e siècle les canons ne sont plus énigmatiques *car* expliqués³⁶. Que le règne du canon énigme en tant qu'énigme véritable est l'ère des Franco-flamands qui ne dévoilent pas leur secret. Que dès lors, le canon au XVII^e siècle change de philosophie et ne peut plus être dit énigme de la même manière. Au contraire, les termes d'occulte, mystérieux, art caché, nous indiquent bien que nous sommes pleinement dans une forme d'expression de l'ésotérisme. Des documents comme celui-ci constituent une source précieuse pour la perception de certaines formes et réalités musicales. Le texte liminaire au livre IV corrobore ceci en accentuant encore l'appartenance du canon au monde de la pensée ésotérique : « L'artificio, e l'arte di qual si voglia cosa, sempre è più bello e più lodevole, che da principio, con ingegnoso studio, sotto chiari e palliati veli si è tenuto occulto, con pensiero in fine, di doverli agl'intelligenti e dotti dichiarare, e manifestare. » (f. 141 r)

Toute une philosophie s'exprime à travers ces paroles. « L'art de toutes choses est plus beau tenu occulte sous de clairs voiles ». Le voile empêche d'éblouir. La mise en lumière de l'obscurité vient dans un second temps. Le beau s'exprime et est primé par l'occulte tant comme critère esthétique que philosophique. Ce manuscrit est emblématique d'un mode de pensée et ces paroles font écho à d'autres compositions à la même époque : celles de Romano Micheli ou de Pier Francesco Valentini, par exemple. Dans les préfaces de ses œuvres et dans une série de lettres ouvertes, Micheli théorise de façon similaire, bien que moins systématique, la règle

et les enjeux des partitions énigmatiques³⁷. Lui aussi compose une musique qui parle par le symbole occulte. Le canon signifie, symbolise et représente par et au-delà de la dimension musicale. Le parallèle est plus qu'une comparaison. La nature de cette forme musicale est identique à celle des symboles obscurs par lesquels enseignaient les Anciens. Il est une forme d'hiéroglyphe musical qu'illustre le genre du canon énigme. En comparant le canon énigme à un hiéroglyphe, Micheli recourt à la même terminologie que Zacconi. Les références à la représentation symbolique d'une part et à la mythique Égypte de l'autre, dans leur rapport à la musique, sont explicites. La complexité n'est pas gratuite : elle véhicule le symbole nécessairement caché aux yeux des profanes. La vérité se donne (dé)voilée. Les œuvres de Micheli, Valentini, Banchieri ou Porta participent du même paysage musical que le livre d'hiéroglyphes de Zacconi. Lues en regard du livre III de la dernière partie de la *Prattica di musica*, elles redessinent les contours de la musique italienne du XVII^e siècle. Zacconi ne constitue pas un cas isolé mais systématise une réalité musicale qui n'est pas simple résurgence passéiste des énigmes de la tradition renaissante des Franco-flamands. Par ailleurs l'exégèse que l'auteur y déploie constitue un témoignage aussi capital qu'exceptionnel pour l'herméneutique musicale. Le décodage de l'énigme musicale par le compositeur n'enlève rien à l'obscurité du mystère. Au contraire, plus ce dernier est profond, plus s'impose l'interprétation de l'auteur. La justification apportée à l'interprétation passe également par des données historiques : comme les musiciens et chanteurs de cette époque, les années 1620, ne sont plus capables de résoudre et donc de chanter ces énigmes, le docte compositeur se donne pour mission d'en expliquer les mystères. Ainsi, le livre III de Zacconi offre une théorisation unique qui ouvre de nouvelles fenêtres sur la compréhension technique et symbolique des énigmes musicales au XVII^e siècle.

³⁶ Voir par exemple GERBINO, *Canoni ed enigma*, p. 111.

³⁷ Voir spécialement les *Canoni musicali* de Micheli publiés à Rome chez Grignani en 1645 ainsi que leur version manuscrite autographe (Roma, Biblioteca Angelica, Ms. 500, f. 23r et suivants). Quelques extraits du texte accompagnant son canon *Pater, & Filius, & Spiritus Sanctus* suffisent à montrer que nous sommes dans une forme de théorie semblable à celle du livre III de Zacconi : « io hò voluto, che il mio Canone rappresenti la Santissima Trinità, sotto oscuri simboli, et geroglifici, acciò non sia inteso, se non dal Musico intelligente ». Cette partition vaudrait par ailleurs la peine d'être étudiée de près pour l'enrichissement sur la symbolique musicale de l'époque baroque qu'elle apporte.