

OEUVRES DE CIRCONSTANCE
ET SCENES DE LA VIE QUOTIDIENNE
DANS LA MUSIQUE ITALIENNE DES XIV^e ET XV^e SIECLES (1)

par

Anne-Marie BRAGARD

Chef de travaux et Maître de conférences
à l'Université de Liège

I- XIV^e siècle

A- Vue d'ensemble sur l'Ars nova en France et en Italie

Nulle oeuvre ne peut mieux évoquer l'ambiance musicale du Trecento dans sa phase d'épanouissement et de maturité que la ballade Echo la primavera du Florentin Francesco Landini (c.1337-1397), ballade inspirée d'un texte de Pétrarque (2). Elle illustre les deux aspects envisagés dans cet exposé : oeuvre de circonstance (le retour du printemps) en même temps que musique quotidienne, car l'amour lié à la renaissance du beau temps est non seulement célébré par le chant, mais il est aussi dansé.

Echo la primavera

Ballata à 2 voix. Texte de Pétrarque in Florence, B.L., Sq., f.135.

- | | | | |
|------|--|------|--|
| R 1- | Echo la primavera
Che'l cor fa rallegrare
Temp'é d'annamorare
E star con lieta cera. | R 1- | Voici venir le printemps
Qui réjouit les coeurs
C'est le moment de s'énamourer
Et d'avoir la mine joyeuse |
| II- | No' vegiam l'aria e'l tempo
Che pur chiam'allegrezza | | L'air et le temps connais-
sent le renouveau
Qui fait naître l'allégresse. |
| III- | In questo vago tempo
Ogni cosa ha vaghezza. | | Dans ce temps doux
Toute chose est charmante. |
| IV- | L'erbe con gran freschezza
E fior'copron i prati
E gli alberi adornati
sono in simil manera | | L'herbe est toute fraîche
Les fleurs couvrent les prés,
Et les arbres se parent
de semblable façon. |
| R V- | Echo la primavera... | R V- | Voici venir le printemps... |

(Traduction S. BLAVIER)

- R I et R V : Ritornello
II et III : même mélodie
IV : mélodie du ritornello.

Cette composition écrite dans le 1er mode, d'un rythme très marqué et d'un style presque syllabique est remarquable par sa fraîcheur d'inspiration. De plus, elle est éminemment expressive. C'est là, à notre avis, la grande différence qui existe entre l' "Ars nova" française et l' "Ars nova" italienne.

Cette différence résulte de plusieurs facteurs historiques et musicaux. Dans la première moitié du XIV^e siècle, l'apparition de l' "Ars nova" en Italie se présente dans un contexte politique et tout autre que celui de l' "Ars nova" française. Celle-ci s'était développée dans un milieu touchant de près l'entourage du roi et la cour pontificale avignonnaise. Avec ses nouveautés, elle était l'aboutissement logique de ce mouvement musical extraordinaire qui avait pris naissance au XIII^e siècle à Notre-Dame de Paris principalement. Enfin, d'après les oeuvres analysées du XIV^e siècle - où émerge la forte personnalité d'un Guillaume de Machaut - nous constatons que l' "Ars nova" française, de façon générale, apparaît davantage comme un art d'expériences, un art calculé, un art d'une sophistication extrême sur le plan musical et sur le plan poétique, plutôt que comme un art d'expression.

Cet art d'expression, nous le trouvons en Italie. Et cela pour deux raisons principales. La première est d'ordre historique et politique. Il ne s'agira pas ici d'un art centralisé comme en France, c'est-à-dire écrit pour quelque familiers du roi et du pape. Dans la Péninsule, la situation est différente. Au point de vue politique, on ne peut pas parler d'Italie. Ballotée depuis toujours entre l'Empereur, héritier séculier des pouvoirs temporels dans la Péninsule, et le Pape, l'Italie n'avait jamais connu d'unité propre. Au XIV^e siècle, elle continuait de se consumer dans des luttes entre Guelfes et Gibelins. De plus, au début du XIV^e siècle, la puissance impériale décline et la papauté est transférée en Avignon.

A ce désarroi politique et religieux, quelques hommes vont réagir. Ce sont de véritables chefs de bande, des "condottieri" qui s'installent dans les cités, forment les Signorie, des États-cités et fondent des monarchies absolues: les Visconti à Milan, les Scaligieri à Vérone, les Este à Ferrare. Certes, ces seigneurs ne sont pas pacifistes. Ils se battront pour des raisons commerciales, économiques et c'est précisément de ces rivalités, de cette diversité de centres politiques, de cet individualisme politique que va naître un étonnant esprit d'émulation. Cela favorisera non seulement les activités commerciales, artisanales mais aussi les activités artistiques, que ce soit en peinture (Cimabue, Lorenzetti), en architecture (Giotto) ou en musique (3).

C'est dans ce contexte d'autonomie politique et de civilisation urbaine, artisanale et rurale que l'"Ars nova" italienne va faire sa percée. La musique, dans ces divers états, ne sera pas uniquement axée sur les beaux et nobles sentiments, sur l'art courtois comme c'était le cas en France. Dans la Péninsule, la musique sera le reflet de l'ambiance politique, artistique et aussi la narration des menus faits de la vie quotidienne.

La deuxième raison de la différence de la qualité d'expression avec l'"Ars nova" française émane de la notation musicale pratiquée par les Italiens. Dès 1319, Johannes de

Muris, mathématicien et astronome à l'Université de Paris, amplifiait, dans son traité Ars novae musicae, l'échelle des valeurs musicales en ajoutant à la longa \bullet , la brevis \bullet et la semibrevis \blacktriangledown utilisées jusque là, la duplex longa \blacksquare et la minima \blacktriangledown . De plus, ne s'en tenant plus à la seule sacro-sainte valeur ternaire, il reconnaissait l'application de la division binaire (imparfaite) à ces notes. Philippe de Vitry, dans son traité Ars nova de 1320 sera plus audacieux encore. Il se dégage complètement des considérations philosophiques sur la musique et déclare au début de son traité : "Musica tria sunt genera : mundana, humana, instrumentalis. De instrumentali ad presens est intentio". Vitry consignera dans ce traité ce qu'il avait déjà innové dans son motet Garrit Gallus/ In nova fert/ Ténor sans texte du Roman de Fauvel (4), mais il ira plus loin dans la complexité de la notation musicale, tout en la précisant. C'est ainsi qu'il introduit des signes pour distinguer la minime \blacktriangledown de la semi-minime \blacktriangledown et qu'il définit les quatre prolations régissant l'art musical (voir Tableau I, p. 5). De plus, les changements de temps ou de prolation seront indiqués par un changement de couleur. En principe, la notation noire est la division ternaire tandis que la notation rouge ou les notes creuses sont la notation binaire. Vitry systématisera aussi l'isorythmie appliquée au ténor qui soutient les autres voix, isorythmie déjà pratiquée dans l'"Ars antiqua", mais exposée dans les oeuvres du théoricien-compositeur et dans celles de l'"Ars nova" française avec plus de rigueur (5).

Ordre, rigueur, précision de la composition musicale, voilà ce qui caractérise principalement l'"Ars nova" française. Mais, il faut bien le reconnaître, ces qualités s'élaborèrent aux dépens de la compréhension du texte liturgique ou profane que cette musique devait animer. Le pape Jean XXII comprit cette scission entre musique et texte et la combattit violemment dans sa bulle Docta sanctorum (1325), condamnant ces "nonnulli novellae scholae discipuli" qui rendaient incompréhensibles les motets sacrés.

Tout autre est la situation musicale en Italie. Alors qu'en France les innovations de Jean de Muris et de Philippe de Vitry s'inscrivaient dans un processus d'évolution partant de la notation musicale franconienne de l'"Ars antiqua", avant le XIVe siècle, la musique italienne trouvait sa forme la plus accomplie et la plus naturelle dans le chant monodique qui se transmettait par tradition orale et qui, par conséquent, n'avait pas besoin d'être noté. Certes, l'Italie n'ignorait pas complètement la polyphonie. Selon N. Pirrota (6), le témoignage d'un anonyme anglais décrivant les pratiques des "Lumbardi organizantes" - organizare signifiant composer polyphoniquement et Lumbardi s'appliquant à tous les Italiens - en fait foi. Mais il faut attendre le traité Pomerium in arte musicae mensuratae de Marchettus de Padoue, traité dédié à Robert d'Anjou (7 bis) pour connaître le système italien de notation.

Marchettus adopte les quatre prolations françaises qu'il appelle quaternaria, senaria imperfecta, senaria perfecta et novenaria, mais il leur en ajoute deux autres qui témoignent de la volonté de varier encore davantage les valeurs rythmiques : ce sont l'octonaria et la duodenaria. Ces "divisiones" se distinguent les unes des autres par des points encadrant le nombre de notes ayant la valeur d'une brève (voir Tableau II). (6)

Certes, la division de la brève en groupe de cinq, six semi-brèves et davantage était apparue dans deux œuvres du manuscrit de Montpellier S'amours eüst point de poer/ Au renouveler du joli tans/ Eccè et Aucun ont trouvé chant par usage/ Long tans me sui tenu de chanter/ Annuntiantes (8) appartenant au dernier quart du XIIIe siècle et dont la paternité revient à un certain Pierre de la Croix ou Petrus de Cruce. Selon Y. Rokseth, Pierre de la Croix, dont les œuvres sont écrites en dialecte picard, pourrait être un personnage "habitant Amiens qui a laissé un traité sur les tons ecclésiastiques et qui a été chargé par le roi de préparer, en 1298, une histoire sacrée de la vie de saint Louis, à l'occasion de sa canonisation" (9). Toutefois, cette impulsion nouvelle de groupes de notes en rythme libre ne retint pas l'attention ou fut proscrite délibérément par un Jean de Muris et un Philippe de Vitry. On peut dès lors se demander pourquoi et comment Pierre de la Croix, s'il est vraiment un compositeur picard, aurait plutôt séduit les compositeurs de la Péninsule qui, eux, font dériver leur système de notation des innovations qu'il a proposées. Mais la perspective change si l'on adopte - certes prudemment, comme le fait A. SEAY - l'hypothèse selon laquelle ce musicien était un Italien qui vint à Paris avec ses idées (10) et par conséquent avec une façon de chanter affranchie des règles strictes franconiennes. Dans ce cas, quelques décennies plus tard, Marchettus systématise une pratique déjà en usage dans la Péninsule depuis la fin du XIIIe siècle, pratique que connaissait Petrus de Cruce. Ceci justifierait la remarque de N. Pirrotta à propos du Pomerium qui serait "frutto evidentemente di un lungo periodo di elaborazione" (11).

Quoiqu'il en soit, trois remarques s'imposent. La première, c'est que Marchettus ne considère pas, comme c'était le cas des Français, que le rythme binaire soit une nouveauté, une conquête issue de calculs mathématiques par rapport au ternaire. D'emblée, il met ces deux rythmes sur un pied d'égalité, fait qui, d'ailleurs, émane de la vie même : depuis toujours, le rythme de danse, le "trotto", animait les ballades populaires (12) et joyeusement, naturellement alternait avec le rythme ternaire. La deuxième remarque s'applique aux deux "divisiones" partageant la semi-brève en quatre minimales. Ceci suppose une volonté de mettre en valeur la voix humaine en lui conférant une plus grande fluidité mélismatique. Nous verrons, au cours des exemples musicaux présentés plus loin, que précisément les changements de "divisiones" trouveront leur justification dans l'emploi "expressif" de certains mots ou de certaines situations psychologiques.

Tableau I.

Echelles des valeurs selon Philippe de Vitry

Tempus perfectum, prolatio major

⊙

Temps

■

d.

Prolation

◆ ◆ ◆

d. d. d.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Tempus perfectum, prolatio minor

○

Temps

■

d.

Prolation

◆ ◆ ◆

♪ ♪ ♪

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Tempus imperfectum, prolatio major

Ⓒ

Temps

■

d.

Prolation

◆ ◆

d. d.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Tempus imperfectum, prolatio minor

C

Temps

■

d.

Prolation

◆ ◆

♪ ♪ ♪

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Tableau II - "Divisiones" de Porphyrius de Padove.

Divisio prima

Sinaria



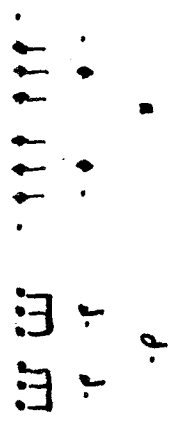
Ternaria

Divisio secunda

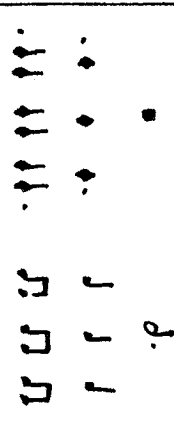
Quaternaria (.q.)



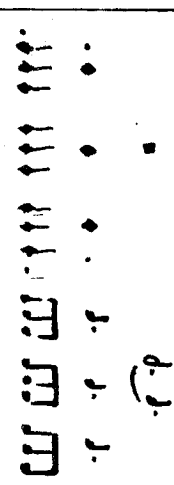
Senaria imperfecta (.i.)



Senaria perfecta (.p.)



Novenaria (.n.)



Temps imparfait, prolation mineure.

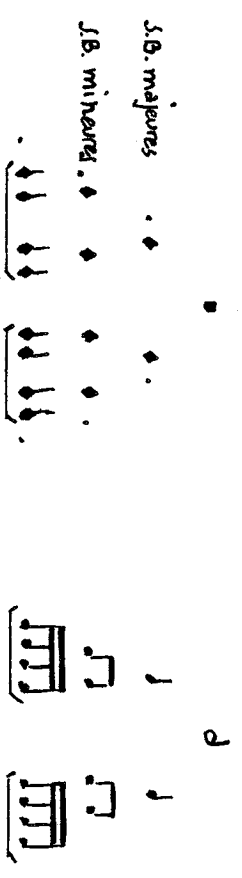
Temps imparfait, prolation majeure.

Temps parfait, prolation mineure.

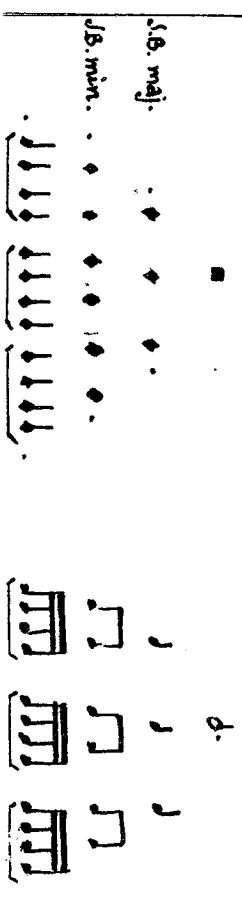
Temps parfait, prolation majeure.

Divisio tertia

Octonaria (.o.)



Duodenaria (.d.)



Dans l'octonaria (.o.), il y a deux degrés de rythme plus ou moins lent: puisqu'il y a deux sortes de semi-brèves (s.b.): majures et mineures. Leur valeur rythmique dépendra donc des points de division qui les encadrent.



Enfin, pas moins de dix combinaisons différentes peuvent varier le discours musical à l'intérieur même de chaque "divisio". Ceci favoriserait aussi, en plus de cette orientation vers un "bel canto", certes, encore à l'état embryonnaire, une tendance typiquement italienne : celle de la "rapid parlando declamation", comme la définit W. Apel (13)

Ainsi donc, la polyphonie italienne du Trecento, s'inspirant sans doute de l'élán dynamique donné à la brève par Petrus de Cruce et marquée aussi par le style du "dolce stile nuovo", accomplira un juste équilibre entre texte et musique. Lorsque l'influence de certains détails de la notation française - influence encline à plus de complexité rythmique - se marquera dans les oeuvres de la seconde moitié du Trecento, elle n'étouffera pas la tendance naturelle des compositeurs italiens à l'expressivité. Les oeuvres Per quella strada de Ciconia et Musicha son de Landini que nous étudierons en sont de vibrants témoignages.

B- L'"Ars nova" dans le nord de l'Italie
(circa la première moitié du XIVe siècle)

Pour les seigneurs de Padoue et de Vérone, rudes guerriers qui aimaient aussi à se divertir, des concours musicaux étaient organisés. Les compositeurs y écrivent des oeuvres de circonstance, des madrigaux, des caccie, des ballate. Un compositeur originaire des environs de Florence, Giovanni da Cascia, composa une caccia Chon bracchi assai (14) dont l'action se situe au bord de l'Adda, confluent de l'Adige (15).

Chon bracchi assai

Caccia à 3 voix. Florence, B.N., Pan:26, f°93v-94r.

- | | |
|--|---|
| I-Chon bracchiassai e con molti
sparvieri | Avec une grande meute et
beaucoup de faucons |
| Ucceliavam su per la riva
d'Adda | Nous chassions les oiseaux
le long de la rive d'Adda |
| E qual diceva:"Da',da!" | Et l'un criait:"Allons,
dépêchez-vous!" |
| E qual:" <u>Vacia,Varin.Torna,</u>
<u>Picciolo</u> ". | Et l'autre (appelait les
chiens):" <u>Vacia,Varin.Torna,</u>
<u>Picciolo</u> ". |
| E qual predea le quaglie
a volo, a volo, | Et l'un de nous prenait
les cailles au vol, |
| Quando con gran tempesta
un' acqua venne. | Quand(tout à coup) une
grande tempête arriva,
accompagnée de pluie. |
| II-Non corser mai per campa-
gna levrieri, | Personne ne courut autant
comme des lévriers à travers
la campagne, |
| Come faccia ciascun per
fuggir l'acqua. | Comme nous le fîmes pour
échapper à la pluie. |
| E qual dicea:"Da',qua!" | Et l'un disait:"Allons,ici!" |
| "Dammi'l mantel!"E tal: | "Donne-moi mon manteau!".Et |
| "Dammi'l chapello". | l'autre:"Donne-moi mon chapeau". |

Quando io ricoverai col mio
uccello
Dove una pastorella il cor
mi punse

Quand je trouvais un abri
avec mon faucon
Où se trouvait une bergère,
mon coeur se brisa.

R- Sola era li, onde fra me
dicea
"Ecco la pioggia, ecco Dido
e Enea".

R- Elle était seule, et je me
suis dié:
"Voici la pluie (certes),
(mais voici aussi) Didon et
Enée.

(Traduction A.-M. Bragard)

Deux voix chantent. La troisième est instrumentale.
Les deux voix supérieures sont en canon. I et II ont la
même mélodie. Le Ritornello a un schéma mélodique différent.

Cette chasse aux oiseaux interrompue par l'orage est
une pièce musicale dont le mode n'est pas bien déterminé;
elle oscille entre le 1er et le 7e mode. Au point de vue
du style, si cette oeuvre est une caccia par sa forme, sa
musique, comme celle du madrigal, est soumise aux intentions
du texte littéraire. Non pas ici d'un texte sentimental,
mais de paroles dont le caractère descriptif et réaliste
est d'une vigueur extraordinaire et témoigne d'un sens de
l'observation et d'un humour tout à fait étonnants.

A la description de la chasse (1e stanza) succède la
panique (2e stanza chantée sur la même mélodie que la 1e)
causée par la pluie. A la fin de la 2e strophe (ou stanza),
l'un des chasseurs découvre un abri où se trouve une bergère.
Le Ritornello, espèce de conclusion de la pièce musicale,
révèle l'amour que le chasseur éprouve pour la bergère.
Nous passons donc d'une scène de la vie quotidienne à une
scène d'amour.

Sans entrer dans le détail d'une analyse longue et fas-
tidieuse, qu'il nous soit permis de souligner quelques pas-
sages qui montrent le réalisme et le sens poétique qui se
dégagent de cette oeuvre. Dans la 1e strophe, les chasseurs
s'interpellent, donnent des ordres à leurs chiens: "Da! da!",
"Vacca, Varin, Torna, Picciolo". Tandis que, dans la 2e strophe,
la musique traduit l'affolement causé par la pluie: "Dammi'l
mantel!", "Dammi'l chapello!". Il est intéressant de remar-
quer qu'il s'agit davantage d'une musique parlée que chantée.
En effet, des notes semblables se suivent précipitamment
pour exprimer la hâte, l'action et la crainte des chasseurs.
Il faut voir dans ce procédé musical, si simple et si rudi-
mentaire soit-il, le début de ce "stile concitato" que l'on
retrouvera plus tard, utilisé dans le même esprit, par
Monteverdi.

Le ritornello est intéressant. La bergère découverte
à la fin de la 2e strophe est ici "sola". Sur ce mot, le
compositeur écrit une belle phrase mélodique qui est déjà
une vocalise pour bien mettre en valeur le sentiment de

solitude de la jeune fille et peut-être aussi l'admiration qu'éprouve le chasseur. L'utilisation de la duodenaria contribue fortement, par son rythme ternaire et plus souple, à l'épanchement amoureux des jeunes gens dont l'amour soudain est aussi fort et passionné que celui qui unit Didon et Enée. Cette allusion ne manque pas d'intérêt; elle prouve que les poètes du XIVe siècle connaissaient les héros de l'Enéide de Virgile. D'autre part, ce n'est certainement pas sans raison que le poète a choisi ces personnages virgiliens. L'humour du poète - qui est peut-être le compositeur lui-même - perce dans ce parallèle de situations : Enée a échoué à Carthage à la suite d'un orage. Avec Didon, il s'est retrouvé dans une grotte pour échapper aux torrents des montagnes (16). Dans l'oeuvre de Giovanni da Cascia, le chasseur fuyant le mauvais temps a échoué dans cette cabane. Toutes proportions gardées, c'est la même situation.

Ainsi, Chon bracchi assai est-il un petit chef-d'oeuvre d'observation et de sensibilité, écrit dans une notation encore simple de l'"Ars nova" italienne, mais dont les éléments sont admirablement agencés et équilibrés dans le seul but d'exprimer l'atmosphère de la chasse et de l'amour naissant.

C- L'"Ars nova" à Florence (circa 2e moitié du XIVe siècle)

A la suite de la mort de deux grands seigneurs de l'Italie du nord, Luchino Visconti (mort en 1349) et Mastino Scavigieri (mort en 1351), les artistes viennent de préférence à Florence où la vie urbaine était dominée par une riche bourgeoisie d'affaires. Bourgeoisie avide de richesse et de liberté, certes, mais aussi résolument tournée vers toutes les jouissances de l'esprit et de l'art. Il y a déjà à Florence, au XIVe siècle, tous les ferments d'un humanisme qui triomphera et s'épanouira au XVe siècle, sous la domination des Médicis.

Après la peste de 1348, Boccace écrit le Décameron qui nous renseigne sur l'état de la musique dans cette société florentine (17). Pétrarque y passe aussi vers 1350, toujours à la recherche de manuscrits anciens (18). Pisano fait déjà revivre dans ses sculptures l'idéal physique des Grecs (19). On commence à ériger le fameux campanile selon les plans de Giotto qui avait déjà peint ses célèbres fresques de l'histoire de saint François à Santa Croce (20). Bref, la vitalité de l'ambiance artistique à Florence à cette époque était extrêmement intense.

Les musiciens vinrent aussi dans la belle ville toscane. Beaucoup d'entre-eux étaient florentins et occupaient des fonctions ecclésiastiques dans les différentes églises. Ce fut le cas de Francesco Landini, organiste et aveugle qui est sans doute le plus grand compositeur de cette époque, tant par la qualité de son oeuvre que par l'abondance de ses compositions (21)

Pour illustrer cette époque, notre choix s'est porté sur un madrigal (22) canonique à trois voix de Landini intitulé De! dimmi tu dont le texte est plein d'esprit mordant (23).

De! dimmi tu

Madrigal canonique à 3 voix. Florence, B.L., Sq., f°125v.

- | | |
|--|--|
| I- De! dimmi tu che se' cosi
fregiato
Di perle d'oro, quando tu
ti vedi,
Chi ti per esser par'aver
non credi | I- Dis-moi, pour qui te prends-tu
ainsi <u>habillé (orné)</u>
De perles d'or (bracelets d'or)?

Qui crois-tu que tu es quand
tu te regardes ? |
| II- Ricc'a <u>cavallo ben accompa-</u>
<u>gnato</u>

Ma un fun' m'é quel che per
gloria tieni

Et fregi, drappi et tondi
<u>palafreni</u> | II- (Tu crois qu'il n'y a personne
qui t'égale) quand tu <u>chevau-</u>
<u>ches</u> richement, bien accompagné
Mais ce n'est qu'une corde pour
moi (c-à-d. rien du tout) ce que
tu considères comme gloire
Tous ces ornements, ces beaux
vêtements et ces gros <u>pale-</u>
<u>freniers.</u> |
| R- A che dich'i' di te ch'a quel
ch'i' sento
Ogni stato di gente cerca
<u>vento</u> | R- Et ainsi je dis de toi, d'
après ce que j'ai entendu
Que les gens comme toi cher-
chent à attrapper le <u>vent.</u>

(Traduction A.-M. Bragard) |

I et II ne se répètent pas mais ont une forme continue au point de vue musical. Ritornello a un schéma mélodique différent.

Cette pièce retient l'attention à plus d'un titre. D'abord, le texte. Celui de la strophe est sentencieux; il s'adresse à un jeune homme fat, prétentieux, qui aime à se couvrir de bijoux et chevaucher en compagnie de palefreniers. Quant au texte du ritornello, à qui est confié la morale de l'histoire, il se moque de ce garçon et proclame que "les gens comme toi ne cherchent qu'à attrapper le vent", c'est-à-dire, en réalité, quelque chose qui ne peut pas être attrappé. Ce texte ironique est donc une allusion flagrante à la féminité excessive de ce jeune homme, à sa vanité et à sa bêtise.

La musique offre certaines particularités en rapport avec la signification du texte. Premièrement, il y a enrichissement mélodique par rapport à la pièce précédente. Ici, la 1e et la 2e strophes ne sont pas écrites sur le même schéma musical mais se suivent, d'où une extension réelle de la forme générale de cette composition. Deuxièmement, les voix sont disposées en canon, un canon à la quinte entre le contra-ténor et le ténor dans la strophe, et un autre entre les trois voix dans le ritornello. Cette structure se situe

entre celle du madrigal et celle de la caccia, ce qui explique la classification de cette oeuvre dans la catégorie du madrigal canonique. De plus, il y a une raison visant à l'expression, pour laquelle dans la strophe, seules les deux voix inférieures sont en canon, tandis que dans le ritornello, les trois voix utilisent ce procédé. Cette raison est intimement liée au texte. La voix supérieure - qui chante la première - est ornée, alors que les deux autres voix ponctuent en canon, en valeurs plus longues, le cantus tout en ré pétant le texte. Si la voix supérieure est ornée, c'est parce que c'est à elle qu'est confié le rôle principal, à savoir appréhender le jeune garçon tout en se moquant de lui. Le cantus, tel un personnage, apostrophe ce vaniteux. Il insistera notamment sur les mots fregiato (Pour qui te prends-tu ainsi habillé) et vedi (Quand tu te regardes dans le miroir) par de légères vocalises. Mais le souci d'exprimer le texte va plus loin : le rythme légèrement syncopé souligne le chevauchement sur Ricc'a et une insistance particulière est accordée aux palafreni dont le jeune homme apprécie la compagnie, par l'espace que ce mot occupe dans la composition, pas moins de quinze mesures ! Ainsi, la voix supérieure domine les deux autres par un jeu d'ornementations vocales et rythmiques pour souligner l'attitude prétentieuse du garçon. D'autre part, le traitement en canon des deux voix inférieures ne manque pas d'humour. N'est-ce pas là une manière moqueuse de dire à ce blanc-bec, par un jeu de strictes répétitions, "Pour qui te prends-tu ?"

Ce procédé s'accroît encore davantage dans le ritornello. Ici, les trois voix, l'une après l'autre, lui font la morale. L'effet est encore renforcé par l'adoption de la senaria perfecta qui soutient le texte en valeurs plus longues que dans les strophes qui sont écrites, elles, dans le mode imparfait, l'octonaria.

Ce madrigal canonique, dominé par le rapport étroit entre texte et musique, écrit dans le mode "par bémol" (24), se termine sur un madrigalisme digne de ceux que l'on trouvera au XVI^e siècle : le mot vento, symbole ici de l'inaccessible, est traduit par une cellule mélodique tournoyante : si-do-ré-do-si-la-sol-la-si-do).

D- Conjonction des "Artes novae" italienne et française.

L' "Ars subtilior" (2^e moitié du XIV^e siècle)

Dans la 2^e moitié du XIV^e siècle et à la fin de ce même siècle, les caractéristiques de l'"Ars nova" italienne s'accroissent, mais elles s'enrichissent aussi de tous les artifices d'écriture de l'"Ars nova" française : hoquetus, alternance exagérée de rythmes binaires et ternaires. Les oeuvres musicales de cette époque s'orientent vers une phase de maniérisme que l'on appellera "Ars subtilior" (25).

Un musicien liégeois, Johannes Ciconia (c.1335-1411) fut lui aussi touché par ce maniérisme. Les circonstances de la vie l'amènèrent à connaître les tendances les plus

avant-gardistes de l'art français d'une part et de l'art italien d'autre part (26). Comme l'a écrit Madame Clercx, tout son oeuvre est une admirable synthèse de l'"Ars subtilior" française et de l'art plus spontané, plus séduisant des Italiens.

De Liège, Ciconia partit en Avignon où l'on enseignait les principes de l'"Ars nova" française. Puis, dès 1358, il devint l'aumônier d'un personnage hors du commun : le cardinal Albornoz qui avait été désigné par le pape Innocent VI pour reconquérir par la diplomatie et réorganiser les Etats de l'Eglise en Italie. Ciconia eut ainsi l'occasion de parcourir l'Italie et de connaître l'art expressif et évocateur des caccie, des ballate, des madrigaux. En 1367, il est avec Albornoz à Padoue, à la cour de Francesco Carrara. Peut-être Pétrarque y séjourna-t-il aussi. Un madrigal de Ciconia, Per quella strada (27) pourrait illustrer cette double rencontre. Il évoque à la fois la puissance de Francesco Carrara qui, grâce à Albornoz, avait reçu du pape le titre de Vicaire général, et les Trionfi de Pétrarque (28)

Per quella strada

madriagl à 2 voix de Ciconia écrit en 1367
in Lucques, Archivio di Stato et Pérouse, Bibl. Augusta,
Ms. Mancini (Lucques : ténor; Pérouse, cantus)

- | | |
|---|---|
| I-Per quella strada lactea del
<u>cielo</u>
Da'belle <u>stelle</u> ov'è'l seren
<u>fermato</u>
Vedeva un <u>carro andar tutto</u>
<u>abrasato.</u> | I- Dans la voie lactée du <u>ciel</u>

Parsemée de belles étoiles et
où <u>stagne la sérénité</u> ,
On peut voir <u>s'élaner un</u>
<u>char lumineux</u> . |
| R- De <u>verdi lauri</u> corone meneva
Che d'alegreza el mondo
verdza. | R- Il était couronné de <u>verts</u>
<u>lauriers</u>
Et répandait l'allégresse
dans le monde. |
| II-Coperti a drappi rossi de
fin oro
Tendea el timon verso anzoli
cantando
<u>El carro triumphal</u> vien su
montando. | II-Couvert de draps rouges
tissé d'or
<u>Le char triomphant</u> montait
vers le ciel
Et tendait son timon là où
chantaient les anges. |
| R- De <u>verdi lauri</u> corone meneva
Che d'alegreza el mondo
verdza. | R- Il était couronné de <u>verts</u>
<u>lauriers</u>
Et répandait l'allégresse
dans le monde. |

(Traduction A.-M. Bragard)

Le texte des deux strophes est tout à la gloire des Carrara ; le char lumineux qui s'élançait dans la majesté du ciel étoilé est une allusion au char qui se trouve dans les armoiries de Francesco Carrara. Quant au Ritornello, il conclut aux bienfaits de ce char sur le monde. Comme l'a fait remarquer Madame Clercx, ce char est couronné de "verdi lauri" qui sont un habile symbole à Laura, l'amante perdue de Pétrarque.

Au point de vue musical, trois caractéristiques se dégagent de cette oeuvre. La première est l'amplification de la forme. En effet, le ritornello apparaît ici deux fois (et non une fois comme dans les oeuvres vues précédemment). Ensuite, cette pièce est truffée de madrigalises aussi développées que ceux que l'on trouvera dans les madrigaux du XVI^e siècle. La signification de certains mots est traduite musicalement, ainsi la voix monte-t-elle sur cielo tandis qu'un style syllabique simule la marche décidée et solennelle du carro andar. Enfin, il faut observer les envolées inouïes, les vocalises inhabituelles pour l'époque qui requièrent une réelle virtuosité vocale. Il n'est pas trop osé de parler déjà de "bel canto" pour définir l'un des riches aspects de cette pièce du Trecento.

Francesco Landini fut lui aussi marqué par l'"Ars subtilior" française, peut-être par l'intermédiaire de Ciconia qu'il connut (29). Quoiqu'il en soit, le madrigal Musicha son/ Già furon/ Ciascun vuoi est d'une extrême complexité et révèle une influence française incontestable. Influence française dans le fait que ce madrigal à trois voix a non pas un, mais trois textes différents, c'est-à-dire un pour chaque voix. Influence française dans la sophistication de l'écriture musicale.

Landini étant mort en 1397, à l'extrême fin du Trecento, on peut penser qu'il écrivit ce madrigal à la fin de sa vie, car il s'agit d'un constat désabusé de ce qu'est en train de devenir la musique italienne. Il est en tous cas significatif que cette oeuvre consignée dans le codex Squarcialupi - dont la rédaction s'est probablement faite à Florence vers 1430-1440 (30) - se trouve en tête des cent quarante-six pièces du musicien (31), comme si le compilateur avait voulu faire comprendre qu'il s'agissait là de l'oeuvre la plus importante du compositeur et mettre en valeur le message pathétique et la plainte douloureuse de Landini.

Cette oeuvre apparaît comme étant d'une importance capitale pour l'avenir de la musique italienne. Son texte, comme nous allons le constater, est prémonitoire et trouvera sa pleine justification dans la situation de la musique du Quattrocento.

Ce madrigal fondé sur le premier mode comporte donc trois textes, attribués respectivement au cantus, au contraténor et au ténor. Trois parce que Landini avait tout un programme à dire et qu'un seul texte ne pouvait y suffire. Ce n'est pas un procédé gratuit ou un exercice de style tel qu'on le trouve chez les Français de la même époque. Landini est poussé par une nécessité expressive et psychologique, car les textes des trois voix se complètent. (voir textes p.14)

Musicha son / Già furon / Ciascun vuoli
Madrigal à 3 voix ayant chacune son propre texte,
in Florence, B.N., Panc. 26, f.° 69v-90r ; ID, B.L., Sq. f.° 121v-122r.

CANTUS
Stanza

Musicha son che mi dolgo piagendo
Veder gli effecti mie dolce
Lasciar per frottol'i vagh'
intellecti.

Ritornello

Perche' ngnorantia'n vigi'
Lasciasi'l buon' e pigliasi
la schiuma.

CANTUS

Stanza

Je suis la Musique qui se plaint
Parce que je vois les sons doux
Abandonnés pour des frottoles et
des textes insignifiants.

Ritornello

Parce que l'ignorance peut vaincre
toute coutume,
On lâche les bonnes habitudes pour
attrapper l'écume.

CONTRA-TENOR
Stanza

Già furon le dolcezze mie
Da chavalier, baroni e
Or sono'n bastardita
gienti chori.

Ritornello

Ma i' musicha sol non
Ch'ancor i' altre virtù
scia te sento.

Traduction

CONTRA-TENOR

Stanza

Mes douceurs étaient alors
Par des chevaliers, barons
Maintenant, ces douveurs
sont "bâtardisées" par
le peuple.

Ritornello

Mais ce n'est pas seulement
en musique que je me lamente,
Car je vois que d'autres
vertus t'abandonnent.

TENOR
Stanza

Ciascun vuoli narrar musical
Et compor madria, chaccie, ballate
Tenend'ongnun'in la su
autenti charte

Ritornello

Chi vuol d'una virtù venire
Convienli prima giugner' alla
proda.

TENOR

Stanza

N'importe qui veut écrire la
Et composer des madrigaux, des
chasses et des ballades,
En les copiant sur d'authen-
tiques papiers.

Ritornello

Celui qui veut qu'une
vertu soit louée
Doit d'abord rejoindre
le rivage.

(Traduction A.-M. Bragard)

Plusieurs idées importantes se dégagent de ces trois textes. C'est un rappel de ce que fut la musique "savante" - madria, c'est-à-dire "madrival" repris ici dans son sens originel "troupeau", confirmant ainsi l'étymologie qu'en avait donnée à Padoue Antonio da Tempo dans sa Summa artis rytmici vulgaris dictaminis de 1332, chaccie et ballate - en face de l'envahissement de ces chansons de rues que l'on appelait frottole (32). On voit donc apparaître déjà à la fin du XIV^e siècle des chansons populaires dont les textes n'avaient pas de signification profonde et dont la technique musicale était simple.

Ce fait révélé par Landini est important. Il explique - tout au moins en partie - ce fameux Segreto del Quattrocento si souvent discuté (33), cette disparition au XV^e siècle de ces madrigaux, caccie et ballades qui avaient été l'amanage de la musique du Trecento. L'absence de manuscrits italiens du XV^e siècle semblait prouver que la musique proprement italienne n'existait plus, ce qui était évidemment difficile à croire. En fait, ce n'est que bien plus tard, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Florence, le Magl. XIX, 141 datant vraisemblablement des environs de 1515 que l'on voit apparaître des frottole écrites à l'époque de Laurent le Magnifique, soit dans le dernier quart du XV^e siècle (34). Cela signifie que les frottole, déjà répandues et bien connues du temps de Landini, ont été transmises par tradition orale jusqu'à la fin du XV^e siècle. Leur simplicité de forme et leur mélodie facile à retenir ne nécessitaient par leur consignation dans des manuscrits.

D'autre part, Musicha son de Landini est un reproche véhément à une société qui n'est plus composée de "chevaliers, barons et grands seigneurs", mais une société nouvelle qui malmène la Musique en la "bâtardisant". Ce n'est pas seulement à la mauvaise interprétation de la Musicha que Landini s'en prend, il s'insurge aussi contre les amateurs qui veulent composer des "madria, chaccie, ballate" sans en connaître les règles de composition. Or, conclut-il (au ténor) "Celui qui veut qu'une vertu soit louée/ Doit d'abord rejoindre le rivage", autrement dit : il doit faire des efforts pour bien composer. N'est-ce pas là une prière aux jeunes compositeurs pour qu'ils continuent à écrire dans des formes traditionnelles, selon les principes musicaux du Trecento ?

En composant cette oeuvre, Landini a voulu montrer aux musiciens de la génération nouvelle combien l'observance des règles est nécessaire pour faire oeuvre d'art. C'est pourquoi Musicha son, écrite dans la notation italienne du XIV^e siècle, présente en plus des particularités qui en font une oeuvre tout à fait "Ars subtilior". Les trois voix n'ont pas de changement de prolation à l'intérieur de leur structure - comme c'est le cas, entre autres, dans la plupart des oeuvres de Ciconia - mais il y a une abondance de ligatures, de contrastes brusques entre notes de valeurs longues et courtes, de notes syncopées (sans être tout à fait des

"hoquetus" à la française), ainsi que quelques effets d'imitations qui apparentent cette oeuvre aux compositions françaises. La complexité de la notation, sans être exagérée, et la pluralité des textes l'emportent sur la tendance à la compréhension du texte qui est une des caractéristiques de l'"Ars nova" italienne. Que ce soit sur le plan du texte poétique ou sur le plan musical, Musicha son est une magnifique démonstration de la maîtrise de la pensée et de tous les éléments musicaux que pouvait donner un compositeur dans sa pleine maturité.

Cette réaction très vive d'un vieux musicien devant les tendances nouvelles de la vie musicale a certainement perdu au-delà de sa mort puisque dans la première moitié du XVe siècle Squarcialupi a placé cette oeuvre en tête des compositions de Landini, voulant montrer par là que c'était elle qui avait le plus de signification.

Nous sommes là au tournant d'une époque, à un tournant d'un langage musical qui change et cela a effrayé les compositeurs de la fin du XIVe siècle et peut-être aussi ceux du début du XVe. Peu à peu, ce langage se transformera, s'orientera vers une nouvelle esthétique et s'épanouira dans la seconde moitié du XVe siècle. Mais on sent déjà poindre les prémices de ce renouveau chez des compositeurs comme Dufay dès la première moitié du XVe siècle.

La deuxième partie de cet article, Le XVe siècle, paraîtra dans le Bulletin n°37, avril 1982.

Liste des clichés - XIVE siècle

- 1- Ambrogio LORENZETTI (1285-c.1348), Danseuses, chanteuses et joueuse de tambourin (détail de la fresque Il Buon Governo (1338-1340). Siena, Palazzo Pubblico).
- 2- IDEM, Effets du "Buon Governo" dans la vie urbaine, in ibid.
- 3- IDEM, Effets du "Buon Governo" dans la vie à la campagne.
- 4- IDEM, Maçons, in ibid.
- 5- IDEM, Marchands et artisans, in ibid.
- 6- IDEM, La vie et les travaux à la campagne, in ibid.
- 7- FLORENCE, Eglise de San Lorenzo, pierre tombale de Francesco LANDINI (1336-1397).
- 8- Ambrogio LORENZETTI, Jeunes gens à cheval (détail de la fresque Il Buon Governo).
- 9- Francesco LANDINI, Musicha son/ Gia furon/ Ciascun vuoi in FLORENCE, Biblioteca Laurenziana, Ms. Squarcialupi, f° 121v-122r.
- 10- Vue générale du Dôme Santa Maria del Fiore de Florence.
- 11- Andrea de FIRENZE (XIVE siècle), Le Gouvernement de l'Eglise, détail de la fresque de ce nom (1366-1367). Florence, Santa Maria Novella, Il Cappellone degli Spagnoli.

NOTES

1- A peu de détails près, ce texte est celui de la conférence donnée le 15 janvier 1981 à la Société liégeoise de Musicologie. Toutefois, les parties relatives à la notation italienne et à l'époque de Laurent de Médicis ont été développées davantage ici. Les notes ont évidemment été ajoutées. Chaque oeuvre analysée a été entendue au moyen de disques.

2- Cette oeuvre ^{est} transcrite par L.SCHRADE, Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1958, IV, p.58.

3- Le lecteur qui voudrait en connaître davantage sur cette époque peut consulter utilement E.G. LEONARD, L'Italie médiévale dans Encyclopédie de la Pléiade. Histoire Universelle, Paris, 1967, pp.433-592.

4- L.SCHRADE, Op.cit., I, 1956 a transcrit cette oeuvre pp.68-70.

5- Rappelons que l'isorythmie consiste à diviser la partie du ténor en deux ou plusieurs périodes soumises au même rythme, amis qui n'ont pas nécessairement les mêmes notes ou même mélodie. Il y a deux types de division : la talea (taille ou période) qui comprend plusieurs color. Dans le cas du ténor du motet Garrit Gallus/ In nova fert/ Ténor, le ténor (sans texte) consiste en deux talea, chacune divisée en trois color. Cette oeuvre de Vitry est certainement la plus intéressante et la plus progressiste du Roman de Fauvel écrit, rappelons-le, entre 1310 et 1314 et dont les interpolations musicales des jeunes musiciens du Collège de Navarre de Paris commencent à partir de 1315-1316. Le texte poétique qui précède ce motet narre que le "Doulx Jesus Christ qui vient en aide aux vertus" intervient lors d'un tournoi entre les vices et les vertus. Le but moralisateur de cette intervention est évident : il y est dit en substance que les vertus et la vérité tiennent en puissance le lis et le jardin de France - c'est-à-dire la royauté - et que Fauvel, ce cheval fauve en qui sont rassemblés tous les vices de ce début du XIVe siècle, soit mis en prison pour qu'il ne puisse faire trahison. Le narrateur termine sa sentence en proclamant que Dieu et la Sainte Eglise soient honorés et finissent donc par triompher. Vitry reprend ce thème dans son oeuvre et il annonce - dans la martie du "motetus" - "L'esprit me porte à dire des choses nouvelles dans des formes chantées". Ces choses nouvelles, ce sont ces conflits cruels pour la France entre le pape et le roi. Il l'explique au triplum (Garrit Gallus) par ces mots : " Le coq (le Gaulois ou le Français) chante en pleurant douloureusement, car l'assemblée des Gaulois (le peuple de France) se chagrine parce qu'elle a été trahie avec ruse par le tyran (Philippe le Bel)". Philippe de Vitry insiste donc sur les lamentations des Français contre Fauvel qui représente les vices de la royauté. Les formes changées, ce sont naturellement les nouveautés musicales de ce que l'on peut déjà appeler, avant même la parution du traité de Vitry, l' "Ars nova".

Ce motet de Vitry est farci de minimes, mais In nova fert

va plus loin encore dans les nouvelles possibilités musicales. Par rapport à d'autres pièces du Roman de Fauvel - comme par exemple Quasi non ministerium/ Trahunt/ Displicebat ei - In nova fert montre un enrichissement considérable dans le domaine rythmique par l'alternance des temps binaires, indiqués en notation rouge ou creuse selon les manuscrits, et des temps ternaires. En outre, on y trouve le punctus perfectionis et le punctus augmentationis, de nombreuses altérations par l'application à certaines notes de bémols et de dièses, et enfin une isorythmie rigoureuse comme il est décrit ci-dessus.

6- N. PIRROTTA, Ars nova in La Musica, éd. G.M. CATTI et A. BASSO, Turin, 1966, I, p. 193.

7- A. SEAY, Music in the Medieval World, New Jersey, 1965, p. 150. N. PIRROTTA, dans son article Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova in Musica Disciplina, IX (1955), écrit que "April 1319 is...the latest probable date for the Pomerium"

7-bis - Marchetti de PADUA, Pomerium, éd. J. VECCHI in Corpus Scriptorum de Musica, 6, American Institute of Musicology, 1961.

8- Voir la transcription de ces oeuvres dans Y. ROKSETH, Polyphonies du XIIIe siècle. Le manuscrit H.196 de la Faculté de Médecine de Montpellier, Paris, L'Oiseau-lyre, 1936, III, pp. 77-81 et 81-84.

9- ID., ibid., IV, p. 79. Voir aussi G. REANAY, Petrus de Cruce in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, X (1962), col. 1142-1143.

10- A. SEAY, Op.cit., p. 164.

11- N. PIRROTTA, Ars nova..., p. 193

12- ID., ibid., p. 193

13- W. APEL, The Notation of Polyphonic Music. 900-1600, Cambridge (Mass.), 1953, p. 369 et 371-374.

14- Cette oeuvre est transcrite par W.Th. MARFOCO dans Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Monaco, L'Oiseau-lyre, 1967, VI, pp. 28-31. Une étude que nous n'avons malheureusement pas pu consulter a été faite par C. PARRISH, Giovanni da Firenze : Caccia "Con bracchi assai", éd. A Treasury of Early Music, New-York, 1958, pp. 76-78.

15- N. PIRROTTA, Marchettus de Padua..., p. 70 précise que la rivière Adda traversait le domaine des Visconti.

16- M. Philippe GILSON, qui assistait à notre conférence, nous a très aimablement confirmé le rapport qui existe entre le texte de la caccia Chon bracchi assai et un passage de l'Enéide décrivant la situation dans laquelle se trouvent Didon et Enée. Voici ces vers latins (livre IV, 160-168) et leur traduction par J. PERRET, Virgile, Enéide, Livres I-IV, Paris, Société d'édition "Les belles Lettres", 1977, pp. 115-116.

Interea magno misceri murmure caelum	Pendant ce temps, le ciel commence à se mê-
incipit, insequitur commixta grandine	ler de vastes grondements,
Et Tyrii comites passim et Troiana	un orage surgit, mêlé
nimbus,	de grêle; effrayés,
iuventus	l'escorte des Tyriens,
Dardaniusque nepos Veneris diversa	la jeunesse de Troie,
per agros	le petit-fils dardanien
tecta metu petiere; ruunt de monti-	de Vénus ont cherché par
bus amnes.	la campagne des abris,
	ça et là, au hasard; les
	torrents s'élançant des
	montagnes.
Speluncam Dido dux et Troianus eandem	Didon et le chef troyen
deveniunt. Prima et Tellus et pronuba	La Terre en premier lieu,
Iuno	Junon, qui préside à l'
dans signum; fulsere ignes et conscius	hymen donnent un signal:
aether	des feux, l'éther compli-
conubiis, summoque ulularunt vertice	ce ont brillé pour des
Nymphae.	noces, du haut des sommets,
	les Nymphes ont poussé
	leurs clameurs.

17-A. D'ANCONA et O. BACCI, Manuale della letteratura italiana, Florence, 1904; I, pp. 580 et 582. Plus importante est l'étude faite par R. R. BEZZOLA, Die Dichtung des Trecento. Boccaccio in Das Trecento Italien im 14. Jahrhundert, Zürich et Stuttgart, 1960, pp. 99-114.

18-ID., ibid., pp. 511, 512 et 519. De même que ID., ibid. Petrarca pp. 83-99.

19- G. VASARI, Le opere, éd. G. MILANESI, Florence, 1878, I, pp. 482, 483, 484.

20- ID., ibid., p. 398 ainsi que A. VENTURI, Storia dell' Arte Italiana, Milan, 1907, V, pp. 416-423.

21- N. PIRROTTA, Landini (Landino), Francesco in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1960, t. VIII, col. 163-168.

22- Pour l'étymologie de ce mot, N. PIRROTTA ne croit pas à celle que propose Antonio DA TEMPO dans son traité de métrique Summa artis rythmici vulgaris dictaminis datant de 1332 où ce théoricien fait dériver madrigalis de mandria (troupeau). Le musicologue préfère "celle qui fait dériver Matriale (c'est sous cette forme qu'il est le plus souvent cité dans les manuscrits toscans de l'époque) de materialis. Cantus materialis - par opposition à cantus spiritualis - aurait été le terme désignant une catégorie de compositions qui n'étaient pas destinées à la liturgie ni à des buts d'édification religieuse, mais que l'on chantait pour se délasser et s'amuser pendant les heures de repos et de récréation". Voir N. PIRROTTA, L' "Ars nova" italienne, in Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la Musique, Paris, 1960, I, pp. 786-787 ainsi que, du même auteur, Marchettus de Padua..., pp. 65-66. Nous verrons cependant plus loin que Landini, dans son madrigal Musicha son, reprend l'étymologie donnée par da Tempo.

Annexe à la p.20 - 31 Notes 23 et 24.

23- Cette oeuvre a été transcrite par L.SCHRADE, Op.cit., pp.216-218.

24- Si cette composition commence dans le 1er mode par bé-mol, elle se termine dans le XIe mode (iastien), mode qui ne sera consigné qu'en 1547 par GLAREANUS dans son Dodecachordon. Evidemment, ce dernier mode apparaît dans diverses oeuvres bien avant 1547. C'est ce que nous a révélé notamment l'analyse modale de nombreuses oeuvres françaises, et cela dès le XIVe siècle. Il y a là une étude intéressante et systématique à faire (elle est commencée au séminaire de Musicologie de l'Université de Liège) relativement à l'utilisation des modes dans la musique française et dans la musique italienne. Nous pouvons déjà avancer que les tentatives de dépasser l'usage des huit modes sont plus fréquentes dans la musique française que dans l'italienne.

Un beau succès remporté par
Bernard FOCCROULLE, organiste

Le Prix Cecilia et Prix Snapvangers 1981 décerné par la Presse belge au meilleur disque de l'année a été attribué à M. Bernard FOCCROULLE, organiste, Professeur d'Analyse musicale au Conservatoire royal de Liège, pour sa belle Anthologie de l'orgue liégeois, coffret de 3 disques gravés par RICERCAR (RIC 004-6).

Les oeuvres enregistrées vont de pièces de Ciconia, Arnold de Lentins et Jean-François (de Gembloux) extraites du Buxheimer Orgelbuch (XVe siècle) aux pages écrites par Babou (v.1709) et Hubert Renotte (1749), en passant par Lohet, du Mont, Chaumont. Une place importante a été réservée aux anonymes du Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium, manuscrit du début du 17e siècle, d'une importance primordiale pour la connaissance de l'état de l'art de l'orgue à Liège vers 1600.

Une importante Esquisse historique de la facture d'orgues dans la principauté de Liège, ornée de nombreux clichés, accompagne l'enregistrement. Cette remarquable synthèse, rédigée par Bernard FOCCROULLE lui-même, éclaire l'auditeur aussi bien sur les compositeurs que sur les facteurs d'orgues.

M. Bernard FOCCROULLE a bien voulu accepter de nous parler de Liber fratrum Cruciferorum Leodiensium jeudi 4 mars 1982 (voir programme en dernière page de ce bulletin). Nous l'en remercions d'avance et lui présentons, avec nos chaleureuses félicitations, nos vœux de nombreux succès futurs.

José QUITIN