

OEUVRES DE CIRCONSTANCE  
ET SCENES DE LA VIE QUOTIDIENNE  
DANS LA MUSIQUE ITALIENNE DES XIV<sup>e</sup> ET XV<sup>e</sup> SIECLES

par

Anne-Marie BRAGARD

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

2<sup>e</sup> partie- Le XV<sup>e</sup> siècle (1)

Introduction

Au XV<sup>e</sup> siècle, la leçon de Ciconia - dont l'art avait été une véritable synthèse des "Ars novae" française et italienne - sera renouvelée principalement par Guillaume Dufay dans la première moitié du siècle, puis par Josquin des Prés et Heinrich Isaac dans la seconde. Eux aussi s'abreuvèrent aux sources musicales de ces deux pays et il en jaillira un art qui, peu à peu, s'orientera vers une dialectique musicale dégagée de certains artifices de l'écriture du Trecento. Au XV<sup>e</sup> siècle, la polyphonie soulignera davantage le lyrisme et la beauté de la ligne mélodique.

A- Musique "savante"

Guillaume Dufay (1400-1474), originaire du diocèse de Cambrai, voyage dès l'âge de dix-sept ans à travers l'Europe. Sa première étape fut Constance, où se tenait le fameux Concile qui mit fin au schisme (1414-1418). Ce Concile fut un lieu de rencontre exceptionnel pour les musiciens de toutes nations qui accompagnaient leurs cardinaux. Lorsque le nouveau pape Martin V retourna enfin à Rome, beaucoup de musiciens ultramontains le suivirent. Dufay séjournera ainsi de nombreuses fois en Italie où il écrira plusieurs oeuvres de circonstance. Parmi elles, Nuper rosarum flores (35) nous paraît être d'une importance capitale pour l'histoire de la musique, car sa composition même est liée à la construction de la coupole de Santa Maria del Fiore de Florence, conçue par Brunelleschi (36).

---

(1) La première partie de cet article, Le XIV<sup>e</sup> siècle a paru dans notre Bulletin n°36, janvier 1982, pp.1-21, avec la liste des clichés et les notes y afférents.

Nuper rosarum flores

Motet à 4 voix en 4 parties.

in Modène, Bibl. Estense, Ms.A.X.1, 11(471), f°67v-68v.;  
Trente, Castel del Buon Consiglio, Ms.92, ff.21v-23r.

I- Nuper rosarum flores  
Ex dono pontificis  
Hieme licet horrida

Tibi Virgo coelica  
Pie et sancte deditum  
Drandis templum machinae  
Condecorarunt perpetui

II- Hodie vicarius  
Jesu Christi et Petri  
Successor EUGENIUS  
Hoc idem amplissimum  
Sacris templum manibus  
Sanctisque liquoribus  
Consecrare dignatus est.

III- Igitur, alma parens,  
Nati tui et filia,  
Virgo decus virginum  
Tuus te FLORENTIAE  
Devotus orat populus,  
Ut qui mente et corpore  
Mundo quicquam exorarit

IV- Oratione tua  
Cruciatus et meritis  
Tui secundum carnem  
Nati domini tui  
Grata beneficia  
Veniamque reatum  
Accipere mereatur  
Amen.

I- Depuis peu des gerbes de roses  
Don du Pape,  
Toujours fleuries en dépit de  
l'âpre hiver  
Décorent ce temple,  
Monument splendide  
Qui t'a été, Vierge des Cieux,  
Dévotement et saintement dédié.

II- C'est aujourd'hui qu'EUGENIUS  
Vicaire de Jésus-Christ  
Et successeur de Pierre  
A daigné consacrer  
De ses mains saintes  
En répandant l'eau bénite  
Ce temple imposant.

III- C'est pourquoi, Mère nourri-  
cière Et fille à la fois de ton  
Fils, Vierge qui es l'honneur  
des Vierges, Ton peuple de FLORENCE  
Te prie avec soumission  
Afin que ceux qui, le coeur  
et le corps purs Auront demandé  
quelque faveur

IV- Goûtent, grâce à ton inter-  
cession Et aux mérites  
Du Seigneur ton Fils  
Crucifié pour avoir pris chair  
Le privilège de recevoir  
Ses bienfaits généreux  
Et le pardon de leurs fautes.  
Amen.

(Traduction Fr. Duysinx)

Seules les deux voix supérieures chantent ce texte. Les deux  
voix inférieures (Ténor I et Ténor II) sont instrumentales.  
En dessous de ces voix, le texte indique : TERRIBILIS EST  
LOCUS ISTE (Ce lieu est terrible).

Ce motet à 4 voix et en 4 parties a été composé pour la  
consécration du Dôme de Florence qui eut lieu le 25 mars 1436  
par le pape Eugène IV, successeur de Martin V. Ce nouveau pape,  
qui avait dû fuir Rome à la suite d'une révolution dirigée  
contre lui, avait trouvé refuge auprès d'un riche banquier  
florentin, Cosme de Médicis (1389-1464). C'est alors que

Dufay, qui appartenait à la chapelle pontificale "itinérante", fut sollicité pour composer cette oeuvre. C'était là une commande tout à fait exceptionnelle qui ne pouvait qu'honorer le compositeur.

A ce moment, le Dôme était en pleine construction. La première pierre avait été posée en 1296 par Arnolfo di Cambio. Puis, au XIV<sup>e</sup> siècle, Giotto et Pisano avaient présidé aux travaux. En 1420, Brunelleschi avait dessiné le plan de la coupole qui, lorsqu'elle fut achevée, émerveilla tout le monde. Alberti, le célèbre architecte du Quattrocento, écrit que cette coupole était si ample qu'elle couvrait de son ombre tous les peuples de Toscane (37). Enfin, le 25 mars 1436, l'église fut consacrée avant même que la lanterne de la coupole fut achevée.

Cette coupole tout à fait impressionnante est de forme ovoïdale à double voûte, mais sans armature. Elle fut construite sans la soutenir avec des échafaudages en bois. Les assises sont des briques disposées en arêtes de poisson, technique qui provenait des études de Brunelleschi sur les systèmes de maçonnerie de l'Antiquité. Par ce système d'auto-soutien, la coupole ne pèse plus sur l'édifice mais s'élanche vers le haut, soutenue en cela par la tension des ogives (38). Le diamètre du tambour est de quarante-cinq mètres cinquante, tandis que la hauteur de la coupole, du sol jusqu'à la base de la lanterne est le double, soit quatre-vingt onze mètres.

Voilà donc devant quel édifice extraordinaire Dufay se trouvait pour écrire son motet. Nul doute qu'il fut effrayé devant cette immensité, devant cette coupole de conception toute nouvelle. Son oeuvre devait résonner et être entendue par tous dans ce lieu ultra-moderne pour l'époque et présentant des problèmes d'acoustique musicale. Cette crainte, il l'a exprimée au bas des deux voix inférieures (Ténor I et Ténor II) : Terribilis est locus iste. Ce verset de la Bible ne pouvait trouver meilleure justification.

Nous pensons que la prise de conscience de ces conditions architecturales nouvelles par Dufay a orienté la structure même de son oeuvre qui, elle aussi, innove. Les quatre voix sont réparties en deux groupes : un groupe formé des deux parties supérieures qui sont chantées par des voix; un groupe des deux parties inférieures qui sont jouées par des instruments. Cette division rendait le langage musical plus clair, plus aéré, les paroles se détachaient davantage et étaient plus compréhensibles. De plus, cette séparation des voix conférait à l'ensemble une plénitude sonore jusque là inconnue et l'oeuvre convenait admirablement pour être chantée et jouée dans un grand espace. En ce début du XV<sup>e</sup> siècle, Dufay posait le principe même du double-choeur qui sera développé au siècle suivant. Il y a donc ici un phénomène de conjonction assez extraordinaire de la création d'une oeuvre musicale grandiose et de celle d'un chef-d'oeuvre architectural.

B - Genres semi-populaires  
(seconde moitié du XVe siècle)

Dans la seconde moitié du XVe siècle, l'esprit d'émulation qui avait animé les dirigeants des différents Etats de la Péninsule est plus exacerbé encore. La Paix de Lodi, conclue en 1453 entre les cinq Etats les plus puissants (39) stimulera l'échange des musiciens et compositeurs, non seulement italiens, mais étrangers. Attirés par la richesse de ces Etats, attirés aussi par la cour pontificale réinstallée à Rome, musiciens français, espagnols, portugais, liégeois, flamand, hennuyer, germaniques affluent en Italie et se joignent aux Italiens dans les chapelles musicales de ces nombreuses cours princières et ecclésiastiques (40). Ils côtoient des artistes tels que Gozzoli, Alberti, Léonard de Vinci, le jeune Michel-Ange à Florence; à Mantoue, ils rencontrent Mantegna tandis qu'à Rome, ils admirent les fresques que Pinturecchio peint au Vatican.

Jamais les Etats italiens n'avaient autant brillé dans le domaine de la pensée et de l'art que durant cette seconde moitié du Quattrocento. On peut dire que c'est de cette époque que date la première Renaissance.

Dans cette période de haute civilisation d'ordre intellectuel et artistique, les Italiens recueillent un répertoire musical français sacré et profane d'une très haute qualité qu'ils consignent dans divers manuscrits. Mais à côté de cette polyphonie "savante" de l'école d'Ockeghem, ils prennent conscience de l'existence d'une musique riche et variée qui, jusque là, vivait par transmission orale. Cette musique, constituée par des formes plus simples, puise sa source dans la musique populaire. Toutefois, cette musique va être cultivée par les musiciens des princes de ces nombreuses cours italiennes. Ces formes sont la frottola (41), le strambotto (42), la villanella, les chansons à danser, formes qui, rappelons-le, existaient déjà à la fin du XIVe siècle mais qui ne seront consignées que dans des manuscrits plus tardifs. Dans cet envahissement des genres semi-populaires, il y a incontestablement une influence de la chanson française de structure simple (Refrain-Couplet), mais il y a surtout l'extraordinaire impulsion donnée à la poesia volgare par Laurent de Médicis et Isabelle d'Este (43)

Un musicien d'Isabelle d'Este, Marchetto Cara (seconde moitié du XVe siècle-1527) excella dans ces genres et l'une de ses frottole en présente toutes les caractéristiques, c'est Io non compro piu speranza. Bien que son poème soit un peu désabusé, c'est une oeuvre simple, allègre, fondée sur un rythme bien marqué, d'un style presque syllabique, dégagé de tout contrepoint orné. Cette composition n'a d'autre but que de mettre en valeur la vivacité de la langue italienne et son ton désinvolte masque la mélancolie de celui qui a perdu toute espérance.

Marchetto CARA

Io non compro piu speranza

Frottola à 2 voix.

Io non compro piu speranza

Je ne veux plus acheter de l'espérance

Ch'egli é falsa mercanzia

Car c'est de la mauvaise marchandise.

A dar sol attendo via  
Quella poca che m'avanza.  
Cara un tempo la comprai,

J'attends de donner  
Le peu qui me reste.  
Ce que j'ai, je l'ai acheté  
très cher jadis

Hor la vendo a bon mercato.

Et maintenant je le revends  
pour rien.

E consiglio ben che mai  
Non ne compri un venturato  
Ma piu presto nel suo stato  
Se ne risti con constanza.

Je ne conseillerais jamais à  
personne/D'acheter de l'espoir  
Mais plutôt de se contenter  
De sa propre condition.

El sperare é come el sogno  
Che per piu riesce in nulla  
El sperar è proprio il bisogno  
Di chi al vento si trastulla.  
El sperar sovent a nulla  
Chi continua la sua danza.

Espérer équivaut à rêver  
Et de plus, cela ne sert à rien.  
Espérer, c'est vraiment le  
besoin/ De jouer avec le vent.  
L'espoir ne sert à rien/ Si ce  
n'est qu'il continue sa danse  
(c.à.d. qu'il continue à se moquer  
de nous)

Io non comori piu speranza  
Ch'egli è falsa mercanzia.

Je ne veux plus acheter de l'es-  
pérance/ Car c'est de la mauvaise  
marchandise.

Traduction A.-M. Bragard)

Une voix est chantée, l'autre est jouée par un luth.

A Florence, ce répertoire profane va descendre dans la rue. Laurent de Médicis adorait faire participer son peuple à ces grandes fêtes. Il y avait les Trionfi (tableaux vivants sur des chars qui se promenaient dans la ville) qui représentaient des sujets de l'histoire antique. C'est ainsi que le Trionfo di Cesare, dictateur qui sut pardonner à ses ennemis, symbolisait l'idéal politique du Magnifique, tandis que le Trionfo d'Ottavio représentait le personnage qui donna la paix au monde (44). Des chants entonnés par les protagonistes de ces Trionfi et repris par le peuple exaltaient la puissance médicéenne, tel le Canto della Pace qui rappelle à Florence les grands exploits des temps passés (45).

Mais le génie rénovateur de Laurent s'appliqua plus particulièrement à développer l'esprit paganisant et populaire de ces fêtes. L'historien Cambi ne cacha pas son effroi et sa profonde désolation en voyant se mêler aux fêtes religieuses des représentations mythologiques à caractère licencieux(46). Peut-être avait-il assisté au spectacle fantastique du Trionfo di Arianna e Bacco de Laurent de Médicis parcourant les rues de Florence à la lueur des torches. La partie musicale

de ce Trionfo est malheureusement perdue. Il en va de même pour celle du Trionfo dei sette pianeti dans lequel le Magnifique ne dissimule pas sa croyance dans l'action des planètes sur le destin des hommes. Le musicien qui collabora avec Laurent à la réussite de ces spectacles était-il Isaac dont la présence à Florence est attestée dès 1485 ?(47) Il composa en tous cas le chant du Trionfo delle dee dans lequel il célèbre le pouvoir bénéfique de Junon, Minerve et Vénus (48) et proclame que "Fiorenza é el paradiso". Sa parfaite adaptation à la vie et à la langue toscane devait réjouir le maître de Florence qui estimait au plus haut point ce musicien ultramontain (49).

L'évocation de ces personnages mythologiques et de ces déesses ne peut étonner. Il y avait à Florence un milieu d'humanistes et une société pénétrés d'admiration pour tout ce qui touchait à l'antiquité, dominés par la personnalité de Marsile Ficin(50). Du reste, la musique n'était pas seule à refléter les principes mêmes de l'"Humanitas" représentée par Vénus, selon Marsile Ficin (51). Le peintre Botticelli avait illustré lui aussi cet univers mythique de l'Accademia platonica dans ses nombreuses allégories de Vénus et dans cet admirable tableau Pallas et le Centaure (52).

Autre compositeur de Laurent qui participa au prestige de ces fêtes : A. Coppinus. Il s'associe au poète J. Giuggiola pour écrire le Trionfo dei diavoli, autre allusion au pouvoir des Médicis (53).

Les Trionfi étaient accompagnés de façon éclatante par les Canti carnascialeschi(54). Jamais la caricature de la société florentine, le comique de certaines situations, l'allégresse et la sensualité amoureuses, le dégoût et l'horreur de la vieillesse ne trouvèrent un mode d'expression à la fois plus somptueux et plus cruel. Là aussi, l'élaboration et l'épanouissement de ce genre musical était dûs à Laurent et à son entourage de musiciens.

Isaac composa le premier chant de carnaval sur un texte de son maître, Il Canto dei bericuocolai. Les allusions à double sens abondent dans le Canto dei facitori d'olio. Agricola, ami du théoricien Aron, fut chargé par le Magnifique de le mettre en musique pour trois voix. Il Moro di Granata (55) - qui a de bonnes raisons de remercier les dames de Florence - atteint le maximum de l'obscénité, aussi le poète et le musiciens préférèrent-ils garder l'anonymat. Toutefois, il est curieux de constater que ce chant utilise "l'ottavá classica dello strambotto" chère au Médicis et au poète Poliziano. De plus, le voisinage de cette oeuvre dans le manuscrit Magl. XIX, 141 de la Bibliothèque nationale de Florence avec les autres compositions de Laurent, incline à croire à sa provenance médicéenne (56).

Des petits poèmes pleins d'humour et de verve de J. da Bientina, G.B. dell'Ottonaio, de Machiavel furent mis en

musique avec brio par les compositeurs de l'entourage de Laurent : Baccio Fiorentino, Alexandre Coppinus, Pintellus. L'attribution à ces compositeurs de la plupart des Canti carnascialeschi anonymes est vraisemblable, le centre de production de ce genre musical était en effet le palais de la Via Larga.

Si la notation de ces œuvres brèves ne présente pas trop de difficultés de lecture, il est par contre malaisé de les transcrire, car les manuscrits - nous osons particulièrement au Magl. XIX, 141 - sont très abimés. Il ne semble pas non plus que les interprètes modernes soient tentés par ce répertoire si amusant et si intéressant. Aussi n'avons-nous trouvé qu'un seul de ces chants de carnaval enregistré, celui des écrivains publics, dont malheureusement la source ne nous est pas connue et n'est pas indiquée par les interprètes. Toutefois, sa polyphonie extrêmement simple et son sens de l'humour l'apparentent à ceux examinés dans les manuscrits florentins.

ANONYME

Canto dei scriptores

Chant des écrivains publics. Chant de carnaval florentin.

Orsú, Orsú car' Signori	Approchez, approchez, gentils Seigneurs
Chi soe bolle vol spedire	Que celui qui veut expédier une
	missive / Vienne près de nous qui
Venga ad nui che siam scripturi	sommes écrivains.
Sú, Signori, se volete	Allons, les Seigneurs, si vous vou-
Vostre bolle far spacciarelez	que soient vite expédiées vos
Et se ad nui le manderete	lettres / Et si vous voulez nous
Novelle farem stentare	les donner / Nous nous donnerons
	de la peine à bien écrire.
Ma volemo pacto fare	Mais nous voulons parier
Despacciare soct'a sopra	Que nous pouvons en faire
Octo el giorno e far bona	Huit par jour, et faire autant
opera	de bon travail / Que les autres
Quanto facci altri scripturi	scribes.

(Traduction A.-M. Bragard)

Un autre genre fort apprécié dans les cours italiennes et qui eut une très grande vogue jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle est la Canzon da ballo. Il s'agit ici de chansons à danser courtes, simples et syllabiques dont les textes réalistes évoquent l'amour, la fidélité du chevalier, les scènes champêtres et l'allégresse que procure le beau temps.

ANONYMES

Canzoni da ballo

Chansons à danser

a) In questo ballo c'é une fanciulla	a) A ce bal, il y a une
	jeune fille
Co'suoi begl'occhi che la mi	Qui me foudroie avec
trastulla	ses beaux yeux

Nel resto poi, la non ne vuol far nulla  
E sempre mai mi dice di no.

Mais elle ne s'aventurera pas davantage  
Et elle me dira toujours non.

b) Noi ci vogliam' partie Da voi, list' e contente  
Perche nostro desira E di guardar gl'armenti  
E voi, con passi lenti Seguite amor cantando.

b) Nous voulons vous quitter  
Heureux et contents  
Car nous espérons  
Pouvoir contempler les troupeaux  
Et vous, à pas lents,  
Vous suivez l'amour en chantant.

c) Bussai la porta della donna mia  
Ch'io vi fui preso e legato  
E si, alla fede di buon cavalier

c) Je frappai à la porte de ma dame  
A qui je me trouvai lié et engagé  
Ainsi que ma foi de chevalier.

d) La pastorella si leva per tempo  
Menando le caprete a pescer fuora  
La traditora  
Co'suoi begl'occhi m'innamora  
E fa di meza note apparir giorno

d) La bergère se lève tôt  
Et conduit ses chèvres dans les prés.  
La coquine  
M'a fait tourner la tête avec ses beaux yeux  
Au point que minuit me semble à présent être midi.

e) E su quel monte dove si leva il sole.

e) Montez au sommet de cette montagne d'où l'on voit se lever le soleil.

f) Maggio valente  
Lo fior dell'estate  
Gran gran allegrezza  
Ne porta la gente.

f) Le beau mois de Mai  
La fleur de l'été  
Nous apporte  
Une très grande allégresse.

g) Sorella mia piacente ed avenente  
Non mi lasciar morir mal stronchen  
Stron non mi lasciar morir in vicinanza.

g) Gentille et charmante soeur  
Ne me laisse pas mourir  
Quand je suis près de toi.

Traduction A.-M. Bragard)

### C- Fin de l'âge d'or florentin

Ainsi les compositeurs de Laurent le Magnifique ont-ils contribué avec la participation du menu peuple à la vitalité des fêtes florentines.

Cependant, la puissance de celui qui avait accordé à son peuple tant de plaisirs était menacée par le réveil de l'antique esprit démocratique florentin. Paradoxalement, ce fut un dominicain, Girolamo Savonarole qui, le premier, s'opposa violemment au régime dictatorial de Laurent.

Lorsque Savonarole arriva à Florence en 1481, ce fut au couvent San Marco qu'il s'installa. Embelli par l'architecte de Cosme de Médicis, Michelozzo Michelozzi, ce couvent était



devenu un centre d'études d'une très grande renommée. Le "Pater Patriae" l'avait doté d'une bibliothèque aux richesses inestimables. Aussi le moine ferrarais fut-il ébloui. Tout concourait à l'encantement des premiers jours : la paix du cloître où il pouvait admirer les livres de choeur ornés, peu avant, de miniatures par Fra Angelico (57), les fresques des cellules des moines où s'exprime la piété sincère du peintre devaient exalter et illuminer la foi de Fra Girolamo.

Mais bientôt, il se sentit isolé parmi les frères de San Marco. Ceux-ci, sous l'influence de l'Académie florentine, discutaient plus volontiers de Platon et d'Aristote que de la religion et du Christ. La vie brillante de Florence, préoccupée surtout de satisfaire le goût des grands pour les fêtes, désorientait son âme austère. L'indignation du dominicain ne fit que croître lorsqu'il vit la religion ridiculisée par Laurent lui-même dans le Canto dei poveri che accatano per carita, où ces "pauvres" ne sont en réalité que des amants en quête de plaisirs. Ils jouent sur le mot carita qui perd son sens de charité chrétienne pour n'être plus que promesse d'amour (58).

Mais, outre la caricature des prédicateurs destinée à amuser le peuple, Laurent n'avait-il pas écrit aussi d'admirables "Laude spirituali" ? C'était là un des aspects de l'universalité de la culture du Magnifique qui devait échapper à l'esprit profondément médiéval du futur prédicateur. Si le texte des "Laude" du maître de Florence était chanté sur les mélodies préexistantes des "Canti Carnascialeschi", ce n'était pas là une profanation, mais une coutume déjà en usage au Moyen âge, permettant une mémorisation plus facile de ces chants.

Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent, lui avait donné l'exemple en écrivant la lauda Ecco il Messia sur l'air célèbre de Poliziano Ben vegga Maggio. A une autre occasion, la noble d'âme s'inspira de la Canzone del bardocchio de son fils pour le texte des Peccatori ad una voce (59). Certes, le contraste est très grand entre la lauda Io son quel misero ingrato et la Canzone delle Cicale, toutes deux de Laurent. Mieux encore, le Magnifique s'accomoda fort bien d'un des "Canti carnascialeschi" des plus licencieux, Il Canto dei profumieri du poète J. de Bientina pour exprimer ses remords dans la lauda O maligno e duro core (60).

De son côté, Savonarole, stimulé par son ardeur mystique, se proclama le défenseur du Christ. Cet adversaire acharné de l'humanisme commença alors à prêcher contre les vices causés par le paganisme antique; seule la méditation de la Bible pouvait ramener la foi profonde dans l'âme des Florentins. Mais ceux-ci, habitués à l'élégance oratoire de Fra Mariano da Gennazzano, qui ne manquait jamais de citer Platon et Aristote dans ses sermons, l'accueillirent avec froideur et indifférence (61)

Après un exil volontaire, Savonarole revint à Florence en 1489 à la demande de Laurent de Médicis lui-même (62). C'est alors que le pessimisme exalté du prédicateur visionnaire gagna peu à peu la cité (63).

Fait étrange, pour renforcer son pouvoir sur le peuple, Savonarole eut recours aux "Canti carnascialeschi" de celui que, en pleine chaire de vérité, il avait osé appeler "le tyran incorrigible". Tout comme Laurent, il applique des paroles sacrées sur des chants profanes tels que la lauda O anima cecata sur le Canto dell' Orso de B. Giambullari (65). Mais son but était différent de celui de Laurent le Magnifique; Savonarole croyait abolir à jamais l'influence païenne en mettant en valeur les paroles sacrées (66). Dans sa ferveur à proclamer Jésus roi de Florence, il n'hésita pas à jarguer Laurent en s'emparant d'une de ses compositions, Quant'è bella Giovinezza dont il remplaça le texte par les mots Viva, viva il nostro Core (67). Savonarole était du reste lui-même musicien. Deux lignes musicales conservées dans un manuscrit de la Bibliothèque ambrosienne de Milan révèlent que le moine, dans sa jeunesse, était doué pour la composition (68)

Le duel entre le dictateur et le prieur de San Marco se poursuivit jusqu'aux derniers instants de la vie du Médicis. Le 8 avril 1492, Savonarole voulut exiger de Laurent, moribond dans sa villa de Careggi, la restitution de la liberté de Florence, mais ce dernier se contenta de hausser les épaules. Aussi Laurent de Médicis expira-t-il sans avoir reçu l'absolution de son dernier, mais combien redoutable ennemi (69).

La mort du Magnifique provoqua le désarroi et la stupeur. Florence et l'Italie eurent le pressentiment des catastrophes qui allaient bientôt ravager la Péninsule (70). Les amis et les artistes de Laurent prirent conscience des années exceptionnelles qu'ils venaient de vivre auprès de cet esthète. C'est alors que le musicien Isaac et le poète Poliziano composèrent deux admirables élégies, Quis dabit pacem populo timenti qui rappelle les dons de pacificateur de Laurent et Quis dabit capiti meo aquam ? où le poète et le musicien pleurent la mort de leur bienfaiteur par le truchement d'allégories (71)

Henri ISAAC

Quis dabit capiti meo aquam ?

Motet à 4 voix, en trois parties, texte de Poliziano. : : :  
in Florence, B.N., Magl. XIX, 58, f°79v-81r.

- |                                 |                                   |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1) Quis dabit capiti meo aquam? | 1) Qui fournira l'onde à ma tête? |
| Quis oculis meis fontem         | Qui fournira à mes yeux une       |
| Lachrimarum dabit ?             | fontaine de larmes ?              |
| Ut nocte fleam                  | Pour que je pleure la nuit        |
| Ut luce fleam ?                 | et pleure le jour ?               |

Sic tuetur viduus solet,

Sic cignus moriens solet,  
Sic luscinia conqueri.

Heu miser  
O dolor!

C'est ainsi que se lamentent  
sans trêve/La tourterelle veuve  
Le cygne sur le point de mourir  
le rossignol.

Hélas! malheureux!  
O douleur!

2) LAURUS impetu fulminis  
Illa iacet subito,  
LAURUS, omnium celebris  
Musarum choris,  
Nympharum choris.

2) Ce LAURIER frappé par la foudre  
S'est écroulé soudain,  
Ce LAURIER fréquenté la les  
choeurs de toutes les Muses,  
De toutes les Nymphes.

Tenor

Et requiescamus in pace.

Ténor

Et reposons en paix !

3) Sub cuius patula  
Coma et Phebi lira  
Blandius insonat  
Et vox blandius,

3) Sous son feuillage largement  
étalé, La lyre de Phébus  
Résonne (=résonnait) plus  
doucement, Et plus doucement  
sa voix.

Nunc muta omnia,  
Nunc surda omnia.

A présent, tout est muet  
A présent, tout est silencieux.

(Traduction Fr. Duysinx)

Quis dabit capiti meo aquam ? dont le texte est révélateur de l'ambiance humaniste de la fin du Quattrocento, est un exemple parfait d'équilibre entre les différents éléments qui composent cette oeuvre. Ecrite dans le IIIe mode, elle est fondée sur l'alternance du style homorythmique hérité de la frottola et du jeu d'imitations, suivant les nécessités expressives du texte. A certains endroits, les voix se joignent pour clamer la douleur immense et la solitude infinie de la tourterelle, du cygne, du rossignol et de Phébus devant le destin inexorable. De plus, en cette fin du XVe siècle, Isaac se révèle un précurseur de la technique madrigalesque. En effet, il a su traduire dans sa musique le contenu descriptif et affectif du texte de Poliziano. Les lignes mélodiques souples et descendantes abondent pour suggérer l'écoulement des larmes; en un style plus animé, les voix expriment le désarroi des muses et des nymphes lorsque le "Laurus", symbole de Laurent, s'écroule "frappé par la foudre".

Par sa maîtrise de la science contrapuntique et homorythmique ainsi que par sa justesse d'expression Quis dabit capiti meo aquam ? prélude, à n'en pas douter, au classicisme musical du XVe siècle que Glareanus, en 1547 dans son Dodecachordon, nommera "Ars perfecta".

Mais cette émouvante lamentation a aussi une signification historique : elle est un adieu à cet âge d'or florentin évoqué par Marsile Ficin, "âge d'or (qui) ramena au jour les arts libéraux qui étaient presque abolis, grammaire, poésie, rhétorique, peinture, architecture, musique et l'antique chant de la lyre d'Orphée. Et cela, à Florence"(72).

## LISTE DES CLICHES

- 12- Coupole de BRUNELLESCHI (Florence, Santa Maria del Fiore).  
13- Idem.  
14- Intérieur de la coupole avec fresques de BORGHINI et VASARI (XVe siècle)  
15- DONATELLO (1386-1466), Cantoria (1433-1439), in FLORENCE, Museo del Duomo.  
16- Luca della ROBBIA (XIVe-XVe siècles), Cantoria (1430-1435), in ibid.  
17- D. GHIRLANDAIO (1445-1494), Portrait de Laurent le Magnifique (Détail de la fresque L'Approvazione della Regola di S. Francesco (1485) .Florence, Basilica di S. TRINITA).  
18- D. GHIRLANDAIO, Marsile Ficin et des humanistes florentins (Détail de la fresque La vita di San Giovanni Battista, Florence, Eglise de Santa Maria Novella.  
19- Fra BARTOLOMEO, Savonarole (Florence, Museo San Marco)  
20- Savonarole prêchant (Estampe extraite du Compendium di Rivelazione. 1496)  
21- Lorenzo LOTTO (1480-1556), Le tre età dell'uomo (Attribué à LOTTO, mais probablement de BRONZINO (1502-1572).

## NOTES RELATIVES AU XVe SIECLE

- 35- Ch. VAN DEN BORREN, Etudes sur le XVe siècle musical, Anvers, 1941, p.37. Voir en outre de VAN, Guiglielmi Dufay. Opera omnia in Corpus Mensurabilis Musicae. Rome, American Institute of Musicology, 1948, II, pp. III, XXVI-XXIX et la transcription de ce motet aux pp.75-76, ainsi que A. PIRRO, Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe, Paris, 1940, pp. 71-72. Pour les relations entre DUFAY et les MEDICIS, voir A.-M. BRAGARD, Les musiciens ultramontains des chapelles du pape Médicis Léon X (1513(1521) in Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, fasc. L (1980), p.188, note 3.  
36- Une étude approfondie concernant les rapports entre les problèmes architecturaux du Dôme et les proportions musicales de cette oeuvre a été faite par Ch. WARREN, Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet in The Musical Quarterly, LIX, 1 (1973) 92-105.  
37- "Ampla da coprire con sua ombra tutti i popoli toscani" a écrit L.B. ALBERTI dans son De Pictura. Cette remarque est citée par A. VENTURI, op.cit., VIII, 1e partie (1923) pp.30-31.  
38- A. VENTURI, Op.cit., pp.70, 73 et 74.  
39- Ces cinq états étaient : le duché de Milan, la république de Venise, les Etats du pape, le royaume de Naples et la république de Florence. Voir N. BRIDGMAN, La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400-1530). Paris, 1964, p.14. A ces états, il faut ajouter Ferrare, dominée par la famille des Este, et Mantoue, par celle des Gonzague.  
40- Voir OD., ibid., et plus particulièrement le chapitre 7 : Les étrangers en Italie, pp.109-124.  
41- Voir l'étude de N. BRIDGMAN, La frottola et la transition de la frottola au madrigal in Musique et Poésie au XVIe siècle (Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique), Paris, 1954, pp.63-77.

42- ID., La vie musicale..., pp.149-158.

43- Le lecteur qui voudrait en savoir davantage sur ce phénomène doit se référer à ce livre admirable souvent cité de N. BRIDGMAN, La vie musicale... qui consacre le Chapitre 9 aux rapports de la musique et du langage, pp.137-142 pour l'époque qui nous concerne plus précisément. Nous voudrions en quelques mots montrer aussi à quel point le mouvement humaniste est lié à cette résurrection de la poesia volgare. En effet, si la génération de Cosme de Médicis s'appliqua, à la lumière des idées néo-platoniciennes révélées surtout par Pléton de Mistra, à rénover la tradition platonicienne telle qu'elle avait été transmise depuis saint Augustin, le paganisme latent de cet humanisme, déjà perçu au Trecento dans l'oeuvre de Pétrarque et de Boccace, éclata dans la seconde moitié du Quattrocento. Il s'imposa avec force comme la réaction logique aux doutes et aux tourments de la conscience médiévale. Les humanistes de l'Académie florentine se penchèrent donc davantage sur les textes des auteurs anciens, puisant à la source même de la culture antique et se libérant ainsi des commentaires de la scolastique du Moyen âge. Mais ces érudits se laissèrent aussi séduire par la poésie élégiaque, idyllique et courtoise de Pétrarque. Marsile Ficin, qui dédia la traduction des Ennéades à Laurent, et Cristoforo Landino, qui enseignait Dante et Virgile à la cour des Médicis, découvrirent la beauté de la langue de Pétrarque. Landino proclama même que la langue toscane n'était certes pas inférieure à la langue latine (F. DE SANCTIS, Storia della Letteratura Italiana, Milan, 1949, II, p.16). De même, Poliziano s'attacha d'abord à l'étude de l'Illliade et composa des épigrammes latins avec la facilité d'un improvisateur (ID., ibid., p.19) pour se tourner ensuite vers la "poesia volgare". Plus que l'impérieuse nécessité pour un artiste de s'exprimer, ses Stanze reflètent les influences diverses et érudites d'un Ovide, d'un Virgile, d'un Pétrarque. Mais le ton était donné. La vivacité d'imagination de Laurent le Magnifique, son esprit mordant et satirique allié à une certaine grâce mélancolique s'accomodèrent admirablement de toutes les richesses expressives du dialecte toscan. "Maneggiava il dialetto con quella facilita che governava il popolo", remarque DE SANCTIS, Op.cit., II, p.26. Aussi excellait-il surtout dans des petits poèmes dans lesquels il caricaturait la société, sans épargner la sienne. Le chef-d'oeuvre du Médicis fut sans conteste La Nencia, petite parodie des amours de deux paysans narrée avec humour et digne de l'auteur du Decamerone.

44- F.GHISI, I Canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo, Rome-Florence, 1937, p.20.

45-ID., ibid., p.196. Ce Canto della Pace a été transcrit par P.M. MASSON, Chants de Carnaval florentins de l'époque de Laurent le Magnifique, Paris, 1913, pp.64-67.

46- Cité par F.GHISI, Op.cit., p.60

47- Fr. D'ACCONE, The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century in Journal of the American Musicological Society, XIV, n°3 (1961), p.338.

48- F.GHISI, Op.cit., p.55. Dans ce tratto, Junon "nel cielo regna", Minerve "al martial furore doma coll'arte e colla sapienza...saggia ci dara vittoria contro i numici in guerra". Quant à "Vnere bella sempre in canti e feste, in balli e nozze et mostre...faraf galante et belle tutte donne et donzelle, con amorosa vista, terra sempre fiorenza in canti e riso e dirassi fiorenza el paradiso". Voir aussi A.-M. BRAGARD, Art. cit., pp.70 et 71.

49- Cité par F.GHISI, Op.cit., p.41. Laurent de Médicis définit l'art d'Isaac comme étant "Gravi et dolci et anchora ropte (?) et artificioso" dans une lettre adressée à son ambassadeur de Milan, Pietro ALAMANI.

50- Pour plus de détails sur Marsile FICIN et son apport à l'art musical voir D.P.WALKER, Le chant orphique de Marsile Ficin in Musique et Poésie au XVIe siècle (Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique), Paris, 1954, pp.17-33; de même que N.BRIDGMAN, La vie musicale pp.95-106.

51- A.CHASTEL, Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris, 1959, p.265 où il écrit "Venus id est Humanitas... C'est par cette doctrine que le milieu florentin a exercé sur le public italien la plus vive et la plus profonde influence; c'est aussi l'aspect du nouvel enseignement qui s'est le plus rapidement dégradé et qu'il était le plus difficile de soutenir sans contradictions et défaillances". Voir aussi les pages 267-268.

52- Voir A.-M. BRAGARD, Un manuscrit florentin du Quattrocento : le Magl.XIX,5 (B.R.229) in Revue de Musicologie, LII, n°1 (1966), p.70 qui, en note 5, écrit: "En plus de la villa de Castello du cousin du Magnifique, Lorenzo di Pierfrancesco, Botticelli a peint plusieurs panneaux et aussi des fresques figurant la déesse. D'autre part, c'est en 1485 qu'il produit Minerve et le Centaure". A.CHASTEL, Op.cit., pp.172, 173, 263 et 264 donne plus de détails sur ces oeuvres.

53- F.GHISI, Op.cit., p.198. Notons toutefois que ce Trionfo dei diavoli a pu être écrit par A.Coppinus pour le retour des Médicis à Florence en 1512. Ce compositeur, en effet, était encore à Florence à ce moment-là; il se rendit à Rome lorsque Jean de Médicis, fils du Magnifique, devint pape sous le nom de Léon X en 1513. Voir la transcription de cette oeuvre dans P.-M. MASSON, Op.cit., pp.74-77.

54- G. REESE, Music in the Renaissance, New-York, 1954, pp.167-171. Voir aussi N.BRIDGMAN, La vie musicale... pp.159-162.

55- F.GHISI, Op.cit., p.187.

56- Ce manuscrit provenant de la Bibliothèque Medicea Palatina a été situé au début du XVIe siècle par B.BECHERINI, Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca di Firenze,

Cassel-Bâle-Londres-New-York, 1959, p.60, ainsi que par F. GHISI, Op.cit., p.185. Nous pensons que sa compilation daterait de la restauration médicéenne. L'examen de son contenu laisse à penser qu'il aurait été, en effet, constitué à l'occasion de l'entrée solennelle de Léon X dans sa ville natale en 1515. Son répertoire est en fait principalement composé d'oeuvres des meilleurs musiciens de Laurent le Magnifique : Coppinus 15, Ph. de Lurano 4, Agricola 1, Pintello 1, Bartolomeus Florentinus 3, Isaac 4. La plupart des frottole de ces compositeurs sont précisément inspirées des poèmes de Laurent de son ami Poliziano. Bien plus, la présence du chant Il Moro di Granata et du célèbre Canto di poveri che accatano per carità qui provoquèrent en leur temps l'indignation et la colère de Savonarole (nous en reparlerons plus loin dans notre exposé), renforcent l'hypothèse que ce manuscrit n'a pas pu être écrit sous le Gouvernement républicain (1494-1512). Du reste, plusieurs canti furent composés en l'honneur de cette famille : le Canto dei diavoli de Coppinus fait allusion à la puissance médicéenne (F.GHISI, Op.cit., pp.58 et 198), tandis qu'un autre Canto dei diavoli d'un auteur anonyme sur un texte de Machiavel évoque l'établissement de Giulano, fils de Laurent, à la tête de Florence en 1512 (ID., ibid., pp.71-72). Quant au Canto delle Palle, il célèbre l'élection de Léon X en 1513 (ID., ibid., pp.70-71). Enfin, le Trionfo della compagnia del Broncone per la venuta di Papa Leone, inspiré par l'historien NARDI (ID., ibid., p.77) fournit le terminus a quo. Les strambotti et frottole de Cara(1), Tromboncino(2), Fogliano(7) - compositeurs en vogue dans cette deuxième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle - complètent et enrichissent un répertoire d'oeuvres vraisemblablement présentées à Léon X lors des réjouissances qui animèrent Florence en cette fin de l'année 1515. Pour ce séjour florentin de Léon X, voir notre article Les musiciens ultramontains..., p.204.

57- VASARI. G., Opere : Vita di Fra Giovanni da Fiesole, Trieste, 1857, p.259. Ces livres de choeur étaient si beaux "che non si puo dir piu", écrit VASARI.

58- Transcrit par P.-M. MASSON, Op. cit., pp.1-5

59- Une autre Lauda de Madonna Lucrezia de Medici se trouve dans le Quarto Libro delle Laudi de Fra Serafino RAZZI (Ms. Palat.173 de la Bibliothèque Nazionale de Florence). Elle est intitulée Deh Venitene pastori.

60- Les titres de ces laudi et de ces canti sont repris ça et là de l'étude de F.GHISI que nous avons mentionnée à maintes reprises dans les notes précédentes.

61- P.VILLARI, La Storia di Girolamo Savonarola e de'suoi tempi, Florence, 1910, pp.73-74.

62- Il peut paraître étrange que ce soit Laurent qui ait rappelé Savonarole à Florence. Il le fit pour rendre service à Pico della Mirandola dont les rapports avec la cour pontificale s'étaient envenimés par suite de la publication des 900 thèses de l'érudit. Refusant de s'amender auprès du

pape, Pico se chercha un défenseur. C'est alors qu'il se souvint des imprécations du moine contre la corruption de l'église et du clergé. Il suggéra alors à Laurent de le faire revenir à San Marco. C'était là, évidemment, une erreur de jugement qui allait avoir des conséquences catastrophiques pour les Médicis. Cela prouve, en tous cas, qu'en 1489 le Magnifique était loin de se douter de la menace redoutable que représentait pour lui Savonarole.

63- P. VILLART, Op.cit., p.140 : " Non sara piu chiamata Firenze, ma turpitudine, sangue, spelonca di ladroni" déclarait Savonarole qui ajoutait, à l'adresse des Florentins : "Sarete allora tutti poveri, tutti infelici".

64- ID., ibid., p.137.

65- F. GHISI, Op.cit., p.99

66- ID., ibid., p.87.

67- M. FERRARA, Savonarola. Prediche e scritti commentati e collegati da un racconto biografico. L'influenza del Savonarole sulla letteratura e l'arte del Quattrocento, Florence, 1952, II, pp.8-9.

68- O. CHILESOTTI, Savonarola musicista in Rivista musicale italiana (1899), VI, pp.792-794. Ces deux lignes musicales sont tracées "a mano libera". Selon l'auteur, ce fragment est écrit dans le 1er mode (dorien).

69- P. VILLARI, Op.cit., p.161. Pour plus de détails sur la mort de Laurent, voir plus spécialement les pages 183-187.

70- Fr. GUICCIARDINI, Della Istoria d'Italia, Fribourg, 1775 (1e édition en 1561), Libro Primo, I, pp.6-7 : "Ma fu morte incomodissima al reste d'Italia...perche era mezzo a moderare, e quasi un freno ne'dispareri, ene'sospetti...". Voir aussi N. MACHIAVELLI, Le Istorie Fiorentine, Milan, 1877 (1e édition 1520-1526), Libro Quinto, p.345 : "Come dalla sua morte ne dovesse nascere grandissime rovine, ne mostro il cielo molti evidentissimi segni, infra i quali, l'altissima sommita del templo di Santa Reparata fu da uno fulmine con tanta furia percossa, che gran parte di quel pinnacolo rovino con stupore e maraviglia di ciascuno".

71- Voir la transcription de cette oeuvre par J.WOLF, Heinrich Isaac. Weltliche Werke in Denkmäler der Tonkunst in Osterreich, Graz, 1959, I, pp.45-48.

72- Cité et traduit par A.CHASTEL, Marsile Ficin et l'Art, Genève-Lille, 1954, p.61. A propos de cette légende de l'"âge d'or", voir en outre, du même auteur, Art et Humanisme pp.25-27.



ADDENDUM

Dans le manuscrit de notre article remis à l'éditeur, article publié dans le numéro précédent (n°36) du Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie, un fragment de phrase a été omis. L'impression de cette revue ne permettant pas le système de correction d'épreuves, c'est donc seulement dans le présent numéro (n° 37) que nous pouvons combler cette lacune dont le lecteur voudra bien nous excuser.

A la page 15, paragraphe 2, ligne 15 du Bulletin n° 36, il faut lire : "L'absence de manuscrits italiens du XVe siècle contenant un répertoire profane de cette époque - les nombreux manuscrits italiens du XVe siècle répertoriés par Kurt von FISCHER et M. LUTOLF dans l'ouvrage cité note 31 révélant, eux, l'abondante production musicale du Trecento - semblait prouver que la musique italienne proprement dite n'existait plus, ce qui était évidemment difficile à croire".

D'autre part, au moment où notre article était sous presse, nous avons reçu la publication très intéressante de J.J. GALUCCI Jr., Florentine Festival Music 1480-1520 in Recent Researches in the Music of the Renaissance, XL, Madison, A-R. Editions, 1981 qui apporte des lumières nouvelles et des transcriptions d'oeuvres de cette époque.

A.-M. BRAGARD.

A son tour, l'éditeur saisit l'occasion pour s'excuser de quelques fâcheuses erreurs dont il est responsable dans l'impression de cet article.

p.2, ligne 4 : lire : "un contexte politique et musical tout autre".

p.6. Tableau II - sub Quaternaria : la transcription en notation moderne doit se lire : 1 blanche = 2 ,oires (et non 2 noires pointées) = 2 + 2 croches.

Quelques erreurs de frappe aux pages 8 (voix), 15 (présente), 16 (ligne 13 : perduré), 17 ( ligne 16: mais / ligne 21 : oeuvre / ligne 30 : royaume ) auront pu être aisément rectifiées.

Enfin, p.16 - Liste des clichés . Les deux derniers numéros (10 et 11) ont trait à la deuxième partie de l'article de Mademoiselle Bragard ( XVe siècle ) et devraient figurer en tête de la liste des clichés du présent numéro, p.14.

J. QUITIN