



Fig. 1 : Hubert et Jan Van Eyck, détail du Polyptyque de l'Agneau Mystique (1432). Gand, église Saint-Bavon.

« LA MALCONSIDERATA LEGGE »

La pureté modale selon Ghiselin Danckerts (XVI^e siècle)¹

LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE SEMBLE AUJOURD'HUI ASSEZ BIEN CONNUE, beaucoup mieux en tout cas que ne l'est sa mystérieuse sœur, la musique médiévale. Pour autant, est-on certain qu'elle ne puisse plus nous surprendre? Les deux articles qui suivent tentent de démontrer le contraire. D'une part, Raymond Meylan (voir p. 48) nous livre ce qui pourrait bien être la clé d'une énigme longtemps insoluble, les fameuses « pièces à deux luths » de Francesco Spinacino, instrumentiste italien du tout début du XVI^e siècle. Une autre surprise viendra également d'Italie, mais c'est un Flamand qui en est la source: contemporain de Willaert,

(1) L'auteur remercie pour leur aide: Prof. Klaus Pietschmann (Université de Mayence), qui a mis à disposition sa copie du traité de Danckerts; le *Mikrofilmarchiv* de l'Institut de Musicologie de l'Université de Bâle, qui en a fourni des fac-similés; enfin, Prof. Luca Zoppelli (Université de Fribourg) pour ses conseils linguistiques.

Ghiselin Danckerts (vers 1510-après 1565) fut un compositeur et un théoricien d'une certaine importance en son temps: membre de la chapelle papale, formée à l'époque de la fine fleur des chanteurs et musiciens, il fut notamment appelé à arbitrer par deux fois au moins des querelles qui avaient éclaté entre des musiciens professionnels actifs à Rome. Sa réputation dut donc être considérable; son expérience dans ce domaine le poussa à rédiger un traité souvent cité, intitulé *Sopra una differentia musicale*. Malgré sa réelle célébrité, ce texte reste apparemment jusqu'à ce jour presque entièrement inédit, et ne nous a été transmis (dans son intégralité) que par des copies manuscrites.

Célèbre et pourtant inaccessible, telle pourrait être en résumé l'expression qui qualifie au mieux le traité de Danckerts. Un tel paradoxe reste difficilement explicable. Peut-être faut-il en chercher la raison dans son contenu, un contenu étonnant en vérité, qui le rend difficile à intégrer dans les conceptions qui prévalent actuellement dans l'histoire de la musique, tout particulièrement sur la question brûlante de la gestion des altérations chromatiques (dièses et bémols). Pour permettre au plus grand nombre possible de nos lecteurs d'apprécier ce texte que nous allons citer et traduire, quelques considérations sur son contexte général ne seront peut-être pas superflues.

LA « MUSICA FICTA »

Depuis le Moyen Âge, il existe dans la musique occidentale deux grands « systèmes » (utilisons ce terme à défaut de mieux): le premier est celui des notes naturelles, non altérées, appelées « *musica recta* » (la « musique droite »); le second est celui des altérations, dites « *falsa musica* » (« musique fausse ») ou « *musica ficta* » (« musique imaginée »). Ces deux ensembles correspondent très approximativement à des catégories encore usuelles aujourd'hui: ainsi, sur un piano moderne, il existe une rangée principale de touches, de couleur blanche, correspondant *grosso modo* à la « *musica recta* » médiévale; et un rang secondaire, en retrait, les « touches noires », qui représentent peu ou prou l'équivalent de la « *musica ficta* ». Cette séparation des notes de la gamme en deux ordres différents est déjà visible sur les claviers médiévaux, dont il nous reste d'assez nombreuses représentations dans l'iconographie (voir fig. 1, ci-contre), et même quelques rares spécimens matériels conservés – notamment l'orgue de Valère, près de Sion, datant de 1430 environ (voir fig. 2, page suivante); de fait, ces claviers se présentent de manière très similaire aux nôtres, mais leur utilisation fut sensiblement différente.

Une première divergence vient du fait que, dans le système médiéval, le *si* bémol appartenait non pas au domaine de la « *musica ficta* », mais à celui de la « *musica recta* »; mais ce n'est là, somme toute, qu'un détail. La deuxième différence essentielle tient au fait que l'on ne disposait alors que d'une partie des altérations possibles aujourd'hui: en effet, dans le système musical actuel, une même touche noire cumu-



Fig. 2: le clavier de l'orgue de Valère (Valais), un des plus anciens conservés au monde.

© alpha design

le plusieurs fonctions; ainsi, la première touche noire, située entre le *do* et le *ré*, peut être aussi bien un *do* haussé (dièse) qu'un *ré* baissé (bémol); cette ambiguïté n'existe pas dans le système du Moyen Âge et de la Renaissance, où

cette première touche chromatique ne peut être qu'un *do* dièse, et non un *ré* bémol, note alors inusitée; de même pour la seconde, qui sera forcément un *mi* bémol (et non un *ré* dièse); la troisième sera un *fa* dièse et non un *sol* bémol; la quatrième est le plus souvent un *sol* dièse et non un *la* bémol². Quant à la cinquième touche, ce sera un *si* bémol et non un *la* dièse – ce *si* bémol, comme nous l'avons déjà signalé, fera partie du système diatonique normal («*musica recta*») et non pas du système altéré («*musica ficta*»).

Enfin, la troisième différence majeure entre le système médiéval et le système actuel réside dans le caractère très souvent *implicite* de ces altérations: bien que, d'un point de vue technique, elles puissent parfaitement se noter dans les partitions de l'époque, elles seront volontiers laissées sous-entendues; c'est-à-dire que le compositeur et le copiste préféreront laisser à l'interprète la responsabilité d'ajouter ces altérations chromatiques (dièses et bémols), en appliquant certaines règles qui se transmettaient essentiellement de manière orale, mais que plusieurs théoriciens se sont donné la peine de transcrire pour nous; cette intervention ne se note donc pas, mais s'exécute de manière pour ainsi dire improvisée, au moment de l'interprétation. La situation n'est pas simple toutefois, car la période concernée s'étend sur au moins quatre siècles (du XIII^e au XVI^e), et comprend des styles musicaux qui peuvent être extrêmement différents les uns des autres; rien ne prouve *a priori* que tous ces répertoires aient pratiqué les mêmes règles de ce point de vue.

C'est sans doute en raison de son caractère mystérieux que cette *musica ficta* passionne depuis plus d'un siècle les musicologues. Plusieurs importants chercheurs germaniques se penchèrent d'abord sur la question, dès avant 1900³; ils furent suivis, surtout après 1945, par des anglo-saxons qui en sont devenus les plus grands

(2) Certains rares théoriciens lui préfèrent le *la* bémol; toutefois, quel que soit le système envisagé, il ne peut y avoir de place que pour l'un des deux.

(3) Notamment (par ordre chronologique) August Ambros, Johannes Wolf, Hugo Riemann, Willi Apel, Klaus-Jürgen Sachs; voir la bibliographie en fin d'article.

spécialistes – et ce jusqu'à ce jour⁴. De manière très générale, leurs recherches se sont consacrées à retrouver une méthode unique, supposée s'appliquer à l'ensemble de la période, et à tous les pays concernés (c'est-à-dire essentiellement l'Italie, la France, la péninsule ibérique, les États germaniques et l'Angleterre); dans cette conception, les divergences ne peuvent porter que sur des détails. Au contraire, dans ma thèse, publiée en l'an 2000⁵, je m'étais efforcé de montrer que les pratiques ont beaucoup varié à cet égard, selon les époques, mais aussi selon les régions, les écoles, voire les instruments considérés. Cette recherche se limitait au cas des sensibles, qui ne représente de loin pas la totalité du domaine d'application de la *musica ficta*, mais qui en constitue indéniablement une partie très importante (ex. 1):



Cette sensible (*) se définit comme une pénultième note qui subit l'attraction de la note finale, et qui de ce fait se trouve altérée vers le haut (donc diésée), pour que l'intervalle de résolution mélodique soit le plus petit possible – à savoir un demi-ton et non un ton entier.

Les conclusions principales de cette recherche étaient les suivantes: les sensibles jouent un rôle important dans la musique occidentale dès la fin du XIII^e siècle, mais avec deux exceptions notables:

1. La musique anglaise du XIV^e siècle qui, par conservatisme, refuse encore les altérations de sensible.
2. L'école franco-flamande entre 1480 et 1560 environ, qui aurait effectué un étonnant retour en arrière, pour exclure les sensibles et retrouver la pureté des modes ecclésiastiques hérités du plain-chant médiéval.

Laissons ici de côté la question de la musique anglaise du XIV^e siècle, pour nous concentrer sur l'école franco-flamande de la Renaissance. Cette dernière est sans conteste possible une des écoles de composition les plus prestigieuses qui aient jamais existé; elle inclut notamment des artistes de premier plan, tels que Jean Ockeghem (vers 1425-1497) ou Josquin Desprez (vers 1440-1521); la question n'est donc, artistiquement parlant, pas sans importance. Or, il est remarquable de

(4) Par exemple E. E. Lowinsky, Lewis Lockwood, Howard Mayer Brown, Margaret Bent, Karol Berger, Robert Toft, et de nombreux autres, surtout récents. Au contraire, la contribution des musicologues francophones est restée modeste (Cauchie, Honegger, etc.). Voir également la bibliographie en fin d'article.

(5) Vincent ARLETTAZ: *Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIII^e au XVI^e siècle*, Sprimont, Mardaga, 2000, 526 p. Abrégé ci-après: Arlettaz 2000.

constater que cette école, qui comprend de très grands compositeurs, n'a produit en revanche que très peu de théoriciens; le plus fameux est sans doute Johannes Tinctoris, qui écrit vers 1475-1480 – et qui donc se situerait *avant* le retour à la modalité intégrale, ou au mieux au moment même où ce retour se produit. Au contraire, Adrien Petit Coclico et Ghiselin Danckerts écrivent vers 1550, c'est-à-dire à la fin de la période de splendeur des Franco-flamands; leur témoignage est donc du plus haut intérêt, puisqu'ils se trouvent être pratiquement les seuls théoriciens que l'on puisse associer directement à cette école⁶. Dans ma thèse, j'avais examiné en détail le *Compendium musices* de Coclico, imprimé en 1552 (je reviendrai plus tard sur son contenu); en revanche, je n'avais eu accès qu'à de brefs extraits du traité de Danckerts⁷, encore largement inédit; or, malgré leur brièveté, ces extraits s'étaient révélés du plus haut intérêt⁸. Le recours au texte original et intégral s'imposait donc, pour tenter de consolider l'hypothèse du retour de ces franco-flamands à une modalité intégrale. Ce sera l'objet du présent article, qui se consacrera à citer, traduire et commenter une plus large portion de ce document crucial. Avant de laisser la parole à Danckerts toutefois, quelques rappels rapides sur l'histoire générale des sensibles s'imposent.

LES ORIGINES DU SYSTÈME

Nous nous concentrerons désormais uniquement sur la question des altérations de sensible, laissant de côté les autres aspects de la *musica ficta*. Ces sensibles appa-

(6) Flamand réfugié en Allemagne vraisemblablement pour des raisons confessionnelles, Adrien Petit Coclico (1499 ou 1500–après 1562) prétend avoir été un élève de Josquin; cette affirmation n'est pas recoupée par d'autres sources, mais il faut relever qu'il est le seul théoricien à revendiquer une telle filiation artistique.

(7) Ces extraits ont été édités dans les deux publications suivantes: 1. Lewis LOCKWOOD: «A dispute on accidentals in sixteenth-century Rome», in: *Analecta Musicologica, Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte II*, 1965, p. 24-40; citations du texte de Danckerts: p. 27-32 (larges extraits des fol. 405r-407v, qui ne sont qu'indirectement en rapport avec la problématique de l'attractivité). 2. Karol BERGER: *Musica ficta, Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge etc., Cambridge University Press, 1987, p. 230, note 37 (un bref extrait du fol. 408r). D'autre part, l'intégralité du traité de Danckerts semble avoir fait l'objet d'une transcription dans le cadre d'un mémoire de maîtrise de l'Université de Pavie, mémoire qui, malgré tous nos efforts, ne nous a pas été disponible: Stefano CAMPAGNOLO: *Il «Trattato sopra una differentia musicale» di Ghiselin Danckerts*, tesi di laurea, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, rel. prof. Maria Caraci Vela, a.a. 1991-92 (référence d'après: Stefano CAMPAGNOLO: «Guastatori e stropiatori della divina scientia della musica»: Ghiselin Danckerts ed i compositori della "nuova maniera"», in: M. T. ROSA-BAREZZANI, D. SABAINO et R. TIBALDI (éd.): *Musica in subtilitate scrutando: contributi alla storia della teoria musicale*, Lucca, 1994, p.193–242; p. 193.

(8) Arlettaz 2000, p. 195-199.

raissent dans les manuscrits musicaux vers la fin du XIII^e siècle, par exemple dans cette piécette d'Adam de la Halle (1245/50-?1285/8), souvent appelé «le dernier trouvère» (ex. 2):



ex. 2: Adam de la HALLE: *Bonne amourette*⁹

Elles se développent au XIV^e siècle, où certains manuscrits sont déjà riches en altérations; c'est à la même période que les théoriciens énoncent ce que j'ai proposé d'appeler le «concept d'attractivité»; deux formulations sont possibles, l'une mélodique, l'autre harmonique:

La formulation mélodique

Du point de vue horizontal, mélodique, la cadence se définit par une formule de broderie inférieure, du genre *ré-ut-ré, fa-mi-fa* ou *sol-fa-sol*¹⁰ par exemple (ex. 3):



ex. 3

Pour satisfaire au principe d'attractivité, la note médiane de cette formule doit se résoudre sur la finale par un mouvement de demi-ton; pour les cadences du type *ré-ut-ré* ou *sol-fa-sol* par exemple, il faudra hausser cette note médiane pour en faire une sensible (ex. 4):



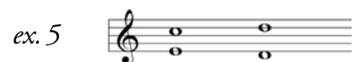
ex. 4

(9) *Corpus Mensurabilis Musicae*, vol. 44, p. 57, N° 14, mes. 3-4.

(10) *Ut, ré, mi, fa, sol*, sont pris ici non pas dans le sens moderne, mais au sens de la solmiation ancienne.

La formulation harmonique

Du point de vue vertical, harmonique, la cadence se définit le plus souvent comme une succession sixte-octave: la sixte, considérée à cette époque encore comme une consonance imparfaite, donc instable, débouchera sur l'octave par mouvement contraire des deux voix; cette octave, consonance parfaite, est stable, donc adaptée au repos final (ex. 5):

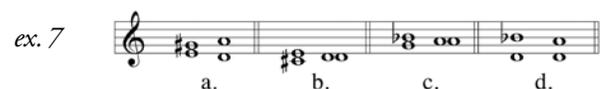


Appliqué à ce cas, le principe d'attractivité demande que la sixte soit rendue majeure (par exemple en altérant la note supérieure, ex. 6):



...ce qui permet d'obtenir un mouvement de demi-ton dans la résolution mélodique d'une des deux voix; ce qui, au final, reviendra très souvent au même que la formulation mélodique exposée ci-dessus.

La formulation harmonique envisage plusieurs autres cas, analogues à celui-ci: lorsqu'une tierce se résout sur la quinte (également par mouvement contraire, et par dilatation), il faudra aussi que cette tierce soit rendue majeure, pour être la plus proche possible de la quinte (ex. 7a); à l'inverse, une tierce se résolvant sur l'unisson est appelée à se contracter, il faut donc qu'elle soit déjà petite (mineure) (ex. 7b et 7c); il en va de même pour une sixte se résolvant sur la quinte (ex. 7d), et non sur l'octave:



Dans tous ces cas, la règle pourrait se résumer en une proposition: il faut qu'une des deux voix procède par mouvement de demi-ton mélodique, pour satisfaire aux exigences de l'attraction.

Les exemples 7c et 7d ci-dessus nous montrent un mouvement attractif descendant; celui-ci peut également se rencontrer dans la succession cadentielle par excellence, sixte-octave, mais dans la voix inférieure cette fois, qui sera baissée (ex. 8):



Historiquement, la formulation mélodique apparaît la première, ce qui paraît logique, car l'attractivité est fondamentalement un phénomène de nature mélodique; c'est un traité français anonyme de la fin du XIII^e siècle qui la propose pour la première fois¹¹; la formulation harmonique apparaît quelques décennies plus tard, chez un Italien, Marchettus de Padoue (vers 1310-20)¹². Dans la suite, et jusqu'au XVI^e siècle, ces deux formulations seront reprises et diversement développées par de nombreux théoriciens – mais non par tous: une bonne partie d'entre eux n'abordent pas du tout le sujet.

À la même époque, l'analyse de certaines partitions nous montre que, dès le XIV^e siècle, certaines altérations devaient déjà être sous-entendues:



ex. 9: Guillaume de MACHAUT: *Messe Nostre-Dame, Kyrie II*¹³

Cette octave parallèle (*) comporte une sensible explicite dans la voix supérieure, mais aucune altération dans la voix intermédiaire¹⁴; il est très probable toutefois que cette dernière doive également être haussée, car la dissonance qui résulterait d'un tel intervalle (fausse octave, *sol-sol* dièse) serait des plus désagréables.

C'est dès la même période que certains théoriciens – encore peu nombreux – attestent la possibilité de laisser certaines altérations sous-entendues¹⁵; et de fait, plus

(11) PSEUDO-GARLANDE (fin du XIII^e siècle): *De musica mensurabili positio*, édité in: 1. E. de COUSSEMAKER: *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a gerbertina alteram...*, Paris, Durand, 1864-76, vol. 1, p. 97-117. 2. Erich REIMER: *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1972 (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. X), Teil I: *Quellenuntersuchungen und Edition*, p. 91-97.

(12) MARCHETTUS DE PADOUE: *Lucidarium in arte musicae planae*, vers 1309-1318; édité in: Martin GERBERT: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, 1784, vol. 3, p. 64-121.

(13) *Corpus Mensurabilis Musicae*, vol. 2, p. 5, mes. 65.

(14) Les dièses qui figurent au-dessus de la portée sont des ajouts de l'éditeur moderne.

(15) Le premier témoignage en date figure dans le «traité anonyme de Paris» (aujourd'hui conservé à Berkeley), qui fut compilé vers la fin du XIV^e siècle (cf.: Olivier B. ELLSWORTH

on avance dans le temps, moins les manuscrits contiennent d'altérations explicitement notées. Dans le courant du XV^e siècle, elles sont déjà devenues très rares ; dans la musique des compositeurs franco-flamands, elles disparaissent même totalement vers la fin du XV^e siècle, pour ne commencer à réapparaître que vers 1560. Dans ma thèse¹⁶, j'avais mentionné comme une rarissime exception ce passage du Flamand Nicolas Gombert (vers 1500–vers 1560) :

A musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major. The lyrics are: 'don - ne, car la sai - son est bon - ne. bon - ne car la sai - son est bon - ne. la sai - son est bon - ne car la sai - son est bon - ne.' There is a sharp sign on the final note of the Soprano line, indicating a sharp alteration.

ex. 10 : Nicolas GOMBERT : *Le chant des oyseaux*¹⁷

Mais cette exception n'en est en fait pas une ; si l'on consulte en effet le fac-similé¹⁸ de l'édition originale (imprimée par Susato à Anvers, en 1545), on constate que ces altérations n'apparaissent pas du tout – ni les *fa* dièses, ni les *mi* bémols ; il s'agit donc d'un ajout de l'éditeur moderne – un ajout qui, de manière assez inexplicable, n'a pas été signalé dans l'apparat critique. Nous pouvons donc éliminer ce cas, et considérer que la musique franco-flamande de cette époque n'utilise virtuellement plus d'altérations de sensible explicites¹⁹.

C'est pour cette période justement (vers 1480-1560) que j'avais proposé l'hypothèse d'un retour à une modalité intégrale, totalement dépourvue de sensibles ; parmi les arguments qui me poussaient dans cette direction, figurait notamment

(éd.): *The Berkeley Manuscript, University of California, Music Library, MS. 744* [...], Lincoln and London, University of Nebraska Press, [1984], p. 44. Le principe des altérations implicites sera développé plus tard surtout par Ramos de Pareia (1482), Stefano Vaneo (1533) et Gioseffo Zarlino (1558). Il sera contesté dès 1530 environ, par Aaron (1529) et Vicentino (1555). Cf. Arlettaz 2000, p. 138, 163, 185, etc.

(16) Cf. Arlettaz 2000, p. 94.

(17) Cf. *Corpus Mensurabilis Musicae* 6, vol. 11, p. 2, mes. 42.

(18) Tielman SUSATO : *Le dixiesme livre [des chansons] contenant la Bataille à quatre de Clément Janequin* [1545], Bruxelles, édition culture et civilisation, 1970 (*Corpus of Early Music* 11), fol. 4v-6.

(19) J'ai réalisé par ailleurs une recherche analogue sur une importante collection de manuscrits franco-flamands de cette époque, les manuscrits de Cambrai, avec des résultats similaires ; cette étude a fait l'objet d'un article à paraître.

l'apparition à la cadence de *septièmes degrés doublés*, que l'on ne peut hausser sans provoquer des problèmes harmoniques insolubles²⁰ :

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The lyrics are: '-son, Chri - ste e - lei - son. -le - i - son, e - - - le - i - son. Chri - ste e - - - lei - - - son. - - - ste e - lei - - - son. - - - ste e - lei - - - son. -ste e - lei - - - son.' There are sharp signs on the final notes of the Soprano and Bass lines, indicating sharp alterations.

ex. 11 : Nicolas GOMBERT : *Missa Tempore paschali, Kyrie*²¹

C'est précisément ici que doit venir se greffer le témoignage de Danckerts, qui fut un des très rares théoriciens clairement liés à l'école franco-flamande de cette époque. Après lui, c'est-à-dire peu après le milieu du XVI^e siècle, le problème sera résolu à sa source même : les altérations explicites vont en effet refaire leur apparition, et le rôle des altérations implicites va sans cesse diminuer, vidant rapidement de sa substance le cœur même de la question. Cette réapparition progressive des altérations explicites commence dès 1530-1540 environ pour les compositeurs italiens, dès 1560 seulement pour les franco-flamands ; elle semble virtuellement achevée vers la fin du XVI^e siècle²².

LES TABLATURES

Avant de donner enfin la parole à Danckerts, disons encore un mot rapide sur la question des *tablatures* : à cette époque, contrairement à la nôtre, la musique instrumentale utilise des systèmes de notation complètement différents de celui qui

(20) L'argumentation concernant ces « septièmes degrés doublés » ne peut se résumer ici ; je renvoie le lecteur à ma thèse pour un traitement complet de la question, p. 332-489 ; dans ce contexte, le cas de la musique anglaise est particulièrement complexe.

(21) *Corpus Mensurabilis Musicae* 6, vol. 3, p. 57, mes. 79.

(22) Cf. Arlettaz 2000, p. 95-99.

Fig. 3: O. PETRUCCI: *Tenori e contrabassi intabulati [...] Libro secondo. Francisci Bossinensis Opus, 1511.*

sert pour la musique vocale : ces systèmes, appelés tablatures, reposent sur les *doigtés* ; dans la tablature de luth italienne par exemple (fig. 3), les chiffres indiquent le numéro de la frette où l'on doit pincer la corde : le numéro 2 indique la deuxième frette, le 3 indique la troisième frette, soit quelques centimètres plus haut ; cela correspond à une différence d'un demi-ton. Dans un tel système, il n'est donc pas possible de laisser l'ambiguïté entre une note naturelle et son altération ; d'où l'idée d'étudier ces tablatures pour voir de quelle manière leurs auteurs ou arrangeurs gèrent les altérations²³.

Cette démarche doit toutefois s'accompagner de quelques précautions méthodologiques : il n'est en effet pas démontré *a priori* que les pratiques de la musique instrumentale soient applicables également à la musique vocale – d'autant plus que cette dernière est essentiellement destinée à l'église, et l'autre au salon ou à la cour ; d'importantes différences stylistiques ne sont pas à exclure. Malgré cela, on pourra

(23) La notation de ces tablatures varie d'un instrument à l'autre et d'un pays à l'autre. Ainsi, il existe des tablatures de luth italiennes, françaises ou allemandes, des tablatures espagnoles pour *vihuela* (ancêtre de la guitare), des tablatures d'orgue allemandes (ancien système ou nouveau système) et des tablatures de clavier espagnoles. Enfin, pour la littérature d'orgue italienne ou française, on utilise la notation vocale sur plusieurs portées – c'est-à-dire une *partition*.

trouver dans certaines tablatures d'orgue allemandes de cette époque des signes de l'influence de la modalité intégrale qui aurait alors été pratiquée par les chanteurs et compositeurs franco-flamands ; voici un exemple d'une cadence sans altération de sensible – c'est-à-dire avec *septième degré bas* (*) – dans cette littérature pour orgue :

ex. 12: Hans BUCHNER: *Quae est ista* (vers 1530)²⁴

Dans l'article qui suit celui-ci (voir p. 48), Raymond Meylan aborde d'autres aspects de ces tablatures de la Renaissance, en partie sous l'angle de la *musica facta*. Nous laisserons là cette question de la musique instrumentale, qui mériterait en soi un traitement spécial²⁵.

Après ces quelques rappels d'ordre général, il est temps d'aborder le traité de Danckerts.

LE TRAITÉ DE GHISELIN DANCKERTS

Le musicologue néerlandais De Bruijn, qui a étudié le traité de Danckerts dans les années 1940, a établi la présence de trois versions successives, plus ou moins complètes, datant respectivement de 1551, 1555-6 et 1559-60 approximativement²⁶. L'Italien Stefano Campagnolo, ayant examiné ce texte plus récemment, propose des datations légèrement différentes : 1552 pour la première version, 1552-54 pour la deuxième et 1554-56 pour la troisième²⁷. Dans tous les cas, nous nous situons dans les dernières années de floraison de l'école franco-flamande. Un seul manuscrit possède les trois versions ; il est aujourd'hui conservé à la Biblioteca Vallicelliana à Rome, sous la cote R56, qui contient également divers traités de morale, d'astronomie, et même de magie et d'exorcisme²⁸. Des trois versions, la première (fol. 348-

(24) Jost Harro SCHMIDT (éd.) : *Hans Buchner, Sämtliche Orgelwerke*, Frankfurt, H. Litolf, 1974, 2 vol. (*Das Erbe deutscher Musik*, vol. 54-55) ; vol. 1, p. 45, mes. 68.

(25) Voir notamment : Arlettaz 2000, p. 240-331, ainsi que sa bibliographie, p. 508-512.

(26) J. DE BRUIJN : « Ghisilinus Danckerts », in : *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, XVI/4 (1946), p. 217-52 ; XVII/2 (1949), p. 128-57 ; p. 145-147.

(27) Stefano CAMPAGNOLO : « Guastatori e stropiatori... », *art. cit.*, p. 197-8.

(28) J. DE BRUIJN : *art. cit.*, p. 143.

380) inclut quelques éléments qui disparaîtront par la suite, notamment une liste de compositions de Danckerts. Mais globalement, la deuxième version (fol. 382-424) est la plus complète, la troisième (fol. 566-603) n'en étant qu'une mise au net pour bon à tirer²⁹.

Bien que l'ensemble des sujets abordés par Danckerts dans ce traité n'entre pas directement dans notre problématique, il ne sera pas inutile d'en présenter ici un bref résumé, se basant principalement sur l'article de De Bruijn cité ci-dessus³⁰ : dans sa version la plus complète (la deuxième, fol. 382-424), l'ouvrage comprend trois parties qui s'organisent de la manière suivante : la première décrit la fameuse « dispute » qui a opposé Don Nicola Vicentino à Vincentio Lusitano, à propos des genres de la musique antique ; de nature purement historique, cette première partie cite les documents y relatifs, y compris ceux omis par Vicentino dans son célèbre traité *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555). La deuxième partie est une présentation du système des genres grecs antiques (voir ex. 13), se basant essentiellement sur



ex. 13: Les trois genres de la musique grecque antique.

* Le signe ♯ devant le fa désigne un quart de ton, à mi-chemin entre fa et mi.

Boèce. Danckerts y affirme que la musique de son époque est diatonique, et non pas un mélange des trois genres comme le veut Vicentino ; il donne des exemples des trois genres, l'enharmonique étant difficile pour la voix, mais pouvant se jouer sur le luth ou la viole ; toujours à l'encontre de Vicentino, Danckerts affirme que le genre diatonique produit plus d'effet que les deux autres³¹. La troisième partie enfin est la plus intéressante pour notre problématique : dans les deux premiers chapitres, Danckerts donne comme illustration une autre dispute qui eut lieu également à Rome, entre deux chanteurs de l'église de San Lorenzo di Damaso : le premier (une basse, un certain Guido, d'origine française) voulant ajouter un bémol à la clé de sa partie (et de sa partie seule), l'autre (un ténor de Parme, Zoppino) s'y opposant³². Dans le troisième chapitre, Danckerts, prolongeant les réflexions des deux chapitres

(29) J. DE BRUIJN : *art. cit.*, p. 143-144.

(30) J. DE BRUIJN : *art. cit.*, p. 144-145.

(31) Longtemps négligée, cette deuxième partie a été examinée plus en détail par Boncella et MicKinney : P. A. L. BONCELLA : « Denying ancient music's power: Ghiselin Danckerts' essays in the "Generi inusitati" », in : *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, XXXVIII (1988), p. 59-80. Timothy R. MCKINNEY : « Point/counterpoint : Vicentino's musical rebuttal to Lusitano », in : *Early Music* vol. 33, N° 3 (August 2005), p. 393-412.

(32) J. DE BRUIJN : *art. cit.*, p. 144.

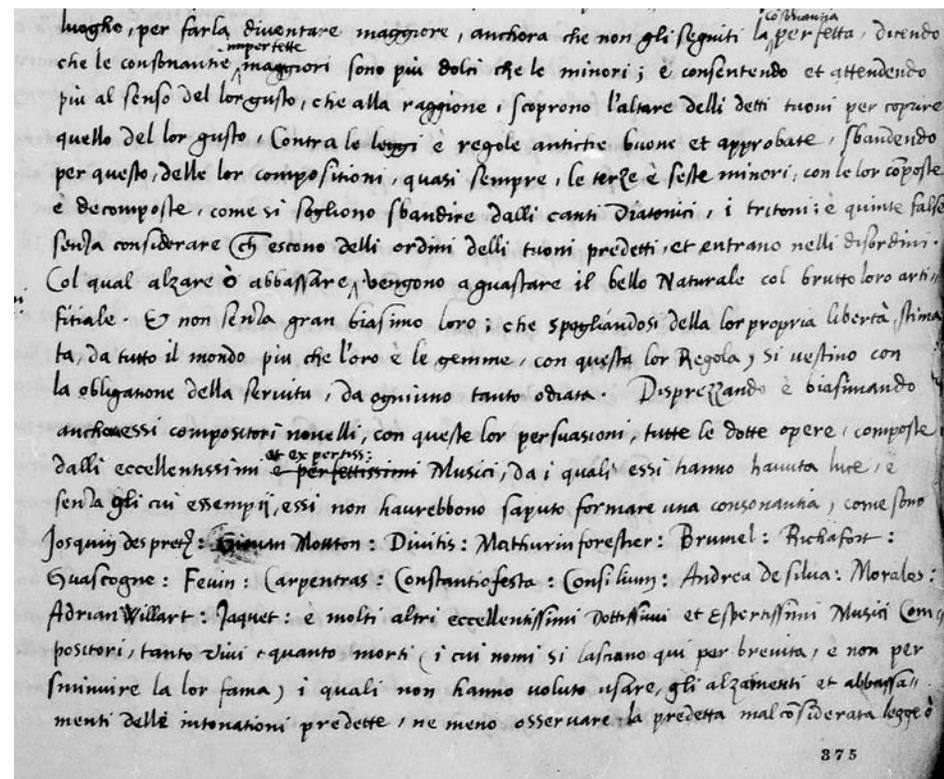


Fig. 4: Ghiselin Danckerts, «Sopra una differentia musicale», Rome, Biblioteca Vallicelliana, R56, fol. 408/375. À la fin de ce passage, Danckerts affirme que les plus grands compositeurs franco-flamands (qu'il cite) n'ont pas observé la « malencontreuse loi » (« malconsiderata legge »), et n'ont pas utilisé les « hausses et abaissements de notes » (« alzamenti et abbassamenti delle intonazioni »). Voir pages 36-37 et 43.

précédents, critique les abus des inflexions chromatiques commis par certains compositeurs se réclamant de l'école moderne (« compositori novelli »). Puis il s'attaque aux appellations « chromatique » et « a note negra » (chapitre IV). Les deux derniers chapitres enfin portent sur la notation des proportions rythmiques.

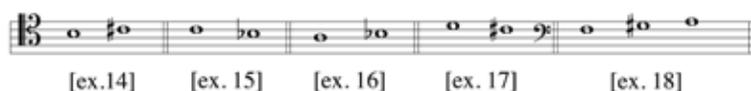
C'est donc dans le troisième chapitre de cette troisième partie (deuxième version du traité) que nous trouverons les éléments les plus instructifs pour notre problématique ; voici ce texte (dès le fol. 407v/374v), que nous accompagnons d'une traduction personnelle³³.

(33) Signalons que, par souci de clarté, nous avons transcrit dans le texte italien les passages que Danckerts a ultérieurement supprimés en les barrant ; mais nous n'en avons pas tenu compte dans notre traduction. D'autres éléments au contraire, qui ont été rajoutés après coup sous forme d'annotations suscrites (au-dessus de la ligne normale, et en petits caractères), ont été intégrés aussi bien à la transcription qu'à la traduction.

TEXTE : Ghiselin DANCKERTS : *Sopra una differentia musicale*, troisième partie.
Rome, Biblioteca Vallicelliana, R56, fol. 407v (374v)³⁴

De gli errori, nelli quali incorrono molti compositori novelli, [quali] fanno professione di comporre alla nuova maniera. E di quelli che intitolo[n]o i lor canti per Chromatici. Cap: III

Poiche per caggion della prima sudetta Differentia Musicale, mi si è offerta l'occasione di scrivere qualche cosetta; Non lascerò di dire della abusione che a tempi nostri da pochi anni in qua è nata nel comporre i canti figurati, da certi compositori novelli; I quali disprezzando tutte le Regole et leggi e buoni ordini antichi buone leggi: ordini: et Regole antiche (persuadendosi con le lor nove leggi è Regole, di togliere la fama a gli altri compositori) dimostrano non sapere gli ordini delli Tuoni autentici e plagali, che sono necessarij di osservarli nelli canti Diatonici, per non entrare nelli disordini, per li quali ogni cosa va in Rovina; ò se gli sanno mostrano non volerli osservare, facendo professione solamente, di alzare et abbassare le note fuor della lor ordinaria intonatione, per ridurre non solamente l'intervallo del semitono minore à tuono intiero così [ex. 14] ovvero così [ex. 15] ma ancho l'intervallo del tuono a semiton minore così [ex. 16] over ò così [ex. 17] ovvero (quelche é peggio) a semiditono così [ex. 18] et ciò senza assegnare raggion veruna, se non che compongono di



questa sorte alla nuova maniera, et piace così a loro di farlo, vedendo che anchora altri lo fanno, e così l'un cieco guidando l'altro, tutti cascano nel fosso. [2 mots suscrits, difficilement lisibles: de disordini?]. I Quali compositori paiono ben esser de quelli, delli / [fol. 408 (375)] quali Don Nicola Vicentino predetto forse volse dire, che non sapevano di che genere di Musica fossero i canti, i quali essi istessi componevano.

Costoro³⁵ troppo inconsideratamente vogliono quasi sempre usare questi alzamenti et abbassamenti delle note, fuora delle lor proprie è naturali intonationi nelle compositioni loro (come ho detto) legandosi con certe vane obligationi è leggi loro, di non volere andare alla consonantia perfetta, se non con la imperfetta piu propinqua, il che si potrebbe supportare quando l'usassero rare volte, et accidentalmente; ma osservandosi questa legge ordinariamente per tutto, et in ogni luogo sempre, come fanno li detti Compositori Novelli), verrebbe in troppo pregiudicio delli tuoni

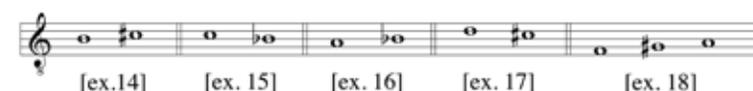
(34) Ce passage est pourvu de deux foliotations différentes; celle du sommet de la page, la plus généralement utilisée, comporte des numéros plus élevés que la foliotation du bas de la page, que nous donnons entre parenthèses.

(35) C'est avec ce mot « Costoro » que commence l'extrait cité et traduit par Karol Berger: Karol BERGER: *Musica ficta*, op. cit., p. 230, note 37.

TRADUCTION

Des erreurs dans lesquelles tombent de nombreux compositeurs modernes [*novelli*], lesquels font profession de composer à la nouvelle manière. Chapitre III.

Puisque, à cause de la première controverse musicale citée ci-dessus, l'occasion s'est offerte à moi d'écrire un petit quelque chose, je ne me retiendrai pas de parler de l'erreur qui, de notre temps, depuis peu d'années, est née dans la composition des chants figurés par certains compositeurs modernes [*novelli*]; lesquels, méprisant toutes les bonnes lois, prescriptions et règles anciennes (se persuadant avec leurs nouvelles lois et règles d'ôter la gloire aux autres compositeurs), démontrent qu'ils ne connaissent pas les ordres des tons authentiques et plagaux, qu'il est nécessaire de respecter dans les chants diatoniques pour ne pas tomber dans les désordres, par lesquels chaque chose va à sa ruine; ou s'ils les connaissent, ils montrent qu'ils ne veulent pas les observer, faisant profession seulement de hausser et abaisser les notes hors de leur intonation ordinaire, pour réduire non seulement l'interval du demi-ton mineur à un ton entier, de cette manière [ex. 14] ou de celle-ci [ex. 15], mais aussi l'interval du ton à un demi-ton mineur, de cette manière [ex. 16] ou de celle-ci [ex. 17], ou encore (ce qui est pire) à une tierce mineure [*semiditono*] ainsi [ex. 18], et cela sans



indiquer aucune raison, sinon qu'ils composent de cette sorte à la manière nouvelle; et il leur plaît de faire ainsi, voyant que d'autres aussi le font, et ainsi, un aveugle en guidant un autre, ils tombent tous dans le fossé [des désordres]. Lesquels compositeurs paraissent bien être de ceux au sujet desquels ledit Don Nicola Vicentino peut-être a voulu dire qu'ils ne savaient pas de quel genre de musique étaient les chants qu'eux-mêmes composaient.

Ceux-là veulent presque toujours, de manière [tout à fait] [*troppo*] inconsiderée, utiliser ces haussesments et abaissements des notes hors de leurs intonation propres et naturelles dans leurs compositions (comme je l'ai dit), se liant à certaines vaines obligations et lois [de] leur [invention], de ne pas vouloir aller à la consonance parfaite sinon avec l'imparfaite la plus proche, ce que l'on pourrait supporter s'ils l'utilisaient rarement, et accidentellement; mais observant cette loi de manière ordinaire, partout, toujours et en tout lieu [(comme font lesdits compositeurs modernes [*novelli*)], cela nuirait trop auxdits tons; lesquels compositeurs non seulement haussent et baissent les notes des consonances imparfaites d'un demi-ton majeur hors de leur lieu propre et naturel pour aller avec elle[s] (étant plus proche[s]) à la consonance parfaite; mais en quelque lieu où ils trouvent une tierce ou une sixte mineure ou leurs composées ou décomposées (appelant composées ces consonances qui sont

predetti³⁶, i quali compositori non solamente alzano o abbassano le note delle consonantie imperfette per un semiton maggior fuora del lor proprio e natural luogho per andar con essa (come piu propinqua) alla consonantia perfetta; ma in qual si voglia luogho dove truovano una terza o sesta minore o loro composte o decomposte (chiamando Composte quelle consonantie che sono create dalle lor semplici et una ottava, come per essemplio la decima é composta della terza; è la decima terza dala sesta è cosi delle altre; Decomposte chiamo quelle che son create, dalle lor semplici et una quintadecima come per essemplio la decima settima é decomposta della terza, e la vigesima è decomposta della sesta) subito la segnano col *h* duro, ò col *b* molle facendo le intonare per un semiton maggiore, piu alto o piu basso del suo proprio è natural luogho, per farla diventare maggiore, anchora che non gli seguiti la [*suscrit*: consonantia] perfetta, dicendo che le consonantie [*suscrit*: imperfette] maggiori sono piu dolci che le minori; è consentendo et attendendo piu al senso del lor gusto, che alla raggione, scoprono l'altare delli detti tuoni per coprire quello del lor gusto, Contra le leggi è regole antiche buone et approbate, sbandendo per questo, delle lor compositioni, quasi sempre, le terze et seste minori, con le lor composte è decomposte, come si sogliono sbandire dalli canti diatonici, i tritoni; è quinte false, senza considerare che escono delli ordini delli tuoni predetti, et entrano nelli disordini. Col qual alzare ò abbassare, vengono a guastare il bello Naturale col brutto loro artificiale. Et non senza gran biasimo loro; che spogliandosi della lor propria libertà stimata, da tutto il mondo piu che l'oro è le gemme, con questa lor Regola, si vestino con la obligatione della servitu, da ogniuno tanto odiata. Disprezzando et biasimando ancho[ra?] essi compositori novelli, con queste lor persuasioni, tutte le dotte opere, composte dalli eccellentissimi e perfettissimi [*suscrit*: et expertiss:] Musici, da i quali essi hanno havuta luce, è senza gli cui essemplij, essi non havrebbero saputo formare una consonantia, come sono Josquin desprez: [Giovan?] Mouton: Divitis: Mathurin forestier: Brumel: Richafort: Guascogne: Fevin: Carpentras; Constantio festa; Consilium: Andrea de silva: Morales: Adrian Willart: Jacquet: e molti altri eccellentissimi dottissimi et espertissimi Musici Compositori, tanto vivi quanto morti (i cui nomi si lasciano qui per brevità, et non per sminuire la lor fama) i quali non hanno voluto usare, gli alzamenti et abbassamenti delle intonationi predette, ne meno osservare la predetta malconsiderata legge ò [fol. 408v (375v)] regola, nelle lor compositioni, considerando che tutti i canti composti di questa maniera che sarebbon del primo: o secondo: o terzo: o quarto tuono: lasciando il lor proprio procedere e la lor natural sede, e determinata fine, accennano di voler esser del quinto: o sesto: o settimo: o ottavo tuono.

I quali quinto: o sesto: o settimo: ò ottavo tuoni ne ancho essi hanno a bastanza gli ordini, che a ciaschun di loro si convengono; Anzi sono ancho essi imbastarditi e guasti [*suscrit*: di tal sorte] co i segni del *h* duro e *b* molle straordinarij nel lor procedere tramischiati, senza ordine alcuno l'un con l'altro (essendo essi segni tra loro de si

(36) Fin de l'extrait cité et traduit par Karol Berger.

créées par leurs simples et une octave, comme par exemple la dixième est composée de la tierce; et la treizième de la sixte et ainsi des autres; j'appelle décomposées celles qui sont créées par leurs simples et une quinzième, comme par exemple la dix-septième est décomposée de la tierce, et la vingtième est décomposée de la sixte), tout de suite ils lui ajoutent le signe du *h* dur, ou du *b* mou, la faisant entonner par un demiton majeur plus haut ou plus bas que son lieu propre et naturel, pour la faire devenir majeure, même si la consonance parfaite ne la suit pas, disant que les consonances imparfaites majeures sont plus douces que les mineures; et prêtant l'oreille et faisant attention plus au sens de leur goût qu'à la raison, ils découvrent l'autel desdits tons pour couvrir celui de leur goût, contre les anciennes lois et règles bonnes et approuvées, bannissant pour cela de leurs compositions presque toujours les tierces et sixtes mineures, avec leur composées et décomposées, comme on a coutume de bannir des chants diatoniques les tritons et les quintes fausses sans considérer qu'ils sortent des ordres des susdits tons, et entrent dans les désordres. Avec ce haussement et cet abaissement, ils en viennent à gêner le beau Naturel avec leur laid artificiel. Et non sans grand blâme pour eux; car se privant de leur propre liberté, estimée par tout le monde plus que l'or et les pierres précieuses, avec cette règle [de] leur [invention], ils se revêtent de l'obligation de l'esclavage, tant détestée de chacun. Les mêmes compositeurs modernes méprisant et blâmant encore avec leurs convictions toutes les œuvres savantes composées par les musiciens très excellents et experts, dont ils ont eu la lumière, et sans les exemples desquels ils n'auraient pas su former une consonance, comme Josquin Desprez, Jean Mouton, Divitis, Mathurin Forestier, Brumel, Richafort, Guascogne, Fevin, Carpentras, Constantio Festa, Consilium, Andrea de Silva, Morales, Adrian Willart, Jacquet, et de nombreux autres très excellents, très savants et très experts musiciens compositeurs, tant vivants que morts (dont on omet les noms ici par [souci de] brièveté, et non pas pour diminuer leur réputation), lesquels n'ont pas voulu utiliser les haussements et abaissements desdites intonations, ni observer la susdite malencontreuse loi ou règle [*la predetta malconsiderata legge ò regola*] dans leurs compositions, considérant que tous les chants composés de cette manière qui seraient du premier, ou second, ou troisième, ou quatrième ton³⁷, laissant leur propre progression [*procedere*] et leur emplacement naturel et fin prédéfinie [*determinata*], font mine de vouloir être du cinquième ou sixième, ou septième ou huitième ton³⁸.

Lesquels cinquième, ou sixième, ou septième, ou huitième tons eux non plus n'ont pas suffisamment les ordres qui conviennent à chacun d'eux; mais eux aussi sont abâtardis et gâtés de telle manière avec les signes du *h* dur et du *b* mou extraordinaires, mélangés l'un avec l'autre dans leur progression sans aucun ordre (comme ces signes sont entre eux de propriété si contraire et discordante qu'ils paraissent amis comme les loups avec les moutons, et là où l'un se trouve, l'autre ne peut pas

(37) «Ton» est ici synonyme de «mode».

(38) Ce passage sera explicité dans une certaine mesure à la page 38/39.

contraria e discordante proprietà che paiono amici come i lupi con le pecore, e dove è l'uno non può comparere immediate l'altro). [*note F dans la marge*: che non hano spetie o forma ch'a lor stessi assomiglia.]. Onde ne nasce questo inconveniente, et insupportabil' errore, che non si trova canto alcuno di questa maniera composto, che si possa giudicare che osservi modo o forma ovvero ordine [*suscrit*: di tuono] alcuno, et queste e per [*suscrit*: causa de] li detti alzamenti et abbassamenti extraordinarij, con [*suscrit*: che] vengono ad esserne scacciate et sbandite da essi canti quasi sempre la terza è sesta minori [*suscrit*: et] ordinarie, con i [*sic*] loro composte e decomposte (come ho detto) le quali fanno conoscere la differentia del un tuon' al altro, e per le quali si rende gioconda e vagha la Musica, nelle dotte e variate inventioni delle fughe, e belle tirate di gorga e nelli differentiati ordini delli tuoni Autentici e plaghali, e nelle altre artificiose imprese.

Non si trova ancho in simili obbligate compositioni ne primo: ne secondo: ne terzo: ne quarto tuono per causa che tutti i Re: quali sono natural sede e determinata fine del primo e secondo tuono, sono trasformati in Ut: il quale è natural sede e determinata fine del settimo et ottavo tuoni sudetti, e così similmente li Mi: quali sono [*suscrit*: natural sede è] determinata fine del terzo et quarto tuoni in fa, qual è natural sede e determinata fine del quinto e sesto tuoni, ovvero in Ut come di sopra è detto, per forza delle terze e seste maggiori con lor composte e decomposte come se è [*suscrit*: stato] detto.

Ne ancho il quinto col sesto, ne il settimo con l'ottavo sono legittimi, anchora che finiscono nelli lor termini finali, per esser essi troppo imbastarditi dalle spetie degli altri tuoni in questa maniera de compositioni come di sopra è detto. Di sorte che ogni ordine si trasmuta in disordine con questi troppo [*sic*] alzamenti et abbassamenti extraordinarij; e non ci essendo forma alcuna di ordine buono, ogni cosa va in Ruina et in perditione.

Il bello è che dicono questi Musici compositori novelli senza consideratione alcuna che compongono di questa sorte per imitare la maniera di M. Adriano Willart, da loro chiamata nuova, benché vecchissima e dalli Dotti et esperti Musici compositori per causa delli sudetti considerati disordini et errori repudiata [*sic*] sia, volendo essi cuoprire la crassa ignorantia e persuasion loro, sotto il scudo della profonda et espertissima scientia del detto M. Adriano, le cui opere di canto figurato, et fra le altre, la Messa di Mente tota: Il pater noster: Enixa est puerpera: O salutaris hostia: Beata viscera: Petite camusette: faulte dargent: S'onne mi don' et infinite altre opere Musicali della simil maniera da lui in diversi idiomi, con mirabil osservation degli ordini de i tuoni sopradetti composte (le quali se lasciano qui per brevità) sono degne di somma lode, si come ancho da molti eccellenti: Dotti: esperti: e lodati Musici sono state approbate: lodate: e tenute per buone et eccellenti: per la somma bellezza d'aria, e vaghezza di harmoniosa variatione, piene di dotte et eccellenti inventioni / [fol. 409 (376)] di canoni, è variate fughe et altre artificiosissime imprese, allegrissime: soavissime: melodiosissime è con maestrevole gravità dilettevolissime a gli orecchi de gli audienti.

apparaître immédiatement). [*note F dans la marge*: car ils n'ont pas d'apparence ou de forme qui ressemble à eux-mêmes]. D'où il naît cet inconvénient et erreur insupportable, qu'il ne se trouve aucun chant composé de cette manière, dont on puisse juger qu'il observe une quelconque manière ou un quelconque ordre de ton, et cela est à cause desdits haussemens et abaissemens extraordinaires, par lesquels viennent à être exclues et bannies presque toujours de ces chants la tierce et sixte mineures ordinaires, avec leurs composées et décomposées (comme je l'ai dit), lesquels font connaître la différence d'un ton à l'autre, et par lesquels la musique est rendue joyeuse et plaisante, dans les inventions savantes et variées des fugues et des belles vocalises [*belle tirate di gorga*], et dans les ordres différenciés des tons authentiques et plagaux, ainsi que dans les autres entreprises recherchées.

Dans de telles compositions contraintes (?) [*obligate*], on ne trouve pas non plus ni premier, ni deuxième, ni troisième, ni quatrième ton, pour la raison que tous les ré, qui sont le siège naturel et la fin déterminée du premier et du deuxième ton, sont transformés en ut: lequel est siège naturel et fin déterminée du septième et huitième tons susdits; et ainsi de même les mi, qui sont siège naturel et fin déterminée du troisième et du quatrième tons, en fa, qui est le siège naturel et fin déterminée du cinquième et sixième tons; ou aussi en ut comme on l'a dit ci-dessus, à cause des tierces et sixtes majeures avec leurs composées et décomposées, comme on l'a dit³⁹.

Et même le cinquième avec le sixième, et le septième avec le huitième ne sont pas légitimes, bien qu'ils finissent sur leurs termes finaux; car ils sont trop abâtardis par les espèces des autres tons dans cette sorte de compositions, comme on l'a dit ci-dessus. De sorte que chaque ordre se transforme en désordre avec ces haussemens et abaissemens extraordinaires excessifs; et comme il n'y a aucune forme de bon ordre, toute chose va à sa ruine et perdition.

Ce qu'il y a de beau, c'est que ces musiciens compositeurs nouveaux, sans considération aucune, disent qu'ils composent de cette sorte pour imiter la manière de Maître Adrian Willart, dite par eux nouvelle, bien qu'elle soit très ancienne, et désa-

(39) Pour comprendre ce passage, il convient de considérer les noms de notes (*ut*, *ré*, *mi*, etc.) selon les concepts de la solmisation ancienne. Dans ce système, le *ré*, finale du mode dorien (premier et deuxième modes) est caractérisé par la tierce mineure qui se trouve naturellement au-dessus de lui. Tandis que l'*ut* est caractérisé par la tierce majeure. Lorsqu'on change la tierce du mode dorien (naturellement mineure) en tierce majeure (comme font les *compositori novelli* par leurs ajouts d'altérations artificielles), cela revient à passer d'un mode mineur à un mode majeur, donc à « transformer le *ré* en *ut* ». La même chose se produit pour le mode phrygien (mode de *mi*), qui possède lui aussi naturellement une tierce mineure (de même qu'une seconde mineure) au-dessus de la finale: le *mi* sera changé en *ut*. La possibilité restante est un peu moins facile à comprendre (transformer un *mi* en *fa*): elle reviendrait probablement à transformer un mode de *mi* phrygien en une sorte de *mi* bémol majeur. Au total, les modes à coloration mineure (modes 1 à 4, modes de *ré* et de *mi*) disparaissent, au profit des modes majeurs (de 5 à 8) – ce qui est logique si l'on remplace les tierces mineures par des tierces majeures.

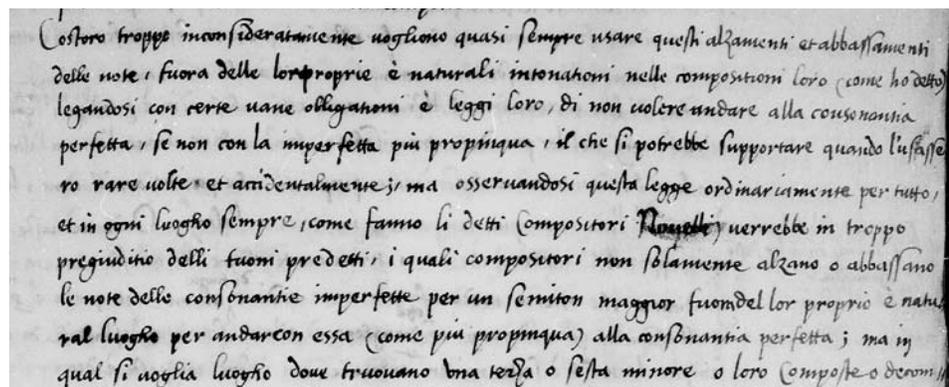
Et non sono come le cantilene della detta nuova maniera composte da questi compositori nostri novelli, meste, lugubri, sconsolate, è senza aria alcuna, le quali paiono in ogni passo, tanto nel principio: nella fine: è nel mezzo, quanto innanzi è doppio il mezzo, e per tutto'l canto sempre una medesima cosa, et un medesimo procedere di consonanze, senza variazione alcuna, e senza assegnare la determinata fine conveniente a soi tuoni, come si appartiene a una buona compositione. Onde paiono propriamente simili al Rumore, ovvero al bomb[i]lare che fanno le api, quando scacciate da i lor cupponi, et havendo smarriti lor proprio e natural nido, vanno errando in frotta senza ordine in perditione non sapendo dove [*suscrit: se*] vadano.

Et oltra questi disordini et errori, i detti compositori novelli procedono ancho goffissimamente per intervalli di salti incomodissimi, nel cantar delle parti o voci de i lor canti. senza passaggio, o tirata di gorgha bella alcuna; zappando sempre d'una maniera a guisa di nota contra nota, come sogliono essere i canti delle lamentationi, o de morti, non facendo differentia alcuna delle Cantilene de i madrigali, alle Cantilene delli motetti o misse o vespri o, hinni ò di altre simili; la qual maniera de compositione è poco grata et accetta alla Schola Musicale Romana, e molto meno apprezzata, e lodata (anzi grandemente biasimata) da tutti gli eccellenti et esperti musici compositori è cantori, tanto della detta capella del papa, quanto delle altre capelle che sono non solo per la Italia, Ma per la Francia: Hispagna: Germania: Fiandra: Hungaria: Boemia: e per tutta la Christianità. I quali conoscono i sudetti inconvenienti, et inconsiderati disordini et errori nelli quali incorreno questi compositori novelli, guastando con queste lor vane obligationi, è persuasioni, il piu bello della Musica, che è la variazione, così nelli tuoni, come nelle dotte e variate inventioni delle altre imprese sopradette, essendo la variazione quella, che fa parer belle le cose create, secondo quel trito et anticho proverbio che dice PER TAL VARIAR NATURA E BELLA.

De gli Errori che fanno quelli che intitolano i lor canti per Chroma[ti]ci. Cap. IIII

[...]

Fig. 5: sommet du fol. 408/375



vouée [*sic*]⁴⁰ par les musiciens compositeurs savants et experts, à cause des désordres et des erreurs considérés ci-dessus, ceux-là voulant couvrir leur ignorance crasse et conviction sous le bouclier de la science profonde et très experte dudit M. Adrian, dont les œuvres de chant figuré, et parmi d'autres, la Messe *di Mente tota*, le *Pater noster*, *Enixa est puerpera*, *O salutaris hostia*, *Beata viscera*, *Petite camusette*, *faulte d'argent*, *S'onne mi don'*, et d'innombrables autres œuvres musicales de la même manière, composées par lui dans divers idiomes avec un respect remarquable des ordres des tons susdits (lesquelles sont omises ici par [*souci de*] brièveté) sont dignes des plus grands éloges, tout comme elles ont également été approuvées, louées, et tenues pour bonnes et excellentes par de nombreux, excellents, savants, experts et estimés musiciens, par la très grande beauté d'expression [*aria*], et par le charme de [*leur*] harmonieuse variation, pleines d'inventions savantes et excellentes, de canons, de fugues variées, et d'autres entreprises très habiles et très joyeuses, très suaves, très mélodieuses, et avec [*leur*] gravité magistrale, très agréables aux oreilles des auditeurs.

Et [*elles*] ne sont pas comme les mélodies de ladite nouvelle manière, composées par nos compositeurs nouveaux: tristes, lugubres, désolées et sans expression aucune, lesquelles paraissent à chaque instant, tant au début, à la fin et au milieu qu'avant et après leur milieu, et par tout le chant, toujours une même chose et une même progression de consonances sans aucune variation, et sans assigner la fin déterminée qui convient à ses tons comme il appartient à une bonne composition. D'où elles paraissent proprement semblables au bruit ou au bourdonnement que font les abeilles lorsque, chassées de leurs ruches et ayant perdu leur nid propre et naturel, elles vont errant en bande sans ordre, égarées, ne sachant pas où elles vont.

Et outre ces désordres et erreurs, lesdits compositeurs nouveaux procèdent encore de manière très maladroite par des intervalles de sauts très malcommodes, en chantant les parties ou voix de leurs chants, sans aucun passage ou belle vocalise; ànonnant⁴¹ toujours d'une [*même*] manière, à la façon du note contre note, comme ont l'habitude d'être les chants des lamentations ou des morts, ne faisant aucune différence entre les mélodies des madrigaux et les mélodies des motets ou messes ou vêpres, ou hymnes ou d'autres semblables; laquelle manière de composition est peu agréable et [*mal*] accueillie par la Schola musicale romaine, et beaucoup moins appréciée et louée (mais au contraire grandement blâmée) par tous les musiciens excellents et experts, compositeurs et chanteurs, tant de ladite chapelle du Pape que des autres chapelles qui se trouvent non seulement en Italie mais aussi en France, (suite page 42)

(40) La structure de cette phrase est vicieuse, Danckerts commençant par affirmer que la manière de Willart est refusée («*repudiata*») par les musiciens experts, pour ensuite dire tout le contraire. Mais le sens général semble clair: Willart est pour lui un grand maître, et les *compositori novelli* qui s'abritent sous son autorité se sont mépris en le croyant de leur parti. Nous allons voir que Danckerts se trompe probablement à cet égard.

(41) Littéralement: en «*piochant*» (*zappando*), ce que nous avons traduit par «*ànonnant*».

Espagne, Allemagne, Flandre, Hongrie, Bohème, et par toute la chrétienté. Lesquels connaissent les susdits inconvénients, désordres inconsiderés et erreurs dans lesquels tombent ces compositeurs nouveaux, gâtant par leurs vaines obligations et convictions le plus beau de la musique, qui est la variété, dans les tons comme dans les inventions savantes et variées des autres entreprises susdites; la variété étant ce qui fait paraître belles les choses créées, suivant ce proverbe ressassé et ancien qui dit que: C'EST PAR CETTE VARIETE QUE LA NATURE EST BELLE.

Des erreurs que font ceux qui intitulent leur chant par « chroma ». Chapitre IV.

[...]



Dans ce chapitre capital, Danckerts s'exprime d'une manière tellement contraire aux vues actuellement en vigueur sur la *musica ficta*, que son témoignage a été interprété jusqu'ici d'une manière que nous croyons biaisée. L'interprétation traditionnelle veut en effet voir dans ce passage une critique des *abus* des inflexions chromatiques, et non pas du principe d'attractivité en soi. C'est à cette conception que se rallient les spécialistes qui ont commenté ce texte, notamment Karol Berger⁴², Lewis Lockwood⁴³ et Stefano Campagnolo⁴⁴. Tous les trois arrivent en effet à la conclusion que la critique de Danckerts porte non pas sur le caractère infondé de la règle d'attractivité, mais entend seulement s'opposer à l'usage exagéré d'altérations commises notamment par les compositeurs de *madrigaux chromatiques*, un genre relativement important au XVI^e siècle, mais alors à peine apparu encore⁴⁵. Il nous semble toutefois qu'une telle conception ne rend pas justice à l'originalité de la pensée de Danckerts. Certes, ce dernier affirme à un moment de son argumentation que le principe d'attractivité pourrait se supporter, si les compositeurs « modernes » (*novelli*) en faisaient usage d'une manière modérée (*rare volte, et accidentalmente*) et non pas excessive (*troppo*

inconsideratamente). Mais sa critique est très loin de s'arrêter à cela – et c'est bien ce sur quoi il s'agit ici d'insister.

Dans toute son argumentation, Danckerts parle en effet constamment d'une loi nouvelle, qui n'est selon lui pas légitime, et qu'il s'agit de combattre. Or, en toute rigueur, la seule loi décrite dans tout ce chapitre correspond exactement au principe d'attractivité, dans sa formulation harmonique: aller à la consonance parfaite par la consonance imparfaite qui lui est la plus proche, au besoin en altérant cette dernière pour la rendre majeure. Danckerts répète cette définition à plusieurs reprises; et par ailleurs il ne définit aucune autre règle ou loi – même pas les lois « anciennes et bonnes », qu'il nous faut donc induire à partir de ses critiques.

La « loi » incriminée par Danckerts ne peut donc être que le principe d'attractivité – qui est, répétons-le encore une fois, la seule loi ici identifiée et décrite. Et c'est bien contre elle que portent ses accusations fondamentales: selon Danckerts cette règle serait à la fois arbitraire (*vane obligationi*, « de vaines obligations ») et mal inspirée (*malconsiderata*); de surcroît, elle n'aurait pas été pratiquée par les maîtres dont il se réclame, de Josquin à Willaert:

«...i quali non hanno voluto usare, gli alzamenti et abbassamenti delle intonazioni predette, ne meno osservare la predetta malconsiderata legge ò regola » (fol. 408r-v) (voir le fac-similé p. 33)

«...lesquels n'ont pas voulu utiliser les haussemens et abaissemens desdites intonations, ni observer la susdite malencontreuse loi ou règle»

Si l'on prend la peine de lire ce passage sans préjugé, on pourra constater que Danckerts affirme *non pas* que Josquin et ses successeurs ont appliqué la « loi nouvelle » (le principe d'attractivité) avec mesure, mais bien – tout au contraire – qu'ils ne l'ont ni connue, ni pratiquée⁴⁶.

(42) Karol BERGER: *Musica ficta*, op. cit., p. 128.

(43) Lewis LOCKWOOD: « A dispute on accidentals... », art. cit., p. 39.

(44) Stefano CAMPAGNOLO: « Guastatori e stroppiatori... », art. cit., p. 212.

(45) C'est le cas même pour Campagnolo (art. cit., p. 212: « Danckerts, come Dentice, non critica il procedimento in sé, ma il suo abuso con la conseguente distruzione degli ordini modalì. »). Plus tôt dans son article, Campagnolo affirme toutefois que Danckerts s'attaque bel et bien au principe d'attractivité (qu'il appelle la « règle des tierces et des sixtes »), ce qui peut dénoter une certaine contradiction de la part de cet auteur, et semble en tout cas aller plus loin que Berger et Lockwood: « La testimonianza di Danckerts, infatti, contraddice, ed in modo piuttosto netto, uno dei principi cardine del contrappunto rinascimentale (o, almeno, de l'idea "zarliniana" che abbiamo finito per farcene): Danckerts non solo mette in discussione esplicitamente la "regola delle terze e seste", ma ne fa il motivo di maggiore polemica, in nome della purezza modale, contro i « Compositori novelli [...] guastatori et stroppiatori delli detti Toni autentici et plagali » (cf. Stefano CAMPAGNOLO: art. cit., p. 205).

(46) Ces remarques rejoignent de manière assez troublante le seul passage du traité d'Adrien Petit Coclico (1552) qui ait un rapport – même lointain – avec la problématique de l'attractivité, et que l'on peut rappeler ici: « Sunt qui asserant unisonum requirere tertiam, Tertiam autem quintam, Quintam vero sextam, Sextam etiam octavam, Octavam quintam aut decimam. Sed Josquinus haec non observavit. » (Adrianus PETIT COCLICUS: *Compendium musices...*, Norimberga, J. Montanus & U. Neuber, 1552, 3 pages après le signe Lijj. Cf. Arlettaz 2000, p. 224.) Traduction: « Il y a des gens pour affirmer que l'unisson demande la tierce, la tierce la quinte, la quinte la sixte, et la sixte l'octave, l'octave la quinte ou la dixième. Mais Josquin ne tenait pas compte de cela. » Ce passage est sans doute beaucoup moins explicite que celui de Danckerts cité plus haut, car nous ne sommes pas ici en présence d'un véritable énoncé de la loi d'attractivité. Néanmoins, les expressions sont assez similaires, et le rapprochement de ces deux passages pourra suggérer une interprétation parallèle. De cette manière, les deux seuls théoriciens directement associés à l'école franco-flamande du XVI^e siècle, Danckerts et Coclico, témoigneraient tous deux contre la légitimité du principe d'attractivité, ce qui confirmerait mon hypothèse d'un retour à une modalité intégrale pour cette école.

Certes, sur quelques points, il n'est pas possible de donner raison à Danckerts : comme nous l'avons déjà dit, le principe d'attractivité, loin d'être une invention récente, apparaît déjà chez de nombreux théoriciens des siècles antérieurs, dès la fin du XIII^e siècle. Peu importe en vérité, et même au contraire : le fait que Danckerts ait pu croire que cette règle était l'œuvre de ses contemporains nous montre à quel point elle a pu être oubliée par les musiciens pratiques, alors qu'elle apparaît encore dans certains traités théoriques (chez Pietro Aaron par exemple⁴⁷) à un moment où les compositeurs de polyphonie vocale semblent s'en être totalement distanciés⁴⁸.

D'autre part, parmi les compositeurs que Danckerts cite comme références (et dont il affirme qu'ils n'ont pas appliqué le principe d'attractivité), certains pourront poser problème. Pour la plupart, il s'agit effectivement de membres de l'école franco-flamande issue de Ockeghem : Josquin, Mouton, Divitis, Forestier, Brumel, Richafort, Guascone, Févin, Consilium, et même Morales et Andreas de Silva n'ont apparemment pas encore réintégré l'attractivité dans leurs compositions, dont les altérations explicites sont absentes, et où les septièmes degrés doublés abondent à la cadence. Il n'en va pas tout à fait de même toutefois pour Caprentas et Costanzo Festa. Ces derniers sont en effet parmi les premiers chez qui on peut observer la réapparition de dièses explicites, surtout comme tierces picardes, mais aussi parfois comme sensibles⁴⁹. Si les cas restent relativement rares chez Festa, la situation est plus claire pour Carpentras, qui fut maître de la chapelle papale de 1514 à 1521. Il faut remarquer toutefois que les œuvres de ce dernier nous sont connues essentiellement par les quatre volumes qu'il publia dans les années 1532-35 en Avignon ; lui-même s'était retiré dès 1526, pour raison de maladie, dans le Sud de la France dont il était originaire. Danckerts n'a peut-être tout simplement pas connu ces ouvrages, et aura pu ranger de bonne foi Carpentras parmi les auteurs fidèles à la tradition modale.

Enfin, toujours parmi les compositeurs cités par Danckerts, Willaert appartient également aux auteurs de transition. Comme nous l'avons montré, on constate chez lui une évolution très claire, entre un premier style, qu'il pratiqua sans doute avant son arrivée en Italie et où les septièmes degrés sont très fréquemment doublés à la cadence ; et une manière plus récente, dont ce trait d'écriture est totalement banni (dès les années 1530-40 environ⁵⁰). Le passage d'une conception à l'autre pourrait être révélateur de sa conversion à l'attractivité, sous l'influence du contexte artistique général prévalant en Italie. Toutefois, Willaert étant resté fidèle jusqu'à la fin de

sa vie (comme son disciple Zarlino) à la conception *implicite* des altérations, cette (hypothétique) conversion à l'attractivité ne se traduit chez lui par aucune marque extérieure visible. Danckerts aura donc pu croire de bonne foi que Willaert se rangeait aux côtés des partisans de la pureté modale.

Mais ces points sont somme toute des détails ; l'essentiel étant la critique à laquelle Danckerts se livre, refusant les altérations introduites par certains compositeurs de son époque. La « loi malencontreuse » n'est autre que la formulation harmonique du principe d'attractivité ; elle paraît mauvaise à Danckerts, qui donne les raisons suivantes :

1. Cette loi mélange les modes et les rend méconnaissables ; les premier, deuxième, troisième et quatrième modes perdent leur spécificité, et tendent à s'identifier aux cinquième, sixième, septième et huitième modes. Même ces derniers ne sont pas respectés dans leur intégrité mélodique.
2. Elle compromet la variété, principe essentiel de la beauté musicale.
3. Elle limite la liberté du compositeur.
4. Les plus grands maîtres (le plus ancien cité étant Josquin) ne l'ont pas pratiquée.

Enfin, Danckerts critique encore les compositions des « modernes » parce qu'elles uniformisent les genres et diminuent le registre expressif, le style « note contre note » des lamentations étant appliqué désormais à toutes les œuvres, que ce soient un madrigal, une messe ou un motet.

On le voit, la critique de Danckerts est radicale. C'est là une confirmation de plus du fait que les musiciens de la Renaissance étaient loin de partager tous les mêmes convictions par rapport à la gestion des altérations chromatiques. Être attentifs aux divergences apparaissant entre générations, entre écoles, entre pays, entre musique vocale et instrumentale, peut-être même entre confessions, c'est là une nécessité de la recherche qui semble aujourd'hui incontournable. Quant à l'existence d'une école franco-flamande purement diatonique et modale, qui aurait eu son heure de gloire dès l'époque d'Ockeghem, elle est aujourd'hui à mon sens bien plus qu'une hypothèse.

VINCENT ARLETTAZ
Dr. Université Paris IV

(47) Pietro AARON : *Libri tres de institutione harmonica*, Bologna, Benedetto di Ettore, 1516, fol. 50r-v.

(48) Même les Italiens, cf. Arlettaz 2000, p. 394 ss.

(49) Arlettaz 2000, p. 95-7, 396 ss, 419 ss.

(50) Arlettaz 2000, p. 402-9.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- August Wilhelm AMBROS: *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Leipzig, 2/1881 (1/1868), p. 100-111 : « Die Accidentalien ».
- Willi APEL: *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1936, 82 p. ID., « Musica ficta », in: *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, p. 465-467.
- Vincent ARLETTAZ: *Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIII^e au XVI^e siècle*, Sprimont, Mardaga, 2000, 526 p.
- Margaret BENT: « Musica Recta and Musica Ficta », in: *Musica Disciplina*, XXVI (1972), p. 72-100.
- Karol BERGER: *Musica ficta, Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge etc., Cambridge University Press, 1987, 266 p.
- P. A. L. BONCELLA: « Denying ancient music's power: Ghiselin Danckerts' essays in the "Generi inusitati" », in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, XXXVIII (1988), p. 59-80.
- Howard Mayer BROWN: « Accidentals and ornamentation in sixteenth-century intabulations of Josquin's motets », in: E. E. Lowinsky (éd.): *Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference New York 1971*, London, Oxford University Press, 1976, p. 475-522.
- Stefano CAMPAGNOLO: « "Guastatori e stroppiatori della divina scientia della musica": Ghiselin Danckerts ed i compositori della "nuova maniera" », in: M. T. ROSA-BAREZZANI, D. SABAINO et R. TIBALDI (édd.): *Musicam in subtilitate scrutando: contributi alla storia della teoria musicale*, Lucca, 1994, p. 193-242. ID.: *Il « Trattato sopra una differentia musicale » di Ghiselin Danckerts*, tesi di laurea, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, rel. prof. Maria Caraci Vela, a.a. 1991-92.
- Maurice CAUCHIE: « La pureté des modes dans la musique vocale franco-belge du début du XVI^e siècle », in: *Theodor Kroyer Festschrift*, Regensburg, 1933, p. 54-61.
- J. DE BRUIJN: « Ghiselinus Danckerts », in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, XVII/4 (1946), p. 217-52; XVII/2 (1949), p. 128-57.
- Marc HONEGGER: *Les Messes de Josquin des Prés dans la tablature de Diego Pisador (Salamanque 1552): contribution à l'étude des altérations au XVI^e siècle*, Paris, 1970, 2 vol. (Thèse complémentaire de musicologie, Paris 1970); ID. « La tablature de D. Pisador et le problème des altérations au XVI^e s. », in: *Revue de Musicologie* LIX, 1973, p. 38-59, p. 191-230; LX, 1974, p. 3-32.
- E. E. LOWINSKY: *Tonality and Atonality in Sixteenth-century Music*, Berkeley-Los Angeles, 1961, 101 p. ID.: « Accidentals (musica ficta) », in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, XXIV/1 (1974), p. 53-69.
- Lewis LOCKWOOD: « A dispute on accidentals in sixteenth-century Rome », in: *Analecta Musicologica, Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* II, 1965, p. 24-40.
- Timothy R. MCKINNEY: « Point/counterpoint: Vicentino's musical rebuttal to Lusitano », in: *Early Music* vol. 33, N° 3 (August 2005), p. 393-412.
- Hugo RIEMANN: *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15-16. Jahrhunderts. Die musica ficta; eine Ehrenrettung*, Langensalza, H. Bayer, 1907, 26 p. (= *Musikalisches Magazin* 17).
- Klaus-Jürgen SACHS: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert, Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. XIII). ID.: « Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert, 4. Musica ficta », in: F. Zamminer (éd.): *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit, Geschichte der Musiktheorie* 5, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 199-208.
- Robert TOFT: *Aural Images of lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1992, 199 p.
- P. URQUHART: « Cross-Relations by Franco-Flemish Composers after Josquin », in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis*, XLIII (1993), p. 3-41.
- Johannes WOLF: *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, Leipzig, 1904 (reprint 1965), p. 109-119: « Fünftes Kapitel: Die Chromatik ». ID.: « Die Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert », in: *International Musical Society Congress Report* III, Vienna, 1909, p. 124.

Votre annonce

ici

à partir de
187 francs*

Téléchargez notre tarif publicitaire sur:
<http://www.rmsr.ch/pub.htm>

* Tarif pour une insertion noir-blanc d'un
quart de page, avec rabais de 15%
pour 4 insertions suivies.

Concours d'interprétation

de musique contemporaine
pour solistes et duos professionnels

Concours
Nicati 2011

DU 12 AU 17 SEPTEMBRE 2011
Haute école des arts de Berne

Délai d'inscription: 28 MAI 2011

Dotation: Fr. 40'000.-

pour plus d'infos, voir: www.nicati.ch