

Kateljne SCHILTZ, « “Casus ubique valet” ? Josquin, Cerone et les dés dans la musique de la Renaissance », p. 1-14.  
<<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>>

## Hasard et Providence <sup>XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles</sup>

Actes du cinquantenaire de la fondation du CESR et XLIX<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes  
Tours, 3-9 juillet 2006

publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

### Responsable de publication

Marie-Luce DEMONET

Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

---

### Mentions légales

Copyright 2007 — © CESR. Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer cet article,  
pour un usage strictement privé.

Reproduction soumise à autorisation.

---

### Date de publication

26 novembre 2007

### Date de mise à jour

Ouvrage en ligne publié avec le concours  
de l'Université François-Rabelais, du CNRS,  
du Ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur,  
du Ministère de la Culture et de la Communication,  
du conseil régional du Centre,  
du conseil général de l'Indre-et-Loire,  
de l'Institut Universitaire de France

Collection « *La Renaissance en ligne* »





---

Katelijne Schiltz

---

Munich

## « Casus ubique valet ? » Josquin, Cerone et les dés dans la musique de la Renaissance

Il est bien connu que l'énigme est un élément constitutif de la civilisation de la Renaissance, présent dans des disciplines aussi variées que la littérature, la religion, la peinture, l'architecture, etc. Dans l'histoire de la musique, il existe également de nombreuses compositions qui se présentent comme des jeux d'esprit, dont la résolution exige une connaissance approfondie de règles précises. Ces œuvres révèlent une prédilection pour le traitement obscur et secret du matériau et requièrent de la perspicacité de la part de celui qui veut résoudre le jeu. Cette fascination pour les énigmes se reflète aussi dans les traités musicaux de l'époque. Le théoricien italien Pietro Cerone y a même consacré un long chapitre de son monumental traité *El Melopeo y maestro* (Naples, 1613).

Après avoir commenté les aspects les plus divers de la musique en général et de l'art de la composition en particulier, Cerone choisit de conclure son exposé par un chapitre sur les « énigmas musicales ». Dans l'introduction, il les compare explicitement aux jeux d'esprit littéraires, « énigmas gramaticales ». Les destinataires de cette partie tout à fait singulière sont les « amigos de sutillezas y secretos ». Les énigmes proviennent de polyphonistes franco-flamands, italiens, espagnols et de Cerone lui-même. Quelques-unes de ces pièces sont antérieures de plus d'un siècle par rapport au traité, ce qui confère à ce chapitre un caractère rétrospectif remarquable. Comme Cerone l'explique, les énigmes sont agencées selon leur degré de complexité. Le théoricien commence donc par des problèmes relativement simples et il passe progressivement à des pièces extrêmement complexes, qui combinent plusieurs difficultés.

Dans la présentation de la plupart de ses énigmes, Cerone suit un système uniforme, qui ressemble beaucoup à celui des livres d'emblèmes<sup>1</sup>. Chaque pièce porte un titre ; la musique elle-même est souvent accompagnée d'une instruction verbale, qui offre la clé pour l'interprétation de la musique. Il peut s'agir d'une citation de l'Antiquité classique, d'un passage de la Bible ou d'un proverbe latin. Outre les instructions verbales, Cerone renforce le caractère énigmatique des pièces à l'aide d'un grand nombre de dessins (surtout vers la fin du chapitre), qui eux aussi fournissent en partie la clé pour percer le code du message musical crypté. La quantité de matériau visuel dans le traité de Cerone est vraiment unique et très diversifiée. Il nous montre par exemple un miroir (p. 1122)<sup>2</sup>, des serpents (p. 1092-1093), une balance (p. 1098), une croix (p. 1096, p. 1130 et p. 1138-1139) et même un échiquier (p. 1129). Cerone combine ainsi les traditions énigmatiques de différentes disciplines, à savoir la musique, la littérature et les arts plastiques. À la fin de chaque énigme, il propose une explication et une résolution.

Du point de vue technique, presque toutes les pièces sont conçues comme des canons ou des fugues. On peut dire que ces deux formes musicales — le canon ainsi que la fugue — sont basées sur des techniques extrêmement « sévères », « contrôlées » et « calculées ». En résumé, le profil d'une ligne mélodique a des conséquences immédiates et inéluctables sur celui des autres. La conception d'une voix conditionne donc toutes les parties, qui sont construites de manière à être totalement interdépendantes. En particulier dans le cas d'un canon, le degré de détermination est très élevé.

Il est donc assez surprenant de trouver parmi ces énigmes quelques pièces qui semblent intégrer un élément de hasard dans le discours. Tel est le cas d'une énigme qui figure plus ou moins à la fin de cette collection de 45 pièces : *Enigma de la suerte, ò de los dados* (l'énigme du sort ou des dés, p. 1124-1125 ; Fig. 1). On y trouve tous les éléments caractéristiques.

- 1) Le titre est accompagné d'une petite introduction.
- 2) Sur la banderole, on lit l'instruction verbale « Casus ubique valet » (le hasard règne partout). Celle-ci est tirée d'une source classique connue, *L'art d'aimer* d'Ovide (III.425). L'auteur y compare les chances d'une jolie fille de trouver un amant à celles de la pêche :

Ainsi une belle doit s'offrir en spectacle au public : dans le nombre,  
il y a peut-être un amant que ses charmes captiveront. Que partout

1. Pour des exemples de dés dans les livres d'emblèmes, voir Arthur Henkel et Albrecht Schöne (éds.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar, Metzler Verlag, 1996, col. 1120-1123 et col. 1305-1307.

2. Voir Katelijne Schiltz, « Through the Looking-Glass : Pietro Cerone's *Enigma del espejo* », dans « *Uno gentile et subtile ingenio* » : *Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, éd. par G. Filocamo et M.J. Bloxam (sous presse).

1124 De la Musica del Cerone Lib. XXII.

Otro. Advertan que Iusquin, entre sus Misas, hizo vna parte con el Canon: *De minimis non curat Prætor*: adonde (como diximos) va cantando folamente las notas Breues y Semibreues, dexando à parte las notas, que son de menor valor: mas no ay despues otra segunda parte, que vaya diziendo las demas notas intermedias, como aqui; con que viene à fer la inuencion mas ingeniosa, y mas accepta...

*Enigma de la suerte, ò de los dados.* Num. XXXXI.

Para dar ocasion al estuudiofo, que pueda conocer esta manera de Canones secretos y no ordinarios con mas facilidad, pongo este otro Enigma: y le ordeno assi.

SOD V

Tiple.

TENOR

Tenor.

*Declaracion.* Solo con ver el dibuxo de aquella mano y dados, y con ver aquellas pausas assi à solas, se entiende que poner se pueden aqualquiera parte; assi al Tiple como al Tenor, que

Que es de los Enigmas musicales.

que con qualquiera faldra bien; y fin ellas, quedara la Composicion dissonante y falsa. De modo que, las dos voces echan la fuerte: jugando à los dados, de quen han de fer aquellas dos pausas. Y para acabar de declarar el secreto, y su doblado efecto, se pulo el letrado, que dize; *Casus ubique valet*. Cuyos principios son en vna de estas dos maneras.

Resolu. Tiple fin pausas; y Tenor con pausas. ò assi, Tiple con pausas; y Tenor fin pausas.

Fig. 1 — Pietro Cerone, Enigma de la suerte, ò de los dados, reproduit avec l'autorisation de Arnaldo Forni Editore, Bologna.

elle se montre avide de plaire, et qu'elle soit attentive à tout ce qui peut ajouter à ses attraits. Partout le hasard offre ses chances : que l'hameçon soit toujours tendu : le poisson viendra y mordre, quand vous y penserez le moins.<sup>3</sup>

- 3) Le dessin montre une main droite lançant trois dés ; au-dessus, on distingue les cinq lignes de la portée avec une pause de brève au milieu.
- 4) La musique est « a dos vozes », c'est-à-dire un Tiple (voix supérieure) et un Tenor (voix inférieure). C'est une composition brève et dépourvue de texte, ce qui accentue son caractère assez abstrait.
- 5) Ensuite, Cerone donne la « declaracion » :

Il suffit de regarder le dessin de la main et des dés, ainsi que la pause isolée, pour comprendre qu'on peut placer cette pause n'importe où, au Tiple ou au Tenor, et ce sera toujours bien. Sans elle [la pause], la composition sera fautive et dissonante. De cette façon, les deux voix participent au jeu de hasard : en jouant aux dés, elles décident qui aura la pause. Et pour expliquer le secret et intensifier son effet, on a mis l'enseigne, qui dit : Casus ubique valet. Ces principes correspondent aux deux solutions suivantes.<sup>4</sup>

- 6) La « resolucion » est fournie à la fin (Ex. 1 et 2). Comme on le voit, Cerone ne donne que le début des deux versions. L'idée est claire : les deux voix, en jetant les dés, décident de celle qui peut commencer et de celle qui doit insérer une pause au début de sa partie, avant de commencer.

Comment doit-on interpréter cette énigme ? Cerone dit lui-même qu'il n'y a que deux solutions possibles. Celui qui gagne aux dés peut commencer, l'autre doit attendre. Ce principe simple est donc loin des complexités du calcul des probabilités basé sur le jeu des dés, tel qu'il se trouve thématiquement dans les traités de

3. « Se quoque det populo mulier speciosa videndam : Quem trahat, e multis forsitan unus erit. Omnibus illa locis maneat studiosa placendi, Et curam tota mente decoris agat. Casus ubique valet ; semper tibi pendeat hamus. Quo minime credas gurgite, piscis erit ». Dans l'*Ars amatoria*, Ovide parle de dés, mais dans ce cas, ils ne sont pas associés au hasard. (Voir aussi Robert Ineichen, *Würfel und Wahrscheinlichkeit. Stochastisches Denken in der Antike*, Heidelberg/Berlin/Oxford, Spektrum Akademischer Verlag, 1996, p. 59).

4. « Para dar ocasion al estudioso, que pueda conocer esta manera de Canones secretos y no ordinarios con mas facilidad, pongo este otro Enigma : y le ordeno assi [...]. Declaracion : Solo con ver el dibuxo de aquella mano y dados, y con ver aquellas pausas assi à solas, se entienda que poner se pueden aqualquiera parte ; assi al Tiple como al Tenor, que con qualquiera saldra bien ; y sin ellas, quedara Composicion dissonante y falsa. De modo que, las dos vozes echan la suerte : jugando à los dados, de quien han de ser aquellas dos pausas. Y para acabar de declarar el secreto, y su doblado efecto, se puso el letrado, que dize ; Casus ubique valet. Cuyos principios son en una de estas dos maneras ».

Ex. 1 et 2 — Pietro Cerone, *Enigma de la suerte, ò de los dados* : résolutions.

Ex. 1. Enigma de la suerte, ò de los dados

Pietro Cerone

Triple

Tenor

Ti

T

Ex. 2. Enigma de la suerte, ò de los dados

Pietro Cerone

Triple

Tenor

Ti

T

l'époque : le *Liber de ludo aleæ* de Girolamo Cardano (qui s'intéressait d'ailleurs beaucoup à la musique) ou *Delle scoperte de i dadi* de Galilée<sup>5</sup>. Une autre chose frappante, c'est que l'image des dés, qui revêt normalement une connotation négative associée à la manie du jeu ou au risque du hasard, est utilisée ici dans un contexte relativement neutre<sup>6</sup>. Plus précisément, on pourrait dire que Cerone a choisi l'image des dés comme prétexte afin de présenter une technique de composition spécifique, qu'il a voulu emballer sous la forme d'une énigme. Autrement dit, bien que le titre, la citation verbale d'Ovide et le dessin suggèrent que le hasard joue un rôle considérable dans cette pièce, l'importance de la « suerte » est assez minime. En effet, le moment initial contient un aspect « aléatoire », mais ensuite, la pièce se déroule selon des règles contrapuntiques très strictes.

La comparaison des deux versions est synthétisée dans le tableau ci-contre (Tableau 1). Comme on peut le voir, Cerone a dû concevoir les deux voix de façon à ce que (par exemple) la deuxième mesure de la voix supérieure s'accorde aussi bien avec la première et la troisième mesure de la voix de ténor, etc. Les deux voix sont mutuellement dépendantes, la conception de l'une influençant et déterminant automatiquement celle de l'autre. Cerone a donc bien calculé les possibilités et les conditions de ce « jeu de hasard ». Comme il le dit, le résultat est toujours bon et consonant. Par opposition à ce qu'affirme Cicéron dans son *De divinatione* (2.121) « *Quid est tam incertum quam talorum iactus* »<sup>7</sup>, ici, un coup de dés n'implique aucun risque. Bien au contraire, le jeu des dés est absolument nécessaire pour éviter les risques, c'est-à-dire les dissonances et les autres infractions aux règles contrapuntiques<sup>8</sup>.

5. Girolamo Cardano a écrit le *Liber de ludo aleæ* vers 1520 lorsqu'il était étudiant à Padoue (voir *Opera omnia*, Lyon, 1663, vol. 1). Voir aussi Ore Oystein (éd.), *Cardano : The Gambling Scholar*, New York, Dover, 1965. Galileo Galilei, *Delle scoperte de i dadi*, s.d. [vers 1620] : voir Sebastiano Timpanaro (éd.), *Galileo Galilei. Opere*, Milan/Rome, 1936, p. 669-673. Sven K. Knebel, *Wille, Würfel und Wahrscheinlichkeit. Das System der moralischen Notwendigkeit in der Jesuitenscholastik 1550-1700* (= Paradeigmata 21), Hamburg, Meiner, 2000.

6. Walter Tauber, *Das Würfelspiel im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Eine kultur- und sprachgeschichtliche Darstellung* (= Europäische Hochschulschriften I.959), Frankfurt am Main/Bern/New York, Lang, 1987 ; Franz Semrau, *Würfel und Würfelspiel im alten Frankreich* (= Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 23), Halle, Niemeyer, 1910.

7. Voir aussi R. Ineichen, *Würfel und Wahrscheinlichkeit*, op. cit.

8. « [S]in ellas, quedara la Composicion dissonante y falsa » (p. 1125).

Tableau 1 :

Pietro Cerone, *Enigma de la suerte, ò de los dados* : comparaison des deux versions

Version 1											
Voix	Mes.										
Tiple		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tenor		[Pause]	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Version 2											
Tiple	[Pause]	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tenor	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

## Résumé

Voix	Mes.										
Tiple	[Pause]	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tenor 1		[Pause]	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Tenor 2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

D'où provient alors cette fascination pour le hasard et le jeu des dés ? Où ces éléments peuvent-ils trouver une place dans la musique ? Quelles fonctions peuvent-ils avoir et à quelles techniques sont-ils associés ? Au cours de l'histoire de la musique, plusieurs compositeurs — de la Renaissance jusqu'à la musique aléatoire du xx<sup>e</sup> siècle — se sont servis du motif et de l'image des dés. Ces petits cubes ont donné lieu à un certain nombre de compositions, dans lesquelles ils revêtent des connotations très diverses.

En 1514, à peu près un siècle avant le traité de Cerone, Ottaviano Petrucci imprime le recueil *Missarum Josquin liber tertius*. Ce livre contient entre autres la *Missa di dadi* (Messe des dés). La question de l'authenticité de cette œuvre ne sera pas abordée ici — pour des raisons stylistiques, son attribution au polyphoniste Josquin des Prez est aujourd'hui remise en cause. Ce qui retient l'attention, c'est la paire de dés qui précède chaque mouvement de la messe à l'exception de l'*Agnus Dei* (il s'agit donc du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Credo* et du *Sanctus*). Dans le *Kyrie*, la combinaison est de deux et un (2 :1), dans le *Gloria*, de quatre et un (4 :1), dans le *Credo*, de six et un (6 :1) et dans le *Sanctus*, de cinq et un (5 :1) [Fig. 2].

Pour comprendre ce dont il s'agit, il faut savoir que cette messe — comme c'est souvent le cas à cette époque — est basée sur une mélodie préexistante, qui est citée au-dessus de la page. Il s'agit du ténor de la chanson *N'aray je jamais mieulx* de Robert Morton (Fig. 3). Le nombre de points sur les dés indique la relation proportionnelle entre les valeurs de la chanson originale et celles du *cantus fir-*

The image displays a musical score for the Sanctus of Josquin des Prez's Mass for Dada. The score is written on six staves. The first staff begins with a large, decorative initial 'S' and is labeled 'Anctus'. The second staff is labeled 'Sanctus' and 'Sanctus'. The third staff is labeled 'Gloria in excelsis'. The fourth staff is labeled 'Benedictus qui venit'. The fifth and sixth staves are labeled 'Im', 'es', and 'c. itz' respectively. The music is written in a style characteristic of the Renaissance, with a focus on rhythmic complexity and polyphony.

Fig. 2 — Josquin des Prez (?), Missa di dadi, Sanctus.

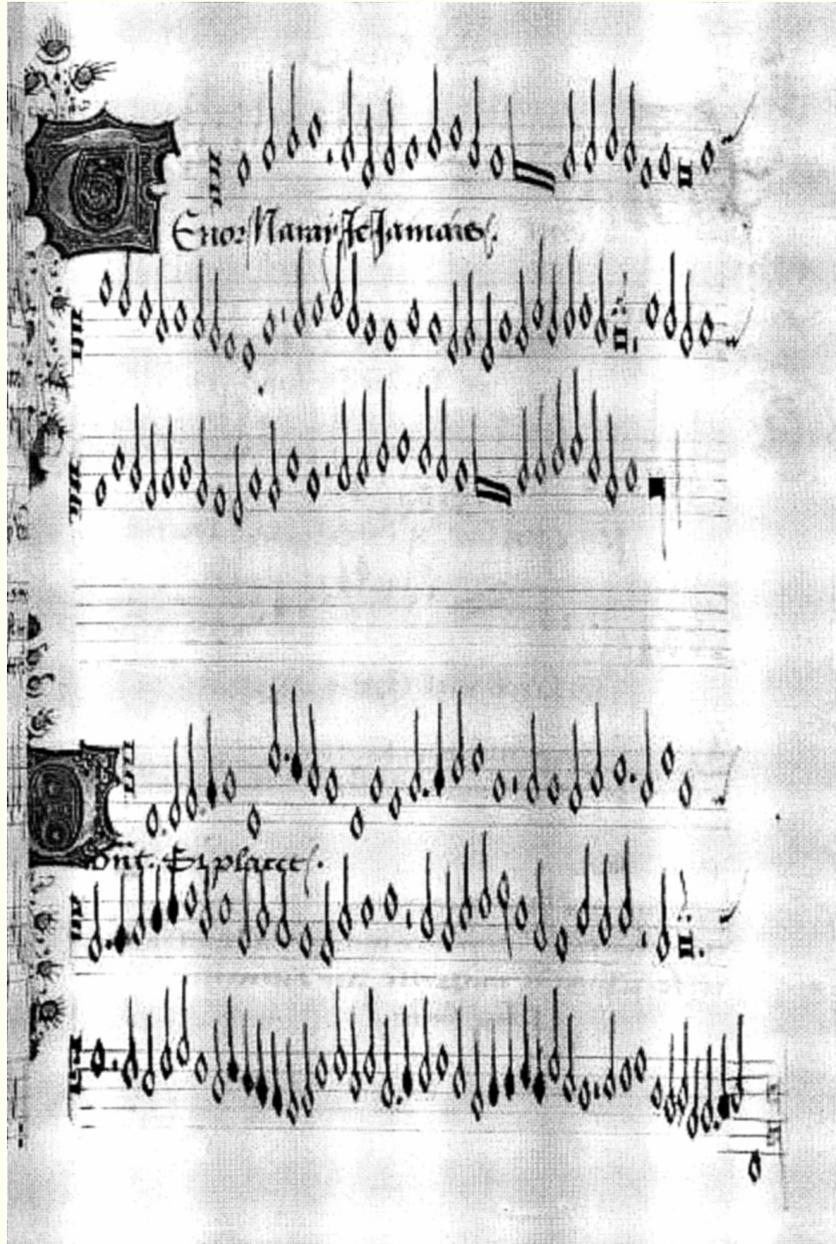


Fig. 3 — Robert Morton, N'aray je jamais mieulx  
(Mellon Chansonnier, Beinecke Rare Book and Manuscript Library,  
Yale University f<sup>o</sup> 29<sup>v</sup>°).

*mus* de la messe. Par exemple, dans le *Kyrie*, 2 : 1 indique que le *cantus firmus* est deux fois plus long que la mélodie originale. Comme on le voit dans le *Sanctus*, l'imprimeur Petrucci donne toujours la résolution de ces transformations rythmiques. Il est en tout cas curieux de constater que le compositeur utilise les dés — symboles du hasard et de l'imprévisibilité par excellence — pour accompagner une technique musicale extrêmement mathématique. Dans un article absolument fascinant, le musicologue Michael Long a étudié ces symboles et leurs conséquences pour l'interprétation de la messe<sup>9</sup>.

Long montre que les deux éléments profanes qui sous-tendent l'œuvre de façon à la fois visuelle et auditive — les dés et la chanson d'amour — peuvent être interprétés comme des métaphores de la quête de la vie chrétienne. Cette quête est symbolisée dans le déroulement de la messe. En effet, après le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo*, le *Sanctus* présente la combinaison 5 et 1. La somme de 5 et de 1 donne 6, un nombre qui, aux dés, signifie que l'on a gagné. Et comme Franz Semrau l'a démontré, en France, on appelait le coup de six *hasart*<sup>10</sup>. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas une coïncidence qu'après le *Sanctus* — après la « victoire » —, les dés disparaissent. Le profit matériel du joueur devient une allégorie de l'effort du fidèle. Celui-ci est récompensé par l'hostie, élevée avant ou pendant le *Benedictus*, c'est-à-dire durant le *Sanctus*.

Cette allégorie est encore renforcée par la chanson de Robert Morton. Dans le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo*, on n'entend que la mélodie de la première ligne du rondeau, où le texte pose la question « N'aray je jamais mieulx ? ». Dans le *Sanctus*, la mélodie est chantée en entier. De cette manière, on peut dire que la cupidité du joueur (« N'aray je jamais mieulx ? »), la plainte de l'amoureux (« N'aray je jamais mieulx ? ») ainsi que le désir de l'âme (« N'aray je jamais mieulx ? ») trouvent une réponse et un accomplissement. Il est vrai que le jeu des dés allait à l'encontre de la morale chrétienne : il était associé au diable et au péché. Néanmoins, le compositeur de la messe a choisi cette image dans un contexte plus riche, dans un univers musical pétri de symboles et de sous-entendus. Les dés servent ici à visualiser de manière ludique mais sophistiquée un processus musical mathématique et calculé. Le hasard en est complètement absent<sup>11</sup>.

Pour terminer, il est intéressant d'examiner le rôle que jouent les dés dans une tradition musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle, même si celle-ci tombe en dehors des limites chronologiques du présent colloque. Pendant la deuxième moitié du

9. Michael Long, « Symbol and Ritual in Josquin's *Missa Di Dadi* », *Journal of the American Musicological Society*, 1989, t. XLII, p. 1-22 et M. Jennifer Bloxam, « Masses on Polyphonic Songs », *The Josquin Companion*, éd. par R. Sherr, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000, p. 152-159.

10. F. Semrau, *Würfel und Würfelspiel*, op. cit., p. 46 et 52.

11. La *Missa di dadi* a été enregistrée par le Medieval Ensemble of London, dir. par P. Davies et T. Davies (L'Oiseau-Lyre Florilegium 411 937 -2, 1989).



Fig. 4 – Anon., *Der Würfel als Compositeur. Ein musikalischer Scherz* : page de titre.

xviii<sup>e</sup> siècle, on observe en effet une fascination renouvelée pour les dés<sup>12</sup>. Ceux-ci jouent un rôle central dans les soi-disant « musikalische Würfelspiele », auxquels même Wolfgang Amadeus Mozart et Joseph Haydn se sont adonnés. Il s'agit d'une méthode pour obtenir une grande quantité de compositions à l'aide de dés, notamment illustrée dans l'ouvrage *Der Würfel als Compositeur. Ein musikalischer Scherz* (Fig. 4)<sup>13</sup>.

Comme on peut le voir dans la Figure 5, le compositeur anonyme développe onze versions possibles d'une mesure à deux voix (« Noten Tabelle ») ; chaque version est numérotée, de un à onze. Pour la deuxième mesure, il poursuit la numérotation, de douze à vingt-deux, etc. Pour savoir laquelle des onze versions doit être sélectionnée, il faut lancer les dés. Le résultat est synthétisé dans un

12. Gerhard Haupenthal, *Geschichte der Würfelmusik in Beispielen*, Diss. Universität Saarbrücken, 1994.

13. Anon., *Der Würfel als Compositeur. Ein musikalischer Scherz*, München, Aibl, s.d.

*Noten Tabelle.*

The musical score is titled "Noten Tabelle" and is attributed to an anonymous composer. It contains 18 numbered measures of music. The notation is in 2/4 time and uses a treble and bass clef. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef, primarily using chords and simple rhythmic figures.

Fig. 5 – Anon., Der Würfel als Compositeur. Ein musikalischer Scherz : Noten Tabelle.

*Würfel - Tabelle.*

*I<sup>ter</sup> Theil  
des Laendlers.*

Würfel Zahl.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
2.	1.	12.	23.	34.	45.	56.	67.	78.
3.	2.	13.	24.	35.	46.	57.	68.	79.
4.	3.	14.	25.	36.	47.	58.	69.	80.
5.	4.	15.	26.	37.	48.	59.	70.	81.
6.	5.	16.	27.	38.	49.	60.	71.	82.
7.	6.	17.	28.	39.	50.	61.	72.	83.
8.	7.	18.	29.	40.	51.	62.	73.	84.
9.	8.	19.	30.	41.	52.	63.	74.	85.
10.	9.	20.	31.	42.	53.	64.	75.	86.
11.	10.	21.	32.	43.	54.	65.	76.	87.
12.	11.	22.	33.	44.	55.	66.	77.	88.

*II<sup>ter</sup> Theil  
des Laendlers.*

Würfel Zahl.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
2.	89.	100.	111.	122.	133.	144.	155.	166.
3.	90.	101.	112.	123.	134.	145.	156.	167.
4.	91.	102.	113.	124.	135.	146.	157.	168.
5.	92.	103.	114.	125.	136.	147.	158.	169.
6.	93.	104.	115.	126.	137.	148.	159.	170.
7.	94.	105.	116.	127.	138.	149.	160.	171.
8.	95.	106.	117.	128.	139.	150.	161.	172.
9.	96.	107.	118.	129.	140.	151.	162.	173.
10.	97.	108.	119.	130.	141.	152.	163.	174.
11.	98.	109.	120.	131.	142.	153.	164.	175.
12.	99.	110.	121.	132.	143.	154.	165.	176.

Fig. 6 – Anon., Der Würfel als Compositeur. Ein musikalischer Scherz : Würfel-Tabelle.

tableau (« Würfel-Tabelle ») à la fin du document (Fig. 6). Ce tableau indique le coup qui correspond à chaque version. Par exemple, pour la première mesure, si l'on obtient quatre points, il faut choisir la version 3. Dans la deuxième mesure, pour six points, on se reporte au numéro 16, etc. Sur base de ces schémas, on peut ainsi obtenir un grand nombre d'œuvres différentes.

En raison du caractère schématique et préfabriqué de ces jeux, on les a souvent utilisés pour construire des pièces simples comme des danses (polonaises, menuets, *Ländler*, etc.). Il est évident que l'attrait de cette sorte d'œuvres réside surtout dans l'amusement et le divertissement social qu'elles procurent<sup>14</sup>. En effet, l'exécutant — ou plutôt, le joueur de dés — ne doit guère connaître les règles de la composition musicale. Il doit simplement lancer les dés et exécuter le résultat à l'aide du tableau. Cette « commodité » est d'ailleurs accentuée dans le titre de bon nombre de ces pièces : « A Tabular System Whereby the Art of Composing Minuets is made so Easy that Any Person, *without the least Knowledge of Musick*, may compose ten thousand, all different, and in the most Pleasing and Correct Manner », « *Gioco filarmonico, o sia maniera facile per comporre un infinito numero di minuetti e trio anche senza sapere il contrapunto* », « *Anleitung zum Componiren von Walzern so viele man will vermittelt zweier Würfel ohne etwas von der Musik oder Composition zu verstehen* », « *L'Art de composer de la musique sans en connaître les éléments* ».

Dans un contexte plus large, on peut situer les « Würfelspiele » dans la tradition de la fameuse « *ars combinatoria* »<sup>15</sup>. Inspiré par le progrès des connaissances dans le domaine de la statistique et du calcul de probabilités, au siècle des lumières, l'on se met à calculer ses chances, une tendance matérialisée par excellence dans la loterie<sup>16</sup>. Cette volonté de systématiser, de cataloguer et de rechercher les principes mathématiques de permutation, d'addition et de substi-

14. *Journal des Luxus und der Moden*, février 1787, p. 4 : « Einer der neusten modischen Zeitvertreibe in Gesellschaften ist jetzt in Frankreich das musikalische Würfel-Spiel ; wo jedermann, der nur ein bißgen Clavier spielen kann, ohne ein Wort von Composition zu verstehen, vermittelt zweyer Würfel und eines Notenblatts, Menuets ins Unendliche componiren kann. Keiner unserer Leser wird hoffentlich diese Kunst für Hexerey, oder für mehr halten als was sie ist : nemlich einen glücklichen Einfall eines guten mathematischen Kopfs, die müßige Pariser Welt mit einer musikalischen Posse auf etliche Tage zu amüsieren ». Un facsimilé de cette pièce est publié dans *Das Menuett. Musikalisches Würfelspiel. Paris 1786*, éd. par K.H. Taubert, Zürich, Verlag Musikhaus Pan, 1988.

15. Voir la bibliographie dans Leonard G. Ratner, « *Ars combinatoria* : Chance and Choice in Eighteenth-Century Music », dans *Studies in Eighteenth-Century Music : A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, éd. par H.C.R. Landon et R.E. Chapman, Londres, Allen and Unwin, 1970, p. 343-363 et dans Stephen A. Hedges, « Dice Music in the Eighteenth Century », *Music & Letters*, 1978, t. LIX, p. 180-187. Une analyse très pointue de la combinatoire est proposée par Sebastian Klotz, « *Ars combinatoria* oder "Musik ohne Kopfzerbrechen". Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kimberger », *Musiktheorie*, 1999, t. XIV, p. 231-245.

16. Voir S. Klotz, « *Ars combinatoria* », *op. cit.*

tution a influencé un grand nombre de disciplines. Elle ne se manifeste pas seulement dans la musique, mais aussi dans la littérature de l'époque, où l'on parle de « *Würfelpoesie* » (poésie de dés)<sup>17</sup>. On pourrait dire que, dans le cas des « jeux de dés musicaux », le hasard est traité de façon mécanisée : il est entièrement contrôlé et dirigé par le compositeur. Le rôle du hasard se limite à la détermination de la version de chaque mesure que l'on obtient à l'aide des dés. Le hasard est compensé par un contrôle accru des combinaisons possibles. En bref, il est mis en scène par le compositeur.

Encore aujourd'hui, ces jeux continuent d'exercer leur fascination. Les « *Würfelspiele* » ont non seulement attiré l'attention des musicologues, mais aussi celle des mathématiciens et des informaticiens. L'éditeur musical Schott leur a même consacré un cd-rom<sup>18</sup>.

À certains égards, ils présentent une ressemblance avec l'énigme de Cerone. Dans les deux cas, les participants « décident » du résultat final à l'aide de dés. Dans les deux cas, le compositeur prévoit plusieurs solutions équivalentes. Chez Cerone, il n'y a que deux possibilités ; dans les pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle, le jeu de dés donne lieu à un nombre pratiquement infini de compositions. Mais en tout état de cause, le résultat final est toujours bon et conforme aux règles de la composition musicale.

En conclusion, après l'analyse de trois compositions dans lesquelles les dés jouent un rôle crucial — la *Missa di dadi*, l'énigme de Pietro Cerone et les jeux de dés musicaux du XVIII<sup>e</sup> siècle —, il est intéressant de confronter ces pièces et leur traitement des dés avec une citation du traité *Alea theorico-practica* (Erfurt, 1622) de l'allemand Johann Weinreich<sup>19</sup>. Weinrich y donne une explication du mot « *alea* », qu'il interprète comme un acrostiche : en latin « *Antiquis Legibus Est Adversa* » et en allemand « *Aller Laster Ein Anfang* » (le début de tous les problèmes). Il faut sérieusement se poser la question de savoir si cela vaut aussi pour les compositions évoquées ci-dessus...

Katelijne Schiltz, Munich

17. Voir par exemple le livre *Der Dichter oder : die Kunst, sich vermitteltst zweyer Würfel selbst einen poetischen Wunsch sowohl auf Geburts- als Namenstäge wie auch auf Neu-Jahrs-Zeiten anzuwürfeln*, s.l., s.a. L'auteur y explique la méthode pour obtenir des poèmes de quatre lignes à l'aide de deux dés. Selon l'auteur, le but d'une telle « *poetisches Würfelspiel* » est de « *einen stattlichen gereimten Neujahrswunsch ohne alle Geistesanstrengung zu verfertigen, und sich so mir nichts dir nichts ein Plätzchen auf dem Parnaß zu verschaffen [...]* ».

18. *Musikalische Würfelspiele von Mozart, Haydn und anderen großen Komponisten*, éd. par C. Reuter, Mainz, Schott Musik International, 2001.

19. Johann Weinreich, *Alea theorico-practica*, Erfurt 1622, Sig. A3v<sup>o</sup>.