

Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre

Numéro 11 (2007)

Varia

Vasco Zara

Musique et Architecture : théories, composition, théologie (XIII^e-XVII^e siècles)

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Vasco Zara, « Musique et Architecture : théories, composition, théologie (XIII^e-XVII^e siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 30 août 2007. URL : <http://cem.revues.org/index1178.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

<http://cem.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://cem.revues.org/index1178.html>

Document généré automatiquement le 03 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Tous droits réservés

Vasco Zara

Musique et Architecture : théories, composition, théologie (XIII^e-XVII^e siècles)

- 1 C'est sous l'égide du Nombre que les architectes d'abord, les musiciens ensuite et les historiens en dernier, ont essayé de concilier les lois de composition architecturale avec les préceptes de la théorie musicale. Nombre sonore, ou mieux : la *proportio* découverte par Pythagore à l'écoute d'un forgeron. 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 – *diapason*, *diapente*, *diatesseron* : par la *ratio* mathématique qui établit correctement les rapports des parties, on entend résonner l'*harmonia* d'Apollon et ses Muses ainsi que la structure architecturale du *cosmos*, *humano* et *mundano*. Tel que saint Augustin semble l'avoir affirmé, musique et architecture sont donc perçues comme sciences sœurs : les seules au Moyen Âge à illustrer consubstantiellement la scission entre théorie et pratique. Mais si la science de l'espace s'y voit bientôt contrainte par les entraves du travail humain, au contraire la *scientia* du temps retrouve son assise légitime dans les *curricula* philosophiques et libérales. Ancienne déférence littéraire ou authentique héritage légué par le *Quadrivium* ? Si la référence musicale est explicite dans les traités d'architecture de la Renaissance (qu'il s'agisse de la *concinnitas* d'Alberti d'ascendance stoïcienne et cicéronienne, ou de l'organicisme des projets de Palladio), le poids se révèle autrement aléatoire : que retrouve-t-on effectivement au passage du papier à la *fabrica* ? Encore plus pressant apparaît le doute quant aux chantiers médiévaux, surchargés par une interprétation symbolique souvent outre mesure (du compas comme de la gamme). Les réponses – non univoques – données jusque là, esquissent néanmoins deux différentes modalités d'approche épistémologique : 1. musicologique et médiévale, parfois satisfaite d'une mystifiante traduction sonore des mesures architecturales ; 2. spécifique à l'architecture et à la Renaissance, soucieuse avant tout d'en évaluer la dette savante et intellectuelle. Les questionnements persistent¹.
- 2 Ma contribution à ces débats sur la musique et l'architecture s'est articulée sur deux axes principaux de recherche. D'une part, l'étude d'un édifice du XIII^e siècle, Castel del Monte, au sud de l'Italie, près de Bari, objet de ma *tesi di laurea*. D'autre part, la question de la théorie des arts en France au XVII^e siècle, notamment à partir des écrits de René Ouyard, dans le cadre de la dissertation doctorale². Ces recherches s'ouvrent actuellement vers de nouvelles enquêtes qui s'attachent aussi bien aux processus de composition, musicaux et architecturaux, au XV^e siècle, qu'aux fondements théologiques du *cantus firmus*.

Castel del Monte, 1240

- 3 Édifice dont l'appellation commune, *château*, détourne et ne confirme pas l'identité. Octogonal dans toutes ses parties : plan, élévation, cour intérieure, tours extérieures ; symbole impérial moins périssable que le papier, pensé et commandé par Frédéric II Hohenstaufen, empereur excommunié au retour d'une croisade où il s'était autoproclamé Roi du Monde à Jérusalem. Il n'y habita jamais et le légua en héritage à son fils qui ne sut qu'en faire sinon que le transformer en prison. Palais dépourvu de tout critère de système de défense médiéval, *tentorium* dessiné au sol par le soleil, l'octogone est la trame d'une mathématique céleste – géométrique, arithmétique et astronomique – capable de lier le ciel à la terre. Alors où se trouve la musique (et la question contient les prodromes de la recherche), étant donné qu'elle aussi fait partie du *Quadrivium* ? Dans les proportions des petits nombres entiers pythagoriciens et platoniciens, engendrés par la répétition *ad quadratum* de l'octogone. Mais surtout dans l'architecture nue et crue de la cour intérieure, miroir des murs extérieurs, apparat

iconographique exotérique et non ésotérique, où portes et fenêtres ne sont rien d'autres qu'une représentation de l'Harmonie des Sphères, où les planètes et les anges chantent, par les vestiges non d'une gamme musicale amorphe et indistincte, mais d'une véritable mélodie, avec ses pauses et ses soupirs, le Nom de Celui qui les a générés, par le biais des nombres que la cabala assigne au tétragramme YHWH. Tout cela, en gardant bien à l'esprit la leçon de Marius Schneider, capable de transformer un cloître catalan en une magnifique et imagée *rota* musicale, où les mouvements sont à retracer dans une improbable influence de la théorie musicale indienne, inconnue en Europe au moins jusqu'au XIX^e siècle³. La recherche sur Castel del Monte ne sort pas de la cour du roi qui l'a voulu et de l'enseignement des savants qui l'ont entouré tout au long de sa vie. Ainsi, le *Doctor Perplexorum* de Maimonide là traduit en latin, le *Liber Introductorius* de Michel Scot, le *De Institutione Musica* de Boèce, le *Liber Quadratorum* de Fibonacci personnellement dédié à l'empereur, forgent le tissu connectif d'une interprétation symbolique et musicale capable alors d'offrir renfort et réconfort aux études littéraires les plus récentes quant à l'origine, mathématique, d'une forme poétique fixe apparemment surgie de nulle part : le *sonetto*⁴. Et de confirmer aussi ce qu'Émile Mâle prêchait il y a déjà un siècle :

- 4 « À vrai dire, je ne crois pas qu'on puisse citer une seule représentation de la Théologie dans le portail de nos cathédrales. Ce serait en effet une sorte de contresens. Les Sciences humaines, le *trivium* et le *quadrivium*, peuvent bien figurer au-dessus de la porte de l'église, parce qu'en effet elles y donnent accès, parce qu'elles sont indispensables [...] ; mais la Théologie n'y a nullement sa place marquée. C'est la cathédrale toute entière, avec sa géométrie mystique, ses légendes et ses dogmes sculptés et peints, qui symbolise la Théologie⁵. »
- 5 À Castel del Monte, c'est par son lien privilégié avec la musique que l'architecture parvient à illustrer ce programme.

L'Architecture Harmonique de René Ouvrard et les débats sur la théorie des arts en France au XVII^e siècle

- 6 Une nouveauté absolue, une étape fondamentale dans l'étude des rapports entre musique et architecture : dans le bien comme dans le mal, puisqu'à partir de l'interprétation poussée faite par des contemporains complaisants (et pas des mineurs : François Blondel, le premier directeur de l'Académie Royale d'Architecture), en découlera le principe, faux, qui explique les dimensions architecturales comme un son musical transposable dans une partition. C'est la première fois qu'un musicien, théoricien de la musique, pédagogue – non un poids lourd (inutile d'en chercher le nom dans les histoires de la musique : on ne le trouvera pas), mais non plus un inculte, *maître de musique* dans la plus importante institution musicale parisienne du *Seicento*, la Sainte-Chapelle – écrira un traité sur l'*Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*⁶. Il s'agit par là d'un changement radical de perspective : après la tutelle séculaire exercée par les architectes et les théoriciens de l'architecture, c'est bien la première fois que la parole passe de l'autre côté. Le but d'Ouvrard est pratique : intervenir dans les débats sur le langage architectural national naissant, en quête d'indépendance vis-à-vis du patronage italien, mais dangereusement à la dérive par le refus des architectes de s'aligner sur la vétuste tradition des proportions et hâtifs au contraire d'embrasser les règles de l'*accoutumance* et de la *fantaisie*. La solution : démontrer que toutes les indications des proportions présentes dans le *De Architectura* de Vitruve peuvent être ramenées au rapport harmonique, donc musical. Dans la tentative extrême de concilier la physique moderne et empiriste et la *prisca sapientia*, le maître janséniste⁷ transforme ses architectures en énormes mégaphones, machines *phonurgiche* jadis théorisées par le père jésuite Athanasius Kircher. Mais entre les pages on voit alors se dévoiler le profil d'un débat qui, selon l'assomption ou le refus de la filiation musicale dans la conception architecturale, anticipe d'au moins une vingtaine d'années la *Querelle des Anciens et des Modernes*, qui en réalité trouve là-bas

ses racines et ses protagonistes⁸. Depuis une telle perspective d'étude, la *translatio imperii et studii ad Francos* qui s'avère dans le domaine architectural ouvre le rideau sur le rôle majeur joué par le paradigme musical, et sur les fonctions, migrations et transformations de ce modèle épistémologique dans les débats sur la théorie des arts en France tout au long du XVII^e siècle. On rappellera alors l'œuvre de Nicolas Poussin et sa lettre sur les modes musicaux, la *Rhétorique des Dieux*, manuscrit pour luth, et le parallèle qu'il impose entre modes musicaux et ordres d'architecture par les illustrations d'Abraham Bosse via son mentor Poussin⁹; ou encore la redécouverte toute récente d'un auteur entouré de mystère et légende comme François Bernin, dit l'abbé de Saint-Hilarion, et de son *Traité des Proportions*, loué par Blondel, Vauban, Félibien, Ouvrard, mais ensuite oublié par l'histoire et les historiens¹⁰. La spéculation d'Ouvrard offre la possibilité en plus de passer au crible la vision des rapports entre musique et architecture élaborée par Rudolf Wittkower et l'École de Warburg. La filiation explicite et déclarée au Temple de Salomon esquisse les lignes d'un parcours autrement humaniste : hermétique et cabalistique, platonicien-ficinien, biblique, opérant pour une réconciliation impossible entre jésuites et jansénistes¹¹.

Musique-Architecture : renouvellement théorique et pratiques de composition.

- 7 Les rapports entre musique et architecture sont envisageables dans un plan autre que l'étude iconographique ou la spéculation théorique et historique. Depuis plus de trente ans un fleuve d'encre coule à propos du *Nuper rosarum flores*, le motet composé par Guillaume Dufay pour la consécration de la cathédrale de Florence Santa Maria del Fiore le 25 mars 1436, et la possible filiation entre l'originale et novatrice structure musicale de la pièce et la structure architecturale de la Coupole érigée par Filippo Brunelleschi en rapport avec l'édifice tout entier¹². Toujours problématique, la réflexion entamée peut ouvrir la voie à des interrogations majeures quant aux processus de composition, tant musicaux qu'architecturaux, au moment de la transition entre Moyen Âge et Renaissance. Il semble en effet qu'un rapport d'affinité peut subsister, à l'époque médiévale, entre une pratique de composition musicale qui a ses fondements sur la répétition de formules préétablies – les structures isorythmiques engendrées par la répétition rythmique et mélodique du *cantus firmus* (la mélodie du plain-chant originaire) – et une pratique architecturale fondée elle aussi sur la répétition de schémas et figures géométriques prédéterminées – la méthode *ad quadratum* et *ad triangulum*. Une fois établie la pertinence du parallèle, on pourra alors se demander quelle signification assume l'abandon de telles pratiques – évidentes tant dans le chantier florentin du Dôme que dans le répertoire de Dufay – par rapport à la conception moderne de création. Pour le Moyen Âge mathématique et théologique « *solus Deus creat ; nullum corpus potest creare* », tandis que même par là on reconnaît l'un des facteurs de transformation de la rupture humaniste : la capacité de l'homme non pas de créer à partir de rien (attribution de la divinité), mais de faire quelque chose de nouveau. Quand Wittkower distingue entre « *l'artiste médiéval qui projette dans son image une norme géométrique préétablie et l'artiste de la Renaissance qui cherche au contraire à tirer des phénomènes naturels qui l'entourent une norme métrique* », ne retrouve-t-on pas la même ligne de partage conceptuelle avec laquelle Jean de Grouchy sépare « *ordinare materia praejacens* » de « *componere quoniam in conductibus tenor totaliter de novo fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat* » ? L'approche interdisciplinaire vise donc l'approfondissement de la signification d'un tel changement, qui n'est pas seulement musical, ou seulement architectural, mais véritablement culturel¹³. La mutation, radicale, est conceptuelle avant d'être opérationnelle. Avec en perspective d'autres interrogations quant à l'un des aspects apparemment plus naturels, mais en réalité plus problématique, de la phénoménologie musicale : le statut polyphonique.

Cantus firmus : l'arrière-plan théologique.

8 Indifférenciée, la notion de polyphonie a bénéficié, ou au contraire souffert (mais si tel est le cas, très peu l'on perçu), du statut préconçu évolutionniste. La plupart du temps (et ceci est encore d'actualité), on se contente de décrire la pratique polyphonique, développée en Île de France entre le XIII^e et le XIV^e siècle, comme un fruit mûr germé sur la souche bien solide et plantée du répertoire liturgique : on en répertorie, justement, les agents (les mélismes et les clausules qui dilatent l'espace du *discantus*, de la « *note contre note* » ; les tropes et les insertions qui élargissent la matière textuelle), on en enregistre les effets (le passage de l'*organa* à deux et quatre voix des maîtres Leoninus et Perotinus à la complexité des motets à trois ou quatre parties qui deviendront la forme polyphonique par antonomase grâce aux impulsions des nouveautés de l'*ars nova*), mais on survole les causes. Ou plutôt : on canalise les explications entre une ligne droite où la polyphonie apparaît comme l'arrivée naturelle d'un chant monodique destiné à s'épanouir, avec toutes ses hésitations, ses révolutions et ses renversements, dans l'harmonie musicale telle qu'on la connaît aujourd'hui. Mais les élucidations technicistes, purement musicales, se révèlent, à l'aune d'un examen approfondi, fragiles : elles retracent une attitude, non les motivations aux origines de cette attitude ; tandis que les non-interprétations positivistes, qui acceptent ce processus comme un fait acquis, comme une issue naturelle de l'évolution musicale, ne semblent pas non plus soutenables. Sur la base de quelle raison accueille-t-on *a priori* la thèse d'une conduction polyphonique congénitale à la nature – musicale – humaine, et non plutôt comme une expression culturellement déterminée ? D'ailleurs, les témoignages de l'époque sont à cet égard flagrants : pour les contemporains la perception de l'exception française représentée par la pratique polyphonique de l'École de Notre-Dame est manifeste. Découvertes récemment dans le composite *panorama* musicologique, l'étude des outils mnémotechniques dans les pratiques d'exécution et l'étude du thème de l'infinité divine dans la définition de la notation du temps et du rythme musical, ont ouvert une nouvelle perspective de recherche¹⁴. Dans le renouvellement culturel qui rayonnait à la Faculté des Arts de Paris au début du XIV^e siècle, imprégnée d'aristotélisme oxonien, le rappel à la géométrie analytique, à la philosophie naturelle et aux modèles mathématiques liés aux débats sur l'infinité divine, a été traduit, *secundum ymaginationes*, à l'intérieur de la problématique de la représentation dans la notation musicale des grandeurs temporelles multipliables ou divisibles à l'infini¹⁵. Mais la dimension horizontale n'est qu'un des deux aspects de l'événement sonore. Comme le premier examen des écrits de Nicolas Oresme semble le démontrer¹⁶, l'attribut de l'infinité envisagée comme l'expansion dans l'espace de la nature divine (attribution discutée seulement à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle), trouve alors un parallèle précis avec la susdite technique de composition sur *cantus firmus* (c'est-à-dire la mélodie fixe et intangible, tirée du répertoire liturgique, sur laquelle on ajoutait les autres voix). Et que sous-entend la pratique polyphonique sinon l'expansion dans le temps (le rapport mesurable) et dans l'espace (la superposition des voix) de cette forme mélodique autrement fixe qu'est le *cantus firmus* ? Et qu'est-ce qui donne à l'homme la faculté de transformer, de bouleverser quelque chose créé par Dieu et assigné par Lui-même (dès le IX^e siècle l'iconographie nous rappelle que saint Grégoire n'invente rien, puisque c'est l'Esprit Saint qui, sous la forme d'une blanche colombe, s'attarde à son oreille en lui sifflant, dans un geste de communion intime, les mélodies pour la louange à Dieu), sinon la conscience de la dispersion et de la perte de la forme même de Dieu ? Puisque exactement cela signifie composer sur *cantus firmus* : changer ce qui est autrement immuable. Les sources réconfortent cette perspective : c'est dans les cieux, et pas sur terre, qu'on voit apparaître l'expression *cantus firmus*, dans le *Liber Introductorius*, traité d'astronomie de Michel Scot. Dante l'utilisera dans son *Paradis* pour décrire la danse des Anges dans le ciel de Venus, avant lui Robert Grosseteste avait déjà illustré dans son

commentaire à la *Genèse* les trois niveaux du *firmamentum* comme les voix superposées du *motetus*. Par la fragmentation du *cantus firmus* on rejoint l'*horror vacui*, le vide cosmique par Oresme identifié avec l'infinité divine, mais où en réalité on perd la notion de mesure. Et puisque mesurer signifie créer, cette perte nous ramène directement à la distinction susnommée entre *ordinare materia praejacens* et *componere*. L'étude alors se poursuit directement sur la mise en page musicale, avec ses différentes tentatives de visualiser et spatialiser l'événement sonore polyphonique, et dont la collocation graphique sous-entend une autre conception de la synchronisation¹⁷.

1 Pour une première approche des rapports entre musique et architecture, tant au Moyen Âge qu'à la Renaissance, on renvoie aux classiques : R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949 (trad. : *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, 1996) ; O. von Simson, *The Gothic Cathedral*, New York, 1956 ; P. von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln, 1982 ; voir aussi un premier examen critique de la bibliographie apparue au cours du XX^e siècle et une mise en perspective des différentes méthodologies de recherche, cf. : V. Zara, « Musica e Architettura Tra Medio Evo e Età moderna. Storia critica di un'idea », in *Acta Musicologica*, LXXVII/1 (2005), p. 1-26 ; et Id., « Da Palladio a Wittkower. Questioni di indagine, di metodo e di disciplina nei rapporti tra musica e architettura », *Le immagini della musica. Temi e questioni di iconografia musicale*, N. Guidobaldi (éd.), Milan, 2007, p. 149-186. 2 V. Zara, *L'intelletto armonico. Il linguaggio simbolico e musicale nell'architettura di Castel del Monte*, tesi di laurea, Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo, Université de Bologne, 1998 ; et Id., *La musica assoluta. La dottrina delle proporzioni musicali di René Ouyard (1624-1694)*, thèse de doctorat en Musicologie, Université de Bologne – Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, 2004.

3 Voir : V. Zara, « L'intelletto armonico. Il linguaggio simbolico e musicale nell'architettura di Castel del Monte », in *Musica e Storia*, VIII/1 (2000), p. 15-52 ; pour ce qui concerne Marius Schneider et son œuvre controversée, voir notamment : *Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils*, Kassel, 1955 (trad. : *Le chant des pierres. Etude sur le rythme et la significations des chapiteaux dans trois cloîtres catalans de style roman*, Milan, 1976).

4 W. Pötters, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenne, 1998.

5 E. Mâle, « Les Arts Libéraux dans la statuaire du Moyen Âge », in *Revue Archéologique*, XVII (1891), p. 334-346.

6 R. Ouyard, *L'Architecture Harmonique, ou l'Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*, Paris, 1679 ; et F. Blondel, *Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture*, Paris, 1675-1685, *Cinquième Partie*, 1685, Livre V, Chap. XI. *Application des proportions de la musique à l'Architecture par M. Ouyard*, p. 756-768 ; Chap. XII. *Suite de la même pensée*, p. 758-760 ; quant à l'interprétation mystifiante mais surtout dépourvue du contexte historique des fondements théoriques d'Ouyard cf., *last but not least* : G. L. Hersey, *Architecture and Geometry in the Age of Baroque*, Chicago-Londres, 2000, p. 22-51.

7 Sur la fréquentation, documentée par les lettres, du cercle janséniste de Port-Royal, sur les liens d'amitiés avec son principal animateur, Antoine Arnauld, et sur l'influence exercée par ce dernier quant à la conception théorique des ouvrages d'Ouyard, voir : V. Zara, « Una storia della musica all'ombra di Port-Royal. La 'Musique Rétablie' de René Ouyard », in *Studi Musicali*, XXXVI/2 (2007), sous presse (l'édition critique de la correspondance d'Ouyard ainsi que sa biographie sont actuellement en préparation, en collaboration avec Philippe Vendrix).

8 V. Zara, « Antichi e Moderni tra Musica e Architettura. All'origine della 'Querelle des Anciens et des Modernes' », in *Intersezioni. Rivista di storia delle idee*, XXVI/2 (2006), p. 191-210.

9 Id., « 'Una certa maniera all'interno del procedere'. Correspondances musicales et architecturales dans l'œuvre de Nicolas Poussin », in *Musique Instrument Image. Revue française d'iconographie musicale* (à paraître, 2008).

10 F. Bernin, *Traité des Proportions*, D-Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 193, V. Zara (éd.), Turnhout (à paraître, 2008).

11 V. Zara, « D'un Songe à l'autre. La filiation secrète de l' 'Architecture Harmonique' de René Ouvrard », in *Migration, mutation, métamorphose : la réception de modèles 'cinquecenteschi' dans l'art français du XVII^e siècle*, S. Frommel (éd.), Paris, 2007 (sous presse).

12 Cf. : C. W. Warren, « Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet », in *Musical Quarterly*, I (1973), p. 92-105 ; C. Wright, « Dufay's 'Nuper rosarum flores', King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin », in *Journal of the American Musicological Society*, XLVII/3 (1994), p. 395-441 ; M. Trachtenberg, « Architecture and music Reunited : A New Reading of Dufay's 'Nuper rosarum flores' and Brunelleschi's Work for Santa Maria del Fiore », in *Renaissance Quarterly*, LIV/3 (2001), p. 741-775 ; ainsi que les inédits : C. Brewer, « Defrosted Architecture : The Incommensurability of Dufay's 'Nuper rosarum flores' and Brunelleschi's Work for Santa Maria del Fiore », 1989 ; et A. R. de Koomen, « Dufay's 'Nuper rosarum flores' and Santa Maria del Fiore : A Case of Misinterpretation », 1989 ; aujourd'hui tous réunis en traduction italienne in : V. Zara (éd.), *'Ut architectura musica'. Cinque saggi sul mottetto di Dufay e la cattedrale di Firenze*, Ravenna, 2007 (à paraître).

13 La recherche se base sur les thèses suggestives avancées par E. E. Lowinsky dans « The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance (A Preliminary Sketch) », in *Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting 1941*, G. Reese (éd.), American Musicological Society, 1946, p. 57-84 ; et « The Musical Genius. Evolutions and Origins of a Concept », in *The Musical Quarterly*, L (1964), p. 321-340, LI (1964), p. 476-495 (aujourd'hui réunis in E. E. Lowinsky, *Music in the culture of Renaissance and other essays*, B. J. Blackburn (éd.), 2 vol., Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1989, I, p. 6-18 et 40-66) ; on reprend ici la première esquisse donnée en guise de conclusion in V. Zara, « Musica e Architettura tra Medio Evo e Età moderna », art. cit. (on signale aussi la parution toute récente de S. R. Housteen, N. A. Petersen, H. W. Schawb, E. Østrem (éd.), *Creations. Medieval rituals, the arts and the concept of creation*, Turnhout, 2007).

14 A. M. Busse-Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, 2005.

15 D. E. Tanay, *Noting music, marking culture. The intellectual context of rhythmic notation, 1250-1400*, American Institute of Musicology, 1999.

16 Voir : V. Zara, « De la musique à la théologie. Nicolas Oresme et la revanche d'Apollon », in *Musique, théologie et sacré d'Oresme à Erasme*, A. Cœurdevey et P. Vendrix (éd.), Éditions du Centre culturel de rencontre d'Ambronay (sous presse, 2007) (entre autres, on y trouvera aussi mon : « Un cas d' 'inesthésie' musicale : Erasme de Rotterdam »).

17 Si pour la Renaissance la voie a déjà été ouverte par J. A. Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York-Oxford, 1997 ; pour l'époque médiévale on ne peut citer que les tout récents : K. N. Moll, « Folio format and musical organisation in the liturgical repertoire of the Ivrea and Apt codices », in *Early Music History*, XXIII (2004), p. 85-152 ; et H. Deeming, « The song and the page : experiments with form and layout in manuscript of Medieval latin song », in *Plainsong and Medieval Music*, XV/1 (2006), p. 1-27.

Pour citer cet article

Référence électronique

Vasco Zara, « Musique et Architecture : théories, composition, théologie (XIII^e-XVII^e siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 30 août 2007.
URL : <http://cem.revues.org/index1178.html>

Droits d'auteur

© Tous droits réservés
