

Les fêtes musicales florentines à l'époque
de Laurent le Magnifique¹.

Anne-Marie Mathy
Université de Liège

Dans la seconde moitié du XVe siècle, sous la domination de Laurent de Médicis, personnage issu d'une famille de banquiers d'une richesse exceptionnelle, Florence brilla de l'éclat de ses fêtes traditionnelles du Carnaval, du Printemps, de la Saint Jean-Baptiste, patron de la Cité, auxquelles il faut ajouter les tournois, les cortèges précédés de danseurs célébrant les grands événements politiques et les divertissements de cour chez les Médicis, les grandes familles florentines ainsi qu'à l'Académie platonicienne de Marsile Ficin.

Toutes ces manifestations étaient accompagnées de musique et c'est en nous fondant sur le répertoire profane consigné dans onze manuscrits copiés à Florence entre circa 1470 et 1500 qu'il est possible de reconstituer en grande partie l'ambiance musicale qui a animé de façon si intense la belle cité toscane².

De 1471, date à laquelle il fut appelé par les notables du régime communal de la République florentine³, à 1492, année de sa mort⁴, Laurent poursuivit la politique de mécénat de son grand-père Cosme de Médicis (1389-1464) qui constitua un des atouts des plus audacieux et des plus solides de cette famille bourgeoise : en effet, les Médicis assumèrent les destinées du peuple florentin par un régime dictatorial qui sut respecter les formes de la République florentine⁵. Laurent bénéficiera de tout ce que son grand-père avait donné à Florence et qui constitue l'éclosion de la première Renaissance. Leo Battista Alberti considérait Cosme comme le type même de l'homme universel, c'est-à-dire l'homme appartenant à la grande bourgeoisie des affaires, intelligent, courageux, diplomate qui, grâce à sa fortune, cherche, à l'imitation des Anciens, l'accomplissement de sa destinée par la quête du savoir⁶. Et, c'est en effet sous son impulsion que fut construit le couvent dominicain de San Marco dont les cellules sont décorées d'un cycle de fresques commandées à Fra Angelico et où furent rassemblés dès 1418 pas moins de soixante-dix manuscrits antiques, nombre qui ne fera que s'accroître avec le développement de l'humanisme florentin⁷ ; il fit bâtir par Michelozzo Michelozzi le palais familial Médicis (actuellement le palais Riccardi) décoré des merveilleuses fresques de Benozzo Gozzoli La Calvacata dei rei Magi qui symbolise, vingt ans après, par son cortège de personnages pittoresques aux coiffures extravagantes, l'arrivée des Grecs en Toscane en 1438 lors du Concile pour l'Union des Eglises grecques et latines à Florence et où figurent les portraits idéalisés de Cosme et de Laurent⁸ ; il protégea les sculpteurs Donatello et Lucca della Robbia en leur commandant plusieurs oeuvres dont les admirables Cantorie, qui célèbrent l'art musical⁹ ; il stimula son ami l'architecte Brunelleschi à achever la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore inaugurée en 1436 avec, notamment, l'oeuvre de Guillaume Dufay : "Nuper rosarum flores"¹⁰. Ce ne sont là que quelques exemples qui montrent que Cosme appartenait à une génération de bâtisseurs, de grands entrepreneurs.

Laurent, tout en ayant comme son grand-père une nature

résolue, une habileté diplomatique¹¹ et un intérêt toujours renouvelé pour la pensée et la civilisation antiques, révéla davantage les aspirations d'un esthète passionné par les arts dits mineurs : les jolis bronzes, les médailles finement ciselées, les vases précieux¹². Mais c'est surtout dans la jouissance plus immédiate des choses de la vie qu'il trouva son épanouissement. "Incroyablement attiré par les plaisirs de Vénus", écrit Machiavel¹³, plaisirs troublés par l'inquiétude mélancolique de la fugacité du temps, il exprima toute sa vie ses émotions amoureuses et ses pensées profondes dans de délicates poésies d'inspiration pétrarquaisante¹⁴. Ce talent lyrique s'accordait admirablement avec son engouement pour la musique que lui avait enseigné l'illustre organiste de la cathédrale, Antonio Squarcialupi. Mais le plaisir intime de jouer : "divers instruments et d'accompagner ses vers de mélodies originales"¹⁵ n'était pas le seul divertissement musical de Laurent : avec une exubérance joyeuse et un sens civique d'un subtil opportunisme, il s'activa à satisfaire les Florentins en développant les splendeurs des fêtes traditionnelles.

Deux institutions créées par Cosme contribuèrent à la réussite de ces manifestations. La première est la chapelle polyphonique au Dôme et au Baptistère de Saint Jean-Baptiste inaugurée en 1438 à la suite du célèbre Concile qui fit de Florence, à ce moment, le centre de la Chrétienté¹⁶. Les membres de cette chapelle qui servaient les Médicis, participaient également aux fêtes de la cité. Dès sa création, les comptes d'archives dépouillés par A. Seay et Fr. A. D'Accone¹⁷ révèlent que outre les chanteurs italiens, il y avait des musiciens ultramontains dont la majorité était française et flamande. Guillaume Dufay (ca 1400-1474) ne fut pas étranger à ce choix : familier des Médicis depuis 1436, il adressa de Genève ses éloges à propos des chanteurs florentins à Pierre et Jean de Médicis vers 1454¹⁸. En outre, on sait qu'un musicien du nom de Simone fut délégué par Pierre le Goutteux, père de Laurent, à Lyon et à Bruges afin de recruter des chanteurs destinés au Baptistère Saint Jean-Baptiste, et par le fait même, à sa propre chapelle. Il trouva deux chanteurs. Mais ce fut de Cambrai que sur le conseil de Dufay, Simone ramena : "les jeunes chanteurs excellents quant à la douceur de la voix et à la connaissance de l'art du chant", rapporte Squarcialupi dans une lettre chaleureuse au chanoine de Cambrai. Et il ajoute que ces chanteurs étaient "dignes de vous, leur maître"¹⁹.

A l'époque même de Laurent (1471-1492), les comptes d'archives de l'Arte di Calimala, riche corporation marchande de Florence dans laquelle les Médicis avaient des droits de décisions importants et qui subsidiait les dépenses de San Giovanni, du Dôme et de Santa Annunziata, les trois centres religieux les plus importants où les mêmes musiciens prêtaient alternativement leurs services, révèlent de 1478 à 1492, outre la présence de musiciens italiens, celle de seize français, de six flamands, d'un hollandais, de deux brabançons, de deux liégeois, de cinq allemands, d'un autrichien, d'un espagnol et de trois musiciens d'origine indéterminée²⁰.

Parmi ces musiciens se trouvaient quatre compositeurs importants : Heinrich Isaac (ca 1450-1517) qui arriva à Florence en 1484²¹, Pierre de la Rue (ca 1460-1518) qui ne resta que quelques mois en 1490²², Alexandre Agricola (ca 1446-1506) et

Johannes Ghiselin dit Verbonet respectivement intégrés au groupe de la chapelle polyphonique en 1491 et en 1492²³.

Si l'afflux de ces musiciens du Nord à Florence fut stimulé dès la première moitié du XV^{ème} siècle par Dufay, les Médicis recrutèrent aussi ces chanteurs par l'intermédiaire de leurs messagers auprès des filiales bancaires qu'ils possédaient hors d'Italie, en Avignon, à Lyon et à Bruges. Et ces musiciens nordiques s'unirent à ceux de la cour napolitaine de Ferdinand d'Aragon avec qui Laurent entretenait les meilleures relations²⁴.

Mais les chanteurs n'étaient pas les seuls à participer à ces fêtes florentines : une trentaine d'instrumentistes qui appartenait à la Signoria (la Commune) se joignait eux aussi aux offices religieux et aux réjouissances populaires. Si l'engagement d'instrumentistes à la Seigneurie remonte à 1292, Laurent, une fois de plus, bénéficia de la parfaite organisation par son grand-père de la musique civique. Les comptes d'archives montrent que la fanfare municipale était composée de huit trompettistes jouant sur de longs instruments en argent de trois livres chacun, de huit autres utilisant des trompettes d'argent de six livres, d'un batteur de tambour, d'un cimbaliste qui se servait de petites cymbales du même métal précieux, de quatre pifferi, de deux trombonistes. Ces instrumentistes étaient accompagnés d'une dizaine de donzelli, jeunes garçons qui secondaient ces musiciens dans leurs tâches et qui étaient aussi très habiles dans le jeu acrobatique du lancement des bannières lors des tournois et des cortèges²⁵.

Chanteurs et instrumentistes étaient donc employés pour toutes les occasions, qu'elles fussent religieuses, civiques ou qu'il s'agisse des fêtes plus intimes dans les demeures des Médicis et des grands bourgeois de Florence.

Parallèlement à la création de la chapelle polyphonique, la politique de mécénat de Cosme contribua à la naissance de l'Académie platonicienne de Marsile Ficin en 1462 qui se tint principalement dans la propre villa des Médicis à Careggi. Le milieu ficinien est constitué de philosophes grecs, d'hellénistes et de poètes toscans, comme Poliziano et la culture humaniste aura une importance capitale sur la musique. Il n'entre pas dans le cadre de cet article de développer les théories philosophiques sur la musique de Marsile Ficin²⁶, mais pour la suite de cet exposé, il faut savoir que d'une part, Marsile Ficin considérait la musique non seulement comme une spéculation philosophique, mais surtout comme un élément vital à l'épanouissement physique et spirituel de l'homme ; d'autre part, l'univers mythologique glorifié par l'Académie fera partie intégrante des fêtes florentines et enfin, l'activité littéraire de Ficin et de Poliziano visant à la défense de la langue et de la littérature toscanes, fut ardemment soutenue par Laurent de Médicis, lui-même, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, poète d'inspiration élégiaque, mais aussi sensible aux motifs de la littérature d'origine populaire que l'on retrouvera dans les chansons de carnaval.

* * *

Voilà donc, en résumé, la situation culturelle dont Laurent héritera et qu'il portera à son apogée par goût personnel certes, mais surtout par une volonté de domination politique

autoritaire, individualiste et centralisée autour de la renommée de sa famille, volonté de domination qu'il imposera aux institutions démocratiques de l'idéal républicain ancré dans la mentalité florentine depuis toujours, volonté de domination qui sera dénoncée violemment par Savonarole et finira par perdre les Médicis²⁷.

L'un des atouts les plus audacieux de cette autorité toujours croissante furent les fêtes qui le rapprochaient de son peuple. Ainsi, les célèbres Trionfi, véritables tableaux vivants installés sur de magnifiques chars décorés et se promenant dans les rues de la cité, glorifient les Médicis en s'inspirant de sujets de l'histoire antique : parmi tant d'autres, le Trionfo di Cesare, dictateur qui pardonna à ses ennemis, et le Trionfo d'Ottaviano qui donna la paix au monde, symbolisaient de façon vivante l'idéal politique et la réputation d'arbitre de Laurent entre les différents Etats de la Péninsule. Des chants de polyphonie simple de caractère homorythmique entonnés par les protagonistes déguisés et masqués sur ces chars, étaient repris par le peuple et exaltaient la puissance médicéenne : tel aussi le Canto della pace qui rappelle à Florence les grands exploits des temps passés²⁸.

Outre les fêtes traditionnelles, l'événement le plus important pour lequel ce répertoire profane consigné dans les onze manuscrits florentins est susceptible d'avoir été interprété, est lié à un événement religieux et politique à la fois : l'accession à la carrière ecclésiastique de Jean de Médicis, fils de Laurent, qui deviendra pape sous le nom de Léon X en 1513²⁹.

Des trois fils du Magnifique, le second, Jean, fut destiné dès sa naissance, le 11 décembre 1475, à une carrière ecclésiastique. Cette famille bourgeoise suivait ainsi l'exemple des familles princières : c'était là une façon de renforcer les droits de souveraineté dont les Médicis avaient réussi à s'emparer en quelques décennies. L'ambition que Laurent nourrissait pour son fils était grande : il voyait en lui le futur ambassadeur de sa maison auprès de la cour pontificale. A peine âgé de huit ans, Jean fut voué à la tonsure et aux ordres mineurs : ensuite, il prêta le serment solennel de protonotaire apostolique³⁰. Son entrée dans la vie ecclésiastique fournissait à la famille Médicis d'énormes avantages : les bénéfices qu'il obtint en Italie et en France enrichirent l'enfant prélat ; d'autre part, la puissance financière et la sécurité politique de Laurent ne firent que se consolider, tout au moins apparemment³¹.

Comme son père, Jean était étonnamment doué pour la musique. Son inclination naturelle à chanter ne pouvait que se développer et s'épanouir au contact des musiciens d'élite de la cour paternelle : les Canti carnascialeschi et les chansons françaises et italiennes devaient amuser cet enfant un peu rêveur aux longs cheveux tombant sur ses épaules dont Ghirlandaio a fixé les traits à la cappella Sasseti de l'église de Santa Trinità³². Le sous-diaconat et diaconat conférés par le pape à Jean, le 24 février 1489, et surtout son élévation au cardinalat³³ donnèrent lieu à des manifestations d'allégresse qui se déroulèrent dans toute la ville : les philosophes et les poètes de sa maison lui rendirent hommage en lui dédiant leurs oeuvres. Et l'on peut imaginer la part importante que tint la musique dans ces réjouissances. Trois ans plus tard, le 9 mars

1492, lorsqu'il reçut officiellement son titre et ses insignes cardinalices à l'abbaye de San Bartolomeo à Fiesole, les fêtes animèrent Florence ; le jeune cardinal et son cortège firent une entrée triomphale à Florence par la porte de San Gallo. Accompagné d'une foule en liesse, il se rendit à la cathédrale de Santa Maria del Fiore où une messe fut chantée : "aussi solennelle que si le pape y avait assisté" remarque Picotti. Ce fut, sans nul doute, pour le cardinal-musicien un plaisir raffiné d'une qualité rare d'entendre s'élever sous les voûtes de la coupole de Brunelleschi les voix des excellents chanteurs de San Giovanni : à leur tête se trouvaient le Frate Antonio da Vercelli et Isaac ; Alexandre Agricola et Charles de Lannoy, qui peu de temps avant avaient quitté la cour d'Isabelle d'Este pour servir les Médicis, unissaient leurs voix à celles de leurs compagnons italiens, français et flamands³⁴. Célébrèrent-ils Jean de Médicis en interprétant une messe de Dufay, compositeur hautement apprécié par Laurent ou préférèrent-ils chanter une oeuvre de Jacob Obrecht (ca 1450-1505), bien connu à Florence à cette époque³⁵ ou encore une composition d'Isaac ?

C'est en tout cas pour cet événement que fut composé le Trionfo della dea Minerva d'un auteur anonyme³⁶. Ce Trionfo est révélateur de la fusion d'une fête populaire, puisqu'il s'agissait d'une oeuvre chantée et jouée sur un char par des personnages déguisés à l'antique et de l'ambiance humaniste qui régnait chez les Médicis. Minerve, déesse guerrière, mais aussi protectrice de la Cité (il y a ici identification de Florence à Athènes), était devenue pour Marsile Ficin le symbole de la chasteté victorieuse qui, éventuellement, pouvait désigner les qualités vertueuses d'un jeune cardinal. C'était aussi et surtout un symbole médicéen : Minerve peinte par Botticelli figurait sur l'étendard de Julien de Médicis, frère de Laurent, lors d'un tournoi en 1475³⁷. Si cet étendard est perdu, le dessin de Botticelli fut repris par un marqueteur dont on peut admirer l'oeuvre sur une des portes du palais ducal d'Urbino.

A la solennité des services religieux et à l'exubérance des fêtes civiques succédèrent des divertissements plus intimes dans le palais familial de la via Larga. Chansons, danses et musiques instrumentales agrémentèrent sans nul doute les rencontres des ambassadeurs, des notables de la Signoria et les amis des Médicis. Il est possible de reconstituer avec plus ou moins de précision la musique de ces réjouissances.

Le répertoire riche et varié de ces onze manuscrits florentins ne contient pas moins de 1446 chansons françaises, italiennes, espagnoles, flamandes, des motets-chansons avec texte, ainsi que des pièces sans support littéraire et des canons destinés à être interprétés par des instruments. Environ la moitié des ces oeuvres est d'auteurs anonymes. Ces compositions ne sont évidemment pas toutes des unica. Un grand nombre d'entre elles apparaissent dans d'autres manuscrits contemporains, y compris les onze mentionnés, et dans des sources éditées au début du XVI^e siècle témoignant ainsi de leur succès auprès de la société européenne de cette fin du Quattrocento. On peut s'en rendre compte en consultant les études de concordances et d'attributions de H.M. Brown (FLO., B.N., B.R.229 (olim Magl. XIX, 59)), R.E. Piette (FLO., B.N., Magl. XIX, 176), R.B. Hill (FLO., B.N., Panc. 27), D. Plamenac (FLO., B.R., Codex 2356), E. Peace (Paris, B.N., Fonds Fr. 15123), A.W. Atlas (Rome, B.A.V., Cappella Giulia, XIII, 27)³⁸.

A part le manuscrit Banco Rari 230 (olim Magliabechi XIX, 141) composé uniquement de chansons italiennes, la plupart des Canti carnascialeschi, dans tous les autres documents, chansons françaises et chansons italiennes alternent de façon plus ou moins régulière. Les plus anciennes appartiennent aux musiciens de la cour de Bourgogne : Binchois (ca 1400-ca 1460), Robert Morton (ca 1430-ca 1476), Hayne van Ghizeghem (2ème moitié du XVème siècle), Antoine Busnois (mort en 1492) dont les oeuvres pourraient avoir été chantées déjà à l'époque de Cosme ; les chansons françaises du maître de la cour de France, Johannes Ockeghem (ca 1410-1497) voisinent avec les oeuvres françaises et italiennes de compositeurs qui ont voyagé de façon continue dans les deux pays et dont les plus illustres représentants sont Guillaume Dufay et Josquin des Prés (ca 1440-1521). Evidemment, les oeuvres du compositeur favori de Laurent, Heinrich Isaac abondent dans ces manuscrits, de même que celles d'Alexandre Agricola et de Johannes Martini^{38b1}.

La richesse exceptionnelle de ce répertoire profane constitue non seulement une véritable histoire de la notation musicale du début à la fin du XVème siècle, mais aussi une intéressante anthologie des thèmes poétiques. La chanson amoureuse propose des aspects infiniment nuancés dans l'expression de la douce lamentation, de la révolte de la mal mariée, de la joie des heureux amants comme du désespoir des délaissés, de la trahison d'Eros, de l'attente inquiète ou confiante, des adieux larmoyants, de la haine vengeresse, du désir courtois mais aussi des escarmouches érotiques ; les chansons descriptives rurales, animalières et naturalistes côtoient de rudes cris de guerre tandis que des satires malicieuses et souvent cruelles, - la plupart issues du répertoire des Canti carnascialeschi - n'épargnent aucune couche de la société florentine³⁹. Ce répertoire européen est dû principalement aux musiciens établis à Florence ou itinérants qui apportèrent leurs expériences acquises dans les cours et les chapelles italiennes, françaises et flamandes. Mais, arrivés en Italie, ces compositeurs ont admirablement assimilé toutes les subtilités de la langue italienne. Il y a donc à Florence dans cette seconde moitié du Quattrocento, une fusion totale de deux cultures musicales et poétiques.

Quelques exemples présentés lors d'une conférence à notre Société reflètent précisément la vie musicale florentine.

Angelo Poliziano (1454-1494), le poète humaniste le plus doué et le plus érudit du cercle médicéen et ficinien marqua son intérêt pour la joyeuse fête du Calendimaggio. La chanson à danser : Ben venga Maggio (3 voix) du recueil des Rime⁴⁰ rassemblée vraisemblablement entre 1473 et 1478⁴¹ est "un petit chef d'oeuvre composé autour du thème traditionnel de la jeunesse et de l'amour"⁴². Cette élégante exhortation à aimer dans l'atmosphère de liesse du renouveau printannier s'accorde admirablement avec le sens humaniste de La Primavera de Botticelli (Florence, Musée des Offices) peinte en 1477 pour orner la villa de Laurent et de Jean de Médicis, petits-cousins du Magnifique. Des diverses interprétations proposées pour la signification symbolique de ce chef-d'oeuvre, nous ne retiendrons dans cet article que celle de la célébration d'une fête sacralisée par les Anciens et reprise par les Médicis, alliée à la dévotion à Venus-Humanitas de Marsile Ficin⁴³ dans la plénitude d'une nature florale où : "les roses fleurissent

dans la prairie... et dans tout le tableau le vent, tantôt violent et tantôt caressant, semble mouvoir les corps, les étoffes, les chevelures et les fleurs dans le paysage enchanté⁴⁴. Imprégné par l'ambiance naturaliste de Careggi, Marsile Ficini n'insistait-il pas auprès de ses amis poètes et philosophes sur l'importance des parfums des plantes et des fleurs nécessaire à la satisfaction de l'âme et stimulant l'activité créatrice poético-musicale⁴⁵ ?

Ben venga Maggio faisait partie de ces Triumphes d'amour qui préluadaient aux spectacles fastueux des tournois. En effet, Poliziano introduit d'abord subtilement les éléments de la nature et de la bannière : "il gonfalon selvaggio" n'est autre que l'étendard des forêts, image symbolique qui se concrétisera plus loin : "Ecco che i dolci amanti

van per voi, belle, in giostra".

De plus le manuscrit de la collection Vanzolini de la Biblioteca Oliveriana de Pesaro (Ms. 1383) contient l'oeuvre de Poliziano intitulée Canzona d'Ang. Politiano di Maggio : la quale s'aveva a chantare per donne nell'entrare de'Giostranti in campo : et coronandogli per loro amore giostravano⁴⁶. Ben venga Maggio s'inscrit donc dans la tradition des ballades musicales qui s'associaient aux splendeurs des manifestations publiques. La plus célèbre reste celle de Julien de Médicis, le 25 janvier 1475, où l'on fêta l'alliance entre Milan, Venise et Florence, et pour laquelle Poliziano écrivit une de ses oeuvres majeures Le Stanze per la Giostra di Giuliano de'Medici⁴⁷.

La musique de Ben venga Maggio d'un auteur anonyme était connue dès 1485 : elle était aussi celle de la lauda Ecco 'l Messia de Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent. Ecco 'l Messia fut publiée dans une collection de laudi de 1485 avec l'indication que la musique était également celle de Ben venga Maggio de Poliziano⁴⁸. Textes religieux et textes profanes s'adaptaient parfaitement à la même mélodie d'une grande simplicité d'écriture. Dans sa version polyphonique à trois voix, de caractère homorythmique, ce travestissement musical est un des exemples d'une coutume déjà en usage au Moyen âge, permettant une mémorisation plus facile de ces chants⁴⁹. Cette charmante petite oeuvre au rythme alerte et rebondissant dévoile une nouveauté : la prédominance de la tierce tout à fait en accord avec ce que proclame Marsile Ficini dans sa théorie sur les intervalles : il définit, en effet, la tierce comme : "une "suave harmonie"⁵⁰ alors que pour les deux principaux théoriciens de l'époque, Johannes Tinctoris (ca 1435-1511), originaire de Nivelles et Franchinus Gafurius (1451-1522) de Lodi, tous deux évoluant dans les milieux musicaux de la Péninsule de Naples à Milan, la tierce mineure est encore considérée comme une consonance imparfaite ne devenant parfaite que lorsqu'elle est majeure⁵¹. Peut-être Marsile Ficini, dans cette conception esthétiquement nouvelle de la tierce, a-t-il été influencé par la musique d'origine populaire si vivement répandue autour de lui⁵² ? Peut-être aussi, le philosophe-musicien n'est-il pas étranger à l'introduction de la tierce dans les accords finaux des oeuvres qui s'affirmera dans les décennies suivantes ?

Méfais de la jalousie et déceptions amoureuses sont souvent évoquées dans les chansons des manuscrits florentins. Mon père m'a donné mari (4 voix) d'Isaac (B. R. 229) traite du thème de la mal mariée particulièrement apprécié à la cour des Médicis⁵³. Isaac se souvint sans doute de la tristesse de La

belle se siet au piet de la tour de Guillaume Dufay qui, séparée de son ami par son père : "pleure et souspire et mainne grant douleur"⁵⁴. Le même désarroi d'une enfant de quinze ans et demi mariée, contre son gré, à un vieillard à la barbe grise qui ne lui "plet point", qui "est tant fade" et la rend "tant sade" et qui se résigne à être "Mal maridade" est exprimé par Isaac au superius et au tenor de sa composition, tandis que les contratenors I et II, sans texte, sont susceptibles d'être joués par un instrument polyphonique comme le luth ou plusieurs instruments de même tessiture. Le style imitatif simple aux lignes mélodiques souples suppose une interprétation dans l'intimité de l'intérieur d'une demeure ou dans un agréable cortile comme celui du palais Médicis de la via Larga. Isaac aurait-il introduit ce genre à Florence ? Il y a, en tout cas, dans le même codex qui, rappelons-le, appartient à Alessandro Braccesi, ami de Laurent et de Marsile Ficin, une composition intitulée O Pulisena quando ti maritasti d'un auteur anonyme. Michel-Ange, lui-même, qui vivait à cette époque chez les Médicis fut aussi tenté d'écrire un Canto delle donne malmaritate tandis qu'un autre canto d'un auteur anonyme, Io son piu mal maritata che mai fusi donna alcuna (B.R. 230), insiste sur le caractère obscène d'une telle situation⁵⁵. D'une élégance mélancolique en France, la thématique de ce genre est donc devenue acerbe et coquine dans le milieu médicéen.

Il appartenait au maître de Bruges de mettre en musique un poème d'amour du Magnifique. Un di lieto giamai (3 voix) (B.R. 230) est une chanson à danser d'un grand raffinement poétique et musical⁵⁶. Fêré de danses, Laurent avait composé deux basses danses, Venus et Lauro connues par le traité sur la Prattica o Arte della Danza (ca 1460-1480) de Guglielmo Ebreo da Pesaro qui avait précisément enseigné à Florence⁵⁷. Aussi, fut-il sans nul doute enchanté qu'Isaac conférât à ses vers une allure gracieuse, même légèrement tournoyante par l'introduction, après l'exposition de la ripresa en binaire, du rythme ternaire. Dans une structure presque rigoureusement homorythmique, seule la voix supérieure, comme la plupart des oeuvres de ces manuscrits, chante le texte, les autres voix pouvant être jouées par un instrument polyphonique. Aurelio Brandolini, ce chanteur et luthiste si célèbre que les Florentins l'avaient surnommé l' Orphée chrétien, accompagna peut-être les danseurs en interprétant cette oeuvre : il était précisément attaché à la cour de Laurent de Médicis en 1491⁵⁸. Comme l'a écrit Nino Pirrota : "La forma piu consueta e piu gradita di far musica era... il canto ad lyram o ad citharam, che poi generalmente si traduce, quando la penna si lascia andare ad espressioni piu familiari, in canto alla viola (o "Vihuola") o al liuto. Cantava il magnifico Lorenzo - e inoltre si dilettava di dettare coreografie [ce qui éventuellement pourrait s'accorder avec la chanson à danser "Un di lieto giamai"⁵⁹] per bassedanze, oppure si compiaceva, durante un viaggio in provincia, dopo alquanto "musicare", di "iscorgere e dirozare un certo modello di ballerino che é qua" ; cantavano nella sua cerchia Marsilio Ficino, Domenico Benivieni, Antonio Naldi e Baccio Ugolini ; cantavano il Poliziano e due dei suoi allievi prediletti, Piero dei Medici e Lorenzo Tornabuoni ; e in generale i cantori fiorentini erano ricercati un po' dappertutto per la loro prontezza e versalità"⁶⁰.

D'autre part, Un di lieto giamai s'inscrit parfaitement dans cet Età laurenziana, foyer actif où la culture littéraire du volgare s'accordait avec le désir d'extérioriser par des

mots simples, imagés et profonds à la fois, le monde troublé des sentiments comme les menus faits de la vie quotidienne. Le modèle était Pétrarque : déjà en 1470, le premier livre imprimé en volgare était consacré à l'oeuvre du poète du Trecento. Très jeune, Laurent, tout en poursuivant ses études platoniciennes avec Argyropoulos, Ficin et Landino, s'adonna à la poésie. De 1456 à 1470, il exprima ses effusions amoureuses pour la jolie Lucrezia Donati, puis pour sa future épouse, Clarice Orsini, dans des ballades, des sextines, des chansons et des sonnets rassemblés sous le titre de Canzoniere²⁷. Marqué par la nouvelle conscience littéraire de Luigi Pulci, Braccio Martinelli et Angelo Poliziano, les meilleurs amis de sa Brigata, le Magnifique ne cessa, sa vie durant, de traduire en divertissements poétiques ses sentiments intimes à l'égard de lui-même et du monde où se mêlent, selon les circonstances, humour et tendresse dans le poème rustique de la Nencia de Barberino, observations naturalistes et plaisirs de la chasse dans l'évocation de L'Uccellagione di starne, récits de rencontres philosophiques à Careggi sous la forme du poème bucolique L'Altercazione, métamorphoses de la nymphe Ambra inspirées principalement d'Ovide et de Poliziano, parodies burlesques des réunions platoniciennes de ses amis dont le Simposio et les Canti carnascialeschi ne sont que les exemples les plus connus²⁸. L'aboutissement de sa production littéraire est sans doute la Raccolta Aragonese, recueil destiné à la cour de Naples qui, selon Cloulas, montre que : "...le poète échappe aux stéréotypes décrivant la passion charnelle à la manière de Pétrarque pour verser dans la matière amoureuse de ses vers des motifs et des développements philosophiques sous l'influence de Ficin". Et cette conclusion si importante pour l'avenir de la poésie du Cinquecento liée à l'art vocal : "L'ensemble de la production littéraire de Florence en sera affectée. Laurent donne le ton : la Dame que célèbrent les sonnets est désormais un symbole. Peu importe désormais de connaître l'inspiratrice, Lucrezia ou Simonetta. Qu'elle soit vivante ou morte, elle n'est plus qu'un prétexte : l'amant passionné se réfugie dans la surréalité philosophique"²⁹.

Que la ballata de Laurent ait aussi inspiré le compositeur florentin Bartolomeo degli Organi (1474-1539) ne peut surprendre. Un di lieto giamai de l'organiste de Santa Maria Novella, suit immédiatement l'oeuvre de son ami Isaac dans le même manuscrit : conforme au schéma structurel de ce genre, elle ne présente toutefois pas la variété rythmique, par l'alternance du binaire et du ternaire, qui animait la chanson à danser d'Isaac³⁰.

Très signifiante est l'intégration du poème de Laurent et de la musique d'Isaac dans les manuscrits FLORENCE, B.N., Magl. XIX, 122-125 copiés à Florence entre 1532 et 1537 pour Alexandre de Médicis, 1er duc de Toscane et bâtard du pape Clément VII. Ces recueils, un par voix, comprennent 48 madrigaux de Jacques Arcadelt, de Costanzio Festa, de Philippe Verdelot et d'Adrien Willaert fondés sur des textes de Pétrarque, de Pietro Bembo, de l'Arétin et de poètes anonymes pétrarquais³¹. Certes, la présence de cette ballata pourrait être un double hommage, à Isaac d'une part, de compositeurs français et flamands de cette nouvelle génération, et à Laurent, d'autre part, dont Vasari, déjà lié au milieu médicéen en 1531, glorifia la puissance ainsi que celle de sa famille à partir de 1555 lorsqu'il sera attaché au grand-duc Cosme de Médicis³². Mais c'est pour son texte poétique, davantage que pour sa

structure de canzone da ballo propre au XVe siècle, qu'Un di lieto giamai séduisit poètes et musiciens en cette première moitié du XVIe siècle. En effet, l'évocation d'une rupture amoureuse qui conduit à la folie et à la vengeance tout en espérant un retour aux jours heureux, répond au symbolisme thématique de l'esthétique des madrigaux qui se développera tout au long du XVIème siècle pour s'exacerber dans l'oeuvre d'un Carlo Gesulado da Venosa.

Tout à fait opposé est le caractère de :

Donna di dentro

Dammene un poco

Fortuna d'un gran tempo,

chanson à quatre voix avec trois textes différents (B.R. 229). Isaac reprend ici un genre musical déjà à la mode au Trecento et inspiré de la poésie populaire : l'incatenatura⁶⁵. Cette fricassée amusante expose joyeusement, par le recoupement des vers qui s'insèrent dans l'une ou l'autre voix, la nature généreuse et belle de la dame aimée entourée de roses et de lys dont le parfum enivre le coeur et les sens de l'amant. La liberté dans le traitement de la technique contrapuntique, l'exubérance même des thèmes mélodiques témoignent de l'adhésion complète d'Isaac à ce type de composition requérant une exigeante virtuosité vocale que seuls les chanteurs expérimentés du Dôme et de San Giovanni servant aussi, rappelons-le, les Médicis, étaient capables de satisfaire.

Même si les comptes d'archives ne mentionnent pas d'autres instrumentistes que ceux de la formation pour vents et percussions de la Seigneurie⁶⁶, l'examen de ces manuscrits florentins révèle l'existence d'un véritable art instrumental. Une majorité d'oeuvres comporte uniquement le titre de la chanson ou n'en indique aucun. De cet ensemble imposant de compositions sans texte, se dégagent trois types de musique instrumentale⁶⁷.

Le premier révèle une transposition fidèle à la texture vocale de l'oeuvre. Dans ce cas, ce procédé peut être réalisé par un nombre indéterminé d'instruments aux tessitures semblables à celles des voix. Les combinaisons musicales pouvaient être variées selon les familles d'instruments disponibles, telles que les dulcianes, les cornets, les trombones, les flûtes, les violes, les lyres, les luths et les différents instruments à clavier. La première édition musicale, l'Harmonice musices Odhecaton A publiée par Ottaviano Petrucci en 1501 ne fera que consigner une pratique d'usage courant dans cette deuxième moitié du XVème siècle⁶⁸. Une autre possibilité réside dans la réduction des parties vocales par des instruments polyphoniques comme le luth. Le luthiste Aurelio Brandolini participa à l'engouement pour cet instrument de prédilection. Déjà, en 1474, Johannes Tinctoris écrivit son enthousiasme dans son traité De Inventione et Usu Musicae, probablement rédigé à Naples, pour l'art des luthistes capables : "de jouer non seulement une ou deux voix, mais trois ou quatre en même temps, ce qui, est fort difficile"⁶⁹. La sonorité raffinée et précise à la fois de ce merveilleux instrument suscita quelques années plus tard, de 1507 à 1511, une floraison de tablatures de luth de Francesco Spinaccino éditées chez Petrucci à Venise⁷⁰ où précisément en 1510 Vittore Carpaccio (1455-1525) représenta dans La présentation au temple (Venise, Galleria dell'Accademia) un énorme et magnifique luth que serre contre lui un adorable petit ange. C'est là l'un des premiers témoignages d'un

instrument qui sera abondamment illustré dans l'iconographie musicale des siècles suivants.

Les deuxième et troisième types s'orientent vers une émancipation de l'asservissement à la musique vocale.

Appartiennent au deuxième type les compositions canoniques. Ainsi le rondeau courtois De tous bien playne, du compositeur de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, Hayne van Ghiseghem, fut transformé par Josquin en un périlleux et amusant jeu sonore à quatre parties extraordinairement animées avec aux bassus I et II un canon qui ne se déroule qu'à une note de distance (Magl. XIX, 178)⁷¹. Le compositeur jongla aussi avec le rythme d'une danse à la mode dans le nord de l'Italie qui portait le titre d'une chanson d'origine populaire française dont on ne connaît que le texte et non la musique, sans doute transmise oralement, Une moisque de Biscaie (B.R. 229) associée, selon Torre Franca : "alla pavana e alla ferrarese"⁷². Son caractère chorégraphique est rappelé aussi par T. Folengo qui, dans son Opus Merlini Cocaii, poetae mantuani marcaronicorum publié à Venise en 1521, conseille que l'on fasse muscam, c'est-à-dire un pas de mouche, donc sauté. L'allégresse de cette danse incita Josquin à écrire une oeuvre qui a perdu son aspect fonctionnel au profit d'une virtuosité purement instrumentale. De nombreux sauts de quarte imitent le vol saccadé de la mouche et rebondissent au ténor et au bassus. Cette agitation est renforcée à l'altus et au superius qui se poursuivent en canon : "Quiescit qui super me volat. Venit post me qui in puncto clamat". Ce petit chef-d'oeuvre d'une vivacité humoristique et intelligemment conçu probablement à Milan entre 1474 et 1484 lorsque Josquin faisait partie de la cour des Sforza, dut plaire infiniment aux Florentins puisque des neuf sources dans lesquelles il apparaît, quatre leur appartiennent⁷³.

D'autres compositeurs travaillèrent plus intensément encore la matière instrumentale. Dans le cadre de cet article, nous ne citerons qu'Isaac et Agricola qui furent proches de Laurent de Médicis, et dont certaines oeuvres relèvent du troisième type. Ainsi, parmi d'autres, Le serviteur d'Isaac (B.R. 229) est une réminiscence lointaine de la chanson Le serviteur hault guerdonné attribuée à Guillaume Dufay⁷⁴. Seule, en effet, la première cellule mélodique, simplifiée, de l'oeuvre de Dufay est évoquée en valeurs longues au supériorius. Dès la mesure 10 et jusqu'à la fin, le supériorius poursuit le même étirement des notes étrangères au discours musical de Dufay. Il en est de même pour le contraténor. Mais c'est au ténor, la voix médiane, qu'éclate la liberté totale à l'égard de la musique vocale préexistante. Le ténor démontre une virtuosité instrumentale éblouissante dans le déroulement rapide, plein d'élan, de gammes ascendantes et descendantes qui exige un apprentissage solide et une connaissance parfaite des possibilités techniques de l'instrument soliste⁷⁵. Agricola fut l'un de ceux qui forgea, à partir d'un thème vocal, un répertoire instrumental aux formules rythmiques et mélodiques structurées. Il composa cinq versions instrumentales de la même chanson de Hayne, De tous biens playne, dont les inventions techniques les plus variées à toutes les parties marquent une évolution étonnamment rapide d'une forme d'art désormais complètement autonome⁷⁶.

Au milieu de ses fêtes, Florence fut donc l'un des foyers propices à l'élaboration de cette esthétique nouvelle qui

s'imposa dès le commencement du XVIème siècle. Outre les éditions vénitienes précédemment citées, l'édition romaine d'Andrea Antico, Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo de 1517⁷⁷ contribua cette fois à la propagation de la musique pour orgue qu'affectionnait particulièrement Laurent et qui se développa de façon prodigieuse à la cour de son fils, le premier pape Médicis Léon X. Le pontife perpétuait ainsi la tradition familiale en entretenant un véritable petit orchestre de fifres, de cornemuses, de violes, de cornets, de trombones, de trompettes, de harpes, de luths, de clavecins et d'orgues. Comme son père, Léon X ne manquait pas de récompenser généreusement les meilleurs instrumentistes de ses deux chapelles⁷⁸.

Après ces quelques oeuvres dont la structure musicale indique qu'elles furent vraisemblablement interprétées à l'intérieur des palais florentins, retournons dans les rues de la cité toscane pour célébrer d'autres fêtes plus spectaculaires.

Parmi les fêtes religieuses, celle de saint Jean, patron de Florence depuis le début de l'ère chrétienne, était la plus profondément ancrée dans la vie des citoyens et n'égalait aucune autre en ferveur et en somptuosité. Les préparatifs de la fête du 24 juin occupaient pendant des mois les compagnies artisanales et marchandes : les plus beaux ouvrages et les plus précieuses étoffes étaient exposés, la veille de la fête, à l'ombre d'une immense tente qui recouvrait la Piazza San Giovanni. Un jury d'experts de toutes les corporations récompensait les meilleurs participants et les heureux vainqueurs avaient alors l'honneur de faire partie de la prestigieuse et solennelle procession⁷⁹. Tout le clergé, les magistrats du gouvernement et des quartiers de la cité, les notables, les doctes et des représentants des grandes familles florentines défilaient dans les rues de Florence, précédés de la fanfare municipale et des donzelli jonglant avec les bannières des rioni de la cité⁸⁰.

Esprit de compétition et solennité du pouvoir religieux et communal constituaient l'un des fondements solides et dynamiques de la politique de la stirps medicea. Laurent rehaussa avec plus de splendeur encore que ses ancêtres, cette fête traditionnelle : cavalcades bruyantes et joyeuses, joutes équestres aux prouesses audacieuses exhibaient l'habileté virile des jeunes florentins. Manifestations sportives, mais aussi jeux sentimentaux destinés à éblouir et à conquérir la jeune fille désirée. Ces plaisirs profanes liés à une fête religieuse comprenaient aussi les cortèges de chars, ces tableaux vivants qui déambulaient dans la ville et dont les protagonistes étaient déguisés selon les scènes représentées : épisodes de la vie d'un saint, sujets de l'histoire antique ou évocation de figures mythologiques⁸¹.

C'est dans le climat exubérant de la fête de San Giovanni qu'une décision historique d'une importance capitale pour les Florentins fut prise par les membres de la Signoria : le 24 juin 1485, le bâton de général fut remis à Nicoló Orsini, comte de Pitigliano, pour conduire l'armée florentine à la conquête du château de Sarzanello situé sur la côte et convoité par les Génois. L'étude de Timothy Mac Gee sur la composition d'Isaac, Alla Battaglia permet de situer l'exécution de cette oeuvre en 1485, et plus précisément le 17 juillet. Cette bataille qui

s'est déroulée en plusieurs phases, de 1485 à 1487, était de toute première importance pour l'économie florentine. Les Florentins avaient un besoin vital d'accéder à la mer, ce qui leur permettait évidemment d'implanter des comptoirs sur les rives du bassin méditerranéen et de l'Adriatique et même d'aller jusqu'à Constantinople. Ce fut donc Nicolò Orsini, parent par alliance avec Laurent qui avait épousé Clarice Orsini issue d'une vieille famille aristocratique romaine, qui fut désigné pour mener à bien ces expéditions. Dans le manuscrit florentin B.R. 337, seul le bassus comporte le texte et, encore, est-il incomplet. C'est à Séville, à la Biblioteca Colombina que déjà en 1898, le texte complet du poème fut découvert dans un manuscrit. Ce texte qui comprend trois parties (le bassus de l'oeuvre d'Isaac ne reprend que la première) serait de Gentile Aretino et cite trente noms de soldats que Mac Gee a identifiés²². Mac Gee suggère que la chanson d'Isaac fut exécutée lors de la cérémonie publique d'investiture le 17 juillet, date décidée par le Conseil lors de la désignation d'Orsini le 24 juin. A la fête de San Giovanni succéda donc l'arrivée triomphale du comte de Pitigliano qui, venant de Pise, arriva Borgo San Iacopo reçu par le : "podestà e gli strumenti publicci tutti". Acclamé par le peuple, il traversa avec son escorte le Ponte Vecchio pour arriver Piazza della Signoria où il s'installa dans la Loggia dei Lanzi. Là, commença la cérémonie d'investiture : "con tutti gli oratori con ordine e costume usato". Outre les notables : "era piena la ringhiera d'assai numero di cittadini". Et la cérémonie terminée, Orsini et sa suite accompagnés par : "tutti e trombetti e pifferi della nostra città" fit le tour de la ville du Ponte Santa Trinità à la Piazza Santa Croce²³. En ce 17 juillet 1485 s'accomplissait donc avec faste et enthousiasme le cérémonial d'un accord politique et militaire décidé le 24 juin, jour de la fête de San Giovanni.

Quant à l'oeuvre superbe d'Isaac qui peut être exécutée instrumentalement ou chantée avec le texte reconstitué aux différentes voix²⁴, elle est tout à fait descriptive : son cri de guerre initial, Alla battaglia, est une vigoureuse exhortation au combat d'autant qu'il est repris en fugato, comme si cet appel était transmis de soldats à soldats ; les nombreuses successions d'accords rappellent aussi bien les sonneries des trompettes que la marche résolue des hommes. Comme l'a écrit Liuzzi : "La maschia concitazione del testo si traduce nella musica in ritmo deciso e fiero, in accordi ferrei, in entrate marziali e incalzanti"²⁵. Et, en effet, cette magnifique bataille se déroule avec une étonnante précision descriptive et une grande force expressive telles qu'elles seront révélées dans une oeuvre plus tardive évoquant, elle aussi, un événement historique : La bataille de Janequin célébrant la victoire de François Ier à Marignan en 1515. Le style imitatif de la chanson d'Isaac suggère qu'elle fut interprétée, non pas pendant la marche du cortège, mais plutôt, en intermède, dans la Loggia dei Lanzi ou à l'intérieur de la Signoria. Une fois de plus, seuls les chanteurs au talent éprouvé du Dôme de San Giovanni et de Santa Annunziata dirigés par Isaac pouvaient clamer cet appel au courage qui est aussi la présentation aux notables et au peuple florentins de toute une société de noblesse guerrière.

Qui sait si Isaac n'a pas voulu traduire dans sa musique le même élan dynamique, la même fureur combative que Paolo Uccello dans les six tableaux de la Battaglia di San Romano qui se

trouvaient précisément : "nella chamera grande terrena di lorenzo" du palais Médicis⁶⁴ ? Certes, cette bataille fut conduite victorieusement par Niccolò da Tolentino contre les Siennois en 1432 et peinte par Uccello entre 1451 et 1457. Mais le but de ces entreprises était le même qu'en 1485 : conquérir une place sur la mer. De plus, le souvenir de cette victoire était si vivace que Laurent avait placé ces chefs-d'oeuvre dans sa propre chambre là où, selon la coutume, il recevait sa Brigata, ses philosophes, ses poètes, ses musiciens et évidemment son compositeur préféré : Isaac⁶⁷.

Autres échos de la liesse populaire : les Canti carnascialeschi qui complétaient de façon éclatante les Trionfi et étaient accompagnés, comme dans d'autres manifestations publiques, de danseurs exhibant, avec une liberté joyeusement impudique, leur éros athlétique à un public enthousiaste et amusé !

L'organisation des fêtes du carnaval, comme celle du Calendimaggio et bien d'autres, était confiée aux corporations marchandes qui rivalisaient dans la recherche d'inventions ingénieuses pour la réussite spectaculaire de ces festivités. Mais l'élaboration des Canti était due à Laurent, à ses musiciens et aux instrumentistes de la Signoria. Le Magnifique s'appliqua à développer l'esprit paganisant et populaire de ces Trionfi et de ces Canti, dont la source principale est le Magl. XIX, 141 (B.R. 230). Le terminus a quo de 1492-1494 proposé par J. Rifkin, permet d'étaler sur une période d'une vingtaine d'années la consignation de ces oeuvres et de ne pas exclure, comme l'a fait Francesco Luisi, toute tradition écrite du chant carnavalesque à l'époque laurentienne : "nemmeno dell'ultimo periodo"⁶⁸. J.J. Gallucci apporte plus de clarté dans l'ordonnance chronologique de ce codex en se fondant principalement sur des raisons stylistiques. Il distingue deux types d'oeuvres : les Canti carnascialeschi et les Trionfi d'avant 1500 placés à la fin du codex, à trois voix et de forme simple (ripresa de deux ou quatre vers et stanza de six ou huit vers), les textes utilisant l'octosyllabe trochaïque semblable à la poésie italienne d'origine populaire. Quant au style musical des oeuvres de ce premier type classées de 1 à 6 dans son ouvrage, il est principalement homophonique.

Quatre facteurs stylistiques incitent le musicologue à situer les compositions de 7 à 40 de sa publication après 1500. Le premier est la réduction des quatre voix à deux pour chanter un ou deux vers du texte, conférant, par cette fragmentation, un caractère de style imitatif, donc plus "savant" ; le deuxième consiste dans l'utilisation de la sesquialtère supposant une organisation rythmique plus complexe ; le troisième réside dans l'évasion modale vers l'affirmation tonale et enfin, la coloration harmonique accentuée de jeux de dissonances sert à exprimer la signification du texte. Comme le remarque justement J.J. Gallucci, arrivés à ce stade d'évolution du langage musical, ces Canti et Trionfi rejoignent l'esthétique des premiers madrigaux des environs de 1520⁶⁹.

Cette méthode de travail excluant l'appartenance de la plus grande partie de ces oeuvres à l'époque laurentienne ne tient pas compte que ces facteurs stylistiques apparaissent déjà au Quattrocento dans les chansons françaises et italiennes des autres manuscrits florentins contemporains tel, par exemple, le B.R. 229 pour ne citer que le codex dont nous avons présenté

quelques oeuvres. Si pertinentes soient-elles, ces considérations analytiques ne sont donc pas le seul critère chronologique. Les faits historiques révélés par certaines oeuvres, le contexte sociologique, économique et culturel dans lequel elles apparaissent, la présence attestée auprès de Laurent de musiciens et de poètes qui participèrent à cette effervescence populaire sont autant d'éléments primordiaux et fiables.

Pour faire revivre les aspects les plus variés et les plus significatifs de la société florentine de cette époque, notre choix s'est porté sur quelques compositions consignées (et donc pas nécessairement composées) dans ce manuscrit B.R. 230 avant ou après la mort du Magnifique en 1492. Notons que, souvent, seul le nom du poète est mentionné et inversement, celui du compositeur. Une autre remarque concerne les travestissements spirituels de ces chants profanes. La mélodie de certains Canti et Trionfi fut le support des textes sacrés des laudi contemporaines ou plus tardives rassemblées dans le Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antiche e moderni composte. Le quali si usano cantare in Firenze nelle Chiese dopo il Vespro... Con la propria musica e modo di cantare ciascuna laude, come si é usato da gli antichi e si usa in Firenze. Raccolte dal. R.P. Fra Serafino Razzi fiorentino... Nuovamente stampate, Venezia, F. Rampazetto, 1563.

Ainsi, chants de carnaval et hymnes religieux modelés sur la même structure musicale résonnèrent simultanément à Florence à toutes les occasions pendant près d'un siècle. Cela prouve non seulement que : "la Chiesa, per meglio imprimere nelle rozze menti del popolo le sue sane idee di morale e di religione, approfittò spesso dei canti profani che più talvolta le rime, ma travestendone il contenuto"⁷⁰ mais aussi l'extrême vitalité de ces mélodies simples à mémoriser.

Nous avons déjà évoqué, au début de cet article, plusieurs Trionfi et Canti s'inspirant de sujets de l'histoire romaine antique pour glorifier les Médicis. Cette tradition se perpétua lors de la restauration médicéenne de 1512 : le Canto dei diavoli de Machiavel évoque l'établissement de Julien, fils de Laurent, à la tête de Florence en 1512 ; le Canto delle Palle célèbre l'élection de Léon X en 1513 et le Trionfo del Broncone per la venuta di papa Leone, inspiré par l'historien Jacopo Nardi, fut interprété en 1515⁷¹.

L'univers mythologique est présent dans le Canto delle ninfe probablement adressé à Laurent qui reçut ses dons de Minerve, de Zeus et de Junon⁷². Le Canto delle dee tout à la gloire de Florence sera évoqué à la fin de ce travail.

Les différents aspects du tempérament de l'homme sont définis dans le Trionfo delle quattro complessioni (Panc. 27) par le truchement de l'allégorie de Mars pour la colère, de Vénus pour le sentiment amoureux, de la Lune pour la patience et de Saturne pour la mélancolie⁷³.

Mais dans les divertissements populaires, les sciences étudiées dans les cercles éclairés de l'Académie platonicienne avaient aussi leur place. Le Canto de'sette pianeti de Laurent sur une musique d'Isaac représentait : "Les sept planètes de l'astrologie : Saturne, le Soleil, Mars, Jupiter, Mercure, le

Lune et Vénus. Des personnages travestis représentaient les tendances des êtres nés sous ces divers signes : successivement les mélancoliques, les bons vivants, les impatientes, les hommes d'étude et de commandement, les menteurs, les travailleurs manuels, et enfin les hommes nés pour le plaisir et l'amour... [cette] profession de foi en l'astrologie...[se terminait] en proclamant que la fatalité astrale était conjurée par l'Amour. La planète Vénus avait vocation d'attirer à elle les enfants de tous les autres signes qui voulaient être heureux"⁷⁴.

Les arts libéraux n'étaient pas le seul apanage de Florence. Comme l'écrit André Chastel : "A partir du second tiers du siècle, Florence avait également acclimaté les études scientifiques dont les centres italiens étaient et restèrent d'ailleurs longtemps Bologne et Padoue. Avec les mathématiciens et cosmographes, dont le plus notable fut Paolo del Pozzo Toscanelli (1397-1482), et des médecins comme Antonio Benivieni, le milieu florentin n'est plus à l'écart du mouvement scientifique"⁷⁵. De plus, Laurent, dans son organisation de l'Université de Pise en 1472, avait engagé des professeurs de médecine et de mathématiques remarquables dont l'un, Pier Leone de Spolète soigna Laurent jusqu'à sa mort"⁷⁶. Dans ce contexte scientifique, il n'est donc pas étonnant qu'Alexandre Coppinus, l'un des musiciens de Laurent, composât le Trionfo delle scienze matematiche qui rassemble les disciplines du Quadrivium : l'astronomie, la géométrie, l'arithmétique et la musique que les Florentins sont invités à connaître et à honorer"⁷⁷.

La préoccupation de la fugacité du temps est révélée dans plusieurs chants. Le Trionfo dell'età du poète Antonio Alamanni caractérise les trois âges de la vie : celui de la tendre jeunesse suivi de la période de l'amour ardent qui s'épanouit dans la maturité de l'âge de la gloire, ces trois étapes de la vie humaine se succédant avec une grande rapidité. Ce Trionfo fut repris en 1513 lors des fêtes florentines en l'honneur de l'élection de Jean de Médicis à la dignité papale. Julien, frère du nouveau pape, fit construire avec ses amis de la Compagnia del Diamante trois chars symbolisant respectivement la Jeunesse, la Maturité et la Vieillesse dont les somptueuses décorations furent confiées notamment à Jacopo da Pontorno"⁷⁸. La même philosophie se retrouve, mais plus poignante à l'approche de la fin inéluctable de l'être, dans le Trionfo delle tre parche probablement du poète Giovanni Battista dell'Ottonaio"⁷⁹. Laurent, lui aussi, composa une chanson célèbre sur le même sujet. Elle inaugure le Trionfo di Bacco de 1489"⁸⁰ :

"Quant'è bella giovinezza
che si fugge tuttavia !
che vuol essere lieto, sia
di doman non c'è certezza.

Un manuscrit de la Biblioteca Nazionale de Florence, le Magl. VII, 1225 atteste, au folio 45, qu'elle était accompagnée au luth : "Chançona chomposta del magnifico lorenzo de' medici che questo charnascale fece fare el trionfo de bacho dove chantavano l'infrascritta chançone chomposte da leuto : fu choxe bellissime"⁸¹. Quant'è bella giovinezza fut aussi travestie dans la lauda, Quant'è grande la bellezza"⁸². De même, l'urgence pour les Florentines de jouir des trésors de leur jeunesse est rappelée dans le magnifique Trionfo dei quattro tempi dell'anno. Dans le Canto di uomini vecchi allegri e goditori, peu importe si les jeunes se moquent de leurs infirmités : au carnaval, ces vieillards redeviennent intrépides

et noceurs ; ils aiment boire et manger à leur guise. De plus, ils sont bien décidés à : "far buon tempo e trionfare tutti noi disposti siano"¹⁰³ ! A ces vieillards sympathiques s'opposent les vieilles filles acariâtres, médisantes, jalouses des jeunes filles élégantes et gaies, dénoncées avec mépris par Laurent dans la Canzone delle cicale dont la musique d'un anonyme est connue par la lauda, Io son quel misero ingrato¹⁰⁴. Par contre, le beau Maure de sang royal qui a perdu ses cent femmes, sauf une, dans la défaite de Grenade reconquise par les Rois Catholiques en 1492, n'a aucune peine de trouver au bord de l'Arno : "Donne belle, pietà di lui vi prenda". Et puis, que de plaisantes surprises !

"Non sa el Moro parlare in fiorentino
ma intende presto chi l'accena o toccha :
imparera poi el misero meschino,
quand'una gli dara la lingua in bocha".

Ce n'est là qu'un épisode truculent des aventures de cet exilé narré dans le Canto del moro di Granata et interprété vraisemblablement le 5 janvier 1492 : selon le chroniqueur Landucci, les Espagnols de Florence donnèrent, en effet, de grandes fêtes en l'honneur de la victoire de Ferdinand d'Aragon¹⁰⁵.

Les moeurs politiques étaient l'une des cibles favorites de la causticité florentine. Le Canto di uomini che vanno col viso volto di dietro de Jacopo da Bientina travesti dans la lauda du même esprit Peccatori su tutti quanti de Laurent, attaque les hommes trop prudents pour être honnêtes : ces traîtres étaient incarnés par des chanteurs portant un masque derrière la tête donnant aussi l'impression qu'ils marchaient à reculons. Cette accusation s'adressait certes aux politiciens, mais aussi à toute une société qui : "marchait à l'envers"¹⁰⁶ ! Dans le Canto di dominatori, le même poète avertit ceux qui ambitionnent le pouvoir des incertitudes et des manoeuvres hypocrites contre lesquelles ils devront lutter. Céder à la flatterie des intrigants et à l'ignorance de la sagesse conduirait à la perte de leurs ambitions¹⁰⁷. A ces avertissements moralisateurs s'oppose le Canto del popolo de Giovan Battista dell'Ottonaio : "popolo chiecho, stolto e ingrato" propre à la nature des Florentins en toutes circonstances¹⁰⁸.

Les corporations de métiers, très présentes dans ces fêtes, suscitent des chants qui abondent en allusions à double-sens¹⁰⁹. Isaac composa le premier sur un texte de son maître, le Canto dei Bericuocolai dont la musique est perdue. Ces pâtisseries confectionnent des pains d'épices et des gaufres : "dont la forme et la consistance donneront toute satisfaction à leur clientèle féminine"¹¹⁰ ! Un document iconographique pourrait illustrer cette scène. Selon Francesco Luisi, le frontispice de la plus ancienne collection de chants de carnaval intitulée Canzone per andare in maschera per Carnasciale facta da piu persone datant de circa 1494 se rapporterait à ce chant. On y voit : "...in primo piano un personaggio ben vestito in atteggiamento altero con una borsetta- [Le Magnifique] -, quindi un gruppo di cinque maschere (due fanciulli e tre adulti) che cantano sotto alcune finestre alle quali si affacciano sette dame : in modo ben visibile due delle maschere presentano con la mano alzata due ciambelle, la qual cosa lascia chiaramente intendere che stanno eseguendo il Canto dei Bericuocolai, ovvero dei venditori di paste dolci... Un canto espressamente rivolto alle donne, quindi, ed eseguito senza accompagnamento di strumenti"¹¹¹. Avec la même malice populaire, le Médicis met en

scène les revendeuses des denrées, des ustensiles et des matières les plus variées. Ce marché pittoresque du Canto delle rivenditore ne satisfait pas que les besoins alimentaires, ménagers et vestimentaires de la clientèle !

"Chi avesse anche desio
D'una coda, sia trovata" !

et plus loin :

"Acque abbiam di gran virtù
Per che non puo ingravidare".

Par contre :

"Pezze rosse usiam portare
Per chi fussi un'attempata".

Ces interpellations aux badauds se terminent dans la bonne humeur puisque :

"fasciam l'anno cento accordi,
Dando mille buon ricordi
Alla parte piu ostinata"¹¹².

Ce Canto préfigure étonnamment Les cris de Paris de Clément Janequin (Paris, 1530) et The City Cries de Richard Dering (Londres, 1616). Avec la même verveur du langage populaire, marchands ambulants français et anglais vantent, eux aussi, la diversité bigarrée de leurs éventaires, témoignages révélateurs de la vitalité économique et sociologique d'une époque. Les Florentines s'occupaient plus particulièrement de la culture des artichauts. Le Canto de' cardoni de Lorenzo di Filippo Strozzi (Basevi 2440) détaille les soins apportés à ce fructo qui, mangé sans sel, est aussi désagréable que d'aller au carnaval avec son mari :

"Tanto é mangiar il cardon senza sale
Quanto far col marito il carnovale"¹¹³ !

Le comique de situations souvent scabreuses éclate dans le Canto dei sarti (Pérouse, B.C., G 20) et le Canto de' profumieri¹¹⁴. Le premier décrit le plaisir égrillard des tailleurs lorsqu'ils prennent les mesures des différentes parties du corps de la femme pour lui créer de superbes vêtements de carnaval. Le second détaille, sur un texte fripon de Laurent de Médicis, la vente des huiles et des savons d'Espagne qui ont des vertus miraculeuses pour soulager, mais surtout pour réveiller les sensations amoureuses des belles dames de Florence. Cette chanson était si répandue que Laurent n'hésita pas à en reprendre le thème pour sa lauda, O maligno e duro core.

Les Florentins n'étaient pas attirés que par les plaisirs coquins ! Les sports au grand air leur étaient nécessaires. A travers la campagne toscane, les chasseurs, aidés par leurs chiens, pratiquent Tutta l'arte di cacciare, ne se souciant ni de la pluie battante, ni de la terre boueuse. Le Canto di cacciatori est, en réalité, la continuation de la traditionnelle caccia du Trecento : Giovanni da Firenze a décrit une remarquable scène de chasse, Con bracchi assai, consignée dans le manuscrit Panciatichi 26 de la Biblioteca Nazionale de Florence¹¹⁵. D'autre part, Giuggiola recommande l'art de la pêche qui exige une grande patience récompensée par la prise de gros poissons. Ce Canto di pescatori a lenza¹¹⁶ n'est pas le seul à exalter l'évasion champêtre. Jacopo da Bientina s'associa à Bartolomeo Florentino dans le Canto di pastori bacchiatori di bassette où apparaît déjà une conception écologique de l'existence : déçus par la dureté de la vie citadine, certains cherchent la paix et la sagesse dans les lois

de la nature et décident de devenir bergers. La vision naturaliste du milieu ficinien reste donc une des constances de l'attitude de l'homme envers la nature pendant le Quattrocento. Une similitude conceptuelle pourrait être établie avec Si pensassi a piacer del paradiso, lauda attribuée à Feo Belcari.

Les Juifs et les Tziganes n'échappent pas à la férocité du racisme local. Dans le Canto dei giudei de Giovanni Battista dell'Ottonaio et d'Alexandro Coppini, cette tribu errante se lamente à bon droit : les Florentins ingrats les chassent rudement alors que ses plus habiles tailleurs avaient enseigné aux Toscans les secrets de l'art de la couture en moins de trois jours ! Quant aux Tziganes, Giuggiola et le même compositeur décrivent avec une ironie méprisante leur pitoyable condition dans le Canto di Zingane : de passage dans la cité des Médicis, ils chantent et dansent pour ses riches habitants auxquels ils demandent, en échange, pitié et aumônes¹¹⁹.

Le répertoire du B.R. 230 contient aussi des Canti dei Lanzi de l'époque laurentienne. La présence indésirable de ces mercenaires, majoritairement allemands, était cependant nécessaire dans les combats incessants entre les différents Etats de la Péninsule auxquels prenaient part les Toscans. Avec un sens aigu de la fourberie, les auteurs de ces oeuvres, presque tous anonymes, se moquent cruellement de ces Germains en imitant leur affreux accent guttural (foler pour voler, afer pour aver, etc.)¹¹⁷ dans des récits d'une obscénité burlesque qui déclenchèrent une hilarité provocante autant qu'une fureur offensée dans toute la cité. Mais les infortunes de ces lanzi furent parfois réelles : dans le Canto di lanzi pellegrini, Giuggiola, avec un humour persifleur, raconte le désarroi de ces pauvres bougres quand, au retour d'un pèlerinage à Rome où ils avaient reçu le pardon de leurs crimes, ils furent mal traités par les Florentins qui n'étaient pas dupes de l'origine de ces indulgences romaines¹²⁰ ! Ce canto n'est-il pas révélateur de l'esprit dénigreur de Florence à l'égard de Rome la corrompue ? Il s'inscrit, en tout cas, dans le mouvement savonarolien anti-romain de la même époque que nous évoquons plus loin. Ces mercenaires possédaient aussi de bizarres petits instruments de musique. Dans le Canto di lanzi che fanno schizzatoï, ils fabriquent et vendent des petites flûtes faites en peau humaine ! Leur usage, on s'en doute, n'a évidemment rien de musical ! L'allusion érotique est encore plus marquée dans le Canto dei lanzi suonatori di rubechine. Ces todeschi dansent, chantent en s'accompagnant de ces petits instruments en forme de poire à cordes frottées qui : "Per far suone chiare e belle
quando star corde allentate,
toche queste bischerelle
che qui drente star fichate" !

L'assimilation du jeu de l'instrument et de l'archet, symboles du corps féminin et du membre viril, à l'acte sexuel est d'une crudité simpliste mais qu'importe ! Leur accord procure une joie divine et un plaisir toujours renouvelé¹²².

* * *

Cependant, cette explosion de festivités gaillardes cachait un malaise croissant qui éclata avec le réveil de l'antique esprit démocratique lié à la crise religieuse de Florence.

Laurent pallia au déséquilibre financier et économique

provoqué principalement par la faillite des filiales Médicis de Londres, de Bruges et de Lyon entre 1478 et 1490 en s'imposant comme l'unique chef avisé dans la conduite des relations extérieures. Dès 1489, ses qualités de diplomate rapprochèrent Rome et Naples dont l'alliance était nécessaire pour combattre les Turcs menaçants depuis 1484 les Chrétiens dans la Méditerranée et les Balkans. L'accord tacite de 1491 fut scellé le 27 janvier 1492 par le pape Innocent VIII. Le prestige du Médicis accru lui conféra un pouvoir plus grand dans la direction des affaires de Florence¹²³.

Mais ce succès politique et cette prospérité économique momentanément retrouvés furent assombrés par les attaques de plus en plus vives d'un prédicateur visionnaire : Jérôme Savonarole (1452-1498). Laurent en fut surpris : dès l'arrivée en 1482 du moine ferrarais, n'avait-il pas manifesté son estime pour les discussions théologiques du nouveau lecteur de San Marco ? Apparemment, Savonarole ne refusait pas le néo-platonisme de l'Académie et il fréquentait plusieurs humanistes dont Pic de la Mirandole, son ami et confident. Il savait que Laurent n'était pas seulement l'instigateur des fêtes profanes, mais aussi l'auteur d'admirables laudi touchant la piété populaire. Ces hymnes, cantiques et ballades sacrés étaient chantés par un peuple dévot, entre les différentes parties du Sermon, dans les églises des quartiers de la cité et au Dôme. De plus, dans la tradition des mystères médiévaux, le Médicis avait conçu en 1489 la Rappresentazione di San Giovanni e Paolo exécutée à l'église de San Marco par les enfants de la Compagnia dell'Evangelista avec la musique d'Isaac¹²⁴. Ce spectacle fut repris en 1491 sur la place de la Seigneurie avec la participation du peuple florentin et des enfants de Laurent¹²⁵. Certes, seul le sujet est religieux. Les allusions au rôle politique du Magnifique dans la situation d'alors, le travestissement de héros chrétiens en divinités antiques, le recours à l'astrologie, le pittoresque et le fantastique de certaines scènes, les décors exotiques et les animations musicales d'Isaac durent heurter l'âme austère de Savonarole. Il ne comprit pas qu'une mise en scène fastueuse et une ambiance païenne et chrétienne à la fois, familières aux Florentins, rendaient plus accessible le message moralisateur du chef de l'Etat qui dans ces temps incertains (1489-1491) : "...agit pour le mieux en faveur de l'intérêt public et ne peut être sauvé que s'il a la Foi"¹²⁶.

L'indignation de Savonarole ne fit que croître devant le succès du Canto dei poveri che accatano per carità de Laurent. Ces pauvres sont en réalité des amants en quête de plaisirs, le mot carità perdant ainsi son sens de charité chrétienne pour n'être plus qu'une promesse exaltante d'amour¹²⁷.

Et, cependant, Laurent, déjà très malade, ne se rendit pas compte de l'hostilité et de l'action toujours plus dominantes de Savonarole sur son peuple. Très habilement, le moine commença à conquérir les Florentins en dénonçant la corruption romaine qu'il opposait : "...au destin exceptionnel de Florence dont sortira la rénovation du monde"¹²⁸. Ensuite, stimulé par son ardeur mystique et doué d'un art oratoire fougueux, il prêcha contre le régime dictatorial de Laurent et se proclama le défenseur de Florence : la vie brillante de la cité préoccupée surtout de satisfaire son goût pour les fêtes devait être abolie par une exigeante réforme des moeurs fondée sur la méditation de la Bible qui, seule, pouvait ramener la foi profonde dans leur

âme. Comme l'a remarquablement écrit André Chastel, Savonarole rappelle au peuple : "...pas seulement ses saints et ses traditions pieuses : il modernise la dévotion. Il rend un nouvel éclat à la pratique des laudi ou cantiques pieux"¹²⁹. En effet, tout comme Laurent, Savonarole appliqua des paroles sacrées sur des chants profanes : O anima cecata sur le Canto dell'Orso de Giambullari en est un des exemples. Dans sa ferveur à proclamer Jésus roi de Florence, il n'hésita pas à narguer le Magnifique en s'emparant de son texte célèbre Quant'è bella giovinezza du Canto di Bacco dont il remplaça les paroles par Viva, viva il nostre core.

Le martyr de Savonarole en 1498 et la politique anticléricale de Soderini, chef de la République florentine depuis 1502, n'empêchèrent pas un changement profond des mentalités. Le rêve de restauration politique et artistique du Dominicain avait conduit à la suppression de la polyphonie dans les services religieux¹³⁰ et au sinistre Bûcher des Vanités en 1497 à la date de l'ancien carnaval¹³¹. Savonarole avait transformé cette réjouissance séculaire en : "...fête de la pénitence, les cortèges de flagellants remplaçant les choeurs joyeux et l'ardeur du repentir, l'exaltation profane d'autrefois"¹³². Après sa mort, les Piagnoni continuèrent à fustiger la population par des manifestations macabres dont le Carro della morte fut l'un des premiers exemples¹³³. Le poème de ce chant entonné sur ce char pourrait être lié à l'ambiance de désolation qui tourmenta les derniers moments de la vie de Laurent de Médicis décédé, rappelons-le, le 8 avril 1492. Parmi les nombreux textes sur ce thème Dolor, pianto, penitenza, qui tous présentent des variantes, l'un d'eux consigné dans le Magl. VII, 1041 de la Biblioteca Nazionale de Florence antérieur à 1533 fait apparaître au vers 40 le mot répété patienza et précise dans le titre Canzone de morti fatta far Lorenzo per il triompho delle morte¹³⁴. Laurent n'aurait-il pas, dans un ultime sursaut d'énergie avant l'issue fatale, écrit ce chant funèbre dont le pessimisme contrastant avec la joie chrétienne de ses laudi se termine sur un mot d'espoir patienza ? D'autre part, ce texte serait-il à l'origine de La chanzona del trionfo della morte andato una sera di charnovale torno 1507 composto da m. Chastello Castelani du manuscrit Ricc. 1251 de la Biblioteca Riccardiana de Florence et dont la première partie daterait, selon Morpurgo, de la fin du XVème siècle¹³⁵ ? Il diffère, cependant, du poème de Laurent en omettant une parole significative : patienza. Deux sources musicales subsistent : la première est la partie du bassus, sans le texte poétique, du B.R. 337 de la Biblioteca Nazionale de Florence datant du début du XVIe siècle ; la seconde dans sa version polyphonique à 4 voix est connue par le Libro primo delle Laudi spirituali rassemblé par Serafino Razzi en 1563 dont le texte attribué à Castellano conclut en répétant, comme dans celui de Laurent, patienza¹³⁶.

Le peintre florentin Piero di Cosimo, maître d'Andrea del Sarto et de Pontorno, qui avait peint des cassoni pour les chars de Laurent, fut inspiré par le pessimisme exacerbé de ce texte. Selon Vasari, il travailla à : "...un carro grandissimo tirato da bufoli tutto nero e dipinto d'ossa di morti e di croci bianche ; sopra il carro era una morte grandissima con una falce in mano ed aveva in giro al carro molti sepolcri col coperchio...", sur lequel : "...questi morti, al suono di certe trombe orride e con suon roco e morto, uscivano mezzi in quei sepolcri e sedendosi sopra, cantavano in musica piena di

melanconio quella oggi nobilissima canzone :

Dolor pianto e penitenza
Ci tormenta tuttavia
Questa morta compagnia
Va gridando penitenza"¹³⁷.

Une telle oeuvre ne put être conçue que pour les cérémonies publiques sous le régime austère des gonfaloniers Valori et Soderini. L'affirmation de Vasari selon laquelle ce Carro della morte fut édifié pour le retour des Médicis en 1513 ne se justifie nullement. Même si l'arrivée des descendants de Laurent ne fut pas désirée unanimement, ce char tout empreint de l'esprit du sermon révolutionnaire de Savonarole en 1496 sur l'Arte di ben morire¹³⁸ était à l'opposé de la reprise des fêtes souhaitées par les jeunes Médicis ¹³⁹.

Ce n'est pas sans raison que Machiavel écrivit que Laurent était mort à temps¹⁴⁰. En cette année 1492 où ses forces déclinantes l'empêchèrent d'être présent aux fêtes données en l'honneur de son fils, le jeune cardinal Jean, il n'eut pas ainsi l'amertume de voir son oeuvre de pacification en Italie et le pouvoir absolu de sa famille à Florence s'écrouler sous les coups des Guerres d'Italie et de l'anarchie politique ; il n'assista pas non plus aux tumultes de la réforme savonarolienne et à la transformation de ses merveilleuses fêtes en Carnasciale col crucifisso¹⁴¹. Certes, déjà du vivant du Magnifique, quelques intellectuels et amis du mouvement humaniste furent séduits par la doctrine du Frère, comme Ugolino Verino, Zanobbi Acciaiuoli, Girolamo Benevieni et même Alessandro Braccesi¹⁴². Aucun, cependant, ne se détacha de ce personnage hors du commun. Comme nous l'avons écrit ailleurs : "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. 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 et le poète Poliziano composèrent deux admirables élégies, Quis dabit pacem populo et Quis dabit capiti meo aquam ? où ils pleurent la mort de leur bienfaiteur par le truchement d'allégories... Mais ces émouvantes lamentations ont aussi une signification historique : elles sont un adieu à cet âge d'or florentin évoqué par Marsile Ficin : "...âge d'or, -écrit André Chastel -, 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"¹⁴³.

Au terme de ce travail bien incomplet mais dont la seule ambition était de présenter quelques exemples de la Magnifique floraison musicale du Quattrocento florentin, qu'il nous soit permis de rendre un ultime et suprême hommage à Laurent de Médicis, à Marsile Ficin, à Heinrich Isaac et au peuple de Florence. Le Canto delle dee d'Isaac¹⁴⁴ évoque Junon qui règne dans le ciel, Minerve, symbole médicéen, dont la puissance martiale et la sagesse permettront à Florence de vaincre ses ennemis. Et enfin, le musicien de Laurent s'enthousiasme pour Venere, déesse de la volupté devenue le principe de l'Humanitas selon Marsile Ficin. Avec amour, Vénus, dit le texte, donnera toujours à Florence chants et rires. C'est pour cela que : "Dirassi : Fiorenza è'l paradiso".

Liège, août 1990.

Notes

- 1) Cet article n'est que l'esquisse d'un chapitre de la première partie d'un livre en préparation intitulé La vie musicale à l'époque des Médicis : de Cosme le Vieux (1389-1464) au pape Clément VII (1523-1534) dans lequel le lecteur trouvera une bibliographie critique et une analyse de documents historiques et musicaux plus exhaustives.
- 2) Ces onze manuscrits sont recensés dans Charles HAMM (G.E.), "Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550, (Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies), Renaissance Manuscript Studies, I, American Institute of Musicology, Hänssler-verlag, I (1979), p. 71, 72, 219-222, 226, 227, 229, 230, 232, 244 et 245 ; III (1984), p. 23, 24 ; IV (1988), p. 18, 19, 126 et 127.
Voici ces onze manuscrits dans l'ordre alphabétique correspondant à ces pages citées dans les différents volumes du Census :
- BOLOGNE, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q 17. Copié vraisemblablement à Florence vers 1490.
- FLORENCE, Biblioteca Nazionale Centrale :
a) Ms. Banco Rari 229 (olim Magliabechi XIX, 59) Copié à Florence pour Alessandro Braccesi en 1492.
b) Ms. Banco Rari 230 (olim Magliabechi XIX, 141). Copié à Florence vers 1492-1493 ou 1500.
c) Ms. Magliabechi XIX, 121. Copié à Florence vers 1500.
d) Ms. Magliabechi XIX, 176. Copié à Florence vers 1470.
e) Ms. Magliabechi XIX, 178. Copié à Florence vers 1492-1494
f) Ms. Panciatichi 27. Copié à Florence au début du XVIème siècle.
- FLORENCE, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2356. Copié à Florence vers 1480-1485.
- PARIS, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Fonds Français, Ms. 15123 (olim Suppl. Fr. 2637) ("Pixérécourt Chansonnier"). Copié à Florence vers 1480-1484.
- ROME, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Giulia, XIII, 27 ("Codex Medici"). Copié à Florence pour Julien de Médicis, duc de Nemours et fils de Laurent le Magnifique, en 1492-1494.
- WASHINGTON, D.C., Library of Congress, Music Division, Ms. M2.L.M6 Case ("Wolfheim Fragment"). Copié à Florence vers 1500, avec des additions après 1537.
Il n'entre pas dans ce travail de mentionner tous les auteurs qui de loin ou de près ont étudié ces manuscrits. Le lecteur trouvera, la bibliographie abrégée aux pages citées au début de cette note et la bibliographie complète dans le Census, V (1988) aux pages 2 à 110. Plusieurs références aux principales publications relatives à ces manuscrits et aux oeuvres qu'ils contiennent apparaîtront toutefois dans le présent article.
- 3) C. BEC, Le siècle des Médicis, Paris, PUF, 1977, p. 52-53 et pour plus de détails, voir l'excellente biographie de I. CLOULAS, Laurent le Magnifique, Paris, Fayard, 1982, p. 124 et sv., ouvrage qui comporte, en outre, une abondante bibliographie critique aux pages 376 à 398.
- 4) Nous reviendrons plus loin sur la mort de Laurent, mais nous voulons déjà noter ici le témoignage de l'historien florentin Fr. GUICCIARDINI, qui dans son ouvrage Della Historia d'Italia, Fribourg, 1775 (1ère édition à Florence en 1561), Libro Primo, I, p. 6-7, décrit le désarroi provoqué par cette : "morte incomodissima al resto d'Italia... perche era mezzo a moderare, e quasi un freno ne' dispareri e ne' sospetti...".
- 5) En réalité, ce principe du respect de la légalité fut adopté par le père de Cosme, Jean de Médicis. Ce banquier de Jean XXIII avait refusé de monter un coup d'état que lui avait proposé un autre membre influent de sa famille, Vieri de Médicis, contre l'oligarchie régnante. Jean préférait introduire ses amis et ses clients dans les magistratures qu'il pouvait ainsi contrôler et lorsque, grâce à lui, le Cadastre fut établi en 1426, le peuple florentin représenté par les Arts mineurs (artisans) et les petits bourgeois accordèrent désormais leur confiance aux Médicis. Jean qui : "ne demanda jamais les honneurs, mais les avait tous" observe Machiavel, transmet ainsi à Cosme cette astucieuse politique. Voir N. MACHIAVEL, Le Historie Fiorentine, Milan, 1877, Libro IV, p. 162 (1ère édition à Florence en 1520-1526).
- 6) Y. RENOUIARD, Histoire de Florence, Paris, PUF, 1967, p. 92-93. Concernant une étude approfondie sur cette personnalité remarquable du Quattrocento, voir P.-H. MICHEL, Un idéal humain du XVe siècle. La pensée de L.B. Alberti (1404-1472), Paris, "Les Belles Lettres", 1930.
- 7) C. BEC, op. cit., p. 12 et Ida MAYER qui dans son beau livre Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480), Genève, Droz, 1966 donne dans le chapitre III : Ressources culturelles et goûts personnels, une très intéressante histoire de l'origine et de l'enrichissement de la bibliothèque des Médicis aux pages 60 à 66.
- 8) Sur ce palais de Michelozzo Michelozzi et le symbolisme de La procession des Rois mages de Benozzo Gozzoli, voir I. CLOULAS, op. cit., p. 65-69 et principalement A. CHASTEL, Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien, Paris, PUF, 1961, p. 45-47, 240-242.
- 9) Nous ne mentionnons que ces deux oeuvres de Donatello et de Lucca della Robbia que parce que elles sont liées à l'art musical et peut-être à la création de la chapelle polyphonique du Dôme en 1438. Voir note 17. Mais pour une étude critique de l'ensemble des oeuvres de ces deux artistes, voir A. CHASTEL, op. cit., p. 553 et 563, pages de l'index qui mentionnent celles des nombreux passages relatifs à ces sculpteurs.
- 10) Une analyse de cette oeuvre de Dufay se trouve dans A.-M. BRAGARD, "Oeuvres de circonstances et scènes de la vie quotidienne dans la musique italienne des XIVe et XVe siècles", Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie, 36 et 37 (1982), p. 1-21 et 7-23 ainsi que les notes 35 à 37. Du même auteur, voir l'article à paraître prochainement dans la Collection Homo Religiosus (Louvain) : "Nuper rosarum flores" de Guillaume DUFAY : un motet de circonstance et d'expression religieuse (Florence, le 25 mars 1436).
- 11) L'enfance et l'éducation de Laurent est bien décrite dans I. CLOULAS, op. cit., p. 92-100 où l'on voit le rôle joué par Cosme dans la confiance qu'il avait dans l'intelligence et les aptitudes pour les relations publiques de son petit-fils. Il est, de plus, intéressant de relever que le philosophe-architecte, proche des Médicis, Leo Battista Alberti dédia au jeune Laurent un recueil de préceptes sur l'art oratoire qui consistait surtout dans la manière de discuter des affaires de l'état et intitulé Trivium et écrit vers 1460. Voir P.H. MICHEL, op. cit., p. 83.
- 12) Tout au long de son ouvrage, A. CHASTEL, op. cit., évoque le goût et les faveurs de Laurent pour ses collections. Voir plus particulièrement la page 17 qui résume bien l'amour de Laurent pour les antiqua : "tous ceux qui voulaient lui être agréables, lui offraient des médailles

précieuses et orfévres, des pierres et tout ce qui avait une saveur antique de tous les coins de l'univers" note A. CHASTEL en se référant à la note 6 de la même page à un ouvrage que nous n'avons pas eu l'occasion de consulter : E. MUNTZ, Les collections des Médicis au XVe siècle, Paris, 1888.

13) Cité par I. CLOULAS, op. cit., p. 110.

14) Pour avoir un excellent panorama de la poésie toscane à l'époque de Laurent, voir le chapitre intitulé : "L'età laurenziana", dans E. CECCHI e N. SAPEGNO (Ed.), Storia della Letteratura Italiana, Milan, Garzanti, 1979 (1ère éd. 1965), p. 368-443 et plus particulièrement pour Laurent, p. 379-394.

15) Cité par I. CLOULAS, op. cit., p. 96.

16) Dès 1438, Cosme persuada le pape Eugène IV de transférer à Florence le Concile pour l'Union des Eglises grecques et latines commencé à Ferrare. Jean VIII Paléologue et les prélats grecs et romains furent reçus somptueusement. Le premier à avoir relaté cet événement est, à ma connaissance, Fr. GUICCIARDINI, op. cit., I, p. 91.

17) A. SEAY, "The 15th Century Cappella at Santa Maria del Fiore in Florence", Journal of the American Musicological Society, XI (1958), p. 45-55 ; F.A. D'ACCONE, "The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century", in ibid., XIV, 3 (1961), p. 307-358.

18) H. KUNNER, "Ein unbekannter Brief von Guillaume Dufay", Acta Musicologica, XI (1939), p. 114-115 et F.A. D'ACCONE, art. cit., p. 316-319 datent cette lettre de l'année 1454. Pour les relations entre Dufay et les Médicis discutées à partir de ces articles, voir A.-M. BRAGARD, "Les musiciens ultramontains des chapelles du pape Médicis Léon X (1513-1521)", Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, L (1980), p. 188, note 3.

19) F.A. D'ACCONE, art. cit., p. 322.

20) Voici les noms de ces musiciens d'après les documents, parfois incomplets, dépouillés par F.A. D'ACCONE, art. cit., p. 326-349 couvrant la période allant du 1er février 1478 au 1er juin 1492, Laurent étant décédé le 8 avril de cette même année. Notons encore que la fonction de ces musiciens est rarement précisée.

Musiciens français :

Ser Arnolfo di Francia, contratenore : 1478, 1484, 1485 ;

Johannes Hurtault : 1482 ;

Rubinetto Francioso, cantore : 1482 ;

Ioannes Piccardo (Johannes Comitus) : 1482, 1485 ;

Filippo Piccardo : 1482 ;

Domenico Francioco : 1482 ;

Don Rinaldo Francioso, maestro di canto e cantore : 1482 ;

Jacopo di Bartolomeo Francioso, cantore : 1483 ;

Giannes d'Angio : 1485, 1487, 1490, 1491, 1492 ;

Ugo di Parisetto di Champagnia de Reams : 1486, 1487, 1489 ;

Giovanni di Pastore da Piccardia : 1488 ;

Beltramo di Giannot (Bertrandus Jannet) : 1488, 1489, 1490, 1492 ;

Pietrinus de Piccardia (Pierre de la Rue ?) : 1490 ;

Petrus Bonnel de Piccardia : 1490 ;

Cornelio di Guglielmo de Climbert : 1490 ;

Carlo di Pierro Francioso (Karolus de Lannoy) : 1491, 1492.

Musiciens flamands :

Frate Andrea di Giovanni da Fiandria (appelé aussi Frate Andrea Francioso) : 1482 ;

Arrigo da Fiandria (Issac) : 1485, 1486, 1487, 1490, 1491, 1492 ;

Giovanni d'Agnolo da Fiandria : 1487, 1488 ;

Bartolomeo d'Ugo da Fiandria : 1487 ;

Cornelio di Lorenzo d'Anversa : 1488, 1490 ;

Tassino d'Anversa : 1488.

Musiciens hollandais :

Guglielmo d'Arnoldo de Steynsel d'Olanda : 1484, 1485, 1488, 1490, 1491.

Musiciens brabançons :

Guglielmo da Ludicha di Brabante : 1481 ;

Pietro Loba de Brabante : 1491, 1492 ;

Musiciens liégeois :

Ghottifredo di Thilman de Liegio : 1481 ;

Lorenzo di Ghottifredo di Liegio : 1487, 1488.

Musiciens allemands :

Frate Chimenti Tedesco : 1482 ;

Frate Currado Tedesco Grande : 1482 ;

Frate Currado Tedesco Piccolo : 1483 ;

Giorgio di Giovanni d'Allemagna, tenorista : 1487 ;

Alessandro Agricola : 1491, 1492.

Musicien autrichien :

Giorgio di Niccolo d'Austria, discantista : 1486, 1487.

Musiciens d'origine indéterminée :

Johannes Vitine : 1482, 1483 ;

Bartolomeo de Castris : de 1482 à 1488 ;

Giovanni degli Ans : 1486, 1487, 1490, 1491, 1492.

- 21) F.A. D'ACCONE, "Henrich Isaac in Florence : New and Unpublished Documents", The Musical Quarterly, XLIX, 4 (1963), p. 464-483.
- 22) A propos du séjour florentin en 1490 de Pierre de la Rue, voir les arguments avancés par différents auteurs dans A.-M. BRAGARD, "Un manuscrit florentin du Quattrocento : le Magl. XIX, 59 (B.R. 229)", Revue de Musicologie, LII, 1 (1966), p. 62, note 6.
- 23) Si nous n'avons pas mentionné le nom de Ghiselin dans la liste des musiciens à la note 20 du présent article, c'est parce qu'il n'apparaît dans les comptes d'archives de San Giovanni et Santa Annunziata que le 1er octobre 1492 où il resta jusqu'à la fin du mois de mars 1493. Mais rien n'empêche évidemment le musicien dont le nom apparaît à côté des meilleurs compositeurs de l'époque dans la Déploration de Guillaume Cretin sur le trépas de Jean Orckhem publiée par E. Thoinau, Paris, 1864, p. 40, d'avoir connu les Médicis avant son entrée officielle dans ces deux institutions religieuses : il séjournait, en effet, à la cour de Ferrare en 1491 qui pratiquait avec Florence une politique d'échanges de musiciens.
- 24) En dépit des vicissitudes politiques, Ferdinand d'Aragon et Laurent de Médicis étaient animés de la même passion pour les arts, et en particulier pour la musique. Voir N. MACHIAVEL, Libro Ottavo, p. 235 de même que H. HARASZTI, "Les musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon", La musique instrumentale de la Renaissance, Paris, (1955), p. 38. Voir aussi pour les échanges avec les musiciens de la cour aragonaise F. D'ACCONE, "The Singers...", p. 354.
- 25) T.J. Mc GEE, "Alla Battaglia" : Music and Ceremony in Fifteenth-Century", Journal of the American Musicological Society, XXXVI, 2 (1983), p. 297-298.
- 26) En plus des ouvrages classiques sur Marsile Ficini et l'Académie tels que A. DELLA TORRE, Storia dell'Accademia Platonica di Firenze, Florence, 1902, R. MARCEL, Marsile Ficini (1433-1499), Paris, 1958 et A. CHASTEL, Marsile Ficini et l'Art, Genève-Lille, 1954, il faut mentionner deux auteurs qui se sont plus particulièrement intéressés à Marsile Ficini et la musique : P.D. KRISTELLER, Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanist Strains, New York, 1961, (1ère éd. 1955), II, p. 142-162 et D.P. WALKER, "Le chant orphique de Marsile Ficini", Musique et Poésie au XVIe siècle (1953), p. 17-33. Ajoutons le livre magistral récent de C.V. PALISCA, Humanism in Italian Renaissance Musical Thought, New-Haven-Londres, Yale University Press, 1985.
- 27) Nous reviendrons dans le cours de l'article sur l'action de Savonarole dans l'abolition des manifestations artistiques florentines. Mentionnons toutefois l'ouvrage classique de F.-T. PERRENS, Jérôme Savonarole, sa vie, ses prédications, ses écrits, Paris-Turin, s.d., 2 vol.
- 28) Voir F. GHISI, I Canti Carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo, Florence-Rome, Olshki, 1937, p. 196.
- 29) Voir A.-M. BRAGARD, "Les musiciens ultramontains...", p. 187-215.
- 30) G.B. PICOTTI, La jeunesse de Léon X, le pape de la Renaissance, Paris, 1931, p. 42.
- 31) Ce fut grâce à l'habileté politique de Laurent que le roi de Naples et Innocent VIII nommèrent ce jeune garçon de onze ans abbé du Mont-cassin qui : "par suite d'un antique privilège, - dit Picotti - que la tradition faisait remonter au pape Zacharie lui-même, était exempt de fait de toute autorité épiscopale" ; de plus, la juridiction ecclésiastique de l'abbaye, "était supérieure à toutes les communautés du monde catholique et son abbé à tous les abbés". C'est dire l'extraordinaire ascendant que le Magnifique avait sur l'Aragonais et sur le pape. Cette donation exceptionnelle en suscita une autre non moins importante : Ludovic le More, voulant s'assurer l'amitié du Florentin, fit cadeau à Jean de Médicis de l'abbaye de Morimondo dont l'abbé, par tradition, exerçait ses droits et son autorité sur de nombreux monastères de Lombardie. Voir G.B. PICOTTI, op. cit., p. 41, 85.
- 32) Ce portrait figure dans la fresque de D. GHIRLANDAIO, (1449-1494), L'approvazione della Regola di S. Francesco (1485).
- 33) Ce n'est pas du reste sans hésitations que, vu son jeune âge, le souverain pontife l'avait nommé cardinal. Aussi le pape désirait-il vivement que la chose restât secrète pendant trois ans. Mais la nouvelle se répandit dans toute la ville et Laurent le Magnifique ne fit rien pour la démentir.
- 34) D'après les livres de comptes dépouillés par F.A. D'ACCONE, "The Singers...", p. 343 et 344, ces chanteurs étaient effectivement en fonction à ce moment.
- 35) B. MURRAY, "New light on Jacob Obrecht's Development. A biographical Study", The Musical Quarterly, (1957), XLIII, 4, p. 504, suggère qu'Obrecht séjourna peut-être à Florence en 1484. Il ressort, en tous cas, d'une lettre envoyée le 27 mars 1484 par le duc de Ferrare à un certain Cornelio, alors musicien à San Giovanni, que les oeuvres d'Obrecht étaient connues et très appréciées à Florence. Cette lettre est citée par F.A. D'ACCONE, "The Singers...", p. 343.
- 36) J.J. GALLUCCI, "Florentine Festival Music 1480-1520", Recent Researches in the Music of the Renaissance, Madison, 1981, p. 14-15. Voir Annexe II, p. 36.
- 37) A. CHASTEL, Art et humanisme..., p. 261 et sv.
- 38) Ces études sont signalées d'après l'ordre alphabétique des onze manuscrits établi à la note 2 du présent article. H.M. BROWN, "A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent", Monuments of Renaissance Music, 7, Chicago, University of Chicago Press, 1983, 2 vol. ; R.E. PIETTE, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabecchi XIX, 176 : Transcription and Commentary (Unpublished Master's Thesis, University of California at Berkeley, 1957) ; R.B. HILL, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichi 27 (Dissertation in progress, Yale University) ; D. PLANENAC, "The "Second" Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana (Codex 1356)", Annales Musicologiques, II (1954), p. 105-187, plus particulièrement pour les concordances, p. 128-169 ; du même auteur, voir aussi "A postscript to the "Second" Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana", ibid., IV (1956), p. 261-265 ; E. PEACE, Music from the Pixérécourt Manuscript : A Modern Edition of Twelve Compositions from Paris, Bibl. Nationale, Fonds Fr. 15123. (Unpublished Ph. D. dissertation, Indiana University, 1959) ; A.W. ATLAS, The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G. XIII, 27), Brooklyn, 1975-1976, 2 vol. Les thèses non consultées de R.E. PIETTE, R.B. HILL et E. PEACE sont mentionnées dans le "Census-Catalogue..." respectivement dans les volumes I, p. 336 et 332, II, p. 316.
- 38b) En Annexe I, p. 34, le lecteur trouvera une liste alphabétique des auteurs avec le nombre de leurs oeuvres dans ces onze manuscrits, liste

- dressée d'après les indications reprises dans les volumes I, III et IV du "Census-Catalogue...".
- 39) H.M. BROWN, *op. cit.*, I, p. 52-70 présente un important chapitre intitulé : "Courtly Poetry and Popular Poetry" dont il faut tenir compte lorsqu'on étudie cette époque.
- 40) J.J. GALLUCCI, *op. cit.*, p. 1. Voir Annexe II, p. 36. Le texte est publié dans G. CARDUCCI, Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di Messer Angelo Ambrognini Poliziano, Florence, 1863, p. 295-297.
- 41) I. MAIER, *op. cit.*, p. 247
- 42) ID, *ibid.*, p. 247.
- 43) A. CHASTEL, Art et humanisme, p. 265, 267 et 268.
- 44) A. VENTURI, Rotticelli, Paris, 1936, p. 31. Concernant la restauration de cette oeuvre, voir E. SCHLUMBERGER, "Les mystères révélés du printemps", Connaissance des Arts, (1983), 370, p. 70-73.
- 45) P.D. KRISTELLER, *op. cit.*, II, p. 158.
- 46) I. MAIER, *op. cit.*, p. 268
- 47) *Ibid.*, p. 273-285.
- 48) Voir J.J. GALLUCCI, *op. cit.*, p. XII.
- 49) Les titres de ces laudi et de ces canti fondés sur la même mélodie sont repris çà et là dans le livre précédemment cité de F. GHISI.
- 50) P.D. KRISTELLER, *op. cit.*, II, p. 158. Kristeller rappelle que Ficcin comparait la tierce, la quinte et l'octave aux trois Grâces.
- 51) Johannes Tinctoris écrivit douze traités qui semblent avoir été complétés à Naples entre circa 1474 et circa 1484 alors qu'il fut pendant ces années au service de Ferdinand I d'Aragon de façon intermittente. Son exposé concernant la tierce se trouve dans un de ces traités intitulé liber de arte contrapuncti, publié par E. DE COUSSEMAKER, Scriptorum de Musica Medii Aevi, Paris, 1876, IV, p. 82-84. Voir aussi l'excellente synthèse sur la vie et l'oeuvre de ce théoricien dans G. REESE, Music in the Renaissance, New York, 1954, p. 137-150. Quant au traité de Fr. GAFURIUS, Practica musicae, Milan, 1496, c'est au chapitre II de son troisième livre, f. 48-48v qu'il définit la nature de la tierce. Voir la traduction anglaise de ce traité par I. YOUNG, The "Practica musicae", Madison-Milwaukee-Londres, 1969.
- 52) A notre avis, plusieurs influences convergeantes ont été à l'origine de cette prise de position de Ficcin à l'égard de la tierce. Une étude est entreprise sur ce sujet dont les résultats sont encore trop minces pour que nous puissions en faire état maintenant.
- 53) Voir A.-M. BRAGARD, "Un manuscrit florentin...", p. 62, notes 2 et 3. Le texte de cette chanson se trouve en Annexe II, p. 36
- 54) Cette ballade de Dufay est publiée par H. BESSELER, "Guillelmi Dufay. Opera Omnia", Corpus Mensurabilis Musicae, I, Rome, American Institute of Musicology, 1964, VI, p. 27-28.
- 55) F. GHISI, *op. cit.*, p. 188 et A.-M. BRAGARD, "Un manuscrit...", p. 2, note 3.
- 56) Voir Annexe II, p. 36.
- 57) Cité par F. GHISI, *op. cit.*, p. 29, note 2.
- 58) Voir A.-M. BRAGARD, "Un manuscrit...", p. 69, note 3 qui se réfère à A. PIRRO, "Leo X and Music", The Musical Quarterly, XXI (1935), p. 6.
- 58b) Remarque de l'auteur de cet article
- 58t) N. PIRROTTA, Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi, Turin, Einaudi, 1975 (1ère éd. à Turin chez Eri en 1969), p. 23 et p. 41-42, notes 51 à 54.
- 59) I. CLOULAS, *op. cit.*, p. 109.
- 60) *Ibid.*, p. 165 et sv.
- 61) *Ibid.*, p. 181.
- 62) L'étude et la transcription de cette oeuvre se trouvent dans F.A. D'ACCONE, "Music of the Florentine Renaissance", II : Collected Works of Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, Giovanni Serragli and Three Anonymus Works, in Corpus mensurabilis Musicae 32, American Institute of Musicology, 1967, p. IX, , XX, XXVI, 37 et 38.
- 63) Pour le contenu de ces recueils, leur description externe et la bibliographie, voir Ch. HAMM, "Census-Catalogue...", I, p. 227-228.
- 64) Pour une parfaite compréhension du phénomène de La légende médicéenne, voir le chapitre ainsi intitulé dans A. CHASTEL, Art et humanisme..., p. 11 et sv.
- 65) Voir Annexe II, p. 36 ainsi que A.-M. BRAGARD, "Un manuscrit...", p. 68, notes 3, 4, 5 et p. 69, note 1.
- 66) Pour plus de détails, voir T.J. Mc GEE, *art. cit.*, p. 297-298.
- 67) Une étude approfondie sur les débuts de la musique instrumentale écrite à partir de ces manuscrits florentins reste à faire. Nous n'avons d'autre prétention dans cet article que de donner un aperçu général de cet important problème.
- 68) Voir l'étude et la transcription des oeuvres de cette édition dans H. HEWITT, Harmonices Musices Odhecaton A, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942.
- 69) "Alii (quod multo difficilium est) soli : cantus non modo duarum partium : verum etiam trium et quatuor : artificiosissime promunt". Texte reproduit par A. BAINES, "Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's "De Inventione et Usu Musicae"", The Galpin Society Journal, III (1950), p. 19-26.
- 70) Voir R.I.S.M., p. 94-96
- 71) Voir l'apparat critique et la transcription de cette oeuvre dans A. ANTONOWYCZ-W. ELDERS, Werken van Josquin des Pres, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1965, VI, p. XVIII, 31-33.
- 72) *Ibid.*, p. X-XII, 5, 6, ainsi que A.-M. BRAGARD, "Un manuscrit...", p. 63, 64, note 1.
- 73) Il s'agit des quatre manuscrits suivants : Bol., G. 17 ; Flo., B.R. 229 et Magl. XIX, 178. et Ro., C.G., XIII, 27. Notons encore que tant pour ces deux oeuvres que pour une étude complète de la vie et de l'oeuvre du compositeur, il est indispensable de consulter Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971, éd. E.E. LOWINSKY, Londres, Oxford University Press, 1976.
- 74) Cette oeuvre de Dufay est publiée par H. BESSELER, *op. cit.*, p. 110.
- 75) Voir la transcription de cette version instrumentale dans H.M. BROWN, *op. cit.*, II, p. 606-608.

- 76) Voir les transcriptions dans E.R. LERNER, "Alexandri Agricola (1446-1506). Opera Omnia", Corpus Mensurabilis Musicae 22, s.l., American Institute of Musicology, 1970, V, p. 79-83.
- 77) Voir R.I.S.M., p. 98.
- 78) A.-M. BRAGARD, "Les musiciens ultramontains...", p. 209-214.
- 79) R.C. TREXLER, "Il rituale della celebrazione : le forme cavalleresche e la Festa di San Giovanni", Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento, Bologne, Il Mulino, p. 71-119 et plus particulièrement p. 94-96. Cet article est le plus riche d'informations et de profonde compréhension de cet événement florentin qu'il nous ait été donné de consulter.
- 80) Voir note 25 du présent article.
- 81) Il faut ajouter à ce que nous avons évoqué au début de cet article, les lignes consacrées aux fêtes florentines par A. CHASTEL, Art et humanisme..., p. 183-184.
- 82) Le texte complet ainsi que l'identification des personnages se trouvent dans T.J. Mc GEE, art. cit., p. 299-302.
- 83) Pour toutes ces citations fondées sur les chroniqueurs de l'époque et des documents d'archives, voir T.J. Mc GEE tout au long de son article.
- 84) Voir Annexe II, p. 36 pour le texte. Une reconstitution musicale avec le texte a été faite par B. BECHERINI, "La Canzone "Alla Battaglia" di Henricus Isaac", Revue belge de Musicologie, VII (153), fasc. 1, p. 11-21, mais elle n'est pas satisfaisante, tant sur le plan de la transcription musicale que dans l'adaptation du texte à la musique. Une transcription uniquement instrumentale a été faite par J. WOLF, "Heinrich Isaac. Weltliche Werke, I", Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Graz, 1959, 32, p. 221-224, transcription faite d'après Flo., Panc. 27, f. 9v-12r.
- 85) Cité par B. BECHERINI, art. cit., p. 10.
- 86) E. FLAIANO, L'opera completa di Paolo Uccello, Milan, Rizzoli, p. 97. Si les inventaires du palais Médicis de 1492 mentionnent : "sei quadri chorniciati atorno e messi doroo...", il ne reste que trois tableaux de cette magnifique bataille qui sont dispersés à Londres à la National Gallery, à Florence aux Uffizi et à Paris au Louvre.
- 87) Seul, le parallèle de situations et le lieu de conservation de ces toiles nous incitent à formuler pareille hypothèse.
- 88) Fr. LUISI, La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI, Turin, 1977, p. 154.
- 89) Plus de détails encore sont donnés dans J.J. GALLUCCI, op. cit., p. VIII et IX. Le même auteur donne la liste des "Manuscript Sources of texts" et la "Printed Sources of Texts", des "Manuscript Sources of Music" et des "Printed Sources of Music" qui lui ont permis de compléter autant les textes que les musiques des oeuvres transcrites dans son ouvrage.
- 90) F. GHISI, op. cit., p. 37.
- 91) Les transcriptions du Canto dei diavoli et du Trionfo del Broncone per la venuta di Papa Leone se trouvent dans J.J. GALLUCCI, op. cit., aux pages 16 et 17, 23 à 25 (2ème période = post 1500).
- 92) J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 57-59 (2ème période).
- 93) F. GHISI, op. cit., p. 196.
- 94) I. CLOULAS, op. cit., p. 329.
- 95) A. CHASTEL, Art et humanisme..., p. 187, note 1.
- 96) I. CLOULAS, op. cit., p. 174-176.
- 97) F. GHISI, op. cit., p. 196.
- 98) J.J. GALLUCCI, op. cit., p. XV, 20-22 (2ème période).
- 99) Ibid., p. 85-87 (2ème période).
- 100) Ibid., p. 6-7 (1ère période = ante 1500).
- 101) Cité par Fr. LUISI, p. 155 qui se réfère à un article que nous n'avons pas encore eu l'occasion de consulter et qui est incontestablement d'une importance capitale pour le sujet que nous traitons. Que le lecteur veuille bien nous en excuser. Il s'agit de W.H. RURSAMEN, "The Music for "Quant'è bella giovinezza" and other Carnival Songs by Lorenzo de' Medici", Art, Science and History in the Renaissance, éd. Charles SINGLETON, Baltimore-Maryland, Hopkins Press, 1968 dont nous ne pouvons pas citer les pages, cette citation étant faite d'après la note 82 de la page 155 du livre de Fr. LUISI.
- 102) J.J. GALLUCCI, op. cit., p. XIII et F. GHISI, op. cit., p. 94 qui associe ce travestissement à une autre chanson de Laurent, la Canzona delle forese di Narcetri.
- 103) J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 91-93 (2ème période).
- 104) F. GHISI, op. cit., p. 93.
- 105) J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 8 et 9 (1ère période). Voir aussi A.-M. BRAGARD, "Un manuscrit...", p. 62.
- 106) F. GHISI, op. cit., p. 96 ainsi que I. CLOULAS, op. cit., p. 331.
- 107) J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 43-45 (2ème période).
- 108) P.-M. MASSON, Chants de Carnaval Florentin à l'époque de Laurent le Magnifique, Paris, 1913, p. 39-45.
- 109) Un ouvrage qui nous aurait été utile pour une compréhension plus approfondie de ces textes carnavalesques n'a pu être consulté. Il s'agit de Jean TOSCAN, Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque, de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècle), Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, 4 vol. Nous devons à notre collègue Pierre Jodogne de l'Université de Liège d'avoir appris l'existence de cet important travail. Pierre Jodogne en a du reste fait un compte-rendu qu'il nous a aimablement communiqué, dans Studi e problemi di critica testuale, 26, avril 1983, p. 222-225.
- 110) I. CLOULAS, op. cit., p. 332.
- 111) Fr. LUISI, op. cit., p. 155-156. Ce frontispice est reproduit dans F. GHISI, op. cit., fig. A, p. 32-33.
- 112) P.-M. MASSON, op. cit., p. 7-11.
- 113) J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 10-11 (1ère période).
- 114) Ibid., p. 2-3 et 4-5 (1ère période).
- 115) Ibid., p. 31-33 (2ème période). Voir aussi A.-M. BRAGARD, "Oeuvres de circonstances...", Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie, 36

- (1982), p. 4.
- 116) *Ibid.*, p. 66-68 (2ème période).
- 117) *Ibid.*, p. 63-65 (2ème période).
- 118) *Ibid.*, p. 54-56 et 94-95 (2ème période).
- 119) Pour les éléments de la déformation du langage de ces *lanzi*, voir Fr. LUISI, *op. cit.*, p. 185 et sv.
- 120) J.J. GALLUCCI, *op. cit.*, p. 99-100 (1ère période) et Fr. LUISI, *op. cit.*, p. 192-194.
- 121) P.-M. MASSON, *op. cit.*, p. 93-97.
- 122) J.J. GALLUCCI, *op. cit.*, p. 101-103 (1ère période) et Fr. LUISI, *op. cit.*, p. 185-188. Voir ANNEXE II, p. 36.
- 123) Pour plus de détails voir I. CLOULAS, *op. cit.*, p. 315-320.
- 124) F. GHISI, "Le musiche di Isaac per il "San Giovanni e Paolo" di Lorenzo il Magnifico", *La Rassegna musicale*, XVI (1943), p. 264-273. Voir aussi B. BECHERINI, "La musica nelle "Sacre rappresentazioni" Fiorentine", *Rivista Musicale Italiana*, LIII, fasc. III (1951), p. 17-18 qui écrit, parmi d'autres informations : "Non possiamo far ameno d'immaginare che la cantilena recitativa accompagnasse gran arte della rappresentazione e che alcuni episodi fossero intimamente vivi per suoni e canti musicali...". A la note 50 de la page 17, B. BECHERINI précise que : "I trombetti dovevano essere anche numerosi. Il testo chiarisce : "Fate tutti i trombetti ragunare... fatte il consueto bando". Fr. LUISI, *op. cit.*, fait allusion à ce spectacle à la page 57 de son livre.
- 125) I. CLOULAS, *op. cit.*, p. 320-327.
- 126) *Ibid.*, p. 326.
- 127) J.J. GALLUCCI, *op. cit.*, p. 71-72.
- 128) A. CHASTEL, *Art et humanisme...*, p. 323.
- 129) *Ibid.*
- 130) M. FERRARRA, Savonarola. Prediche e scritti commentati e collegati da un racconto biografico. L'influenza del Savonarola sulla letteratura e l'Arte del Quattrocento, Florence, 1952, I, p. 127-128 ainsi que F.A. D'ACCONE, "The Singers...", p. 347-348.
- 131) Ce Bruciamiento della vanità était un énorme bûcher pyramidal à sept degrés symbolisant les sept péchés capitaux. On y brûla les livres : "libertins, des bijoux, des tableaux considérés comme impudiques". Voir A. CHASTEL, *Art et humanisme...*, p. 399. P. VILLARI, La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi, Florence, 1910, I, p. 508-510 donne plus de détails sur la façon dont se déroula cette étrange et fanatique cérémonie d'expiation collective. Pour Fr. GUICCIARDINI, *op. cit.*, III, p. 179, ce fut : "una processione con molta santità e devozione". La preuve la plus frappante que Savonarole n'en voulait qu'aux livres obscènes, c'est qu'il racheta en octobre 1495 pour la somme considérable de deux mille florins la bibliothèque des Médicis qui avait été confisquée par la République après le départ du fils de Laurent, Pierre de Médicis, en 1494. Lorsque le cardinal Jean de Médicis s'installa à Rome après son exil, il racheta au moine de San Marco la somptueuse bibliothèque de ses ancêtres dont une partie avait été paradoxalement sauvée par Savonarole.
- 132) A. CHASTEL, *Art et humanisme...*, p. 393.
- 133) J.J. GALLUCCI, *op. cit.*, p. 18-19. Voir ANNEXE II, p. 36.
- 134) G. PONTE, "Attorno al Savonarola. Castellano Castellani e la Sacra Rappresentazione in Firenze tra '400 e '500", La Nuova Italia, (1969), p. 7-10 et particulièrement l'Appendice I : "Dolor Pianto e Penitenza", p. 38-39.
- 135) *Ibid.*, p. 43, note 18.
- 136) Fra Serafino RAZZI, Libro primo delle laudi spirituali, Venezia, 1563 (Fac-similé éd. G. VECCHI, Biblioteca Musica Bononiensis, IV, 37, fol. 100v-101r).
- 137) G. VASARI, Vite de' piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiana da Cimabue insino a' tempi nostri, Florence, Sansoni, 1878-1906 : Vita di Piero di Cosimo, IV, p. 134 et sv. Ce texte est repris dans sa totalité par F. GHISI, *op. cit.*, p. 67-69.
- 138) A. CHASTEL, *Art et humanisme...*, p. 399 qui montre combien un à propos de l'art de bien mourir : "... l'iconographie tendait à se limiter aux thèmes de la mort et de la passion en honneur dans la tradition dominicaine, ou à combiner des allégories pieuses. Les ateliers s'y adaptaient. Selon Vasari, Botticelli aurait illustré en ce sens le Triomphe de la foi, mais ce que l'on n'aperçoit pas, c'est la formation d'une nouvelle école de peintre au couvent de San-Marc pendant la révolution "piagnone". La plus nette conséquence en fut l'incroyable succès de la manière du Pérugin, dont la douceur affectée parut la perfection de l'art dévôt". Savonarole n'était certainement pas sans connaître cet Ars moriendi de 1492 qui fut un Livre des morts des chrétiens bien connu au XVe siècle. Voir sa publication moderne avec une présentation et une adaptation de Pierre GIRARD-AUGRY dans la Collection Chemins initiatiques de la Tradition occidentale, publié à Paris, Dervy-Livres en 1986.
- 139) La Florence de 1512 n'était plus celle du Quattrocento. Si les jeunes Julien et Laurent de Médicis substituèrent au fameux Trionfo della morte des triomphes somptueux d'un esprit tout opposé, le peuple florentin ne participa plus spontanément à ces manifestations : celles-ci semblaient désormais réservées à la jeunesse aristocratique et elles prirent un caractère plus conventionnel. Voir F. GHISI, *op. cit.*, p. 69-70.
- 140) N. MACHIAVEL, *op. cit.*, p. 345.
- 141) F. GHISI, *op. cit.*, p. 63.
- 142) A. CHASTEL, *Art et humanisme...*, p. 394. Comme le remarque l'historien : "On assiste à une nouvelle phase de l'humanisme". Et pour ne citer que des exemples datant d'avant la mort du Magnifique : "Dès les années 1490-1492, sous ces mêmes influences, Braccesi écrit un sonnet contre l'ignominie des fables païennes et Verino une épigramme, Contra lascivos poetas inventores turpium fabellarum decorum".
- 143) A.-M. BRAGARD, "Oeuvres de circonstances...", p. 36.
- 144) J.J. GALLUCCI, *op. cit.*, p. 26-28. Voir ANNEXE II p. ???? Notons encore pour terminer que cette oeuvre du B.R. 230 fut travestie dans une lauda où Venere devint Vergine santa, gloriosa e degna !

ANNEXE I

Noms des compositeurs avec le nombre de leurs oeuvres dans les 11 manuscrits cités¹.

Agricola A.	67	(Caron/Dusard)	1
(Agricola A.)	7	(Caron/Morton)	2
Agricola (A.)/(Compère)	4	Compère	27
(Agricola (A.))/(Compère)	2	Compère/(A. Agricola)	2
Agricola (A.)/(Elvir)	1	Compère/(Obrecht)	1
Agricola A./(Fresneau)	2	(Compère/Pietrequin)	1
(Agricola A./Fresneau)	1	(Compère/Pipelare/Weerbecke)	3
Agricola A./(Ghiselin)	1	(Compère/Rubinet/Stokhem)	2
Agricola A./(Ghiselin/Isaac)	1	(Compère/Tinctoris)	1
Agricola A./(Hayne van Ghizeghem)	1	Congiet	1
(Agricola A./Isaac)	1	(Congiet)	1
(Agricola A./Josquin)	1	Congiet/(Japart)	1
(Agricola J.)	1	(Congiet/Japart)	1
(Ana [Fran. Vene. Orgae. ; F.V.]	3	Coppinus	13
ANONYMES	745	(Coppinus)	1
Barle	2	Cornago	1
Bartolomeo degli organi [Barth. Florentinus;Baccio Florentino]	5	(Cornago)	1
Bartolomeo degli organi [Raccio]	2	Dionisius Placentinus	1
(Barbingant/Fedé)	1	Domarto	1
(Barbirea/Isaac/Obrecht)	5	(Domarto)	1
(Basin)	2	Dominicus	1
Basiron [Philippon]	3	Dufay	12
Bedingham [Bellingham]	2	(Dufay)	5
(Bedingham)	3	Dufay/(Bedingham)	1
(Bedingham/Dufay)	2	(Dupre [Eneas])	1
(Bedingham/Dunstable)	1	(Dux Burgensis)	1
Bedingham/(Frye)	1	Enrique/(Wreede)	1
(Bedingham/Frye)	1	(Enrique/Wreede)	1
Bergomotius	1	Fede/(Barbingant)	1
(Binchois)	3	Felice de Giovanni/(Busnois)	1
(Binchois/Dufay)	2	(Festa C.)	2
(Binchois/Frye)	1	Fogliano G.	9
(Bosfrin)	2	Fresneau	1
(Brocco [Jo. Broc.]	2	Fresneau/(Agricola A.)	1
Brumel	5	(Fresneau/Hayne van Ghizeghem)	2
Busnois	46	(Frye)	1
(Busnois)	2	Ghiselin	2
Busnois/(Caron)	3	Giliardi	3
(Busnois/Caron)	1	(Giliardi [Arnolfo])	1
Busnois/(Compère/Hureau)	2	Hayne van Ghizeghem	12
(Busnois/Compère/Hureau)	5	(Hayne van Ghizeghem)	11
(Busnois/Felice de Giovanni)	1	Hayne van Ghizeghem/(Agricola A.)	1
Busnois/(Hayne van Ghizeghem)	2	Hayne van Ghizeghem/(Agricola M.)	1
(Busnois/Hayne van Ghizeghem)	2	Hayne van Ghizeghem/Anon.)	1
Busnois/(Japart)	2	Hayne van Ghizeghem/(Fresneau)	2
(Busnois/Japart)	2	(Hayne van Ghizeghem/Ockeghem)	1
Busnois/(Japart/La Rue)	1	Hemart	1
(Busnois/Japart/La Rue)	1	Hesdinnois	1
Busnois/(Ockeghem)	1	Isaac	58
(Busnois/Ockeghem)	1	(Isaac)	6
Cara [Marcelus]	4	Isaac/(Brumel)	1
(Cara)	4	(Isaac/Japart/Obrecht)	2
(Cara/Tromboncino)	1	(Isaac/Martini)	1
Caron	30	(Isaac/Isaac/Obrecht)	1
(Caron)	6	(Isaac/Rubinet)	1
Caron/(Busnois)	3	Japart	10
Caron/(Dusard)	1	(Japart)	2

Japart/(Busnois/La Rue [Pirson])	1	Serragli [Jo. Florentinus ; F.*; F. Jo. F.*]	5
Japart/(Josquin/Joye)	1	Stokhem	1
(Japart/Josquin/Joye)	1	(Stokhem)	2
Josquin	23	Stokhem/(Compère/Rubinet)	4
(Josquin)	2	Symonet le Breton	2
Josquin/(Agricola A.)	4	Tinctoris	4
Josquin/(Japart)	1	(Tinctoris)	1
Josquin/(Lannoy)	1	Tourant	1
(Josquin/Lannoy)	2	(Tourant)	1
(Joye)	4	Trombancino	6
Lannoy/(Josquin)	3	Turis	1
La Rue	1	Vilet [Jo. Vilc.]	1
(Legrant J.)	1	Vincenet	1
Lepitet Basque	1	(Vincenet)	3
Lurano	5	Virgilius/(Obrecht)	1
Martini	24	Weerbecke [Gaspar]	8
(Martini)	1	(Weerbecke)	5
Martini/(Isaac)	1	(Wreede)	4
Martini/(Malcort/Ockeghem)	2	Ycart	1
Michelet	1		
(Molinet)	4	Total	1447
Morton	9		
(Morton)	4		
Moxica	1		
(Moxica)	1		
Mureau [Murian]	3		
Mureau/Busnois/Compère	2		
Musicola	1		
Ninot le Petit/(Compère/Josquin)	1		
Obrecht	7		
(Obrecht)	3		
(Obrecht - Virgilius)	1		
Ockeghem	9		
(Ockeghem)	4		
Ockeghem/(Busnois)	1		
Ockeghem/(Dufay)	1		
Pamphilus	1		
Peragulfo	1		
Pesenti [Michele Vicentino ; Pre Michele]	3		
(Philippet de Pres)	1		
Pietrequin	1		
Pietrequin/(Compère)	3		
Pietrequin/(La Rue)	1		
Pinarol	1		
Pintelli	1		
Pisano	1		
Planquard	1		
(Pricris)	5		
Pricris ? [Boris]/(Compère)	1		
(Pullois)	2		
Raculin	3		
Regis	1		
Renaldo	1		
Rubinet	5		
Rubinet/(Isaac)	1		
(Rubinus)	1		

(1) Voir note 2. Les noms entre parenthèses, repris dans le Census, désignent une attribution douteuse. Rappelons, comme nous l'avons précisé à la note 38 de cet article, que les 1446 œuvres de ces onze manuscrits ne sont pas toutes des unica. Voir aussi note 38bis.

ANNEXE II

EXEMPLES MUSICAUX PRESENTES LORS DE LA CONFERENCE A LA S.L.M. LE 15 OCTOBRE 1989.

1) ANONYME, "Trionfo della dea Minerva", FLORENCE, Bibl. Naz., Ms. Banco Rari 230 (olim Magl. XIX, 141), f. 115v-116. Manuscrit copié à Florence entre 1492 et 1494.
Ed. J.J. GALLUCCI, "Florentine Festival Music. 1480-1520", Recent Researches in the Music of the Renaissance, XL, Madison, 1981, p. 14-15.
Version instrumentale par le LONDON PRO MUSICA.

2) ANONYME, "Ben venga maggio" (3 v.), Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antiche e moderni composte..., Venise, Serafino Razzi (1563), f. 15v : "Ecco'l Messia, ecco'l Messia" de Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent le Magnifique.
Texte de Angelo POLIZIANO in G. CARDUCCI, Le stanze, l'Orfeo e le rime..., Florence, 1863, p. 295-297.
Ed. J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 1.
Forme musicale : ABB'CA.

I.

- | | |
|---|---|
| A. Ben venga maggio
e'l gonfalon selvaggio ! | Bienvenue au mois de mai
et au gonfalon sauvage ! |
| B. Ben venga primavera,
che vuol l'uom s'innamori : | Bienvenue au printemps,
qui rend l'homme amoureux : |
| B ^o . E voi, donzelle, a schiera
con li vostri amadori; | Et vous, jeunes filles enlacées
à vos amoureux, |
| C. che di rose e di fiori,
vi fate belle il maggio. | que les roses et les fleurs,
vous rendent belles en mai. |
| A. Ben venga maggio... | Bienvenue au mois de mai... |

II.

- | | |
|--|--|
| B. Venite alla frescura
delli verdi arbuscelli. | Venez goûter à la fraîcheur
des jeunes arbrisseaux. |
| B ^o . Ogni bella é sicura
fra tanti damigelli; | Chacune se sent sûre de soi
parmi tant de damoiseaux, |
| C. che le fiere e gli uccelli
ardon d'amore il maggio. | que les fiers oiseaux
qui vibrent d'amour en mai. |
| A. Ben venga maggio... | Bienvenue au mois de mai... |

III.

- | | |
|--|---|
| B. Chi é giovane e bella
deh non sie punto acerba | Qui est jeune et belle
ne connaît pas l'amertume |
| B ^o . ché non si rinnovella
l'eta come fa l'erba ; | de l'âge qui ne se renouvelle pas
tout comme l'herbe ; |
| C. nessuna stia superba
all'amadore il maggio. | personne ne résiste
au charme de mai. |
| A. Ben venga maggio... | Bienvenue au mois de mai... |

IV.

- | | |
|--|---|
| B. Ciascuna balli e canti
di questa schiera nostra. | Chacune des jeunes filles de notre groupe
s'épanouit en danses et en chants. |
|--|---|

B'. Ecco che i dolci amanti
van per voi, belle, in giostra :

Voici que les doux amants
vont pour vous plaire, belles jeunes filles, au tournoi :

C. qual dura a lor si mostra
fara sfiorire il maggio.

celles qui se montrent cruelles envers leurs amants
troubleront la joie que donne le mois de mai.

A. Ben venga maggio...

Bienvenue au mois de mai...

Trad. A.-M. Mathy
Interprétation par Le LONDON PRO MUSICA

3) H. ISAAC, "Mon pere m'a donné mari" (4 v.), FLORENCE, Bibl. Naz., B.R. 229 (olim Magl. XIX, 59) f. 3v-4.
Ed. H. M. BROWN, "A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent", Monuments of Renaissance Music, 7, Chicago, University of Chicago Press, 1983, II, p. 6-7.

Forme musicale : lère strophe d'une mélodie populaire mise en polyphonie dans un style imitatif.

Mon pere m'a donné mari
A qui la barbe grise point.
Je n'ay que quinze et demy,
Ung tel viellart ne mi plet point.
Il est tant fade,
Et moy tant sade,
D'amoureuse condition :
"Mal maridade" c'est mon nom.

Interprétation par THE MEDIEVAL ENSEMBLE OF LONDON.

4. H. ISAAC, "Un di lieto giamai" (3 v.), FLORENCE, Bibl. Naz., B.R. 230 (olim Magl. XIX, 141), f. 48v-49. Manuscrit copié à Florence entre 1492 et 1494. Texte de Laurent de Médicis.

Ed. J. WOLF, "Heinrich Isaac. Weltliche Werke, I", Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Graz, 1959, 28, p. 44.

Forme musicale : ABB'CA.

I.

A. Un di lieto giamai
non hebbi, Amor, da poi
che dagli lacci tuoi
mi disleghai

De jour heureux jamais
n'ai-je eu, Amour, depuis
que de tes liens
je me dégageai.

B. Cagion della nimicha,
mia donna a cui servia,

Cause de l'inimitié,
ma dame que je sers,

B'. cosi convien ch'i dica
la sua discortesia.

il convient donc que je dise
sa méchanceté.

C. Amor, a tal follia
m'indusse allor ch'i ruppi
i tuoi amorosi gruppi
e ti lascai.

Amour, elle m'induisit
en telle folie que je rompis
tes tendres noeuds
et te quittai.

A. Un di lieto giamai...

De jour heureux jamais...

II.

B. Fanne tu, Amor, vendetta
perche di me non cura,

Venge-moi, Amour,
car elle n'a nul souci de moi,

B'. anzi talor m'alletta
cogl'occhi et m'assicura.

si même parfois elle m'invite
des yeux et m'encourage.

C. Et poi mi stratia et giura
che te et me disprezza,

Et puis me torture et jure
qu'elle nous dédaigne, toi et moi,

cotanto male aveza
Signior, l'ai.

si mal lunée,
Seigneur, tu l'as faite !

A. Un di lieto giamai...

De jour heureux jamais...

III.

B. Ma se per voi che in pace
Ritorni io, Amore, in quella

Mais si tu veux qu'en paix
je lui revienne, Amour,

B'. detta che la tua face
arda me insieme et ella.

alors enflamme de ta torche
elle et moi ensemble.

C. Po' non temer mi svella
unquantu'amor da lei,
et cosi lieti miei
giorni farai.

Et ne crains pas que d'autre feux
me fassent jamais brûler,
et ainsi passerai-je
des jours heureux.

A. Un di lieto giamai...

De jour heureux jamais...

Trad. anonyme.

Interprétation par THE MEDIEVAL ENSEMBLE OF LONDON.

5) H. ISAAC, "Donna di dentro/Dammene un pocho/Fortuna d'un gran tempo" (4 v.), FLORENCE, Bibl. Naz., B.R. 229 (olim Magl. XIX, 59) f. 154v-156.

Ed. H.M. BROWN, op. cit., p. 340-343.

Forme musicale : Incatenatura de style imitatif, à deux parties continues avec trois textes différents superposés aux quatre voix et dont les vers entrecoupés, soulignés ci-après, s'insèrent dans l'une ou l'autre voix.

1ère partie.

SUPERIUS

Donna di dentro dalla tua casa
Son rose, gigli e fiori,

Dame dans ta maison
Il y a des roses, des lys et des fleurs,

Tutto homo che l'annasa
Ne sente ghusto al chore.

Tout homme qui les respire
En sent le parfum en son coeur.

Fortuna d'un gran tempo.

"Dami una rosa".
"Totela, o, perla pretiosa".

Bonheur infini.

"Donne-moi une rose".
"Cueille-là, ô, perle précieuse".

CONTRATENOR.

Dammene un pocho di quella maçacrocha,
Dammene un pocho,
Son rose, gigli e fiori.

Donne-moi un peu de ce nectar exquis,
Donne-m'en un peu,
Il y a des roses, des lys et des fleurs,

Dammene un pocho,
Dammene un pocho di quella maçacrocha,
Et non me ne dar troppa.

Donne-m'en un peu,
Donne-moi un peu de ce nectar exquis,
Mais ne m'ennivre pas trop !

TENOR.

Fortuna d'un gran tempo mi se' stata,
O gloriosa donna, mia bella.

Tu m'as été d'un bonheur infini,
(Clamé six fois).
O ma Dame glorieuse et belle.

BASSUS.

Dammene un pocho di quella maçacrocha,

Donne-moi un peu de ce nectar exquis,

Dammene un pocho,
Et non me ne dar troppa.

Fortuna d'un gran tempo mi se' stata,

Dammene un pocho,
Et non me ne dar troppa.
Et dammene un pocho di quella macacrocha,

Donne-m'en un peu,
Mais ne m'ennivre pas trop !

Tu m'as été d'un bonheur infini,

Donne-m'en un peu,
Mais ne m'ennivre pas trop !
et donne-moi un peu de ce nextar exquis,

(3 derniers vers clamés 3 fois).

2ème partie.

SUPERIUS, CONTRATENOR, TENOR et BASSUS.

Dammene un pocho di quella macacrocha,
Et non me ne dar troppa.

Donne-moi un peu de ce nextar exquis,
Mais ne m'ennivre pas trop !

Trad. A.-M. Mathy.

6) H. ISAAC, "Le serviteur" (3 v.), FLORENCE, Bibl. Naz., B.R. 229 (olim Magl. XIX, 59) f. 278v-279. Manuscrit copié à Florence vers 1492 pour Alessandro Braccesi.

Ed. H.M. BROWN, op. cit., II, p. 606-608.

Forme musicale : Libre interprétation instrumentale sur le thème de la chanson Le serviteur haut querdonné de G. Dufay exposé au superius.
Interprétation par THE MEDIEVAL ENSEMBLE OF LONDON.

7) H. ISAAC, "Alla battaglia", (4 v.), FLORENCE, Bibl. Naz., Panciatichi 27, f. 9v-12r (Sans texte). Manuscrit copié à Florence au début du XVI^e siècle. Texte de Gentile Aretino dans FLORENCE, Bibl. Naz., B.R. 337, f. 69-71, uniquement au bassus. La reconstitution texte-musique est due aux interprètes du LONDON PRO MUSICA.

Forme musicale : 3 parties.

Prima pars :

Alla battaglia, presto !
Armirsi ognun di sua corazza.
Per parte dell'excelso capitano
Ognun sia presto arma e sia in camino.
Su, valenti Signor di mano in mano,
Signor Julio e Organtino
O Signor Paulo Orsino,
Sarazene! si spaza.

A la bataille, vite !
Que chacun s'arme de son bouclier.
Pour être aux côtés de l'excellent capitaine
Que chacun soit vite armé et en marche.
Courage, valeureux Seigneurs,
Seigneurs Julio et Organtino
Soyez aux côtés du seigneur Paolo Orsino.
Sarzanello doit être pris d'assaut.

Secunda pars :

Schinier, falde e coraza, fiancaletto
Su, lancia, stocco e mazza !
Al caval ! Al caval !
Su, messer Hercole, Criaco e Carbone,
Conte Rinuccio e'l signor Honorato,
Sir di Piombino, Annibale e Guidone
Giovanni Saval Malespina e Currado

Protégez-vous avec vos armes et vos armures.
Attention aux lances, épées et massues !
A cheval ! A cheval !
Courage, seigneurs Hercole, Criaco et Carbone,
Comte Rinuccio et seigneur Honorato,
Seigneurs de Piombino, Annibale et Guidone
Giovanni Savelli, Malespina et Currado.

Terza pars :

Ognun sia presto armato e a cavallo montato.
Su spade, sproni e alabarde,
Aleardo, aleardo, sequitiam lo stendardo !
Bolognesi e Galeschique
Alor che son prigionii e rottii
Su, huom'valenti e franchi stradiotti,
Su, buon soldati e docti,
Leviam di qui questa brutta canaglia.

Que chacun soit vite armé et à cheval.
Que vos épées, éperons et hallebardes,
Soient hissées sur le cheval, suivons l'étendard !
Que les Bolonais et les Français
Soient faits prisonniers et mis en pièces.
Courage, hommes vaillants et soldats audacieux,
Courage, bons et habiles soldats,
Débarassons Sarzanello de ces horribles canailles.

Trad. A.-M. Mathy.

Interprétation par le LONDON PRO MUSICA.

8) ANONYME, "Canto di lanzi sonatori di rubechine" (4 v.), FLORENCE, Bibl. Naz., B.R. 230, (olim Magl. IXI, 141) f. 96v. -97. Manuscrit copié à Florence entre 1492 et 1494.

Ed. J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 101-103.

Forme musicale : ABB'CA. Dans la première strophe, le final est instrumental.

I.

A. Buon maestre rubechine
queste lanzi tutte stare :
chi ascolte suo sonare
un dolceze par divine.

B. Queste poche istormentuze,
dar dilette et gran solaze :

B'. tutte quorsalte et galluzze,
chi'l tener sonan de in brazze :

C. ma se star gran rubechaze,
non puo far bel calatine.

A. Buon maestre...

II.

B. Per far suone chiare et belle,
quando star corde allentate,

B'. toche queste bischerelle
che qui drente star ficate :

C. Quando afer ben temperate,
ti far voce ghalantine.

A. Buon maestre...

III.

B. Se foler con queste suone
far cibatte et bel morescha,

B'. star maestre tutte buone
queste lanzi et noi todesche :

C. suone ancor quel danz ussesche
che si chiama ciascherine.

A. Buon maestre...

9) ANONYME, "Carro della morte" :

a) FLORENCE, Bibl. Naz., B.R. 337, (olim Palatino 1178), f. 99v. Uniquement partie du bassus, sans texte ;

b) libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antiche e moderni composte..., Venise, Serafino Razzi (1563), f. 100v-101 (Texte d'Antonio Alamanni).

- Transcription de la musique d'après cette édition.

- 5 autres sources manuscrites et éditées pour le texte du début du XVIème siècle au XVIIe siècle.

Ed. J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 18-19.

Forme musicale : ABB'CA.

I.

A. Dolor, pianto e penitenza
ci tormenta tutta via ;
questa morta compagnia
va gridando penitenza erre

Douleur, pleur et pénitence
nous tourmentent sans cesse ;
cette mortelle compagnie
en criant : "pénitence".

B. Fummo gia come voi sete,
voi sarete come noi ;

Nous fûmes comme vous êtes,
vous serez comme nous sommes ;

B'. morti siamo come vedete :
cosi morti vedrem voi.

Nous sommes morts comme vous le voyez :
ainsi morts, nous vous verrons.

C. e di la non giova poi,
dopo'l mal, far penitenza.

et de là, on ne jouit plus,
après le mal, il faut faire pénitence.

A. Dolor...

Douleur...

II.

B. Ancor noi per carnevale
nostri amor giuan cantando ;

Pendant le carnaval,
nous allions chanter nos amours ;

B. e cosi di male in male
andavan moltiplicando :

et ainsi de mal en mal
nous avons accumuler les maux :

C. hopel mondo andiam gridando
"pentitenzia, penitenza".

maintenant, nous allons par le monde en criant :
"pénitence, pénitence".

A. Dolor...

Douleur...

III.

B. Se vivendo ciascun muore,
se morendo ogn'alma ha vita,

Si en vivant, chacun meurt,
si en mourant, chaque âme a la vie,

B'. il Signore d'ogni signore
questa legge ha stabilita :

le Seigneur de chaque être
a imposé cette loi :

C. tutti havete a far partita :
"pazienza, pazienza".

tous, vous devez être prêts au départ :
"patiente, patience".

A. Dolor...

Douleur...

Trad. A.-M. Mathy.

Interprétation par le LONDON PRO MUSICA.

10) H. ISAAC, "Canto delle dee" (4 v.), FLORENCE, Bibl. Naz., B.R. 230 (olim Magl. XIX, 141), f. 116v-117. Manuscrit copié à Florence entre 1492 et 1494.

Ed. J.J. GALLUCCI, op. cit., p. 26-28.

Forme musicale : AA'B.

I.

A. Ne piu bella di queste ne piu degna
si truova alcuna idea :

On ne peut imaginer déesses plus belles
et plus dignes que celles-ci :

A'. Iunon vedete che nel ciel su regnia,
vedete Citherea,

voyez Junon qui règne au ciel,
voyez Vénus Cythérée,

B. madre dolze d'amore,
vedete qui Minerva,

mère pleine de doux amour,
voyez ici Minerve,

che gl'ingegni conserva
e'l martial furore
domma coll'arte et colla sapienza :
venuti insieme ad abitar Fiorenza.

II.

A. Fiorenza, tu sarai la piu famosa
cipta che vegha el sole ;

A'. di lor presenza sarai gloriosa :
lunon tuo stato vuole

B. crescere et in concordia
tener donne et mariti
e ciptadini uniti,
terrà senza discordia,
farà el popolo fruir fuor d'ogni usanza
sano et gagliardo et sempre in abbondanza.

III.

A. Ma Vener bella sempre in canti e'n feste,
in balli e'n noze et mostre,

A'. in varie foggie et nuove sopraveste,
in torneamenti et giostre,

B. fara'l popolo fiorito,
fara galante et bebbe
tutte donne et donzelle,
con amorosa vista ;
terrà sempre Fiorenza in canti et riso,
et dirassi : Fiorenza é'l paradiso.

Trad. A.-M. Mathy.

qui protégé l'intelligence
et domine l'ardeur guerrière
avec art et sagesse :
toutes sont venues habiter Florence.

Florence, tu seras la plus illustre
cité que le soleil illumine ;

leurs présences feront ta gloire :
Junon veut exalter

ton nom et dans la concorde
garder femmes et maris
et citoyens unis,
elle écartera la discorde,
elle fera prospérer ton peuple de façon extraordinaire
afin qu'il soit toujours sain, vigoureux et en abondance.

Mais Vénus toujours belle, entourée de chants, présente dans les fêtes,
les bals, les noces et les tournois,

à la mode dans ses nouveaux et somptueux vêtements,
enchantera tournois et joutes,

elle rendra le peuple heureux,
courtoises et gentilles
toutes les femmes et les jeunes filles,
avec une adorable bienveillance ;
elle maintiendra toujours Florence en chants et en rire,
et on dira de Florence qu'elle est le paradis !