

# L'ŒUVRE THÉORIQUE DE JOHANNES CICONIA

MARC ANDRÉ

Johannes Ciconia<sup>1</sup> (vers 1335-1411) se situe dans la descendance de compositeurs médiévaux qui possèdent la caractéristique d'avoir formulé une œuvre théorique dense et singulière. Sa production théorique se résume à deux traités, d'une part le *Nova musica*<sup>2</sup> (écrit très vraisemblablement au tout début du XV<sup>e</sup> siècle), organisé de la façon suivante :

Prephatio

Liber primus : De consonantiis

Liber secundus : De speciebus

Liber tertius : De proportionibus

Liber quartus : De accidentibus

De tribus generibus melorum<sup>3</sup>

- 
- 1 Concernant la biographie et l'identité même de Johannes Ciconia, voir *The Works of Johannes Ciconia*, éd. Margaret BENT et Anne HALLMARK, Monaco : L'Oiseau Lyre (Coll. "Polyphonic Music of the Fourteenth Century", vol. XXIV), 1985.
  - 2 I-Fr 734 (Florence, Biblioteca e Moreniana, 734 ) et I-Rvat, lat. 5320 (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5320).
  - 3 Johannes CICONIA, *Nova musica et De proportionibus*, Oliver B. ELLSWORTH, Lincoln : University of Nebraska Press, 1994, p. 1.

D'autre part, le traité *De proportionibus*<sup>4</sup> (écrit en 1411) complète le *Nova musica* tout en étant une réécriture du troisième des livres composant ce dernier. La production postérieure à 1408 est enrichie de quatre chapitres. Il s'agit d'une activité théorisante qui se situe dans la dernière période créatrice du compositeur liégeois, ce qui donne à celle-ci tous les attributs du "bilan théorique et compositionnel".

Sa production musicale comprend des œuvres sacrées comme les huit fragments de messes : quatre paires *Gloria/Credo* et quatre *Gloriae* ; ainsi que des œuvres profanes (fortement majoritaires) touchant à des genres aussi divers que le motet isorythmique et non isorythmique, le canon isorythmique et non isorythmique, le virelai, le madrigal et la ballade. Johannes Ciconia a consacré un peu plus de la moitié de son œuvre à mettre en musique des textes en latin ce qui est assez singulier à l'époque surtout si l'on a à l'esprit l'exemple de ses collègues contemporains en général et celui de Matteo da Perugia en particulier<sup>5</sup>.

Originaire de Liège, Johannes Ciconia apparaît en 1350 à la cour papale d'Avignon où il est cleric d'Éléonore de Comminges, la femme de Guillaume, vicomte de Turenne et neveu du pape Clément VI. Johannes Ciconia est au service du cardinal Gil Albornoz de 1358 à 1367. De fait, il entre en contact tout naturellement avec la musique italienne du *Trecento* et est ordonné prêtre en 1362. Il reçoit dès lors une charge de chanoine à l'église de Saint-Jean l'Évangéliste de Liège tout en établissant des liens avec la famille Carrara à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. En 1401, Johannes Ciconia bénéficie d'une charge dans une église des environs de Padoue. Dès la nomination de Stefano Carrara à l'évêché padouan, il est nommé *magister* de la cathédrale et de l'université de la ville. De 1403 à sa mort, survenue en novembre 1411, Johannes Ciconia réside à Padoue. La connaissance approfondie des cultures

4 I-Vnm, lat. VIII/85 (3579) (Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. VIII/85 (3579))

5 L'œuvre de Matteo est consacrée au répertoire profane et met en musique des textes en langue vernaculaire. Il s'agit de la tendance dominante de la période.

musicales italiennes et françaises ainsi que sa formation ecclésiastique, sont d'une importance fondamentale pour l'œuvre compositionnelle comme pour la production théorique de Johannes Ciconia.

## 1. LE PARADIGME DE *NOVA MUSICA*

### 1.1. UNE RÉACTUALISATION DU CONCEPT DE MISE EN TEMPORALITÉ MUSICALE

Dès la préface de l'ouvrage, Ciconia définit le concept de "nouvelle musique" comme basé sur la notion de *magnitudo musicae*. La démarche théorique de Ciconia peut dès lors réactualiser des concepts antérieurement formulés par des théoriciens dont Boèce, Francon de Cologne, Guido d'Arezzo<sup>6</sup>. Johannes Ciconia affirme en effet :

[...]Magnitudo musicae capit omne quod vivit et quod non vivit. Item : Mundus est universitas que constat ex celo et terra, et musica capit omnia que in celo sunt et in terra [...] Magnitudo musicae est in omnibus que in sonis et numeris vel que in mensuris et in quantitatibus consistunt. Item : Magnitudo musicae est in celi motu, vel que in terra et mari moventur...<sup>7</sup>

Le concept de *speculatio* est une donnée fondamentale dans l'activité théorique de Ciconia. Celle-ci envahit (comme elle le faisait chez Boèce<sup>8</sup>) tout l'appareil démonstratif et systémique du traité. Certains liens conceptuels réactualisés de façon singulière (en partie dans le traité *De proportionibus*), forment le matériau de l'activité théorique : *species, modus, infinitus, simplicitas, similitudo, tempus*. Le concept de *tempus* reformule la notion de mise en temporalité musicale à tendance univoque par des procédures logiques,

6 Ces théoriciens sont statistiquement les plus cités. Par ailleurs, on remarque que le traité de Philippe de VITRY, *Ars nova*, n'est pas mentionné.

7 CICONIA, *Nova musica*, p. 42. 2-10. "[...] la grandeur de la musique inclut tout ce qui vit et qui ne vit pas. Le monde est une totalité qui est établi dans le ciel et la terre, et la musique inclut toute chose qui est au ciel et sur terre. La grandeur de la musique renvoie à toute chose comme les sons, mensurations et quantités."

8 BOÈCE, *De institutione musica*.

c'est-à-dire des procédures quidditatives concernant l'essence même du compossible musical.

En premier lieu, les liens conceptuels entre le concept de temporalité dans l'ouvrage de Johannes Ciconia avec le système mensuraliste (théorisé par Francon de Cologne dans le traité *Ars cantus mensurabilis*) sont denses et multiples. Le temps musical est le résultat de "proférations"<sup>9</sup> entrant dans un cadre systémique défini et par conséquent fini. Le concept de *tempus* est présenté comme une donnée organisationnelle majeure et centrale du compossible musical. La formulation de celle-ci repose sur l'actualisation de trois marqueurs idéals : *proportio* ; *numerus* et *species*. Le chapitre 10 du traité *De proportionibus* traite la problématique *De proportionibus quid sit*<sup>10</sup>, c'est-à-dire la question de la nature de la proportion : "proportio interpretatur pars numeralis in musica"<sup>11</sup>. Lorsque Ciconia définit la proportion comme le résultat de "relations entre deux termes", il propose une définition certes "mécaniste" comme l'a fait antérieurement Francon de Cologne tout en introduisant l'idée de dialogie informationnelle discursive. Cette dernière ne peut pas ne pas être déconnectée du chapitre 4 du même traité. Ainsi, ce type de paradigme discursif informationnel, formule un lien dense "de numeris finitis vel infinitis". Il s'agit d'une attitude différente de celle de Francon de Cologne dans la mesure où Johannes Ciconia pense la procédure compositionnelle *tempus* comme ayant tous les attributs d'une méta-procédure "cum hec igitur ratio ita sit rata de numeris finitis vel infinitis"<sup>12</sup>. Penser la mise en temporalité musicale comme une donnée qui se situe entre l'infini et le fini, induit un concept de systémique complètement réactualisé (au moins dans le cadre de sa formulation théorique) par rapport à celui formulé par Francon de Cologne, Philippe de Vitry et même Philippo da Caserta. Il s'agit de la formulation d'une première détermination disjonctive concernant

9 En termes théologiques, la traduction française de *prolatio* est profération.

10 Ciconia, *De proportionibus*, ch. 10, p. 422.

11 *De proportionibus*, ch. 10, p. 422 : "la proportion est interprétée comme une partie numérique de la musique".

12 *De proportionibus*, ch. 4, p. 418 : "la prolation est fixée par des nombres finis et infinis".

l'univocité du concept de mise en temporalité du compossible musical dans la mesure où celui-ci est une activité compositionnelle univoque (à tendance métaphysique). L'univocité d'un concept théorique désigne l'unité d'un même concept en tant qu'il est mis en œuvre dans une prédication. À ce propos citons John Duns Scot :

Et pour qu'il n'y ait pas de conflit touchant au nom de l'univocité, j'appelle concept univoque celui qui est un de telle façon que son unité suffise à la contradiction, quand on l'affirme et le nie du même.<sup>13</sup>

La démarche de Ciconia est symptomatique du refus voire de la destruction de l'analogie comme mode de démonstration théorique. Au chapitre 13 du *De proportionibus*, il adopte un principe de démonstration logique et "scotiste" pour ce qui concerne son explication de la *sesquitertia proportione*. Au-delà des citations de Boèce, Johannes Ciconia définit avec rigueur et méthode cette donnée actualisant la mise en temporalité locale du compossible musical en indiquant en fin de démonstration *et sic in infinitum*. Ce qui peut apparaître de prime abord comme une simple précaution de langage, possède des implications considérables sur la reformulation ciconienne du concept de *tempus*.

L'argument consiste à mettre en valeur la certitude de l'étance en tant qu'étance. Le concept de *tempus* comme le démontre Johannes Ciconia dans le chapitre 13 définit la *proportio* comme donnée organisationnelle possédant et actualisant "le sujet dans le prédicat". Il s'agit d'une attribution quidditative déterminante, dans la mesure où celle-ci renvoie à penser de la même façon que lorsque l'on formule les quiddités "Dieu est étant" ; "étant incréé" ou "étant infini". Il ne s'agit pas d'un lien analogique entre la *proportio* et un mode de pensée théologique, mais d'une relation forte dans le cadre d'une démonstration logique par l'actualisation d'une détermination disjonctive.

13 John DUNS SCOT, *Ordinatio I*, 3, d. 89. Traduction réalisée par Olivier BOULNOIS dans John Duns Scot, *Sur la connaissance de Dieu et l'univocité de l'étant*, Paris : PUF, 1988, p. 13.

En second lieu, une nouvelle conception du micro temps musical est formalisée dans la mesure où Johannes Ciconia introduit dans le traité *De proportionibus* une délimitation singulière car élargie du champ des prédicats possibles :

#### CAPITULA

- De sapientia et philosophia capitulum primum
- De speculatione philosophie capitulum secundum
- De continua et discreta quantitate capitulum tertium
- De numeris finitis vel infinitis capitulum quartum
- De numeris qui consonantias creant capitulum quartum
- De numeris qui consonantias creant capitulum quintum
- De numeris proportionum capitulum sextum
- De dictis auctorum in proportionibus capitulum septimum
- De consonantiis simplicibus capitulum nonum
- De proportione quid est capitulum decimum
- De numeris numeris et proportionibus semitoniorum capitulum undecimum
- De sesquioctava proportione capitulum duodecimum
- De sesquiatertia proportione capitulum tertium decimum
- De sesquialtera proportione capitulum quartum decimum
- De dupla proportione capitulum quintum decimum
- De dupla superbipartiens proportione capitulum sextum decimum
- De tripla proportione capitulum septimum decimum
- De quadrupla proportione capitulum octavum decimum
- De omnibus proportionibus capitulum vicesimum
- De species iniquitatis capitulum vicesimum primum
- De speciebus iniquitatis que consonantiis aptantur capitulum vicesimum secundum
- De duobus inequalitatum generibus capitulum vicesimum tertium
- De multiplici et particulari genere capitulum vicesimum quartum

De signis et cifris musicalibus de monocordo greco et latino capitulum vicesimum quitum<sup>14</sup>

Les chapitres 1, 2, 4, et 25 introduisent dans le champ de la réflexion théorique musicale des données qui possèdent toutes les caractéristiques du débat théologique scotiste et post-scotiste aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Les concepts de *philosophia*, *speculatione philosophie*, *finitum*, *infinitem*, *signis* forment un marquage quidditatif théologique dense dans le cadre de la réflexion ciconienne sur la temporalité musicale en général et sur la notion de *proportio* en particulier.

Le concept de temps musical est une méta-procédure théorisante qui possède la caractéristique d'actualiser une certaine forme de médiation entre finité et infinité dans les cadres micro et macro temporels. La micro temporalité musicale est sous tendue par tout un réseau de criblage numérique lié à une activité spéculative généralisée. Cependant la question de sa fonctionnalité voire de sa méta fonctionnalité doit être discutée dans la mesure où Johannes Ciconia introduit dans sa démarche théorique à de nombreuses reprises des liens entre logique démonstrative (numérique) et logique philosophique ou logiques à tendance philosophique. Le chapitre 2 du traité *De proportionibus* consacré au sujet *De speculatione philosophie*, donne des éléments de réponse malgré sa grande brièveté. Selon Johannes Ciconia la mise en temporalité locale renvoie à définir du "continu" par un contenu résultant de procédures multiples et interactives dont la procédure modale est un exemple flagrant. D'un point de vue philosophico-théologique, la mise en temporalité locale du compossible musical est le résultat d'une activité complexe compositionnelle équivoque car résultant et équivoque. La démonstration de Johannes Ciconia au chapitre 2 du *De proportionibus*, se réfère implicitement à la démonstration de Henry de Gand concernant la question de la nature de la *ratio perfecta*. L'activité théorique développée par Johannes Ciconia pour ce qui concerne la mise en temporalité locale du discours musical, indique une relation fondamentale entre *ratio perfecta* et *summa*

14 CICONIA, *De proportionibus*, p. 414.

*abstracta*. La première concerne la volonté de théoriser l'ensemble des procédures compositionnelles formalisant le compossible musical en tant que tel. La seconde renvoie à définir un état qualitativement le plus parfait possible en terme intellectif : *in summo abstracta*. La définition d'une micro temporalité musicale *ratio in se perfecta*, c'est-à-dire la reformulation d'une procédure des plus pensées et organisées, permet par la suite la définition d'une quiddité *in summo abstracta* des données compositionnelles formalisant le compossible temporel musical local. Le criblage numérique dense composant la mise en temporalité locale du discours musical, tend à définir une quiddité la "plus abstraite" possible afin de permettre à l'organisation locale du temps musical *in infinitum progreditur* d'actualiser une macro- temporalité résultante et récurrente.

En troisième lieu, Johannes Ciconia actualise une conception singulière du micro-temps en tant que procédure compositionnelle active et déterminante dans le compossible musical. Toute la formulation repose sur la distinction entre démonstration *propter quid* (par la cause) et démonstration *quia* (par l'effet). Au chapitre 3 du *De proportionibus*, l'auteur indique :

continua enim quantitas, que magnitudo appellatur, ea est sub qua nullus numerus sibi pertinens est. Constat autem in illis numeris qui primi in proportionibus reperiuntur, ut binarius, quaternius. [...] Constat autem in illis numeris qui progrediuntur de finitis ad infinitos.<sup>15</sup>

Cet exemple possède une réelle importance méthodologique dans la mesure où Johannes Ciconia donne dès le commencement une définition de *continua* et *discreta quantitate* en employant une méthodologie démonstrative *propter quid* en trois étapes.

En premier lieu, l'interrogation concernant la cause primale de la mise en temporalité du compossible musical, renvoie à poser la

---

15 CICONIA, *De proportionibus*, ch. 3, p. 416, "la qualité continue que l'on appelle grandeur, est que aucun nombre ne signifie seul. Cela est basé sur les nombres premiers dans la proportion comme 2, 3, et 4 [...] Cela est basé sur des nombres qui progressent du fini à l'infini".

question de la nature des nombres définissant le criblage numérique du compossible temporel musical local. Cette problématique introduit une impossibilité *a priori* dans la mesure où la démonstration théorique ciconienne postule la non accessibilité à la nature même des nombres premiers. Il s'agit d'une attitude qui assimile très distinctement la simplicité des nombres premiers et la simplicité absolue de la nature divine qui ne peut être intellectuellement démontrable comme quiddité, car il s'agit dans un cas comme dans l'autre d'une *ratio perfecta*. En second lieu, il s'agit de définir une causalité initiale à défaut de partir d'une cause (ou méta-cause) primale qui n'est pas sans rappeler la quiddité d'*ens infinitum*. Ainsi, les données numériques 2, 3 et 4 forment le socle causal de la micro mise en temporalité du compossible musical. Celles-ci font l'objet d'un déplacement paradigmatique dans la mesure où elles représentent la base informationnelle de la systématique mensuraliste. En troisième lieu, la procédure organisationnelle finie que représente le système mensuraliste (et ses variantes théoriques et pratiques), introduit une définition *propter quid* qui tend à définir de l'*infinum* (du fait même des utilisations combinatoires analysées). Cependant, la représentation du concept, l'*infinum*, est par essence *quia* dans la mesure où il nous est impossible d'avoir accès à la quiddité d'*ens primum*. Au chapitre 25 (c'est-à-dire ultime de l'ouvrage), la démarche intellectuelle est de mise. Johannes Ciconia indique (comme l'avaient fait avant lui Francon de Cologne, Jean de Murs et Marchetto de Padoue<sup>16</sup>) que les multiples spéculations concernant les signes et les proportions renvoient à la pratique de trois (méta) procédures organisationnelles fondant le compossible musical, c'est-à-dire le *modus*, le *tempus* et la *prolatio*<sup>17</sup>. Par la suite, Ciconia énumère (comme il se doit) les différents signes de mensurations. Ce qui nous intéresse dans ce passage concerne le lien actualisé par l'auteur entre les concepts de *signis* et de *cifris* d'une part et la nature de l'activité démonstrative du chapitre étudié d'autre part. Les chiffres (1, 2, 3, 4) sont des procédures qui représentent le socle de structuration

16 Tels sont les noms cités par Ciconia.

17 CICONIA, *De proportionibus*, ch. 25, p. 440.

du compossible musical temporel local et général qui est actualisé par une systémique logique impérative dans la mesure où chaque “prolation” (*prolatio*) singulière est une (re)définition du micro-temporel local musical. Il s’agit bien d’une activité théorique quia dans la mesure où Ciconia actualise une démarche théorique mécaniste et logique en “respectant” la trinité conceptuelle *modus, tempus, prolatio* comme résultat de procédures organisationnelles numériques et multiples. La profération du concept de micro-temps musical selon Johannes Ciconia, est donc articulée par les deux lignes de forces que sont la distinction *propter quid/quia* d’une part et le refus de l’*analogia* d’autre part. Ces deux attitudes sont des éléments moteurs démonstratifs qui prennent leur source dans une analyse voire une auto-analyse du compossible musical par le compositeur lui-même.

## 1.2. L’OMNIPRÉSENCE DU CONCEPT D’OUVERTURE

Le concept d’ouverture est une composante importante de l’œuvre théorique de Johannes Ciconia. Celui-ci est fondé sur trois données quidditatives que sont la *remotio* (suppression) ; la *causalitas* (causalité) et l’*excessus* (dépassement).

En premier lieu, la notion de *remotio* est utilisée par Johannes Ciconia lorsque celui-ci définit *de authenticis cantibus*<sup>18</sup>. L’idée de *remotio* concerne la méthodologie employée par l’auteur pour formuler des définitions dans le chapitre *De speciebus* du traité *Nova musica*. La démarche se caractérise par la méthodologie suivante : il s’agit de partir dans la grande majorité des cas de définitions antérieures qui font l’objet de disputes. La *remotio* permet de fait de nuancer, réactualiser, reformuler voire critiquer la position des anciens. Le quatrième chapitre du *De speciebus* est un exemple en négatif de cet état des choses dans la mesure où celui-ci concerne *De additamento trium specierum in diatessaron et diapente et diapason*<sup>19</sup>. L’addition de données et de notions est une actualisation de la *remotio* dans la mesure où il s’agit d’apporter des réactualisations d’ordre théorique par l’addition de nuances. Le chapitre 9 du *De*

18 CICONIA, *Nova musica, Liber secundus : De proportionibus*, p. 292.

19 “À propos de l’addition de trois espèces”.

*speciebus* est une totale actualisation de l'outil analytique théorique qu'est la notion de *remotio*. Le chapitre *De interruptionibus specierum*<sup>20</sup> insiste sur le fait que chaque formulation thématique est une espèce (*species*), dont le diatessaron divise l'octave en deux tout "en interrompant deux voix"<sup>21</sup>. La démarche est reproduite trois fois en ce qui concerne les notions de diatessaron, diapente et diapason<sup>22</sup>. Les quiddités thématiques analysées par Ciconia sont considérées comme étant des acteurs fonctionnels du compossible musical. Ces fonctionnalités possèdent la caractéristique d'être le résultat de procédures analytiques d'"interruptions" dont le centre paradigmatique est la *remotio*. La fonction de thématisation actualisant le compossible musical est présentée comme le résultat d'une concertation compossible théorique fondée par la suppression et l'interruption dans un champ de possibles. Il s'agit bien de l'actualisation d'un modèle fondé sur le concept de compossible théorique musical.

En second lieu, la notion de *causalitas* est un élément capital de l'actualisation de la systématique théorique ciconnienne. Il n'y a pas de musique et de compossible théorique sans *causa* : "Que omnes plena musicam dabunt causa plenam rationem descriptam habebunt"<sup>23</sup>. La causalité est fondée par tout le discours théorique

20 "À propos de l'interruption des espèces".

21 CICONIA, *Nova musica, De speciebus*, p. 258. "Omnis species diatessaron [...] duobus modis interrumpitur".

22 Il s'agit des premières mesures des intervalles (διαστηματα) introduit par le σφστημα τελειον (grec, = système parfait), leur expression selon des rapports numériques et la construction de gammes (σψστηματα) comprenant ces "intervalles". Le σψστημα τελειον est attribué par les Grecs à Pythagore. Il avait découvert qu'en bloquant une corde de lyre en son milieu, on pouvait produire sur chacune des deux moitiés une note sonnant à l'octave (2 : 1). Les deux tiers produisent une note plus haute que la quinte (3 : 2). Les trois quarts produisent une note un peu plus haute que la quarte (4 : 3). Il s'agit de trois consonances σψμπρωται qui restèrent à la base de toute la théorie grecque de la musique qui furent appelées respectivement διαπασιν, διαπεντε et διατεσσαρην.

23 Ciconia, *Nova musica, De consonantiis, Liber primus, Prologus*, p. 54 : "Toutes ces justifications vont produire la musique et formeront des descriptions rationnelles et causales".

de Ciconia pour ce qui concerne le concept de *species* (espèce). Au sens poétique, c'est une similitude de la chose, qui peut être sensible (apte à informer le sens) ou intelligible (apte à informer l'intellect). Ciconia fait une démonstration dans le second livre du *Nova musica* qui se rapporte à la seconde définition. L'action de la *species* dans le compossible musical à propos de la faculté de connaissance analytique musicale, consiste à lui donner une forme conformément à laquelle le "sens informationnel" exerce une opération d'intellection. La *species* est une similitude et un modèle de la procédure musicale en cause. Comme cette espèce est une similitude de la donnée musicale, l'acte de connaissance qu'elle permet de produire permet à l'intellect de connaître cette donnée musicale "par l'espèce"; c'est la forme (accidentelle ou substantielle) de la chose qui est elle-même à l'origine de l'acte par lequel on la connaît, de telle sorte que l'objectivité de la connaissance théorique est assurée par une procédure causale de modélisation. La *species* n'est donc pas ce que le sens ou l'intellect connaissent, mais ce par quoi ils connaissent la chose et la fonction actualisant le compossible musical. Le second livre du *Nova musica*, *De speciebus* est basé sur ce type de procédure intellectuelle. Ciconia définit donc l'espèce comme une procédure qui permet la connaissance du compossible musical. L'intitulé des chapitres du second livre du *Nova musica* est de ce point de vue explicite. En effet, le chapitre 29 a le titre suivant : *De generibus cantuum* ; le 31 *De addiscendo cantu* ; le 47 *De interpretatione eorum*. Il s'agit bien de chapitres caractérisés par une démarche intellectuelle théorique définie par ce qu'elle signifie. Beaucoup d'autres chapitres commençant par "de", attestent de la même tendance concernant l'actualisation d'une procédure de modélisation causale donnant une tonalité fortement post-thomiste à la systémique causale ciconienne dans le second livre du *Nova musica*.

En troisième lieu, la notion d'*excessus* (dépassement) est elle aussi beaucoup formulée dans le *Nova musica*. Il s'agit d'une quiddité qui possède la caractéristique de servir à l'actualisation des définitions présentes (en partie) dans les livres 1, 2 et 3 du traité *Nova musica*. Toute la méthodologie démonstrative de Ciconia

consiste à définir d'une part ce qui fonde la normalité d'une activité compositionnelle et d'autre part ce qui actualise un "dépassement" fonctionnel. Dans le troisième livre *De proportionibus* (version réécrite en 1411), Ciconia définit la notion de proportion comme "les relations de deux termes entre eux ou la distance entre deux termes entre eux"<sup>24</sup>. Il s'agit de bornes définissant d'une part la normalité fonctionnelle et d'autre part la finitude de la procédure compositionnelle analysée caractérisant par là même le chapitre 10 du *De proportionibus*. Le chapitre suivant le *De numeris et proportionibus semitoniorum*<sup>25</sup> définit l'activité théorique en utilisant le concept d'*excessus*. Johannes Ciconia y analyse les rapports numériques formulant les demi-tons. Lorsque celui-ci évoque le cas des demi-tons harmoniques, il fait référence à la définition d'Augustin et de Boèce présente dans le traité *De institutione musica* dans lequel le demi-ton est défini comme ce qui est "moins que le ton". La question du demi-ton enharmonique est introduite par la relation numérique différenciant deux demi-tons enharmoniques. Selon Ciconia, il s'agit d'une différence dont la perception est plus destinée aux anges qu'aux êtres humains. Cette démonstration formule le concept d'*excessus* à tous les niveaux de la démonstration dans la mesure où cette notion est présente lorsqu'il s'agit de définir l'intervalle de demi-ton ("moins que le ton"), et lorsqu'il s'agit de définir les limites de la perception humaine. La différence numérique observée entre deux demi-tons enharmoniques fait l'objet d'une démonstration centrée sur l'idée d'une part du dépassement du ton et d'autre part du dépassement numérique du demi-ton enharmonique par l'autre et inversement. De plus Ciconia oppose la nature (de la donnée théorique) au compossible de la perception humaine ce qui lui donne matière à introduire des données philosophiques dans la démonstration théorique musicale. Ces dernières sont présentées comme le résultat de toute la démonstration analytique et prolongées dans un cadre philosophico-théologique. Cet exemple possède la caractéristique

24 CICONIA, *Nova musica, De proportionibus*, p. 422. "Proportio est quedam habitudo duorum terminorum ad invicem vel distantia duorum terminorum inter se ; proportio interpretatur pars numeris in musica".

25 "À propos des nombres et proportions des demi-tons".

de montrer en quoi un concept (en l'occurrence le concept d'*excessus*) peut faire l'objet d'une déclinaison fonctionnelle dans l'actualisation théorique d'un traité musical. Cette même déclinaison pose la problématique du statut théorique du concept d'*excessus* dans un tel cadre théorique et démonstratif dans la mesure où Ciconia définit un méta-dépassement. Ce dernier actualise une démarche analytique *quia* qui fait "sortir" le propos démonstratif d'une certaine façon de son cadre théorique musical en posant la question de la perception des anges comme donnée musicale perceptive et théorisante.

## 2. LE STATUT D'ACTE THÉORIQUE MUSICAL

### 2.1. LA (OMNI)PRÉSENCE DE LA RÉFÉRENCE PHILOSOPHICO-THÉOLOGIQUE

La présence de la référence philosophique (implicite comme explicite) dans l'œuvre théorique de Ciconia est une donnée importante dans la mesure où celle-ci réactualise à sa façon la notion même d'acte théorique musical. Il convient en effet de se remémorer à quel point la grande majorité des traités musicaux du XIV<sup>e</sup> siècle (y compris *Tractatus de figuris* attribué à Philippo da Caserta), possèdent la caractéristique de situer leur activité théorique au niveau logique "mécaniste" et démonstratif pour des raisons en partie (et en partie seulement) pédagogiques. De ce point de vue Ciconia tranche d'une part avec une tradition médiévale tout en renouant d'autre part avec une partie de l'activité théorisante analysable dans le traité *De Institutione musica* de Boèce qui est par ailleurs abondamment cité dans le *Nova musica*.

#### •Le compossible musical d'étance et d'essence

Toute création musicale, du fait même qu'elle est composée, admet nécessairement une certaine potentialité compossible, c'est-à-dire d'être (au sens large du terme) et d'essence. Il s'agit de l'actualisation de la distinction de ce qui est *id quo est* ; et de ce par quoi cela est *quo est*. Par exemple le *tempus* est une donnée compositionnelle *id quo est* ("qui est"), la *proportio*, la *prolatio* sont des données organisant et structurant le compossible musical *quo sunt*. Il

s'agit d'une complexité fonctionnelle liée à l'organisation et l'information définissant le compossible musical qui trouve son inverse dans l'idée d'essence en Dieu qui n'est pas le récepteur de l'être ou de la substance. En effet, seul en Dieu l'être est celui même qui subsiste, l'essence n'étant pas autre chose que cet être subsistant. Il s'agit donc d'une situation de simplicité infinie inverse à toute production musicale (par définition humaine). L'étance (*esse*) causée comme une procédure compositionnelle thématique par exemple l'hexacorde, n'est pas identique par postulat à son essence car l'étance (*esse*) n'est pas identique à son étance subsistant. Dès lors qu'une donnée compositionnelle possède une fonctionnalité définie, celle-ci est autre que son essence. Cette façon de penser, est très prégnante dans le *Nova musica* et explique en partie le recours à l'utilisation philosophique dans la mesure où Ciconia considère ses descriptions théoriques et logiques du compossible musical comme ayant à traiter avec l'existence des procédures et non avec l'essence de celles-ci.

•Le compossible musical de genres et de différences

Le compossible musical est composé de genres et de différences qui forment et actualisent les couches structurantes du discours musical. La problématique *De speciebus* est discutée dans l'ensemble du second livre du *Nova musica* dont l'organisation est très instructive. En premier lieu, Ciconia donne des définitions de ce qui fonde localement le compossible musical *De speciebus diatessaron et diapente* (n°2). En second lieu, la discussion se focalise sur des données compositionnelles résultantes dont les notions de *modis*, *tropis*, *tonis* (n°11). En troisième lieu, Ciconia "ouvre" le débat au numéro 57 *De pulcritudine musice* ("De la beauté de la musique"). Il s'agit d'un parcours actualisant une réflexion portant sur les genres comme sur les différences conceptuelles fondant le compossible musical qui évolue de l'état de démonstration logique "mécaniste" à l'état de réflexion de type esthétique.

•Le compossible musical de sujet et d'accident

L'*accidentus* est une procédure compositionnelle qui est reçue de l'extérieur par le système musical. Le quatrième livre du *Nova*

*musica* traite *De accidentibus*. La question implicitement discutée est ici la même notion de la causalité. Celle-ci concerne la nature même de la structuration du compossible musical local comme général. Il s'agit pour Ciconia de formuler un ordre causal portant *in nominibus cantuum* (n°1), *in generibus cantuum* (n°3), *in qualitibus cantuum* (n°5), *in quantitibus cantuum* (n°6) et *in plenitudinibus musice* (n°14). L'ordre causal possède la caractéristique de démontrer sa validité dès lors qu'il y a prise en compte d'une donnée accidentelle pouvant "perturber" la systématique elle-même. Il s'agit d'une attitude qui définit le compossible musical comme étant une donnée matérielle, c'est-à-dire que les accidents n'appartiennent pas à l'essence de ce dernier mais peuvent être causés par les principes de cette essence.

## 2.2. LES DÉTERMINATIONS DISJONCTIVES

La notion même de détermination disjonctive est donc l'une des caractéristiques les plus importantes de la démarche théorique de Ciconia. La grande majorité des notions actualisées dans le *Nova musica* possèdent la particularité d'être formulées et confrontées à des accidents éventuels. Le concept de *modus* en est un exemple important. La notion même de mode est présentée comme le résultat de procédures thématiques en interactivité. Comme cela a été antérieurement démontré, il en va de même pour ce qui concerne le concept de temps musical. L'idée qu'une donnée compositionnelle soit le résultat de déterminations disjonctives renvoie par déclinaison quidditative au mystère de *l'ens infinitum*. Cette notion possède en effet la caractéristique d'être la première détermination disjonctive selon John Duns Scot dans la mesure où elle touche à la connaissance de la connaissance divine. Il s'agit de la réactualisation d'un schéma de pensée théologique dans le cadre spéculatif théorique musical.

## 2.3. UNE THÉORIE MUSICALE DE LA RELATION INFORMATIONNELLE

Ciconia formule une théorie musicale de la relation informationnelle, s'actualisant à partir de deux états du compossible musical que sont les notions de *simplicitas* et de *computus*. Premièrement la notion de *simplicitas* concerne la définition du concept d'étance

(*esse*) musicale de nature esthétique. Ce concept est généralement discuté en fin de chapitre comme si il s'agissait d'un aboutissement de la démarche théorique. La *simplicitas*, c'est le résultat esthétique défini par l'actualisation du compossible musical dans sa totalité. Il s'agit d'une donnée qui possède la caractéristique d'être en relation avec l'immatériel. Deuxièmement le concept de *computus* est celui qui se trouve être le plus proche du concept de compossibilité. Il s'agit d'un état "calculé" définissant un état de "compatibilité" entre des couches structurant le discours musical. La théorie musicale ciconnienne est donc le résultat d'une discursivité permanente entre ces deux données conceptuelles.

#### 2.4. THÉORIE CICONNIENNE : SITUATION DU CONCEPT DE TRAITÉ MUSICAL

Comme l'indique Oliver Ellsworth dans la préface de sa traduction de l'œuvre théorique de Johannes Ciconia :

music also as parallels with arts (the *trivium* grammar, rhetoric, and dialectic or logic) and be compared with the declensions of grammar and the classifications (*genera* and *species* of dialectic).<sup>26</sup>

Cette remarque n'est cependant pas réellement argumentée par Ellsworth dans la préface de son ouvrage. La démarche théorisante de Ciconia possède la caractéristique de réactualiser dans le cadre musical un schéma démonstratif théologique bien connu. En premier lieu, la finalité de l'acte théorique musical est de définir un "degré immanent", un "premier agent" et une "fin dernière". Il s'agit du problème esthétique au sens large du terme. En second lieu, l'utilisation de la démonstration théorique *quid* ("par la cause") et *quia* ("par l'effet") est un élément reliant directement la démarche théorisante ciconnienne au *trivium*. Il y a la recherche permanente et méthodique de formuler un lien dense entre "ordre de prédication" qui est le propos de toute démarche théorisante, et "ordre de perfection" (ce qui est le propos de la science des sciences : la théologie). Le lien en cause possède bien toutes les caractéristiques de la "détermination disjonctive".

---

<sup>26</sup> Oliver B. ELLSWORTH, *op. cit.*, p. 11.

L'œuvre théorique de Ciconia est une œuvre majeure du début du XV<sup>e</sup> siècle donnant un témoignage précieux sur la façon dont on a pu penser le compossible musical dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Celle-ci reformule la nature même de l'acte théorique musical en posant le problème esthétique comme central. Elle réactualise la fonction même de l'entreprise théorique musicale en définissant explicitement des liens entre théories musicales et disputes grammaticales et théologiques contemporaines ou antérieures.