

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

par

Anne-Marie BRAGARD

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

I- XIV^e siècle

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

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

Echo la primavera

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

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

(Traduction S. BLAVIER)

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

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

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

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

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

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

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

Muris, mathématicien et astronome à l'Université de Paris, amplifiait, dans son traité Ars novae musicae, l'échelle des valeurs musicales en ajoutant à la longa * , la brevis • et la semibrevis ♦ utilisées jusque là, la duplex longa ■ et la minima ↓ . De plus, ne s'en tenant plus à la seule sacro-sainte valeur ternaire, il reconnaissait l'application de la division binaire (imparfaite) à ces notes.

Philippe de Vitry, dans son traité Ars nova de 1320 sera plus audacieux encore. Il se dégage complètement des considérations philosophiques sur la musique et déclare au début de son traité : "Musica tria sunt genera : mundana, humana, instrumentalis. De instrumentali ad presens est intentio". Vitry consignera dans ce traité ce qu'il avait déjà innové dans son motet Garrit Gallus/ In nova fert/ Ténor sans texte du Roman de Fauvel (4), mais il ira plus loin dans la complexité de la notation musicale, tout en la précisant. C'est ainsi qu'il introduit des signes pour distinguer la minime ↓ de la semi-minime ↘ et qu'il définit les quatre prolations régissant l'art musical (voir Tableau I, p.5) De plus, les changements de temps ou de prolation seront indiqués par un changement de couleur. En principe, la notation noire est la division ternaire tandis que la notation rouge ou les notes creuses sont la notation binaire. Vitry systématisera aussi l'isorythmie appliquée au ténor qui soutient les autres voix, isorythmie déjà pratiquée dans l'"Ars antiqua", mais exposée dans les oeuvres du théoricien-compositeur et dans celles de l'"Ars nova" française avec plus de rigueur (5).

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

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

Marchettus adopte les quatre proportions françaises qu'il appelle quaternaria, senaria imperfecta, senaria perfecta et novenaria, mais il leur en ajoute deux autres qui témoignent de la volonté de varier encore davantage les valeurs rythmiques : ce sont l'octonaria et la duodenaria. Ces "divisiones" se distinguent des autres par des points encadrant le nombre, ce ne sont pas la valeur d'une brève (voir Tableau II, 1)

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

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

Tableau I.

Echelles des valeurs selon Philippe de Vitry

Tempus perfectum, prolatio major



Temps



d.

Prolation



d. d. d.



Tempus perfectum, prolatio minor



Temps



d.

Prolation



d. d. d.



Tempus imperfectum, prolatio major



Temps



d.

Prolation



d. d.



Tempus imperfectum, prolatio minor



Temps



d.

Prolation



d. d.



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

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

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

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

Chon bracchi assai

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

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

Quand'io ricoverai col mio uccello	Quand je trouvai un abri avec mon faucon
Dove una pastorella il cor mi punse	Où se trouvait une bergère, mon coeur se brisa.
R- <u>Sola</u> era li, onde fra me dicea	R- Elle était <u>seule</u> , et je me suis diè:
"Ecco la pioggia, ecco Dido e Enea".	"Voici la pluie (certes), (mais voici aussi) Didon et Enée.
	(Traduction A.-M. Bragard)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Musicha son / Già furon / Ciascun vuoli
Madrigal' à 3 voix ayant chacune son propre texte,
in Florence, B.N., Panc. 26, f° 99v-90r ; ID., B.L., Sg. f° 121v-122r.

CANTUS
Stanza

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

Ritornello

Perche' ngnorantia'n vigi' i
ongnun' chostuma
Lasciasi' i buon' e pigliasi
la schiuma.

CANTUS

Stanza

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

Ritornello

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

CONTRA-TENOR
Stanza

Già furon le dolcezze mie
pregiate
Da cavalier, baroni e
gran Signori,
Or sono'n bastardita
gienti chori.

Ritornello

Ma i' musicha sol non
mi lamento
Ch'ancor l'altre virtu'
scia te sento.

Traduction

CONTRA-TENOR

Stanza

Mes douceurs étaient alors
appréciées
Par des chevaliers, barons
et grands Seigneurs,
Maintenant, ces douceurs
sont "bâtardisées" par
le peuple.

Ritornello

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

TENOR
Stanza

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

Ritornello

Chi vuol d'una virtu' venire
in loda
Conviengli prima giugner' alla
proda.

TENOR

Stanza

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

Ritornello

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

(Traduction A.-M. Bragard)

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

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

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

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

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

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

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

II - XVe siècle

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

D'autre part, à côté de la musique "savante" s'épanouiront des genres semi-populaires comme la "frottola" dont Landini avait pressenti et craint le développement.

A - Musique "savante"

Guillaume Dufay (1400-1474), originaire du diocèse de Cambrai, voyagea dès l'âge de dix-sept ans à travers l'Europe. Sa première étape fut Constance où se tenait le fameux Concile qui mit fin au schisme (1414-1418). Ce Concile fut un lieu de rencontre exceptionnel pour les musiciens de toutes nations qui accompagnaient leurs cardinaux. Lorsque le nouveau pape Martin V retourna enfin à Rome, beaucoup de musiciens ultramontains le suivirent. Dufay séjournera ainsi

de nombreuses fois en Italie où il écrira plusieurs œuvres de circonstance .Parmi elles, Nuper rosarum flores (35) nous paraît être d'une importance capitale pour l'histoire de la musique, car sa conception même est liée à la construction de la coupole de Santa Maria del Fiore de Florence conçue par Brunelleschi (36).

Nuper rosarum flores

Motet à 4 voix en 4 parties.

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

I- Nuper rosarum flores
Ex dono pontificis
Hieme licet horrida

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

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

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

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

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

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

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

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

(Traduction Fr. Duysinx)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marchetto CARA

Io non compro piu speranza

Frottola à 2 voix.

Io non compro piu speranza	Je ne veux plus acheter de l'espérance
Ch'egli é falsa mercanzia	Car c'est de la mauvaise marchandise.
A dar sol attendo via	J'attends de donner
Quella poca che m'avanza.	Le peu qui me reste.
Cara un tempo la comprai,	Ce que j'ai, je l'ai acheté très cher jadis
Hor la vendo a bon mercato.	Et maintenant je le revends pour rien.
E consiglio ben che mai	Je ne conseillerais jamais à
Non ne comprì un venturato	personne/D'acheter de l'espoir
Ma piu presto nel suo stato	Mais plutôt de se contenter
Se ne risti con constanza.	De sa propre condition.
El sperare é come el sogno	Espérer équivaut à rêver
Che per piu riesce in nulla	Et de plus, cela ne sert à rien.
El sperar è proprio il bisogno	Espérer, c'est vraiment le
Di chi al vento si trastulla.	besoin/ De jouer avec le vent.
El sperar sovent a nulla	L'espoir ne sert à rien/ Si ce
Chi continua la sua danza.	n'est qu'il continue sa danse
	(c.à.d. qu'il continue à se moquer de nous)
Io non comori piu speranza	Je ne veux plus acheter de l'es-
Ch'egli è falsa mercanzia.	pérance/ Car c'est de la mauvaise marchandise.

Traduction A.-M. Bragard)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANONYME

Canto dei scriptores

Chant des écrivains publics. Chant de carnaval florentin.

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

(Traduction A.-M. Bragard)

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

ANONYMES

Canzoni da ballo

Chansons à danser

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

- Nel resto poi, la non ne vuol far nulla
E sempre mai mi dice di no.
- Mais elle ne s'aventurera pas davantage
Et elle me dira toujours non.
- b) Noi ci vogliam' partie
Da voi, liet' e contente
Perche nostro desire
E di guardar gl'armenti
E voi, con passi lenti
Seguite amor cantando.
- b) Nous voulons vous quitter
Heureux et contents
Car nous espérons
Pouvoir contempler les troupeaux
Et vous, à pas lents,
Vous suivez l'amour en chantant.
- c) Bussai la porta della donna mia
Ch'io vi fui preso e legato
E si, alla fede di buon cavalier
- c) Je frappai à la porte de ma dame
A qui je me trouvai lié et engagé
Ainsi que ma foi de chevalier.
- d) La pastorella si leva per tempo
Menando le caprete a pescer fuora
La traditora
Co'suoi begl'occhi m'innamora
E fa di meza note apparir giorno
- d) La bergère se lève tôt
Et conduit ses chèvres dans les prés.
La coquine
M'a fait tourner la tête avec ses beaux yeux
Au point que minuit me semble à présent être midi.
- e) E su quel monte dove si leva il sole.
- e) Montez au sommet de cette montagne d'où l'on voit se lever le soleil.
- f) Maggio valente
Lo fior dell'estate
Gran gran allegrezza
Ne porta la gente.
- f) Le beau mois de Mai
La fleur de l'été
Nous apporte
Une très grande allégresse.
- g) Sorella mia piacente ed avenente
Non mi lasciar morir mal stronchen
Stron non mi lasciar morir in vicinanza.
- g) Gentille et charmante soeur
Ne me laisse pas mourir
Quand je suis près de toi.
- Traduction A.-M. Bragard)

C- Fin de l'âge d'or florentin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Henri ISAAC

Quis dabit capiti meo aquam?

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

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

Sic tuetur viduus solet,

Sic cignus moriens solet,
Sic luscinia conqueri.

Hœu miser

O dolor!

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

Tenor

Et requiescamus in pace.

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

Nunc muta omnia,
Nunc surda omnia.

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

Hélas! malheureux!

O douleur!

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

Ténor

Et reposons en paix !

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

A présent, tout est muet

A présent, tout est silencieux.

(Traduction Fr. Duysinx)

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

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

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

ADDENDUM

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

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

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

A.-M. BRAGARD.

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

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

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

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

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

J. QUITIN

LISTE DES CLICHES

- 1- Ambrogio LORENZETTI (1285-c.1348), Danseuses, chanteuses et joueuse de tambourin (détail de la fresque Il Buon Governo (1338-1340), Siena, Palazzo Pubblico).
- 2- IDEM, Effets du "Buon Governo" dans la vie urbaine, in ibid.
- 3- IDEM, Effets du "Buon Governo" dans la vie de campagne, in ibid.
- 4- IDEM, Maçons, in ibid.
- 5- IDEM, Marchands et artisans, in ibid.
- 6- IDEM, La vie et les travaux à la campagne, in ibid.
- 7- FLORENCE, Eglise de San Lorenzo, pierre tombale de Francesco LANDINI (1335-1397).
- 8- Ambrogio LORENZETTI, Jeunes gens à cheval (détail de la fresque Il Buon Governo)
- 9- Fr. LANDINI, Musica son/ Gia furon/ Ciascun vuoi, in FLORENCE, Biblioteca Laurenziana, Ms. Squarcialupi, f. 121v-122r.
- 10- Vue générale du Dôme Santa Maria del Fiore de Florence.
- 11- Andrea da FIRENZE (XIV^e siècle), Le Gouvernement de l'Eglise, détail de la fresque de ce nom (1366-1367), Florence, Santa Maria Novella, Il Cappellone degli Spagnoli.
- 12- Coupole de BRUNELLESCHI (Florence, Santa Maria del Fiore)
- 13- Idem.
- 14- Intérieur de la coupole avec fresques de BORGHINI et VASARI (XV^e siècle)
- 15- DONATELLO (1386-1466), Cantoria (1433-1439), in FLORENCE, Museo del Duomo.
- 16- Luca della ROBBIA (XIV^e-XV^e siècles), Cantoria (1430-1435), in ibid.
- 17- D. GHIRLANDAIO (1449-1494), Portrait de Laurent le Magnifique (détail de la fresque L'Approvazione della Regola di S. Francesco (1485). Florence, Basilica di S. Trinita).
- 18- D. GHIRLANDAIO, Marsile Ficin et des humanistes florentins (détail de la fresque La vita di San Giovanni Battista. Florence, Eglise de Santa Maria Novella).
- 19- Fra BARTOLOMEO, Savonarole (Florence, Museo San Marco)
- 20- Savonarole prêchant (Estampe extraite du Compendium di Rivelazione, 1496).
- 21- Lorenzo LOTTO (1480-1556), Le tre età dell'uomo (Attribué à Lotto, mais probablement de BRONZINO (1502-1572)).

NOTES

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

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

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

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

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

Ce motet de Vitry est farci de ~~mm~~ inimes, mais In nova fert

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

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

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

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

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

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

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

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

12- ID., ibid., p.193

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

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

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

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

Interea magno misceri murmure caelum
 incipit, insequitur commixta grandine
 nimbus,
 Et Tyrii comites passim et Troiana
 iuventus
 Dardaniusque nepos Veneris diversa
 per agrus
 tecta metu petiere; ruunt de monti-
 bus amnes.

Pendant ce temps, le ciel commence à se mêler de vastes grondements, un orage surgit, mêlé de grêle; effrayés, l'escorte des Tyriens, la jeunesse de Troie, le petit-fils dardanien de Vénus ont cherché par la campagne des abris, çà et là, au hasard; les torrents s'élancent des montagnes.

Speluncam Dido dux et Troianus eandem
 deveniunt. Prima et Tellus et pronuba
 Iuno
 dans signum; fulsere ignes et conscius
 aether
 conubiis, summoque ulularunt vertice
 Nymphae.

Didon et le chef troyen La Terre en premier lieu, Junon, qui préside à l'hymen donnent un signal: des feux, l'éther compli- ce ont brillé pour des noces, du haut des sommets, les Nymphes ont poussé leurs clameurs.

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

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

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

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

21- N.PI' ROTTA, Landini (Landino), Francesco in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1960, t. VIII, col. 163-168.

22- Pour l'étymologie de ce mot, N.PI' ROTTA ne croit pas à celle que propose Antonio DA TEMPO dans son traité de métrique Summa artis rythmici vulgaris dictaminis d'autant de 1332 où ce théoricien fait dériver madrialis de mandria

Annexes à la p. 20 - 31. Notes 23 et 24.

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

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

- 7 -
- 25- Pour ce terme, voir U.GÜNTHER, Das Ende der Ars Nova, in Die Musikforschung, XVI (1963), pp.105-120.
- 26- Voir l'étude de S.CLERCX, Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps (Vers 1335-1411). 2 vol., Bruxelles, Palais des Académies, 1960.
- 27- Cette oeuvre est transcrite par S.CLERCX, op.cit., II.
- 28-ID., ibid., I, p.55
- 29- ID., ibid., I, pp.24 et 26.
- 30-K. von FISCHER, Squarcialupi, Antonio in M.G.G., XII (1965), col.1096-1097; ID., Squarcialupi-Codex, in ibid., col.1097-1100.
- 31- K. von FISCHER et M.LUTOLF, Handschriften mit Mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, in R.I.S.M., München-Duisburg, 1972, p.756, n°167, f°121v-122r.
- 32- G.REESE, Music in the Middle Ages, New-York, 1968, p.373.
- 33-F.TORREFRANCA, Il segreto del Quattrocento, Milan, 1939.
- 34- Voir plus loin, note 56.
- 35- Ch. VAN DEN BORREN, Etudes sur le XVe siècle musical, Anvers, 1941, p.37. Voir en outre G. de VAN, Guglielmi Dufay. Opera omnia in Corpus Mensurabilis Musicae, Rome, American Institute of Musicology, 1948, II, pp.III, XXVI-XXIX et la transcription de ce motet aux pp.70-76, ainsi que A.PIRRO, Histoire de la musique de la fin du XIVE siècle à la fin duXVIe, Paris, 1940, pp.71-72. Pour les relations entre Dufay et les Médicis, voir A.-M. BRAGARD, Les musiciens ultramontains des chapelles du pape Médicis Léon X (1513-1521) in Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, fasc. L (1980), p.168, note 3.
- 36- Une étude approfondie concernant les rapports entre les problèmes architecturaux du Dôme et les proportions musicales de cette oeuvre a été faite par Ch.WARREN, Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet in The Musical Quarterly, LIX, n°1 (1973), pp.92-105.
- 37- "Ampla da coprire con sua ombra tutti i popoli toscani", a écrit L.B.ALBERTI dans son De Pictura. Cette remarque est citée par A.VENTURI, op.cit., VIII, 1e partie (1923), pp.80-81.
- 38- A.VENTURI, Op.cit., op.70, 73 et 74.
- 39- Ces cinq états étaient : le duché de Milan, la république de Venise, les Etats du pape, le royaume de Naples et la république de Florence. Voir N.BRIDGMAN, La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400-1530), Paris, 1964, p.14. A ces états, il faut ajouter Ferrare, dominée par la famille des Este, et Mantoue, par celle des Gonzague.
- 40- Voir ID., ibid., et plus particulièrement le Chapitre 7 : Les étrangers en Italie, pp.109-124.
- 41- Voir l'étude de N.BRIDGMAN, La frottola et la transition de la frottola au madrigal in Musique et Poésie au XVIe siècle (Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique), Paris, 1954, pp.63-77.

42- ID., La vie musicale..., pp.149-153.

43- Le lecteur qui voudrait en savoir davantage sur ce phénomène doit se référer à ce livre admirable souvent cité de N. BRIDGMAN, La vie musicale... qui consacre le Chapitre 9 aux rapports de la musique et du langage, pp.137-142 pour l'époque qui nous concerne plus précisément. Nous voudrions en quelques mots montrer aussi à quel point le mouvement humaniste est lié à cette résurrection de la poesia volgare. En effet, si la génération de Cosme de Médicis s'appliqua, à la lumière des idées néo-platoniciennes révélées surtout par Pléton de Mistra, à rénover la tradition platonicienne telle qu'elle avait été transmise depuis saint Augustin, le paganisme latent de cet humanisme, déjà perçu au Trecento dans l'oeuvre de Pétrarque et de Boccace, éclata dans la seconde moitié du Quattrocento. Il s'imposa avec force comme la réaction logique aux doutes et aux tourments de la conscience médiévale. Les humanistes de l'Académie florentine se pencheront donc davantage sur les textes des auteurs anciens, puisant à la source même de la culture antique et se libérant ainsi des commentaires de la scolastique du Moyen âge. Mais ces érudits se laissèrent aussi séduire par la poésie élégiaque, idyllique et courtoise de Pétrarque. Marsile Ficin, qui dédia la traduction des Ennéades à Laurent, et Cristoforo Landino, qui enseignait Dante et Virgile à la cour des Médicis, découvrirent la beauté de la langue de Pétrarque. Landino proclama même que la langue toscane n'était certes pas inférieure à la langue latine (F. DE SANCTIS, Storia della Letteratura Italiana, Milan, 1949, II, p.16). De même, Poliziano s'attacha d'abord à l'étude de l'Illiade et composa des épigrammes latins avec la facilité d'un improvisateur (ID., ibid., p.19) pour se tourner ensuite vers la "poesia volgare". Plus que l'impérieuse nécessité pour un artiste de s'exprimer, ses Stanze reflètent les influences diverses et érudites d'un Ovide, d'un Virgile, d'un Pétrarque. Mais le ton était donné. La vivacité d'imagination de Laurent le Magnifique, son esprit mordant et satirique allié à une certaine grâce mélancolique s'accommodèrent admirablement de toutes les richesses expressives du dialecte toscan. "Maneggiava il dialetto con quella facilità che governava il popolo", remarque DE SANCTIS, Op.cit., II, p.26. Aussi excelle-t-il surtout dans des petits poèmes dans lesquels il caricaturait la société, sans épargner la sienne. Le chef-d'oeuvre du Médicis fut sans conteste La Nencia, petite parodie des amours de deux paysans narrée avec humour et digne de l'auteur du Decamerone.

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

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

46- Cité par F. GHISI, Op.cit., p.60

- 47- Fr. D'ACCONE, The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century in Journal of the American Musicological Society, XIV, n°3 (1961), p.338.
- 48- F.GHISI, Op.cit., p.55. Dans ce certo, Junon "nel cielo regna", Minerve "el martial furore doma coll'arte e colla sapienza...saggia ci dara vittoria contro i numici in guerra". Quant à "Vnere bella sempre in canti e feste, in balli e nozze et mostre...faraf galante et belle tutte donne et donzelle, con amorosa vista, terra sempre fiorenza in canti e riso e dirassi fiorenza el paradiso". Voir aussi A.-M. BRAGARD, Art. cit., pp.70 et 71.
- 49- Cité par F.GHISI, Op.cit., p.41. Laurent de Médicis définit l'art d'Isaac comme étant "Gravi et dolci et anchora ropte (?) et artificioso" dans une lettre adressée à son ambassadeur de Milan, Pietro ALAMANI.
- 50- Pour plus de détails sur Marsile FICIN et son apport à l'art musical voir D.P.WALKER, Le chant orphique de Marsile Ficin in Musique et Poésie au XVIe siècle (Colloques internationaux du Centre national de la Recherche scientifique), Paris, 1954, pp.17-33; de même que N.BRIDGMAN, La vie musicale pp.95-106.
- 51- A.CHASTEL, Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris, 1959, p.265 où il écrit "Venus id est Humanitas... C'est par cette doctrine que le milieu florentin a exercé sur le public italien la plus vive et la plus profonde influence; c'est aussi l'aspect du nouvel enseignement qui s'est le plus rapidement dégradé et qu'il était le plus difficile de soutenir sans contradictions et défaillances". Voir aussi les pages 267-268.
- 52- Voir A.-M. BRAGARD, Un manuscrit florentin du Quattrocento : le Magl.XIX,5 (B.R.229) in Revue de Musicologie, LII, n°1 (1966), p.70 qui, en note 5, écrit: "En plus de la villa de Castello du cousin du Magnifique, Lorenzo di Pierfrancesco, Botticelli a peint plusieurs panneaux et aussi des fresques figurant la déesse. D'autre part, c'est en 1485 qu'il produit Minerve et le Centaure". A.CHASTEL, Op.cit., pp.172, 173, 263 et 264 donne plus de détails sur ces œuvres.
- 53- F.GHISI, Op.cit., p.198. Notons toutefois que ce Trionfo dei diavoli a pu être écrit par A.Coppinus pour le retour des Médicis à Florence en 1512. Ce compositeur, en effet, était encore à Florence à ce moment-là; il se rendit à Rome lorsque Jean de Médicis, fils du Magnifique, devint pape sous le nom de Léon X en 1513. Voir la transcription de cette œuvre dans P.-M. MASSON, Op.cit., pp.74-77.
- 54- G. REESE, Music in the Renaissance, New-York, 1954, pp. 167-171. Voir aussi N.BRIDGMAN, La vie musicale... pp.159-162.
- 55- F.GHISI, Op.cit., p.187.
- 56- Ce manuscrit provenant de la Bibliothèque Medicea Palatina a été situé au début du XVIe siècle par B.BECKERINI, Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca di Firenze,

- 20 -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70- Fr. GUICCIARDINI, Della Istoria d'Italia, Fribourg, 1775 (1e édition en 1567), Libro Primo, I, pp.6-7 : "Ma fu morte incomodissima al resto d'Italia...perche era mezzo a moderare, e quasi un freno ne'dispareri, ene'sospetti...". Voir aussi N. MACHIAVELLI, Le Istorie Fiorentine, Milan, 1877 (1e édition 1520-1526), Libro Quinto, p.345 : "Come dalla sua morte ne dovesse nascere grandissime rovine, ne mostro il cielo molti evidentissimi segni, infra i quali, l'altissima sommita del templo di Santa Reparata fu da uno fulmine con tanta furia percossa, che gran parte di quel pinnacolo rovino con stupore e meraviglia di ciascuno".

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

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