

# Girolamo Mei et la monodie antique en construction

par Mathilde KAISIN (FNRS – Université de Liège)

*Communication orale délivrée à l'occasion des journées doctorales LOGOS 2022 « Processus de transformation. Mutations – césures – départ ». Université de Sarrebruck (30 juin-2 juillet 2022)*

Résumé en allemand à destination des auditeurs germanophones :

## **Girolamo Mei und die Antike Monodie im Aufbau**

Der Florentiner Humanist und Philologe Girolamo Mei (1519-1594) spielte eine wichtige Rolle bei der Wiederentdeckung griechischer Musiktheorien während der Renaissance. In seiner Abhandlung *De modis musicis antiquorum* versucht Mei, die Geschichte der griechischen musikalischen „Modi“ nachzuzeichnen. Sein zugrunde liegendes Ziel ist es zu zeigen, dass die Musiker seiner Zeit das alte musikalische Erbe korrumpiert haben. Mei verteidigt vehement die These von der einstimmigen alten Musik, die beim Zuhörer „wunderbare Wirkungen“ hervorrufen kann, die die moderne Polyphonie nicht nachzubilden vermag. Diese These wird im Florentiner Kreis der Camerata de' Bardi weite Verbreitung finden und einen entscheidenden Einfluss auf die musikalische Revolution haben, die in Italien an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert begann.

Diese Präsentation will die Transformationsprozesse aus einem doppelten Blickwinkel begreifen. Im ersten Teil wird untersucht, wie antike Musiktheorien Meis ästhetische Vorstellungen beeinflussten. Wir werden versuchen, die Dynamik einer ersten Zäsur zu verstehen, zwischen der modernen Polyphonie, deren Dekonstruktion Mei beginnt, und der antiken Monodie, die Mei gedanklich rekonstruiert und idealisiert. Die aus diesem Bruch resultierende Mutation ist in diesem Stadium rein kognitiver Ordnung.

Der zweite Teil wird es uns dann ermöglichen, die „aktive“ Seite dieser Mutation, die von den Musikern der Camerata de' Bardi betrieben wird, genauer zu hinterfragen. Wir werden den Prozess untersuchen, der es ermöglichte, die theoretische Idee einer „antiken Monodie“ in eine praktische Konkretisierung von „antiken Monodien“ unter den damaligen Komponisten umzuwandeln. Als Ort der Übergänge und Weitergabe von Wissen kann die Camerata de' Bardi auch als ein Ort der Transformation von Wissen betrachtet werden, an dem sich Musiktheorie und -praxis in einer Dynamik der Interdependenz gegenseitig aktualisieren konnten. Auf erkenntnistheoretischer und methodologischer Ebene lässt sich diese zweite Zäsur zwischen einem theoretischen Diskurs über Musik und einer gestalterischen Geste dann als Neuanfang, als der einer antiken Monodie im Aufbau verstehen.

Originaire de Florence, Girolamo Mei (1519-1594) suit, dans sa jeunesse, l'enseignement de l'humaniste Piero Vettori (Florence, 1499-1585), auprès de qui il apprend le grec et découvre les auteurs antiques. Il quitte sa ville natale pour s'installer à Rome en 1559, où il réside jusqu'à sa mort<sup>1</sup>. Mei a joué un rôle déterminant dans les mutations des idées musicales aux tournants des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Italie. Durant les années qu'il passa à Rome, il entreprit effectivement des recherches d'envergure sur la musique antique, s'adonnant à une colossale « chasse aux manuscrits » de théorie musicale grecque. Sur place, Mei jouissait d'un accès aux nombreuses bibliothèques de la capitale, notamment aux riches collections de la Bibliothèque vaticane. Ses qualités d'helléniste, très appréciables pour son temps, lui permirent d'accéder directement au texte de la plupart des musicographes grecs, sans recourir à leurs traductions

<sup>1</sup> Pour une étude détaillée de la vie de Mei, cf. Donatella Restani, *L'itinerario di Girolamo Mei della « Poetica » alla musica. Con un'appendice di testi.*

latines existantes à l'époque. Les résultats de ces recherches sont synthétisées dans les quatre livres de son *De modis musicis antiquorum*, dont je prépare actuellement une édition critique et une première traduction française dans le cadre de ma thèse de doctorat<sup>2</sup>.

Dès le xv<sup>e</sup> siècle en Italie, après plusieurs siècles d'oubli quasi-total, les traités grecs de théorie musicale avaient commencé à progressivement sortir de l'ombre. Des traductions latines de la plupart d'entre eux (Aristoxène de Tarente, Claude Ptolémée, Aristide Quintilien, et bien d'autres) voient le jour à l'époque<sup>3</sup>. Mei vit véritablement à une époque charnière, où tous ces textes grecs commençaient à être redécouverts à travers leurs traductions latines, mais où peu de théoriciens, étaient capables, comme lui, de se référer directement aux originaux grecs. Par ailleurs, jusqu'à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, ces textes de théorie musicale, dont le contenu est parfois très aride, constituaient la principale source d'accès à la musique des Anciens, vu qu'aucune composition musicale antique n'avait encore été mise au jour<sup>4</sup>. Face à ce « naufrage », pour ainsi dire, des monuments musicaux des Anciens, Mei est conscient des discontinuités temporelles et documentaires auxquelles le confronte son sujet d'étude. Il en témoigne dès le prologue du *De modis*, dédié à son ancien maître Piero Vettori. Ici et dans la suite, je fournis des traductions françaises personnelles des extraits latins, fournis en note avec leur pagination dans l'édition d'E. Tsugami<sup>5</sup> :

Parce que j'ai pensé tu m'en saurais fort bon gré, Vettori, c'est d'autant plus volontiers que j'ai entrepris de déployer toute cette recherche sur les modes musicaux : combien et de quelle nature furent-ils chez les Anciens, par quelles caractéristiques les distinguait-on entre eux, mais aussi, quel fut leur usage. Tous ces éléments nous sont parvenus de manière très incertaine et tout à fait obscure, d'un côté, parce que la vieillesse les a comme recouverts de rouille, de l'autre, parce que les hommes de notre époque qui les ont abordés n'ont pas approfondi le sujet de manière appropriée (ce que nous montrerons)<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Le texte de Mei est conservé par six manuscrits en Italie et en France, parmi lesquels subsiste l'autographe de l'auteur : Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5323 (= autographe) et Vat. lat. 6287 ; Florence, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 815 ; Bologne, Museo Internazionale e Biblioteca della musica, B 120 ; Paris, Bibliothèque Nationale, BN lat. 7209 et BN lat. 10276. À cette liste s'ajoutent également trois fragments préservant des parties du texte : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Rinuccini, filza 16, n° 3 ; Milan, Biblioteca Ambrosiana, D332 inf et S 105 sup. Le *De modis* ne fut pas publié à l'époque de Mei et l'unique édition moderne existant à ce jour est celle d'E. TSUGAMI, *Girolamo Mei, De Modis*, Tokyo, 1991. Un an avant cette édition, le livre IV avait déjà été publié, de manière isolée, en appendice de l'ouvrage de D. RESTANI, *L'itinerario, op. cit.* Récemment, E. Tsugami a publié une nouvelle étude consacrée à Girolamo Mei, cf. E. TSUGAMI, *Girolamo Mei: A Belated Humanist and Premature Aesthetician*, Tokyo, 2021.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet les chapitres sur les premiers traducteurs dans l'ouvrage de CL.V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven-Londres, 1985, p. 111-160.

<sup>4</sup> Mei est à l'origine de la redécouverte des hymnes de Mésomède de Crète, musicien attaché à la cour de l'empereur Hadrien (II<sup>e</sup> siècle), qui constituent les premiers fragments musicaux antiques mis au jour, conservés par la tradition manuscrite. Mei partagera sa découverte à Vincenzo Galilei, qui fournira une première édition de ces hymnes dans son *Dialogo della musica antica, e della moderna* (Florence, 1581). Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ces pièces représentent les uniques compositions musicales antiques connues.

<sup>5</sup> E. TSUGAMI, *De modis, op. cit.*

<sup>6</sup> *De modis*, incipit du livre I, Tsug. p. 3. [*Quod tibi pericundum futurum putavi, eo libentius totam hanc, Vettori, de modis musicis quaestionem explicandam suscepi, quot scilicet, qualesue illi apud ueteres fuerint, quibusque notis inter se dignoscerentur, nec non qui fuerit eorum usus; quae omnia obscura admodum et confusa prorsus ad*

Dans cette dédicace, Mei avoue d'emblée devoir affronter deux importantes ruptures :

- 1) comme « rouillée » par le temps, la matière musicale antique, nous dit-il, a été transmise de manière tout à fait confuse ;
- 2) son étude par les théoriciens modernes est, par ailleurs, insatisfaisante, faute d'une approche suffisamment méthodique.

À cette double rupture, semble également répondre un double objectif de Mei. En filigrane de sa volonté de « dérouiller » la matière musicale antique, il n'est pas moins manifeste que Mei entend inscrire sa propre démarche en rupture par rapport aux théoriciens de son temps, dont il dénonce le manque de méthode face à la matière musicale antique. Tout au long du *De modis*, la critique des théoriciens modernes, et par extension, de la musique moderne, est sous-jacente au discours que Mei élabore sur la musique antique. Ce passage, issu du livre III du *De modis*, en fournit un exemple éclairant :

Ainsi, les modes ne purent en général pas être toujours contenus dans les limites proprement assignées à chaque diapasôn [= octave]. Car même si, chez nos aïeux, autrefois, on créait des chants très simples – au point qu'initialement, non seulement, ils ne dépassaient pas la diapasôn, mais ne l'égalèrent même pas – cet usage se perdit toutefois complètement par la suite, en raison du dédain, du désir et de la soif d'innover des artistes plus jeunes. Et chez eux, le nombre des cordes, augmenté une première fois, s'accrut finalement tellement que, non contente de compléter une diapasôn, la licence excessive des musiciens en dépassait souvent les bornes respectives. Aussi s'instaura l'usage de permettre aux authentiques et impairs de sortir quelquefois de leurs limites dans le grave, et aux plagaux et pairs dans l'aigu. (...) Ensuite, ce qui est l'usage et l'habitude de la licence, ces bornes mêmes ne parurent plus suffisamment amples. Et ainsi de suite, l'augmentation du nombre des cordes au fil du temps, selon le gré et l'envie des musiciens, mena l'affaire à un point tel qu'il en résultât un véritable mélange et une complète confusion des modes. Peut-être aurait-on pu le supporter d'une certaine manière et qualifier en nous-mêmes cette évolution de bénéfique, si l'ambition des artistes avait seulement pu s'en tenir à ces limites, du moins. Mais comme ultime conséquence, nous avons vu s'enraciner aussi cette corruption, dont nous savons bien que jamais les Anciens ne furent soupçonnés, à savoir un mélange simultané, non seulement de modes, mais aussi de chants divers. En nous privant continuellement de la signification des mots qui les constituent, au point de presque nous imposer leur vain travail de débrouiller l'amas de leurs consonances, ils n'hésitent pas à les faire passer franchement de la société des hommes au troupeau des bêtes, à qui une voix indistincte fut attribuée par nature. Combien cela est indigne, combien étranger à l'art et combien nullement convenant à une musique aux belles mœurs, voilà qui, je pense, apparaîtra assez clairement pour n'échapper absolument à personne, pour peu, bien sûr, qu'on inspecte l'affaire avec un peu plus d'attention<sup>7</sup>.

---

*nos peruenerunt, cum quod uetustas ipsis quasi situm obduxit, tum quod qui haec nostrorum temporum homines attigerunt, non ea, qua fuit opus, ratione (quod ostendemus) rem ipsam pertractarunt.]*

<sup>7</sup> *De modis*, extrait du livre III, Tsug. p. 76. [Modi itaque perpetuo intra limites propriae ac unicuique assignatae diapasôn contineri omnino nequiverunt. Nam tametsi apud ueteres nostros olim cantus admodum simplices instituerentur, ut non modo diapasôn ipsas primo non superarent, sed ne aequarent quidem, quia tamen iuniorum fastidio innouandique artificum studio et cupiditate postea institutum id plane obsoleuit, atque in his chordarum multitudo, aucta primum, postremo ita accreuit, ut non modo et diapasôn expleretur, sed uniuscuiusque fines nimia musicorum licentia saepius transgrederetur, usus id sibi obtinuit, ut authenticis et imparibus remittendo quandoque liceret suis e finibus egredi, plagis uero ac paribus intendendo. (...) Deinde, quae est licentiae consuetudo ac mos, ipsi ne hi fines lati satis uisi sunt. Itaque in dies pro arbitrio et libidine musicorum aucta chordarum multitudo eo rem deduxit, ut modorum penitus permixtio et confusio efficeretur. Quod sane fuisset fortasse aliquo pacto ferendum, ac nobiscum bene actum esse dicendum, si modo artificum ambitio his quidem contineri finibus potuisset. Verum illam quoque corruptelam ex hoc tandem consecutam inoleuisse uidemus, quam

Dans ce passage, Mei décrit une sorte de corruption en cascade de l'art musical grec, depuis l'Antiquité jusqu'à son époque. Partant du principe que le chant des Anciens était, à l'origine, fondamentalement simple, le théoricien voit dans la « licence excessive » et l'« ambition » des générations d'artistes successives, sans cesse poussées à davantage de complexité<sup>8</sup>, la genèse de la « corruption » ultime qui en résulta à son époque : les élans lyriques de la conclusion dressent alors un procès sans appel de la polyphonie moderne. Dénonçant principalement l'inintelligibilité des textes ainsi enchevêtrés et mis en musique par ses contemporains, Mei conclut d'un ton assez cru que la musique de son temps est passée « de la société des hommes au troupeau des bêtes à qui une voix indistincte fut attribuée par nature ».

### Une première césure : musique antique vs musique moderne

Sur le plan épistémologique, ce constat amène à appréhender la formation d'une première césure. Mei laisse transparaître une dichotomie fondamentale entre la conception d'une musique antique, qu'il présume d'essence purement monodique, et celle de la musique polyphonique moderne, qu'il lui oppose, qui serait devenue impuissante, selon lui, à mouvoir de quelque façon les affections de l'auditeur. Dans une lettre que Mei adresse au luthiste Vincenzo Galilei, que je traduis ici en français, cette dichotomie apparaît de manière tout à fait explicite<sup>9</sup> :

Si la musique des Anciens avait mélangé ensemble plusieurs airs chantés d'une même chanson, comme le font nos musiciens avec leur basse, ténor, contralto et soprano, avec plus ou moins de parties que celles-ci en même temps, il aurait sans aucun doute été impossible qu'elle pût jamais mouvoir les affections avec autant d'entrain qu'elle le souhaitait sur l'auditeur<sup>10</sup>.

---

*ne ueteres unquam plane suspicatos accepimus, scilicet non modorum modo, sed diuersarum quoque cantilenarum simul permixtionem, qua, dum uerborum significatione, quibus illae constant, nos priuare non desinunt, ut suarum consonantiarum turbam explicando inanem suam industriam nobis quasi obrudant, ex hominum societate ad ferarum consortium, quibus uox indistincta a natura tributa fuit, plane adducere non uerentur. Quod quam sit indignum, quam ab arte alienum, quam bene moratae musicae haudquaquam conueniens, ita liquido, opinor, comparet, ut profecto, si quis rem paulo attentius inspiciat, fallat omnino neminem.]*

<sup>8</sup> Le postulat de la simplicité de la musique de Anciens, limitée à un petit nombre de cordes, et corrompue par les innovations des nouvelles générations d'artistes, est déjà présent dans le *De musica* du Ps.-Plutarque, que Mei reprend à son compte pour l'étendre également à la musique polyphonique de son temps.

<sup>9</sup> Si les lettres de Galilei à Mei sont perdues, on a conservé la copie de cinq lettres de Mei à Galilei, réalisées par Giorgio Bartoli. Datées entre 1572 et 1581, ces lettres sont conservées dans un manuscrit de la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Reg. lat. 2021), qui comporte également une lettre de Mei à Giovanni Bardi. Une édition moderne de ces six lettres a été réalisée par CL.V. PALISCA, *Girolamo Mei, Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. A Study with Annotated Texts*, Neuhausen-Stuttgart, 1960.

<sup>10</sup> Extrait de la première lettre de Mei à Galilei du 8 mai 1572, *ibidem*, p. 91-92. [Se la musica de gli antichi havesse cantate pju arie mescolatamente insieme de la medesima canzone come fanno i musici nostri con il loro basso tenore contralto e soprano, ò con pju parti che queste, ò con meno ad un medesimo tempo, sarebbe stato senza dubbio impossibile che ella havesse mai potuto sì gagliardamente muovere gli affetti che ella voleva nel uditore.]

Les lettres de Mei à Galilei revêtent une importance particulière pour appréhender le mouvement de l'humanisme musical italien. Originaire de Santa Maria a Monte, en Toscane, Galilei est d'un an le cadet de Mei. De prime abord, rien ne prédestinait un rapprochement entre ces deux hommes, aux profils bien différents. Nonobstant son intérêt pour la musique antique, Mei n'était pas lui-même musicien<sup>11</sup>. Galilei mène quant à lui une carrière de compositeur et de luthiste. Les deux hommes ne se sont jamais croisés à Florence, où Galilei s'installa en 1572, alors que Mei était déjà parti à Rome.

Sur un point, le destin semblait néanmoins préméditer leur rapprochement. Pendant que Mei passe ses journées dans les bibliothèques romaines, à la recherche de manuscrits des musicographes grecs, Galilei, de son côté, fréquente assidument, à Florence, la Camerata Fiorentina, ce cénacle de musiciens, de poètes, d'intellectuels qui, dans les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, se réunissaient chez le comte Giovanni Bardi, pour discuter, essentiellement de musique. Galilei prend part activement à ces réunions et, dans ce contexte, semble se passionner pour la musique antique. Face à la matière musicale antique, Galilei, qui, à l'inverse de Mei, ne pouvait se prévaloir d'une solide formation classique, se trouva rapidement confronté à la barrière linguistique que constituaient pour lui les langues grecque et, dans une moindre mesure, latine. Son ignorance complète du grec constituait indéniablement un obstacle de taille à ses recherches sur l'art musical des Anciens. Quant à l'usage du latin, il ne semble pas lui avoir non plus été extrêmement familier, si on en juge les traductions italiennes de musicographes grecs présentes parmi les *Carte Galileiane* de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence<sup>12</sup>. Un certain sentiment de frustration pourrait avoir déterminé Vincenzo Galilei, en 1572, à initier une correspondance avec Girolamo Mei, pour lui faire part d'une série d'interrogations sur la musique des Anciens. À l'époque, la renommée notable dont Mei jouissait dans le domaine des études musicales antiques était parvenue depuis Rome jusqu'à sa ville natale. Les échanges entre Mei et Galilei se poursuivront jusqu'en 1581, l'année de la parution du *Dialogo della musica antica, e della moderna* de Galilei, un important manifeste de l'humanisme musical, qui doit sans conteste être considéré dans la continuité directe de cette correspondance avec Girolamo Mei<sup>13</sup>. Dans son *Dialogo*, tout comme au sein de la Camerata Fiorentina, Galilei fit

---

<sup>11</sup> Dans la dernière lettre, de septembre (?) 1581, Mei écrit ceci : « Pour ce qui relève proprement de la pratique (...), vous savez que je ne sais ni chanter, ni jouer d'un instrument, ni danser. » [In quelli che nascono da la scietta pratica (...), voi sapete che io non so ne cantar ne sonar ne danzare.], *ibid.*, p. 165.

<sup>12</sup> Parmi les documents constituant aujourd'hui le fonds Galilei, on recense ainsi une traduction italienne du *De musica* de Ps-Plutarque (ms. 7), et une traduction italienne des *Éléments harmoniques* d'Aristoxène de Tarente (ms. 8).

<sup>13</sup> V. GALILEI, *Dialogo della musica antica, e della moderna*, Florence, 1581. Pour une traduction anglaise du texte, cf. CL.V. PALISCA., *Vincenzo Galilei, Dialogue on Ancient and Modern Music*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2003.

office de véritable passeur des thèses de Mei sur la musique antique, et contribua à amorcer la polémique contre la musique polyphonique moderne. Giuseppe Zarlino, qui avait été pendant un temps le maître de Galilei, fut la cible première de ses critiques<sup>14</sup>. Même si Mei était à Rome dans les années où se déroulaient les réunions chez Bardi, ses idées y ont été longuement discutées et débattues, médiées par l'intermédiaire de Galilei, si bien qu'*in absentia*, il peut ainsi véritablement être considéré comme le père spirituel ou le « mentor » de la Camerata, pour reprendre une expression utilisée par Cl.V. Palisca<sup>15</sup>.

Malgré l'inclination commune qu'ils nourrissaient pour la musique antique, Mei et Galilei semblent avoir cherché à extraire des réponses bien différentes de l'art musical des Anciens. Le passage suivant, extrait de la même lettre que ci-dessus, pourrait presque laisser penser à un « dialogue de sourds » entre les deux hommes :

À la question que vous me posez de savoir si je considère que l'on peut trouver chez les Anciens un autre genre consonant, d'autres sortes de consonances, un autre ordre et d'autres formes des tons, et une autre manière de chanter, qui soient inconnus des Modernes, je crois pouvoir me satisfaire de ce qui a été très amplement discuté précédemment, ce pour quoi il ne faut rien répondre d'autre<sup>16</sup>.

Derrière ces quelques lignes de Mei, on présume aisément que Galilei l'avait préalablement interrogé dans une lettre précédente sur la théorie musicale des Anciens, dans le but d'inspirer « d'autres » (l'expression revient quatre fois) pratiques musicales modernes. Face à cette demande, la réponse de Mei peut, sans exagération, être qualifiée de laconique : « il ne faut rien répondre d'autre ». Mei élude à peu près la demande de son interlocuteur, se contentant de le renvoyer à ce qu'il a dit au début de sa lettre au sujet de la monodie antique. Il referme ainsi la porte entr'ouverte par Galilei vers un dialogue sur la pratique musicale moderne.

### **Une seconde césure : Mei vs Galilei ou le théoricien vs le praticien**

Les développements précédents ont permis de mettre en évidence, la présence d'une première rupture, dans la pensée de Mei, qui entreprend de déconstruire la polyphonie moderne, et de lui substituer l'idée, purement abstraite à ce stade, d'une « merveilleuse » monodie antique. Derrière le binôme formé par Mei et Galilei, s'entrevoient désormais les dynamiques

---

<sup>14</sup> Cette polémique s'illustrera particulièrement à travers le *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino* que Galilei publie à Florence en 1589.

<sup>15</sup> CL.V. PALISCA, « Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata », *The Musical Quarterly*, 40, n° 1 (1954), p. 1-20

<sup>16</sup> Extrait de la première lettre de Mei à Galilei du 8 mai 1572, éd. CL.V. PALISCA, *Letters, op. cit.*, p. 107-108. [A la domanda che voi mi fate se io tengo che altro genere consonante et altre spezie di consonanze et altro ordine et altre forme de tuoni e nuove maniere di cantare si possin trovare appresso gli antichi che non sian conosciute da moderni: puo stimo io abbastanza sodisfare quanto di sopra se n'è discorso assai diffusamente, et per cio non occorre replicare altro.]

d'une seconde césure, entre, d'une part, les intérêts plus cognitifs et théoriques et Mei, et de l'autre, un dessein davantage ancré dans la pratique musicale chez Galilei. Pour l'illustrer, il est intéressant d'examiner en parallèle deux passages dans lesquels Mei et Galilei s'interrogent sur les différences entre la musique ancienne et la musique moderne :

Mei, <i>De modis</i>	Galilei, <i>Dialogo</i>
Combien et quels furent donc les tons et modes chez les Anciens, par quelles caractéristiques et qualités les distinguait-on entre eux : en la matière, si je ne m'abuse, nous avons suffisamment bien discoursu. Et ainsi, pour remplir notre devoir, il nous reste à parler de leur usage. Nous entreprendrons d'accomplir cela, après avoir d'abord mis en évidence <b>en quoi ils diffèrent de nos modes et sur quels points ils s'accordent avec eux</b> . À cet égard, il apparaîtra clairement, je crois, que c'est pour soutenir leurs propres hypothèses que <u>nos théoriciens ont non seulement ruiné toute la théorie, mais aussi la pensée des Anciens</u> <sup>17</sup> .	En dépit du paroxysme d'excellence de la musique <u>pratique</u> des modernes, nous n'entendons ni ne voyons aujourd'hui le moindre signe de ce que provoquait la musique antique (...) De telle manière que, ni sa nouveauté, ni son excellence n'ont jamais eu, auprès de nos <u>praticiens</u> , la force d'opérer le moindre des vertueux effets qu'opérait celle des Anciens, d'où l'on tirait une utilité et une commodité infinies : on en conclut nécessairement, soit que la musique, soit que la nature humaine a changé par rapport à son état originel. <b>Mais qu'elle était la musique des Anciens et quelle est l'actuelle, comment put-elle et pourrait-elle dès lors encore advenir, on le démontrera en son lieu</b> <sup>18</sup> .

En caractères gras, j'ai mis en évidence la question de départ, commune à Mei et Galilei, que l'on pourrait reformuler de la sorte : « Quelles sont les différences entre la musique antique et la musique moderne ? ». Les passages soulignés laissent ensuite entrevoir les desseins divergents de Mei et de Galilei au moment de répondre à cette question. L'intérêt de Mei est de montrer que les théoriciens modernes ont « ruiné » la pensée musicale des Anciens, tandis que, de son côté, Galilei espère trouver dans la musique des Anciens de potentielles pistes d'inspirations pour les praticiens futurs. L'opposition transparaît également à travers les vocables de « théoriciens » et de « praticiens » dans chacun des deux extraits.

Il serait toutefois dommage de prendre congé de notre binôme florentin sur cette rupture, sans envisager les dynamiques d'une possible réconciliation. Dans les faits, cette dernière s'opère presque naturellement si l'on dirige les projecteurs sur la scène de la Camerata Fiorentina, dont il a été question précédemment. Au sein de la Camerata, Galilei a expérimenté,

<sup>17</sup> *De modis*, excipit du livre II, Tsug. p. 70. [Quot igitur et quinam fuerint apud ueteres musicos toni ac modi, qualesque quibusue notis inter se dignoscerentur, pro re, ni fallor, satis commode indicauimus. Quo itaque id praestemus, quod debemus, de illorum usu reliquum est ut dicamus. Id uero perficere conabimur, cum quid illi a nostrorum modis differant, in quoue cum iisdem conueniant, prius cognouerimus. Qua in re nostros, ut proprias hypotheses sustinerent, totam priscorum cum doctrinam tum sententiam peruertisse, perspicue, opinor, apparebit.]

<sup>18</sup> V. GALILEI, *Dialogo*, op. cit., p. 81. [Con tutto il colmo d'eccellenza della musica pratica de moderni, non si ode ò pur vede hoggi un minimo segno di quelli che l'antica faceua (...) Di maniera che ne la novità, ne l'eccellenza di essa, ha mai havuto appresso de nostri pratici, forza d'operare alcuno di quelli virtuosi effetti che l'antica operava, dalla quale se ne traeva utile e commodò infinito : la onde necessariamente si conclude ò che la musica, ò che la humana natura si sia mutata da quel primo suo essere. Ma quel fusse la musica degli antichi, e qual sia quella d'hoggi, e da quello potesse e possa ciò avvenire, si dimostrerà al suo luogo.]

à deux occasions, des techniques compositionnelles pour mettre au point des madrigaux monodiques<sup>19</sup>. Ces œuvres, aujourd'hui perdues, sont significatives dans la mesure où elles marquent les débuts de cette volonté des compositeurs modernes de ressusciter la monodie à l'antique. La relation entre Mei et Galilei pourrait ainsi s'envisager de manière peut-être un peu simpliste, en considérant que Mei, en quête d'élaborer une connaissance sur la musique antique, recompose l'idée abstraite d'une musique antique d'essence monodique, aux vertus merveilleuses sur l'âme humaine. À sa suite, Galilei, en quête d'une action concrète pour améliorer la musique moderne, réfléchit à de possibles concrétisations musicales de cette thèse monodique défendue par Mei. Dans une telle optique, La Camerata Fiorentina peut indéniablement être vue comme le laboratoire où convergent les desseins des deux hommes et où la monodie antique, en quelque sorte « mise en action » par les compositeurs modernes, donne lieu à un nouveau départ dans la pratique musicale moderne, celui d'une « monodie antique en construction »<sup>20</sup>.

### **Synthèse : la monodie antique en construction**

Cette monodie antique en construction peut ainsi être vue comme le résultat de ce long processus de transformations et mutations, mais aussi de césures et de ruptures, que connaît la pensée musicale à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Italie. Au fil de ses recherches sur la musique des Anciens, Girolamo Mei amorce les dynamiques d'une première césure, entre la polyphonie moderne et la monodie antique. La mutation en résultant est ici d'ordre purement cognitif. La face « active » de cette mutation donne ensuite lieu à une seconde césure avec Vincenzo Galilei et les musiciens de la Camerata qui lui emboîteront le pas. Ces derniers ont permis de transformer l'idée théorique d'une « monodie antique », de la concrétiser en quelque sorte dans la pratique musicale de leur temps<sup>21</sup>. Lieu de transitions et de transmissions des savoirs, la Camerata Fiorentina semble aussi pleinement pouvoir s'envisager comme un lieu de

---

<sup>19</sup> Ces expérimentations, réalisées à partir de l'*Enfer* de Dante et des *Lamentations* de Jérémie, auraient été représentées en 1582 au sein de la Camerata Fiorentina, cf. N. PIRROTTA, « Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata », *The Musical Quarterly*, 40, n° 2 (1954), p. 173.

<sup>20</sup> Ces quelques lignes abordant le problème de la relation de la théorie et de la pratique musicales sont en partie inspirées de la réflexion d'A. HENNION, « Rameau and Harmony: Can Theory Make Reason of Music? », in A. HENNION et CHR. LEVAUX (ed.), *Rethinking Music through Science and Technology Studies*, New York-Londres, 2021, p. 11-25.

<sup>21</sup> Comme le note, toutefois, Cl.V. Palisca, à aucun moment dans son *Dialogo*, Galilei ne fournit d'indication spécifique sur la manière de mettre en pratique, en musique, son idéal de monodie. Sa réflexion reste de l'ordre de l'esthétique, mais ne met pas spontanément un compositeur sur la voie de la composition de monodies expressives, cf. Cl.V. Palisca, « Vincenzo Galilei and Some Links between "Pseudo-Monody" and Monody », *The Musical Quarterly*, 46, n° 3 (1960), p. 344 ; 346.



transformations et de mutations, où théorie et pratique musicales ont pu s'actualiser l'une par l'autre dans une dynamique d'interdépendance.

Indéniablement, les réflexions qui précèdent donnent aussi lieu à une reconsidération de l'hypothèse de départ d'un « dialogue de sourds » entre Mei et Galilei. De l'idéal recomposé d'une monodie antique aux monodies à l'antique ressuscitées par les compositeurs de l'époque moderne, la science et l'art ont œuvré dans une dynamique d'interdépendance. Le binôme Mei – Galilei peut être érigé en parfait paradigme de cette interrelation entre la figure du savant et celle de l'artiste. Au lieu de l'envisager comme un « dialogue de sourds », peut-être est-il plus opportun de la repenser comme un « tournant artistique », une expression derrière laquelle transparaît la synergie qui opère entre une recherche musicale scientifique et artistique au sein de la Camerata Fiorentina.

Ce concept de « tournant artistique » est emprunté à un ouvrage qui se définit comme le manifeste du programme doctoral pour les études musicales en Belgique flamande, au moment de la création du doctorat en art dans les années 2000. Derrière ce concept, les auteures questionnent l'acte de recherche artistique, envisagé comme nouvelle manière d'investiguer la connaissance. Le « tournant artistique », écrivent-elles, n'est pas à entendre comme un déplacement de la science vers l'art, mais plutôt comme une reconnaissance de leur interrelation qui permet d'informer la recherche différemment<sup>22</sup>. Dans un tout autre contexte, certes, je décale ici ce concept, qui me paraît s'adapter particulièrement au binôme formé par Mei et Galilei. Leur interrelation est un exemple éclairant d'un tel échange qui a permis à une investigation scientifique et à un geste créatif de s'unir harmonieusement. De la déconstruction de la polyphonie moderne à la reconstruction en pensée d'une monodie antique ; puis, de l'idée abstraite de cette monodie antique aux monodies à l'antique composées par les compositeurs modernes, on assiste à plusieurs étapes d'un processus de transformations véritablement polymorphe, jalonné de mutations et de césures multiples, et qui se sublime finalement en un acte original de création artistique. La création, cette *poiêsis* aristotélicienne, vient alors transcender la dichotomie traditionnelle théorie/pratique, qui semble dans tous les cas un paradigme insatisfaisant pour appréhender ce « nouveau départ » musical de la monodie antique en construction.

---

<sup>22</sup> K. COESSENS, D. CRISPIN et A. DOUGLAS, *The Artistic Turn: a Manifesto*, Gand, 2009, p. 72: « The artistic turn is therefore not a displacement of science by art but, rather, an acknowledgement of an essential interrelationship between these two different ways of positioning ourselves in the world ».

## Bibliographie

- K. COESSENS, D. CRISPIN et A. DOUGLAS, *The Artistic Turn: a Manifesto*, Gand, 2009.
- V. GALILEI, *Dialogo della musica antica, e della moderna*, Florence, 1581.
- A. HENNION, « Rameau and Harmony: Can Theory Make Reason of Music? », in A. HENNION et CHR. LEVAUX (ed.), *Rethinking Music through Science and Technology Studies*, New York-Londres, 2021, p. 11-25.
- CL.V. PALISCA, « Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata », *The Musical Quarterly*, 40, n° 1 (1954), p. 1-20.
- CL.V. PALISCA, « Vincenzo Galilei and Some Links between "Pseudo-Monody" and Monody », *The Musical Quarterly*, 46, n° 3 (1960), p. 344-360.
- CL.V. PALISCA, *Girolamo Mei, Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. A Study with Annotated Texts*, Neuhausen-Stuttgart, 1960.
- CL.V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven-Londres, 1985.
- CL.V. PALISCA., *Vincenzo Galilei, Dialogue on Ancient and Modern Music*, New Haven-Londres, 2003.
- N. PIRROTTA, « Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata », *The Musical Quarterly*, 40, n° 2 (1954), p. 169-189.
- D. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei della « Poetica » alla musica. Con un'appendice di testi*, Florence, 1990.
- E. TSUGAMI, *Girolamo Mei, De Modis*, Tokyo, 1991.
- E. TSUGAMI, *Girolamo Mei: A Belated Humanist and Premature Aesthetician*, Tokyo, 2021.