

Académie Royale de Belgique
CLASSE DES BEAUX-ARTS
MÉMOIRES
Collection in-4° — Deuxième série.
Tome X. — Fascicule 1a.

Koninklijke Academie van België
KLASSE DER SCHONE KUNSTEN
VERHANDELINGEN
Verzameling in-4° — Tweede reeks.
Boek X. — Aflevering 1a.

JOHANNES CICONIA

Un musicien liégeois et son temps

(Vers 1335-1411)

PAR

SUZANNE CLERCX

PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE.

TOME I

LA VIE ET L'ŒUVRE



BRUXELLES
PALAIS DES ACADEMIES
RUE DUCALE, 1

1960

N° 1703

BRUSSEL
PALEIS DER ACADEMIËN
HERTOGSSTRAAT, 1

JOHANNES CICONIA

Un musicien liégeois et son temps
(Vers 1335-1411)

PAR

SUZANNE CLERCX

PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE.

TOME I

LA VIE ET L'ŒUVRE

Impression décidée le 14 octobre 1954.

A Jean

JOHANNES CICONIA

INTRODUCTION

L'œuvre de Johannes Ciconia eut un destin qui n'est pas sans exemple dans la changeante histoire des modes musicales. Remarquée du vivant de son auteur, chantée trente ans encore après sa mort, elle sombra ensuite dans l'oubli. Trois siècles passèrent. L'on ne savait plus rien de Ciconia quand le *padre Martini* découvrit l'un de ses traités : la *Nova musica*. La *Biblioteca Riccardiana* passait alors pour en posséder le seul exemplaire complet. Heureusement, le savant père avait un correspondant zélé à Florence : Lorenzo Mehus. Il le pria donc de copier ce texte. Lui-même emprunta à Ferrare un recueil contenant le *De proportionibus* du même auteur. Dans l'explicit, il eut la joie de constater que Johannes Ciconia avait été, en 1411, chanoine à Padoue ⁽¹⁾. L'ombre du vieux maître réapparaissait ainsi dans le royaume des vivants, sur les rives heureuses de la Brenta, à quelques lieues de Venise que le musicien avait chantée. Car le chanoine de Padoue n'avait pas seulement écrit de savants traités. Il avait composé. Un vieux codex contenait quelques-unes de ses œuvres : au style et à l'écriture, le *padre* conclut que Ciconia avait « fleuri » « o nel fine del XIV^o o nel principio del XV^o ⁽²⁾.

Durant un siècle, Johannes Ciconia fut, pour quelques érudits, ce qu'en avait révélé le savant père. C'est en 1868 seulement qu'Ambros souligna l'originalité du compositeur et l'importance du théoricien. Non seulement celui-ci avait abordé, dans son *De proportionibus*, « l'une des questions les plus difficiles de l'époque », mais, par certains motets du manuscrit de Bologne, il paraissait le premier des compositeurs officiels de la Sérénissime République ⁽³⁾. Enfin, il avait

⁽¹⁾ GASPARI et PARISINI, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, Bologne, 1890, t. I, pp. 203-204 et 348.

⁽²⁾ « Per maggiormente assicurarmi ho scritto in Padova facendo ricercare dai libri dell'Archivio del Capitolo, per scoprire il tempo in cui Gio Ciconia fù canonico. Da un codice di pergamena che ho presso di me et che dal carattere si conosce esser del XV. secolo, vi sono molti composizioni in contrappunto di varij autori fra quali di Gio Ciconia finche ho motivo di credere essere fiorito o nel fine del XIV^o o nel principio del XV^o ». (P. MARTINI, *Codex 52 du Liceo musicale de Bologne*, fol. XII).

⁽³⁾ AMBROS, *Geschichte der Musik*, t. III (1868), pp. 144-145.

été, au début du XV^e siècle, le premier médiateur entre l'Italie et les maîtres de la « fröhnländische Schule ⁽¹⁾ ».

Une nouvelle étape fut franchie en 1900. Johannes Wolf, qui avait rassemblé dans un catalogue les œuvres connues de Ciconia, mesura plus précisément le rôle qu'avait joué le musicien à l'aube du XV^e siècle. Jusqu'à la fin du XIV^e, — écrivait-il, — on ne relève aucun apport néerlandais dans la musique polyphonique. Le premier, Johannes Ciconia lui imprima sa marque et celle-ci dut être d'autant plus forte que le chanoine avait été, à la fois, praticien et théoricien ⁽²⁾. D'autre part, Wolf tirait, de l'analyse de quelques motets de circonstance, certaines précisions chronologiques supplémentaires. Ainsi, le motet *O felix templum jubila* lui paraissait célébrer la construction, en 1400, d'un nouveau temple à Padoue par l'évêque Stefano Carrara. *Ingens alumpnus Padue* était écrit en l'honneur d'un ancien étudiant de Padoue, Francesco Zabarella (1340-1417), qui devait devenir cardinal et mourir au concile de Constance au faîte des honneurs. *Venecie mundi splendor* s'adressait à Michel Steno qui fut, entre 1413 et 1423, doge de Venise. Par conséquent, l'activité du musicien pouvait approximativement se situer entre 1400 et 1420. Sans pouvoir fixer la mort de Ciconia, Wolf suggérait la date de 1431, en vertu d'une mention décelée dans un petit traité ⁽³⁾ où le nom : « Io. de Ciciis » aurait peut-être dû se lire : « Io de Ciconiis » ⁽⁴⁾. Enfin, quelques années plus tard, Johannes Wolf définissait, dans sa *Geschichte der Mensuralnotation*, les particularités de la notation de Ciconia et mettait en relation les procédés du praticien et les théories du *De proportionibus*.

Que le savant musicologue allemand étudiât ce compositeur nordique à propos de l'*ars nova* italienne, était caractéristique ; mais, rendant compte du monumental ouvrage de Wolf, Friedrich Ludwig devait nuancer ce jugement ⁽⁵⁾. Ciconia lui paraissait « éclectique », partagé entre les modes anciennes de certain virelai français (*Sus une fontayne*) et la manière nouvelle du canon *Quod jactatur*. D'autre part, le musicien de Padoue, qui semblait encore sacrifier aux traditions de l'*ars nova* italienne dans sa ballade à deux voix *Dolce fortuna*, annonçait, au contraire, l'avenir dans plusieurs compositions du manuscrit de Bologne ⁽⁶⁾.

Durant une vingtaine d'années, cet art fluctuant et complexe cessa, à nouveau, d'intéresser les chercheurs. En 1929, A. Cimbro mettait en doute l'origine liégeoise de Ciconia ⁽⁷⁾, au moment même où Eugénie Droz signalait aux musicologues la présence de son nom dans les archives de la collégiale de Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège ⁽⁸⁾. La première, elle entrevit la relation qui pouvait exister

⁽¹⁾ ID., *Ibid.*, p. 472.

⁽²⁾ J. WOLF, *Der niederländische Einfluss in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480*, dans *Tijdschrift der Ver. voor Ned. Muziekgesch.*, t. VI (1900), pp. 200-202, 215.

⁽³⁾ *De semibrevis caudatis a parte inferiori*, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, Ms. 1257, f°42 v°.

⁽⁴⁾ « Anno Domini M° IIIIc XXXI et die quinta mensis novembris, incepi morari cum reverendo in Christo patre domino Io. de Ciciis, divina providente clemencia preposito Montis Iovis, cui Deus det vitam longevam in hoc seculo eternamque in alio ». J. WOLF, *op. cit.*, p. 206.

⁽⁵⁾ Dans S. J. M. G., t. VI (1904-1905), pp. 597 et sq.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 640.

⁽⁷⁾ A. CIMBRO, *La musica e la parola del trecento al cinquecento*, dans *Rassegna musicale* (1929), p. 297.

⁽⁸⁾ L'inventaire de ces archives venait d'être publié par un excellent érudit liégeois Léon LAHAYE : *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, Bruxelles, 1921-1933, 2 vol., t. I, p. LXIII.

entre certains personnages cités dans ces archives et plusieurs musiciens liégeois connus par les manuscrits de Bologne, d'Oxford et de Trente, particulièrement Johannes Ciconia et Johannes de Sarto (¹). Dès l'année suivante, Antoine Auda mentionnait Ciconia parmi les musiciens de l'ancien pays de Liège et, dans cette « somme » irremplaçable, sa présence cessait, — il faut l'avouer, — de surprendre. En des termes volontairement prudents, Auda reprenait la suggestion d'Eugénie Droz et rappelait la carrière liégeoise du chanoine Chiwongne ou Ciconia qui semblait bien devoir être identifié au Johannes Ciconia de Padoue (²). Mais cette identification était-elle fondée ? Et, dans ce cas, où le chanoine musicien avait-il reçu sa formation (³) ? Quels étaient les milieux musicaux qu'il avait pu connaître ?

* * *

Ces questions restaient sans réponse, tandis que la connaissance de l'*ars nova*, française et italienne, à laquelle l'œuvre de Ciconia avait été rattachée, progressait sensiblement.

Les travaux de F. Ludwig (⁴) et de H. Besseler (⁵), — qui, à bien des égards, fut son héritier, — projetaient en effet une lumière nouvelle dans un domaine encore peu exploré. Les sources étaient inventoriées, l'évolution des formes musicales et de la notation plus clairement indiquée. Entre l'*ars nova* franco-italienne, d'une part, et, d'autre part, l'art du XV^e siècle, illustré par Dufay, le rôle de Ciconia était suggéré (⁶). Il allait être défini par Charles Van den Borren (⁷). Par son art « sain et vigoureux », — écrivait le maître, — Ciconia a franchi l'impasse de complexité dans laquelle se perdait l'*ars nova* française et dépassé l'« italianisme raffiné jusqu'à la morbidesse ou le bizarre » de certains musiciens de la fin du *trecento*. Dans la notation de Ciconia, Charles Van den Borren relevait la « parfaite appropriation à son but » ; dans les motets « monumentaux », il reconnaissait le style de la « Renaissance italienne du XV^e siècle ». Bref, Ciconia offrait « le type accompli d'un artiste nourri de tradition française mais qu'un long contact avec sa patrie d'adoption a fortement contribué à dégothiciser... ».

Tout paraissait se résoudre clairement, quand, en 1935, la découverte d'un manuscrit bouleversa le sujet en posant des problèmes tout nouveaux. Il s'agissait de fragments d'un manuscrit musical retrouvés par MM. Mancini et Ghisi, les uns à Lucques, les autres à Pérouse, dans la reliure de protocoles notariaux (⁸). Onze

(¹) E. DROZ, *Musiciens liégeois du XV^e siècle*, dans *Revue de Musicologie*, Paris, 1929, pp. 287 et sq.

(²) A. AUDA, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, Liège, 1930, p. 84.

(³) A. Auda lui-même considérait Ciconia comme un musicien du XV^e siècle. Voir sa table des noms, p. 286.

(⁴) Fr. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, dans *Archiv. f. Musikwiss.*, t. V (1923).

(⁵) H. BESELEER, *Studien zur Musik des Mittelalters*, dans *Archiv. f. Musikwiss.*, t. VII (1925), pp. 167 sq. et t. VIII (1926), pp. 131 sq.

(⁶) H. BESELEER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, dans *Handbuch der Musikwiss.*, Potsdam (1931), p. 194.

(⁷) Ch. VAN DEN BORREN, *Considérations générales sur la conjonction de la polyphonie italienne et de la polyphonie du nord pendant la première moitié du XV^e siècle*, dans *Bull. de l'Instit. hist. belge de Rome*, t. XIX (1938), pp. 179-181.

(⁸) Sur la découverte de ces fragments, voir F. GHISI, *Un frammento musicale dell'Ars nova italiana*, dans *Rivista musicale italiana*, 1938, fasc. 2, pp. 162-168. — ID., *Bruchstücke einer neuen Musikhandschrift der italienischen Ars nova*, dans *Archiv f. Musikforschung*, t. VII (1942), pp. 17-39. — (trad. de *Frammenti di un nuovo codice musicale dell'Ars*

ballades, madrigaux et *caccie* ressuscitaient, comme par miracle, un aspect quasi insoupçonné de l'art de Ciconia !

Mais où situer ces œuvres dans la vie du musicien et dans l'évolution musicale du temps ? Se fondant sur la présence de Ciconia à Padoue de 1400 à 1411 et sur la transcription, dans le manuscrit de Lucques, de compositions d'Antonio Zachara de Teramo, — F. Ghisi répondit : entre les années 1420 et 1440. Au surplus, il invoquait des considérations de style et de notation (¹). Dans l'étude exhaustive qu'il consacra au manuscrit de Lucques, N. Pirrotta devait préciser cette position (²). Il pensait, en effet, que les dernières œuvres découvertes avaient été composées après 1411 dans une ville du centre de l'Italie : Lucques, Trani, peut-être Teramo. Toutefois, diverses raisons l'inclinaient à resserrer l'époque de leur création entre 1420 et 1425, « certainement pas après 1430 ».

Entretemps, Besseler avait revu l'évolution du style de Ciconia et, à nouveau, définissait son rôle dans le développement de la musique au début du XV^e siècle. Formé à la tradition gothique française, le maître nordique apporta en Italie le motet de circonstance, solidement charpenté à la manière du motet isorythmique français ; mais il en tempéra la rigueur en empruntant à l'art italien du *trecento* une structure mélodique et une veine inventive plus ductiles (³). Pour la première fois, Besseler parlait même d'une « Epoche Ciconia » formant transition entre l'*ars nova* franco-italienne et l'art de Dufay (⁴). Ainsi, Ciconia devenait l'agent principal d'un « passage » entre deux grandes écoles musicales.

Mais, dans ce « passage », où situer les œuvres du manuscrit de Lucques ? Car le problème restait posé et, pour le résoudre, N. Pirrotta remania à nouveau le « schéma » de l'évolution générale du style de Ciconia. Comment le musicien avait-il donc évolué ? Rompu aux techniques françaises et italiennes de l'*ars nova*, Ciconia, — déclare N. Pirrotta, — avait donné, tour à tour, une solution italienne puis française à ses motets (⁵). Mais, après 1412, influencé sans doute par les théories de Prosdocimus de Beldemandis, qui vivait précisément à Padoue à cette époque (⁶), Ciconia se serait plus résolument tourné vers l'art italien du *trecento* ; les ballades et les madrigaux de Lucques refléteraient une volonté consciemment archaïsante (⁷). Ils seraient l'un des effets de la « réaction nationale » que la vague

nova italiana, dans *La Rinascita*, Florence, t. V, 1942). — Id., *Italian ars nova music. The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca Codex*, dans *Journal of Renaissance and Baroque Music.*, t. I (1946), pp. 173-191. — A. MANCINI, *Frammenti di un nuovo codice dell'Ars nova* dans *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*, sér. VIII, vol. II, Rome, 1947. — A. BONACCORSI, *Un nuovo codice dell'Ars nova. Il codice Lucchese* dans *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*, sér. VIII, vol. I, *Memorie*, Rome, 1948. — F. GHISI a momentanément cru pouvoir rapprocher des fragment, de Lucques et de Pérouse, un fragment de manuscrit découvert dans les archives capitulaires de Pistoia.

(¹) *Bruchstücke...*, p. 28.

(²) LI GOTTI et PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, dans *Musica Disciplina*, 1949, pp. 119-138 ; 1950, pp. 111-152 ; 1951, pp. 115-142.

(³) H. BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig, 1950, pp. 79-82.

(⁴) Id., *Ibid.*, p. 82.

(⁵) N. PIRROTTA, *op. cit.*, 1951, pp. 127-129.

(⁶) Le *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytalicorum* de Prosdocimus de Beldemandis fut en effet écrit à Padoue en 1412. Cf. DE COUSSEMAKER, t. III, pp. 228 sq. et CL. SARTORI, *La notazione italiana del Trecento...*, Florence, 1938, qui ont publié deux versions à peine différentes de ce traité.

(⁷) Cette réaction à caractère archaïsant fut également relevée par LI GOTTI, *La Poesia musicale italiana del secolo XIV*, Palerme (1944), p. 84.

d'influence française avait soulevée dans l'Italie du Nord (¹). Après quoi, Ciconia aurait heureusement fondu tradition italienne et formation nordique pour formuler enfin un style plus personnel (²). « Évolution singulière et singulièrement oscillante », avions-nous constaté à propos de cette explication (³). Et, continuant cette curieuse partie musicologique par dessus les Alpes, H. Besseler devait finalement tenter d'amalgamer sa thèse d'une « époque Ciconia », — qu'il se décidait à fixer entre 1400 et 1430, — à la découverte d'Eugénie Droz (1929), dont l'intérêt lui était enfin apparu. Il accepta d'associer le musicien de Padoue de 1411 au chanoine de Liège cité en 1389 et de reculer jusqu'en 1393 et à la fin du XIV^e siècle deux de ses œuvres (⁴). Mais, bien entendu, maître Johannes ne pouvait être la personnalité la plus marquante de « l'époque 1400-1430 » que s'il restait essentiellement un musicien du XV^e siècle.

En vérité, les savantes explications de N. Pirrotta et de H. Besseler se fondaient sur deux postulats. Le premier : musicalement, Ciconia n'avait pas, ou avait peu vécu avant 1400. Le second : il vivait encore bien après 1411, date apposée sur le dernier de ses traités. Mais si le musicien était mort en 1411, que fallait-il retenir du classement proposé pour des œuvres composées dans la tombe ? Et s'il était mort en 1411, n'avait-il pu commencer sa carrière bien avant la fin du XIV^e siècle ? De toute évidence, il était prématûr de vouloir expliquer une œuvre sans connaître les faits les plus importants d'une vie. Ce sont les étapes et les limites de l'existence de Johannes Ciconia qu'il convenait tout d'abord de fixer, en dehors de tout système explicatif (⁵). Nous nous sommes donc appliqués à cette tâche. Notre premier livre expose les résultats de ces recherches. Le second analyse l'œuvre en fonction de la vie du maître, et des milieux qu'il connut. Nous publions enfin les compositions connues de Ciconia transposées en notation moderne. Puisse ce travail éclairer davantage la personnalité d'un musicien séduisant et, avec elle, ce XIV^e siècle musical où tant de problèmes demeurent encore obscurs.

Au moment où va paraître cet ouvrage, le sentiment d'une séparation nous étreint : le travail scientifique fait aussi partie de la vie affective. Or, depuis 1950, Johannes Ciconia était entré dans notre vie familiale. Nous l'avons « pisté » à la trace aux archives de Liège, en Avignon, à Padoue. Nous avons vécu avec lui, partagé ses sentiments, cherché à deviner ses mobiles. Nous avons scruté ses écrits, sa pensée et nous l'avons suivi dans le dédale des « proportions ». Nous avons

(¹) N. PIRROTTA, *op. cit.*, 1951, p. 128.

(²) N. PIRROTTA, *op. cit.*, pp. 131-132.

(³) Suzanne CLERCX-LEJEUNE, *Johannes Ciconia de Leodio*, dans *Kongress-Bericht*, Utrecht, 1952 (1953), p. 108.

(⁴) H. BESELER, dans M. G. G., s. v. *Ciconia*. L'auteur avance de treize ans la ballade *Con lagrème bagnandom el viso* dans laquelle le musicien aurait déploré la mort, en 1393, de Francesco Vecchio Carrara, plutôt que celle de son fils Francesco Novello, survenue en 1406. Il s'éloignait ainsi d'une proposition de PIRROTTA, *op. cit.*, 1951, p. 124. Besseler croyait également que le style de *O Padua sidus praeclarum* reflétait une mode quelque peu antérieure à 1400. Enfin, il reconnaissait dans le virelai *Sus un fontayne* un style en usage dans la jeunesse du musicien. Mais il se gardait de préciser, puisque Ciconia lui paraissait la personnalité la plus marquante de « l'époque 1400-1430 ».

(⁵) Nous mêmes nous pensions encore, en 1952, que Johannes Ciconia avait vécu au delà de 1411. Après avoir perdu sa trace en 1401-1402, à Liège, nous avions, en effet, relevé le nom d'un Johannes Ciconia qui, en 1416-1417, puis en 1422 et 1423, recevait « par grâce » quelques muids du chapitre de Saint-Jean, où Johannes Ciconia avait perdu sa prébende canoniale à la suite des événements politiques de 1408. Cf. S. CLERCX, *Johannes Ciconia de Leodio*, pp. 124-125.

surtout, lentement, découvert dans son œuvre, une personnalité et une sensibilité qui le distinguent parmi ses contemporains. Et ce « nous » n'est pas un pluriel majestatif. A celui qui partagea ces travaux, qui voulut bien m'accompagner dans les chaudes ruelles d'Avignon, au pied de l'imposant château des papes, — maintenant presque restauré, — dans la fraîcheur apaisante des archives italiennes, le long des champs de la plaine padouane et sur le chemin de Conselve où se mêlaient, dans notre pensée, les ombres bienheureuses de Virgile, de Pétrarque et de Johannes Ciconia, au compagnon de ma vie, je dédie affectueusement ce livre. Sans lui, il ne serait pas né : son inlassable curiosité pour la musique et les arts m'a incitée à rechercher les témoignages dispersés de cette « école musicale liégeoise » qui brilla à l'aube du XV^e siècle. Sur celle-ci, Jean Lejeune avait déjà d'étonnantes lumières en 1948 ; relisant sa *Principauté de Liège*, j'y découvre cette phrase qui contient la substance de mon livre : «... et nombre de musiciens qui s'illustrèrent dans les cours italiennes, notamment Jean Cigogne, théoricien, compositeur et poète, qui paraît, aujourd'hui, la figure musicale européenne la plus importante de la période 1380-1420 » (p. 97). Et faut-il, à cela, ajouter ce que je dois à l'historien ? En lisant ce livre, je souhaite qu'il y retrouve le reflet de notre idéal commun et le souvenir de ces longues conversations où, peu à peu, Johannes Ciconia cessait d'être une énigme.

Je voudrais aussi remercier tous ceux qui m'ont éclairée de leurs judicieux conseils. Et, en tout premier lieu, mon maître et vieil ami Charles Van den Borren. Avec cet affectueux intérêt que connaissent bien ses élèves et ses collègues, il a suivi ce long travail qui a largement bénéficié de son enseignement, — déjà lointain, — et de son attention à la fois critique et bienveillante. Monseigneur A. Barzon, conservateur des archives et de la bibliothèque capitulaire de Padoue, mérite aussi notre gratitude ; son accueil, ses conseils, sa bonne volonté jamais démentie et, même, sa souriante patience devant nos impatiences, nous furent un précieux bienfait. Et, à défaut de pouvoir citer tous ceux qui m'ont aidée, je voudrais rappeler ce que je dois à des correspondants attentifs et amicaux qui sont aussi des collègues : MM. Pirrotta, Schrade et Plamenac, respectivement professeurs aux universités de Harvard, Bâle et Illinois. Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à Madame la comtesse de Chambure, à Madame E. Lebeau, à Madame Zofia Lissa et à M. Morelowsky qui m'ont procuré des microfilms de manuscrits souvent inaccessibles. A Madame J. Gobeaux-Thonnet, bibliothécaire en chef de l'Université de Liège et à son personnel inlassablement dévoué, je tiens à rendre un hommage particulier. La musicologie n'est pas science aisée à pratiquer en Belgique : sans leur bonne volonté, sans leur esprit d'initiative et leur compréhension, je n'aurais pu mener à bien une tâche qui exigeait la consultation de nombreux ouvrages fort spécialisés.

La fondation Nationale Princesse Marie-José et le Fonds National de la Recherche Scientifique, qui ont subsidié plusieurs voyages à l'étranger, indispensables à la poursuite de mes recherches, ont droit à ma respectueuse reconnaissance. A l'Académie de Belgique, enfin, qui a bien voulu couronner ce mémoire, à la classe des Beaux-Arts, à son Secrétaire Perpétuel, M. Lavachery, qui assura la publication de ce livre, j'adresse l'expression de ma gratitude.

Liège, octobre 1949 — juillet 1957.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons classé la bibliographie sous les trois rubriques suivantes :

- A.* — Sources musicales (œuvres et traités).
- B.* — Sources historiques.
- C.* — Travaux consultés.

Dans l'espoir de faciliter l'usage des sources diplomatiques et des inventaires d'actes publiés par des historiens et afin de marquer les rapports entre les institutions et l'activité musicale, nous avons distingué les principales *institutions* : *Curie pontificale* (Lettres et suppliques des papes, — Documents financiers, — Domaine du Saint-Siège), — les *Universités* (Bologne et Padoue), — les *Institutions liégeoises* (la cathédrale, les collégiales, les églises monastiques, la Cité). Les sources narratives italiennes et liégeoises sont rassemblées : elles n'offrent que peu de renseignements.

Le lecteur trouvera ci-dessous la liste des sigles utilisés pour les manuscrits musicaux, à la p. xxiii la liste des sigles et des abréviations bibliographiques.

A. SOURCES MUSICALES

I. — ŒUVRES.

1. — *Manuscrits classés d'après les sigles.*

APT	Apt, Bibliothèque capitulaire.
BARC	Barcelone, Bibliothèque de Catalogne, ms. 853.
BL	Bologne, Conservatoire G. B. Martini, Q 15 (olim 37).
BU	Bologne, Bibliothèque universitaire, ms. 2216.
CH	Chantilly, Musée Condé, ms. 1047.
DOM	Domodossola, Calvario, ms. 14 (actuellement à Stresa).
FA	Faenza, Bibliothèque communale, ms. 117.
FL	Florence, Bibl. Laurenziana, ms. Pal. 87.
FP	Florence, Bibl. Nationale, Panciat. ms. 26.
FLEISCHER	Fragment Fleischer, Berlin.
IV	Ivrée, Bibliothèque capitulaire.
KRAS	Varsovie, Bibliothèque Krasinski, ms. 52.
Lo	Londres, British Museum, ms. add. 29987.
MN	ms. Mancini. Fragments de Lucques (Archivio di Stato) et de Pérouse (Biblioteca Augusta).
MOD	Modène, Biblioteca Estense, ms. lat. 568.
O	Oxford, Bodleian Libr., Can. misc. ms. 213.
P	Paris, Bibliothèque nationale, ms. it. 568.
PAD	Padoue, Bibliothèque universitaire, fragments 684 et 1475.
PAD. 02	Oxford, Bodl. Libr. can. misc. 229.
PAD. B	Padoue, Bibliothèque universitaire, fragment 1115.
PAD. D	Padoue, Bibliothèque universitaire, fragment 1106.

PARMA	Parme, Archivio di stato, fragment.
PC	Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acqu. ms. fr. 4379.
PIST	Pistoia, Bibliothèque capitulaire, fragment.
PR	Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acqu. fr. 6771 (Reina).
Pz	Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acqu. fr. 4917.
RU 2	Rome, Bibliothèque Vaticane, Urb. lat. 1411.
STP	Saint-Petersbourg, ms. F. I. 378.
STR	Strasbourg, ms. 222 C 22 (ms. brûlé).
TOURNAI	Tournai, Trésor de la cathédrale (messe).
TR	Trente, Castello del Buon Consiglio, mss. 87 à 93.
TRÉM	Inventaire du ms. perdu de la Trémoille (avant 1376).

2. — *Recueils édités.*

- APEL, W., *French Secular music of the late fourteenth century*, Cambridge, Mass., 1950.
- APEL, W., et DAVISON, A., *Historical anthology of music*, Harvard, t. I (1947).
- Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, t. VII, t. XXX, t. XXXI.
- ELLINWOOD, L., *The works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass. 1939. Cf. *Travaux consultés*.
- GASTOUE, A., *Le manuscrit et la musique du trésor d'Apt*, dans *Publ. de la Soc. fr. de Musicologie*, t. X. Cf. *Travaux consultés*.
- GHISI, F., *Italian ars nova music*, suppl. au *Journal of Renaissance and Baroque Music*, t. I (1946). Cf. *Travaux consultés*.
- MACHAUT, (G. de), *Musikalische Werke*, dans *Publikationen ältere Musik*, Leipzig, t. I (1926), t. II (1928), t. III (1929), a cura Fr. LUDWIG ; t. IV (1954), a cura LUDWIG-BESSELER.
- MARROCCO, W. Th., *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley et Los Angeles, 1954.
- PIROTTA, N., *The music of the fourteenth century Italy*, Amsterdam, 1954, = C. M. M.
- SCHERING, A., *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, 1931.
- SCHRADE, L., *Polyphonic music of the fourteenth century*, Monaco, 1956-1957, 3 vol. + *Commentary notes*.
- VAN, G. de, *Les Monuments de l'Ars Nova*, Paris, Oiseau-Lyre, 1938, 1939, 2 fasc.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Polyphonia sacra*, Londres, 1932.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Missa Tornacensis*, s. l., 1957, = C. M. M.
- WOLF, J. (†), *Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz*, Lippstadt, 1955.

II. — TRAITÉS.

1. — *Manuscrits.*

- AN., *De semibrevibus caudatis a parte inferiori*, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1257.
- Johannes CICONIA, *Nova Musica*, Florence, Bibl. Riccardiana, ms. 734 ; Rome, Bibl. Vaticane, lat. 5320.
- Johannes CICONIA, *De proportionibus*, Faenza, Bibl. Communale, ms. 117 ; — Pise, Bibl. de l'Université, ms. 54 ; — Venise, Bibl. Marciana, ms. 3579.
- Prosdocius de BELDEMANDIS, *Opusculum contra theoricam partem sive speculativam Lucidarii Marchetti Patavini*, Bologne, Conserv. Martini, ms. A. 56 ; — Lucques, Bibl. Gouvernativa, ms. 359.

2. — *Édités.*

- ANONYME V, *Ars cantus mensurabilis*, dans C. S., t. III, pp. 379-398.
- Filippottus de CASERTA, *Tractatus de diversis figuris...*, C. S., t. III, pp. 118-123.
- JACOBUS LEODIENSIS (confondu avec Jean DE MURIS), *Speculum Musicae*, L. VI et VII, C. S., t. II. pp. 193-433.
- JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum Musicae*, L. I, ed. R. BRAGARD, Rome, 1955, C. S. M.
- Johannes GALICUS (Jean de Namur), *Ritus canendi vetustissimus et novus*, C. S., t. IV, pp. 298-421.
- Johannes de MURIS, *Ars discantus secundum Johannem de Muris*, C. S., t. III, pp. 68-113.
- Johannes de MURIS, *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*, C. S., t. III, pp. 46-58.
- Marchettus de PADOUE, *Musica seu Lucidarium in arte musicae planae*, dans GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* (G. S.), Saint-Blaise, t. III (1784), pp. 64-121.
- Marchettus de PADOUE, *Pomerium in arte musicae mensuratae*, G. S., t. III, pp. 121-188.

- Marchettus de PADOUE, *Brevis compilatio...*, C. S., t. III, pp. 1-12 et dans VECCHI, G., *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio*, dans *Quadrivium*, t. I (1956), pp. 177-205. (Voir *Travaux consultés*).
- Philippe de VITRY, *Ars nova*, C. S., t. III, pp. 13-22 et G. REANEY, A. GILLES et J. MAILLARD, dans *Musica Disciplina*, t. X (1956). (Voir *Travaux consultés*).
- Philippe de VITRY, *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco*, C. S., t. III, pp. 23-27.
- Prosdocimus de BELDEMANDIS, *Tractatus practice de musica mensurabili ad modum Italicorum*, C. S., t. III, pp. 228-248 et dans Cl. SARTORI, *La notazione italiana del trecento in una redazione inedita del «Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum» di Prosdocimo de Beldemandis*, Florence, 1938, pp. 35-71.
- Prosdocimus de BELDEMANDIS, «Tractatus» contra theoricam partem sive speculativam *Lucidarii Marchetti Patavini*, dans BARALLI, R., et TORRI, L., *Il «Trattato» di Prosdocimo de' Beldemandi contro il «Lucidario» di Marchetto da Padova*, dans R. M. It., 1913, pp. 707-762.

B. — SOURCES HISTORIQUES

I. — INÉDITES.

1. Liège, Archives de l'État (A. E. L.).

Cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert.

- Compterie des anniversaires : 1355 et 1399.
 Compterie du grenier : 1348 et 1390.
 Petite Table, compterie des anniversaires : 1388.

Collégiale Saint-Jean l'Évangéliste.

- R. 4. (Liber stip.), R. 19 (Test.), R. 202.
 Comptes généraux : R. 227 (1366), R. 434 (1368), R. 435 (1372), R. 855 (Liste des autels et des ornements).
 Registres du mandé : R. 436 (1385), R. 437 (1389), R. 438 (1391), R. 439 (1395), R. 440 (1396), R. 441 (1398), R. 442 (1399), R. 443 (1401), R. 444 (1403), RR. 445 à 452.-R. 455 (1435).

Collégiale Saint-Denis.

- R. IV, RR. 164, 165, 168, 188.

Échevins de Liège.

- Œuvres, RR. 1, 2 et 3.

2. — Padoue, Archives capitulaires (P. A. C.).

- Statuti ecclesie majoris Paduane* (1240).
Liber statutorum ecclesie Padovane (1401).
Quaderni della sacristia, 2 R. (1400-1412).
Diversarum, RR. 11, 12, 13, 14.
Caneva, R. (1335-1338), R. (1404-1407), R. (1408-1424) ; R. (1424-1430), R. (1430-1435).
 Comptes de la recette de l'évêque : R. (1400-1410).
 Testaments, RR. 18 et 19.
 Pergameni (Commissariae), d'après les inventaires, RR. XX et XXI.
 Pergameni (Villarum), d'après les inventaires, RR. I à X.
 Conclusions capitulaires, 2 RR. Vigghizzolo, 3 RR. Bartolomeo.

Padoue, Archives de l'État (P. A. S.).

Notaires :

- Bartolomeo Nicolini (1341-1425), RR. 39 à 44.
 Johannes Laterano (1387-1442), RR. 187-190.

Antonio Rubei (1404-1447), R. 341.
 Sicco Polenton (1396-1429), RR. 1-4.
 Marsilio Roverini (1405), R. 20.
 Zilio de Calvis (1402). R. 9.
 Jacobo Albertini (1401-1407), RR. 286-288.

Pergameni:

D'après les inventaires, notamment de *Allemagna*: Giovanni, Henricus, Arnoldus, etc...

Santa-Giustina.

RR. 14, 15, 78, 314, 371.

Eremitani.

RR. 41 (Obituaire), 42, 63, 91, 92, 95, 96.

Padoue, Archives du Comte Papafava.

RR. 29 et 37.

3. Venise, Archives de l'État.

Deliberatione miste, R. 3 (1389-1413).

II. — SOURCES DIPLOMATIQUES ET INVENTAIRES ÉDITÉS.

1. — *Curie pontificale.*

Lettres et suppliques.

Jean XXII (1316-1334).

FAYEN, A., *Lettres de Jean XXII (1316-1334)*, A. V. B., vol. II et III, 2 vol., Rome, 1908-1912.
 MOLLAT, G., *Lettres communes... analysées d'après les registres d'Avignon et du Vatican*, 16 vol., Paris, 1904-1935.

Benoît XII (1334-1342).

FIERENS, A., *Lettres de Benoît XII...*, A. V. B., vol. IV, Rome, 1910.
 VIDAL, J. M., *Lettres communes de Benoît XII (1334-1342)*, Paris, 1911.

Clément VI (1342-1352).

BERLIÈRE, Dom U., *Suppliques de Clément VI (1342-1352)*, A. V. B., vol. I, Rome, 1906.
 BERLIÈRE, Dom U., et VAN ISACKER, Ph., *Lettres de Clément VI*, t. I (1342-1346), A. V. B., vol. VI, Rome, 1914.

Innocent VI (1352-1362).

BERLIÈRE, Dom U., *Suppliques d'Innocent VI...*, A. V. B., vol. V, Rome, 1911.
 DESPY, G., *Lettres d'Innocent VI (1352-1362)*, A. V. B., t. XVII, Bruxelles-Rome, 1953.

Urbain V (1362-1378).

FIERENS, A., *Suppliques d'Urbain V...*, A. V. B., vol. VII, Rome, 1924.
 FIERENS, A. et TIHON, C., *Lettres d'Urbain V...*, A. V. B., vol. IX et XV, Rome-Bruxelles, 1928-1932.
 DUBRULLE, M., *Les Registres d'Urbain V (1362-1363)*, Paris, 1926, = *Bibliothèque des Écoles francaises d'Athènes et de Rome*.

Clément VII (1378-1394).

HANQUET, K., *Suppliques de Clément VII (1378-1379)*, A. V. B., vol. VIII, Rome, 1924, = *Documents relatifs au grand schisme*, t. I.
 HANQUET, K., et BERLIÈRE, Dom U., *Lettres de Clément VII (1378-1379)*, A. V. B., vol. XII, Rome-Bruxelles, 1930, = *Documents relatifs au grand schisme*, t. II.
 NÉLIS, H., *Suppliques et Lettres de Clément VII (1379-1394)*, A. V. B., vol. XIII, Rome-Bruxelles, 1934, = *Doc. relatifs au grand schisme*, t. III.

Documents financiers.

- BERLIÈRE, Dom U., *Inventaire analytique des Libri obligationum et solutionum des archives vaticanes au point de vue des anciens diocèses de Cambrai, Liège, Thérouanne et Tournai*, Bruges, 1904.
- BERLIÈRE, Dom U., *Inventaire analytique des Diversa Cameralia des archives vaticanes (1389-1500)*, Namur, 1906.
- BERLIÈRE, Dom U., *Les collectories pontificales dans les anciens diocèses de Cambrai, Thérouanne et Tournai au XIV^e siècle*, A. V. B., t. X, Rome, 1929.
- KIRSCH (J. P.), *Die Finanzverwaltung des Kardinalkollegiums im XIII. und XIV. Jahrhundert*, Munster, 1895, = *Kirchengeschichtliche Studien*, vol. II, fasc. IV.
- SCHAEFER, K. H., *Die Ausgaben der apostolischen Kammer unter Johann XXII nebst der Jahresbilanzen von 1316-1375*.
- ID., *Die Ausgaben der Apostol. Kammer unter Benedikt XII, Clemens VI und Innocenz VI (1335-1362)*.
- ID., *Die Ausgaben der apostol. Kammer unter den Päpsten Urban V und Gregor XI (1362-1378)*, = *Vatikanische Quellen zur Geschichte der päpstlichen Hof- und Finanzverwaltung, 1316-1378*, t. II, III, VI, Paderborn, 1911, 1914, 1937.

Domanie du Saint-Siège.

- THELINER, *Codex diplomaticus dominii temporalis Sanctae-Sedis*, Rome, 1861-1862, 2 vol.

2. — *Universités.**Bologne.*

- Chartularium Studii Bononiensis, t. II, 1913.

Padoue.

- GLORIA, A., *Monumenti della Universita di Padova (1318-1405)*, 3 vol., Padoue, 1888.
- ZONTA, C., et BROTTO, J., *Acta graduum academicorum Gymnasii patavini (1406-1450)*, Padoue, 1922.
- Acta Universitatis Patavinae..., 1222-1922*, Padoue, 1925.

3. — *Institutions liégeoises.**Cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert.*

- BORMANS, S., SCHOOLMEESTERS, E., et PONCELET, E., *Cartulaire de l'église Saint-Lambert de Liège*, 6 vol. in-4^o, Bruxelles, 1893-1933.
- BORMANS, S., *Répertoire des conclusions capitulaires du Chapitre de Saint-Lambert*, Liège, 1869-1875.
- BERLIÈRE, dom U., *Les archidiacres de Liège au XIV^e siècle*, dans *Bull. C. R. H.*, t. 75, pp. 137-211, et dans *Leodium*, t. IX (1910), pp. 124-126.
- SCHOOLMEESTERS, E., *Les doyens de Saint-Lambert au XIV^e siècle*, dans *Leodium*, t. IX (1910) (Tableau).
- THEUX DE MONTJARDIN, X. de, *Le chapitre de Saint-Lambert à Liège*, 4 vol. in-4^o, Bruxelles, 1871. (Notices biographiques des chanoines).
- LAHAYE, L., *Les chanoines de Saint-Materne à Saint-Lambert de Liège*, dans *Bull. S. A. H. D. L.*, t. XXVII (1936).
- SCHOOLMEESTERS, E., *Liste des autels de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Leodium*, t. VIII (1909), pp. 87-93.

Églises collégiales.

- BORMANS, St., *Notice des cartulaires de la collégiale Saint-Denis, à Liège*, Bruxelles, 1872.
- LAHAYE, L., *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, 2 vol., Bruxelles, 1921-1931.
- PAQUAY, J., *Inventaire analytique des chartes de la collégiale Saint-Barthélemy à Liège = Analecta ecclesiastica Leodiensis*, fasc. I, Liège, 1935.
- PONCELET, E., *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Sainte-Croix à Liège*, 2 vol., Bruxelles, 1911-1922.

- PONCELET, E., *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Saint-Pierre à Liège*, Bruxelles, 1906.
- SCHOONBROODT, J. G., *Inventaire analytique et chronologique des chartes du chapitre de Saint-Martin à Liège*, Liège, 1871.
- THIMISTER, O., *Cartulaire de l'église collégiale Saint-Paul à Liège*, Liège, 1871. — Suppl. dans *Bull. S. A. H. D. L.*, t. VIII (1894).
- Églises monastiques.*
- CUVELIER, J., *Cartulaire de l'abbaye du Val-Benoît*, Bruxelles, 1906.
- CUVELIER, J., *Inventaire des Archives de l'abbaye du Val-Benoît-lez-Liège*, dans *Bull. I. A. L.*, t. XXX, (1901).
- DARIS, J., *Extraits du cartulaire de Saint-Laurent à Liège*, dans *Bull. S. A. H. D. L.*, t. 2 (1882).
- Cité de Liège.*
- FAIRON, R., *Régestes de la cité de Liège*, 4 vol. in-4°, t. I (1103-1389), Liège, 1933, t. II (Suppléments : 1247 à 1407), Liège, 1937, t. III (1390 à 1456), Liège, 1938.

III. — SOURCES NARRATIVES.

- Annales Cesenatenses*, dans MURATORI, *RR. I. SS.*, t. XIV.
- Annales Sancti-Jacobi Leodiensis*, éd. ALEXANDRE, Liège, 1874.
- Chroniques liégeoises*, éd. S. BALAU et E. FAIRON, 2 vol., t. I, Bruxelles, 1913.
- CALDERIO, *De origine et gestis patavinorum libri septem usque ad annum 1435*, Padoue, Bibl. civica, Ms. 1224.
- Chroniques de l'abbaye de Saint-Trond*, éd. C. de BORMAN, 2 vol., Liège, 1872-1877.
- Cronaca Carrarese*, dans MURATORI, *RR. I. SS.*, t. XVI.
- Cronaca Carrarese*, de Galeazzo et Bartolomeo GATARI, dans MURATORI, *RR. I. SS.*, t. XVII.
- Cronaca di Bologna*, dans MURATORI, *RR. I. SS.*, t. XVIII.
- Cronaca di Lucca* (Poème en l'honneur de Paolo Guinigi), dans MURATORI, *RR. I. SS.*, t. XVIII, col. 815-816.
- Cronaca d'Orvieto (1342-1368)*, dans MURATORI, *RR. I. SS.*, t. XV.
- HEMRICOURT, Jacques de, *Œuvres. Miroir des Nobles de Hesbaye...* éd. C. DE BORMAN, A. BAYOT et E. PONCELET, 3 vol., Bruxelles, 1910-1931.
- LE BEL, Jean, *Vraies chroniques (1326-1361)*, 2 vol., éd. L. POLAIN, Bruxelles, 1863, et J. VIARD et E. DEPREZ, Paris, 1904-1905.
- LEWIS, Mathieu de, *Chronicon leodiense*, éd. S. BORMANS, Liège, 1865.
- STAVELOT, Jean de, *Cinquième chronique du pays de Liège*, éd. A. BORGNET, Bruxelles, 1861.
- Translation des reliques de saint Jacques*, dans Gilles d'ORVAL, éd. M. G. H., *SS.*, t. XXV.
- VERGERIO, Petro-Paulo, *De principiis Carrariensis*, dans MURATORI, *RR. I. SS.*, t. XVI.
- VILLANI, Giovanni, et Matteo, *Istorie Fiorentine (1348-1363)*, dans MURATORI, *RR. I. SS.*, t. XIII.
- VILLANI, Giovanni, *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, éd. GALLETTI, Florence, 1847.

C. — TRAVAUX CONSULTÉS

- ALBORNOZ, Gil, Cardinal, *Aegidiane constitutiones Marchiae Anconitiae*, Pérouse, 1481.
- AMBROS, A. W., *Geschichte der Musik*, 3 vol., Leipzig, 1862-1868.
- ANGLES, H., *Una nueva version del Credo de Tournai*, *R. B. M.*, t. VIII (1954), pp. 97-99.
- ANGLES, H., *Cantors und Ministrers in den Diensten der König von Katalonien-Aragognien im 14. Jahrhundert*, dans *Bericht über den Musikwiss. Kongress in Basel (1924)*, Leipzig, 1925, p. 56-sq.
- APEL, W., *Imitation in the thirteenth and fourteenth centuries*, dans *Essays on Music in honor of A. T. Davison*, Cambridge, Mass., 1957, pp. 25-38.
- AUDA, A., *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*. Liège, 1930.
- AUDA, A., *Les « motets wallons » du manuscrit de Turin Vari 42*, 2 vol., Bruxelles, [1953].
- BERLIÈRE, Dom U., *Un ami de Pétrarque, Louis Sanctus de Beeringen*, Rome, Inst. Hist. belge, 1905.
- BESSELER, H., *Studien zur Musik des Mittelalters*, dans *Arch. f. Musikwiss.*, t. VII (1925) et t. VIII (1926).

- BESSELER, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, dans *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, [1931].
- BESSELER, H., *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig, 1950.
- BESSELER, H., *Johannes Ciconia, Begründer der Chorpolyphonie*, dans *Congresso Inter. di Musica Sacra*, Rome (1950), Tournai, 1952.
- BESSELER, H., *Die Entstehung der Posaune*, dans *Acta Musicologica*, t. XXII (1951).
- BESSELER, H., *The manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216*, dans *Musica Disciplina*, t. VI (1952), pp. 39-65.
- BESSELER, H., *Tonalharmonik und Vollklang*, dans *Acta Musicologica*, t. XXIII (1952), pp. 131-146.
- BESSELER (H.), *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?*, *Die Musikforschung*, t. VIII (1955), pp. 19-23.
- BESSELER, H., *Das Neue in der Musik des 15. Jahrh.*, dans *Acta Musicologica*, t. XXVI (1954), pp. 75-85.
- BESSELER, H., dans *M. G. G.*, sub verbis : *Ars nova, Bologna Kodex B. L., Ciconia, Antonius de Civitate*.
- BILLANOVITCH, G., *Petrarca Letterato. I. - Lo scrittore del Petrarca*, Rome, 1947.
- BILLANOVITCH, G., *Alla scoperta di Leonardo Giustiniani*, dans *Ann. Soc. sc. Norm. di Pisa, sup. 2^e s.*, t. VIII (1939).
- BONACCORSI, A., *Un nuovo codice dell' Ars nova. Il codice lucchese*, dans *Atti dell' Accad. Naz. dei Lincei*, s. VIII, t. I (1948), pp. 539-615.
- BORGHESIO, Mgr., *Un prezioso codice musicale ignorato*, dans *Bol. di Storia Bibliograf. Subalpino*, t. 24 (1921), n^o 3-4, t. 25 (1923), n^o 5-6, et dans *Archivium Romanicum*, t. V (1921).
- BRANDER, J., *Studien zur musical. Figurenlehre im 16. Jahrh.*, Berlin, 1935.
- BRUN, R., *Avignon au temps des papes*, Paris, 1928.
- BUKOFZER, M., *Two mensuration Canons*, dans *Mus. Disc.*, t. II (1948), pp. 165-170.
- CAFFI, F., *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di S. Marco in Venezia*, Venise, 1854.
- CAPPELLETTI, G., *Storia di Padova, dalla sua origine sino al presente, narrata del cavaliere [...] veneziano*, Padoue, 2 vol., 1874-1875.
- CAPPELLI, A., *Poesie musicali del sec. XIV, XV e XVI*, Bologne, 1868.
- CARDUCCI, G., *Rime di Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV*, Florence, 1862.
- CARDUCCI, G., *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei sec. XIII e XIV*, Pise, 1871.
- CARDUCCI, G., *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, dans *Studii Letterati*, Livourne, 1874.
- CARDUCCI, G., *Antica lirica italiana*, Florence, 1907.
- CASIMIRI, Mgr., *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova*, dans *Note d'Archivio*, t. XVIII (1941), Rome, 1942.
- CESSI, R., et FAVARO, A., *L'Università di Padova*, Padoue, 1946.
- CESTARO, B. Cl., *Rimatori Padovani del sec. XV*, Venise, 1914.
- CHAILLEY, J., *La messe de Besançon et un compositeur inconnu du XIV^e siècle : Jean Lambelet*, dans *Annales Musicologiques*, t. II (1954), pp. 93-103.
- CIMBRO, A., *La musica e la parola del trecento al cinquecento*, dans *Rassegna Musicale*, t. VI, 1929.
- CLERCX, S., *Jean Brassart et le début de sa carrière*, dans *Revue belge de Musicologie*, t. VI (1952), pp. 283-285.
- CLERCX, S., *Johannes Ciconia de Leodio*, dans *Kongress-Bericht*, Utrecht, 1952 (1953), pp. 107-126.
- CLERCX, S., *Johannes Ciconia théoricien*, dans *Annales Musicologiques*, t. III (1955), pp. 39-75.
- CLERCX, S., *Propos sur l'Ars nova*, dans *R. B. M.*, t. IX (1955), pp. 47-51 ; 122-127 ; t. X (1956), pp. 77-83 ; 155-160.
- CLERGEAC, A., *La curie et les bénéfices consistoriaux. Étude sur les communs et menus services*, Paris, 1911.
- CONTINI, G. F., *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti*, dans *Archivium romanicum*, 1938.
- COVILLE, A., *Philippe de Vitri*, dans *Romania*, t. 59 (1933), pp. 520-547.
- DANNEMANN, E., *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays*, Strasbourg, 1936.

- DARIS, J., *Notice sur le chapitre de Saint-Lambert à Liège*, dans *Notices sur les églises du diocèse de Liège*, t. III, Liège, 1873, pp. 145-262.
- DARIS, J., *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège pendant le XIII^e et le XIV^e siècle*, Liège, 1891.
- DARIS, J., *La liturgie dans l'ancien diocèse de Liège*, = *Notices sur les églises du diocèse de Liège*, Liège t. XV (1894).
- DEBENEDETTI, S., *Il Sollazzo...*, Turin, 1922.
- DELACHENAL, R., *Histoire de Charles V*, 5 vol., Paris, 1927-1931.
- DELISLE, L., *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, Paris, t. I, 1868.
- DELISLE, L., *Manuscrits français et latins. Nouvelles acquisitions (1875-1891)*, Paris, t. I, 1891.
- DENIFLE, H., *Documents relatifs à la fondation et aux premiers temps de l'Université de Paris*, Paris, 1884.
- DENIFLE, H., *Die Entstehung der Universitäten des Mittelalters bis 1400*, Berlin, 1885.
- DEPREZ, E., *Une tentative de réforme du calendrier Julien, Jean de Muri et la chronique de Jean de Veneti*, dans *Mél. d'arch. et d'hist. de l'École française de Rome*, t. XIX (1899), pp. 131-142.
- DESPY, G., *Note sur les offices de la curie d'Avignon : les fonctions de magister capelle pape*, dans *Bull. Inst. hist. belge de Rome*, t. XXVIII (1953), pp. 21-30.
- DONDI DALL' OROLOGIO, Fr. de, *Prospectus tabularii ecclesiae majoris Patavinae...*, 1789.
- DONDI DALL' OROLOGIO, Fr. de, *Dissertazioni sopra l'istoria ecclesiastica Padovana...*, Padoue, 10 vol., 1802-1810.
- DONDI DALL' OROLOGIO, Fr. de, *Dissertazione ottava sopra l'istoria ecclesiastica padovana*, Padoue, 1815.
- DONDI DALL' OROLOGIO, Fr. de, *Serie cronologico-istorica dei canonici di Padova*, [Padoue], 1805.
- DROZ, E., *Musiciens liégeois du XV^e siècle*, dans *Revue de Musicologie*, Paris, 1929.
- EHRLE, F., *Historia bibliothecae romanorum pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis*, dans *Biblioteca dell' Academia storico-giuridica*, t. I (1890).
- ELLINWOOD, L., *The works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass., 1939.
- EUBEL, C. (P.), *Hierarchia catholica medii aevi, sive summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series, ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, 2 vol., Ratisbonne, 1898-1901.
- FAUCON, M., *La librairie des papes d'Avignon*, dans *Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 43 (1886) et fasc. 50 (1887).
- FAVARO, A., *Intorno alla vita e alle opere di Prosdocimus de Beldemandis*, Rome, 1879.
- FAVARO, A., *Appendice agli studi intorno alla vita e alle opere di Prosdocimo de Beldemandis*, Rome, 1885.
- FAVARO, A., et CESSI, R., *L'Università di Padova*, Padoue, 1946.
- FETIS, F., *Biographie des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, t. II (1866).
- FICKER, von R., *Die frühen Messenkompositionen der Trierer Codices*, Vienne, 1924.
- FICKER, R. von, *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhundert*, dans *Studien zur Musikwissenschaft*, t. II (1914), pp. 5-33.
- FILIPPINI, F., *La prima legazione del card. Albornoz in Italia (1353-1357)*, dans *Studi storici del Crivelluci*, t. V (1896), pp. 81-120, pp. 377-414, pp. 485-530.
- FILIPPINI, F., *La seconda legazione del card. Albornoz in Italia (1358-1367)*, dans *Studi storici del Crivelluci*, t. XII (1903), pp. 263-337 ; t. XIII (1904), pp. 3-52 ; t. XIV (1905), pp. 29-68.
- FISCHER, K. von, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Berne, 1956, = *Publications de la soc. Suisse de musicologie*, sér. II, vol. 5.
- FOURNIER, M., *Les statuts et priviléges des Universités françaises*, Paris, 1890.
- GASPARI et PARISINI, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, Bologne, t. I (1890).
- GASTOUÉ, A., *Inventaire des anciens manuscrits littéraires conservés dans l'église d'Apt*, dans *Semaine religieuse (Avignon)*, fasc. 50 (1900).
- GASTOUÉ, A., *La musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^e au XVIII^e siècles*, dans *Rivista musicale italiana*, t. XI (1904), pp. 266-284, et dans LAVIGNAC, *Dictionnaire du Conservatoire et Encyclopédie générale de la musique*, t. I (1913), pp. 577 et sq.
- GENTILE, G., *Canzoni musicali inedite*, Florence, 1884.
- GHISI, F., *Un frammento musicale dell' Ars nova italiana*, dans *Rivista musicale italiana*, t. XLII (1938), fasc. 2.

- GHISI, F., *Frammenti di un nuovo codice musicale dell' Ars nova italiana*, dans *La Rinascita*, Florence, t. V (1942).
- GHISI, F., *Bruchstücke einer neuen Musikhandschrift der italienischen Ars nova*, dans *Archiv f. Musikforschung*, t. VII (1942), (Traduction de l'article précédent).
- GHISI, F., *Italian Ars nova music. The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca codex*, dans *Journal of Renaissance and Baroque Music*, t. I (1946).
- GHISI, F., *A second sienese fragment of italian Ars nova*, dans *Musica Disciplina*, t. II (1948), pp. 173 sq.
- GILLES, A., cfr REANEY.
- GIUSTINIANI, L., *Poesie edite ed inedite di...*, ed. WEISE, Bologne, 1883.
- GLORIA, A., *Monumenti della Universita di Padova*, Padoue, 3 vol., 1888. (Cf. également ci-dessus aux sources).
- GOBERT, Th., *Liège à travers les âges*, 6 vol., Liège, 1924-1929.
- GUILLAUME, D., *L'archidiaconé d'Ardenne dans l'ancien diocèse de Liège*, dans *Bull. S. A. H. D. L.*, t. XX (1913), pp. 21-662.
- HABERL, F., *Bausteine für Musikgeschichte*, t. III : *Die Römische « Schola cantorum » und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrh.*, Leipzig, 1888.
- HALPHEN, L., (PIRENNE, H., RENAUDET, A., PERROY, E., HANDELSMAN, M.), *La fin du moyen-âge (1285-1453)*, = « Peuples et Civilisations », Paris, 1931.
- HARDER, Hanna, *Die Messe von Toulouse*, dans *Mus. Disc.*, t. VII (1953), pp. 105-128 (publ. en not. moderne).
- HÜSCHEN, H., dans *M. G. G.*, s. v. *Beldemandis*.
- KIRSCH, J. P., *Die Rückkehr der Päpste Urban V und Gregor XI von Avignon nach Rom*, Paderborn, 1898.
- KÖNIGSLOW, von A., *Die italienischen Madrigalisten des Trecento*, Würzbourg, 1940.
- KORNMÜLLER, O., *Johann Hothby*, dans *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, t. VIII (1893), pp. 1-23.
- KORTE, W., *Die Harmonik des frühen 15. Jahrh. in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik*, Berlin, 1929.
- KORTE, W., *Contribuzione alla storia della musica in Italia*, I : *La musica nelle città dell' Italia settentrionale dal 1400 al 1425*, dans *Rivista musicale italiana*, 1932, pp. 513 sq.
- KORTE, W., *Sudien zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jahrh.*, Cassel, 1933.
- KURTH, G., *La cité de Liège au moyen-âge*, 3 vol., Bruxelles, 1910.
- KURTH, G., *Liège et la Cour de Rome au XIV^e siècle*, dans *Bull. de l'Institut historique belge de Rome*, t. II (1912).
- LABANDE, L. H., *Les manuscrits de la Bibliothèque d'Avignon provenant de la librairie des papes du XIV^e siècle*, dans *Bulletin historique et phil. du Com. des trav. hist. et sc.*, 1894, pp. 145-160.
- LABANDE, L. H., *Le palais des papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle*, 2 vol., Marseille, 1925.
- LA FAGE, J. de, *Essais de Diphthérographie musicale ou Notices, descriptions, etc...*, Paris, 1864.
- LAZZARINI, *Libri da Francesco Novello da Carrara*, dans *Atti della R. Accademia di Padova*, nouv. sér., t. XVIII, pp. 25-36.
- LEJEUNE, J., *Liège et son pays. Naissance d'une patrie (XIII^e-XIV^e siècles)*, Liège, 1948.
- LEJEUNE, J., *La principauté de Liège*, 2^e éd., Liège, 1949.
- LEJEUNE, J., *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956.
- LEJEUNE, J., *Les Van Eyck, témoins d'histoire*, dans *Annales (Économies, Sociétés, Civilisations)*, Paris, 1957, pp. 353-379.
- LÉONARD, E. G., *Comptes de l'hôtel de Jeanne I^{re}, reine de Naples de 1352 à 1362*, dans *Mélanges d'archéol. et d'histoire*, publiés par l'École française de Rome, t. XXXVIII, 1920.
- LÉONARD, E. G., *Histoire de la reine Jeanne I^{re}, 1343-1382*, Paris-Monaco, 1932-1937, 3 vol.
- LEVI, E., *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombardi durante la seconda metà del secolo XIV*, Florence, 1908.
- LEVI, E., *Poesia di popolo e poesia di corte nel trecento*, Livourne, 1915.
- LI GOTTI, E. et PIRROTTA, N., *Sacchetti e la tecnica musicale del trecento italiano*, Florence, 1935.
- LI GOTTI, E., *La poesia musicale italiana del secolo XIV*, Palerme, 1944.
- LI GOTTI, E., et PIRROTTA, N., *Il codice di Lucca*, dans *Musica Disciplina*, t. III (1949), pp. 119-139, t. IV (1950), pp. 111-152 ; t. V (1951), pp. 115-142.

- LIUZZI, F., *Musica e poesia del trecento nel cod. Vaticano-Romano 215*, dans *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, t. XIII (1937), pp. 59-71.
- LUDWIG, Fr., *Die Mehrstimmige Musik des 14. Jahrh.*, dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, t. IV, 1902-1903.
- LUDWIG, Fr., compte rendu de J. WOLF, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, t. VI (1904-1905), pp. 59 et sq.
- MAGNAN, A., *Histoire d'Urbain V et de son siècle d'après les manuscrits du Vatican*, Paris, 1862.
- MAILLARD, J., cfr REANEY.
- MANCINI, A., *Frammenti di un nuovo codice dell' Ars nova*, dans *Atti dell' Accademia Nazionale dei Lincei*, sér. VIII, vol. II (1947), pp. 85-94.
- MARROCCO, W. Th., *Fourteenth-century Italian caccie*, Cambridge, Mass., 1942.
- MARROCCO, W. Th., *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley et Los Angeles, 1954.
- MEDIN, A., *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologne, 1928.
- MOLLAT, G., *Les papes d'Avignon, 1305-1378*, 2^e éd. Paris, 1912 ; 9^e éd. revue, remaniée et augmentée, Paris, 1949.
- MOLLAT, G., *Contribution à l'histoire du Sacré-Collège de Clément V à Eugène IV*, dans *Revue d'Histoire eccl.*, t. XLVI (1951), pp. 50-57, pp. 566-594.
- MOMIGLIANO, F., *Paolo Veneto e le correnti del pensiero religioso e filosofico nel suo tempo*, Udine, 1907.
- MONCHAMP, Mgr, *Pétrarque et le pays de Liège*, dans *Leodium*, t. IV (1905), pp. 1-16.
- OSTHOFF, H., *Die Niederländer und das deutsche Lied*, Berlin, 1938.
- PARISINI et GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, Bologne, t. I, 1890.
- PETIT, E., *Itinéraires de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1363-1419)*, Paris, 1888.
- PIRRO, A., *Histoire de la musique de la fin du XIV^e à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1940.
- PIRROTTA, N., cfr LI GOTTI et PIRROTTA.
- PIRROTTA, N., *Il codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del' 400*, = *Acad. d. Scienze, lettere e arti*, Palerme, 1946.
- PIRROTTA, N., *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV : Di una pretesa scuola napoletana*, = *Collectanea Historiae Musicae*, I, Florence, 1953, p. II ss.
- PIRROTTA, N., *Note su un codice di antiche musiche per tastiera*, dans *R. M. It.*, 1954, pp. 333-339.
- PIRROTTA, N., *Marchettus de Padua and the Italian Ars nova*, dans *Musica Disciplina*, t. IX (1955), pp. 57-71.
- PLAMENAC, Dr., *Keyboard music of the 14th century in codex Faenza 117*, dans *J. A. M. S.*, t. IV (1951), pp. 179 ss.
- PLAMENAC, Dr., *New light on codex Faenza 117*, *Kongressbericht*, Utrecht 1952, (1953), pp. 310-317 + ex. musicaux.
- PLAMENAC, Dr., dans *M. G. G.*, s. v. *Faenza codex*.
- PLAMENAC, Dr., *Another Paduan fragment of trecento music*, dans *J. A. M. S.*, t. VIII (1955), pp. 165-181.
- PONCELET, E., *Les domaines urbains de Liège*, Liège, 1947.
- RAULICH, I., *La caduta dei Carraresi*, Vérone, 1890.
- REANEY, G., *Fourteenth century Harmony and the ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut*, dans *Mus. Disc.*, t. VII (1953), pp. 129-146.
- REANEY, G., *The manuscript Chantilly Musée Condé 1047*, dans *Mus. Disc.*, t. VIII (1954), pp. 61-113.
- REANEY, G., *The manuscript Oxford Bodleian library Canonici Misc. 213*, dans *Mus. Disc.*, t. IX (1955), pp. 73-104.
- REANEY, G., *The Ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut, Melody, Rhythm and form*, dans *Acta Musicologica*, t. XXVII (1955), pp. 40-58.
- REANEY, G., GILLES, A., et MAILLARD, J., *The « Ars Nova » of Philippe de Vitry (Introduction et texte)*, dans *Mus. Disc.*, t. X (1956), pp. 5-33 ; (Traduction française), *ibid.*, t. XI (1957), pp. 12-30.
- RIEMANN, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, t. II, 1, Leipzig, 1907.
- SABBADINI, R., *Sugli studi volgari di Leonardo Giustiniani*, dans *Giornale stor. della letteratura italiana*, t. X, (1887), pp. 365 et sq.
- SABBADINI, R., *Frammenti di poesie volgari musicate*, dans *Giorn. stor. della lett. ital.*, t. XL (1902), pp. 270 et sq.

- SABBADINI, R., *Giovanni da Ravenna*, Come, 1924.
- SABBADINI, R., *L'ortografia latina di Vittorino da Feltre e la scuola padovana*, dans *R. Accademia nazionale dei Lincei*, sér. VI, vol. IV (1928), pp. 209 et sq.
- SALOMONIUS, J., *Urbis Patavinae Inscriptiones sacrae et prophanae*, Padoue, 1701.
- SALVI, G., *Il cardinale Egidio Albornoz e gli archivi di Sanginesio. Documenti originali di sua legazione*, Camerino, 1890.
- SARTORI, Cl., *La notazione italiana del trecento in una redazione inedita del « Tractatus... »*, Florence, 1938. Voir, ci-dessus, *Les sources*, pour l'édition du traité de Prosdocimus de Beldemandis.
- SCHNEIDER, M., *Die Ars nova des XIV. Jahrh. in Frankreich und Italien*, Berlin, 1930.
- SCHOOLMEESTERS, E., *Liste des prévôts de Notre-Dame de Huy*, dans *Leodium*, t. VI (1907).
- SCHOOLMEESTERS, E., *Quelques nouveaux documents concernant le schisme de Thierry de Perwez (1406-1408)*, dans *Bull. des Bibliophiles liégeois*, t. IX (1910), pp. 159-190.
- SCHRADE, L., *The mass of Toulouse*, dans *R. B. M.*, t. VIII (1954), pp. 84-96.
- SCHRADE, L., *A fourteenth century parody-mass*, dans *Acta Musicologica*, 1955, pp. 13-39.
- SESINI, U., *Il canzionere musicale trecentesco del cod. vat. Rossiano 215*, dans *Studi medievali*, t. XVI (1943-1950), pp. 212-230.
- SMITS VAN WAESBERGHE, J., *Musikgeschiedenis der middeleeuwen*, Tilburg, 2 vol. [1936].
- SMITS VAN WAESBERGHE, J., *Some Music Treatises and their interrelation. A School of Liège c. 1050-1200?*, dans *Musica Disciplina*, t. III (1949).
- STAINER, C., *Dufay and his contemporaries*, Londres, 1898.
- STRUNK, O., *Intorno a Marchettus da Padova*, dans *La Rassegna musicale*, 1950, pp. 312-314.
- THEUX DE MONTJARDIN, de, X., *Le chapitre de Saint-Lambert à Liège*, 4 vol., Bruxelles, 1870. (Cf. les sources).
- THIMISTER, O., *Essai historique sur l'église de Saint-Paul, ci-devant collégiale, aujourd'hui cathédrale de Liège*, Liège, 1867 ; *Histoire de l'église collégiale...*, Liège, 1890.
- THOMAS, O., *Les lettres à la cour des papes. Extraits des Archives du Vatican pour servir à l'histoire littéraire du moyen-age (1290-1423)*, dans *Mél. d'archéol. et d'hist. publiés par l'École française de Rome*, Rome, 1884.
- TORCHI, L., *I monumenti dell'antica musica francese a Bologna*, dans *Rivista musicale italiana*, 1906, pp. 471 et sq.
- VAN, de, G., *La pédagogie musicale au moyen âge*, dans *Musica Disciplina*, t. II (1948), pp. 75 et sq.
- VAN, de G., *A recently discovered Source of early fifteenth century polyphonic Music*, dans *Musica Disciplina*, t. II (1948), pp. 5 et sq.
- VAN, de G., *Inventory of manuscript Bologna Liceo musicale Q 15 (Olim 37)*, dans *Musica Disciplina*, t. II (1948), p. 231 et sq.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Les débuts de la musique à Venise*, Bruxelles, 1914.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Le manuscrit musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XVe siècle) brûlé en 1870 et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker*, Anvers, 1924, = *Ann. Ac. R. d'Arch. de Belgique*, t. LXXI, 7^e sér., t. I.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Les fragments de messe du manuscrit 222 C 22 de la bibliothèque de Strasbourg*, dans *Tijdschrift der ver. voor ned. Muziekgeschiedenis*, t. XII, fasc. 3 et 4 (1928), pp. 176-185 ; 236-250.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Guillaume Dufay. Son importance dans l'évolution de la musique au XVe siècle*, Bruxelles, 1926.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Considérations générales sur la conjonction de la polyphonie italienne et de la polyphonie du nord pendant la première moitié du XVe siècle*, dans *Bull. de l'Institut historique belge de Rome*, t. XIX (1938).
- VAN DEN BORREN, Ch., *Le codex de Johannes Bonadies, musicien du XVe siècle*, dans *Revue belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art.*, t. X (1940), pp. 251 et sq.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Études sur le XVe siècle musical*, Bruxelles, 1941.
- VAN DEN BORREN, Ch., *La musique en Belgique*, Bruxelles, 1950.
- VAN DEN BORREN, Ch., *Geschiedenis van den Muziek in de Nederlanden*, Anvers, 1948, pp. 76-80.
- VECCHI, G., *Uffici drammatici padovani*, Florence, 1954.
- VECCHI, G., *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio*, dans *Quadrivium*, t. I (1956), pp. 153-205.

- WOLF, J., *Dufay und seine Zeit*, dans *Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft*, t. I (1899-1900).
- WOLF, J., *Der Niederländische Einfluss in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480*, dans *Tijdschrift der Ver. voor Ned. Muziekgeschiedenis*, t. VI (1900), pp. 197-217.
- WOLF, J., *Nachtrag zu der Studie: Der niederländische Einfluss...*, dans *Tijdschrift der ver. v. Ned. Muziekgesch.*, t. VII, fasc. 2 (1902), pp. 154-156 suivi de : *Thematisches Verzeichnis der Werke des Johannes Ciconia aus Lüttich*, 8 pp.
- WOLF, J., *Florenz in der Musikgeschichte des XIV. Jahrh.*, S. I. M., t. III (1902).
- WOLF, J., *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, 1904, 3 vol.
- WOLF, J., *Musikalische Schrifttafeln*, Leipzig, 1923.
- WOLF, J., *Handbuch der Notationkunde*, Leipzig, t. I, 1924.
- WOLF, J., *Die Rossi Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento Madrigal*, dans *Jahrbuch Peters für 1938* (1939).
- WURM, H. J., *Kardinal Albornoz der zweite Begründer des Kirchenstaats*, Paderborn, 1892 (2^e éd. en 1902).
- ZONTA, G., *Francesco Zabarella (1360-1417)*, Padoue, 1915.
-

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

A. E. L.	Archives de l'État à Liège.
A. V. B.	<i>Analecta Vaticano-Belgica.</i>
APEL, Fr. S. M.	<i>APEL, French secular music of the late fourteenth century.</i>
BESSELER, M. R.	<i>BESSELER, Mittelalter und Renaissance dans Handbuch der Musikwissenschaft.</i>
B. I. A. L.	<i>Bulletin de l'Institut archéologique liégeois.</i>
B. F. B.	<i>BESSELER, Bourdon und Faux-bourdon.</i>
B. S. A. H.	<i>Bulletin de la société d'art et d'histoire du diocèse de Liège.</i>
C. M. M.	<i>Corpus mensurabilis musicae</i> , publ. par l'American Institut of musicology, Rome et Amsterdam.
C. S.	<i>DE CUSSEMAKER, Scriptorum de Musica medii aevi.</i>
C. S. L.	<i>Cartulaire de l'Église Saint-Lambert à Liège.</i>
C. S. M.	<i>Corpus scriptorum de musica</i> , publ. par l'American Institut of musicology, Rome et Amsterdam.
D. T. Ö.	<i>Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.</i>
GHISI, It. a. n. M.	<i>GHISI, Italian and nova music.</i>
G. S.	<i>GERBERT, Scriptores ecclesiastici de musica.</i>
J. A. M. S.	<i>Journal of the american musicological society.</i>
M. G. G.	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart.</i>
M. G. H., SS.	<i>Monumenta Germaniae Historia, Scriptores.</i>
M. W.	<i>MACHAUT, Musikalische Werke</i> , éd. LUDWIG et BESSELER.
P. A. C.	Padoue, Archivio capitolare.
P. A. S.	Padoue, Archivio di Stato.
P. S.	<i>VAN DEN BORREN, Ch., Polyphonia sacra.</i>
R. B. M.	<i>Revue Belge de Musicologie.</i>
R. C.	<i>Régestes de la cité de Liège.</i>
RR. I. SS.	<i>MURATORI, Rerum italicorum, Scriptores.</i>
R. M. It.	<i>Rivista musicale italiana.</i>
S. I. M. G.	<i>Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft.</i>
SCHAEFER I	<i>SCHAEFER, Die Ausgaben der apostolischen Kammer unter... Johann XXII,</i>
SCHAEFER II	<i>ID., ... unter Benedikt XII, Clemens VI und Innocenz VI,</i>
SCHAEFER III	<i>ID., ... unter Urban V und Gregor XI.</i>
WOLF, Gesch.	<i>WOLF, J., Geschichte der Mensural-Notation...</i>

N. B. — Sans autre indication les (n^{os}) renvoient à l'inventaire des œuvres de Ciconia que nous dressons pp. 54-63.

LIVRE I

LA VIE

INTRODUCTION

Au moment où nous avons entrepris nos recherches, trois questions devaient être élucidées si l'on voulait dater convenablement l'œuvre de Johannes Ciconia : le musicien et chanoine était-il d'origine liégeoise ? Quand était-il mort ? Convenait-il de l'identifier à ce Johannes Ciconia cité dans les archives de la collégiale liégeoise de Saint-Jean-l'Évangéliste dès 1362, comme nous l'avions observé dans une première esquisse consacrée à la « période liégeoise » du musicien (¹) ?

Sur le premier point, l'accord s'était réalisé, puisque la provenance liégeoise du chanoine de Padoue était mentionnée sur plusieurs de ses œuvres (²). Un document que nous avons découvert aux archives de Padoue ne laisse aucun doute sur cette origine : le 30 août 1405, Johannes Ciconia atteste lui-même qu'il est « fils de feu Jean, de la cité de Liège, de la province de Cologne (³) ».

A la seconde question, les mêmes archives donnent une réponse aussi nette : Ciconia est mort à Padoue entre le 15 et le 24 décembre de l'année 1411 et ses collègues lui firent d'imposantes funérailles (⁴).

Ces actes orientaient également la réponse qu'il convenait de donner à la troisième question : en effet, il devenait évident qu'en 1411, le musicien n'était pas au début, mais à la fin de sa carrière, alors qu'il venait de dédier aux maîtres les plus illustres de Padoue et de Venise des motets circonstanciés. Par sa formation et par la partie de sa vie musicale qui l'avait fait connaître en Italie dès l'aube du XV^e

(¹) S. CLERCX, *Johannes Ciconia de Leodio*, pp. 114-118.

(²) A la fin du traité *De Proportionibus*, on peut lire, sur le ms. de Ferrare (Faenza) : « opus musice de proportionibus Joannis de Ciconiis Leodicensis, canonici Padue », (DE LA FAGE, *Essai de Diphthérographie musicale*, p. 377). La dédicace du traité porte une mention analogue... » Johannes Ciconia de civitate leodin... » que De la Fage interprète « *leodina* » d'après le ms. de Pise. Mais le ms. de Venise, plus ancien, donne la leçon : « *leodinensis* ». Enfin, le manuscrit d'Oxford, Ms. Can. 213, plus tardif il est vrai, attribue des œuvres connues par le ms. de Bologne (*Liceo musicale* 37) à « *Magister Johannes Ciconia de Leodio* ».

(³) P. A. C., *Diversarum*, R. 12, f° 94, collation de l'église Saint-Georges « ultra Brenta ». « ... presentibus [...] domino Johanne Ciconia, cantore ecclesie majoris Patav., quondam Johannis, de civitate Leodii provincie Colonie... ».

(⁴) Cf. ci-après, p. 49.

siècle, il appartenait donc à la seconde moitié du XIV^e, c'est-à-dire à cette période où Johannes Ciconia est cité dans les textes liégeois. Dès lors, il s'imposait de rechercher systématiquement tous les documents mentionnant un clerc liégeois de ce nom, afin de retrouver le fil de sa carrière et d'observer si, en un point quelconque, ce fil ne se dédoublait pas. De l'adolescence à la mort, c'est une destinée vagabonde mais unique que nous avons décelée. Nous en pouvons maintenant décrire les étapes principales.

CHAPITRE PREMIER

LIÈGE AVANT 1350

1. LES ORIGINES DE JOHANNES CICONIA.

Le nom de *Ciwagne*, qui est l'une des formes dialectales de Cigogne⁽¹⁾ (en latin : Ciconia), n'était pas fréquent à Liège. A notre connaissance, deux « citains » seulement l'ont porté dans la première moitié du XIV^e siècle. Le premier était clerc et son prénom, Henri, exclut d'y reconnaître le père de notre musicien. Il était en 1325 curé de Saint-Séverin et doyen du collège des trente prêtres de Liège⁽²⁾. Il devint ensuite chapelain à la cathédrale⁽³⁾ et bénéficié d'un autel à Saint-Pholien en Outremeuse⁽⁴⁾. En 1352, il habitait « Sur Meuse-en-Torrent » près de la vieille église romane de Saint-Denis⁽⁵⁾. Il mourut avant le 12 juillet 1370⁽⁶⁾.

Le second Ciwagne ou Ciwogne, qui pratiquait le métier de « scohier » — de pelletier — en 1339-1355,⁽⁷⁾ nous intéresse davantage. Il demeurait dans la partie la plus peuplée du quartier de l'Ile, en la rue Saint-Jean⁽⁸⁾, non loin de la collégiale Saint-Jean-l'Évangéliste où Johannes Ciconia allait demander et obtenir une prébende canoniale. Il se prénommait Johan et l'on se souvient que notre musicien déclara lui-même, à Padoue, que son père avait porté ce nom⁽⁹⁾. Nous ignorons quel lien l'attachait à dame Adèle de Foure qui, le 16 janvier 1366, représente Johannes Ciconia lors d'une distribution d'épeautre au chapitre de Saint-Jean-l'Évangéliste. Mais il n'est pas indifférent de constater qu'elle était pelletière et qu'à Liège les veuves étaient habilitées à continuer le métier de leur mari⁽¹⁰⁾. D'autre part, le nom même de Ciconia et le témoignage du généalogiste

(1) J. HAUST, *Dictionnaire français-liégeois*, Liège, 1948, p. 99. Forme également en usage à Malmedy. Sur les formes relevées dans les textes liégeois, cf. S. CLERCX, *Johannes Ciconia de Leodio*, p. 109. Ciwagne, Ciwogne, Chiwonge, Chywogne, Chiwangne, Schuwangne, Chuwangne, Choingne.

(2) C. S. L., t. III, p. 278.

(3) C. S. L., t. III, p. 549, n. 1 (1338). — A. E. L., *Cathédrale*, Grenier, R. 22 (1348) fol. 70 et *Compterie des anniversaires* (1355).

(4) C. S. L., t. IV, p. 86, p. 97, p. 103 (1348).

(5) C. S. L., t. IV, p. 148 (1352).

(6) C. S. L., t. IV, p. 478 : « ...qui fuit mess. Henri Chiwonge jadit chapelain en ladite eglise ».

(7) S. CLERCX, *Johannes Ciconia de Leodio*, p. III et A. E. L., *S^t Martin, Chartes*, n^o 241, 13 juin 1355.

(8) Sa maison était « sitam Leodii in vico qui dicitur Sancti Johannis... » A. E. L., *Collégiale Saint-Jean, Liber stipialis*, R.4, f^o 140 et f^o 142.

(9) Padoue, A. C., *Diversarum*, R. 12, f^o 94 et ci-dessus, p. 1, n. 3.

(10) A. E. L., *Collégiale Saint-Jean*, R. 227, f^o 33^v : « Item, per Johannem le Dial multorem, pro Gerardo Hierlet panifice : X mod. spelte ad opus domine Adilie de Foure pellificis, nomine domini Johannis Choingne, die XVI^a mensis januarij ».

Jacques de Hemricourt († 1403), qui se garde de citer les ancêtres du chanoine⁽¹⁾, confirment que celui-ci n'était pas d'origine patricienne. Ajoutons enfin que, s'il lui fallut attendre l'âge canonique⁽²⁾ pour obtenir, en 1359, sa première chapellenie⁽³⁾, « Johannes Ciconia de Leodio » dut naître à Liège aux alentours de 1335-1340.

Où apprit-il ses lettres ? Où reçut-il ses premières leçons de chant ? Est-ce à la cathédrale où Henri Ciwagne était chapelain et où Johannes obtint, en 1359, son premier bénéfice⁽⁴⁾ ? A Saint-Jean-l'Évangéliste, — si proche de la maison du pelletier Jean, — où il allait devenir chanoine ? A Saint-Denis, près de la maison de Henri Ciwagne, où, dès le 16 octobre 1350, un autre Ciconia, — Guillaume,⁽⁵⁾ — postulait un bénéfice⁽⁶⁾ ? Ou dans une autre église ? Car il n'en manquait pas dans cette cité que l'on nommait le « paradis des prêtres ». Outre la cathédrale et sept collégiales, l'on y trouvait vingt-six églises paroissiales et plusieurs monastères ou couvents. Mais, si nous ignorons où le jeune Johannes fit son apprentissage, nous connaissons mieux, par contre, la vie musicale à Liège et son organisation vers 1340-1350.

2. L'ORGANISATION MUSICALE DE LA VIE MUSICALE A LIÈGE ET L'« ARS ANTIQUA ».

La dislocation de la vie communautaire dans les chapitres liégeois durant la première moitié du XIII^e siècle⁽⁷⁾, la qualité sociale des chanoines de la cathédrale qui, souvent, refusaient de prendre les ordres⁽⁸⁾, le nombre de prébendiers absents⁽⁹⁾, les progrès de la polyphonie admirée⁽¹⁰⁾ et pratiquée à Liège et dans les grandes églises du diocèse dès le XII^e siècle⁽¹¹⁾, avaient profondément modifié la

⁽¹⁾ HEMRICOURT, *Miroir des nobles de Hesbaye*, éd. C. DE BORMAN, t. I, Bruxelles, 1910, p. 295.

⁽²⁾ Selon le troisième Concile de Latran (1179), tout clerc ayant charge d'âmes devait avoir 25 ans minimum. C'était également l'âge requis pour obtenir l'expectative d'un bénéfice d'après la règle établie par Boniface VIII (1294-1303) dans le *Corpus juris canonici* (Ed. Aem. FRIEDBERG, t. II, col. 940). Cf. F. BAIX, *La chambre apostolique...*, Rome, 1947, p. CXCIX.

⁽³⁾ F. FILIPPINI, *La seconda legazione...*, t. XII (1903), p. 281.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, pp. 277 et 281. C'est le 7 mars 1359 que furent sigillées deux lettres relatives à la provision faite en faveur de Johannes Ciconia sur la chapellenie de l'autel de Notre-Dame et saint Jean-Baptiste dans la cathédrale de Liège. Cet autel se trouvait dans le vieux chœur ou chœur occidental.

⁽⁵⁾ Nous aurons l'occasion de constater le parallélisme des deux carrières.

⁽⁶⁾ D. U. BERLIÈRE, *Suppliques de Clément VI (1342-1352)*, dans *Analecta vaticano-belgica*, t. I (1906), p. 546, n° 2100-2101.

⁽⁷⁾ E. PONCELET, *La cessation de la vie commune dans les églises canoniales de Liège*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, t. IV (1952), pp. 629-648.

⁽⁸⁾ Déjà en 1203, le légat Gui de Palestrina avait exigé que six prébendes canoniales fussent réservées à des prêtres. (Confirmé par le pape Grégoire en 1238, par le pape Innocent IV en 1246). En 1250, le légat Pierre d'Albano renouvelle, une fois de plus, cette obligation et enjoint au doyen et au chapitre d'élire six chanoines comme sous-diacres, et six chanoines comme diaires, soit 18 « ordonnés » sur 59 chanoines ! La 60^e prébende était attribuée à l'évêque. C. S. L., t. I, pp. 132-135 (1203), p. 400 (1238), pp. 502-504 (1246), pp. 583-586 (1250).

⁽⁹⁾ J. LEJEUNE, *Liège et son pays...*, Liège, 1948, pp. 53-54.

⁽¹⁰⁾ Cf. *La translation des reliques de saint Jacques* (1056) (réécriture vers 1100) insérée dans la chronique de Gilles d'Orval (vers 1250) dans M. G. H., SS., t. XXV, p. 83.

⁽¹¹⁾ *Ibid.*, p. 86 : « ...antiphona *O crux splendidior sollempniter decantata* ». Voir également C. DE BORMAN, éd. de *La Chronique de Saint-Trond*, t. II, pp. 54-55. Les *Questiones in musica* conservées dans un manuscrit de l'abbaye de Saint-Jacques (Liège), qui répètent certains passages du théoricien Jacques, font allusion à la polyphonie. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikgeschiedenis der Middeleeuwen*, t. I (1936) ; — IDEM, *Some Music Treatises and their interrelation. A school of Liège c. 1050-1200 ?* dans *Musica Disciplina*, t. III (1949), pp. 25-31, pp. 95-118.

vie ecclésiastique et le recrutement des chanteurs. Dès le premier quart du XIII^e, le doyen Gauthier de Chauvency avait institué à la cathédrale un collège de onze chanoines — les chanoines de Saint-Materne — chargés de chanter les offices et de psalmodier les heures (¹). Mais l'exemple des seigneurs tréfonciers ne stimulait pas toujours leur zèle (²) et, d'autre part, la pratique du déchant et l'usage des voix hautes postulaient, à Liège comme à Paris, une formation sérieuse et le recrutement d'enfants de chœur. On les nomma *duodeni* parce que, en principe du moins, ces enfants étaient au nombre de douze.

A la cathédrale Saint-Lambert, c'est au cours d'un chapitre général tenu du 13 au 19 mars 1291, qu'il fut décidé de prélever sur les prébendes canoniales certains revenus destinés à l'entretien de « douze pauvres écoliers » qui devraient désormais chanter et lire les offices à chaque heure du jour et de la nuit (³). Les diverses collégiales liégeoises ont suivi cet exemple. Ainsi, Saint-Paul eut-elle des *duodeni* avant 1331 (⁴), Saint-Denis avant 1348. A cette date, une chambre leur était réservée au dessus de la salle du chapitre et, en 1382, le chanoine Pierre Braibechon leur assigna une maison sise Sur-Meuse-en-Torrent, à l'enseigne de la Cigogne (⁵). Et si l'état des archives ne nous permet pas de savoir où le petit Johannes Ciconia apprit à lire, écrire et chanter, il laisse du moins percevoir que les chanteries avaient évolué de la première à la deuxième moitié du XIV^e siècle et comment elles étaient organisées.

Tout d'abord, qui enseigne ? Le chantre, que l'on trouve dans tout chapitre, est devenu trop haut personnage pour donner lui-même des leçons de chant. Au chœur, il apparaît comme un maître de cérémonie, réglant et dirigeant les offices, assignant à chacun sa place et ses fonctions (⁶). En dehors du chœur, les occupations ne lui manquent pas. Aussi doit-il présenter à ses confrères un bon *succendor* chargé d'apprendre la musique aux enfants (⁷). A son tour, le *succendor* se fait souvent assister d'un adjoint choisi parmi les plus anciens des *duodeni*, lui aussi dénommé *succendor* et, plus souvent, *custos chori*. Dans ce cas, il arrive que les revenus ordinaires du *duodenus* soient augmentés des recettes d'un autel (⁸). Ce jeune clerc est

(¹) On trouvera le relevé de leurs noms (241) du XIII^e au XVIII^e, dans L. LAHAYE, *Les chanoines de Saint-Materne à Saint-Lambert de Liège*, dans B. S. A. H., t. XXVII (1936). L'auteur précise qu'étant donné leur fonction, ces chanoines sont choisis « de préférence parmi les clercs possédant des connaissances musicales » (p. 103). Une dizaine d'entre eux sont connus par leur activité musicale.

(²) En 1303, le pape devait leur faire obligation d'assister aux offices C.S.L. t. III, p. 33. — J. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 222.

(³) C. S. L., t. II, pp. 476-477. A. AUDA, *op. cit.*, p. 45 a justement souligné l'importance de cette fondation à laquelle il maintient la date de 1290, selon l'ancien style (p. 45) qu'il transpose selon le style moderne : 1291, p. 52.

(⁴) Selon A. AUDA, *op. cit.*, p. 46.

(⁵) Th. GOBERT, *Liège à travers les âges*, t. II, pp. 523-524. Les *duodeni* de Saint-Denis sont souvent dénommés « *pueri de Cyconia* » ou « *duodeni in Cyconia* » parce qu'ils demeurent à l'enseigne de la Cigogne. A. E. L., *Collégiale Saint-Denis*, R. 164, f° 86v, R. 165, f° 90v, R. 168, f° 45v, etc...

(⁶) J. DARIS, *Notice sur le chapitre de Saint-Lambert à Liège*, dans *Notices*, t. III, pp. 236-237. — E. PONCELET, *Inv... Sainte-Croix*, t. I, p. XX. — *Coutumes liturgiques et monastiques de Saint-Jacques* (2^e moitié du XIII^e siècle), Paris, B. N., *Nouvelles acq. Lat.* 373, partie I, fol. 18-19.

(⁷) E. PONCELET, *op. cit.*, t. I, p. XX. A Saint-Jean-l'Évangéliste, en 1360, « le notaire Johannes Reneri fait savoir que le chapitre [...], présidé par Petrus de Frelous, doyen, a constaté que [...] le chantre et l'écolâtre doivent respectivement présenter au chapitre, chaque année, un chantre-adjoint (*succendor*) et un recteur des écoliers ». Le chantre, Colard Grenier, est absent ; son remplaçant, le chanoine Johannes de Rosmer présente comme *succendor* Johannes Lawet. L. LAHAYE, *op. cit.*, t. I, p. 227, n° 455.

(⁸) C'est le cas de Jean Gérard, *succendor* à Saint-Jean-l'Évangéliste, qui, en 1368, est recteur de l'autel des SS. Jacques et André. A. E. L., *Saint-Jean*, R. 434 (1368), f° 34v.

particulièrement chargé de la surveillance des livres, de leur rangement, de l'habillement correct et confortable des enfants de chœur (¹). Plus tard, il peut espérer devenir lui-même premier *succendor* (²).

Quant aux *duodenii*, leurs journées sont partagées entre le recteur et le succendor qui leur enseignent le latin, l'écriture sainte et le chant des offices. Ces études sont devenues si absorbantes qu'en 1358, le chapitre de Saint-Paul décrète que les *duodenii* ne seront plus tenus d'assister aux offices, sauf les jours de fêtes doubles et triples et, en outre, un jour par mois (³). Il n'est pas douteux qu'à la fin du XIV^e siècle, cet enseignement n'ait porté ses fruits : la présence, à la chapelle pontificale, de nombreux musiciens originaires d'églises de Liège et du diocèse en est la preuve (⁴). Mais, deux générations auparavant, la situation était assurément moins brillante.

De 1325 à 1332, les chapitres liégeois avaient été éprouvés par sept ans de guerre et de discordes entre le pays et l'évêque de Liège Adolphe de la Marck (⁵). Et, avant 1325, le théoricien Jacques (de Theux ou de *Psalmis* (⁶) ?) critiquait déjà la manière, — souvent fautive s'il faut l'en croire, — dont le plain chant était pratiqué dans certaines églises séculières de la cité (⁷). D'autre part, ces mêmes églises n'étaient certes pas « en pointe » dans l'invention polyphonique. (Aussi maître Jacques ne songea pas à leur reprocher leurs tendances polyphoniques nouvelles (⁸) !). Le recueil de motets, conservé aujourd'hui à Turin et copié vers 1325 (⁹) à l'abbaye liégeoise de Saint-Jacques (¹⁰), confirme qu'avec quelques variantes mélodiques (¹¹) et des graphies wallonnes, les compositeurs français de l'*ars antiqua* restaient à la mode (¹²). Rien de plus naturel : si les arts français

(¹) A. E. L., *Saint-Jean*, R. 434 (1368) et 435 (1372), *Comptes du succendor*.

(²) Tel est le cas de Jean Poceret, cité dans la liste des *duodenii* de Saint-Jean en 1368. En 1372, il reçoit, en tant que *custos chori* huit muids d'épeautre, la même quantité que Jean Wilken, *succendor*. (A. E. L., *Collégiale Saint-Jean*, R. 434, fol. 25^v, R. 435, fol. 32-33). Ailleurs (R. 435, fol. 19), il est nommé *succendor*.

(³) THIMISTER, *op. cit.*, p. 46.

(⁴) Parmi les musiciens de la chapelle pontificale, à la fin du XIV^e siècle, citons : Gilles de Lens, qui avait été *duodenus* à Saint-Jean-l'Évangéliste ; Henri Tulpin, chanoine de Notre-Dame de Tongres ; Jacques de Romedine qui provient de Saint-Jean et y sera chantre à son retour d'Italie. (Il occupera la maison claustrale de Ciconia) ; Jean Brassart qui fit ses premières armes à Saint-Jean ; Henri-Désié de Latines, chanoine de Saint-Paul ; Pierre-Jean de Mirabello, chanoine à la cathédrale Saint-Lambert. HABERL, *Bausteine für Musikgeschichte*, t. II, *Die Römische « Schola cantorum » und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1888.

(⁵) J. LEJEUNE, *Liège et son pays...*, pp. 348-362.

(⁶) A la fin du XIV^e siècle, les chanoines de la Petite Table de Saint-Lambert ne manquaient pas de célébrer la mémoire de Jacques de Theux « quondam magister leodiensis alias dictus de Psalmis ». A. E. L., *Cathédrale, Petite Table*, 1393-1395, f° 18, 44^v. — Pour la date du *Speculum musicae* de maître Jacques, cf. S. CLERCX, *Jacques d'Audenarde ou Jacques de Liège ?* dans *Revue belge de musicologie*, t. VII (1953), p. 100.

(⁷) *Speculum musicae*, Livre VI, éd. DE COUSSEMAKER, t. II, pp. 249, 324, 328, 330, 333. Au déclin du XIV^e siècle, Henri Désié de Latines compose à l'intention des choristes de Saint-Paul un *cantus planus* moins compliqué que le plain chant romain, pour l'office de la Visitation dont la fête venait d'être instituée par le pape Urbain VI (1378-1389). O. THIMISTER, *op. cit.*, p. 52.

(⁸) DE COUSSEMAKER, t. II, p. 394. — C'est chez Petrus de Cruce et des auteurs méridionaux qu'il admire, que maître Jacques choisit ses exemples polyphoniques.

(⁹) Nous devons cette précision chronologique à M. J. Stiennon, auteur d'une importante *Étude sur le chartrier... de Saint-Jacques*, Liège, 1951, et familier du *scriptorium* de l'abbaye de Saint-Jacques.

(¹⁰) A. AUDA, *Les « motets wallons » du manuscrit de Turin Vari 42*, 2 vol., Bruxelles, 1953.

(¹¹) *Ibid.*, p. 80. — Est-ce à la *Belle Aelis* (Ms St. Jacques, n° 4, Montpellier, n° 94) que maître Jacques ferait allusion lorsqu'il reproche aux mauvais déchanteurs de multiplier les « *voces superflue* » ? Comparée à la version de Montpellier, la copie liégeoise paraît, en effet, multiplier les mélismes. Mais il faudrait étendre cette observation à d'autres exemples et, s'il était possible, à d'autres manuscrits, pour détecter le goût particulier des chanteurs liégeois.

(¹²) L'on y trouve notamment deux œuvres de Petrus de Cruce, reproduites dans le manuscrit de Bamberg et dans celui de Montpellier, et citées par Jacobus dans son *Speculum*. DE COUSSEMAKER, t. II, p. 401.

régnaien sur les rives de la Meuse, ils ne s'y répandaient qu'avec quelque retard ⁽¹⁾. Cependant l'*ars nova* qui, à Paris, avait supplanté l'*ars antiqua* devait fatalement faire sa « trouée ».

3. L'INFLUENCE FRANÇAISE ET L'ATTRACTION D'AVIGNON.

La France, patrie de la polyphonie, exerçait son influence par des voies bien diverses. Tout d'abord, les clercs liégeois continuaient à fréquenter les Universités françaises, — particulièrement celles de Paris et d'Orléans ⁽²⁾, — où l'enseignement des grands maîtres de l'*Ars nova*, Philippe de Vitry et Jean de Muris, devenait « classique ». Ensuite, de nombreuses prébendes canoniales étaient attribuées à des prélats français : l'on en compta 23 sur 71 à la cathédrale en 1325 ⁽³⁾. Enfin, renchérisant sur son prédécesseur Thibaut de Bar, l'évêque Adolphe de la Marck ne fut pas seulement l'allié du roi de France auquel il devait son évêché : il s'en fit l'homme lige et en reçut pension. Son successeur, Englebert de la Marck devait imiter cet exemple ⁽⁴⁾. Cette influence s'exprime d'ailleurs dans l'œuvre, le style et le goût d'un chanoine de Saint-Lambert, d'origine patricienne, Jean le Bel, qui, mort plus qu'octogénaire vers 1370, dominait déjà la vie mondaine et artistique de la cité au temps où Johannes Ciconia n'était encore qu'un enfant.

Que ses *Vraies Chroniques* aient été, par excellence, le modèle de Froissart, n'est pas surprenant. Jean le Bel avait personnellement pratiqué les armes et bataillé contre les Écossais avec Jean de Hainaut, le gentil sire de Beaumont ⁽⁵⁾. Sa vie durant, il admira la chevalerie et se tint au courant des incidents de la vie courtoise. Car cet homme, qui n'allait aux offices ordinaires qu'accompagné de seize à vingt personnes portant sa livrée, et aux offices d'apparat d'une cinquantaine, était aussi curieux que fastueux. Il n'était étranger de passage à Liège, — fût-il même prince, — qui n'était invité à sa table ⁽⁶⁾. Et, sans doute, eût-il l'occasion de rencontrer notamment Jean l'Aveugle, roi de Bohême, lors de ses négociations avec son allié l'évêque Adolphe de la Marck ⁽⁷⁾, et de connaître maître Guillaume de Machaut qui lui était attaché comme aumônier et secrétaire depuis 1323 ⁽⁸⁾. Le musicien devait d'autant plus l'intéresser que lui-même tournait des « chansons et virelais » qui, hélas, sont perdus ⁽⁹⁾.

Quant à l'influence avignonnaise, qui n'était pas moins vive, elle résultait de la révolution qui s'était opérée, dès la première moitié du XIII^e siècle, dans les rapports de l'Église de Liège avec l'Empire et la papauté. Autant cette Église avait été fidèle aux empereurs jusque vers 1200, autant fut-elle soumise au Saint-Siège depuis le milieu du XIII^e siècle. D'ailleurs, les évêques, qui se succèdent à

⁽¹⁾ J. LEJEUNE, *Liège et son pays...*, pp. 448 sq.

⁽²⁾ J. LEJEUNE, *Liège et son pays...*, pp. 454-456. Il arrive même que des clercs liégeois enseignent à Paris.

⁽³⁾ G. KURTH, *Liège et la Cour de Rome au XIV^e siècle*, dans *Bull. Inst. hist. belge de Rome*, t. II (1912), p. 19.

⁽⁴⁾ J. LEJEUNE, *Liège et son pays...*, pp. 68-74.

⁽⁵⁾ L. M. POLAIN, *Les vraies chroniques de messire Jehan le Bel*, 2 vol., Bruxelles, 1863.

⁽⁶⁾ HEMRICOURT, *Miroir des Nobles de Hesbaye*, éd. DE BORMAN, Bruxelles, 1910, t. I, p. 226.

⁽⁷⁾ J. LEJEUNE, *Liège et son pays*, pp. 69-70 (1332), p. 72 (1337), p. 73 (1340), p. 125 (1338), p. 126 (1343), etc...,

⁽⁸⁾ Au surplus, Jean l'Aveugle avait érigé une chapelle au château de Durbuy. FAYEN, *Lettres de Jean XXII* t. I, p. 592, n° 1615 (20 juillet 1325).

⁽⁹⁾ HEMRICOURT, *op. cit.*, t. I, p. 227.

Liège de 1247 au grand schisme (1378) et même au delà, sont, à des titres divers, désignés par les papes. Entre la cité mosane et la Rome nouvelle, que devient au XIV^e siècle Avignon, les rapports sont constants⁽¹⁾. Des clercs liégeois s'établissent en Avignon, — tel Louis Sanctus de Beringen, « magister in musica » du cardinal Jean Colonna dès 1330⁽²⁾, — tandis que des prébendes liégeoises sont généreusement distribuées par les papes à de grands seigneurs italiens et français. Ainsi, vers 1330, trouve-t-on parmi les chanoines de Saint-Lambert : Jacques Colonna, ami de Pétrarque et frère de Jean, patron de Louis Sanctus, Ottoboni, Percevalet, Henri de Carreto, les deux Cadoli de Parme, François de Médici, Amatore Pierleoni, Mathieu de Longis de Bergame, ami de Pétrarque⁽³⁾, Antoine de Biella⁽⁴⁾. En 1340, parmi les chanoines étrangers résidant à Liège, l'on connaît Thomas de Perusio, Guillaume Rufi, André de Velletrio, Barthelemy de Calamandra, Hugues Marciano, Ernoul de Flisso⁽⁵⁾, Pierre Agapite de Colonna⁽⁶⁾, Hugolin Tivoli de Perusio⁽⁷⁾, Angelo Orsini, — déjà chanoine en 1330, qui devint, en 1353, prévôt à Notre-Dame de Tongres⁽⁸⁾, — Talleyrand, fils d'Élie Talleyrand V, comte de Périgord, qui fut cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens (1331) et évêque d'Auxerre († 1364)⁽⁹⁾. Un autre cardinal, Gui de Boulogne, archevêque de Lyon, cumula divers bénéfices, notamment à Saint-Lambert, à Saint-Jean-l'Évangéliste et à Notre-Dame de Huy où il fut prévôt (1345). Après la mort de Bertrand de Monfaucon (1343), il devint doyen de la cathédrale et renonça à son décanat quelque vingt ans plus tard. Il mourut en 1373⁽¹⁰⁾. D'ailleurs, sur 66 archidiacres connus de l'Église liégeoise au XIV^e siècle, une quarantaine sont Français ou Italiens, et 16 cardinaux⁽¹¹⁾. Selon la lettre de félicitations que lui adressa le chapitre de la cathédrale, le pape Clément VI (1342-1352) avait été lui-même « alumnus ecclesie nostre⁽¹²⁾ ». Quant à son successeur, Innocent VI (1352-1362), il avait été archidiacre de Brabant de 1349 à 1352⁽¹³⁾. Élu au Saint-Siège à cette dernière date, il

(1) J. LEJEUNE, *op. cit.*, pp. 47-60, pp. 456-457.

(2) Ami de Pétrarque, Louis Sanctus (vers 1304-1361) né à Beringen, petite ville du comté de Looz, fief de l'Église liégeoise, dut à la protection de son maître, le cardinal Jean Colonna, des prébendes à Munsterbilsen au N. E. de Liège (1332) et à Bruges (1336). En 1347, il demeura en Avignon alors que Pétrarque voulait l'entraîner en Italie. D. U. BERLIÈRE, *Un ami de Pétrarque : Louis Sanctus de Beringen*, Rome 1905.

(3) Mathieu de Longis avait été condisciple de Pétrarque à l'Université de Bologne. En 1325, il se trouvait en Avignon et portait le titre d'archidiacre de Hainaut. Il résidait à Liège en 1340 et en 1363. Il y demeurait encore en 1372, lorsque Pétrarque lui écrivit qu'il ne l'avait plus rencontré depuis 23 ans. Mgr MONCHAMP, *Pétrarque et le pays de Liège*, dans *Leodium*, t. IV (1905), pp. 9-10.

(4) D. U. BERLIÈRE, *Suppliques de Clément VI*, p. 63, n° 309, p. 93, n° 422-423, p. 149, n° 647-648, p. 192, n° 788-789.

(5) DE THEUX, *op. cit.*, t. II, p. 29.

(6) *Ibid.*, t. II, p. 80.

(7) ID., *Ibid.*, t. II, p. 77.

(8) ID., *Ibid.*, t. II, p. 75.

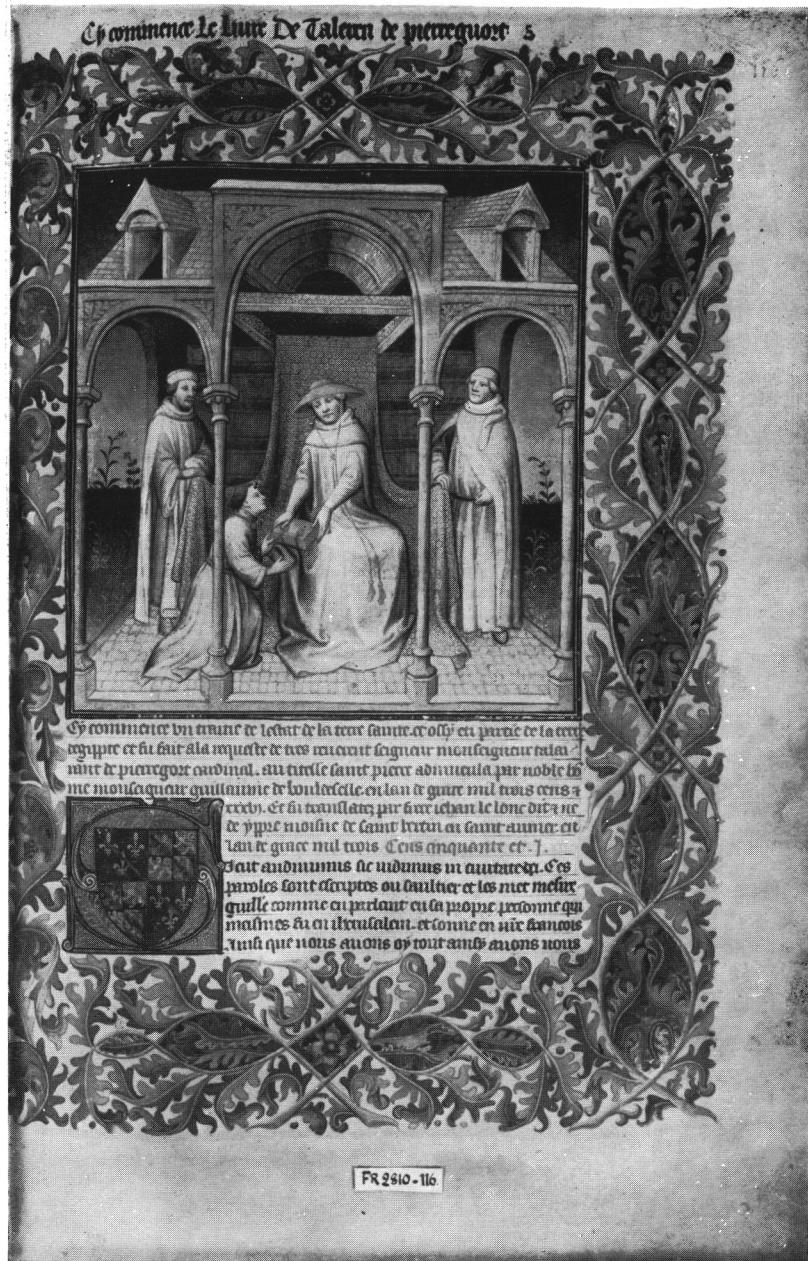
(9) DE THEUX, *op. cit.*, t. II, p. 29. En 1355, il figure parmi les chanoines absents de la cathédrale. A. E. L., *Saint-Lambert, Anniversaires*, 1355, n. f. Cf. aussi FROISSART, *Chroniques*, livre V, p. XI et pp. 38-40, 267-268.

(10) P. KIRSCH, *Die päpstlichen Kollectorien in Deutschland...*, t. I, pp. 273-274 et SCHOOLMEESTERS, *Liste des prévôts de Notre-Dame de Huy*, dans *Leodium*, t. VI (1907), p. 116 et surtout, E. SCHOOLMEESTERS, *Les doyens de Saint-Lambert au XIV^e siècle*, dans *Leodium*, t. IX (1910), p. 118.

(11) Voir liste dans D. U. BERLIÈRE, *Les archidiacres de Liège au XIV^e siècle*, dans *Leodium*, t. XI (1910), pp. 126-127 et biographies dans DE THEUX DE MONTJARDIN, *Le Chapitre de Saint-Lambert à Liège*, Bruxelles, t. II (1871).

(12) HOCSEM, *Chronique*, éd. G. KURTH, p. 308.

(13) L'évêché de Liège était divisé en 8 archidiaconés : Liège, Ardenne, Brabant, Campine, Condroy, Famenne, Hainaut, Hesbaye.



B. N. Fr. 2810, fol. 116.

Photo B. N.

Traité de la Terre sainte (vers 1351).

Le cardinal Talleyrand de Périgord, évêque d'Auxerre, chanoine de Liège, reçoit le *Traité de la Terre Sainte* commandé en 1336 à messire Guillaume de Boldensele et transcrit par Frère Johan le Long, moine de Saint-Bertin à Saint-Omer, en 1351.

n'oubliera ni l'Église liégeoise ni ses parents (¹). Enfin, l'un des neveux d'Innocent VI, Nicolas de Bessa, qui devait devenir évêque de Limoges, sa ville natale, et cardinal au titre de Santa-Maria in-Via-Lata, était déjà archidiacre de Condroz (²) avant que son oncle ne fût élevé à la dignité pontificale. Or, comment ces fastueux chanoines nationaux et ces grands seigneurs étrangers n'eussent-ils pas influencé bien des carrières ? Il était aisé de s'en approcher. Quand, de la cathédrale, le chanoine Jean le Bel se rendait à la collégiale de Saint-Jean-en-Ile où il était prévôt (³), il lui arrivait de passer par la rue Saint-Jean où travaillait le pelletier Jean Ciwagne. Là ou au cours d'un office, il put distinguer le petit chantre et s'en instituer le protecteur. (Plus tard, André-Modeste Grétry fut, lui aussi, protégé d'un chanoine de Saint-Lambert). D'autre part, les gens de métier trouvaient leurs meilleurs clients chez ces prélates, — nobles ou lettrés, — qui faisaient la distinction des églises liégeoises. En 1348, le pelletier Jean Ciwagne chargeait précisément sa fille de toucher à Saint-Lambert l'argent que lui devait Nicolas de Bessa (⁴). Et lorsque, la voix muant, les clercs les mieux doués songeaient à trouver un protecteur ou à poursuivre leurs études dans une Université française, leurs parents avaient l'avantage de pouvoir aisément solliciter l'appui des chanoines qui retournaient en Avignon. Ainsi, Nicolas de Bessa, — encore lui, — prit-il à son service Alexandre et Guillaume d'Heur (⁵) et dix autres clercs de l'évêché (⁶) ; le cardinal Renaud Orsini, archidiacre de Campine, en eut treize, notamment Pierre Baculiferi, dont nous reparlerons (⁷). De toute façon, c'est en Avignon qu'il convenait de se rendre pour obtenir quelque prébende. Les Liégeois y songeaient d'autant plus que le pape, — répétons-le, — était un ancien « *alumnus* » de la cathédrale, que les rapports avec Avignon étaient fréquents et que plusieurs chanoines de Liège demeuraient normalement sur les rives du Rhône, particulièrement le doyen de Saint-Jean-l'Évangéliste (⁸) qui avait obtenu, en 1343, dispense de résider à Liège (⁹).

Parce que ces circonstances nous ont déterminé à refaire des calculs familiers à Liège il y a six siècles, nous avons dirigé notre enquête vers Avignon. Nous avons aussitôt trouvé l'acte du 16 octobre 1350 où, pour la première fois, Johannes Ciconia apparaît à la lumière de l'histoire (¹⁰). Il était alors adolescent et la belle aventure, que fut sa vie, était commencée.

(¹) Deux de ses neveux, Arnaud Aubert (1353-1354) puis Hugues Aubert (1354) furent momentanément archidiacres de Hesbaye. Un autre Aubert, qui se nommait Étienne comme le pape, demeura archidiacre de Liège de décembre 1355 jusqu'à sa mort, survenue à Viterbe en 1369. Il devint en 1356 prévôt du chapitre de Saint-Lambert et, en 1363, résidait dans la cité. Sacré cardinal par Urbain V (1362-1370), il suivra ce pape en Italie (1367). Un autre neveu d'Innocent VI, Audouin Aubert, lui avait succédé dans l'archidiacané de Brabant (1353-1363). Cardinal au titre des SS. Jean et Paul, il sacra Urbain V, en 1362, et mourut en Avignon l'année suivante dans l'hôpital qu'il avait fondé près du Rhône. D. U. BERLIÈRE, *op. cit.*, pp. 126-127 et DE THEUX, *op. cit.*, t. II, pp. 92-93.

(²) Il est cité en cette qualité du 16 août 1343 jusqu'à sa mort, survenue à Rome le 5 novembre 1369.

(³) L. LAHAYE, *Inventaire ... Saint-Jean*, t. I, pp. XXIII-XXIV.

(⁴) A. E. L., *Saint-Lambert, Comptes du grenier*, 1348 (n. f.).

(⁵) A. FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 23, n° 49 (1362) et p. 136, n° 460 (1362).

(⁶) *Ibid.*, pp. 23-25, 136-137, 323, 404-405, 577, 594.

(⁷) *Ibid.*, pp. 9, 37-39, 141, 152, 154, 179, 441, 455, 460-461, 606, 683.

(⁸) HOCSEM, *Chronique*, éd. G. KURTH, p. 362. Ce doyen se nommait Jean Bamborne de Léau et fut l'un des informateurs du chroniqueur Jean de Hocsem sur la révolution de Cola di Rienzo à Rome en 1347.

(⁹) D. U. BERLIÈRE, *Suppliques de Clément VI*, p. 131, n° 579.

(¹⁰) D. U. BERLIÈRE, *Suppliques de Clément VI*, p. 546, n° 2101.

CHAPITRE II

AVIGNON

1. LA NOUVELLE ROME.

Possession de saint Pierre depuis 1274, Avignon était devenue siège pontifical à l'aube du XIV^e siècle. Sans doute, Clément V, le premier « pape d'Avignon », avait-il considéré cet établissement comme précaire. Ses successeurs Jean XXII en 1332 et Benoît XII en 1335 n'ont d'ailleurs pas manqué de publier leur intention de rentrer en Italie (¹). Mais le guêpier italien tentait peu ces prélats français. Évêque d'Avignon avant d'être pape, Jean XXII aimait sa Provence, sa ville, son vieux palais épiscopal. Il continua d'y résider. Benoît XII et Clément VI imitèrent cet exemple. En 1348, la comtesse de Provence, Jeanne de Naples, fut heureuse de vendre la ville à Clément VI. Dès lors, le siège pontifical était fixé (²).

Cette fonction nouvelle transforma Avignon. Déjà Benoît XII (1334-1342) avait élevé autour d'un beau cloître une robuste forteresse monacale ; sa chapelle était flanquée de deux tours, l'une dominant la vieille ville, l'autre la vallée. Vers le sud, Clément VI (1342-1352) fit bâtir, en forme d'équerre, sur la cour d'honneur, le « palais neuf » remarquable par la majesté de la salle de la « grande audience » et l'étonnante sonorité de sa grande chapelle. L'art s'ajoutait ainsi à la force. Dans la tour voisine de la garde-robe, des fresques continuent d'évoquer une vie ouverte aux joies du monde : scènes de pêche, cueillette des fruits, oiseleurs pris dans les branches, épisodes de chasse, baignades. Et, devant les couleurs qui s'effacent, l'on croit entendre encore les *chaces* et les *caccie* dont les poètes et les musiciens du XIV^e siècle imitaient le mouvement et l'allégresse.

Autour du palais, au pied du rocher des Doms, églises, couvents, « livrées » cardinalices s'élevaient rapidement (³). A l'Université, instituée en 1303 (⁴), s'ajoutaient de nombreuses constructions ou d'heureux aménagements : certaines chapelles de la cathédrale de Notre-Dame-des-Doms, où Jean Lavernier dressa le magnifique mausolée de Jean XXII (1345) (⁵), l'église Saint-Pierre (reconstruite

(¹) HALPHEN, *La fin du moyen âge (1285-1453)*, Coll. Peuples et Civilisations. Paris, 1931, t. I, p. 84.

(²) ID., *Ibid.*, p. 85. L'architecte Pierre Poisson de Mirepoix travailla pour Benoît XII, l'architecte Jean de Loubières, originaire de Tarascon, pour Clément VI.

(³) Quelques vestiges seulement demeurent, notamment le « donjon » (incorporé dans l'hôtel de ville d'Avignon en 1845-1851) ajouté au palais Colonna par Audoin Aubert que nous avons rencontré comme archidiacre de Brabant.

(⁴) Il n'en reste que le nom d'une rue. Maîtres et étudiants, décimés par la peste de 1348, n'étaient plus guère nombreux en 1361. DENIFLE, *Die Universitäten im Mittelalter*, t. I, p. 361.

(⁵) Ce tombeau, endommagé pendant la révolution, se trouve dans la sacristie de la grande chapelle bâtie en 1316.



B. N., Fr. 23279, fol. 81.

Photo B. N.

Paysage d'Avignon.

Extrait de Pierre SALMON, *Réponses à Charles VI et Lamentation au roi sur son état*. On reconnaît l'enceinte fortifiée de la ville qui prend le Rhône (schématisé) comme fossé et le château des papes où sont hissés les fanions pontificaux.

depuis 1358), la vieille église Saint-Agricol (rebâtie entre 1321 et 1326), la grande église Saint-Didier (1325-1359), qui conserve une petite tribune d'orgues de la fin du XIV^e siècle, les chapelles des Bénédictins de Saint-Martial (¹), des Cisterciennes de Sainte-Catherine (fin XIV^e s.), des Templiers, des Pénitents blancs, le couvent des Célestins (1393), les cloîtres et l'église des Carmes dédiée à saint Symphorien, le clocher des Augustins, la tour des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem (début XIV^e), l'hospice de Saint-Antoine où le poète Alain Chartier fut inhumé en 1449, le couvent des Cordeliers où, dit-on, Laure fut ensevelie. Johannes Ciconia découvrit donc une cité en pleine expansion (On commença seulement à la dorer de ses nouveaux remparts en 1369).

Cependant, la nouvelle capitale de la Chrétienté n'allait pas tarder à paraître trop étroite. C'est à Villeneuve, fondée en 1292 par Philippe IV le Bel, que la cour prit l'habitude de se retirer durant les chaleurs accablantes de l'été. De nouvelles églises, de nouveaux couvents, de nouveaux palais allaient s'élever à proximité du fort Saint-André couronnant la colline (1362-1368). Maçons, charpentiers, sculpteurs travaillaient à ces constructions. Des peintres et des fresquistes les décorent, notamment Matteo Giovanelli de Viterbe (²), et Simone Martini de Sienne (³). Des tombiers sculptaient pour les papes et les cardinaux des sépultures monumentales. Des copistes et des enlumineurs enrichissaient la bibliothèque du saint Père (⁴). Pareille activité eût été impossible si une fiscalité, de plus en plus développée et habile, n'avait draîné de vastes ressources vers Avignon devenue le centre politique et spirituel de l'Occident.

Ces faits, les contemporains ne les ignoraient pas. De tous les royaumes, de tous les évêchés, des grandes seigneuries, affluaient ambassadeurs, courriers, agents d'affaires, parents des papes et des cardinaux, clercs de tout âge et de toute robe, soucieux d'obtenir quelque avantage. Ils furent bien cent mille, — exagère le chroniqueur liégeois Pierre de Herenthals, — qui affluèrent en vagues ininterrompues sur Avignon après l'élection de Clément VI (1342). Connue pour « son aménité, sa douceur, la souplesse de son tempérament, ses manières de grand seigneur (⁵) », le nouveau pape invita tout aussitôt les clercs pauvres à lui présenter leurs suppliques. Il se réservait non seulement la distribution des bénéfices vacants, mais encore un droit sur les bénéfices en expectative. Et les suppliques ne restèrent pas sans suite (⁶) : le bon pape avait pour impérial principe que personne ne devait se retirer mécontent de sa présence et qu'un « pontife doit faire le bonheur de ses sujets (⁷) ». Les cardinaux purent entretenir somptueusement leurs maisons et les parents de Clément VI ne furent pas oubliés.

(¹) Aujourd'hui, temple protestant. Le clocher, en gothique provençal, a été restauré en 1938.

(²) Il décore notamment la chapelle Saint-Martial du palais des papes.

(³) Des fresques dont il orna le portail de la cathédrale Notre-Dame-des-Doms, il ne subsiste que celles du tympan, fort détériorées.

(⁴) EHRLE, *Historia bibliothecae romanorum pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis*, dans *Biblioteca dell' Academia storico-giuridica*, t. I (1890). — FAUCON, *La Librairie des papes d'Avignon*, dans *Biblioth. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 43 (1886) et 50 (1887).

(⁵) G. MOLLAT, *Les papes d'Avignon (1305-1378)*, Paris, 9^e éd., 1949, p. 85.

(⁶) D. U. BERLIÈRE, *Suppliques de Clément VI (1342-1352)*, t. I (1906).

(⁷) MOLLAT, *op. cit.*, p. 86.

Parmi eux, les Comminges brillaient au premier rang. Déjà, un comte de Comminges avait reçu la rose d'or de Benoît XII⁽¹⁾ ; Guillaume de Comminges fit partie des « *capellani capelle* » et, selon Villani, Jean de Comminges, archevêque de Toulouse, avait été « *pressenti* » par les cardinaux français en 1334, à condition qu'il refusât de ramener le Saint-Siège en Italie⁽²⁾. La famille conserva son crédit sous le nouveau règne. D'ailleurs, Clément VI n'avait rien à refuser à Cécile de Comminges. Avant 1350, il avait prêté 32.000 florins à son père⁽³⁾ et, en 1350, Cécile négocia le mariage de sa sœur Aliénor avec Guillaume, neveu du pape et vicomte de Turenne⁽⁴⁾.

Les jeunes mariés établirent leur maison outre-Rhône⁽⁵⁾ et, pour en réduire les charges, Aliénor sollicita des prébendes pour ses familiers. C'est ainsi que, le 16 octobre 1350, elle demanda au pape deux bénéfices à Liège : l'un à Saint-Jean-l'Évangéliste pour Johannes Ciconia, clerc de Liège, son « *familier* », l'autre à Saint-Denis pour Guillaume Ciconia⁽⁶⁾. Malgré son service, il est probable que Johannes Ciconia put poursuivre ses études, peut-être au *Studium generale* d'Avignon qui comprenait une faculté de théologie. En tout cas, il reçut la prêtrise avant 1362⁽⁷⁾, et de toute façon, il eut le bonheur de vivre dans une ville qui devenait l'un des centres musicaux de l'Occident.

2. LA MUSIQUE EN AVIGNON.

Encore que Haberl ait considéré Benoît XII (1334-1342) comme le fondateur de la chapelle pontificale d'Avignon⁽⁸⁾, il est certain que l'*ars nova* était connue dans l'entourage de son prédécesseur et que Jean XXII était conseillé par des théoriciens hostiles à cette mode nouvelle. Ainsi en témoigne son décret de 1322⁽⁹⁾. Comme maître Jacques dans son *Speculum musicæ*, mais en termes plus pondérés, le pape déplore, en effet, que des musiciens innovent, alors qu'ils sont incapables de bien chanter les chants anciens⁽¹⁰⁾ : ils coupent leurs mélodies de « *hoquets* » inopportuns, polluent le déchant de « *triples* » et de *motets* profanes. Ils mécon-

⁽¹⁾ SCHAEFER, II, p. 158.

⁽²⁾ *Ibid.*, II, pp. 26, 44, 60, 94, 120, 159 (1336, 1339, 1340).

⁽³⁾ VILLANI, *Istorie* dans MURATORI, R.I.S.S., t. XIII, col. 766. Cité et commenté par G. MOLLAT, *op. cit.*, p. 68, n. 1.

⁽⁴⁾ CLERGEAC, *Revue de Gascogne*, t. V (1905), p. 308.

⁽⁵⁾ M. FAUCON, *La librairie des Papes d'Avignon*, fasc. 43, p. 49. Le double contrat est consigné dans les comptes de la Bibliothèque d'Avignon (1350-1351) ; une confirmation de ces contrats par le roi Jean se trouve aux Arch. Nat. de Paris (K. 46).

⁽⁶⁾ SCHAEFER, II, p. 437. Dépenses faites par le pape à l'occasion du baptême de la fille du vicomte de Turenne (11 janvier 1351).

⁽⁷⁾ D. U. BERLIÈRE, *Suppliques de Clément VI*, p. 546 : « ... supplicat Alienor de Convenis, vicecomitissa de Toren quat [enus] [...] Johanni dicto Cichonia, clero Leodiensi, familiari suo, de ben[eficio] eccl. ad coll. decani et capituli S. Johannis Leodien. dignemini providere ». « Item quat. Wilhelmo dicto Cichonia, familiari suo, de ben. eccl. ad. coll. capituli S. Dionisii Leodien. dignemini providere ».

⁽⁸⁾ Il n'est pas qualifié de prêtre en 1350. Mais en 1362 il est ainsi nommé : « *Johanni Ciconia, presbitero Leodiensi...* » A. FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, pp. 159, n° 518.

⁽⁹⁾ HABERL, *Bausteine*, t. III, pp. 22-23.

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 22, n.

⁽¹¹⁾ « *Sed nonnulli novellae Scholae discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur.* »

naissent le fondement même du chant, n'en discernent pas le mode, en troublient le sens. Mais le pontife n'interdit pas un déchant simple et honnête, fondé sur les consonances d'octave, de quinte et de quarte. Agé de 72 ans lors de son élection, Jean XXII demeurait évidemment attaché à d'anciens usages. Son oreille supportait mal les nouvelles consonances et les précipitations rythmiques de l'*ars nova*. Cependant, quelqu'ait été sa réprobation, son édit atteste que l'*ars nova* était connue en Avignon au moment où, à Paris, elle s'épanouissait (¹). Et comment s'en étonner ? Non seulement les rapports s'étaient singulièrement resserrés, depuis le début du XIV^e siècle, entre la cour de France et celle des successeurs de Boniface VIII, mais, au surplus, des influences plus précises ont agi, qui furent jusqu'ici négligées.

La première fut celle de Philippe de Vitry, l'un des « inventeurs » et l'un des compositeurs les plus renommés de l'*ars nova*. Dès 1323, le pape Jean XXII lui avait conféré un canonat sous expectative à la cathédrale de Verdun et, dans la suite, les faveurs pontificales vont se multiplier : Philippe de Vitry, qui était fort bien en cour (²), obtint, en effet, des bénéfices à Soissons, Saint-Quentin, Clermont, Vertus, Aire (Artois). Il devint enfin évêque de Meaux (³). En 1327, l'illustre compositeur se trouvait peut-être en Avignon (⁴). En tout cas, quinze ans plus tard, les rapports de Philippe de Vitry et de la cour d'Avignon se précisent et se stabilisent.

Benoît XII venait de mourir (1342) et Philippe VI, qui souhaitait l'élection de Pierre Roger, avait dépêché son fils, le duc Jean de Normandie, pour appuyer cette candidature. L'élection devança le prince (⁵). Le duc Jean n'en fut pas moins somptueusement reçu (⁶) et fit dès lors de longs séjours en Avignon avec sa famille et ses familiers (⁷). Dans sa suite figuraient notamment des jongleurs (⁸) et, sans doute, Philippe de Vitry qui, depuis 1336, était « maistre des requestes de l'ostel de mons. le duc (⁹) ». D'ailleurs, en 1343 et 1344, le pape agréa Philippe de Vitry comme « chapelain commensal (¹⁰) ». Certes, cela ne signifie pas que l'illustre musicien faisait partie de la chapelle pontificale (¹¹) : le titre de « chapelain commensal »

(¹) Devant cet acte, l'on se demande comment Haberl a pu soutenir qu'il faut attendre la seconde moitié du XIV^e siècle pour voir apparaître l'art français en Avignon ?

(²) A. COVILLE, *Philippe de Vitry*, dans *Romania*, t. 59 (1933), p. 532. Philippe fut notaire de Charles IV le Bel, attaché au Parlement de Paris, maître des requêtes de Philippe VI de Valois.

(³) A. THOMAS, *Extraits des archives du Vatican pour servir à l'histoire littéraire du moyen âge (1290-1423)*, dans *Mélanges de l'École française de Rome*, 1883, pp. 17-18.

(⁴) A. COVILLE, *op. cit.*, p. 532.

(⁵) MOLLAT, *Les papes d'Avignon*, p. 84.

(⁶) Comptes des dépenses faites le 2 juillet 1342... « pro festo facto per papam dno Johanni de Francia ». SCHAEFER, II, p. 210.

(⁷) SCHAEFER, II, pp. 196-197, p. 262, p. 282.

(⁸) Parmi ceux-ci, des textes mentionnent : « Saqueto de Saychon » (SCHAEFER, II, pp. 196-197) et autres « ystriones ducis Normanie » (*Ibid.*, p. 262). Des jongleurs et ménestrels des ducs de Bourbon (Petrus Guilhot de Morissono) et de Bourgogne (G. Dassier) (*Ibid.*, p. 210), affleurent aussi dans les comptes pontificaux.

(⁹) DELACHENAL, *Histoire de Charles V*, t. I, p. 18.

(¹⁰) Cf. SCHAEFER, III, *Anhang*, p. 693. Le 18 juillet 1343 : « d. Philippo de Vitriaco, capellano commensali de 600 razis avane, 300 quint. feni et 400 quint. lignorum ». Le 6 mai 1344, « d. Philipo de Vitriaco, capellano commensali, de 60 saum. avene... » (*Ibid.*, 699). COVILLE, *op. cit.*, pp. 532-533, supposait que Philippe de Vitry était en Avignon à cette époque.

(¹¹) Sous Benoît XII, la chapelle pontificale avait compté douze chapelains chargés de chanter les heures BALUZE, éd. *Vitae paparum avenions.*, Paris, 1693, t. I, p. 234. Le nom d'un seul chapelain nous est connu : Guillelmus

était réservé à des dignitaires qui partageaient souvent les repas du pontife et accomplissaient certaines missions ⁽¹⁾. En fait, la Curie honorait à la fois un homme fort avancé dans la confiance du futur roi de France, — il deviendra secrétaire de Jean II, — et un musicien que ses œuvres et ses traités avaient déjà distingué. (*L'Ars nova* de Philippe de Vitry dut être composé vers 1320, sinon avant). A la table du pape comme à la Curie ou dans les hôtels d'Avignon, le grand musicien put donc faire connaître ses théories et enrichir le répertoire de la chapelle pontificale. Précisément, le motet *Petre Clemens tam re quam nomine*, — que G. de Van lui attribua ⁽²⁾ — fut écrit en l'honneur de Clément VI aux environs de 1342.

Depuis 1346, un deuxième musicien de grand renom apparaît fréquemment dans l'entourage de Jean de Normandie : Guillaume de Machaut ⁽³⁾, qui avait perdu son premier maître, le chevaleresque Jean l'Aveugle, roi de Bohême, à la bataille de Crécy (1346). Comme le poète Gace de la Bigne, Philippe de Vitry et le nouveau roi de France, fut-il en Avignon en 1350 ⁽⁴⁾ ? En tout cas, Guillaume de Machaut visita plusieurs fois Avignon avec son frère Jean de Machaut ⁽⁵⁾.

Un troisième musicien est enfin signalé dans la cité des papes : Jean de Muris. Souhaitant réformer le calendrier Julien, Clément VI avait fait appel à plusieurs « astrologiens », notamment à Jean de Muris et Firmin de Beauval, d'Amiens. Les deux maîtres parisiens vinrent en Avignon en 1344 ⁽⁶⁾. Ainsi, le pape put-il consulter, à la fois, l'astrologue et le musicien. Qu'il s'intéressât depuis longtemps à la musique, n'est pas douteux : des documents encore inédits ⁽⁷⁾ révèlent que ses chantres provenaient des environs d'Arras, où Pierre Roger avait été évêque (1328) avant d'être archevêque de Sens (1329) puis de Rouen (1330). Devenu pape, il n'a pas renoncé aux musiciens du Nord. Au contraire, il s'attacha Philippe de Vitry comme chapelain commensal et, de surcroît, fonda à Toulouse une *Schola cantorum* ⁽⁸⁾. Former, dans le Midi, des musiciens rompus à toutes les difficultés du chant, était d'autant plus nécessaire que les cardinaux avaient, eux-aussi, leur

Geraldi. Il était, en 1336, « precentor Forisiensiensis » et fut défrayé d'un séjour dans la cité pontificale. En 1338, il est mentionné comme chapelain du pape. SCHAEFER, II, p. 53 et p. 74.

⁽¹⁾ MOLLAT, *Contribution...*, p. 55.

⁽²⁾ G. DE VAN, *La pédagogie musicale au moyen âge*, dans *Musica Disciplina*, 1948, p. 79, n. 16. Publié par L. SCHRADE, *Polyphonic Music of the fourteenth century*. Monaco, 1956, t. I, pp. 97-103.

⁽³⁾ A. THOMAS, *Les Lettres à la cour des Papes, Extraits des archives du Vatican pour servir à l'histoire littéraire du moyen âge*, = *Mél. d'archéol. et d'hist. de l'École française de Rome* 1884, pp. 57-59, 76-86, 68-69.

⁽⁴⁾ Sur le séjour de Philippe de Vitry en 1350, à Avignon, cf. C. S., t. III, p. XI : « ...Deinde, anno 1350, apud sumnum Pontificem acceptissimum aditum Regi praeparavit, et postquam ab Avenione rex discessit, aliquandiu in Curia Papali commoratus, per id tempus gradus ecclesiasticos obtinuisse creditur. »

⁽⁵⁾ FAUCON, *La librairie des papes d'Avignon*, I, p. 21.

⁽⁶⁾ DEPREZ, *Une tentative de réforme du calendrier Julien sous Clément VI. Jean de Muris et la chronique de Jean de Veneti*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, t. XIX (1899), pp. 131-143.

⁽⁷⁾ Nous devons à M. B. Guillemain, professeur à l'Université de Grenoble, les noms de ces musiciens recueillis aux Archives vaticanes (Collect. n° 456) : Johannes Clementis, alias de Brulhio, du diocèse de Tournai (cité le 24 juillet 1347), Johannes de Bralhy, du diocèse de Thérouanne (cité le 25 avril 1348), Johannes Hyera d'Arras (même date), Johannes Daties, du diocèse de Noyon (le 11 juin 1348), Laurentius de Allunsille du diocèse d'Amiens (même date), Matheus de Barbino d'Amiens (le 17 juin 1348), Guillelmus Rastelerii, de Béthune, diocèse d'Arras (le 9 août 1348). Que notre confrère veuille agréer ici le témoignage de notre reconnaissance.

⁽⁸⁾ DENIFLE, *Die Entstehung der Universitäten...*, pp. 308 et 309.

chapelle et qu'il eût été indigne de leur rang d'entretenir des chantres médiocres (¹). Depuis Jean XXII, le goût et l'information avaient évolué et, lorsque Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut et Jean de Muris venaient en Avignon, ils rencontraient des seigneurs et des praticiens capables d'apprécier leur talent et les raffinements de l'*ars nova*.

Cependant, cette *ars nova* ne pénètre pas dans le milieu avignonnais sans s'adapter aux usages dictés, à la fois, par les traditions méditerranéennes de la *Provincia*, la nature ecclésiastique de la cour pontificale et la saveur particulière d'une table où l'on goûtaient les crus français et italiens, la géométrie du Nord et les séductions mélodiques du Sud. Dans l'ordre musical comme dans l'architecture, Avignon fut un creuset qui imposa à la matière reçue des formes particulières. Ainsi en témoigne le précieux recueil, aujourd'hui conservé à la bibliothèque capitulaire d'Ivrée, qui contient des œuvres composées entre 1310 et 1356, comme on peut l'établir grâce à certaines allusions historiques (²). L'on n'y trouve pas ces complexités où l'*ars nova* parisienne va s'engager progressivement, comme l'atteste, dès avant 1369, la première partie du manuscrit 1047 de Chantilly (³). Par contre, il est permis de se demander si l'exemple de la *caccia* italienne, telle que la pratiquait alors un Jacopo da Bologna (⁴), n'a pas influencé, chez Phillippe de Vitry, l'agencement des deux voix supérieures du motet *Petre Clemens* qui est l'une des œuvres les plus récentes du manuscrit d'Ivrée ? D'autre part, la notation du même recueil (⁵) n'annonce-t-elle pas cette fusion des manières française et italienne qui, par delà les complexités de la fin du siècle (⁶), allait conduire la musique vers des destinées nouvelles ? Ainsi s'explique d'ailleurs que Besseler ait observé, dans le motet *Petre Clemens*, — écrit en l'honneur de Clément VI, — des imitations entre les deux voix supérieures, technique qui n'apparaîtait, selon lui, qu'après 1400 dans le motet italien (⁷) ! Dès lors, l'on aperçoit le bénéfice musical (et non seulement ecclésiastique) que Johannes Ciconia tira de son séjour en Avignon. Il avait quitté Liège, « le paradis des prêtres », pour pénétrer dans l'avenir de la musique. Au surplus, le musicien, qui devait chanter « Sus une fontayne »..., découvrait les souvenirs de Laure et la fontaine de Vaucluse...

(¹) Le rôle des chapelles cardinalices dans le développement de la musique profane mériterait d'être étudié.

(²) Ce recueil contient notamment des motets de Philippe de Vitry assez anciens puisque plusieurs sont cités vers 1320, dans son *Ars nova*. Dans ses *Studien zur Musik des Mittelalters*, p. 186, Besseler situe ce recueil assez vaguement « dans la seconde moitié du XIV^e siècle ».

(³) Le ms de Chantilly fut longtemps considéré comme une copie italienne du début du XV^e siècle d'un original français. Tout récemment, Besseler supposait encore qu'il s'agissait d'une copie napolitaine datant des environs de 1390 (M. G. G., s.v. *Chantilly*, t. I, col. 1085-1090). G. de Van avait lancé cette « hypothèse napolitaine » dans son étude sur *La pédagogie musicale au moyen âge*, dans *Musica Disciplina*, t. II (1948), pp. 75 et sq. W. Apel croyait cette copie française. G. Reaney, qui vient d'étudier attentivement le ms. de Chantilly, en situe la rédaction dans le sud-ouest de la France. (*The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047*, dans *Musica Disciplina*, t. VIII (1954), pp. 9-113). En fait, ce ms. comprend des parties d'âges différents. Sur les relations de ce ms. avec Avignon, cf. notre compte rendu de l'article de M. Reaney : *Propos sur l'Ars nova dans R. B. M.*, t. X (1956), p. 78.

(⁴) MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, Los Angeles, 1954, circonscrit la vie de Jacopo da Bologna entre 1300 et 1360 environ.

(⁵) Les notes rouges sont rares. La minime est unité de déclamation, la semi-minime sporadique. Les signes du temps, à la manière française, n'apparaissent que dans 4 pièces sur 81.

(⁶) Sur cette complexité, cf. W. APEL, *French secular music of the late fourteenth Century*, Cambridge, Mass., 1950.

(⁷) BESSELER, *Studien...*, p. 192.

3. PÉTRARQUE, L'APPEL DE L'ITALIE ET LA PREMIÈRE EXPÉDITION D'ALBORNOZ

Pétrarque eut trop d'influence sur le sentiment, la musique et les formes poétiques de son temps pour que son souvenir ne soit pas évoqué, ici même, à propos d'Avignon. La formation qu'il avait reçue aux Universités de Carpentras et de Montpellier (1318-1322) l'avait rapproché de la nouvelle cité des papes. Après avoir étudié la théologie à Bologne, où il se lia à Jacques Colonna (1323-1325), il revint en Avignon, attiré par le pape Jean XXII. Le lundi de Pâques 1327, s'étant rendu de grand matin à l'église Sainte-Claire, il aperçut Laure. La fraîcheur de cette aube d'avril, Pétrarque l'a rendue immortelle. Ses sonnets et ses chansons l'ont si bien préservée et diffusée qu'elle imprégna la poésie et la musique d'Italie durant près de deux siècles. Un jour, il gagna Lombez, où son ami Jacques Colonna rendait visite à son frère le cardinal Jean (1330). Il y rencontra Louis Sanctus de Beringen, qui fut pour lui « Socrate ». Même par delà la mort, il lui voua une tendre amitié.

Après des voyages qui l'avaient mené jusqu'au Rhin et à la Meuse, après avoir vécu à Rome, dont l'état d'abandon lui arracha d'amères paroles, il revint en Avignon (1337) et s'y fixa durant quelques années. Il avait acquis un petit domaine sur la Sorgue, non loin de Vaucluse. Il s'y retira à l'écart de la cour et de la ville. La première l'inquiétait peut-être par les intrigues qui s'y nouaient et s'y dénouaient, parfois de façon dramatique ⁽¹⁾. La seconde était sans cesse envahie par les légats, les ambassadeurs, les agents du fisc, les vicaires généraux, les envoyés spéciaux, qui étaient souvent des chantres et même de simples trompettes ⁽²⁾. Cependant, Clément VI, si généreux pour les poètes, les artistes et les musiciens, l'attirait et c'est dans l'entourage pontifical qu'il eut l'occasion de rencontrer Philippe de Vitry. Deux lettres qu'il lui écrivit plus tard, de Padoue, nous sont conservées ⁽³⁾.

Pétrarque n'était pas seulement poète. Nourri par ses études dans le culte de l'antiquité, il rêvait d'une renaissance où l'intelligence et la clarté seraient honorées dans une Italie unifiée et une Chrétienté sans partages. Il pressait le pape de rentrer dans la Ville éternelle. Mais les divisions guelfes et gibelins, l'ambition des Visconti qui, du Milanais, venaient d'étendre leur puissance sur Bologne, l'instabilité de Florence, les émeutes de Rome, le « patrimoine » et les Marches dominés par d'âpres seigneurs, la campagne romaine désolée, un climat inclément, les palais romains qui tombaient en ruine, ne tentaient pas les cardinaux. Grâce à ses talents de diplomate, Clément VI avait cependant préparé la paix, quand il mourut en 1352.

Il avait admirablement justifié son nom. Mais il laissait les finances pontificales

⁽¹⁾ L'un des drames fameux fut l'affaire de sorcellerie dans laquelle périt le cardinal Jacques de Via, neveu de Jean XXII. G. MOLLAT, *op. cit.*, p. 43.

⁽²⁾ SCHAEFER, II, p. 53, p. 192 et III, *Anhang*, p. 688, II, pp. 196-197 ; III, *Anhang*, p. 695 ; II, p. 466 ; p. 647 ; p. 870 ; III, pp. 100, 363, 364, 406, 453, 587, 625, 634, cite chantres et « precentores » chargés de missions diverses.

⁽³⁾ *Famigliari*, XI, 14 et IX, 13. A. THOMAS, *Extraits des archives du Vatican...*, p. 16.

épuisées par de multiples munificences. Son successeur, Innocent VI, avait la tâche ingrate d'y rétablir l'ordre. Il mit en fuite l'armée des clercs quémandeurs qui encombraient Avignon en faisant observer que le cumul des bénéfices n'était pas souhaitable et que la résidence était une obligation. Mais il ne suffisait pas de colmater les multiples fissures par où s'écoulait l'or draîné en Avignon. Dans la Marche d'Ancône, qui était l'une des sept provinces de l'Église, la perception des impôts et des revenus avait cessé d'être régulière⁽¹⁾ et, d'une façon générale, l'anarchie politique risquait, partout, de mettre fin au pouvoir pontifical. Expulsé de Rome par le triomphe momentané de l'étrange Cola di Rienzo (1347)⁽²⁾ et par ses successeurs, Giovanni di Vico, préfet de Rome et maître de Viterbe, cherchait à s'emparer du patrimoine de Saint-Pierre⁽³⁾. En 1352, il entrait à Orvieto. Les Malatesta dominaient les Marches et le cruel seigneur Ordelaffi tenait Cesena et Forli. Bologne restait dans les mains des Visconti. La reconquête s'imposait. Le nouveau pontife n'avait pas repris sans raison le nom des vigoureux défenseurs de la «théocratie pontificale» du XIII^e siècle : Innocent III et Innocent IV. L'Italie, que l'un et l'autre avaient arrachée aux Césars, Innocent VI ne pouvait-il la reprendre à des potentats locaux ? Pour réaliser ses desseins, le pape trouva deux hommes auxquels il fit confiance : à l'un, le cardinal Albornoz, il confia la guerre ; à l'autre, Guillaume de Benevento, il remit la gestion de la trésorerie des guerres italiennes.

Le choix d'Innocent VI était dicté par la carrière de ses deux lieutenants. Camérier du vicomte de Turenne, Benevento était connu pour avoir géré l'*hospicium* des Turenne en Avignon⁽⁴⁾. Déjà bien nanti, il reçut en 1350 l'archidiaconé d'Ardenne qu'il conserva jusqu'en janvier 1362⁽⁵⁾. (Les Turenne-Comminges avaient décidément les regards fixés sur le diocèse de Johannes Ciconia, clerc et familier d'Aliénor). Cependant, en perdant son oncle Clément VI (1352), le vicomte de Turenne avait perdu son crédit en Avignon⁽⁶⁾ et, encore gestionnaire de l'hospice des Turenne en 1351⁽⁷⁾, Benevento devait trouver une nouvelle fonction l'année suivante : celle de « *clericus camere Domini nostri pape* »⁽⁸⁾. Peu après, le pape lui confia une comptabilité plus importante : celle des guerres d'Italie.

Le chef et le héros de ces guerres fut Gil Alvarez Carillo Albornoz. Descendant

⁽¹⁾ G. MOLLAT, *op. cit.*, p. 217.

⁽²⁾ La révolte de Rienzo était connue jusqu'à Liège et le chanoine Hocsem en fait état dans sa chronique. Cf. éd. de G. KURTH, *Chronique de Hocsem*, Bruxelles, 1927, pp. 362, 363, 368, 376, 385, 388, 395, 398, 400.

⁽³⁾ C'était l'une des sept provinces des États de l'Église. Ses limites sont données par G. MOLLAT, *op. cit.*, p. 213.

⁽⁴⁾ SCHAEFER, II, p. 453, p. 458, p. 476, p. 490. — 3 juillet 1351 : « de mandato pape d. Guillelmo de Benevento, camerario d. vicecomitis Turenne, pro lignis et carbone pro usu hospicii vicecomitis, 361 fl. 28 d. ». — 5 nov. : « facto computo cum d. Guillelmo de Benevento magistro hospicii vicecomitis Turenne, 6000 quin. lignorum per ipsum emptorum pro usu et hospicio vicecomitis... ».

⁽⁵⁾ U. BERLIÈRE, *Les archidiacres de Liège...*, p. 126. Évidemment, la carrière de Benevento ne lui permit guère de longs séjours à Liège. On l'y trouve cependant le 13 août 1356. Cf. D. GUILLEAUME, *L'archidiaconé d'Ardenne*, dans *B. S. A. H.*, t. XX (1913), p. 59 : Guillaume de Benevent investit frère Henri, trinitaire de Bastogne, de la cure d'Assenois (dépendance de la commune de Hompré), vacante par la résignation de frère Jean de Walecuria ». *Publications de la soc. d'hist. du Luxembourg*, t. XXIV, p. 35.

⁽⁶⁾ Il ne devait retrouver son influence qu'en 1370, grâce à l'élection de son cousin Grégoire XI.

⁽⁷⁾ SCHAEFER, II, p. 476.

⁽⁸⁾ FILIPPINI, *La prima legazione del cardinal Albornoz in Italia (1353-1357)*, dans *Studi storici del Crivelluci*, t. V (1896), p. 390.

par son père, Garcia Albornoz, d'Alphonse IV de Léon, et par sa mère, Doña Teresa de Luna, du roi Jayme d'Aragon, il était destiné aux honneurs ecclésiastiques. Après avoir étudié le droit canon à Toulouse, il succéda à son oncle, Ximenes de Luna, à l'archevêché de Tolède (1338). Sa désignation comme chancelier du royaume de Castille en faisait un conseiller royal. Le pape Benoît XII lui confia le titre de légat dans la croisade contre les Sarrasins d'Andalousie. Il se signala à la bataille de Tarifa en 1340 et décida du sort de la journée, bataille au siège d'Algésiras en 1342 et à celui de Gibraltar en 1349. Disgracié, comme tous les fidèles du roi Alphonse XI, par son successeur Pierre le Cruel, il dut se retirer en Avignon en 1350. Clément VI, qui aimait le courage et le talent, le fit cardinal. Son expérience militaire, politique et juridique le désignait pour reconquérir et organiser les États de l'Église. Innocent VI lui confia cette mission difficile avec le titre de légat. Il partit en 1353, entouré de quelques Castillans fidèles : ses neveux Gomez et Garcia Albornoz dont il fit ses conseillers⁽¹⁾, Johannes Martini « decretorum doctor et cantor » de Salamanque, qui fut son chapelain et auditeur général. Il s'attacha également un autre auditeur général, Henri de Sessa, de Milan, et plusieurs clercs, dont quatre Liégeois⁽²⁾. Ses troupes étaient principalement composées de routiers français, allemands et anglais.

Nous n'avons pas à retracer ici ses laborieuses campagnes et ses négociations habiles. La prise d'Orvieto et de Viterbe mit à la raison Giovanni di Vico et rendit le Patrimoine au Saint-Siège (1354). Puis le duché de Spolète fut pacifié et, après la défaite de Malatesta (1355), ce fut le tour des Marches. Seul Ordelaffi tenait à Cesena et à Forli. Albornoz ne put s'emparer de Cesena que le 21 juin 1357⁽³⁾. Pendant ce temps, Benevento chevauchait de la Lombardie aux Marches, et des terres reconquises à la Curie. Il centralisait les impôts levés dans les provinces soumises⁽⁴⁾, négociait des emprunts à Florence ou à Venise, parfois à Francesco Carrara, seigneur de Padoue⁽⁵⁾, dont Albornoz s'était fait un allié. Mais les succès même du légat le desservaient. Sa façon clémence et habile de traiter les vaincus, les intrigues des Visconti en Avignon, la jalousie, finirent par opposer le pape à son légat à propos du sort qu'il convenait de réservé à Bologne. Lassé des ordres maladroits et contradictoires d'Innocent VI, Albornoz remit finalement ses pouvoirs de légat à Androin de la Roche, abbé de Cluny (23 août 1357), que le pape lui avait envoyé au printemps de la même année. Il revint en Avignon et fut noblement reçu dans la salle de la grande audience⁽⁶⁾. Après quoi, il se retira à Aix-en-Provence où il attendit les événements⁽⁷⁾.

Ceux-ci prenaient fâcheuse allure. L'abbé de Cluny, qui n'avait rien des talents

⁽¹⁾ H. J. WURM, *Kardinal Albornoz der zweite Begründer des Kirchenstaats*, Paderborn, 1892, p. 32.

⁽²⁾ BERLIÈRE, *Suppliques d'Innocent VI*, pp. 10-11, n° 26 ; p. 111, n° 287 ; p. 119, n° 308 p. 507, n° 1235. Ces Liégeois étaient Otto dit Wasteal, de Huy, Thierry dit « Bona », Antoine de Halembaye, Nicolas Talvart, prêtre de Liège.

⁽³⁾ G. MOLLAT, *op. cit.*, pp. 221-225.

⁽⁴⁾ SCHAEFER, II (1335-1362), pp. 570, 572, 573, 574, 400-401, 609, 610, 611, 643, 646. — FILIPPINI, *op. cit.* pp. 390, 410, 503.

⁽⁵⁾ SCHAEFER II, p. 611. — FILIPPINI, *op. cit.*, pp. 400-401.

⁽⁶⁾ G. MOLLAT, *Contribution...*, p. 585.

⁽⁷⁾ SCHAEFER, II, p. 701.

multiples d'Albornoz, perdait ce que le Castillan avait gagné. La révolte et la trahison s'étendaient de proche en proche. Dès l'été 1358, la situation était critique en Italie. Innocent VI dut se rendre à l'évidence : seul, Albornoz pouvait rétablir les affaires etachever la reconquête des États de l'Église. Aymeric Chati, chantre de Saint-Martin de Tours, fut substitué à Benevento⁽¹⁾ et, le 18 septembre 1358, Albornoz reprenait ses fonctions de légat. Il avait un mois pour reformer sa maison. Évidemment, le cardinal fit appel à quelques fidèles de la première guerre. Mais il recruta également de nouveaux familiers, dont quatorze clercs du diocèse de Liège⁽²⁾. L'un d'eux était Johannes Ciconia. Il avait été engagé en qualité de clerc et d'aumônier.

Le 6 octobre 1358, Albornoz quitta Avignon dans un magnifique cortège. En tête, les cardinaux et les évêques, puis les prêtres, enfin le légat, entouré et suivi de ses chapelains et de ses diacres, somptueusement vêtu d'écarlate et portant la croix, signe de sa mission. A une demi-lieue d'Avignon, les cardinaux firent leurs adieux⁽³⁾. Gil Albornoz, qui approchait de la soixantaine, continua son chemin, sachant quelles difficultés et quelles épreuves l'attendaient en Italie, quelles intrigues aussi il laissait derrière lui. Mais, pour Johannes Ciconia, qui allait découvrir l'Italie sous la conduite d'un tel maître, l'aventure paraissait, sans doute, séduisante.

(1) Benevento, chapelain du pape, poursuivit d'ailleurs une belle carrière. Le 1^{er} février 1360, il était envoyé à Albornoz, alors en Lombardie, en qualité d'ambassadeur (cf. FILIPPINI, *La sec. leg.*, pp. 299-300 ; SCHAEFER II, p. 759. En 1362, il avait cessé d'être archidiacre d'Ardenne et, sans doute, de vivre. En 1370, son testament n'étant pas approuvé, 500 fl. sont retenus sur sa succession en vertu d'un droit de réserve. U. BERLIÈRE, *Inventaire analytique des Libri obligationum et solutionum des archives vaticanes*, Rome, 1904, p. 83.

(2) Onze des clercs sont cités dans une supplique qu'Albornoz adressa au pape le 15 janvier 1363, mais qui porta primitivement la date du 18 novembre 1362. Il s'agit de Johannes Ciconia, — Otto dit « de Wastiaulz » de Huy, — Godefroid de Stavelot, — Henri de Tergne, fils de maître Nicolas dit « de Chatusse », — Jean, fils de Jean Lecarlier de Florenne, — Étienne, fils de feu maître Jean de Flémalle, — Anselme, fils d'Anselme le Pêcheur, « de Scaldino », — Thierry dit « Bona », — Alard de « Souvryaco », — Gilles de Treugne, — Guillaume Haec « de Hollandia ». A. FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, pp. 158-163, n^o 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 532. Pour la date du rotulus, *ibid.*, p. 163, n. a et A. FIERENS et C. TIHON, *Lettres d'Urbain V*, t. I, p. 46, n^o 2.

Deux autres clercs, — Jean de Ferrières et Guillaume du Brus, — sont cités dans un rotulus du 19-22 novembre 1362. A. FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 48, n^o 131 et p. 49 n^o 134. Le quatorzième, Gilles de Havelange est mentionné dans *Les lettres d'Urbain V*, t. II, p. 80, n^o 2126 en 1367. Tous sont qualifiés de « clericus Leodiensis diocesis »

(3) G. MOLLAT, *Contribution...*, p. 583.

CHAPITRE III

LE PREMIER SÉJOUR EN ITALIE

1. LA DÉCOUVERTE DE L'ITALIE A LA SUITE D'ALBORNOZ.

Chapelains, camériers, scribes, notaires, comptables, les clercs d'Albornoz avaient tous leur mission, et les archives de la *Curia Aegidiana*, conservées au Collège d'Espagne à Bologne, témoignent de l'importance de leurs tâches (1). Le rôle des aumôniers était de distribuer les aumônes, — qui consitaient notamment dans les reliefs de la table, — et d'en tenir l'exacte comptabilité. De surcroît, clercs, chapelains ou camériers, les « commensaux familiers » étaient tenus de réciter le bréviaire et les heures avec le cardinal-légat. Ils l'assistaient aux offices, chantaient quand il officiait, parfois aidés des *pueri de capella*. Enfin, ils devaient chevaucher à ses côtés, lui tenir compagnie, l'entourer, — debout, — quand il recevait un autre cardinal ou d'importants personnages (2). Ces obligations méritent d'être remarquées : elles inclinent à penser que Johannes Ciconia était tenu de suivre son maître dans ses déplacements.

Le 5 novembre 1358, Albornoz passe à Gênes ; le 13, il entre à Pise puis, durant un mois environ, séjourne à Florence. Le 23 décembre, il parvient dans les Marches (3). En février 1359, il est à Cesena qui va devenir l'une des résidences de sa chancellerie. Le légat y fit lui-même de fréquents séjours (4), de même qu'à Ancône où il écrivit ses célèbres *Aegidianae constitutiones* pour établir les droits et le gouvernement de l'Église sur les États pontificaux.

Au milieu des difficultés de la guerre et de négociations complexes, Albornoz n'oubliait pas ses familiers. C'était l'une de ses règles de conduite, déjà exprimée lors de sa première légation : ses fidèles ne devaient manquer de rien (5). L'autel de Notre-Dame et de saint Jean Baptiste, qu'un clerc liégeois (6), attaché à la chapelle du cardinal dès sa première légation, avait détenu à la cathédrale de

(1) FILIPPINI, *La prima legazione*, pp. 82-84.

(2) G. MOLLAT, *Contribution...*, p. 55.

(3) G. MOLLAT, *Les papes...*, p. 230.

(4) Par une curieuse coïncidence, Albornoz occupa la maison des Frères mineurs, à Cesena où une génération plus tôt, Marchettus de Padoue avait terminé le *Pomerium* et commencé le *Lucidarium*. *Annales cesenatenses*, dans MURATORI, t. XIV, col. 118.

(5) BERLIÈRE, *Suppliques d'Innocent VI*, p. 9, n° 24 (janvier 1353).

(6) BERLIÈRE, *Suppliques d'Innocent VI*, pp. 10-11, n° 26 (janvier 1353). Ce clerc se nommait Nicolas Talvard et il sollicitait une prébende à Saint-Servais de Maastricht.

Liège (¹), fut transféré à Johannes Ciconia : sur cet autel, une provision fut faite à maître Johannes le 7 mars 1359 (²). Mais une prébende canoniale valait davantage. Dès le 11 mars, Ciconia sollicitait un canonicat à Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège (³). Cependant, comme cette prébende se faisait attendre, le cardinal, toujours attentif à récompenser ses fidèles (⁴), attribua à maître Johannes un canonicat à Cesena (⁵), en vertu des droits conférés aux légats pontificaux (⁶).

Malgré les armes et l'habileté des Visconti, Albornoz était parvenu à s'assurer la possession de Bologne et même à y entrer triomphalement le 15 octobre 1360 (⁷). Il avait trompé et vaincu une armée milanaise (16 juin 1361), quand Innocent VI mourut (12 septembre 1362). L'élection de son successeur passait au premier plan et, sans doute, le légat obtint-il des promesses formelles d'Urbain V, le nouvel élu, le 28 octobre 1362. En tout cas, dès le lendemain de son couronnement (7 novembre 1362), Urbain V, prorogea les pouvoirs d'Albornoz et, le 18 du même mois, le légat adressait à la curie une longue supplique en faveur de tous ses familiers (⁸).

Pour Johannes Ciconia, « prêtre de Liège », il demandait l'expectative d'un canonicat à Saint-Jean-l'Évangéliste, bien que l'intéressé fût déjà pourvu d'un canonicat à Cesena et de l'autel de Notre-Dame et de saint Jean-Baptiste à la cathédrale de Liège. Cependant, comme il connaissait les sentiments d'Urbain V en matière de cumul (⁹), il faisait observer que Ciconia accepterait de se dessaisir du canonicat de Cesena, s'il obtenait le bénéfice liégeois (¹⁰). Comme plusieurs de

(¹) Cet autel se trouvait dans le vieux chœur de Saint-Lambert. SCHOOLMEESTERS, *Liste des autels de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Leodium*, t. VIII (1909), p. 89. — S. BORMANS, *Répertoire des conclusions capitulaires du Chapitre de Saint-Lambert*, Liège, 1869-1875, p. 27.

(²) Cesena, 7 mars 1359... « sigillavi II licteras pro domino Johanne Cichonia super provisione sibi facta de capellania altaris beate Mariae et sancti Johanni baptiste nuncupata in ecclesia Leodiensi ». FILIPPINI, *La seconda legazione del cardinale Albornoz in Italia* (1358-1367), dans *Studi storici del Crivelluci*, t. XII et XIV (1903 et 1905), p. 281. — FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 838, col. 1.

(³) Chancellerie d'Albornoz : « It. die Lune, XI dicti mensis, sigivalli II licteras super collatione facta domino Johanni elemosinario de canonicatu et prebenda Sancti-Johannis-Evangeliste de Leodio ». FILIPPINI, *La seconda legazione*, *ibid.*, p. 277.

(⁴) Les preuves en sont nombreuses. Aymeric Chati, le nouveau trésorier des guerres d'Italie, devint évêque de Bologne en 1361. L'un des auditeurs généraux d'Albornoz, Henri de Sessa, devint évêque de Brescia (19 décembre 1362). Cependant, il semble avoir continué ses fonctions auprès d'Albornoz, puisque la curie lui adresse la réponse du Souverain Pontife aux demandes formulées par le cardinal en faveur de ses familiers et particulièrement de Ciconia, FIERENS et TIHON, *Lettres d'Urbain V*, t. I, p. 46, n° 105. En 1360, Henri de Sessa avait attesté, auprès du chapitre de Saint-Lambert, la condition d'« homme libre » d'un neveu d'Albornoz : Pierre Lupi de Luna. Celui-ci devait ensuite obtenir un canonicat à Saint-Lambert. DE THEUX, *Le Chapitre de Saint-Lambert...*, t. II, pp. 101-102. — FILIPPINI, *La seconda legazione*, p. 283.

(⁵) Les archives de Cesena n'étant pas classées et pratiquement inaccessibles, nous n'avons malheureusement pu y poursuivre nos recherches jusqu'à présent.

(⁶) Lorsqu'ils séjournait dans leurs légations, les légats y avaient les pouvoirs du pape dont ils recevaient les honneurs. C'est eux qui avaient la collation des bénéfices que la cour d'Avignon ne s'était pas réservés (MOLLAT, *Contribution...*, p. 566). Usant de ce droit, Albornoz avait conféré, en 1356, un canonicat à l'église d'Orvieto à Simone Ugolini (G. SALVI, *Il card. Eg. Albornoz*, p. 14).

(⁷) G. MOLLAT, *Les papes...*, p. 233.

(⁸) A. FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, pp. 158-163 et FIERENS et TIHON, *Lettres d'Urbain V*, t. I, p. 46.

(⁹) MOLLAT, *Les papes*, pp. 114. PÉTRARQUE, *De rebus senilibus*, lib. VIII, ép. 1, applaudit à cette réforme.

(¹⁰) « Johanni Ciconia, presbitero Leodiensi, de canonicatu cum reservatione prebende ecclesie S. Johannis Leodiensis conferende dignemini providere, non obstante quod in Cesenatensi canonicatum et prebendam et in Leodiensi capellanas B. Marie et S. Johannis Baptiste ecclesiis [obtinet], quos canonicatum et prebendam ecclesie Cesenatensis paratus est dimittere ». A. FIERENS, *op. cit.*, p. 159, n° 518.

ses compatriotes attachés au service d'Albornoz (¹), maître Johannes préférait une prébende dans sa patrie. Cesena resterait-elle toujours dans l'obédience pontificale ? Les chanoines nommés par le légat conserveraient-ils leurs bénéfices ? C'est au nouvel évêque de Brescia, Henri de Sessa, depuis longtemps attaché à la chancellerie du cardinal, que la décision d'Urbain V fut notifiée (²). Ciconia apprit qu'il avait obtenu satisfaction ; en apostille, le *rotulus* porte : « *Habebat quod petit et retinebat unam tantum capellaniam vel prebendam* (³) ».

Cependant, le moment n'était pas encore venu, pour Albornoz de jouir du succès, et pour Ciconia de regagner sa patrie. Certes, les États pontificaux étaient reconquis. Mais, sur le point d'être écrasé, Visconti promit au pape d'abandonner, contre finance, les châteaux qu'il tenait dans la région de Bologne, le diocèse d'Imola et le Modénois, à condition qu'il pût traiter avec un nouveau légat. Rêvant de lancer les grandes compagnies qui ravageaient la France, le Comtat et l'Italie à la reconquête des lieux saints, Urbain V désirait une paix rapide. Il sacrifia Albornoz à cette chimère, désigna à nouveau Androin de la Roche comme légat (novembre 1363), conclut un traité onéreux et trompeur avec Visconti (février 1364) (⁴). Quant à Albornoz, sèchement remercié, il était envoyé comme légat dans le royaume de Naples auprès de la reine Jeanne (13 avril 1364). L'inquiétude et la maladie retardèrent son départ (⁵). Enfin, il se résigna à l'obéissance. En 1365, il se mit en route par Pérouse et Assise, où il fit construire une chapelle dans la basilique du « Santo ». Après une halte à Aversa, il arriva à Naples (août 1365). Mais, dès janvier 1366, il était de retour dans les États de l'Église. Pour expulser les grandes compagnies qui ravageaient l'Italie, il réussit à former une ligue entre l'Église, la reine Jeanne, Florence, Pise, Sienne, Arezzo, Cortone (19 septembre 1366) (⁶). Mais, pour stabiliser la pacification, la papauté ne devait plus tarder davantage : dès juin 1366, Urbain V avait annoncé sa volonté formelle de regagner la Ville éternelle. Les cardinaux et le roi de France, atterrés, protestèrent. En vain. Le pape quitta Avignon le 30 avril 1367. Le 6 mai, il était à Marseille. Le 19, les galères appareillaient. Le 3 juin, le pape, acclamé par la foule, débarquait à Corneto. Le

(¹) Nicolas de Leodio, attaché à la curie du cardinal, demanda un bénéfice dans son église paroissiale ; Otto dit « Wastiauz » de Huy, un canoniciat à la collégiale Notre-Dame de Huy et à Saint-Denis (Liège) (FILIPPINI, *op. cit.*, p. 278. — A. FIERENS, *Suppliques*, p. 159, FIERENS ET TIHON, *Lettres*, t. I, p. 47). Godefroid de Stavelot demande une prébende à Aix ; Henri de Tergne à Saint-Barthélemy à Liège ; Joh. Lecarlier de Florenne, à Saint-Pierre ; Étienne, fils de Jean de Flémalle, à Sainte-Croix ; Anselme Piscatoris de « Scaldino », à Saint-Follien de Fosse ; Thierry « dictus Bona », à Notre-Dame de Tongres ; Alard de « Souvryaco » à Liège ; Gilles de Treugne à Nassogne ; Guillaume de Haec à Saint-André de Cologne ; Jean de Ferrières à Saint-Servais de Maastricht ; Guillaume de Brus, déjà pourvu à Verdun, demande un canoniciat à Liège et l'obtient à Saint-Jean-l'Évangéliste ; Gilles de Havelange à Saint-Paul de Liège. A. FIERENS, *Suppliques*, pp. 159-161. — A. FIERENS et C. TIHON, *Lettres*..., pp. 47-49 et t. II, pp. 80-81, n° 2126. Cela n'empêche pas Thierry « dictus Bona », prêtre de Liège, de solliciter une prébende à Rimini et le clerc Henri de Tergne, à Cesena. FIERENS, *op. cit.*, pp. 160-161.

(²) FIERENS et TIHON, *Lettres*..., p. 46 : « *Episcopo Brixensi mandatur quatenus Johanni Ciconia conferri procuret canoniciatum sub expectatione prebende in ecclesia S. Johannis Leodiensi...* ». Il est précisé qu'il laissera son canoniciat de Cesena : « *Canonicatum et prebendam ecclesie Cesenatensis dictus Johannes dimittere tenebitur* » (19 novembre 1362).

(³) FIERENS, *Suppliques*, p. 159, n° 518.

(⁴) G. MOLLAT, *Les papes*..., p. 236.

(⁵) Albornoz rédige en 1364 son testament. L'une de ses clauses crée à Bologne le *Collège d'Espagne* à l'usage de jeunes clercs espagnols. Ce collège existe toujours et conserve d'importantes archives du grand cardinal.

(⁶) G. MOLLAT, *Les papes*, p. 238.

9 juin, il entrait à Viterbe et séjournait dans la forteresse que le prudent Albornoz avait édifiée. A Rome, l'on préparait le palais du Vatican. Albornoz, à bout de forces, avait achevé son œuvre. Il mourut à Viterbe le 22 août 1367, plongeant dans la douleur ceux qu'il avait fascinés, protégés, entraînés (¹). Il avait souhaité être inhumé dans la chapelle Saint-Ildephonse, à la cathédrale de Tolède. Il n'y fut ramené qu'en 1370 (²). En attendant, après l'habituelle neuvaine de prières, son corps devait être déposé dans la chapelle qu'il avait fait construire à Assise. Comme le cortège funèbre gagnait cette ville, l'émeute grondait déjà à Viterbe (5 septembre 1367). L'inquiétude renaissait dans l'entourage du pape (³). L'on imagine le débarroi de Johannes Ciconia. Durant neuf années, il avait suivi et aimé ce grand seigneur juste et tempérant, qui « tenait la balance égale », et qui, à trois reprises, lui avait obtenu des bénéfices. Mais le maître mort, qu'allait devenir ses serviteurs ? Dans la vie de Ciconia, l'on chercherait vainement une autre circonstance qui ait pu dicter, avec une égale vraisemblance, les termes et l'émoi de la ballade *Con lagrème bagnando me nel viso*, dans laquelle le musicien déplore la mort de « son » seigneur (⁴). Avec celui-ci disparaissait une partie de sa vie. Mais ce que maître Johannes avait appris en Italie, jamais il ne devait l'oublier.

2. LA MUSIQUE ITALIENNE DU TRECENTO.

Ainsi donc, durant neuf ans (1358-1367), Johannes Ciconia avait eu l'exceptionnel bonheur d'être attaché à un prince remarquable. Le Castillan n'était pas seulement un *conquistador*, un juriste, un théologien. Il aimait les manuscrits calligraphiés et enluminés (⁵), la musique, les arts. Comme tout cardinal, il avait sa chapelle (⁶). Johannes Ciconia eut, sans aucun doute, l'occasion de rencontrer des poètes et des musiciens dans l'entourage de son maître et, probablement, à la cour de ses alliés comme Francesco Carrara et la reine Jeanne de Naples. Car, — il convient de s'en souvenir, — maître Johannes n'était pas attaché à quelque pupitre de clerc, mais à la personne du cardinal : l'aumônier suivait normalement la table et le maître. Et, tandis qu'il chevauchait d'Avignon à Milan et de Milan à Ancône, ou de Cesena à Bologne, à Padoue, à Vérone, à Florence, à Naples, poètes et musiciens semblaient surgir du sol. Ils se croyaient tous des « *Filippottus* » (⁷) et des « *Marchettus* » (⁸), ironise Jacopo da Bologna (⁹) qui s'était fait connaître à la

(¹) *Ibid.*, pp. 116-117 et 238.

(²) G. MOLLAT, *Contribution...*, p. 590. — THEINER, *Codex diplomaticus*, t. II, p. 523.

(³) G. MOLLAT, *Les papes...*, pp. 254-255.

(⁴) Voir ci-après p. 90 ss.

(⁵) Maître André, peintre, apparaît dans les comptes. FILIPPINI, *op. cit.*, I, p. 56.

(⁶) Le ténor en est connu : Johannes de Burgo. *Ibidem*, I, p. 276.

(⁷) BONACCORSI, *op. cit.*, p. 541, n. 2, propose de reconnaître dans ce « *Filippottus* » Filippottus de Caserta, dont le nom venait naturellement à l'esprit d'un Italien. Ludwig, avait dû transformer ce nom en Philippus (de Vitry) pour y trouver un théoricien connu. Cf. *Die mehrstimmige Musik des 14 Jahrh.*, dans S. I. M. G. (1902), p. 50.

(⁸) Marchettus da Padova travailla à Cesena et à Vérone, du temps que régnait Cangrande della Scala. Son *Lucidarium* fut achevé en 1318, tandis qu'il commençait son *Pomerium*. Cf. O. STRUNK, *Intorno a Marchettus da Padova*, dans *La Rassegna musicale* (1950), pp. 312 et sq.

(⁹) On trouve les mêmes accents chez Franco Sacchetti (vers 1330-après 1379).

cour de Vérone entre 1346 et 1351¹.

« ... tutti fan da maestri
 Fan madrigali, ballate e mottetti.
 Tutti infioran Filipotti e Marchetti ;
 Si è piena la terra di magistroli
 Che loro piu non trovano i discepoli. »

La satire de Jacopo da Bologna était plaisante. Il n'en reste pas moins que, dans le troisième quart du XIV^e siècle, il se trouvait d'excellents musiciens en Italie. Souvent d'ailleurs, ils étaient itinérants, car les mécènes n'ont pas toujours prospéré en même temps. Ainsi, lorsque Johannes Ciconia pénétra en Italie, le poète Francesco di Vannozzo illustrait la cour des Scaligeri de Vérone (1359⁽²⁾) ; mais la cité des arènes n'avait plus, pour l'enchanter, Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia⁽³⁾ et, sans doute, « magister Piero ». Par contre, Florence⁽⁴⁾ avait découvert un maître en Francesco Landini (1325-1397), organiste à San-Lorenzo. (L'on disait Francesco « il cecco », car il était aveugle depuis son enfance)⁽⁵⁾. A son propos, Villani, ses contemporains⁽⁶⁾ et la République de Venise⁽⁷⁾ ont célébré le

« Pien è il mondo di chi vuol far rime ;
 Tal compitar non sa che fa ballate,
 Tosto volendo che sieno intonate.
 Così del canto avvien : senz'alcun' arte
 Mille Marchetti veggio in ogni parte ».

Ce texte et celui de Jacopo da Bologna sont reproduits dans CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII et XIV*, Pise, 1871. Nous les citons d'après BONACCORSI, *Un nuovo codice dell'Ars nova. Il codice, lucchese*, dans *Atti dell'Accad. Naz. dei Lincei, Cl. dei Scienze morali, storiche et filologiche*, sér. VIII, vol. I, Rome 1948, pp. 540-541.

⁽¹⁾ Sur ces dates cfr Th. MARROCCO, *The Music...*, pp. 1-4. C'est en 1351 que meurt Mastino della Scala, seigneur de Vérone, auquel Jacopo da Bologna était attaché depuis 1346. (C'est alors qu'il avait célébré, dans un madrigal, la naissance des fils jumeaux de Luchino Visconti : Luchino II et Giovanni). Le fait est confirmé par l'illustre chroniqueur VILLANI, *Liber de origni civitatis Florentiae et ejusdem famosis civibus*, éd. GALLETTI, Florence, 1847. Texte cité par LI GOTTI, *La poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palerme, (1944), p. 28. Il est possible que Jacopo da Bologna soit l'auteur de certaines œuvres anonymes du *Codex Rossi 215* de la Vaticane, où l'on a reconnu, à certaines concordances, des œuvres de Giovanni da Cascia et de « magister Piero » qui ont vécu à Vérone au temps où s'y trouvait Jacopo da Bologna, et mis en musique des textes similaires. LI GOTTI, *op. cit.*, p. 30.

⁽²⁾ A ce sujet, voir le travail capital d'E. LEVI, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Florence, 1908.

⁽³⁾ Originaire de Florence, il vécut à la cour de Mastino della Scala, seigneur de Vérone entre 1329 et 1351 (Cf. VILLANI, *op. cit.*).

⁽⁴⁾ J. WOLF, *Florenz in der Musikgeschichte des XIV. Jahrh.*, S. I. M. G., 1902. — Deux manuscrits florentins nous révèlent l'importance de Florence dans le mouvement musical du XIV^e siècle : le ms. Pan. 26 de la Bibliothèque nationale et le manuscrit Pal. 87 de la Bibliothèque Laurentienne. Tous deux contiennent des œuvres de Piero, de Giovanni et de Jacopo ; d'autres compositeurs contemporains y sont représentés : Gherardellus de Florentia, mort entre 1362 et 1364 (LI GOTTI, *op. cit.*, p. 65) ou en 1368 (MARROCCO, *Caccia.*, p. XV), — l'abbé Vincentius da Rimini, — parfois nommé « de Imola », — magister Laurentius de Florentia (sans doute Laurentius Masini, cité par Villani, mort en 1364), — Donatus de Florentia, Nicholaus Prévôt de Perugia, — qui vivaient à Florence vers 1360-1370. (LI GOTTI, *op. cit.*, p. 71). Nous relevons que, le 5 février 1344, le cardinal Jean de Comminges demande pour son serviteur Donato de Florentia un canoniciat de Saint-Materne à la cathédrale Saint-Lambert de Liège. (Cf. BERLIÈRE, *Suppliques de Clément VI*, p. 150, n^o 655 et *Lettres de Clément VI*, p. 400, n^o 1148). — Nous ignorons si cette expec-tative de prébende fut suivie d'effet.

⁽⁵⁾ Villani conte que Francesco Landini naquit à Fiesole, de Jacopo le peintre. Ses débuts sont obscurs. Fr. LUDWIG, *Die Mehrstimmige Musik des 14 Jahrh.*, S. I. M. G., t. IV (1902-1903), p. 51, estime que ses premières œuvres doivent dater de 1340 à 1350.

⁽⁶⁾ Cf. *Il Paradiso degli Alberti*, éd. WESSELOWSKY. Le musicien fréquentait chez les Alberti.

⁽⁷⁾ Selon Villani, Francesco Landini fut couronné à Venise comme poète et, peut-être, comme musicien, en présence du roi de Chypre, en 1364 ; Pétrarque faisait partie du jury. Ch. VAN DEN BORREN, *Les débuts de la musique à Venise*, Bruxelles, 1914. Ce fait est maintenant reconnu comme légendaire.



Fina BUZZACHARINA,
épouse de Francesco da Carrara,
seigneur de Padoue.

La princesse, agenouillée, est représentée en donatrice, au pied du trône de la Vierge. Fresque attribuée à Giusto
dé Menabuoi. — Baptistère Saint-Jean-Baptiste de la cathédrale de Padoue.

chanteur, le compositeur (¹), le poète, le grammairien, le philosophe, l'astronome et même le mécanicien (²).

Enfin, Padoue devait à son seigneur Francesco Carrara et à sa femme, Fina Buzzacharina, de briller dans les arts et la poésie. Depuis 1350, Pétrarque y faisait de fréquents séjours. Il avait obtenu une prébende à la cathédrale et habitait non loin de Padoue, près d'une fontaine qui lui rappelait celle de Vaucluse, à *Arqua* dans les monts Euganéens (vers 1370).

Après avoir quitté les Scaglieri de Vérone et les Visconti de Milan (après 1363), Francesco di Vannozzo s'était, lui aussi, établi à Padoue. En 1370, les chroniqueurs padouans signalent qu'il accompagna en Avignon Marsilio Carrara, fils naturel du seigneur de Padoue, qui venait de fomenter une conjuration contre son demi-frère, le futur Francesco II (³). Il y faisait, — disent les mêmes chroniques, — de nouvelles chansons à jouer au luth et, surtout, à la harpe (⁴). D'autres poètes (⁵), poètes-musiciens (⁶), instrumentistes (⁷) divertissaient les maîtres et la ville par des chansons d'amour, des chansons politiques et, parfois sentencieuses, en forme de madrigal et de ballade. Et, comme de bonnes relations s'établirent entre Francesco Carrara et le cardinal Albornoz, Johannes Ciconia dut, sans doute, connaître le milieu padouan, alors dans tout son éclat (⁸) : il y trouva, plus tard, des protecteurs.

Pour lui, quelle découverte ! Les cieux, la langue, le milieu, tout était neuf. Et aussi, dans une mesure certaine, la musique. Car l'*ars nova* italienne différait sensiblement de l'*ars nova* française. Dans son pays ou en Avignon, les centres musicaux étaient des églises, — où certes l'on ignorait ni le monde ni la joie de vivre, — mais des églises qui avaient leurs murs, leurs voûtes, leur liturgie. Ici, les maisons respiraient encore, dans leur disposition et leurs décors, les traditions antiques. Le soleil exaltait la vie et les hommes. Et les musiciens pratiquaient des genres, — *madrigal*, *ballade* ou *caccia*, — goûts autant des nobles (⁹) que du peuple. D'une façon générale, le texte et la musique étaient plus étroitement

(¹) Il nous a laissé des madrigaux (à deux et à trois voix), des ballades en plus grand nombre (à deux et à trois voix), une *caccia* (qui, en vérité, décrit une scène de pêche...). Cf. L. ELLINWOOD, *The works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass., 1939, Introduction et documents.

(²) Il avait perfectionné des orgues dont il tirait, disait-on, des sons suaves.

(³) E. LEVI, *Francesco di Vannozzo*, pp. 94-95.

(⁴) ID., *Ibid.*, pp. 292-295.

(⁵) Francesco Bovogliano degli Alberti, — Nicolo da Ferrara, — Zenone da Pistoia, — Andrea di Pisa, — Andrea da Firenze, — Nanni di Arriguccio Pegalotti. E. LEVI, *Francesco di Vannozzo*, p. 70.

(⁶) Graziosus da Padova, Matteo di Griffoni, Padovano da Padova, Dattalo da Padova, — qui sera, de 1368 à 1375, organiste à San-Marco de Venise. — Bartolino da Padova et Antonio Lido apparaîtront plus tard, vers 1385.

(⁷) E. LOVARINI, *Le canzoni popolari in Ruzzante*, dans *Propugn.*, t. I, part. II, p. 392 : « cantores, citharoedi, symphoniaci, auloedi, tubicini et huiusmodi musicae artes studii peritissimi ».

(⁸) A la suite de la ligue défensive conclue entre Albornoz et des seigneurs italiens, le pape avait désigné plusieurs vicaires généraux de l'Empire en Italie et, notamment, Francesco Carrara, seigneur de Padoue (1367) (THEINER, *Codex diplomaticus*, t. II, pp. 445 sq.). De surcroît, ces relations cordiales sont abondamment prouvées à l'époque qui nous occupe. Le 30 mai 1362, le pape avait ratifié l'alliance défensive conclue entre Albornoz, les Scaligeri de Vérone, les Este de Ferrare et Francesco Carrara de Padoue (FILIPPINI, *La seconda legazione*, I, pp. 329-330, pp. 333-337). Le 10 juillet 1363, Urbain V promet à Francesco Carrara aide matérielle et spirituelle contre les Vénitiens, (*Ibid.*, II, pp. 28-29, 44-45, 57, 275, 311-312 et *La prima legazione*, p. 491). Sur l'aide financière de Carrara à Albornoz, voir plus haut.

(⁹) Dans la cinquième journée, Boccace fait état du dédain de la reine pour les chansons polyphoniques : « ...las-
cia stare il mottegiare e dinne una bella [canzone] », dit-elle. Cité par BONACCORSI, *op. cit.*, p. 540.

associés qu'en France. Souvent même, les musiciens étaient leurs propres poètes⁽¹⁾ ; parfois, des « rimeurs » componaient à leur intention⁽²⁾.

Ainsi, Johannes Ciconia put-il entendre ces madrigaux aux sujets amoureux, sentencieux ou satiriques. La longue vocalise initiale des strophes et celle de la ritournelle lui devenaient familières. Dans les sociétés courtoises, il avait, sans doute, entendu les voix se mêler aux instruments et avait pu apprécier le raffinement de ces combinaisons délicates⁽³⁾.

Ensuite, s'il est vrai que la *caccia* s'est principalement développée entre 1360 et 1380⁽⁴⁾, Ciconia fut témoin de sa vogue. Scènes de chasse à l'origine, ensuite vives altercations, anecdotes populaires, dialogues satiriques ou encore allégories amoureuses venaient s'inscrire dans une écriture en canon, ornée de ces vocalises chères à l'*ars nova* italienne. Cette forme naturelle et quasi populaire de polyphonie plaisait au monde des cours, comme en témoigne son répertoire consigné dans les manuscrits italiens les plus somptueux⁽⁵⁾. Et ces genres ont si bien séduit Johannes que, lui aussi, compona des madrigaux et des *caccie* sur des thèmes poétiques, amoureux ou allégoriques.

Enfin, il avait vu grandir un genre nouveau : la *ballade* polyphonique semblable, par sa structure, au *virelai* français. Jacopo da Bologna en avait écrit quelques-unes, mais la génération de Francesco Landini cultiva plus largement ce genre. Et si le Florentin connaissait les complexités de Machaut⁽⁶⁾, il n'en négligeait pas pour autant le « bel canto » que ses admirateurs attendaient. Ainsi, Ciconia avait vu se mêler à des formes nordiques les vocalises italiennes et se conjuguer les deux tendances musicales de l'Occident. Cette leçon, il ne l'appliquera pas seulement à ses ballades à la manière italienne : elle sera l'un des caractères de son œuvre tout entière.

Quant à son apport italien, il est évoqué par Simone Prodenziani dans l'un des sonnets musicaux du *Saporetto* écrit, croit-on, à Orvieto, au début du XV^e siècle :

Con la viuola fé canzon di maggio,
Rosetta che non cambi mai colore,
Je suis nafrés tant fort, Dolze sapore,
Comme partir da te me posso maio?

(1) C'était le cas de Jacopo da Bologna, de Francesco Landini et de maints autres. En France, c'était aussi le cas de Machaut.

(2) Gianozzo († 1379) et Franco Sacchetti (v. 1330-après 1379) travaillent pour des musiciens ; le second fournit des madrigaux aux Florentins Nicolo da Perugia et Gherardellus. De même, des auteurs de *caccie* comme Nicholo Soldanieri († 1385) et, avant lui, les deux Sacchetti. MARROCCO, *The fourteenth-century Italian Caccie*, Intr.

(3) On a beaucoup discuté sur le caractère instrumental ou vocal des vocalises de l'*ars nova* italienne. La question est résumée par BONACCORSI, *op. cit.*, pp. 541-545.

(4) MARROCCO, *Caccie*, p. XV.

(5) Florence, Pan. 26, Pal. 87. — Paris, B. N., ital. 568.

(6) D'Avignon, les œuvres de Machaut et les théories de Philippe de Vitry et de Jean de Muris ont pu aisément gagner l'Italie. D'autre part, Guillaume de Machaut avait accompagné Jean de Bohême quand celui-ci faisait valoir ses prétentions au royaume de Naples, où régnait des princes d'origine française. Cependant, après la mort de Robert d'Anjou (1343), la cour de Naples est entièrement italianisée. Sous le règne de Jeanne (1343-1381), il ne subsiste qu'un vieux serviteur français. (E. G. LÉONARD, *Histoire de Jeanne Ire, reine de Naples, comtesse de Provence*, 3 vol., Monaco, 1937, *La jeunesse de la reine Jeanne Ire*, t. I, p. 675) et DURRIEU, *Notice sur les registres angevins en langue française*, = *Mémoires d'archéol. et d'hist. publiés par l'École française de Rome*, t. III (1883), p. 31.

*D'amor languir e poi El dolze raio,
 O rosa bella che m'allegri l'core
 Lesgiadra donna e poi Donna d'amore,
 Un fior gentil del qual me' nnamoraio.
 Questa mirabil donna, Margherita,
 Con lagrime bagnandome nel viso,
 Dedutto sé e fè Se la mia vita
 Custici si rebbe bella in paradiso
 Non credo donna, O gemma incolorita,
 Del Cicogna una parte fo la viso (¹).*

O rosa bella, Lesgiadra donna, Con lagrime bagnandome nel viso : ces trois œuvres de Ciconia sont aujourd’hui connues des musicologues (²). Mais comment parvinrent-elles à la connaissance de l'auteur du *Saporetto* ? Simone Prodenziani n'a pas fait allusion, dans un sonnet de ce genre, à des chants sans audience et dont nul ne se rappelait les paroles et la mélodie. Ces trois œuvres devaient donc être reçues dans le répertoire des « succès musicaux » dès l'aube du XV^e siècle.

Tel était le tribut de Ciconia à l'*ars nova* italienne. Il l'avait si bien pratiquée que les contemporains eux-mêmes avaient adopté le musicien liégeois et qu'ils avaient italianisé la graphie latine de son nom...

3. LE RETOUR D'ITALIE VERS LIÈGE.

A la mort d'Albornoz, sa maison fut dispersée. Mais la disparition du grand légat avait déterminé « chez Urbain V un changement d'attitude complet à l'égard de celui dont, de son vivant, il avait contrecarré maladroitement une politique habile (³) ». Le pontife prit à cœur d'assigner des prébendes à plusieurs serviteurs du défunt (⁴). Pour Ciconia, il était déjà pourvu. Le canonicat sous expectative qu'il avait obtenu en 1362 était devenu effectif : en 1366, maître Johannes Ciconia est cité parmi les chanoines de Saint-Jean-l'Évangéliste qui ne résident pas à Liège (⁵). En 1372, il est rentré dans la cité et occupe une maison claustrale pour laquelle il paie 4 muids d'épeautre (⁶). Mais par quel chemin revint-il vers sa patrie ?

Peut-être Ciconia a-t-il suivi la cour d'Urbain V, avec d'autres familiers d'Albornoz et les douze chantres de la chapelle pontificale, de Viterbe à Rome,

(¹) DE BENEDETTI, *op. cit.*, p. 175.

(²) Peut-être, d'autres œuvres citées dans ce poème lui seront-elles attribuées un jour ?

(³) G. MOLLAT, *Les papes*, pp. 238-239.

(⁴) Le 6 octobre 1367, de Viterbe où il séjournait encore, le pape accorde à Gilles de Havelange, aumônier et clerc de la chapelle d'Albornoz, un canonicat sous expectative à Saint-Paul de Liège ; Jean Le Carlier de Florennes reçoit la même faveur à Saint-Follien de Fosse, Étienne, fils de Jean de Flémalle, à Saint-Servais de Maastricht (FIERENS et TIHON, *Lettres d'Urbain V*, t. II, pp. 80-81, n° 2125-2127). En août 1369, Alard de « Souvryaco », dit Gonéal, demande un canonicat à Notre-Dame de Hal, « à six petites lieues de son lieu d'origine » ; il était alors au service du cardinal Pierre Roger de Beaufort qui le gardera comme pannetier lorsqu'il deviendra pape sous le nom de Grégoire XI. (Id., *Ibid.*, pp. 251-252, n° 2412). Quant à Guillaume Haec, qui était, dès 1364, attaché à Curie pontificale, il mourut en Avignon avant le 29 août 1369. (A. FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 525, n° 1386. A. FIERENS et C. TIHON, *Lettres d'Urbain V*, t. II, p. 257, n° 2424).

(⁵) A. E. L., *Collégiale Saint-Jean, Comptes généraux*, R. 227 (1366), f° 33v.

(⁶) Idem, *Mandé R.* 435 (1372), f° 74v : « Item dominus Johannes Ciconia canonicus ecclesie Sti Johannis Leodiensis pro doma sua claustrali in qua idem moratur, IIII mod. spl. her. ».

puis à Montefiascone (¹) ? Cependant, devant le désordre renaissant en Italie et malgré les pieux efforts du franciscain Pierre d'Aragon et de Brigitte de Suède, le pape ne resta plus longtemps en Italie. A la fin de septembre 1370, la cour pontificale rentrait en grande pompe en Avignon (²).

Mais, de Viterbe ou de Rome, sur la route du nord, une autre étape pouvait tenter le musicien: parmi les fidèles alliés d'Albornoz, Francesco Carrara, seigneur de Padoue, ne devait plus être pour Ciconia un inconnu. Il entretenait alors une cour brillante qui attirait poètes et musiciens (³). Malheureusement, les archives de Francesco I Carrara ont disparu (⁴) et il n'est plus possible d'y rechercher la trace d'un éventuel séjour de Johannes Ciconia. Qu'il ait participé quelque temps à la vie de cette cour paraît cependant vraisemblable et certaines œuvres, qui appartiennent à cette première phase de son activité musicale, le suggèrent. Mais fut-ce aussitôt après la mort d'Albornoz ou plus tard, entre 1372 et 1385 où une lacune dans les archives liégeoises nous cache son existence ? Ou encore en 1398 ?

Une autre étape devait, à coup sûr, le séduire : Avignon. Il connaissait la ville où sa carrière avait commencé. N'y pouvait-il trouver de nouveaux appuis ? D'autre part, la cité demeurait, pour quelques années encore, l'un des grands rendez-vous musicaux de l'Occident. Des chantres, des *precentores*, des *sucentores* s'y rencontraient, chargés de missions administratives financières ou diplomatiques diverses (⁵). D'autres y résidaient au service des cardinaux ou du pape. Beaucoup venaient du Nord. Parmi les premiers citons : Simon le Corrier de Tournai, chantre et commensal du cardinal Hugues Roger (⁶) et Ancelin ou Anselme Martin du diocèse de Noyon, familier du cardinal Guillaume Bragose, puis chapelain du pape Urbain V, enfin de Grégoire XI (⁷). Quant à Urbain V, il compta dans sa chapelle des chantres de provenance diverse : Pierre de Guermini de Tournai, Anselme Martin de Noyon, Jean le Houdain de Reims (⁸). Martial Cobrerii était du diocèse de Nîmes et Johannes venait d'Ulm (⁹). Lorsqu'en 1365, le pape se rend à Marseille, il est accompagné de six chantres : Nicolas de Bondevilla, Johan Monterii, Pierre de Guermini, Johan Cossardi (ou Possardi), Philippe Servarii, Johan Petri, Guil-

(¹) « Exivit papa de Roma eundo versus Montemfiasconem qui die venit in loco de Sesana, ibi fuit expensum in prandia [...] 12 equis pro 12 cantoribus... (jeudi 10 mai 1368). SCHAEFER, III, pp. 234-235.

(²) G. MOLLAT, *Les papes*, p. 257.

(³) Voir ci-dessus, p. 25.

(⁴) Enlevées et partiellement détruites par les Visconti en 1386, ce qui en subsistait disparut sans doute, lorsque à leur tour, les Visconti furent supplantés, dans la seigneurerie de Milan, par les Sforza.

(⁵) Ainsi Gérard de Arbento, chantre de Saint-Pierre de Lyon (SCHAEFER, II, p. 466) ; Renaud de Lupchaco, chantre de l'église d'Altissidorensis, est envoyé par le pape en Sicile pour certains négocios (*Ibid.*, p. 647) ; Guillaume Piloti, chantre de Lisbonne, est nommé collecteur du royaume de Portugal (*Ibid.*, pp. 607, 608, 643, 820) ; Renaud de Turre, *precentor* (*Ibid.*, III, p. 100), Joh. de Lavernha de Lodèvre, Guillaume, chantre de Soissons (*Ibid.*, III, pp. 453 et 587), Bernard de Raffato, *precentor* de Terragone (*Ibid.*, III, p. 625), Pierre Rubey, *precentor* d'Elnone (*Ibid.*, III, p. 635), sont chargés de différentes missions.

(⁶) FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 33, n° 79 et p. 398, n° 1123 (1362 et 1363).

(⁷) *Ibid.*, p. 143, n° 480, p. 151, n° 503. — TIHON, *Lettres*, t. II, p. 163, n° 2264 p. 163, n. 2. En 1363, Anselme Martin avait demandé une prébende à Saint-Pierre d'Aire qu'il ne semble pas avoir obtenue. Passé au service de Grégoire XI, il reçut en 1375, la chanterie de Noyon. SCHAEFER, III, p. 31 (1365).

(⁸) Rome, *Arch. Vat. Reg. Aven.* 198. Nous devons ces renseignements inédits à l'obligeance de notre collègue M. B. Guillemain. Cfr SCHAEFER, III, respectivement, pp. 28, 31, 343.

(⁹) SCHAEFER, III, pp. 28 et 30.

laume Fournier et Pierre de Vartz⁽¹⁾. Douze chantres suivent Urbain V à Rome en 1367 et durant son séjour, le saint Père nomme encore Guillaume Bladeto, Thibaut Fournier et Thomas Tauri⁽²⁾. Grégoire XI en reprit quelques uns à son service. Robert (serait-ce Robert Nyot ou Robert Piquini ?), Martin (de Prato ?)⁽³⁾, Richard (Barbe ?)⁽⁴⁾, Raoul, Thomas, Jean de Chartres, Philippe Servain, Anselme Martin et Jean le Houdain déjà cités⁽⁵⁾, Thibaut Fournier du diocèse de Paris, Jean Volcarde du diocèse de Cambrai⁽⁶⁾, tels sont les chantres que nous rencontrons à la chapelle pontificale.

C'est vers cette époque et sous l'influence du milieu avignonnais que nous aurions tendance à situer le précieux et mélancolique virelai *Sus un fontayne en remirant* que Johannes Ciconia composa en évoquant trois chansons de Philipottus de Caserta, non sans rappeler le souvenir du grand Machaut et celui de Pétrarque⁽⁷⁾. Et n'est-ce pas aussi, durant cette étape encore mystérieuse de sa carrière, que le chanoine, rentrant dans sa patrie, put admirer ces messes et ces motets composés pour la liturgie avignonnaise⁽⁸⁾, et dont de nombreux exemples, recueillis dans le manuscrit de la cathédrale d'Apt, sont aujourd'hui encore conservés dans le Comtat⁽⁹⁾.

Recueil précieux, car il révèle un style qui, — résultat lointain mais logique des restrictions imposées à l'*ars nova* par le pape Jean XXII, — concilie le service du culte à l'art de Machaut, dont l'influence directe et indirecte était alors profonde. D'une part, les ordinaires souvent tropés et les hymnes répondent exactement aux nécessités liturgiques. D'autre part, beaucoup de messes offrent cette architecture homorythmique en phrases brèves qui confère à la messe de Machaut

⁽¹⁾ *Ibid.*, p. 145.

⁽²⁾ *Ibid.*, pp. 32, 34, 36, 368, 656, 672.

⁽³⁾ Un Martinus de Prato obtient en effet, un subside pour Pierre Terrini et Joh. Batahla « olim pueris sive cantoribus capelle pape dum erat cardinalis Bellifortis », afin qu'ils aillent poursuivre leurs études à l'Université de Montpellier. SCHAEFER, III, pp. 363, 364, 394, 406, 476.

⁽⁴⁾ Richard Barbe alors bachelier en théologie, demanda, en 1363, un canonicat et une prébende avec la chancellerie à Beauvais (FIERENS, *Suppliques*, p. 191, n° 616). Mais le titulaire n'était pas mort ! (TIHON, *Lettres*, t. II, p. 53, n. 1) ; en 1367, il demanda, mais sans succès, une prébende à Liège (TIHON, *Lettres*, t. II, p. 53, n° 2076). Ne serait-il pas l'auteur du *Gloria* du ms. de Strasbourg 222 C. 22, n° 148 ?

⁽⁵⁾ SCHAEFER, III, p. 368. — Johan le Houdain obtient en 1370 un canonicat à Notre-Dame de Reims, bien qu'il fut déjà pourvu d'un canonicat à Cambrai et d'une église paroissiale dans le diocèse de Reims (TIHON, *Lettres* t. II, p. 347, n° 2575).

⁽⁶⁾ Rome, *Arch. Vat., Collect.*, 457. En 1378, il fut privé de ses bénéfices par Clément VII pour son adhésion à Rome. Cf. K. HANQUET, *Suppliques de Clément VII*, t. I, p. 515, n° 1837, pp. 673-674, n° 2472, 2473.

⁽⁷⁾ Nos raisons sont exposées au Livre II.

⁽⁸⁾ « Noms bien français », observait Gastoué à propos des auteurs. (*Le manuscrit de la musique du trésor d'Apt*, dans *Publications de la Société de Musicologie*, t. X, p. XIII). Citons : Chipre, Chassain, Guymont, de Fronciaco, Depensis, Loys, Orles, Pellisson, Jacques Murrin, Fleurie, qui ne sont connus que par le manuscrit d'Apt. Par contre, Suzay, Perrinet (Pernet, Prunet ou Perneth), Sert, Tapissier, Tailhandier, Jean Graneti nous sont révélés par d'autres sources. Toutefois, nous sommes peu renseignés sur leur activité et sur leur milieu. Peut-être certains venaient-ils de Paris ? Tapissier y sera vers la fin du siècle et au début du XV^e ; un Pierre Suzay (un Jean Suzay est connu par d'autres sources) était chanteur à la chapelle royale de Paris vers 1350. Quant à Philippe de Vitry auquel on peut attribuer quelques pièces du manuscrit d'Apt, il était mort en 1361 ; mais son souvenir n'était certes pas perdu en Avignon où il fit de fréquents séjours. Et « Loys » ne serait-il pas ce Louis Sanctus de Beringen, « magister in musica », l'ami de Pétrarque, mort en Avignon, en 1361 ?

⁽⁹⁾ GASTOUÉ, *op. cit.*, p. XXI, croit ce recueil à peu près contemporain du Ms. d'Ivrée. H. BESELEER, *Studien*, 1925, p. 202, partage cet avis mais le nuance ; le manuscrit d'Ivrée étant, pour lui, du troisième quart du XIV^e siècle, celui d'Apt serait du dernier tiers du siècle. C'est sous les pontificats d'Urbain V (1362-1370) et de Grégoire XI (1370-1378) que nous en situons plus précisément la composition.

une allure monumentale. Mais elles traduisent également une volonté simplificatrice, un renoncement à la fragmentation accusée des valeurs. Les phrases musicales sont courtes et leur débit rapide, souvent césurées de repos en accords. La répétition de formules cadentielles n'est pas sans engendrer une certaine monotonie ; cependant, bien plus que chez Machaut, les compositeurs du codex avignonnais n'hésitent pas à user de successions séquentielles et même imitatives afin de varier l'architecture (¹). Au total, ce recueil atteste que l'*ars nova* s'oriente, en Avignon, vers un style plus choral que polymélodique. Et, devant l'abondance des messes dans le répertoire avignonnais, — alors qu'elles paraissent rares ailleurs (²), — l'on peut se demander si Machaut lui-même n'a pas conçu le projet de sa messe au cours d'un séjour dans la cité des papes, là où la messe polyphonique répondait vraiment à une fonction permanente.

Ni à Liège dans son enfance, ni en Italie, Johannes Ciconia n'avait entendu ces messes et ces motets. Qu'il en ait eu connaissance est cependant indubitable : ses propres messes vont en témoigner. Et la séduction des exemples avignonnais ne peut surprendre. N'exprimaient-ils pas un style qui répondait à la fois aux exigences du culte et de la mode ? Rentré à Liège, Ciconia devait s'en souvenir.

(¹) Sur certaines caractéristiques du style de Machaut et son action sur les musiciens de la fin du XIV^e siècle, cf. W. APEL, *Fr. S. M.*, p. 10.

(²) Durant la seconde moitié du XIV^e siècle, l'on dénombre seulement la messe de Tournai, dans le Nord, la messe de Toulouse, la messe de Besançon, la messe de Barcelone. Bien qu'il s'agisse d'ordinaires complets, leur caractère est hétérogène. Il n'ont pas d'autre signification que les fragments avignonnais qui devaient être assemblés suivant un certain choix dans la pratique liturgique. Par certaines de leurs concordances ou par leur style, on peut les rattacher à la tradition avignonnaise. A cette conception de la messe, Machaut aurait ajouté la marque de son génie particulier et un souci d'unité qui le distingua. Sur le ms. de Toulouse, cf. M^{me} H. HARDER, dans *Musica Disciplina*, 1953, pp. 105-128, et L. SCHRADE, dans *Revue belge de Musicologie*, t. VIII (1954), pp. 84-96. Sur le ms. de Besançon, cf. J. CHAILLEY, *La messe de Besançon et un compositeur inconnu du XIV^e siècle, Jean Lambelet*, dans *Annales musicologiques*, t. II (1954), pp. 93-103, et L. SCHRADE, *A Fourteenth century parody mass* dans *Acta Musicologica*, 1955, pp. 13-39. Enfin, M. SCHRADE vient de publier les messes de Tournai, Toulouse et Barcelone dans *Polyphonic music of the fourteenth century*, t. I, Monaco, 1956, pp. 110-162 et Ch. VAN DEN BORREN, la *Missa Tornensis*, s. l., 1957, C.M.M.

CHAPITRE IV

LIÈGE ET LA MATURITÉ

1. LE SÉJOUR A LIÈGE.

De siècle en siècle, ceux qui ont parcouru les chemins ensoleillés du Midi et découvert le ciel d'Italie n'ont-ils pas ressenti, à leur retour, la joie profonde de revoir la patrie mêlée au regret de la lumière perdue et du pays des arts ? N'est-ce pas dans cet état d'esprit que Johannes Ciconia revit, après une longue absence, la cité hérissée de clochers et l'Ile bordée d'églises, de couvents et de jardins, qu'embrassaient la Meuse et ses eaux multiples ?

En vingt ans, hommes et choses avaient changé. A Saint-Jean-l'Évangéliste, le chœur croulant, que Johannes avait connu dans son enfance, était restauré suivant la mode nouvelle ⁽¹⁾. Parmi les chanoines qu'il avait rencontrés jadis, plusieurs étaient morts, comme Jean le Bel, le somptueux prévôt, et le chantre Colard Grenier, († le 28 février 1370) ⁽²⁾. Et dans les archives, le nom de Johan Chiwongne, le pelletier, n'apparaît plus...

Cependant, Johannes Ciconia ne resta pas isolé. Avait-il connu en Avignon le Liégeois Alexandre d'Heur, familier du cardinal Nicolas de Bessa ⁽³⁾ ? Vint-il frapper à la porte de son frère, maître Guillaume d'Heur, doyen de la collégiale Saint-Martin et chanoine de Saint-Denis ? Fut-il saluer Jacques d'Heur, autre frère du doyen ?

Ce Jacques d'Heur, — nous dit le généalogiste Hemricourt († 1403), — avait épousé la fille de maître Jean de Gembloux, avocat à la cour de l'official. Il en eut « une fille mal provée, qui a plusieurs enfans natureis de saingnor Johan de Chywongne, canonie de Saint-Johan ⁽⁴⁾ ». Ainsi, le chanoine qui, dans les comptes de sa collégiale porte généralement le nom de Johannes Ciconia, mais qui, en dialecte wallon, se nomme Johan Chiwongne, avait choisi une compagne. Ces alliances étaient trop fréquentes pour étonner. Ce que Hemricourt réprouve, c'est qu'une fille de bon lignage ait accepté d'être compagne d'un homme de petite naissance.

⁽¹⁾ L. LAHAYE, *Inv. analytique... St-Jean Ev.*, t. I, p. VII, p. 215, n° 432. Une inscription, vue au XVII^e siècle par Philippe de Hurges, atteste que ce nouveau chœur fut inauguré en 1360. Cf. GOBERT, *Liège à travers les âges*, t. III, p. 373. Sur l'aspect de Liège à l'aube du XV^e siècle, cfr J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956.

⁽²⁾ C. TIHON, *Lettres d'Urbain V*, t. II, p. 359, n° 2596.

⁽³⁾ FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 23, n° 49 ; p. 594, n° 1571.

⁽⁴⁾ J. DE HEMRICOURT, *Miroir des Nobles de Hesbaye*, éd. DE BORMAN, t. I, p. 295.

Que Johannes Ciconia ait eu plusieurs enfants « natureis » implique une certaine stabilité dans le choix de la compagne et dans la vie. Mais la vie quotidienne échappe souvent aux archives officielles et nous ignorons jusqu'au nom des enfants de maître Johannes. Faut-il compter parmi ceux-ci un Johannes Ciconia qui apparaît dans une liste de *duodeni* de Saint-Jean en 1385⁽¹⁾ ? Ce n'est pas impossible. Et, sans doute, est-ce le même personnage qui réapparaît dans les comptes du mandé de Saint-Jean, après la mort du musicien à Padoue en 1411 : en effet, en 1414-1415, il louait la maison du feu Pierre de Puchey, celle-là même que Guillaume Ciconia occupait depuis 1398 ; en 1415-1416, puis en 1422 et 1423, il bénéficia de quelques muids d'épeautre par grâce du chapitre de Saint-Jean, en compagnie de Gilles Barbitonsori, barbier des *duodeni*, de Jean Pauli, succen-
tor, de Jean Brassart et de « Frelhon olim duodeno huius ecclesiae »⁽²⁾. Mais qu'il fût fils de Jean ou fils de Guillaume et plus d'une fois mêlé à l'administration musicale de la collégiale, ce Johannes Ciconia ne peut être confondu avec le musicien puisque celui-ci, dans un acte passé à Padoue, en 1405, se dira fils d'un Johannes Ciconia alors décédé⁽³⁾. De surcroît, peut-être le chanoine de Liège avait-il laissé quelques descendants en Italie⁽⁴⁾ ? Mais revenons à la cité environ 1370-1400.

Quelques pas seulement séparaient la maison claustrale de Johannes de la collégiale Saint-Jean. Comme au temps de sa fondation, le chapitre comprenait, en principe, une trentaine de chanoines, compte tenu des « afforains »⁽⁵⁾. Au chœur, Ciconia rencontrait notamment le Doyen Benchevinus Gutii⁽⁶⁾, le chantre Berthod de Lantins qui revenaient tous deux d'Avignon⁽⁷⁾ ainsi que l'organiste Pierre Baculiferi qui avait été chapelain commensal et clerc du Cardinal Renaud Orsini⁽⁸⁾ ; il y pouvait même évoquer des souvenirs d'Italie avec un ancien clerc, comme lui, du cardinal Albornoz, Guillaume Brus⁽⁹⁾.

Plusieurs des collègues de Ciconia se retrouveront, en 1389, à la chapelle

⁽¹⁾ A. E. L., *Saint-Jean*, R. 436 (1385), fol. 20-20 v° et petit feuillet *in fine*.

⁽²⁾ S. CLERCX, *Johannes Ciconia de Leodio*, pp. 124-125. A. E. L., *Saint-Jean*, *Mandé*, R. 446, fo 44 v, R. 447, fo 30 et 40 v, R. 445, n° 7 (Comptes de 1422 et 1423).

⁽³⁾ Cfr ci-dessus, p. 1, n. 3.

⁽⁴⁾ Le 13 avril 1448, Conrad « Johannis Ciconia » passa sa licence à l'Université de Padoue. ZONTA et BROLLO, *Acta...*, p. 431, n° 2236.

⁽⁵⁾ Les comptes généraux et les revenus des autels livrent le nom de vingt à vingt-cinq chanoines. Les comptes du mandé de Saint-Jean sont plus explicites : chargé de distribuer le pécule à certaines séances capitulaires, il dresse des listes complètes et « pointe » les bénéficiaires. Nous avons conservé plusieurs de ces listes. Vingt-sept à trente noms y apparaissent. Depuis 1385 jusqu'en 1401, le nom de Ciconia figure dans les registres du mandé de Saint-Jean qui nous donnent la liste des chanoines « appointés », en 1385, 1389, 1391, 1395, 1397, 1399, 1401. A. E. L., *Saint-Jean*, R. 436, languette pointée à la fin du registre, fo 20 v., fo 55 v. (1385). — R. 437, languette *in fine* (1389). L. LAHAYE, *Inventaire...*, t. I, p. 270, n° 540 (1389). — R. 438, languette *in fine* (1391). — R. 439, languette *in fine* (1395). — R. 442 (1397-1399). — R. 433, languette *in fine* (1401).

⁽⁶⁾ SCHAEFER, III, pp. 429 et 483. Il avait été chapelain du pape Grégoire XI et, en 1380, Clément VII, après enquête, voulut le priver de son décanat par suite de son attachement à Urbain VI (H. NELIS, *Suppliques de Clément VII*, t. III, pp. 415-416, n. 135 et 137). Mais cette mesure ne fut suivie d'aucun effet : il demeura doyen de Saint-Jean jusqu'en 1406 (LAHAYE, *op. cit.*, p. XXXIII).

⁽⁷⁾ FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 254, n° 765 et FIERENS et TIHON, *Lettres d'Urbain V*, t. I, p. 307, n° 744 (26 avril 1363).

⁽⁸⁾ FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 37, n° 92 ; FIERENS et TIHON, *Lettres d'Urbain V*, t. I, p. 59, n° 149. — A. E. L., *Saint-Jean*, R. 855, fo 10.

⁽⁹⁾ Il est cité dans toutes les listes des chanoines de Saint-Jean de 1366 (absent) à 1403 et fera son testament en 1416. LAHAYE, *Inv. an. des chartes de Saint-Jean*, t. I, p. 352, n. IV. Ci-dessus, p. 22 et n. 1.

pontificale de Rome : Jacques de Romedinne (¹), Pierre-Jean de Mirabello (²), Gilles de Lens (³). Quant à Jean de Sarto, dont quelques compositions figurent dans le manuscrit de Bologne, en compagnie de celles de Ciconia, il est mentionné comme chanoine de Saint-Jean à partir de 1390 (⁴). Un autre chanoine encore, était mêlé à la vie musicale de Saint-Jean : Jean-Noël (Johannes Natalis) de Blarey (⁵).

D'autre part, si maître Johannes n'était pas chanteur, — cet office était occupé, — et s'il n'avait plus l'âge d'être *succentor*, il n'en restait pas moins attentif à la vie musicale (⁶).

Un curieux document nous a conservé le témoignage de ses préoccupations. Glissé dans les comptes du mandé de l'année 1399 (⁷) un feuillet au nom de Johannes Ciconia nous livre la liste des offices des morts qu'il devait célébrer aux « *feria secunda et quinta* ». (Parmi les noms des défunts, figure notamment celui de Colar Grenier, chanteur de Saint-Jean, mort en 1370). Ce document, unique en son genre, — nous n'en avons pas découvert de semblable à Saint-Jean dans une enquête qui s'étend de 1366 à 1429, — offre une autre particularité : au verso de ce « *memento* » que le titulaire avait dû souvent consulter, d'une écriture que la manipulation fréquente et le temps ont partiellement effacée, on peut lire cet essai de chanson :

« amour me tuue so tienue
..... amour....
me hot... adieu gran pouure ».

Parmi ses morts, le chanoine de Saint-Jean ne pouvait oublier la vie, ni l'amour, ni les chansons auxquelles il savait conférer cet accent nostalgique qui le distingue si bien parmi ses contemporains.

(¹) E. DROZ, *op. cit.*, Jacques de Romedinne sera chanteur à Saint-Jean après son retour de Rome. En 1421, il occupait la maison claustrale habitée autrefois par Johannes Ciconia (LAHAYE, *op. cit.*, t. II, p. 282, n. 2).

(²) Pierre-Jean de Mirabello, chanteur à la chapelle pontificale de Rome en 1389, bénéficiait d'une cure à Tillier (1391) et de deux chapellenies, l'une à Saint-Lambert, l'autre à Saint-Jean (LAHAYE, *op. cit.*, t. I, p. LXXXVIII, p. 283, n° 567, p. 303, n° 615). En 1403, un jeune clerc lui était attaché qui était *duodenus* (A. E. L., *Saint-Jean*, R. 444, fol. 67).

(³) N. ci-dessous, p. 34, n. 1.

(⁴) Le nom de Jean de Sarto apparaît, pour la première fois en 1374 : il est alors clerc et sans doute, bien jeune. Il est cité dans le testament de Gérard de Sarto, son cousin, chanoine de Saint-Barthélemy (1331), puis archiprêtre de Liège (1341) (PONCELET, *C. S. L.*, t. VI, pp. 74, 87, 92 et 315). Il est mentionné comme chanoine de Saint-Jean à partir de 1390 (LAHAYE, *op. cit.*, t. I, p. 282, n° 563, p. 283, n° 565, p. 284, n° 570, p. 362, n° 761). Il habita une maison claustrale voisine de celle de Johannes Ciconia (A. E. L., *Saint-Jean*, Testaments, R. 19, fol. 9 sq., du 3 nov. 1404). Entre Joh. Ciconia et Johannes Brassart, — qui arrivera à Saint-Jean en 1422, — (cf. S. CLERCX, *Jean Brassart et le début de sa carrière*, dans *Revue Belge de Musicologie*, t. VI (1952), pp. 283 et sq.), il assure ainsi la filiation. Rien d'étonnant si ces deux noms, Joh. Brassart et Joh. de Sarto, sont mentionnés dans le texte du motet 189 du manuscrit d'Aoste (Cf. G. DE VAN, *A recently discovered Source of early fifteenth century polyphonic music* dans *Musica Disciplina*, 1948, p. 57).

(⁵) D'abord *duodenus* (1385) puis, *succentor* (1389), il sera plus tard chanoine de la Petite Table de la cathédrale (1393) en même temps que chanoine, puis chanteur à Saint-Jean. Dans son premier testament, en 1404, il n'oubliera pas les *duodenii* de Saint-Jean.

(⁶) En 1372, il se préoccupe, avec d'autres chanoines de la tenue (tuniques et capes) des *duodenii* (A. E. L., *Saint-Jean*, R. 435, fol. 65) ; en 1398, alors qu'il paraît absent, c'est à Gilles l'organiste que l'on livre l'épeautre due à maître Johannes Ciconia (*Ibid.*, R. 441, fol. 72) et peut-être n'est-il pas interdit de penser que les 23 livres qui lui ont remises dans la nuit de la Saint-Michel de 1374 constituent le bénéfice d'une activité musicale importante puisque ce compte est précédé de paiements plus modestes, concédés aux *duodenii* et au *succentor* pour des offices chantés (*Ibid.*, R. 435, fol. 72). En 1385, encore, le *succentor* de Saint-Jean lui doit 17 muids d'épeautre : « Item debet nomine Jo. Chiwonge occasione Martini XVII, mod. Spelt. » (A. E. L., *Saint-Jean* R. 436, fol. 55 v°).

(⁷) A. E. L. *Saint-Jean*, R. 442, demi-feuillet inséré au fol. 4.

Ainsi, la collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste, qui avait eu le bonheur de compter un mécène et un musicien-poète dans la personne de son prévost Jean le Bel, pouvait continuer à jouer un rôle important dans l'activité musicale de la cité grâce à la personnalité de Johannes Ciconia.

2. LA VIE MUSICALE A LIÈGE (1370-1400).

Grâce aux comptes de la cathédrale, de Saint-Jean et de Saint-Denis, l'on voit les *duodenii* apparaître, disparaître ou monter en grade : l'exemple de Gilles de Lens est suggestif à cet égard (¹). Plus particulièrement à Saint-Jean, nous connaissons les *succentores* et *sous-succentores* chargés d'enseigner la musique (²). Ils devaient aussi, — cela va sans dire, — chanter les offices et psalmodier les heures (³).

Cependant, à côté des *duodenii*, une nouvelle catégorie de chanteurs apparaît : les choraux. Il ne s'agit plus, cette fois, d'enfants, mais d'adultes. Dans chaque collégiale, ils sont au nombre de deux ou de quatre. A Saint-Jean, ils seront six à l'aube du XV^e siècle. Que leur nombre soit pair et que ces choraux soient souvent désignés sous le nom de *succentores* n'est pas l'effet du hasard. D'une part, ces choraux devaient, eux aussi, s'occuper de la formation musicale des enfants de chœur ; d'autre part, leur fonction première restait le chant au chœur. Or, Johannes Ciconia a marqué la dualité de cette fonction : « *duo genera*, — écrit-il, — *dantur in musica, id est precentor et succendor*. *Precentor*, qui *vocem promictit in cantu, succendor autem qui subsequenter canendo respondet* (⁴) ». En fait, ces choraux sont d'anciens *duodenii* qui, après la mue, ont montré des aptitudes. Outre leur traitement, ils jouissent parfois du revenu d'une chapelle, en attendant une prébende plus importante.

Pourquoi cette institution nouvelle ?

Que les chanoines se soucient trop peu de psalmodier les heures, ne suffit pas à expliquer le rôle et le nombre croissant de ces choraux. En réalité, le développement de la musique polyphonique exigeait des voix d'adultes expérimentés. Or, consacrer quelques revenus à ces chantres, était possible ; et, de surcroît, les cha-

(¹) En 1366, Gilles de Lens est *duodenus*, mais, sans doute, la « prébendelle » accordée au *duodenus* n'est-elle pas jugée suffisante pour un neveu de chanoine : on lui accorde, de surcroît, le revenu (1 muid d'épeautre) de l'autel de Saint-Vincent (Saint-Jean, R. 227 (1366), R. 434 (1368), fol. 27 v^o et 34 v^o. — R. 855 (fin du XIV^e siècle), fol. 10, fol. 68 v^o, LAHAYE, *Inventaire... Saint-Jean*, t. I, p. 247, n^o 496). Clément VII lui accordera en 1378 un canonicat sous expectative à Saint-Martin (HANQUET, *Suppliques de Clément VII*, t. I, pp. 77-78, n^o 262. *Lettres*, t. II, p. 39, n^o 129). Cela ne l'empêchera pas de se rendre à Rome où, en 1389, il appartiendra à la chapelle de Boniface IX (HABERL, *Bausteine*, t. I, p. 55 ; t. III, p. 26).

(²) Depuis 1368, Johannes Martino était premier *succendor* à Saint-Jean. Sous sa direction se succédèrent des *sous-succentores* : en 1368, Jo. Gerard (R. 434, fol. 24 v^o, 27, 34 v^o, 55 et 69) ; en 1372, Johan Wilke de Tongres, Joh. Poceret ou Poichereche, ancien *duodenus* (R. 435, fol. 32-33 et fol. 73) et Jean de Fexhe (R. 434 (1368), fol. 25 v^o, R. 435 (1372), fol. 32-33 et 73). A partir de 1385, Joh. Martino est remplacé par Joh. Sapicus, *primus succendor* (R. 436, fol. 20). — S'agirait-il de Johannes Martino, *cubiliarius* d'Albornoz que nous avons rencontré au cours de la seconde légation en Italie ? Nous n'oserions l'affirmer. Pour ce familier, le cardinal demandait des avantages dans le diocèse de Bologne et à Cumes (FILIPPINI, *La seconda legazione*, t. I, pp. 273-274). Nous ignorons ce qu'il devint en 1367, après la mort d'Albornoz.

(³) A. E. L., *Saint-Denis*, R. 164, n. f. — A Saint-Jean, les comptes distinguent les deux fonctions. On y trouve souvent, à côté du nom des musiciens, ces mentions : « *pro officio suo* » et « *pro psalterio* ». *Saint-Jean, Mandé*, R. 445 à 452. A Saint-Denis, il est fréquent qu'un paiement supplémentaire soit fait aux choraux et même aux « *pueri* », « *in matutinis* ». A. E. L., *Saint-Denis*, R. 188 (1397).

(⁴) Joh. CICONIA, *Nova Musica*, Lib. *De speciebus*, chap. XXXII, *De cantoribus* (Florence, Ricc., ms. 734, fol. 41 v^o).

pitres pouvaient envoyer aux écoles étrangères les jeunes clercs les mieux doués⁽¹⁾. Avignon en reçut un certain nombre. C'était bien naturel : les jeunes suivaient les chemins qu'avaient parcourus jadis Johannes Ciconia, Berthold de Lantins et Pierre Baculiferi.

Que chantaient ces enfants, ces choraux, ces *succentores* ? A cet égard, les archives sont quasi muettes et les documents musicaux, presque inexistants. Cependant, chaque autel avait ses livres de musique, comme il avait ses ornements⁽²⁾. Et des chanoines possédaient, eux aussi, des livres de musique, tel ce Lambert de Florzé, doyen de Saint-Denis, qui les légua par testament⁽³⁾. Mais que sont devenus ces livres ? Que sont devenus les livres « de rite cantus de motetiis, balladis ac quibuscumque cantibus tam pergameno quam papiro scriptis » que Jacques de Romedinne léguait à Johan de Matongne⁽⁴⁾ ? Hélas, ici encore, la vie artistique du temps n'apparaît qu'à travers le rideau de feu de 1468 et le désastre où s'abîma la ville de Liège en cette année.

Évidemment, la tradition du plain-chant demeurait. Déjà, nous avons rappelé que Henri-Désié de Latine⁽⁵⁾, chanoine de Saint-Paul, avait composé un chant pour l'office de la Visitation. Un chanoine de la cathédrale, Louis de Montenaecken, avait écrit un office en l'honneur de sainte Barbe⁽⁶⁾.

Mais l'organisation des chanteries suppose une autre musique. Ceux qui revenaient d'Avignon ne devaient pas manquer d'évoquer les messes et les hymnes qu'ils y avaient entendus. Peut-être en avaient-ils rapporté des copies ? Et pourquoi, dans une cité épiscopale, ne pas imiter un art si convenable aux cérémonies du culte ? En 1398, « una nova missa » fut chantée au palais de Jean de Bavière, élu de Liège : Henri, « claustrier » de Saint-Denis reçut à ce propos une certaine somme. Le chantre de cette collégiale, était alors Jean de Gembloux⁽⁷⁾.

Un seul document, — encore est-il fragmentaire, — a échappé à l'usure du temps et à la barbarie des hommes. C'est un fragment de messe, — le cantus d'un *Patrem*, — qui figure dans le registre des comptes de 1388 des chanoines de la Petite Table à la cathédrale Saint-Lambert⁽⁸⁾. L'écriture est celle du scribe et celui-ci nous livre son nom : « Dominus Wilhelmus, scriptor et computa-

(1) Ainsi, Jean Bresseti jouissait déjà d'une petite cure lorsqu'il partit pour Avignon, peu avant 1362 ; c'est de là que, grâce à la protection de Raymond de Canillac, cardinal-évêque de Palestrina, dont il était familier, il obtint un canonicat de Saint-Materne à la cathédrale de Liège (FIERENS, *Suppliques d'Urbain V*, p. 40, n° 103 et p. 336, n° 974. FIERENS et TIHON, *Lettres*, t. I, p. 23, n° 27). En 1372, il était rentré à Liège.

(2) A. E. L., *Saint-Jean*, R. 855. — Inventaire des livres sacrés et des ornements attachés au service des autels de Saint-Jean et de Saint-Adalbert.

(3) Saint-Denis, R. IV, fol. 206-209.

(4) A. E. L., *Liber prim. Test.*, fol. 46 v°-47.

(5) Henri-Désié de Latine est signalé en 1389 parmi les chantres pontificaux de Rome (HABERL, *op. cit.*, t. I, p. 55, t. III, p. 26). Son séjour à Rome fut bref car, en 1391, il succéda à Alard de Lymborch (Limbourg) comme chantre de Saint-Paul (THIMISTER, *op. cit.*, p. 52) ; deux ans plus tard, en 1393, il recevait un canonicat à Notre-Dame de Tongres (Bull. de la soc. scient. et litt. du Limbourg, t. VI, pp. 8-9). Il était mort peu avant le 9 février 1423, comme en témoigne « Wilheame fis natureit messire Desier de Latinnez, jadit canone et cantre delle eglise collegial Saint-Paul en Yle a Liege » (A. E. L., *Échevins*, R. 3, fol. 90 v°).

(6) DARIS, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège*, XIII^e et XIV^e s., p. 671.

(7) A. E. L., *Saint-Denis*, R. 188 (1397), fol. 112 v° et 213.

(8) A. E. L., *Saint-Lambert*, *Petite Table*, *Compterie des anniversaires* (1388), fol. 1 v° et 46 v°.

tor » des chanoines de la Petite Table (¹). S'agit-il de Wilhelmus de Stockem, chantre de la cathédrale et chanoine de la Petite Table (²) ? L'hypothèse est séduisante, mais nullement assurée.

La notation de ce fragment est cursive et assez négligée. Elle reste cependant nette grâce à l'écartement des portées et à la grosseur des notes. La comparaison s'impose avec le manuscrit d'Apt (³), encore que la notation partiellement rouge du manuscrit avignonnais soit ici remplacée par la notation blanche : « *Et quando homo non habet unde scribere figuras rubeas, tunc est licitum ipsas evacuare* », avait écrit Philipottus de Caserta (⁴). Tel pouvait être le cas de Wilhelmus le *scriptor*, qui étudiait sa partie en tenant ses comptes...

Comme dans le manuscrit d'Apt aussi, la division du temps n'est pas spécifiée ; mais il est aisément d'y reconnaître l'articulation du « *tempus perfectum cum prolatione minori* » et du « *tempus imperfectum cum prolatione majori* », dont la lecture est rendue aisée par des points de division.

Si le style et la structure polyphonique de cette messe nous échappent, l'invention mélodique est accessible. Les phrases bien césurées, mesurées au rythme du texte liturgique, rappellent certaines messes du manuscrit d'Apt (⁵) ; et les formules mélodiques ne sont pas sans exemple dans la musique avignonnaise. Cependant, plus souples dans le fragment de Liège, elles ont l'accent qui caractérise les messes de Ciconia conservées dans des manuscrits italiens du début du XV^e siècle. La douceur des contours vient se résoudre dans la grâce des cadences, si caractéristique de l'art de Dufay, mais que Francesco Landini connaissait déjà.

Qui put écrire ce *Patrem* ? Nous l'ignorons. Mais il prouve que, dès 1388, l'on connaissait et l'on pratiquait à Liège une forme évoluée d'*ars nova*. Donc, il ne faut pas attendre le premier quart du XV^e siècle pour que s'accomplisse, en Italie, la synthèse qui aurait caractérisé « l'époque Ciconia ».

D'autre part, plusieurs indices donnent à penser que maître Johannes a mûri son art durant la longue halte qu'il fit dans sa patrie. A Liège même où, de siècle en siècle, des théoriciens avaient traité de la musique, il songea lui aussi à composer un nouveau *compendium*. Ce fut la *Nova musica*. Quoique exposée selon les procédés scolastiques, cette *Nova musica*, divisée en quatre livres (⁶), révèle une intelligence pratique. Remy d'Auxerre et Isidore de Séville, Platon et Boèce, saint Bernard et Gui d'Arezzo, Jérôme et Augustin, — les autorités habituellement citées, — lui ont livré le secret des nombres musicaux. Mais Ciconia connaissait aussi des auteurs plus récents : Francon de Cologne, Jean de Muris, Marchettus de Padoue (⁷). Au surplus, il n'ignorait rien des consonnances et des espèces, des proportions et des

(¹) *Ibid.*, fol. 2 v^o.

(²) A. E. L., *Saint-Lambert*, Grenier, 1390, fol. 130 v^o. — *Anniversaires*, 1399, n. f.

(³) Voir t. II, pl. XIV et comparez avec le fol. 20 du manuscrit d'Apt publié par GASTOUË, *op. cit.*, pl. pp. 138-139.

(⁴) C. S., t. III, p. 121.

(⁵) Voir par exemple, SUZAY, *Et in terra*, (GASTOUË, *op. cit.*, p. 79). — BONBARDE, *Patrem*, (*ibid.*, p. 94). — GUYMONT, *Kirie*, (*ibid.*, p. 31). — DEPANSIS, *Et in terra...*, (*ibid.*, p. 35).

(⁶) Cf. S. CLERCX, *Johannes Ciconia théoricien*, dans *Annales musicologiques*, Paris, t. III (1955), pp. 39-75.

(⁷) Sous une forme résumée, les traités de ces auteurs accompagnent ordinairement celui de Ciconia : le recueil original devait les comprendre. Sans doute, le maître les utilisait-il dans son enseignement.

accidents, qu'il explique en formules simples. Parce que, seuls, deux manuscrits italiens nous conservent la copie de ce traité, nous avions tout d'abord pensé, — comme nos prédecesseurs, — que la *Nova musica* avait été composée en Italie, du temps que maître Johannes enseignait le chant à la cathédrale de Padoue. Il dut, en effet, s'en servir ; il en développa même un passage qu'il dédia à son ami Johannes Gasparo, chantre de Vicenza. Mais que cette *Nova musica* ait été initialement composée dans le milieu liégeois ressort des propos qu'inspire à Ciconia l'évocation de Charlemagne : l'*imperator Karolus* n'est pas seulement le *pius Augustus* qu'il était pour l'ensemble des clercs cultivés de l'Empire. C'est aussi le *paterque patrie nostre* (¹). « Père de NOTRE patrie » : c'était un lieu commun à Liège où Charlemagne, né et mort dans le diocèse, passait pour avoir donné à la cité ses échevins et ses coutumes, et à l'Église son étandard (²). Ce rappel et ce possessif *noster* n'avaient pas de sens à Padoue. Et si la *Nova musica* fut composée à Liège, le *De arithmeticā institutione*, auquel elle se réfère, le fut aussi (³).

Cependant, le chanoine de Saint-Jean-l'Évangéliste n'était pas qu'un théoricien et, devant certains fragments de ses messes, l'on ne peut guère douter qu'ils n'aient été composés à l'ombre de la collégiale. Ils impliquent en effet l'expérience italienne, la maîtrise des virtuosités de l'*ars nova* française, la connaissance des habitudes avignonaises. Par conséquent, ils n'ont pu se concevoir qu'à l'issue de la carrière itinérante du maître, au moment où celui-ci était capable de fondre des influences si diverses. Plusieurs de ces fragments révèlent d'ailleurs un style analogue à celui du *Patrem* liégeois de 1388. D'autre part, maître Johannes a repris le thème de l'un de ses motets, — *Regina gloriosa*, — dans le *Patrem* n° 29 et le *Et in terra* n° 22 (⁴) que nous avons, pour cette raison, réunis sous le titre de « *Missa Regina gloriosa* ». Ce *Regina gloriosa*, qui n'est pas répertorié dans l'hymnologie générale catholique (⁵), n'aurait-il pas été écrit à l'usage du diocèse de Liège où le culte de la Vierge était particulièrement développé ? Nous posons la question, sans pouvoir y répondre. En tout cas, alors que des textes d'archives attestent que le musicien réside normalement à Liège, il compose trois motets en l'honneur de dignitaires de l'église padouane : Francesco Zabarella, professeur de droit à l'Université de Padoue, — Andrea Carrara, fils naturel de Francesco Novello, seigneur de Padoue, devenu abbé de Sainte-Justine en 1398, — Stefano Carrara, autre fils naturel de Francesco, reçu administrateur de l'évêché de Padoue en la même année. Il est vrai que la résidence n'implique pas le séjour constant. En 1396, le registre du mandé ne mentionne pas une seule fois le musicien ; en 1398, l'organiste Gilles perçoit des revenus « pro domino Jo. Chiconia » (⁶).

Le premier motet, — *Ut te per omnes celitum*, — put être écrit entre 1390 et

(¹) *Nova musica*, L. II, chap. XII, Florence, Bibl. Riccardiana, ms. 734, f. 33.

(²) Un chroniqueur liégeois contemporain de Ciconia, Jean d'Outremeuse (1338-1400), n'a pas manqué de rappeler ces traditions. Voir *Myreur des Histors*, t. III, p. 20, p. 378, t. VI, p. 206. A Liège même, l'ancienne coutume était nommée « coutume Charlemagne ». J. LEJEUNE, *Liège et son pays*, pp. 286-287.

(³) S. CLERCX, *Johannes Ciconia théoricien*, p. 60.

(⁴) Voir notre catalogue, pp. 54-63.

(⁵) Cf. ci-dessous, pp. 128 ss.

(⁶) A. E. L., *Saint-Jean*, R. 440 (1396) et 441 (1398), f° 72.

1397, si l'on tient compte de la carrière de l'illustre juriste ⁽¹⁾. Du second, il ne reste que des fragments récemment découverts par Dragan Plamenac dans une reliure de Sainte-Justine et, quoique le nom de Ciconia ne soit pas cité, l'œuvre porte la marque de son style ⁽²⁾. Quant au troisième, il est assurément daté : il loue Stefano Carrara d'avoir consacré à saint Étienne, son patron, un autel nouvellement réédifié dans la cathédrale de Padoue. Ce motet suit donc cette consécration, qui eut lieu, nous le savons, en 1400 ⁽³⁾. Ciconia l'exalte d'ailleurs en termes si vagues et si emphatiques ⁽⁴⁾ que des auteurs modernes ont pu croire qu'une nouvelle cathédrale avait été dédicacée à Padoue en 1400 ⁽⁵⁾. S'était-il, pour cette raison, rendu à Padoue ? Nous ne savons, mais la perte du registre du « mandé » de Saint-Jean pour cette année ne nous permet pas d'écartier cette hypothèse. Cependant, il réside à Liège et il y est appointé en 1399 et en 1401 ⁽⁶⁾. En 1401, il est même chargé, — lui premier, — d'enquêter avec trois de ses collègues au sujet d'un attentat qui avait souillé la vieille église collégiale de Saint-Jean ⁽⁷⁾. Le 10 novembre 1401, il assiste au jugement rendu à propos de cette affaire ⁽⁸⁾. La mission dont il venait d'être chargé atteste son crédit. Une autre preuve la confirme : en 1401, Guillaume Ciconia, qui avait été son compagnon chez Aliénor de Comminges-Turenne, apparaît parmi les chanoines de Saint-Jean et succède immédiatement à Johannes dans la liste établie par le « mandé » ⁽⁹⁾.

Mais, des trois motets adressés aux prélats padouans, un enseignement demeure : le maître liégeois avait conservé des relations outre-monts. Et ce n'est ni sans raison ni sans espoir qu'il avait composé ces œuvres de circonstance. Comme il l'écrivit dans une chanson, — d'ailleurs toute courtoise d'allure, — il méditait de quitter Liège. Il lui convenait de trouver prébendes et protecteurs nouveaux.

3. « ALER M'EN VEUS EN STRANGNE PARTIE... »

En 1401, la « peste », qui ravageait périodiquement l'Occident depuis 1348-1349, réapparaissait à Liège. S'il faut en croire l'auteur de la *Chronique liégeoise de*

⁽¹⁾ En 1390, Zabarella commence son enseignement à l'Université de Padoue et Ciconia loue le professeur. En 1397, il devient archiprêtre de la cathédrale et Ciconia tait cette dignité. G. ZONTA, *Francesco Zabarella (1360-1417)* Padoue, 1915.

⁽²⁾ D. PLAMENAC, *Another paduan fragment of trecento music*, dans *Journal of the American Musicological society*, t. VIII (1955), p. 171. Cf. ci-dessous, p. 124.

⁽³⁾ DONDI D'ALL OROLOGIO, *Dissertazione ottava sopra l'istoria ecclesiastica padovana*, Padoue, 1815, Doc. CXLIV, pp. 272-273. L'inscription relevée par SALOMONIUS, *Urbis Patavinæ Inscriptiones sacrae et profanae*, Padoue, 1701, p. 1, est explicite : « *Hec sancto Stephano exstructa est venerabilis ara — Nec non fornicis Templi reparatio facti — Carrigero sedem Stephano Pastore tenenti — Quem genuit Patavi Franciscus junior Heros. MCCCC.* Au surplus, nous possédonnons les comptes de la fabrique de Padoue pour cette époque. En 1399, Stefano avait fait réparer la toiture et les « bases » de marbre de la cathédrale.

⁽⁴⁾ ... « *Fano novo et multis aris* ».

⁽⁵⁾ PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, dans *Mus. Disc.*, 1951, p. 124 et BESELEER, *Bourdon und Fauxbourdon*, pp. 78 et 81.

⁽⁶⁾ A. E. L., *Saint-Jean*, R. 442, f° 64 et liste des appointés (1399), R. 443, liste des appointés (1401).

⁽⁷⁾ Le chanoine Henricus de Rudecoven, alias de Tongris, avait maltraité son confrère Andreas de Cortys. Condamné à deux voyages à Rocamadour, il n'avait pas accompli sa peine. De plus, « revêtu du surplis », il s'était jeté sur le chanoine Tilmannus de Namurco, lequel se rendait aux vêpres, l'avait frappé de trois coups de couteau, l'avait blessé à sang coulant et avait ainsi pollué l'église. L. LAHAYE, *Inventaire... Saint-Jean*, t. I, pp. 293-294.

⁽⁸⁾ *Ibid.*, t. I, p. 294.

⁽⁹⁾ A. E. L., *Saint-Jean*, R. 443, liste des appointés, *in fine* (deuxième liste).



Jean de BAVIÈRE « Sans Merci »,
élu de Liège (1390-1417).

Dessin du héraut d'armes Jacques Leboucq, d'après un portrait perdu (XVI^e siècle). (Arras, Bibliothèque communale).
(Copyright Giraudon).

1402, il mourut bien, dans la cité et la banlieue, 12.000 personnes, et à Jemeppe et dans les environs 500. Certes, les chroniqueurs ont accoutumé d'exagérer les nombres. Cependant, le mal était soudain et effrayant. Au monastère de Saint-Jacques, l'abbé et douze frères étaient morts coup sur coup. Les autres maisons religieuses avaient été moins frappées. Mais c'est au milieu de la phrase qui suit cette mention rassurante que la *Chronique liégeoise de 1402* s'interrompt brusquement (¹) ! Or, dans cette même année 1401, le samedi 30 juillet, le seigneur Zabarella, professeur *in utroque jure* de l'Université de Padoue et archiprêtre de la cathédrale, convoquait dans sa maison quelques témoins, — dont un étudiant de Rotterdam qui habitait chez lui (²), — et son neveu Maxime Zabarella, étudiant en droit canon. En sa qualité d'archiprêtre, Zabarella avait, de droit et de coutume, la « *collatio* » et l'« *inductio* » du bénéfice ecclésiastique de Saint-Blaise de Roncaglia. Il transmit à son neveu la « *possession* » qui « devait être donnée » (« *possessionem... dandam* ») à maître Johannes Ciconia investi du bénéfice. En vertu de cette commission, Maxime se rendit aussitôt à l'église Saint-Blaise de Roncaglia, à trois lieues de Padoue, et, devant témoins, signifia qu'en vertu de ses droits d'archiprêtre, Zabarella avait investi (« *posuit et induit* ») maître Jean Ciconia « en tenure et possession corporelle » (« *in tenutam et corporalem possessionem* ») dudit bénéfice. Ni à l'un ni à l'autre de ces actes, enregistrés par le notaire Albertini de Padoue, Ciconia n'est présent (³). Et pour cause ! En 1401, le chanoine de Saint-Jean est « pointé » parmi les présents dans sa collégiale et il participe à une enquête et à un jugement le 10 novembre de cette année. A ce moment, il savait, sans doute, que le 30 juillet précédent, il avait obtenu un bénéfice près de Padoue par la grâce de l'archiprêtre Zabarella. C'était une attention flatteuse, précieuse même, à considérer l'insécurité que la maladie faisait régner à Liège. Au surplus, la cité et le pays supportaient avec de plus en plus d'impatience l'élu Jean de Bavière. A diverses reprises, des conflits avaient éclaté (⁴). En 1402, ce fut la rupture. C'est en vain, qu'en janvier 1402, des modérés avaient cherché à modifier, dans un sens qu'ils espéraient favorable, la surveillance des élections municipales (⁵), tandis qu'à Paris, Jean de Bavière, qui séjournait dans l'hôtel de Flandre, se concertait avec son hôte et beau-frère Jean de Bourgogne (7-23 janvier 1402) (⁶). De retour à Liège, le prince transféra à Huy la « section wallonne » de la cour de l'official, tandis que la « section flamande » émigrait à Maastricht (⁷). Le pays répondit par la révolte. Elle devait s'apaiser l'année suivante. Mais Ciconia, qui en avait vu les débuts, en craignit-il, en prévit-il les suites ? Face aux troubles de Liège, Padoue n'offrait-

(¹) Ed. E. BACHA, Bruxelles, 1900, p. 445.

(²) P. A. S., Notaire ALBERTINI, R. 286 (1391-1410), f° 112v. — G. Zonta, *Zabarella*, p. 17. Ce Zélandais est nommé, à Padoue, Arnold « de Alemannia ». Il étudiait alors le droit canon. Suivant le cours de la Meuse, rapporta-t-il la nouvelle à Johannes Ciconia ?

(³) A. C. P., Not. ALBERTINI, R. 286, f° 112 v° et f° 113.

(⁴) Sur les raisons générales du conflit et les faits, voir G. KURTH, *La Cité de Liège au moyen âge*, t. III, pp. 1 et sq. : « Le conflit de deux absolutismes » et J. LEJEUNE, *La principauté de Liège*, 2^e éd., Liège, 1949, pp. 87 et sq.

(⁵) G. KURTH, *op. cit.*, t. III, p. 33 (*Lettre des Douze*) et pp. 353-358.

(⁶) E. PETIT, *Itinéraires de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, (1363-1419)*, Paris, 1888, p. 321.

(⁷) J. DARIS, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège pendant le XV^e siècle*, Liège, 1887, p. 43. — G. KURTH, *op. cit.*, t. III, pp. 26-27.

elle pas l'image de la paix retrouvée ? Au surplus, Stefano Carrara avait été reçu comme évêque en 1402. La carrière de l'« administrateur » paraissait stabilisée. Et, rompant avec l'attitude de son prédécesseur (¹), Stefano s'était rangé, comme les Carrara (²), au côté du pape d'Avignon. Voilà qui ne pouvait déplaire à maître Johannes ! Comme les principaux chanoines de Saint-Jean (³), — hormis le doyen (⁴), — Ciconia inclinait naturellement vers Avignon, alors qu'en 1399, l'Église liégeoise, obéissant aux suggestions du roi de France, s'était officiellement soustraite aux deux obédiences, en attendant qu'un concile se prononçât. Ciconia pouvait-il oublier que le pape d'Avignon était, depuis 1394, Pierre Lupi de Luna, ancien chanoine de la cathédrale de Liège (⁵) et cardinal par la grâce de Grégoire XI, cousin de sa première « dame » Aliénor de Comminges ? Pouvait-il oublier que ce pape avait été son compagnon durant la deuxième campagne d'Italie (1358-1367) et qu'il était neveu de Gil Albornoz, son bon maître (⁶) ? L'attachement de Ciconia au « schisme » d'Avignon était si connu que, malgré son absence, Jean de Bavière, — qui s'était rallié au pape de Rome en 1405 (⁷), — lui enleva son canonicat à Saint-Jean le 20 décembre 1408 (⁸) !

Enfin, une raison plus matérielle devait fixer notre chanoine à Padoue. A la première prébende obtenue le 30 juillet 1401 s'en était ajouté une seconde. Alors qu'en 1401, Ciconia ne figure encore, ni parmi les chanoines de premier rang ni parmi les chantres et chapelains de la cathédrale de Padoue dont nous avons la liste complète pour cette année (⁹), il est reçu *custos* et *cantor* de la cathédrale avant les 26 et 27 avril 1403, dates auxquelles il se trouve dans la cité des Carrara (¹⁰). Ainsi, Johannes Ciconia avait décidé d'émigrer vers la ville où, depuis quelques années déjà, l'on avait rendu grâce à son talent et où on lui donnait, avec des revenus, le titre respectable de *musicus*. Malgré son âge, il avait entrepris, vers le Midi, l'ultime voyage.

(¹) DONDI DAL' OROLOGIO, *Disser. ottava...*, pp. 121 et sq.

(²) CAPPELLETTI, *Storia di Padova...*, t. I, pp. 373 et sq. En 1389, Francesco II Carrara s'était déjà rendu en Avignon. Il y retourna avec sa femme en 1393.

(³) Comme l'avait observé le chroniqueur Jean de Stavelot et comme le confirment les documents d'archives, la collégiale de Saint-Jean va se distinguer, en 1406-1408, par son adhésion aux Perwez et au pape d'Avignon. E. SCHOOLMEESTERS, *op. cit.*, p. 187.

(⁴) Qui semble perdre son bénéfice en 1406 lors de la seconde révolte contre Jean de Bavière.

(⁵) DE THEUX, *op. cit.*, t. II, pp. 101-102.

(⁶) FILIPPINI, *La seconda legazione*, p. 283.

(⁷) G. KURTH, *op. cit.*, t. III, p. 40.

(⁸) E. SCHOOLMEESTERS, *op. cit.*, pp. 186-187 et *Bull. C. R. H.*, 4^e s., t. XV, p. 58. Guillaume Ciconia perdit également sa prébende à cette date. D'autres musiciens avaient été frappés, notamment, le chantre de Notre-Dame de Huy, celui de Saint-Martin (Gilles le Bel, fils du chroniqueur Jean le Bel, le maître de Froissart), celui de Fosse, Pierre Baculiferi, organiste de Saint-Jean, et Berthold de Lantins, chantre de Saint-Jean. Cfr J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, témoins d'histoire*, dans *Annales*, Paris, 1957, pp. 353-379.

(⁹) P. A. C., *Liber statutorum ecclesie padovane*, 1401 (Parchemin).

(¹⁰) P. A. S., — *Notaire Nicolini*, R. 40, f° 304 v^o (Présent à un acte du 26 avril 1403 à la cathédrale) et f° 284 (Item, le 27 avril 1403). Le registre du *mandé* de Saint-Jean fait défaut pour l'année 1402. Mais nous possédons celui de l'année 1403. Son examen confirme l'absence de Johannes Ciconia, alors que maître « Wilhelmus Chiwonge » y figure en raison de la maison de feu Pierre de Puchey qu'il habitait en Large-Voie, devant le refuge de l'abbaye du Val-Saint-Lambert (Saint-Jean, R. 444, f° 41 v^o). Ce qui confirme enfin cette absence, c'est qu'en 1405, la rente de dix muids d'épeautre que devait la maison claustrale de Johannes Ciconia, fut payée, non par notre musicien, — comme l'avait écrit L. LAHAYE, (*Inv... Saint-Jean*, t. II, p. 282, n. 2), — mais par un certain Wery (Saint-Jean, R. 729, f° 7, copie du XVIII^e siècle). Le testament de Johan Noël de Blarey (3 novembre 1404) fait bien allusion à la rente que Johan Noël possède sur la maison de Johannes Ciconia (10 muids d'épeautre) ; cela ne signifie pas que notre musicien occupait, cette année, cette maison. Saint-Jean, R. 19 (Testaments), f° 9v.

CHAPITRE V

PADOUE ET LES DERNIERS CHANTS

1. « PADUA SIDUS PRECLARUM... ».

En avril 1403, Johannes Ciconia est à Padoue. Et comme l'on évitait généralement de voyager l'hiver, — surtout à l'âge de maître Johannes, — il est probable qu'il s'y était rendu dans le courant de l'année 1402. Désormais son nom disparaît des archives liégeoises (¹).

Hormis par le nombre des habitants (²), Padoue ne ressemblait pas à Liège. La ville n'est pas assise, comme la cité mosane, au bord d'un fleuve aux eaux abondantes et au creux de vertes collines. Une vaste plaine entoure le circuit de ses murs, toute découpée par les galeries ombreuses des vignes et des mûriers. A proximité, les bains d'Abano étaient célèbres. A l'horizon, les hauts contreforts des Alpes...

Il est vrai que Padoue était comme Liège, — et avant elle, — le siège d'un évêché. Outre sa cathédrale dédiée à Notre-Dame et à saint Prosdocime, elle comptait plusieurs églises et quelques monastères renommés : les Ermités de Saint-Augustin, les Bénédictins de Sainte-Justine, les Franciscains de Saint-Antoine, qui avaient fait du tombeau du « santo » et du disciple fidèle du « poverello » un lieu célèbre de pèlerinage. Cependant, l'on n'y trouvait pas ces nombreuses églises collégiales, dont la moindre comptait à Liège une trentaine de chanoines, sans parler des chapelains. La cathédrale elle-même n'entretenait que trente chanoines environ (³). En vérité, Padoue n'était pas essentiellement ecclésiastique et l'évêque n'était pas, comme à Liège, le premier personnage de la République. La cour du prince l'emportait de loin sur l'entourage épiscopal.

De son côté, la commune, située non loin de Venise, avait grandi dans le commerce. Séparant deux marchés, le *Palazzo della Ragione*, centre à la fois civique et marchand de la communauté, avait l'ampleur d'un palais. A l'étage règne une seule salle, longue de 80 mètres et large de 27 (⁴), qui fut, à l'aube du XV^e

(¹) A Saint-Jean, nous possédons heureusement des comptes pour les années 1403 et 1405, qui ne laissent aucun doute à cet égard. Ciconia ne figure pas dans les comptes du mandé en 1403 et, en 1405, sa maison claustrale est louée par un certain Wery, en 1412, par Renkin de Bettincourt. A. E. L., *Saint-Jean*, R. 729, f° 7.

(²) 15.000 selon GLORIA, *Monumenti della Università di Padova*, Padoue 1888, t. I, p. 81.

(³) Nous avons dénombré de 24 à 30 chanoines, entre 1391 et 1435, dans les comptes de la cathédrale.

(⁴) Au nord et au sud, cette salle s'élargit en deux loggias spacieuses sous lesquelles se développe un marché couvert.

siècle, entièrement couverte de fresques : spectacle digne d'une galerie royale, que la commune se donnait à elle-même ! D'ailleurs, le goût des arts habitait les grands marchands italiens. Au début du XIV^e siècle, les Scrovegni avaient confié au plus grand peintre du temps, Giotto, le soin de décorer la chapelle des Arènes. Cependant, pour mettre un terme aux rivalités passionnées qui l'agitaient, Padoue avait adopté une solution, fréquente dans les villes italiennes, mais entièrement étrangère aux aspirations de la patrie de Ciconia : elle avait confié la seigneurie à un arbitre étranger, Giacomo Carrara (1328). Ce fut, pour les Carrara et pour Padoue désormais identifiés, le début d'un âge mêlé de grandeurs et d'infortunes.

En effet, les Carrara n'avaient pas tardé à inquiéter leurs voisins plus puissants : les Visconti à Milan, les Scaligeri à Vérone et, surtout, Venise. Grâce à sa diplomatie, Francesco I Carrara parvint cependant à maintenir jusqu'en 1386 l'indépendance padouane et à faire de sa cour l'un des lieux de rencontre de l'art et de l'humanisme. Bien qu'il fût sollicité de tous côtés, Pétrarque lui-même s'était établi près de Padoue, où il avait reçu une prébende, et où il devait mourir en 1374 (¹). Il légua à son généreux protecteur sa bibliothèque et ses précieux manuscrits. Francesco I s'appliqua dès lors à faire connaître l'œuvre du grand humaniste (²), montrant ainsi la voie où devaient s'engager quelques clercs de la chancellerie de son fils (³), des maîtres de l'Université (⁴), particulièrement Zabarella (⁵) et ses élèves étrangers (⁶). Malheureusement, vaincu pour la seconde fois par les Vénitiens, Francesco I dut abdiquer en 1386 en faveur de son fils Francesco II « il Novello (⁷) ». Mais celui-ci ne sut garder Padoue. Quelques mois après l'abdication de son père, les Visconti s'emparaient de la ville (⁸).

Le salut des Carrara vint de l'excès même de leurs malheurs. Que Padoue fût aux mains des Visconti, ne plaisait ni à Venise, ni aux Este de Ferrare, ni aux Gonzague de Mantoue, ni même à Bologne et à Florence. Grâce à leur appui,

(¹) BILLANOVICH, *Petrarca Letterato. I. Lo scrittorio del Petrarca*, Rome, 1947, p. 298. Sa fille porte le nom de Francesca († 1384).

(²) Le dernier secrétaire de Pétrarque, Lombardo della Seta, fut chargé par Francesco Carrara de diriger un véritable *scriptorium* aux fins de divulguer l'œuvre de Pétrarque ; une copie luxueuse sur parchemin fut faite en premier lieu pour Francesco et fut suivie de beaucoup d'autres.

(³) Citons : Giovanni Conversi et Sacco Potenton. BILLANOVICH, *op. cit.*, p. 341.

(⁴) Citons : Pietro da Luglio, ami de Pétrarque et de Boccace, Nicoletto de Capodistrici, tous deux professeurs de rhétorique, Lapo da Castiglionchio, Giovanni Dondi dall'Orologio, professeur de médecine qui avait, lui aussi, connu le poète. BILLANOVICH, *op. cit.*, pp. 341, 343.

(⁵) Nommé archiprêtre de la cathédrale de Padoue en 1397, Zabarella fit fonder une messe d'anniversaire pour commémorer le souvenir de Pétrarque, autrefois chanoine de la cathédrale. Les registres de la sacristie de la cathédrale de Padoue en témoignent. Jusqu'à la fin du XV^e siècle, le chapitre eut le souci d'entretenir ainsi le souvenir du poète dont le renom ne devait cesser de grandir (A. C. P., *Sacristie*, années 1404 et sq.).

(⁶) Parmi ces disciples, citons : Nicolas Rotenstein d'Iéna, Rolando Casali et son frère Antonio, Arnold de Gheylven de Rotterdam, Enrico de Prussia qui étendent, jusque dans les Flandres et en Germanie, la renommée du poète.

(⁷) Malgré d'obscures négociations avec Étienne, duc de Bavière, Francesco I resta prisonnier au castello de Monza. Il mourut dans sa prison. Ramené à Padoue, il fut inhumé, aux côtés de sa femme, Fina Buzaccarina († 1378) au baptistère de la cathédrale, qui avait été revêtu, en 1380, de fresques attribuées à Giusto de' Menabuoi. Ses funérailles furent célébrées solennellement et il fut regretté du peuple de Padoue. Galeazzo et Bartolomeo GATARI, *Cronaca Carrarese*, dans MURATORI, *R.I.S.S.*, t. XVII, p. 159.

(⁸) C'est alors que furent transportées à Pavie les incomparables richesses artistiques et intellectuelles rassemblées au palais des Carrara par Francesco et, notamment, la bibliothèque léguée par Pétrarque au p'ince, son protecteur. Elle allait commencer cette existence pérégrinante qui fut retracée par BILLANOVICH, *op. cit.*, p. 299.



Francesco CARRARA, il Novello

Fragment très détérioré d'une fresque peinte à la fin du XIV^e siècle par Jacopo da Verona. Le troisième des rois mages, debout, coiffé et barbu passe pour l'une des trois représentations fidèles du dernier seigneur de Padoue. Padoue, ci-devant église San-Michaele.



Magister Paolo VENETO († 1428).

Pierre tombale sculptée, représentant le professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Padoue. Au pied de la chaire, les disciples du maître. Padoue, Eremitani.

Francesco II, rentré à Padoue en 1390, put résister aux Visconti. Enfin, Venise se joignit à la ligue en 1397⁽¹⁾ et, le 11 mai de cette année, Visconti dut signer une trêve de dix ans. Le *Novello* profita de ce répit pour caser ses enfants naturels : Stefano, devint administrateur de l'évêché en 1398 puis évêque en 1402; Andrea, fut abbé de Sainte-Justine⁽²⁾; Bartolomea, était dès 1401, abbesse du monastère de Saint-Pierre, près Padoue⁽³⁾. Quant au prince, qui s'efforçait de reconstituer la précieuse bibliothèque de son père volée par les Visconti⁽⁴⁾, il s'entoura, lui aussi, de lettrés. Mais, comme l'a souligné le poète et musicien Giovanni da Ravenna, qui avait travaillé à la chancellerie du « vecchio » (1379-1381)⁽⁵⁾ et qui rentra au service du « novello » (1393-1404), Francesco II ne ressemblait pas à son père et ne sut pas se faire aimer⁽⁶⁾.

Cependant, si la cour princière ne retrouvait pas l'éclat que lui avait donné Francesco I, l'Université entraît dans l'une des périodes les plus glorieuses de son histoire. Fondée en 1222, elle avait bientôt attiré de nombreux étudiants, — 500 dès le milieu du XIII^e siècle, — qui, primitivement divisés en quatre nations⁽⁷⁾, s'étaient ensuite regroupés en *oltremontani* et *citramontani*. Elle possédait quatorze chaires réparties entre la Faculté de Droit et la Faculté des Arts, qui comprenait également la Médecine. Dans l'une et l'autre de ces facultés, des maîtres réputés enseignaient⁽⁸⁾, particulièrement, depuis 1390, Francesco Zabarella (1360-1417)⁽⁹⁾, le protecteur de Johannes Ciconia.

Après le palais princier et l'Université, la cathédrale...

Archiprêtre de Notre-Dame et de Saint-Prosdocime depuis 1397⁽¹⁰⁾, Zabarella venait de faire retranscrire les statuts de 1240 qui régissaient la vie intérieure de la

(1) En 1397, en dépit du Visconti, Francesco II avait donné sa fille Giliola à Nicolao, marquis d'Este. La même année, Giangaleazzo attaque Gonzague que la ligue soutint aussitôt.

(2) Padoue, *Archives Papafava*, R. 29, p. 150.

(3) P. A. S., *Notaire Albertini*, R. 288, f° 46, 52, 55, 60, 62. — R. 286 (1407 et années suivantes), f° 237.

(4) CALDERIO, *De origine et gestis patavinorum libri septem usque ad annum 1435*, Bibl. Civica de Padoue, ms. 1224, n° IV, fol. 219.

(5) Francesco il Vecchio lui avait voué une affection particulière et le consultait si fréquemment que le poète déplorait de ne pouvoir consacrer à son œuvre que le temps de la sieste et les heures de la nuit. Sous Francesco Novello, il se plaindra amèrement des intrigues de cour et du caractère du prince; sans doute, celui-ci, à l'exemple de son père, le consultait et lui faisait confiance. Mais la faveur du Carrara était dépourvue de bonté. SABBADINI, *Giovanni da Ravenna*, Côme, 1924, pp. 53-54.

(6) Dans son *De dilectione regnantium*, Giovanni da Ravenna met en présence deux interlocuteurs dont l'un est Francesco II. Celui-ci se lamentait de n'être pas aimé de ses sujets. L'intelocuteur lui répondit qu'il ne les aimait pas assez pour qu'ils l'aimassent à leur tour. Cf. SABBADINI, *op. cit.*, p. 90.

(7) Italiana, — Francese con Angli e Normanni, — Tedesca, — Provenzale con Ispani e Catalani. A. FAVARO et R. CESSI, *L'Università di Padova*, Padoue, 1946, pp. 17-18.

(8) Rappelons tout d'abord le nom de Giovanni da Ravenna, poète et musicien, auteur de chansons, de ballades et de madrigaux, qui enseigna la rhétorique et la poésie de 1389 à 1393. Entre 1390 et 1405, la chaire de logique fut occupée par Pierpaolo Vergerio qui devint le meilleur ami de Zabarella. Plus tard, se firent connaître Paolo Veneto pour la théologie, Pelacan pour la philosophie et l'astrologie, Raphaeli pour la jurisprudence, Fulgoso et Raimondi pour la médecine et la physique. Parmi les étudiants de ce temps, plusieurs devinrent fameux : Pietro Marcello, le futur évêque de Padoue, Pietro Donato et Francesco Berbaro, tous patriciens de Venise, Prosdocimo de Beldemandis dont il sera question plus loin, Vittorino da Feltre. Cf. SABBADINI, *L'ortografia latina di Vittorino da Feltre e la scuola padovana*, dans *Reale accademia nazionale dei Lincei*, Rome, 1928, sér. VI, vol. IV, fasc. 5-6, p. 212.

(9) Né à Piove di Sacco, formé à Padoue sous Antonio Naseri, puis à Bologne sous Giovanni da Legnano, enfin à Florence où il reçut le grade de docteur en droit (1385), Zabarella enseignait depuis cinq ans à Florence quand Giangaleazzo Visconti attaqua cette ville (1390). Il décida alors de rentrer à Padoue où il enseigna durant vingt ans. ZONTA, *Francesco Zabarella (1360-1417)*, Padoue, 1915.

(10) En 1397, Zabarella qui n'était pas prêtre fut autorisé à recevoir les ordres en l'espace d'un an.

cathédrale (1401) (1), — non sans quelques modifications, — quand il y appela le musicien « de Leodio ». En 1404, le « temple » chanté par Ciconia comprenait douze chanoines de second rang, — *custodes et mansionarii*, — principalement occupés aux chants des offices. (Johannes Ciconia fut le douzième) (2). Diverses charges domestiques leur incombaient (3). Deux d'entre-eux, le *scholarius* et le *cantor*, devaient initier les enfants et les jeunes clercs à la lecture des textes et au chant du chœur (4). Lorsque l'évêque officiait, le chantre se tenait du côté de l'archiprêtre, l'écolâtre du côté de l'évêque (5). A tous deux, il appartenait de régir et d'entonner les chants dans les services publics, les litanies et les processions. Quant au *magister* Johannes Ciconia, il était attaché à la cathédrale comme musicien : *musicus* (6) lit-on exceptionnellement dans un texte ; c'est au titre de *custos* et de *cantor* qu'il devait sa prébende et, parfois, quelques revenus supplémentaires. Comme certains de ses collègues de même rang, il devait enseigner aux enfants de chœur les règles du chant. Et, surtout, il dut écrire pour sa nouvelle église ses dernières messes. Enfin, c'est durant son séjour à Padoue qu'il remania les propositions des 18 premiers chapitres du troisième livre de sa *Nova musica*. Il dédia ce nouveau traité, — le *De proportionibus*, — à son très cher « frère » Johannes Gasparo, chantre de Vicenza (7).

D'ailleurs, Johannes Ciconia n'était pas le seul musicien de la cathédrale. A son arrivée, il y rencontra Guillelmus de Linden, cité depuis 1391, qui tenait sans doute la partie de ténor, car il est qualifié de *tenorista* ou *bassa* (8). On disait, à Padoue, qu'il était « de Alemania » : de fait, il provenait du diocèse de Ciconia (9). D'autres étaient originaires de Padoue : Johannes Andreas, chantre et *custos* depuis 1391, Johannes de Riveriis cité depuis 1397, Bartholomeus de Plebe, Bartholomeus Lingua. Mais aucun ne se fit connaître comme théoricien ou comme compositeur. Dès lors, l'on comprend pourquoi, l'archiprêtre Zabarella, attentif à la

(1) Padoue, B. C., *Statuti ecclesie maioris Paduane*, ms. parchemin du XIII^e siècle (très dégradé) et *Liber statutorum ecclesie padovane*, ms. parchemin in-fol, 1401.

(2) Les comptes de l'année 1403 n'ont pas été conservés complètement. Nous citons ici les collègues de Johannes Ciconia d'après les registres de 1404 : Presbyter Baptista, — Presb. Nicolao de Faencia, — Presb. Johannes Andreas, — Presb. Tomaxinus, — Presb. Petrus a Sancto-Jacobo, — Presb. Andrea, — Presb. Johannes de Riveriis, — Presb. Christophorus, — Presb. Guillelmus, — Presb. Franciscus de Citadella. — Presb. Bartholomeus de Plebe. — Pres. Magister Johannes Ciconia. (P. A. C., *Caneva*, 1404, Pentecôte). Dans le compte suivant, à la Saint-Étienne, un Matheus « cantor » apparaît. Il est prébendé et salarié (*Ibid.*, fol. 34). En 1405 (*Ibid.*, 1405, fol. 10) il est encore cité, mais en 1406, il n'apparaît plus.

(3) Veiller au bon entretien de l'église et des maisons claustrales, tenir les comptes à tour de rôle, assurer les distributions aux prébendes, faire sonner les cloches, ouvrir et fermer les portes du sanctuaire, allumer et éteindre les cierges, surveiller le travail des chapelains, — diaires, sous-diaires et acolytes, — qui formaient la troisième catégorie du clergé. Ces statuts, et particulièrement tout ce qui concerne l'office des chantres, viennent d'être partiellement publiés par G. VECCHI, *Uffici dramatici padovani*. Florence, 1954, pp. 163-172.

(4) *Statuti*, p. 38. Quinze jours avant le dimanche des rameaux, le chantre doit enseigner à six écoliers à chanter « *Gloria laus* ». *Ibid.*, p. 39.

(5) *Ibid.*, p. 43.

(6) P. A. S., *Notaire Nicolini*, R. 40, fol. 304^v.

(7) S. CLERCX, *Johannes Ciconia théoricien*, pp. 61-62. Joh. Gasparo de Castelgumberto est, en effet, chanoine de la cathédrale de Vicenza où son nom apparaît entre 1407 et 1421. Vicenza, *Curia Vescovile*, Pergamenri, vol. VII.

(8) P. A. S., *Not. Nicolini*, Reg. 40, languette fixée au fol. 25. Il est encore cité en 1438 comme « *custos* » de la cathédrale. P. A. C., *Conclusions capitulaires*, Reg. Vigghizzolo, t. I, fol. 617.

(9) De Linden, près Louvain ou de Linter, au sud du Comté de Looz.

gloire de sa cathédrale, avait fait appel au maître étranger et n'avait pas hésité à le favoriser de plusieurs prébendes. Ce que ni l'un ni l'autre n'avaient prévu, c'est que le chantre de « Padua sidus preclarum » allait devenir, par les hasards de la politique et de la guerre, l'un des premiers musiciens de la Sérénissime République...

2. « VENETIE MUNDI SPLENDOR ».

Maîtresse d'un Empire maritime et première distributrice des produits orientaux en Occident, Venise devait maintenir le libre accès aux routes alpestres et padouanes. Or, l'évanouissement de l'autorité impériale en Italie avait multiplié les seigneuries belliqueuses, jalouses de la prospérité vénitienne. Si la Sérénissime République voulait conserver sa puissance commerciale et maritime, elle devait sortir de ses lagunes, étendre son autorité sur la terre-ferme, abattre ses voisins les plus proches. Elle y était d'autant plus déterminée à l'aube du XV^e siècle que, pour résister à l'expansion turque dans la Méditerranée orientale, elle avait besoin d'hommes, d'impôts et de blé. Le premier, le doge Michel Steno (1400-1413) entreprit de constituer autour de la Reine de l'Adriatique les « états de terre-ferme ». Il s'empara de Vicenza (1404) et de Padoue (1405). Mais il faut le reconnaître : Francesco Carrara avait lui-même engagé les hostilités qui devaient le perdre.

En 1402, Visconti venait de mourir. Le duché de Milan fut partagé entre ses deux enfants. Francesco II crut venue l'heure de la vengeance. Il attaqua Catherine Visconti (1403). Ses premiers succès alertèrent Venise. Elle ne pouvait laisser grandir à ses portes la menace padouane. Dès l'été 1404, trois armées vénitiennes sont dirigées contre Carrara. Celui-ci se défend hardiment. Mais le combat est inégal. L'or vénétien est le plus fort. Les alliés du « Novello » l'abandonnent, même son demi-frère, le bâtard Jacopo Carrara (6 mars 1405). Le 28 juin 1405, un des fils de Francesco I est capturé et emmené à Venise. Padoue, « urbs validissima, triplici muro circumdata, inexpugnabili arce munita », est bloquée⁽¹⁾. La peste et la famine ravagent la ville⁽²⁾. Beaucoup de chanoines fuient. A ceux qui restent, les revenus ne sont plus distribués. (Pour sa part, Ciconia ne reçut que les « restances » de 1404, soit 3 livres et 10 sous)⁽³⁾. Vainement, Zabarella avait-il quémandé les secours du roi de France. Le 17 novembre 1405, les Vénitiens escaladent les murs vers la porte de Sancta-Croce. Le 21, la ville capitule. Francesco Novello et son fils Francesco III se livrent aux vainqueurs. Ils sont jetés sous les plombs où gémissait déjà Jacopo⁽⁴⁾. Plus heureux, l'évêque Stefano avait pu fuir vers Florence⁽⁵⁾.

Qu'allait devenir Padoue ? Son représentant véritable est alors Zabarella. En 1406, il négocie à Venise. Mais que peut-il, sinon recommander la clémence aux vainqueurs ? Il le fit dans un admirable discours, avant de remettre à la République le bâton, les clefs et le sel symboliques. « Magnifico sermone » écrit, à ce

⁽¹⁾ P. VERGERIO, *De Bello carrarensium*, dans MURATORI, *RRISS.*, t. XVI, col. 221.

⁽²⁾ Les chroniqueurs écrivent que de 300 à 500 personnes périsaient chaque jour à Padoue !

⁽³⁾ P. A. C., *Caneva*, 1405, fol. 22 v^o.

⁽⁴⁾ ZONTA, *Francesco Zabarella*, p. 34 sq.

⁽⁵⁾ IDEM., *Ibid.*, p. 47.

propos, le chroniqueur de Padoue. Puis Zabarella et les ambassadeurs s'en furent. Et le même chroniqueur ajoute : « E fu finita la fiesta ⁽¹⁾ ». Pour les Carrara, cette fin de fête fut tragique : le Conseil des Dix fit égorger Francesco et ses deux fils dans leur geôle à l'aube du 17 janvier 1406. Quant au palais des Carrara, il fut pillé et rasé. Partout, leurs armes furent effacées ⁽²⁾. Aujourd'hui, l'on ne voit plus sur un pan de mur, vestige de l'ancien palais, qu'une armoirie martelée, dernier témoin d'une seigneurie à jamais disparue. A la cathédrale, le chapitre est réduit à neuf chanoines ; encore sont-ils nouvellement arrivés et, sans doute, imposés par les vainqueurs. Mais les douze *mansionarii* et *custodes* sont restés à leur poste. Et, parmi eux, Johannes Ciconia.

Qu'eût-il pu faire ? A son âge, l'on hésite à courir les chemins. Et où se rendre ? Le vieux *magister* était étranger. Dans cette guerre entre Venise et les Carrara, c'était une protection et c'est en 1405, — le 30 août, — qu'il décline précisément à la cathédrale sa qualité de Liégeois ⁽³⁾. D'ailleurs, Zabarella, son protecteur, était le principal négociateur de la paix. Pour le reste. Ciconia avait vu, dans son pays et ailleurs, bien des guerres. Mais, chez lui, à Liège, le peuple se battait lui-même pour ses lois et ses libertés. Ici, les conflits n'intéressaient, semble-t-il, que les seigneurs et leurs mercenaires. Après les Carrara, le Doge et les Dix... Le vieux chanoine, qui paya de sa prébende à Saint-Jean-l'Évangéliste ses sympathies pour le pape d'Avignon, — et peut-être ses inclinations pour les théories conciliaires dont Zabarella s'était fait le défenseur depuis 1405 ⁽⁴⁾, — n'était ni Padouan ni Vénitien. Or les Padouans eux-mêmes, — Zabarella en tête, — acceptaient la domination vénitienne. Elle leur apportait d'ailleurs la paix. En 1406, les distributions se font plus régulièrement au chapitre ; les salaires sont payés ⁽⁵⁾ ; les revenus en blé sont abondants et certaines distributions sont faites en espèces ⁽⁶⁾ Ciconia put même acheter une « mastelle » de vin supplémentaire ⁽⁷⁾. Et puisqu'il avait loué Stefano Carrara, il ne pouvait moins faire à propos d'Albano Micheli, le savant juriste, que Venise avait imposé comme évêque à Padoue. En son honneur, il écrivit laborieusement un motet où, sur une armature isorythmique, deux voix célèbrent les mérites d'Albano et la gloire de Venise. Chacune des deux parties s'achève par une fanfare, où le nom de Ciconia est soigneusement noté. Ce ralliement claironnant ne passa pas inaperçu à Padoue ⁽⁸⁾. Mais Johannes s'était signalé et, vers la même époque, — peut-être vers 1407 ⁽⁹⁾, — il chante à nouveau Ve-

⁽¹⁾ *Cronaca Carrarese*, dans MURATORI, *RRISS.*, t. XVI, p. 579, et GASTARO, *Cronica*, *Ibid.*, t. XVII, p. 939.

⁽²⁾ Venise, A. S., *Deliberatione miste*, R. 3 (1389-1413), fol. 158.

⁽³⁾ « domino Johannes Ciconia, cantore ecclesie maioris Patav. quondam Johannis, de civitate Leodii provincie Colonie ». P. A. C., *Diversarum*, R. 12, fol. 94. Guillaume de Linden, également présent à cet acte, précise aussi son origine : « Guilelmo cantori... de Linden de Alemania ».

⁽⁴⁾ Zabarella jouera un grand rôle dans la préparation du concile de Pise et dans l'élection d'Alexandre V en 1409. En 1411, Jean XXIII le nommera cardinal.

⁽⁵⁾ Ciconia participe aux distributions de froment, d'épeautre, d'orge, de fèves, de « haricots », de millet, de « surgi ». P. A. C., *Caneva*, 1406, fol. 29 à 33 v°.

⁽⁶⁾ Pour l'année 1406, Ciconia reçoit 75 livres et 50 sous (*Ibid.*, fol. 27 r°).

⁽⁷⁾ *Ibid.*, fol. 37. « Vendi magistro Johanni Ciconie 1 vini mastellam et recipi L. 9, s. 10 ».

⁽⁸⁾ Voir ci-après, pp. 68-69.

⁽⁹⁾ Ce motet peut, en effet, être rapproché d'un privilège qu'en 1407, Michel Steno accorda à la sacristie de la cathédrale de Padoue. Il lui confirmait la possession de biens achetés aux Carrara en 1403 qui avaient été, en 1406,



Francesco ZABARELLA
1360-1417

Protecteur de Johannes Ciconia, qui lui dédia deux motets connus. Juriste éminent et professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Padoue. Archiprêtre de la cathédrale de Padoue, évêque de Florence, puis cardinal et animateur du concile de Constance où il mourut.

Monument funéraire à la cathédrale de Padoue.



Michel STENO,
Doge de Venise
Venise. Église SS. Giovanni e Paolo.

nise : *Venetie mundi splendor* ! Cette fois, c'est au doge conquérant, Michel Steno, qu'il adresse son motet à trois voix, dont le ténor instrumental est coupé, dans ses effets de fanfare, par une voix qui conseille à l'Italie de se réjouir. La victoire de Venise était complète. Même à Padoue, au sein du chapitre, une voix s'élevait pour chanter le triomphe de la Sérénissime République sur les terres et sur les mers, et pour prier Dieu de lui conserver cette suprématie dans la succession des siècles.

3. LES DERNIERS CHANTS ET LA MORT.

Le maître vieillissait. Du moins, après tant de voyages et d'aventures, avait-il trouvé la paix, la considération et l'aisance. Le chapitre, qui se reconstituait, lui avait accordé, en 1408, l'aide d'un clerc, Franciscus de Montagnana (¹). Il jouissait enfin des revenus de sa prébende canoniale (²) et des bénéfices qui lui avaient été concédés. Car Johannes Ciconia n'était pas seulement chanteur de la cathédrale. Il était devenu, dès 1404, recteur de l'hôpital et de l'église de Saint-Pierre-« in-Asticho » et les paiements, suspendus durant les troubles, reprenaient en 1407 (³). Ensuite, dès le 9 juin 1405, un canonicat lui avait été accordé à l'église paroissiale de Saint-Laurent « in-Conselve (⁴) ». En 1409, il renonça au bénéfice dont il avait joui à l'église Saint-Jean « in-Hospitale (⁵) » et, en 1412, nous apprendrons qu'il avait une prébende à Sainte-Foi de Mediolano (⁶).

Au chapitre, de nouveaux musiciens apparaissaient. Ainsi, en 1408, le prêtre Orpheus, que Ciconia avait jugé habile au chant (⁷), et, en 1411, Luca de Lendenaria (⁸), auquel Prosdocimus de Beldemandis dédia son *Opusculum contra... Lucidari Marchetti Patavini*, (⁹). La même année 1411, un musicien plus connu est cité comme chapelain ; « Melchior [sic], Prepositus de Brissia, cantor (¹⁰) ». Les deux derniers témoigneront dans leurs œuvres de l'influence du *magister* : Johannes faisait école.

Cependant, il ne devait point constamment demeurer dans sa cathédrale. Lorsqu'un « fachino » ne lui apportait pas ses revenus campagnards et que le temps

confisqués par Venise. (*Prospectus tabularii Ecclesie Maioris Patavinae, Francisci de Dondis ab Horologio...*, 1789, fol. 44, 1 v^o).

(¹) A. C. P., *Canipa*, 1408-1409, fo 22v.

(²) *Ibid.* : épautre, fèves, céréales diverses, neuf mastelles de vin, argent.

(³) Le 5 janvier 1407, il n'avait rien perçu depuis 1404 et, à cette date, la commune de Saint-Pierre lui devait 75 ducats d'or. Elle lui en remit 28 et, peu après, 35 (20 avril 1407). Le 12 juillet suivant, un « facino » lui apporta 35 nouveaux ducats, sur les 72 qui lui étaient encore dus. P. A. S., *Notaire Albertini*, R. 286, fo^s 122, 175v, 219.

(⁴) P. A. C., *Diversarum*, R. 13, fol. 57 v^o.

(⁵) P. A. C., *Diversarum*, R. 14, fol. 12-13.

(⁶) P. A. C., *Diversarum*, R. 14, fol. 136 v^o.

(⁷) « Orpheus presbyter » subit un examen le 6 février 1408 dans la sacristie de la cathédrale en présence de plusieurs chanoines, dont Zabarella, Johannes Ciconia, cantor, assisté de Johannes de Plebe, *mansionarius*. Il invite le chapitre à nommer Orpheus comme *mansionarius*, après qu'il eut satisfait à l'examen de lecture et de chant... », P. A. S., *Not. Nicolini*, R. 40, fol. 199-200.

(⁸) P. A. S., *Not. Nicolini*, R. 40, fol. 345 v^o (1414).

(⁹) Ms. Bologne, A. 56, p. 248, col. 1. « Dum quidam michi carus ac uti frater intimus Lucas nomine de castro Lendenarie [...] et ego fraternalem caritatem a puerili etate insimile duxissimus et multa variaque volumina musicalia transcursumsem... » Cf. FAVARO, *Intorno alla vita e alle opere di Prosdocimo de Beldemandis*, Rome, 1879, p. 206.

(¹⁰) P. A. S., *Notaire Nicolini*, R. 41, fo 181.

était propice, il devait sans doute se rendre à Saint-Jean « in Hospitale », à Saint-Pierre « in-Asticho », à Saint-Laurent « in Conselve », à Saint-Blaise de Roncaglia ou à Santa-Fidenze de Mediolano. Parcourant ainsi cette campagne paisible, protégée des vents du Nord par les monts Euganéens, où Pétrarque avait fini ses jours, il respirait l'odeur de la terre grasse où des bœufs accouplés tiraient la charrue. Il pouvait admirer les moissons d'or bruni et voir, dans l'air limpide de ses derniers printemps, le paysan dresser la vigne et le mûrier. De chaque côté du chemin, la terre offrait ses fruits et l'abondance de ses biens. Les plaines irriguées, les monts lointains, les ruisseaux qu'enjambaient de petits ponts, escortaient sa marche silencieuse. L'ombre de Virgile et celle, toute proche, de Pétrarque devaient le suivre en ces randonnées à travers la campagne padouane. Les travaux des champs et la douceur des soirs pénètrent aisément le cœur des hommes qui, après une vie de long labeur, ont conquis la sérénité. Et, au rythme régulier de ses pas, il pouvait scander ses propres louanges au pays qui l'avait accueilli :

« Te plena, montes, flumina,
Te castra, jura, florida,
Decorant templi culmina,
Edes et pontes, balnea... ».

Entendit-il, dans la paix du crépuscule, des enfants qui s'essaient à tirer de roseaux la perfection de la quinte juste (¹) ? Geste éternel qui remonte au fond des âges, et qui devait remplir *magister* Ciconia de réflexions sur les nombres et les proportions.

Mais la quête du nombre n'empêchait pas le vieux maître de chercher, avant toute chose, cette « harmonie céleste », ce concert des anges qui résonne sans fin dans l'éternelle patrie, cette musique qui bannit à jamais du cœur de l'homme la tristesse et les gémissements (²). Et, entre la musique artificielle, qui est un don réservé à quelques-uns, et la musique naturelle donnée à tous (³), Johannes Ciconia, si savant cependant, préférait la seconde : celle qui ne dépend ni de l'esprit ni de la main, ni d'un instrument, mais qui est d'inspiration divine et que le mouvement des cieux et la voix de l'homme modulent suavement.

La nostalgie de cette « *musica celestis* » éclate dans le dernier motet à Zabarella. Le balancement régulier du motif initial, où la douceur des tierces s'allie à la perfection des quintes, les claires fanfares du ténor et du contraténor qui se jouent des trois prolations, la tendre mélodie sur laquelle chaque voix chante sa louange au « père de la patrie », au « prince des docteurs », atteignent une suavité que Ciconia avait rarement connue. Pour Zabarella, son protecteur généreux (⁴), pour celui que

(¹) L'auteur de ces lignes assista à pareil jeu dans la plaine qui sépare de Padoue les bains d'Abano.

(²) *Nova Musica*, fol. 2.

(³) « *Naturalis autem musica omnibus datat est, artificialis vero paucis* ». *Ibid.*, fol. 2.

(⁴) Outre les revenus habituels de sa prébende à la cathédrale, Ciconia reçoit, en 1409, par ordre de Zabarella, 200 livres. P. A. C., *Caneva*, 1409, f° 48v.



Travaux champêtres

Fragment de fresque de Francesco del Cossa (XVe siècle). — Ferrare, Palazzo Schifanoia.

Padoue considérait comme son sauveur, Ciconia faisait appel à toutes les ressources de la musique :

« Melodia suavissima cantemus
Tangant voces melli.
Ave sidera concordi
Carmen litani sonemus,
Resonet per choros, pulsa, cithara... ».

Et, dans son dernier chant, le motet à Petro Marcello, nouvel évêque de Padoue élu en 1409, c'est dans l'exaltation de la joie céleste qu'il acclame le nouveau prélat :

« Exultet urbs euganee
Adventu tanti presulis,
Exultet plausu jubilis
Voces sonent etheree ».

Ciconia restait, semble-t-il, robuste. En 1411, il bénéficie de toutes les distributions canoniales, — froment, millet, épeautre, seigle, — et son salaire habituel est augmenté de frais de prestations aux vigiles et aux processions (¹). Il témoigne à de nombreux actes notariés : le 9 février, le 13 mars, le 18 mars, le 28 avril (²), le 6 juin (³), le 20 juillet (⁴), et enfin, le 15 décembre (⁵). Il avait encore bénéficié de la première distribution de froment pour l'année 1412, mais seulement à raison de quatre setiers (⁶). Puis son nom disparaît des distributions. Comme l'indiquait, sur les copies de Pise (⁷) et de Venise (⁸), l'explicit du *De proportionibus*, son existence s'était accomplie en 1411 : « Explicit liber de Proportionibus musicis Johannis Ciconie (⁹), canonici Paduani, in orbe famosissimi musici, in existentia conditi in civitate patavina, anno domini MCCCCXI » (¹⁰). Il s'était donc éteint peu après le 15 décembre 1411 et avant que, le 25 décembre, se lèvât l'aube d'une année nouvelle.

De somptueuses funérailles lui furent réservées. A la cathédrale de Padoue, cinq services furent célébrés dans l'espace d'un mois. Les dépenses, soigneusement enregistrées, s'élèverent à la somme considérable de 114 livres et 2 sous (¹¹).

Luca lui succéda comme *custos* le 13 juillet 1412 (¹²). Lui doit-on l'*explicit* du

(¹) P. A. C., *Caneva*, 1411, fol. 14-18.

(²) P. A. S., *Not. Nicolini*, R. 41, f^{os} 110, 111, 205, 258.

(³) P. A. C., *Div.*, R. XIV, fol. 95 v^o.

(⁴) ZONTA et BROLLO, *Acta graduum...*, pp. 51-52, n^o 185.

(⁵) P. A. S., *Not. Albertini*, R. 287, fol. 2.

(⁶) P. A. C., *Caneva*, 1412, fol. 14. Ciconia n'a pas bénéficié des distributions d'autres grains ou de vin.

(⁷) La copie de Pise abrège « existentia » en « extnia » que, dans son *Essai de Diphlérographie musicale*, pp. 387-388, De La Fage a erronément transcrit en « experientia ». Ce mot ne convenait pas aux lettres de l'abréviation et n'avait aucun sens dans le contexte. Est-on « fondé en expérience » dans un lieu et à un moment donné ? Le mot *conditus* doit ici signifier *accompli*. « L'existence de Ciconia était accomplie ». C'est dans ce sens que Marchettus l'utilise pour signifier qu'il a achevé son *Pomerium* : « post librum a me conditum... » GS, t. III, p. 187.

(⁸) La copie de Venise mentionne « existentia » au complet. *Marciana*, cod. 3579.

(⁹) Venise ajoute : « sive de Ciconiis ».

(¹⁰) Pise, B. Un. ms. 54.

(¹¹) P. A. C., *Caneva*, 1412, non fol. « It. expens. personis diversis pro funerale magistri Johannis Ciconie, in die obitus sui et diebus primo, tertio, VII^o et XXX^o, omnibus computatis, in sacristia Sancti-Danielis : LL. 114, s. 2 ».

(¹²) P. A. S., *Not. Nicolini*, R. 41, f^{os} 240 v^o 241. Le 13 juillet 1412 : « Electio custodis cathedralis ecclesie Pata-

De proportionibus qui rappelle l'année où disparut le maître et son renom de musicien ? Quelque vingt ans plus tard, les disciples seront dispersés par la mort ou par les jeux de la vie (¹). Alors commencera, pour Johannes Ciconia, l'ombre véritable et le silence des siècles à venir.

vini vacantis per mortem M. Johannis Ciconie olim custodis dicte ecclesie, facta de persona et in persona domini presbiteri Luce ». (Dans le texte, *de Lendenaria*). Voir aussi P. A. C., *Div.*, R. XIV, fol. 136 et 136 v°.

(¹) Nous examinerons plus loin la vie musicale à Padoue et à Liège après la mort de Ciconia. Luca mourut dès avant le 16 septembre 1424. P. A. C., *Conclusions capitulaires*, Reg. Bartolomeo, t. III, fo 86v.



Musa, Musica...
Fragment de fresque de Francesco
del Cossa (XVe siècle). Ferrare,
Palazzo Schifanoia.

LIVRE II

L'ŒUVRE

CHAPITRE I

INVENTAIRE

1. — COMMENT L'INVENTAIRE FUT CONSTITUÉ.

En 1900, Johannes Wolf fut le premier à dresser un catalogue thématique des œuvres de Ciconia (¹). Il l'avait établi en se fondant sur 8 manuscrits célèbres, partiellement inventoriés, conservés dans 7 villes différentes, dont 4 italiennes :

1. — Bologne,	Liceo Musicale	Q 15 (Olim. 37).	(BL.)
2. — Bologne,	Université	2216	(BU.)
3. — Modène,	Biblioteca Estense	Lat. 568	(Mod.)
4. — Oxford,	Bodleian library	Can. misc. 213	(O.)
5. — Padoue,	Université	Fragment 1115	(Pad. B.)
6. — Paris,	Bibliothèque Nationale	F. fr. 4379.	(PC.)
7. — Rome,	Vatican	Urb. lat. 1411	(RU2.)
8. — Vienne,	Bibliothèque Nationale	Trente, 87 à 92	(Tr.)

Il était fatal que cet inventaire, si utile et si suggestif, ne fût pas sans défaut. Ainsi, Wolf avait-il attribué à Ciconia une chanson anonyme, — *L'autre jour juer m'aloie*, — parce qu'elle était transcrite à la suite d'un *Et in terra* (BL) de notre musicien. Or, le nom de l'auteur, — Franciscus de Insula, — est mentionné dans le ms. d'Oxford 213 (²). En complétant son folio, le scribe se montrait économe. Le cas est fréquent (³) et l'œuvre anonyme ajoutée n'est pas nécessairement

(¹) J. WOLF, *Der niederländische Einfluss in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480*, dans *Tijdschrift der Ver. voor Ned. Muziekgeschiedenis*, t. VI (1900), p. 213.

(²) G. DE VAN, *Inventory of ms. Bologna Q. 15 (olim 37)*, dans *Musica Disciplina*, t. II (1948), pp. 238-239.

(³) Besseler remarque ce phénomène dans *The manuscript Bologna. Bibl. Univ. 2216*, dans *Musica Disciplina*, t. VI (1952), p. 53.

de l'auteur précédent. Parce qu'il ne s'en est pas avisé, Wolf devait encore attribuer erronément à Ciconia l'hymne anonyme *O anima Christi* de *BU* (¹).

Par contre, il n'avait repéré, dans le ms. *Pc.* 4379, que deux compositions de Ciconia : *O rosa bella* et *Dolce fortuna*. Il s'y trouvait aussi deux autres ballades de maître Johannes. De même, Wolf, qui connaissait cependant le *Pad. B.* 1115 (²), n'y avait pas décelé *Aler m'en veus en strange partie*.

Deux ans plus tard, J. Wolf apportait quelques adjonctions à son catalogue (³) : de *BU*, il croyait pouvoir attribuer à Ciconia de nouvelles œuvres qui portaient ainsi à 32 numéros son nouveau catalogue thématique (⁴).

Ce premier inventaire, Henrich Besseler devait le compléter en 1925-1926 (⁵). A Ciconia, il attribua :

1. — *Aler m'en veus...*, où seul, le prénom du musicien était indiqué. (Le nom a disparu avec le feuillet voisin où la partie du ténor était copiée) (⁶).
2. — *Et in terra*, du « fragment » 1475 de Padoue (⁷).
3. — La ballade *Lisadra donna che'l cor contenti* conservée aux Archives de l'État à Parme.

Au surplus, Besseler avait décelé dans le manuscrit d'Oxford, Can. misc. 229 (*Pad 02*) quelques feuillets apparentés au « fragment » de Padoue. Ils contenaient notamment le virelai *Sus un fontayne...*, déjà connu par le manuscrit de Modène.

A partir de ces découvertes, W. Korte établit, en 1932, un nouvel inventaire (⁸). Il comprenait : 10 motets, 9 parties de messe (dont 4 *Patrem* et 5 *Et in terra*), auxquels il ajoutait un fragment de messe (illisible) de Padoue, 6 chansons (dont 5 italiennes et 1 virelai français), 1 canon : *Quod jactatur*. Au total, 28 œuvres de Ciconia étaient dénombrées.

A cet inventaire de W. Korte, la découverte des fragments de Lucques et de Pérouse devait ajouter 11 œuvres de Ciconia jusqu'alors totalement ignorées : 10 ballades, madrigaux et *caccie* sur textes italiens et un canon français : *Le ray au soleil*.

Au surplus, ayant établi un inventaire des mss. Krasinski 52 et Saint-Peters-

(¹) J. WOLF, *Geschichte der Mensural Notation von 1250-1460*, 1904, t. I, p. 204.

(²) Il en révéla le contenu dans sa *Geschichte der Mensural Notation*, pp. 259-260.

(³) J. WOLF, *Nachtrag zu der Studie : Der niederländische Einfluss...*, dans *Tijdschrift...*, t. VII, fasc. 2 (1902), pp. 154-156 suivi de : *Thematisches Verzeichnis der Werke des Johannes Ciconia aus Lüttich*, 8 pp.

(⁴) Mais pas plus que *O anima Christi*, *Innicietur regi melos*, *Ducalis sedes*, *Ave mater, o Maria*, *Le Sanctus*, *Tro : admirabilis splendor*, *Salve regina*, *Viva San Marcho*, le *Kyrie « a faulx bordon »*, *Quam pulchra*, et *Benedicta es ne* sont de Ciconia. Cfr BESSELER, *The manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216*, dans *Musica Disciplina*, t. VI (1952), pp. 58-65.

(⁵) *Studien zur Musik des Mittelalters* dans *Archiv. für Musikwissenschaft*, t. VII (1925), p. 167 et sq. et t. VIII (1926), p. 131 et sq.

(⁶) *Ibid.*, 1925, p. 231.

(⁷) *Ibid.*, 1925, p. 289.

(⁸) W. KORTE, *Contribuzione alla storia della Musica in Italia. I. La musica nelle città dell'Italia settentrionale dal 1400 al 1425*, dans *Rivista Musicale Italiana*, 1932, p. 513 ss. — L'auteur reprendra ses propositions dans un essai d'ordre plus général ; *Studien zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts*, Cassel, 1933, pp. 6-9, 18-20 et 23.

bourg (¹), nous avons eu la bonne fortune de trouver dans *Kras* 52, un motet de Ciconia : *Regina gloriosa* jusqu'ici inconnu. Œuvre précieuse à plus d'un égard, ainsi que le montre notre analyse (²).

Enfin, M. Dr. Plamenac a tout récemment découvert de nouveaux fragments musicaux provenant de l'abbaye de Sainte-Justine de Padoue (³). Deux œuvres anonymes : *Padu.. serenans nobile-Pastor bonus* et *O proles Yspanie* lui paraissent devoir être attribuées à Ciconia.

Au total, l'œuvre conservée et actuellement connue de Johannes Ciconia comprend 42 compositions que nous avons réparties par genres dans le tableau suivant : 4 madrigaux, 11 ballades italiennes, 2 chansons françaises, 2 canons, 10 parties de messe et 13 motets (⁴).

(¹) Je tiens à remercier Madame Zofia Lissa, professeur à l'Université de Varsovie, qui a bien voulu me procurer une reproduction sur microfilm de ces précieux documents.

(²) Voir ci-après, p. 122 ss. Nous avons publié cette pièce dans la *R. B. M.*, t. IX (1954), pp. 68-70.

(³) Dr. PLAMENAC, *Another Paduan fragment of trecento music*, dans *J. A. M. S.*, t. VIII (1955), pp. 165-181

(⁴) Pour les sigles et les abréviations utilisées dans ce tableau, on se reportera aux listes que nous publions à la fin de notre bibliographie, Livre I, pp. XI-XII et XXXIII.

A. — LES

Nº	Titre	Voix	Mss.
1	<i>Per quella strada lactea</i>	2 ³	<i>Mn</i> : Lucca, T. Perugia, C.
2	<i>I cani sono fuora per le mosse</i>	2 ³	<i>Mn</i> : Lucca, C. ; Perugia, T.
3	<i>Cacciando un giorno</i>	2 ³	<i>Mn</i> : Perugia
4	<i>Una pantera</i>	3 ³	<i>Mn</i> : Perugia

B. — LES BALLADES

5	<i>Chi vole amar</i>	2 ³	<i>Mn</i> : Lucca, T ; Perugia, C.
6	<i>Poy che morir me convien</i>	2 ³	<i>Mn</i> : Lucca
7	<i>La fiamma del to amor</i>	2 ³	<i>Mn</i> : Lucca
8	<i>Con lagrème bagnandome nel viso</i>	2 ³	<i>Mn</i> : Lucca, T. — <i>P</i> , fol. 52' -53. — <i>PC</i> , fol. 62', T.
9	<i>Dolce fortuna</i>	2 ³	<i>Pad.</i> , 1115, 2'. — <i>PC</i> , fol. 48'-49

MADRIGAUX.

Ed. modernes	Incipit	Observations
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , pp. 11-12 (C. seul).		Évocation littéraire des <i>Trionfi</i> de Petrarque. Non pas Illaria Carreto (PIRROTTA-LI GOTTI, <i>Mus. Disc.</i> , 1949, p. 137) mais allusion aux armes de Francesco Carrara.
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , p. 2 (T. seul)		Madrigal-caccia.
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , pp. 3-4.		Madrigal-caccia.
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , pp. 6-9		Pièce en l'honneur de Lucques : cette ville avait une panthère dans ses armoires et se disait fondée par Mars.

ITALIENNES.

GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , p. 2 (C. seul).		
Versions instrumentales dans le <i>Buxheimer Orgelbuch</i> . Cfr <i>Das Erbe Deutscher Musik</i> , t. 38 (1958), I, n° 38, II, n° 137, 138, 139.		Dans <i>PC</i> , fait partie de cette série de ténoirs qui occupe un cahier (fol. 61 à 68). Il est transcrit en not. blanche ainsi que l'an. <i>Fuggir non posso</i> qui figure aussi dans <i>Mn</i> : Luc. Dans <i>P.</i> , not. noire sur 6 lignes ; Texte offrant quelques variantes. Vers 1367 : mort du cardinal G. d'Albornoz. —
WOLF, <i>Gesch.</i> , II-III, n° 30. Notre facs. pl. V.		<i>PC</i> . offre quelques modifications dans la not. du ténoir : la mesure en senaria perfecta de <i>Pad.</i> (↑↑↑) est remplacée par des notes évidées. Le ♭ de <i>Pad.</i> est curieusement remplacé par 2 semibreves accouplées. ••.

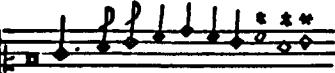
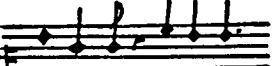
Nº	Titre	Voix	Mss.
10	<i>Ben che da voy donna</i>	?	<i>Dom.</i> , C seul
11	<i>Io crido amor</i>	?	<i>Dom.</i> , C seul
12	<i>Gli atti col dançar frances</i>	3 ¹	<i>Mn</i> : Perugia
13	<i>Chi nel servir antico</i>	3 ¹	<i>Mn</i> : Perugia
14	<i>Lizadra donna</i>	3 ²	<i>Parma</i> ; — <i>PC.</i> , fol. 44'-46 (an.) <i>Pz</i> , nº 28. (an).
15	<i>O rosa bella</i>	<i>RU</i> ₂ , 3 ² , 3 ¹	<i>PC.</i> , fol. 46'-48. — <i>RU</i> ₂ ,

C. — LES CHANSONS

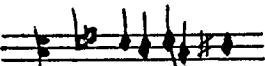
16	<i>Sus un fontayne</i>	3 ¹	<i>Mod.</i> , 48. — <i>Pad. O</i> ₂ , fol. 38'.
17	<i>Aler men veus en strangne partie.</i>	2 ²	<i>Pad.</i> 1115, fol. 1' (cantus-seul).

D. — LES

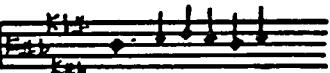
18	<i>Quod jactatur</i>	3	<i>Mod.</i> , fol. 20'
----	----------------------	---	------------------------

Ed. modernes	Incipit	Observations
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , 21 (incomplet et incorrect). Notre facs. pl. II.	(1) 	
Notre facs. pl. III.		partiellement illisible.
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , pp. 5-6.		Figure, sans attribution précise à C., sous <i>Cacciando un giorno</i> .
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , pp. 10-11		
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , pp. 23-24 (Parma, incomplet).		Le frgt. de Parme, très dégradé, a pu être complété par PC. — Texte de Domizio Brocardo, né à Padoue à la fin du XIV ^e s. (ca. 1390) ?
D.T.O., VII, p. 227		La notation rouge de RU2 est remplacée, dans PC., par la not. évidée. Texte de Giustiniani (?).

FRANÇAISES.

APEL, <i>Fr. s. M.</i> , p. 108-109		Références litt. à Machaut et à 3 pièces de Philipottus de Caserta : Étape de complexité (maniérisme) de l'ars nova française finissante, située par APEL (<i>Fr. s. M.</i> , p. 10) entre 1370 et 1390.
Notre facs. pl. IV		Pièce reconstituée d'après le motet <i>O beatum incendium</i> (n° 30) ; qui en est une contrefaçon. — Allusion au départ de sa patrie : Liège, avant 1402 ? Peut-être, contrefaçon d'une ballade italienne perdue.

CANONS.

WOLF, <i>Nied. Einfl.</i> p. 208.-KORTE, R. <i>M. It.</i> , 1932, p. 150.		Exercice de solomisation. Entre 1370 et 1390.
---	---	---

(1) Les notes rouges, difficiles à reproduire ici, sont indiquées par une astérisque.

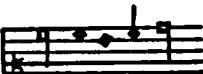
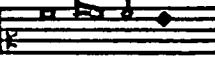
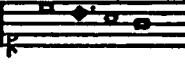
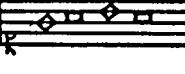
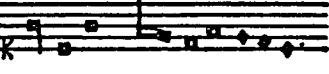
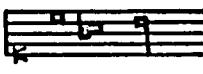
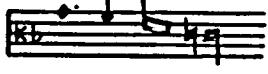
Nº	Titre	Voix	Mss.
19	<i>Le ray au soleyl</i>	3	<i>Mn</i> : Perugia.

E. — LES PARTIES

20	<i>Et in terra. Tro : Spiritus et alme</i>	4 ²	<i>BL.</i> , 4
21	<i>Et in terra</i>	3 ³	<i>BL.</i> , 71. — <i>Tr.</i> , 31.
22	<i>Et in terra</i>	4 ²	<i>BL.</i> , 74. — <i>Kras.</i> , fol. 196'-197. — <i>St. P.</i> , fol. 15'-16.
23	<i>Et in terra</i>	3 ¹	<i>BL.</i> , 149. — <i>O.</i> , 242. <i>Kras.</i> , fol. 192 ^{vo} . <i>St P.</i> , fol. 24'-25.
24	<i>Et in terra. Tro : Spiritus et alme</i>	3 ²	<i>O.</i> , 240.
25	<i>Et in terra</i>	?	<i>Pad.</i> 1475, (Fol. 4) ; cant. seul
26	<i>Patrem</i>	3 ²	<i>BL.</i> , 5
27	<i>Patrem</i>	3 ³	<i>BL.</i> , 73. — <i>Tr.</i> , 32.
28	<i>Patrem</i>	3 ¹	<i>BL.</i> , 150

Ed. Moderne	Incipit	Observations
GHISI, <i>It. a. n. M.</i> , p. 9 (incorrect). — BUKOFZER, <i>Mus. Disc.</i> II (1948), p. 169 (incomplet).		Canon proportionnel.

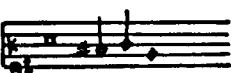
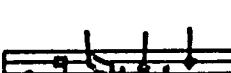
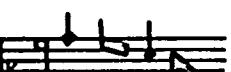
DE MESSE.

		Alternance <i>chorus</i> (4 v.) et <i>unus</i> (2 v.)
D. T. Ö., 61, I. — SCHERING, <i>G. M. B.</i> , n° 29 (frgt.)		
Facs. dans WOLF, <i>Musikschrifftafeln</i>		Alternance <i>dui-chorus</i> ; construction isorythmique. Cfr. n° 29.
P. S., p. 88		Forme isorythmique et isomérique. 2 talea.
P. S., p. 82.		Alternance <i>dui</i> (2 v.) et <i>chorus</i> (3 v.)
Notre facs. pl. I.		En grande partie illisible et coupé sur toute la hauteur du folio, à droite. Un <i>Et in terra</i> (C. T. et T.) d'un <i>Johannes</i> figure au fol. 6'. Ce pourrait être le complément, — illisible aussi et coupé de toute sa partie gauche, — de la même composition.
		Alternance de <i>chorus</i> (3 v. et d' <i>unus</i> (2 v.)
D. T. Ö., 61, 3.		<i>BL.</i> , not. noire ; <i>Tr.</i> , not. blanche.
		

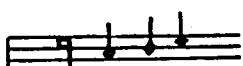
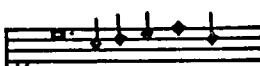
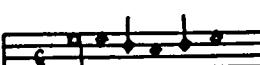
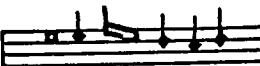
Nº	Titre	Voix	Mss.
29	<i>Patrem</i>	4 ²	<i>Kras.</i> , fol. 202'-204. — <i>St. P.</i> , fol. 9'- 11.

F. — LES

30	<i>O beatum incendium</i>	2 ²	<i>BL.</i> , 225.
31	<i>O Petre Christi discipule</i>	2 ²	<i>BL.</i> , 258.
32	<i>Regina gloriosa</i>	3 ²	<i>Kras.</i> , fol. 202-203.
33	{ <i>Ut te per omnes celitum</i> <i>Ingens alumpnus Padue</i>	3 ¹⁺¹ O., 4	<i>BL.</i> , 250. — <i>O.</i> , 277.
34	<i>O Padua sidus praeclarum</i>	3 ²	<i>BL.</i> , 256.
35	<i>Padu... serenans nobile Pastor bonus</i>	3 (?)	<i>Pad.</i> , 1106.
36	<i>O felix templum jubila</i>	3 ²	<i>BL.</i> , 216, 326 (C., C. T.). — <i>O.</i> , 33.

Ed. Moderne	Incipit	Observations
		<p>L'identité de la substance thématique de cet incipit avec l'<i>Et in terra</i> n° 22 et avec le motet : <i>Regina gloriosa</i> (n° 32), invite à associer ces 3 œuvres. Le n° 22 et le n° 29 sont, de surcroit, jumelés par leur structure isorythmique et leurs 4 voix, dont deux sont pourvues d'un texte.</p>
MOTETS.		
		<p>Motet en forme de ballade, contrefaçon de la chanson : <i>Aler men veus</i> (n° 17).</p>
		<p>Motet en forme de madrigal (l'<i>Amen</i> remplace le <i>ritornello</i>). Dans le ms., cette pièce est consignée sur une portée de 6 lignes. Not. noire et blanche. Benoit XIII (P. Lupi de Luna) ?</p>
		<p>Motet en forme de ballade it. Texte au cantus et au ténor. Parenté thématique avec l'<i>Et in terra</i> (n° 22) et le <i>Patrem</i> (n° 29), sous lequel cette pièce est consignée dans <i>Kras</i>.</p>
		<p>Motet divisé en 2 parties strictement isorythmiques aux 3 voix. D'après Besseler (B. F. B., p. 81, n° 6), le contratenor ajouté dans O., n'est pas de Ciconia. Dédicé à Fr. Zabarella entre 1390 et 1397.</p>
		<p>Motet-ballade it., sur ténor partiellement harmonique. Introduction du motif de <i>Regina gloriosa</i>. Nom de Ciconia dans le texte. Entre 1390 et 1400.</p>
		<p>Motet dont l'isorythmie (2 talea) affecte le triplum et le tenor. C. T. perdu. Partiellement illisible. Attribution à C. par Plamenac. Écrit pour Andrea Carrara, abbé de Ste-Justine en 1398.</p>
		<p>BL et O, en notation noire. — Motet Madrigal (l'<i>Amen</i> remplace le <i>ritornello</i>). Ténor partiellement harmonique. — Effets de fanfare dans l'<i>Amen</i>. Thématique fréquemment inspirée de <i>Regina gloriosa</i>. 1400. Déd. à Stefano Carrara : restauration de la cath. de Padoue et inauguration d'un autel à saint Étienne. Nom de Ciconia dans le texte.</p>

Nº	Titre	Voix	Mss.
37	<i>O proles Yspanie</i>	3 ou 4 (?)	<i>Pad.</i> , 1106.
38	{ <i>O virum omnimoda veneracione</i> <i>O lux et decus tranensium</i> <i>O beate Nicholae.</i>	4^{1+1+1}	<i>BL.</i> , 254. — <i>BU</i> , 53.
39	{ <i>Albane misse celitus</i> <i>Albane doctor maxime</i>	4^{1+1}	<i>BL.</i> , 273.
40	{ <i>Venecie mundi splendor</i> <i>Michael qui steno domus</i> <i>Italie</i>	3^{1+1+1}	<i>BL.</i> , 257.
41	{ <i>Doctorum principem</i> <i>Melodia suavissima</i> <i>Vir mitis</i>	4^{1+1}	<i>BL.</i> , 272.
42	{ <i>Petrum Marcello venetum</i> <i>Petre antiste inclite</i>	4^{1+1}	<i>BL.</i> , 245.

Ed. Moderne	Incipit	Observations
Facs. PLAMENAC, <i>Pad. frgt.</i> , (illisible) pl. VI et VII.	illisible	Motet en l'honneur de saint Antoine de Padoue. Structure entièrement isorythmique Attribution à C. par Plamenac. Vers 1400.
BESSELER, <i>M.A.R.</i> , p. 204 (frgt.) ID., <i>F. B. F.</i> , p. 82 (frgt.)		Motet-madrigal. <i>L'Amen</i> remplace le ritorcello. Imitations entre les 2. C. et le ténor. C. T. instrumental. T. et C. T. forment duo harmonique, interrompu d'imitations. Vers 1400.
Notre facs. pl. X.		T. et C. T. isorythmique, divisés en 2 talea. Isorythmie des deux C. qui ramène, à la fin de chaque talea, les mêmes <i>hoquetus</i> et les mêmes motifs de fanfare. T. et C. T. en duo harmonique. Déd. à Albane Micheli, évêque de Padoue en 1406. Nom de Ciconia dans le texte.
Notre facs. pl. IX		Motet en style de ballade it. avec quelques imitations entre les 2 voix. T. partiellement vocal, partiellement harmonique. Finale rehaussée de <i>hoquetus</i> et d'effets de fanfare. — Déd. à Venise (victoire de 1405) et à son doge, Michel Steno. Nom de Ciconia dans le texte.
Notre facs. pl. XI.— S. CLERCX, dans <i>Ann. mus.</i> , III (1955), pp. 67-75.		Motet isorythmique divisé en 3 talea isométriques successivement en C. (6/4), O. (3/2) et C. (4/4). — Style de madrigal. — Déd. à Fr. Zabarella. Entre 1406 et 1409.
Notre facs. pl. XII.		Motet isorythmique divisé en 2 talea. Isorythmie des 4 voix. Style de ballade it. avec quelques imitations entre les 2 voix sup. Déd. à Petro Marcello, nommé évêque de Padoue en 1409. Nom de Ciconia dans le texte.

CHAPITRE II

CRITIQUE EXTERNE ET INTERNE DES SOURCES

Ces œuvres, que nous venons de classer selon leur genre, où les situer dans la vie de Ciconia et, par sa médiation, dans l'évolution musicale du temps ? L'étude de la vie de Ciconia et des milieux qu'il connut fournit les premiers éléments de la réponse. Mais ils ne suffisent pas. Il convient maintenant d'examiner les manuscrits et de tenter de comprendre leurs allusions poétiques et historiques.

I. LES MANUSCRITS.

Les 42 œuvres connues de Ciconia sont dispersées dans 18 manuscrits de qualité inégale. Deux sont de somptueux *codices* composés pour quelque riche mécène (*P. - Mod.*). Plus nombreux sont les recueils d'usage courant dont l'état actuel révèle les manipulations fréquentes (*Pad. - Pad. B. - BL, - Pad 02, - Dom et O.*) Certains ont été fragmentés (*Pad., Pad B, Pad 02, Pad D, Dom. Mn*) à la fin du XV^e siècle ou dans le courant du XVI^e pour servir de reliure. Enfin, le caractère liturgique de *BU*, de *Tr* et de *Kras*, range ces manuscrits dans une catégorie particulière. Presque tous sont dégradés par l'usage et le temps (1).

Ces différences n'empêchent nullement ces manuscrits d'être associés par deux caractères communs : quel que soit leur lieu actuel de conservation, presque tous sont d'origine italienne et ont été, soit transcrits, soit rassemblés en recueil de la fin du XIV^e au milieu du XV^e siècle. En cela, ils partagent le sort de presque tout le répertoire italien de trecento (2).

Parmi ces 18 manuscrits, deux recueils attirent aussitôt l'attention par le nombre considérable d'œuvres de Ciconia qu'ils contiennent : *Mn* et *Bl*. Celui-ci conserve 17 fragments de messes et motets du maître liégeois, celui-là 10 chansons

(1) Ce jugement est fondé sur l'examen des manuscrits que nous avons pu voir personnellement : *BL, BU*, les fragments de *Pad, P., Pz, Mod.* Seuls *P.* et *Pz* font exception.

(2) PIRROTTA, *Il codice Estense*, p. 25. « Le ampie raccolte che ci hanno tramandato la polifonia italiana del '300 provengo, con una sola eccezione da date più o meno inoltrate nel corso del sec. XV ». Cette considération générale a été nuancée par K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Berne, 1956. Dans son chapitre sur la datation des mss. (pp. 88-98), il tend à les reporter davantage vers le XIV^e s. et le début du XV^e. Cf. notre C. R. de cet ouvrage : *Propos sur l'Ars nova*, dans *R. B. M.*, t. X (1956), pp. 154-156.

et 1 canon, soit au total 28 œuvres : les deux tiers de la production connue de maître Johannes. Examinons donc, en tout premier lieu, ces deux sources capitales.

1. — *Le codex Mancini (Mn).*

Au XVI^e siècle, l'on débrocha et l'on débita à Lucques un recueil de chansons « gothiques ». Celles-ci avaient passé de mode, tandis que les feuillets de parchemin pouvaient encore servir. Des notaires les utilisèrent pour protéger leurs actes. Puis ceux-ci perdirent leur intérêt. Certains échouèrent aux archives de l'État à Lucques et à la Bibliothèque communale de Pérouse, où M. Mancini (qui donna son nom au codex) et M. F. Ghisi les découvrirent en 1935 (¹). Les feuillets se complétaient et, comme plusieurs avaient conservé leur numérotation, on put les regrouper et reconstituer partiellement le codex primitif. Celui-ci avait contenu une ample « raccolta » de madrigaux, de ballades, de rondeaux sur textes italiens ou français, groupés en principe sous le nom de leur compositeur (²). Il s'agissait donc d'une véritable anthologie de la chanson profane. Quand avait-elle été entreprise ?

Hormis les sept dernières pages, le codex fut calligraphié par un même scribe. « La scrittura è calligrafica, di tipo gotico, forse di scrittore dell' Italia settentrionale », écrivait N. Pirrotta (³). Il serait vain de vouloir la dater avec précision ; mais, outre l'allure générale, une graphie très particulière, — le *ç* au lieu du *z* (⁴), — caractérise nettement les « manoscritti italiani dagli ultimi decenni del sec. XII a tutto il sec. XIV (⁵) ». La notation musicale appartient, elle aussi, au *trecento* (⁶).

Cependant, au cours du travail, certaines modifications furent apportées. De là, trois « sections » proposées par N. Pirrotta. La deuxième, — où se trouvent les œuvres de Ciconia, — diffère de la première par la couleur et le grain du parchemin, de grandes initiales, une portée supplémentaire (8 au lieu de 7). La troisième section offre les mêmes caractéristiques, mais la place réservée aux initiales reste vide, la pagination fait défaut, les noms d'auteurs ne sont plus indiqués (⁷). Bref, l'anthologie ne fut pas achevée par son premier entrepreneur. Où avait-elle été commencée ?

Dans l'Italie septentrionale, pensait justement N. Pirrotta. Il était, notamment, influencé par les « forme linguistica e grafiche settentrionali » du copiste. D'autres faits confirment et resserrent cette localisation : la première « section » (17 œuvres) est vraiment dominée par deux musiciens du nord-est italien : Frère

(¹) 18 feuillets à Lucques, 3 à Pérouse.

(²) Ces noms sont souvent étirés du verso d'un folio au recto du folio suivant ; cette disposition fut utile pour reconstituer le codex.

(³) N. PIRROTTA, *Il codice di Lucca. I. Descrizione e Inventario*, dans *Musica Disciplina*, III (1949), p. 122.

(⁴) Particulièrement frappante quand elle affecte le nom d'un musicien écrit en guise de titre : ainsi Zacharia de Teramo devient, à quatre reprises, Çachara de Teramo. N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 135, n^o 19, 24-25, 26-27, 30 de l'inventaire.

(⁵) G. BATELLI, *Lexioni di paleografia*, 3^e éd., Cité du Vatican, 1949, p. 226.

(⁶) N. PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, III, p. 129.

(⁷) Il s'agit des 16 premières œuvres de cette troisième section. Une seule fut ensuite attribuée par un titre marginal à Andrea Stephani N. PIRROTTA, *Op. cit.*, p. 138, *Inventaire*, n^o 61. Pour plus de clarté, nous rangeons les dernières œuvres du codex dans une quatrième section. Cfr ci-après, p. 67.

Bartolinus de Padua (11 œuvres), qui illustra Padoue au temps de Francesco I^{er} (1), et Frère Antonius de Cividale en Frioul (2 rondeaux sur textes français, suivis de quatre autres rondeaux français anonymes) (2). Ajoutons que deux des poèmes chantés par Bartolinus sont dus à des Padouans d'origine comme Giovanni Dondi dall' Orologio (3), ou d'adoption comme Giovanni da Ravenna qui illustra, après Pétrarque, la cour de Francesco I^{er} (4). Enfin, le *carro*, qui figurait dans les armes des Carrara, est évoqué dans deux madrigaux conçus à l'exemple des *Triumfi* de Pétrarque : « Per quella strada lactea del cielo » de Ciconia (5) et « Imperiale sedendo fra più stelle » de Bartolinus da Padova (6). Dans ce dernier madrigal, il est même fait allusion au « saracín » qui était gravé sur certaines monnaies des Carrara (7).

Reste à jalonner, autant qu'il se peut, le temps où s'espacent les œuvres consignées dans cette *raccolta*. Car il convient de distinguer l'âge d'un recueil et l'âge de ce qu'il contient. Précisément « Imperiale sedendo... » suggère une date : vers 1367. En effet, le seigneur, qui paraît sur le char guidé par quatre Vertus (8), ne peut être que Francesco I^{er} Carrara, avant son écroulement en 1386 : il avait reçu le titre, à la fois vain et magnifique, de « vicaire impérial » et siégeait comme tel dans sa patrie (9). De surcroît, la ballade « La sacrosanta karità » fut écrite avant 1389 (10). Mais si ces deux œuvres sont proches du temps où fut commencée l'anthologie, d'autres compositions sont bien antérieures, ce qui ne peut surprendre en pareil travail. Dans la deuxième section (36 œuvres), dominée par trois maîtres « étrangers », — deux Napolitains : Antonellus Marot de Caserta (7 œuvres) et « magister » Antonius Zachara da Terramo (9 œuvres), et un Liégeois : « magister » Johannes Ciconia (11 œuvres), — le madrigal d'Antonellus Marot de Caserta : « Del glorioso titolo d'esto duce » fait allusion à certain duc qu'une « donna » espéra comme époux et qui, devenu roi, étendra le renom de l'Italie (11). Il n'y avait qu'une reine en Italie, et qui régnait sur la patrie d'Antonellus Marot de Caserta : Jeanne de Naples. Elle désirait tant son cousin, Louis, duc de Tarente, qu'elle fit assassiner, dit-on, le mari qu'on lui avait imposé dans son enfance.

(1) Cfr ci-dessus, p. 25.

(2) Antonius de Cividale réapparaît à propos d'un troisième rondeau français dans la deuxième section (n° 42). Au surplus, on connaît de lui 1 virelai, 1 ballade italienne, 5 motets et 3 parties de messe dans lesquels Besseler a reconnu le style de Ciconia. M. G. G., s. v. *Antonius de Civitate*.

(3) « *La sacrosanta karità* », Ed. par E. LI GOTTI, *Il codice di Lucca*, II, *Testi literari*, dans *Musica Disciplina*, Vol. IV (1950), pp. 114-115. N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 134, *Inventaire*, n° 7. Giovanni Dondi dall' Orologio professa la médecine à Florence vers 1368-1370. Il mourut avant 1389.

(4) Voir ci-dessus, p. 25. Il s'agit du madrigal : « Imperiale sedendo fra più stelle », éd. par E. LI GOTTI, *op. cit.*, p. 140, n° LXII. — N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 137, *Inventaire*, n° 62.

(5) Ed. par LI GOTTI, *op. cit.*, p. 136, n° LIII. — N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 137, *Inventaire*, n° 53. — Notre *Inventaire*, n° 1, et, ci-après, pp. 83-84, 89.

(6) Selon les mss FL et PR ; de Dactalus de Padua, selon Mod.

(7) LI GOTTI, *op. cit.*, p. 140, n. 6.

(8) *Ibid.* « *Iustitia e Temperantia con Fortezza*,

Et am Prudentia con cotanta altezza ».

Nous avons rappelé ce que Giovanni pensait de Francesco II, et qui convient mal à ces louanges.

(9) K. VON FISCHER, *The manuscript Paris, Bibl. nat. nouv. acq. Fr. 6771 (Codex Reina = PR)*, dans *Musica Disciplina*, vol. XI (1957), p. 58, *Inventaire*, n° 44, hésitait entre « avant 1405 et peut-être avant 1388, mort de F. Carrara il Vecchio ». En réalité, Francesco I^{er} est mort en captivité en 1393 et son fils, n'ayant jamais « siège impérialement », doit être exclu.

(10) *Ibid.*, p. 57. *Inventaire*, n° 27.

(11) Ed. par E. LI GOTTI, *op. cit.*, pp. 128-129, n° XXXIV.

Elle épousa le « duce » en 1348. C'est entre ces dates extrêmes : 1348, 1386, que sont reproduites, dans la deuxième section du codex Mancini, onze œuvres de Ciconia. Nous n'avons découvert aucune raison de négliger ces données. Bien au contraire : ces dates conviennent parfaitement à ce que nous savons aujourd'hui de la vie de Ciconia. D'ailleurs, N. Pirrotta, quoique sollicité par une thèse toute différente, n'en avait pas moins constaté que la notation et le style des œuvres de Ciconia contenues dans le codex Mancini sont indubitablement ceux du madrigal italien, tel qu'il avait fleuri avant 1375 (1) !

Dernière observation ; commencée dans le nord-est italien vers la fin du XIV^e siècle, l'anthologie fut ensuite continuée par deux scribes pratiquant une écriture « semiumanistique », comme l'écrit N. Pirrotta (2). Au surplus, l'un des continuateurs corrigea ça et là le travail du scribe gothique et n'eut aucun scrupule à gratter la ballade « *Donna Lizadra* » du Padouan Bartolinus pour y substituer une ballade de Christine de Pisan notée par Binchois (3). Cette quatrième et dernière section de l'anthologie nous introduit donc dans le XV^e siècle. Elle nous transporte aussi vers le milieu florentin où l'écriture humanistique a « *surgi* » au début du *quattrocento* (4). Elle est d'ailleurs caractérisée par l'afflux de musiciens florentins (5), si modestement représentés dans les sections antérieures. Cette émigration explique que le recueil ait été conservé et disséqué à Lucques et que N. Pirrotta, oubliant ses judicieuses observations sur le « *scrittore dell' Italia settentrionale* » de l'anthologie gothique, ait cru pouvoir soutenir que le répertoire du codex Mancini avait été rassemblé à Lucques (dont les armes sont évoquées dans un madrigal de Ciconia) dans l'entourage de Paolo Guinigi, seigneur de Lucques de 1400 à 1430.

2. — *Le manuscrit de Bologne (BL).*

Entre le manuscrit Mancini et celui de Bologne, le contraste est immédiat. Le premier, profane par composition et destination, ne contient que des ballades, des madrigaux et *caccie*, quelques chansons françaises ; le second d'origine religieuse,

(1) N. PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, III, p. 129 : « ... l'applicazione più rigorosa dei principi de notazione italiana si manifesta soprattutto in gruppo di opere... (n^o 46, 48, 50, 53, 22, 54)... caratteristica e la ripresa della forma del madrigale che nell' ultimo quarto del secolo XIV aveva ceduto il passo di fronte al predominio della ballata... ».

(2) N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 121 : « Soltanto nelle ultime sette pagine del fascicolo formato dai fogli de terzo gruppo lo scrittore principale (A) cede il posto a due altre mani (B e C) molto simili tra loro, due belle scritture calligrafiche semiumanistiche... ». Sur ces écritures cfr G. BATTELLI, *Nomenclature des écritures humanistiques dans Nomenclature des écritures livrées du IX^e au XVI^e siècles*, Paris, 1954, p. 38.

(3) « Dueil angoisseux... ». N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 123 et p. 134, *Inventaire*, n^o 2.

(4) G. BATTELLI, *Lezioni di paleografia*, 3^e éd., 1949, p. 247.

(5) D'après N. PIRROTTA, *op. cit.*, pp. 122-123, cette ultime partie comprend au moins 5 œuvres florentines sur 6 compositions : une œuvre de Landini, une ballade et un madrigal d'Andrea Stephani, une ballade d'un certain « ... pitor » (peut-être Bonanaiutus Chorsini pitor), une ballade attribuée à Paolo da Firenze. Cfr également LI GOTTI, *Restauri trecenteschi*, Palerme, 1947, N. PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, dans *Mus. Disc.*, 1951, pp. 140-142 et LI GOTTI et N. PIRROTTA, *Paolo tenorista, Fiorentino « extra moenia »*, dans *Estudios a Menendez Pidal*, Madrid, 1952, pp. 577-606.

n'a retenu aucune chanson de Ciconia, mais des messes et des motets. Dans *Mn*, Ciconia affirmait son appartenance à l'*ars nova* italienne, telle qu'elle fleurissait avant 1375. Dans *BL*, plus rien ne rappelle cette période, mais les dernières œuvres de notre musicien — datées par des événements qui en ont suscité la naissance, — y sont consignées. Cependant, deux caractères communs associent ces codices : les manipulations dont ils portent la trace indiquent leur usage pratique et tous deux paraissent remonter, dans leur rédaction première, au milieu padouan. Tout porte à croire, en effet, que *BL* fut commencé pour la cathédrale de Padoue, dans cette ville, peu après la mort de Ciconia.

Que ce codex ait été conçu à l'intention d'une église, sa composition primitive en témoigne. Remanié à deux reprises, — car l'usage l'avait dégradé, — et complété à ces deux occasions (¹), il a finalement réuni 328 compositions polyphoniques. Tel quel, il est l'une des sources les plus importantes pour l'histoire de la musique liturgique du moyen-âge finissant (²). Même pour la musique profane, il offre grand intérêt, car des œuvres mondaines y furent finalement consignées.

Mais pour quelle église et dans quel milieu ecclésiastique le recueil fut-il commencé ?

Un détail nous frappa à Bologne alors que nous relisions, dans le précieux codex, le motet où Ciconia invoquait « Albane », nouvel évêque de Padoue. La lettre « A » d'*Albane* s'orne, en effet, d'une singulière image : le bras levé par dessus la tête, un soldat s'apprête à frapper du glaive un personnage désarmé et ployant les genoux, qu'il empoigne brutalement (³). A condition de connaître l'histoire de Padoue, — mais cette condition est nécessaire, — l'allusion est transparente : Albano Micheli devait son siège à l'assassinat, — par le glaive, — de Francesco Carrara (⁴). A Padoue, l'image avait un sens. Mais ailleurs ? Au surplus, il était ironique d'accorder cette image au motet où Johannes Ciconia louait l'évêque Albano après avoir célébré son prédécesseur, Stefano Carrara. Cette ironie ne pouvait naître et porter que dans un milieu averti, non seulement de l'histoire padouane, mais de l'attitude particulière de maître Johannes. Ajoutons que cette miniature appartient au manuscrit musical primitif (⁵) : pour orner le nouveau feuillet de parchemin, elle

(¹) A l'heure actuelle, des feuillets de papier ont remplacé, dans presque chaque cahier, les parchemins dégradés. (On l'aperçoit à certains détails précis : ainsi, les f° 253-254^v reproduisent textuellement les f° 258 (en parchemin) 341-342^v que l'on a, cependant, laissé subsister à la fin du manuscrit). Les parchemins ont souvent servi de « couvertures » aux cahiers en papier. Parfois les anciens parchemins sont remplacés par des papiers, parfois par de nouveaux parchemins. Il semble que la vie du manuscrit s'inscrive en trois étapes principales :

1^o La rédaction primitive. — 2^o La transcription sur parchemin des feuillets dégradés et les premiers enrichissements du répertoire. — 3^o La fusion de ce recueil avec un répertoire plus récent (musiciens du nord), son ordonnance par genres et la transcription sur papier des feuillets corrodés ou usés. Cette troisième phase comprend aussi l'insertion de pièces profanes sur les portées restées libres au bas des pages.

(²) L. TORCHI, *I monumenti dell'antica musica francese a Bologna*, dans *Rivista musicale Italiana* (1906), pp. 471 et sq., avait étudié ce manuscrit, dénombré les 17 œuvres de Ciconia et marqué les rapports des motets avec la politique padouane et vénitienne. Wolf, qui connaissait le codex, n'en a pas fait l'inventaire. Mais G. DE VAN l'a dressé en 1948 : *Inventory of Manuscript Bologna, Liceo Musicale, Q. 15 (olim 37)*, dans *Musica Disciplina*, t. II (1948), pp. 231 sq. L'auteur ne donne malheureusement aucune description du manuscrit.

(³) F° 300^v. Dans l'inv. de DE VAN, f° 271^v.

(⁴) Voir ci-dessus, pp. 45-46.

(⁵) Débordant légèrement l'image, l'on voit en effet le début de la portée musicale. Le traitement de cette

fut soigneusement découpée et recollée. Si soigneusement même qu'il faut toucher le manuscrit pour s'en apercevoir...

Et d'où proviennent donc les musiciens les plus anciens du recueil ? Voici d'abord « magister » Ciconia, *custos* et chantre de la cathédrale de Padoue, représenté par la somme la plus considérable de son œuvre conservé (17 parties de messes et motets). Puis voici un certain Luca représenté par une seule œuvre : *Et in terra* (n° 42). Qui est-il ? Nous l'ignorons. Mais le *custos* qui succéda à Johannes Ciconia à Padoue porte précisément le même prénom : Luca [de Lendenaria (1)]. Mort prématurément en 1424, il n'eut guère le temps de se faire connaître. Cette œuvre isolée d'un musicien obscur nommé Luca (comme le *custos* de Padoue) n'est-elle pas, elle aussi, un nouvel indice de provenance ?

Tournons les feuillets. Quel est donc ce P. Rubeus qui écrit deux motets : *Missus est Gabriel angelus* (n° 200) et *Caro mea vere est cibus* (n° 262). Ne serait-ce pas ce Rubeus cité parmi les chantres de Padoue en 1428 (2) ? Et voilà sans doute ce Christophorus, mentionné parmi les « custodes et mansionarii » de la cathédrale de Saint-Prodocime de 1402 à 1426, qui, sous le nom de Christophorus de Monte, chante, à la manière de Ciconia, le doge Francesco Foscari en 1423 (*Plaude decus mundi*, n° 215) et saint Dominique dans le motet *Dominicus a dono hec* (n° 220). Enfin, paraît Matheus, *Prepositus* de Brixia, dont une seule composition est retenue ici : *Jhesus postquam monstraverat* (n° 221). Or, il fut, lui aussi, chantre à la cathédrale de Padoue de 1411 à 1427 (3).

A ces musiciens qui ont appartenu à la maîtrise padouane au temps de Ciconia ou peu après, il convient d'en joindre d'autres dont le style atteste l'action, proche encore, de maître Johannes : Fr. Antonius de « Civitate », auteur de parties de messe et des motets (n°s 60, 65, 208, 274) (4), et Antonius Romanus auquel nous devons des parties de messe (n° 27-29) et des motets. Dans le motet isorythmique à 4 voix *Carminibus festes muse — O requies populi* (n° 206), il célèbre le doge Francesco Foscari (1423) ; un autre motet, *Ducalis sedes inclita — Stirps Mocenigo veneti* (n° 243), est écrit en l'honneur d'un autre doge, Tommaso Mocenigo, qui régna de 1414 à 1423.

Enfin, qu'enseignent certaines compositions ?

lettrine n'est pas isolé : au cours des remaniements successifs du ms, des lettrines illustrées qui ornaient le ms. primitif ont été soigneusement découpées et recollées.

(1) Cf. ci-dessus, p. 49.

De 1412 à 1424, Luca accomplira à la cathédrale de Padoue les fonctions de *custos* et de chantre. (P. A. C., *Caneva*, 1411 à 1424 et P. A. S., *Not. Nicolini*, Reg. 40, fol. 345 v°).

(2) P. A. C., *Caneva*, 1428, 1429, non fol.

(3) En 1411, « Melchior [sic] de Brissia, cantor » bénéficiaire d'une chapellenie. (P. A. S., *Not. Nicolini*), R. 41, fol. 181. Dans les autres textes, il est mentionné sous son véritable prénom : Matheus. A partir de 1421, il porte le titre de « Dominus prepositus » (P. A. C., *Caneva*, 1421, 1423, 1424, 1425, 1427, non fol. « Rinoncia del R. Marchiovo Preposito Brissien, cantore della cappella della B. Vergine che era stata data per salario di Cantore et collatione della pred. a al R. Giovanni di Michele di Padua ». — *Caneva*, 1421-1425. — R. *Bartholomeo*, III, f° 106). Rappelons qu'un « Matheus cantor » est mentionné dans les comptes de la cathédrale de Padoue en 1405 (Cfr ci-dessus, p. 44, n. 2). — Cfr aussi R. *CASIMIRI*, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI*, dans *Note d'Archivio*, 1941, p. 147, qui ne le cite qu'en 1423 et 1425. Il est vrai que Mgr Casimir n'a pas consulté les registres *Caneva* et tire ses observations de registres recopiés au XVIII^e s.

(4) Voir plus haut, p. 66, n. 2.

Qu'elles ont été recueillies dans la cathédrale de Padoue parce qu'elles l'intéressaient principalement et, parfois même, exclusivement. Ainsi en est-il des motets que Ciconia adressa à Zabarella, archiprêtre de Saint-Prosdocime, au doge de Venise, « protecteur » de Padoue, aux trois « presules » qui se succéderent sur le siège padouan de 1398 à 1411 : Stefano Carrara, Albano Michele, Pietro Marcello. Ces motets concernent si bien Padoue qu'ils ne se trouvent (malgré leurs qualités) dans aucun autre manuscrit. Et pourquoi aurait-on chanté à Florence, à Brescia (¹) ou à Bologne les mérites des évêques padouans ? Bref, l'ornementation du manuscrit, les premiers compositeurs, la nature de certaines œuvres, tout concorde à prouver que le codex fut composé à Padoue et commencé après le dernier motet daté de Ciconia (1409), et sans doute après sa mort. Dès son origine, il a recueilli des œuvres que Ciconia avait composées alors qu'il était chanteur de la cathédrale, qu'il avait adressées de Liège à des prélates padouans ou qu'il avait emportées avec lui dans son ultime voyage. C'est sans doute ce recueil que consulta le *Padre Martini* quand il s'intéressa à notre musicien. En effet, aucun autre codex n'était alors connu, qui contient plusieurs œuvres de Ciconia « de la fin du XIV^e siècle ou du début du XV^e » (²).

Mais, entre Padoue et Bologne, quels furent les cheminement du manuscrit ? Pour répondre à cette interrogation, il conviendrait de connaître les lieux où les maîtres français, — du Nord, de Paris ou du Midi, — liégeois et anglais, qui abondent dans les différentes sections du recueil, ont vécu et travaillé.

Les Français d'abord. Nous savons certes que Dufay fut en rapport avec les Malatesta, sinon à leur Cour, de 1420 à 1426 (³) avant d'être chanteur à la chapelle pontificale (⁴). Nous savons aussi que Beltrame Ferragut assuma les fonctions de chanteur du Dôme de Milan dès 1425 ; en 1431, il devait être au service de Nicolas de Ferrare (⁵). Nicolas Grenon était, en 1425, au service de la chapelle pontificale (⁶) ; Pierre Fontaine l'était de 1420 à 1424 (⁷). La réputation du Rémois Baude Cordier n'aurait pas gagné Rome et son œuvre ne serait pas consignée dans plusieurs manuscrits italiens s'il n'avait vécu en Italie ; mais ce fait, déjà suggéré par son rondeau du ms. de Chantilly (1047, n. 2), doit être reporté au XIV^e siècle. Carmen, Tapissier, Locqueville et Grossin devaient être assez connus pour que, de Paris, leur renom parvînt dans le nord de l'Italie. Mais dans quel centre et par quelle médiation des musiciens comme G. Velut, Thomas Fabri, Guillaume le Grant,

(¹) A l'Université de Bologne, l'on conserve, en effet, un codex (BU) que Besseler croit originaire de Brescia et qui contient le motet de Ciconia en l'honneur de saint Nicolas. Cf. BESSELER, *The manuscript Bologna Bibl. univ. 2216*, dans *Mus. Disc.*, t. VI (1952). L'auteur suggère l'existence d'un centre musical à Brescia au moment où fut rassemblé le répertoire de BU (p. 54).

(²) Voir *Introduction*, p. V, n. 2.

(³) BESSELER, *Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays*, dans *Archiv. f. Mus. Wissenschaft*, 1952, p. 159 ss.

(⁴) HABERL, *W. Dufay*, dans *Vierteljahrsschrift f. Musikwiss.*, t. I (1885) et *Bausteine...* t. I, et t. III, p. 33.

(⁵) CL. SARTORI, *Matteo da Perugia e Bertrand Feragut, i due primi maestri di cappella del Duomo di Milano*, dans *Acta Musicologica*, t. XXVIII (1956), pp. 12-27.

(⁶) J. MARIX, *Les musiciens de la Cour de Bourgogne au XV^e siècle*, Paris, 1937, p. XIII.

(⁷) BAIX, *La chambre apostolique de Martin V*, p. 57, n° 181, n. 5. — DUBRULLE, *Annales de Saint-Louis des Français*, t. X, p. 386, n. 6. — D. U. BERLIÈRE, *Diversa Cameralia...*, n° 209.

Bosquet, Fr. de Insula, « Cameraco », Io. le Grant, Joh. Reson, Briquet, Passet..., méritèrent-ils de voir leurs œuvres consignées dans le codex bolognais ?

Que des Liégeois comme Joh. Brassart, Hugo et Arnold de Lantins fussent représentés dans des manuscrits italiens et particulièrement dans *BL*, leurs fonctions, mêmes passagères à la chapelle pontificale (¹), certains de leurs motets de circonstance en l'honneur de Venise ou de Vicence (²) l'expliqueraient ; qu'un Hubert de Salinis (³) ait salué, en 1417, la fin du schisme, justifie la présence de cet *Et in terra : Gloria jubilacio* dans *BL* (nº 54) ; mais ce motet en l'honneur de saint Lambert (nº 247), *Psallat chorus in novo carmine-Eximie pater et regie rector*, n'aurait guère pu être écrit que pour la cathédrale de Liège. Et comment donc Johannes de Sarto, Nic. Natalis, J. Fr. de Gembloux et Joh. de Lymburgia furent-ils à ce point connus dans le nord de l'Italie ? Peut-être Johannes de Lymburgia, dont *BL* contient 47 compositions, prit-il une part active à la rédaction d'une importante section du manuscrit, voire même à son remaniement ? Mais où ?

Quant aux Anglais, Gervasius de Anglia, Joh. Dunstable, Joh. Benet, Jo. Alani, Leonel, nous ignorons tout de leurs contacts avec l'Italie ; cependant, c'est en grande partie par la médiation de sources italiennes qu'ils passèrent à la postérité.

Est-ce à Bologne, dans l'entourage de Martin V, vers 1425, ou d'Eugène IV, vers 1436, que le codex *BL* fut ainsi finalement remanié, démembré, complété ? Est-ce à Brescia, comme le suggère Besseler à propos du ms. *BU* (⁴) ? Et Venise, souvent à l'honneur (⁵), n'aurait-elle pas été l'une des étapes importantes dans la vie du manuscrit ? Cette circonstance expliquerait qu'il offre tant de concordances avec le codex d'Oxford, rédigé à Venise (⁶).

3. — *Le manuscrit de Modène (Mod.).*

Le somptueux codex de Modène ne contient que deux œuvres de Ciconia : le canon *Quod jactatur*, noté sur les deux dernières portées du deuxième cahier (fol. 20 v) (⁷), et le virelai *Sus un fontayne* reproduit dans le troisième cahier (fol. 27). Le

(¹) Brassart en 1431 (cfr HABERL, *Bausteine...*, t. I, p. 66, t. III, p. 33). Arn. de Lantins en 1431-1432 (cfr HABERL, *ibid.*, t. I, pp. 25, 66, 80, 86, t. III, p. 33).

(²) *BU*, nº 42 ; *O.*, 66 ; *O.*, 115. V. aussi les ballades italiennes d'Hugo.

(³) Ce musicien paraît surtout avoir vécu en France, peut-être dans l'entourage d'Olivier Du Guesclin (voir Chantilly, 1047, nº 72). Mais il pourrait être originaire du pays de Liège et particulièrement de Slins (latin Salinis) où la cathédrale Saint-Lambert de Liège avait des biens.

(⁴) BESSELER, *The Manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216*, dans *Musica Disciplina*, t. VI (1952), p. 40.

(⁵) Voir nºs 185, 187, 206, 215, 244, 257.

(⁶) Le manuscrit d'Oxford (*O*) et celui de la bibliothèque universitaire de Bologne (*BU*) ne contiennent pas *d'unica* de Ciconia ; (une seule exception : *Et in terra* nº 24 de notre inventaire, qui peut avoir été éliminé au cours des remaniements successifs de *BL*) leur source a vraisemblablement été *BL*. C'est pourquoi ils ne font pas l'objet d'une étude particulière dans cet ouvrage. Sur le ms. *O*, cfr REANEY, *The manuscript Oxford Bodleian Library Canonicus Misc. 213*, dans *Musica Disciplina*, t. IX (1955), pp. 73-104.

(⁷) En dessous d'une chanson anonyme : *Je ne puis avoir plaisir*. Le canon de Ciconia n'est pas la seule composition du genre insérée dans le codex. Au bas du fol. 40v., — une fois encore à la fin d'un cahier, — le scribe a transcrit un canon de Matheus de Perusio ; *Andray soulet*.

canon est un *unicum* et le virelai nous est transmis dans une autre source : le ms. Oxford Can. Misc. 229, originaire de Padoue (¹).

M. Pirrotta, qui a minutieusement analysé le codex (²), distingue deux parties différentes par l'âge, l'écriture, la notation et les auteurs. Le premier et le cinquième cahiers sont entièrement occupés par des œuvres de Matheus de Perusio, hormis une chanson de Nicolas Grenon à laquelle Matheus ajouta un contraténor. Parce que Grenon appartint en 1425 à la chapelle de Martin V, M. Pirrotta estime que ces cahiers peuvent dater de cette époque (³). Mais, seuls, les cahiers intermédiaires nous intéressent, puisque le canon et le virelai de Ciconia sont respectivement consignés dans les fascicules 2 et 3.

Quand ces cahiers furent-ils copiés ? Dans le nord de l'Italie, au début du XV^e siècle, — répond M. Pirrotta, — et plus précisément à Bologne durant les pontificats d'Alexandre V (1409-1410) et de Jean XXIII (1410-1414). Par qui ? Par Matheus de Perusio dont quelques œuvres de jeunesse se retrouvent dans ces cahiers : de Milan, Matheus aurait sans doute suivi à Bologne son ancien maître l'archevêque de Milan, devenu pape sous le nom de Alexandre V ; peut-être serait-il resté à Bologne sous le pontificat de Jean XXIII (⁴).

Tout récemment, M. Sartori a avancé une autre hypothèse (⁵) : ce serait à Pavie, où le cardinal-archevêque de Milan, Pietro Filanzo, le futur Alexandre V, entretenait une cour et une chapelle, qu'il faudrait situer la rédaction de la partie ancienne du manuscrit de Modène. Les trois motets qui font allusion à un collège de musiciens : *Zacharias*, *Sumite karissime*, *Conr. di Pistoria*, *Veri almi pastores-Musicale collegium* et *Bart. da Bologna, Arte psallentes*, auraient été composées non à Bologne entre 1409 et 1414, mais à Pavie vers 1406-1407.

Observons tout d'abord qu'il s'agit d'un groupe de musiciens au service d'un pontife et non d'un cardinal (... « summo pontifice coram... ») et d'un pontife dont l'autorité doit être affirmée (... « *vero et almo pastori* »...). Ensuite, d'autres œuvres du codex se rapportent nettement à la personne de Clément VII : *Inclite flos ortis Gebenensis* de Mayhuet de Joan (n^o 25) (⁶), *Courtois et sage* (n^o 68) de Magister Egidius (⁷), *Par les bons Gedeons et Samson* (n^o 59) de Philipottus de Caserta. Ces louanges, faites pour le pape d'Avignon, convenait-il de les chanter dans l'entourage d'un pape (Alexandre V ou Jean XXIII) qui se considérait comme le seul

(¹) Voir plus bas, p. 74 sq.

(²) PIRROTTA, *Il codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del' 400*, Palerme, 1946.

(³) Il faudrait supposer que ce séjour de N. Grenon en Italie est le premier. Ce n'est pas impossible, mais en 1385, il était déjà célèbre et faisait partie de la chapelle de Philippe le Hardi.

(⁴) PIRROTTA, *op. cit.*, p. 55.

(⁵) Cl. SARTORI, *Matteo da Perugia e Bertrand Feragut...*, *Acta Musicologica*, t. XXVIII (1956), pp. 12-27.

(⁶) Pour Matheus de Sancto Johanne, son familier et clerc de sa chapelle, Louis d'Anjou demande à Clément VII un canonat à Laon. Cfr HANQUET, *Lettres de Clément VII*, t. I, n^o 347 (Rotulus du duc d'Anjou du 17 novembre 1378). Le duc rappelle, dans sa requête, que son protégé « ... etiam eidem Sanctitati Vestre fideliter servivit... ». En 1363, un Mathieu du monastère de Saint-Jean était au service de la reine Jeanne. Cfr DUBRULLE, *Les registres d'Urbain V*, Paris, 1926, p. 28, n^o 290.

(⁷) L'identité de ce personnage est difficile à établir. S'agit-il d'Egidius de Morino ou d'Egidius de Francia ? Nous laisserons à notre collègue R. H. Hoppin le soin d'élucider cette question. (Voir : *Les Colloques de Wégimont, II-1955* ; *L'Ars nova*, Paris, « Les Belles Lettres », 1959, p. 83 ss.)

légitime et pour lequel Clément VII et son successeur, Benoît XIII, étaient usurpateurs et schismatiques ? N'est-il pas surprenant que Matheus de Perusio ait trouvé opportun de les retranscrire alors même que les trois papes, — ceux d'Avignon, de Rome et de Pise, — durcissaient leurs positions respectives ? N'est-il pas plus logique d'admettre que les fasc. 2-3-4 de *Mod.* auraient été non seulement écrits mais encore transcrits en Avignon ?

D'autres observations, du reste, confirment cette hypothèse. Parmi les pièces les plus anciennes de *Mod.*, figure le motet *Apta caro* (n° 29), également consigné dans le manuscrit d'Ivrée, dont l'origine avignonnaise n'est pas contestée. Le même manuscrit contient une autre composition de Mayhuet de S. Joan : *Fortune faulce perverse*, ce qui tend à le montrer un contact avec les milieux avignonnais bien avant l'avènement du schisme (¹). Enfin, aux trois musiciens cités plus haut, dont les rapports avec la cour d'Avignon sont évidents, il convient d'ajouter le nom de Johan. Simonis de Haspre (dit aussi Hasprois), représenté ici par une composition ; ce musicien avait fait partie de la chapelle de Clément VII avant d'être enrôlé dans celle de Benoît XIII (²). Même la présence de musiciens padouans dans le manuscrit de Modène n'exclut pas son origine avignonnaise : rappelons qu'en 1370, Marsillio Carrara s'était réfugié auprès d'Urbain V, que Francesco Carrara, *il Vecchio*, entretenait avec la cour d'Avignon des rapports cordiaux et que son fils, le *Novello*, fut reçu en grand honneur par Clément VII, en 1389 et en 1393 (³). Quant aux musiciens dont les attaches avec le sud-ouest de la France sont connues, tel ce Jacopinus Selesses (ou Senleche) (⁴), leur présence dans *Mod.* n'a rien d'étonnant : on connaît, en effet, l'attachement à la cause avignonnaise de toute cette région de la France et le ralliement des cours d'Aragon et de Castille. Et Matheus de Perusio, lui-même, et Zacharias cantor, n'auraient-ils pas, avant de poursuivre leur carrière dans le nord de l'Italie, appartenu à une chapelle cardinalice d'Avignon ? Quant à Philipottus de Caserta, il a certainement vécu dans un milieu de culture française, comme en témoignent ses chansons, pour ne pas parler de son traité (⁵).

C'est dans cette perspective, croyons-nous, qu'il faut examiner les deux pièces

(¹) Rappelons que nous situons le manuscrit d'Ivrée sous les pontificats de Clément VI (1342-1352) et d'Innocent VI (1352-1362). Voir plus haut, p. 15.

(²) Johannes Simonis, clerc du diocèse de Cambrai, est familier du roi de Portugal en 1378. (HANQUET, *Lettres de Clément VII*, n° 2279). Johan Simon est cité, en 1380, parmi les musiciens de Charles V à Paris. (PIRRO, *La musique à Paris sous le règne de Charles VI*, Strasbourg, 1930, pp. 2 et 23) ; c'est du reste au titre de « menestrel du roi de France » qu'il se fait entendre à la Cour d'Aragon en 1379. (ANGLES, *Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14 Jahr.*, dans *Bericht über den Musikwiss. Kongress in Basel*, 1924, Bâle, 1925, p. 64). Après la mort de Charles V, il a dû se rendre en Avignon au service de Clément VII ; en 1394, Benoît XIII le confirmait dans sa fonction de chantre pontifical (HABERL, *Bausteine...*, t. III, p. 25).

(³) Voir plus haut, pp. 25 et 40, n. 2.

(⁴) Il fut notamment à la cour d'Aragon et déplora la mort d'Alienor (1382) dans la ballade *Fuiions dechi* (cfr ANGLES, *Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14 Jahr.*, dans *Bericht über den Musikwiss. Kongress in Basel*, 1924, Bâle, 1925, pp. 56 sq).

(⁵) Bien que M. REANEY (dans *M. G. G., s. v. Egidius de Murino*) attribue à ce dernier la paternité du *Tractatus de diversis figuris*, nous continuons, pour des raisons que nous exposerons ailleurs, à le considérer comme l'œuvre de Philipottus de Caserta. Remarquons que l'auteur connaît la langue du Midi de la France puisqu'il fait allusion à une forme de syncope que l'on y appelle « traynour » : « quod dicitur secundum illos de Francia vulgariter trayn vel traynour ». Cf DE COUSSEMAKER, *Scriptores...*, t. III, p. 123. Un Français du Nord (Morinus = Thérouanne) dirait-il « illos de Francia » et cette expression n'est-elle pas plutôt d'un Italien ?

de Ciconia transmises par *Mod.* N'auraient-elles pas, elles aussi, été écrites en Avignon ? Dans son virelai, Johannes fait allusion à trois œuvres de Filipottus de Caserta qui sont précisément reproduites dans les cahiers 3 et 4 du même recueil (¹). Or, dans son *Tractatus de diversis figuris*, Filipottus fait allusion, comme à ses vieux maîtres, aux créateurs de l'*Ars nova* française ; ces exemples se situent vers 1320 et 1350 (²) ; selon ces éléments, donnés par Filipottus lui-même, son traité ne peut guère être postérieur à 1370. Or les règles formulées dans ce traité sont appliquées dans les trois œuvres de Filipottus et dans le virelai de Ciconia. Dès lors, il convient de situer *Sus un fontayne* et *Quod jactatur* vers l'époque 1367-1372.

4. — *Les fragments de sainte-Justine de Padoue.*
(*Pad.*, *Pad. B*, *Pad. 02*, *Pad. D*, *Dom*).

L'origine de ces fragments, — quelques feuillets trop souvent délabrés, — n'est pas douteuse : tous proviennent de l'abbaye de Sainte-Justine de Padoue. C'est, en effet, dans ce monastère que des moines en firent des gardes de reliure à la fin du XV^e ou au XVI^e siècle.

Mais comment les bons pères, qui comptaient assurément des musiciens parmi eux (³), — étaient-ils entrés en possession de ces œuvres qui devaient, dès lors, partager le sort de leur bibliothèque (⁴) ?

Un fait a retenu notre attention ; en 1398, Andrea, fils de Francesco Novello, était devenu abbé de Sainte-Justine (⁵). Élevé dans une cour où se rencontraient poètes et musiciens, n'aurait-il pas apporté, dans son abbaye, ballades, madrigaux et virelais en même temps que des parties de messe ? En tout cas, et dans l'état actuel de nos connaissances, le répertoire représenté par ces fragments est plus profane que liturgique.

Besseler avait établi un premier inventaire de ces fragments (⁶), mais deux découvertes sont venues l'enrichir. Un récent décollage d'un feuillet de garde, dans le manuscrit conservé à Domodossola (actuellement à Stresa), a permis de reconnaître une composition de Ciconia : *Io crido amor* (⁷). D'autre part, on le sait, M. Dr. Plamenac a repéré de nouveaux fragments, insérés dans les plats de reliure et la garde du manuscrit n° 1106 de la bibliothèque universitaire de Padoue (⁸).

(¹) Voir plus loin, p. 82 et n. 2.

(²) DE COUSSEMAKER, *op. cit.*, p. 118.

(³) Dans le temps limité de notre séjour à Padoue, nous n'avons pu que sonder le fonds considérable de Sainte-Justine aux archives de l'État. Cependant, signalons, en 1401, un « Luca cantor de Abbatia, residente in monasterio Sancte Justine... » P. A. S., *Not. Albertini*, R. 286, fol. 113.

(⁴) La bibliothèque de l'abbaye de Sainte-Justine fut en grande partie transportée à Paris par ordre de Napoléon et rendue ensuite à l'Italie. Cela n'allait pas sans dispersions ; plusieurs manuscrits parurent même sur les marchés (ce qui explique la présence de l'un des fragments musicaux à Oxford). La bibliothèque universitaire de Padoue recueillit les épaves de cette vaste librairie. Parmi les manuscrits demeurés à Paris, il n'en est pas qui contiennent des fragments musicaux.

(⁵) Voir plus haut, p. 43 et n. 2.

(⁶) BESSELER, *Studien*, 1925, pp. 229-231.

(⁷) CONTINI, *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti*, dans *Archivium romanicum*, 1938, p. 1, n. 2.

(⁸) Voir ci-dessus, p. 53 et n. 3.

A l'heure actuelle, nous connaissons donc cinq fragments d'un codex dont l'importance doit être considérable ; ils totalisent 52 compositions. Pour en déterminer l'époque et le lieu de rédaction, pour mieux situer les œuvres de Johannes Ciconia qui y figurent, il nous a paru opportun d'en dresser le tableau.

Nº	Ms. Pad.	Titre	genre	voix	Compositeur	Concordances Observations
1	658 f. 1'-2.	<i>O ciecco mondo</i>	Madr.	2	[Jacopo da Bo- logna].	<i>FP; P; FL; PR; Fa.</i>
2	ibid. f. 2	<i>C'est pour vous dame</i> (fin de <i>Or sus vous</i> <i>dormez trop</i>).	Ball.	3	an.	<i>Str; PR; P; Lo; Iv.</i> (incomplet).
3	ibid. f. 2'	{ <i>Apollinis-</i> [<i>Zodiacum</i>]	Mot.	4 (3)	an.	<i>Str; Iv; Barc. Trém.</i> (Triplum seul).
4	684 f. 1	<i>Sanctus</i>	P. M.	3	Gratiosus [de Padua]	
5	ibid. f. 1'	<i>Gran piant' agli occhi</i>	Ball.	3	M. Francesco de Florentia	<i>FP; PR; Lo; P; FL.</i>
6	ibid. f. 1'	<i>Si te so stato e vogli</i> <i>esser fedele</i>	Ball.	2	[Francesco de Florentia]	<i>FP; P; FL; PR; Mn.</i>
7	ibid. f. 2	<i>Et in terra. Tro ;</i> <i>Qui sonitu melodie</i>	P. M.	3	an.	<i>Iv; Apt; Brl; Str;</i> <i>Fleischer.</i>
8	ibid. f. 2'	<i>Poy che partir convien</i> <i>mi dona cara</i>	Ball.	2	Francesco de Florentia	<i>FP; P; FL; Prague, 248.</i>
9	ibid. f. 2'	<i>Alta regina de virtu</i> <i>ornata</i>	Mot.	?	Gratiosus de Padua	(Cantus seul).
10	ibid. f. 3	<i>Et in terra</i>	P. M.	3	Gratiosus	
11	ibid. f. 3'	<i>Patrem</i>	P. M.	4 (2)	Perneth	<i>Apt</i> (Bonbarde) ; <i>Str</i> (Prunet) (incomplet).
12	1106 f. 1'	{ <i>Padu... serenans</i> [<i>nobile-</i> <i>Pastor bonus</i>	Mot. is.	3 ou 4 (2)	[Ciconia]	attr. Plamenac (cantus et tenor).
13	ibid. f. 1	{ <i>Maria virgo davitica-</i> [<i>O Maria Maris stella</i>	Mot.	3	an.	<i>BL; Mü 3232 a.</i>
14	ibid. f. 2	<i>Principum nobilissime</i>	Mot.	?	(Franciscus) [de Florentia]	au doge Andrea Contarini (1368-1382) (cantus seul).
15	ibid. f. 2'	<i>Hic est precursor</i>	Mot.	2	an.	(Motet-madrigal. Amen = ri- tornello).
16	ibid. f. 3	<i>O proles Yspanie</i>	Mot. is	3 ou 4 (2)	[Ciconia]	attr. Plamenac. (cantus et té- nor).
17	ibid. f. 3'	<i>Laudibus dignis</i>	Mot.	2 ?	[Jacopo da Bo- logna]	acrost. : <i>Luchinus dux.</i> Attr. Plamenac (cantus seul).
18	1115 f. 1	<i>Se per dureça tu morir</i> <i>me fay</i>	Ball.	2	an.	

Nº	Ms. Pad.	Titre	genre	voix	Compositeur	Concordances
19	ibid. f. 1	contraténor de <i>Ay si</i>				
20	ibid. f. 1'	<i>Aler men veus en strangne partie</i>	Ch.	2 (1)	Johannes [Ciconia]	contrefaçon : <i>O Beatum incendium.</i>
21	ibid. f. 2	<i>En ce gracieux temps joli</i>	Vir.	3	Selesses	<i>PR ; Mod ; Str.</i>
22	ibid. f. 2'	<i>Dolce, dolce fortuna</i>	Ball.	2	Mg. Johannes Ciconia	<i>Pc.</i>
23	ibid. f. 2'	<i>A pianger l'occhi</i>	Ball.	2 (1)	[An]tonellus [de Caserta]	<i>Mn ; Pist.</i>
24	1475 f. 1	<i>Et in terra</i>	P. M.	?	an.	(Tenor seul, fragment).
25	ibid. f. 1	<i>De non fuggir da me</i>	Ball.	2	Mag. Franciscus de Florentia	<i>FL ; FP ; PR.</i>
26	ibid. f. 1'	{ <i>Lux purpurata radiis- Diligite iusticiam</i>	Mot.	3	M. Jacobus de Bononia	
27	1475 f. 2	<i>Sanctus</i>	P. M.	3	an.	(fragment).
28	ibid. f. 2'	<i>Agnus</i>	P. M.	3	an.	(fragment).
29	ibid. f. 3	{ <i>Gratiosus fervidus- Magnanissime opere</i>	Mot.	3	an. [Matheus de Perusio]	<i>Mod.</i>
30	ibid. f. 3'	<i>Et in terra. Tr : Cle- mentie pax bajula</i>	P. M.	?	an.	
31	ibid. f. 4	<i>Et in terra</i>	P. M.	?	[Johannes] Ciconia	(feuillet coupé, fragment).
32	ibid. f. 4	<i>Ite missa est</i>	P. M.	4	[G. de Machaut]	<i>Mach. : Messe (incomplet)</i>
	ibid. f. 4'	Partie de messe et fragment d'une ballade italienne dont l'incipit fait défaut. (Feuillet coupé. Fragments).				
33	ibid. f. 5	<i>Et in terra. Tr : Cle- mentie...</i>	P. M.	?	an.	
	ibid. f. 5'	suite...				
34	ibid. f. 5'	<i>Se questa dea de virtu</i>	Ball.	3	Joh. Baçus Cor- rearius de Bononia	<i>PR.</i>
35	ibid. f. 6	<i>Et in terra. Tr : Spi- ritus et alme</i>	P. M.	3 ?	Engardus	(feuillet coupé, fragment).
36	ibid. f. 6'	<i>Et in terra</i>	P. M.	?	Johannes [Ciconia ?]	(feuillet coupé, fragment).
37	O2 f. 1'-2	<i>Sanctus</i>	P. M.	3 ?	an.	(incomplet).
38	f. 2' ibid.	<i>Benedicamus domino</i>	P. M.	2 ?	an.	(fragment)

Nº	Ms. Pad.	Titre	genre	voix	Compositeur	Concordances Observations
39	ibid. f. 2'	<i>Per ch'io te disprisiando</i> (Rit. de <i>O cieco mondo</i>).	Madr.	2	[Jacopo de Bologna]	v. n° 1.
40	ibid. f. 2'-3	<i>Sanctus</i>	P. M.	4	Mediolano	(fragment).
41	ibid. f. 3'	<i>Patrem</i>	P. M.	?	Berlatus	(cantus seul).
42	ibid. f. 4'-5	<i>Et in terra</i>	P. M.	?	an.	(cantus seul).
43	ibid. f. 5	<i>Sones ces nacheres apertmant</i>	?	?	an.	(Ténor et contraténor).
44	ibid. f. 5'	<i>Sanctus</i>	P. M.	3	Barbitonsori	
45	ibid f. 6	<i>Dona s'i t'o falito</i>	Ball.	2	M. Franciscus de Florentia	<i>FP; Lo; P; FL; PR; Mn.</i>
46	ibid. f. 6	<i>Ma fin est mon com- mencement</i>	Rond.	2	[Machaut]	<i>Mach. R.</i>
47	ibid. f. 6'	<i>Sus une fontayne</i>	Vir.	3	[Joh. Ciconia]	<i>Mod.</i>
48	Dom.	(<i>incipit illis</i>)	Ball. ?	?	Mg. Jacobus Corbus de Padua	
49	ibid.	<i>Ben che da vui donna</i>	Ball.	2	Mg. Johannes Ciconia	(incomplet)
50	ibid.	<i>Se le lagrime antiche el dolce amor</i>	Ball.	2	Mg. Zanninus de Peraga de Padua	(fragment)
51	ibid.	<i>Io crido amor</i>	Ball.	?	Joh. Ciconia	(illisible)
52	ibid.	<i>I strali ardenti</i>	Ball.	?	an.	(fragment)

Cet inventaire révèle un répertoire relativement homogène malgré son double caractère profane et sacré. En effet, le nom des musiciens, leurs générations, le caractère même du répertoire, tout converge vers cette double conclusion : le recueil musical, autrefois en usage à l'abbaye de Sainte-Justine, fut rassemblé dans les dernières années du XIV^e siècle (au plus tard, à l'aube du XV^e) à Padoue et vraisemblablement pour la cour des Carrara.

Voyons les musiciens. Gratiosus de Padua, Joh. de Mediolano, Mag. Jacobus Corbus de Padua, Mag. Zanninus de Peraga de Padua, dont l'origine padouane n'est pas douteuse ⁽¹⁾, sont représentés, dans les fragments de Ste-Justine, par des *unica* :

⁽¹⁾ Gratiosus de Padua était à la cour de Francesco Carrara il Vecchio (cfr E. LEVI, *Francesco da Vannozzo*, p. 76). Il était mort avant 1413 (cfr ZONTA et BROLLO, *Acta...*, p. 80). Mediolano est situé à quelques kilomètres de Padoue. Un Johannes de Mediolano, ord. Heremitarum, est cité à l'université de Padoue en 1415 (cfr ZONTA et BROLLO, *op. cit.*, n° 358).

leur réputation n'a pas dépassé les limites de leur région. La présence d'œuvres de Ciconia (au nombre de 8) confirme cette localisation. Nous savons, en effet, que bien avant d'être attaché à la cathédrale de Saint-Prosdocime, Ciconia entretenait des relations avec Padoue, notamment avec le milieu des Carrara (¹). Que des maîtres comme Jacopo da Bologna, Francesco Landini et Machaut soient présents dans ces fragments, cela n'a rien d'étonnant : leur renom est considérable et leurs noms partout répandus en cette fin du XIV^e siècle. Quant à Jacques Selesses, Antonellus de Caserta, Matheus da Perusio, les concordances de leurs œuvres avec le manuscrit de Modène indiquent, une fois de plus, que les relations musicales suivaient la voie des relations politiques entre Avignon et Padoue.

Cet examen sommaire propose une autre conclusion. Trois générations de musiciens sont représentés dans les fragments de Sainte-Justine : celle de Jacopo da Bologna, († après 1351), celle de Francesco Landini (1325-1397) et celle de Ciconia (env. 1335-1411). Ainsi s'explique la présence de pièces à 2 voix, madrigaux ou motets écrits en style de madrigal, de ballades et de motets d'une polyphonie plus complexe, souvent à 3 voix. Quant aux parties de messe, — exception faite de l'extrait de la messe de Machaut, — elles appartiennent à des maîtres de la génération de Ciconia. Elles ont pour auteurs respectifs Saint-Omer, Engardus, Gratirosus de Padua, Perneth, Mediolanus, Berlatus, Barbitonsori et Ciconia. Le jeu des concordances (Ivrée, Apt, Strasbourg) évoque, une fois encore, Avignon et indique la seconde moitié, plus particulièrement le dernier tiers du XIV^e siècle. En conséquence, on peut admettre que le manuscrit de Sainte-Justine fut rédigé à Padoue à la fin du XIV^e siècle, même si certains compositeurs qui y sont représentés, prolongent leur existence un peu au delà de 1400.

Ainsi, chansons de France, ballades et madrigaux d'Italie, messes d'Avignon restituent le climat musical de la cité des Carrara aux derniers temps d'une splendeur menacée. C'est dans ce milieu qu'apparaissent quelques œuvres de Ciconia absentes en d'autres sources. Et n'est-il pas curieux d'y trouver précisément cette chanson dont le texte courtois laisse transparaître une intention personnelle : *Aler men veus en strange partie*? La patrie lointaine allait devenir la patrie d'élection de Ciconia et conserver, pour la postérité, sur quelques précieux parchemins, le nom du musicien de Liège.

5. — *Les autres manuscrits.*

(*Parma, RU2, O, Pc., P, Pz, Tr., StP, Kras.*)

Ces manuscrits ne sont que des sources dérivées pour l'étude des œuvres de Ciconia. Cependant, plusieurs d'entre eux contiennent l'unique copie connue d'une composition de maître Johannes (Oxford, *Et in terra*, n° 24 de notre inventaire ; Krasinski et Saint-Petersbourg, *Patrem*, n° 29 ; Krasinski, le motet *Regina gloriosa* n° 32) ou en offrent le leçon la plus ancienne (Paris, n. a. 4917 (*Pz.*), *Lizadra donna*, n° 14 et Rome, *Urb. lat.* 1411, *O rosa bella*, (n° 15)).

(¹) V. plus haut, pp. 38-40.

L'une des sources les plus tardives sans doute, le ms. Paris, n. a. fr. 4379 (*Pc*), complète le répertoire profane de Ciconia représenté dans le codex Mancini par trois ballades, d'ailleurs connues par d'autres sources : *Lizadra donna*, *O rosa bella* et *Dolce fortuna*. Il le double avec *Con lagreme*. Malheureusement, ce manuscrit est trop récent, même dans sa partie la plus ancienne (¹). Il ne peut donc fournir aucune indication sur la date de composition des chansons de Ciconia qu'il contient. Toutefois, il n'est pas inutile. Il révèle notamment le succès prolongé de certaines œuvres de Ciconia, qui sont encore transcrives au milieu du XV^e siècle en dépit du profond changement de l'esthétique musicale. Le même succès explique la présence de *O rosa bella* dans le manuscrit romain (*RU2*) où elle figure parmi des compositions, nettement postérieures, de Dufay, Binchois et Dunstable (²). Si l'on en croit les manuscrits, la chanson de Ciconia qui eut la plus longue vie est la ballade *Con lagreme* qui fit l'objet de transcriptions en tablature d'orgue dans le *Buxheimer Orgelbuch* rédigé à Munich à la fin du XV^e siècle (³).

Dans le beau manuscrit italien de la Bibliothèque Nationale de Paris, 568 (*P*), la présence de *Con lagreme* ne livre pas, non plus, d'indice chronologique certain. Si le recueil comprend, dans sa grande majorité, des œuvres de la seconde génération des « trecentistes » italiens (⁴), la ballade de Ciconia se trouve, précisément, dans l'un des deux fascicules intercalés postérieurement à la rédaction primitive (fols. 50-60 et 71-80). Un *terminus post quem* situe ces cahiers : *Godi Firenze* de Paolo, où il est fait allusion à la prise de Pise par les Florentins en 1406 (⁵).

Un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, Fr. n. a. 4917 (*Pz*), mérite une attention plus spéciale car il doit dater des premières années du XV^e siècle ; l'apparition de l'écriture dite « humaniste » pour les deux dernières pièces (n^{os} 32 et 33), celle de la notation creuse, — qui se substitue aux notes rubriquées, — indique que le corpus fut constitué avant 1420. Or, il contient dans sa première partie des chansons françaises, dans la seconde des chansons italiennes dont les concordances avec *BU*, *O*, *PR*, *Pist.*, *Mn* et *Parme*, localisent la rédaction dans le nord de l'Italie. La pièce de Ciconia : *Lizadra donna* apparaît ici dans sa notation mi-italienne, mi-française originale, avec des changements de prolation rubriqués ; dans les fragments de *Parme* et dans le ms. *Paris 4379*, la notation rouge est remplacée par des notes évidées (⁶).

Quant aux manuscrits Krasinski et de Saint-Petersbourg, ils posent plus d'un problème qu'il n'est pas possible d'aborder ici. Comme le montre notre inventaire, ils contiennent en commun un *Patrem* de Ciconia ignoré d'autres sources, et l'un

(¹) DELISLE, *Manuscrits français et latins. Nouvelles acquisitions 1895-1891*, Paris, t. I, pp. 127-130, date le ms. de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e. Sa partie la plus ancienne pourrait dater du milieu du XV^e siècle.

(²) J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation*, t. I, p. 192.

(³) Facs. dans *Documenta Musicologica*, 2^e sér., éd. Bertha Ant. WALLNER, Cassel et Bâle, 1955. *O rosa bella* a fait aussi l'objet de plusieurs transcriptions dans ce recueil mais il s'agit de la composition de Dunstable.

(⁴) Cfr J. WOLF, *op. cit.*, t. I, p. 250 ss.

(⁵) VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento...*, p. 93, situe le corpus de *P* vers 1400-1405 et les fascicules intercalés entre 1406 et 1410 env.

(⁶) Le ms. *Pz* pourrait contenir d'autres pièces de Ciconia : *Mercè, mercè o morte* (conc. avec *Pistoia* et *BU*) et *O donna, donna crudele* ; mais le seul examen du style ne permet pas une attribution fondée.

d'eux, le ms. *Krasinski*, une œuvre unique : le motet *Regina gloriosa*. Enfin l'un et l'autre ont retenu cet *Et in terra* (n° 22) qui a subsisté à travers les remaniements successifs du manuscrit de Bologne (BL). Rappelons que ces trois œuvres, associées par le même « motif de tête », — celui même de *Regina gloriosa*, — ont vraisemblablement fait « groupe » dans la rédaction primitive du manuscrit de Bologne, ou dans une source plus ancienne encore. Observons d'ailleurs que, dans le ms. *Krasinski*, ces œuvres de Ciconia voisinent avec des compositions évoquant le nord de l'Italie et, plus particulièrement, les manuscrits padouans : *Opus Zacharie, Patrem* (fol. 193'-195'), *Opus Cakaris Mgri Anthoni* (Ant. Zachara de Teramo) *Et in terra* (fol. 196-196'), *Opus Egardi* (Engardus), *Et in terra* (fol. 204-205') (¹).

Par quel intermédiaire ces œuvres, chantées dans le nord de l'Italie à la fin du XIV^e et à l'aube du XV^e siècle, ont-elles gagné Cracovie (²) ? L'on songe à l'un de ces nombreux étudiants qui, venus parfaire leur formation à l'Université de Padoue, s'en retournaient ensuite dans leur patrie (³). Plus particulièrement, Nicolas de Radom, chante à Cracovie et auteur d'une partie du répertoire du ms *Krasinski*, n'avait-il pas reçu sa formation musicale dans le nord de l'Italie ? Son style semble l'indiquer. Ou bien accompagna-t-il un prélat polonais à ce rassemblement européen que fut, de 1414 à 1417, le Concile de Constance ? Ciconia venait à peine de mourir ; son œuvre était connue des musiciens et son protecteur, le Cardinal Zabarella, fut l'un des principaux acteurs du Concile.

Quant au manuscrit de Saint-Petersbourg, l'examen des œuvres de Ciconia indique par quelques détails suggestifs qu'il procède du manuscrit *Krasinski* ; son copiste a parfois mal interprété certains signes, corrects cependant dans les passages correspondants de *Kras*, mais négligemment consignés (⁴).

* * *

Ainsi, chaque recueil eut sa destination et sa vie singulière. A les feuilleter l'un près l'autre, le chercheur y découvre, en dépit de bien des incertitudes, une « personnalité » et même un « climat » qui leur sont propres. Aux fragments Mancini (*Mn*), tout profanes dans leur destination et principalement italiens d'écriture et de langage, répondent, pour la fin de la vie de Ciconia, les œuvres religieuses et officielles recueillies à Padoue, dans le milieu de la cathédrale, après la mort du musicien. Entre ces deux pôles chronologiques s'intercalent les cahiers 2-3-4 du codex de Modène, les fragments de Sainte-Justine et quelques pièces dispersées dans des sources italiennes. Des chants que le maître a composés au cours de son long séjour dans sa patrie (1372-1402), aucune source locale n'a gardé le souvenir et le « cha-

(¹) Comme *Pz*, ces deux manuscrits contiennent peut-être d'autres œuvres de Ciconia : notamment un *Et in terra* (*Kras.*, fol. 177-178). Mais les considérations de style, bien que précieuses, ne peuvent, à elles seules, fonder une attribution.

(²) Les allusions à cette ville localisent, sans hésitation possible, l'usage du manuscrit.

(³) ZONTA et BROLLO, *Acta...* (s. v. *Peraga* Zanninus de *Peraga* de Padoue était certainement d'origine ou d'une famille originaire de Prague (*Peraga* = Prague).

(⁴) Au fol. 10, par exemple, une ligature manque que le copiste de *StP* a négligée parce que, dans *Kras*, elle semble l'amorce de la portée suivante.

noine Johannes Ciconia » de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste à Liège doit sans doute à l'incendie et au pillage qui ravagèrent sa ville natale en 1468, d'être exclusivement, connu par des sources d'origine italienne.

II. LES TEXTES POÉTIQUES.

Les études musicales ne se bornaient pas, au moyen âge, à l'étude des règles du chant, des consonances et de la notation. Le nombre musical était aussi le nombre poétique. Dans l'ardent Midi, les poètes, qui charmaient les petites cours italiennes et les villes provençales, — Pétrarque et ses amis, Louis Sanctus ou Floriano de Rimini, — associaient musique et poésie. Dans le Nord, Guillaume de Machaut n'était pas seul à savoir rimer et noter : au temps que Johannes était enfant, maître Jean le Bel faisait, à Liège, « chansons et virelais ». L'habileté de notre Ciconia à mesurer le verbe n'est donc pas surprenante. Et l'insertion de son nom dans cinq motets de circonstance a la valeur d'une signature (1). Il est vrai que ces motets étaient latins. Et, pour un chanoine wallon, cette langue était plus classique que le français et l'italien.

Mais en français ou en italien, comme en latin, les musiciens et les poètes usaient, sans scrupule aucun, des formules et des expressions qu'ils empruntaient aux maîtres et aux « autorités » de leur temps. L'enseignement donné dans les Facultés des arts et les Facultés de droit ou de théologie reposait d'ailleurs sur des citations et des exemples. Et les jeunes « artistes » comme les jeunes docteurs sortaient de leurs écoles la tête farcie d'images et de formules. Devenus maîtres à leur tour, ils continuaient volontiers à pratiquer un art de références qui était aussi un art de révérence. Ciconia n'a pas échappé à cette règle. Et c'est heureux : car les maîtres à la mode changeaient à cette époque comme à la nôtre, et l'historien peut situer certaines œuvres, parfois difficilement datables, dans le climat poétique de telle ou telle génération ou dans le sillage de tel grand poète.

1. — *Les chansons françaises.*

Tandis que Ciconia vivait en Avignon, parcourait les chemins de France et d'Italie ou revenait à Liège, Guillaume de Machaut dominait la lyrique française.

Lui-même avait beaucoup voyagé. Le Royaume, l'Empire, l'Italie l'avaient admiré. Il avait fréquenté la cour des rois de Bohême et de France, la curie d'Avignon. Il s'éteignit à Reims, en pleine gloire, en 1377, alors que Ciconia était rentré dans sa patrie. Aussi, dans les deux chansons françaises que nous avons conservées de Johannes, avons-nous relevé, sans surprise, des allusions au grand Machaut...

Dans *Aler m'en veus* (2), Ciconia chante, en effet, « la flour de toutes flours » :

(1) Cf. ci-dessus, pp. 60-63, l'*Inventaire* des œuvres de Ciconia, n°s 34, 36, 39, 40 et 42.

(2) En voici le texte :

« Aler men veus en strange partie
Pusque piete est endormie
en vos pucelle por qui je mour
por qui languis et nuit et jour.
Dont je voy bien que de ma vie
n'est retour ans amort baillie
se vostre merchi ne me souchour

image stéréotypée certes, mais très chère à Machaut, et qui conserve encore, — reflet d'une mode, — l'accent des troubadours. Comme Machaut dans son rondeau *Puisqu'en oubli* recommandait sa vie amoureuse (...« vie amoureuse et joie à Dieu commandant »), Ciconia le fait à sa dame : « ...à vous je recomman ma vie ». Impossible, d'ailleurs, d'ignorer la volonté de l'hommage, — malgré la généralité des formules, — puisque l'emprunt poétique se double d'un rappel mélodique : le motif d'*Aler men veus* fait écho au motif initial du même rondeau de Machaut, *Puisqu'en oubli* :

<p>Machaut</p> 	<p>Ciconia</p> 
--	---

De ce rondeau encore, Filipottus de Caserta avait exploité le texte : lui aussi était un admirateur du grand polyphoniste français ⁽¹⁾. Et lorsque, dans *Sus un fontayne*, Ciconia fait allusion à trois *incipit* du Napolitain, l'on peut encore entrevoir un hommage indirect à Machaut ⁽²⁾.

2. — *Les chansons italiennes.*

Des 15 chansons sur textes italiens qui nous sont parvenues, 9 ont été révélées par les fragments de Lucques et de Pérouse du codex Mancini ; la dixième, — *Con lagrème*, — était déjà connue grâce à deux autres recueils (*P* et *PC*), dont l'un est

Oyme doulent, je puis bien dire,
Adieu la flour de toutes flours
Car jamais joie avoir ne quir
Mais vivre en pene et en doulour.
E tout eur plens d'angous et ire
Criant merchi en plant et en plour
Regratant sovent le parti
Obelaien fontayne de douchour
a vos je recommande ma vie.

⁽¹⁾ « Mar vit le jour » est le premier vers de la deuxième strophe de la ballade *De ma dolour* de Filipottus et du rondeau *Puisqu'en oubli* de Machaut. Voir G. DE MACHAUT, MW, t. I, p. 67, et APEL, *French secular Music*, p. 101, n° 60. Le titre de la ballade de Filipottus : *De ma dolour* évoque d'ailleurs le motet de Guillaume de Machaut : « Malgré mon cœur. — *De ma dolour*. — Ouia amore langueo ». *Publikationen....* t. IV (1929), p. 52 (Motet n° 14).

⁽⁴⁾ Ces *incipit*, soulignés dans le texte du virelai de Ciconia sont les suivants : *En remirant*, *En attendant*, *De ma dolour*. Dans la note précédente, nous avons fait observer que *De ma dolour* n'est pas seulement le titre d'une ballade de Filipottus. Au surplus, ce mot, d'allure provençale, fait partie du répertoire le plus courant de Machaut, *Publikationen*..., t. I (1926), p. 1, p. 49, p. 71, t. IV, p. 10, p. 24, p. 28, p. 46, p. 49, p. 53, p. 60, etc... Voici, du reste le texte de Ciconia :

Sus un fontayne *en remirant*
Oy chanter si douchement
Que mon cœur, corps et pensement,
Remenant pris *en attendant*
D'avoir merchi *de ma dolour*.
Qui me trepount au cuer forment
Seul de veoir ce noble flour
Qui tant cantoit suavement
Que choise nulle say en recivant
Pavour, tremour et angosment
Que fer[e] duis certaynement
Tant suis de ly veoir desirant
Sus un fontayne *en remirant...* »

certainement d'origine florentine (¹). Trois autres sont contenues dans les fragments de Sainte-Justine (nº 9, 10, 11) ; les deux dernières (nº 14 et 15), par des sources tardives.

La première question est de savoir si, comme d'authentiques Italiens, Ciconia fut son propre poète. La plus connue de ses ballades, — *Con lagrème*, nº 8, — inclinerait à le croire, puisqu'elle chante, à la première personne, une douleur personnelle. Mais cette douleur du musicien pouvait être aussi celle d'un poète et celui que Ciconia nomma « son » seigneur n'avait pas qu'un serviteur. Enfin, le musicien, ayant ébauché le texte d'une ballade ou d'un madrigal, en pouvait confier l'achèvement à un rimailleur de métier. Observons que, jusqu'à présent et hormis *Con lagrème*, d'auteur anonyme, — aucun des textes du codex Mancini ne fut repéré parmi les poèmes du *trecento* (²) et que leur valeur fut parfois jugée médiocre. Mais une autre question, plus importante, vient à l'esprit : peut-on situer ces textes dans l'évolution poétique du XIV^e siècle italien ?

A propos de *I cani sono fuora* (nº 2), M. Ghisi a fait remarquer que le caractère réaliste de la caccia du *trecento* était masqué par des allégories morales et sentimentales (³). L'on pourrait conclure que le poème échappe à l'époque classique de la *caccia*, si l'on ne constatait que Ciconia a composé un madrigal en canon, plutôt qu'une *caccia*. Or, ce genre de madrigal, qui fut particulièrement cultivé entre 1360 et 1380, se distingue de la *caccia* par l'absence de formules dialoguées et par l'afflux de textes allégoriques (⁴). Dans un autre madrigal en canon, — *Cacciando un giorno* (nº 3), — Ghisi observe que l'allégorie de l'amour est bien dans le genre du *trecento* (⁵).

Mais il y a mieux : plusieurs textes chantés par Ciconia sont « truffés » d'allusions à trois poètes de ce *trecento* : le plus grand de tous Pétrarque († 1374), le Florentin Francesco Landini (1325-1397), le Padouan Francesco di Vannozzo (vers 1330-vers 1389).

Pétrarque d'abord...

Ghisi a décelé l'influence des *Canzoni* dans : *Chi nel servir antico* (nº 13). Cette ballade, qu'il juge médiocre (⁶), ne serait-elle pas d'un débutant ? Mais ce sont surtout les *Triumfi* qui ont exercé leur séduction. N'ont-ils pas renouvelé jusqu'aux thèmes des peintres ? « Riches en jeux allégoriques et en pompes ornamentales », Ghisi les évoque à propos du madrigal *Per quella strada lactea del cielo* (nº 1) (⁷). Et, en effet, la vision du char embrasé d'or et de pourpre surgissant du ciel étoilé, rappelle les visions triomphantes du poète que Ciconia avait pu croiser à plus d'un détour de sa vie. Au surplus, un vers de ce madrigal : *De verdi lauri co-*

(¹) Aux sources musicales reprises dans notre inventaire, il faut ajouter les sources littéraires citées par DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 76 et p. 175, n. 10, et par LI GOTTI, *Il codice di Lucca*, II, p. 121.

(²) LI GOTTI, *Il codice di Lucca*, dans *Mus. Disc.*, 1950, p. 111 et sq.

(³) GHISI, *Bruchstücke*, p. 20.

(⁴) MARROCCO, *Caccie*, p. XI.

(⁵) GHISI, *Ibid.*, p. 21.

(⁶) GHISI, *op. cit.*, p. 22.

(⁷) *Ibid.*, p. 23 et *Italian ars nova music. The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca and other unpublished 15th early sources*, dans *Journal of Renaissance and Baroque Music*, I (1946), fasc. 3, p. 187.

rone meneva n'évoque-t-il pas les «verts lauriers», qui furent l'une des obsessions littéraires de l'amant de Laure (¹) ?

De ce madrigal céleste, il convient cependant de rapprocher, — comme l'ont fait MM. Ghisi et Pirrotta, — *Una pantera in compagnia di Marte*, qui fait nominalement allusion à Lucques. (Une panthère figurait dans les armes de cette ville et Mars passait pour son fondateur). Mais cette Lucques, Ciconia ne l'a pas vue après 1411, comme on l'avait supposé. Il avait eu l'occasion de la connaître bien avant que Paolo Guinigi n'en devint le seigneur. Et ce n'est pas à ce dernier qu'il fait hommage de son madrigal : rien, dans le texte ne l'évoque, même symboliquement (²).

En fait, plutôt qu'à un prince, c'est encore à un poète que va ici, avec la référence, l'hommage : Francesco Landini. Ghisi l'avait bien observé : *Una pantera in compagnia di Marte* fait écho à *Per l'influenza di Saturne et di Marte* du musicien de Florence (³). Ajoutons que l'allusion de Ciconia n'est pas seulement poétique : il s'est inspiré de l'*incipit* musical de Landini :



Ce rappel de Landini n'est, du reste, pas isolé dans l'œuvre de Ciconia et Fr. Ludwig a fait remarquer l'analogie poétique et musicale entre « *aspra dispartita* » de la ballade *Gram piant' agli ochi* de Landini et « *o dura dispartita* » de la ballade *Con lagrème* de Ciconia (⁴).

Enfin, ni Landini, ni Ciconia n'étaient inconnus à Padoue. Un poète en vue de la cour de Francesco Carrara, Bartolino da Padova, en offre le témoigne. Et c'est Ghisi encore qui a mis en relation deux œuvres de Bartolino da Padova : *Quel legge movo volubil rota* et *O sommo grado e senz' error* avec le madrigal *Una pantera...* et la ballade *Per l'influenza...* Il a aussi rapproché les textes de *Cacciando un giorno* de Ciconia (nº 3) d'une caccia de Bartolino : *Per un verde boschetto* (⁵). Sans doute, Bartolino n'avait-il pas le renom de Landini, mais à Padoue, du temps de Francesco Carrara, il jouait un rôle. Rien d'étonnant que Ciconia se soit penché sur ses ballades et ses madrigaux et qu'il s'en soit inspiré.

A Padoue vivait également Francesco di Vannozzo qui ne fut pas sans influencer lui aussi Ciconia. En effet, l'interjection qui ouvre un poème célèbre de Vannozzo, — *Ay lasso me* (⁶), — est reprise par notre musicien dans la seconde strophe de deux de ses ballades : *Poy che morir me convien* (nº 6) et *O rosa bella* (nº 15). Et

(¹) LI GOTTI, *Il codice di Lucca*, II, p. 136 ; PIRROTTA et LI GOTTI, *Paolo tenorista*, p. 584 donnent à ces mots une interprétation historique que nous discutons plus loin (V. p. 89).

(²) A ce sujet, voir plus loin, au chapitre des *Allusions historiques*, p. 89-90.

(³) GHISI, *Bruchstücke*, p. 22.

(⁴) FR. LUDWIG, *Machaut*, M. W., t. II, p. 28.

(⁵) GHISI, *Ibid.*, p. 21.

(⁶) Padoue, Seminario, Cod. 59, fol. 31v. — Publié par MEDIN, *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologne, 1928, pp. 205-206.

c'est encore la ballade de Vannozzo : *Da poi che morir me convien di qua partire* qui influença le thème et les termes de *Poy che morir* (n° 6) et de *Ben che da voi donna si partito* (n° 10) (¹). Précisément, ces deux ballades de Ciconia figurent dans des sources d'origine padouane : le manuscrit de Sainte-Justine et le codex Mancini.

Ces références à Pétrarque, Landini et Vannozzo ont été signalées, rappelons-le, à propos de poèmes consignés dans deux sources précises : le vieux grimoire de Lucques-Pérouse et les fragments épars de Sainte-Justine. Les autres textes des chansons italiennes de Ciconia appartiendraient-ils à un autre âge ? *O rosa bella*, notamment, pose un problème. Cette ballade était célèbre vers 1400 puisque Simone Prodenziani l'évoque dans son *Saporetto* (²). Mais le vers initial qu'il cite, semble appartenir à un autre poème que celui des sources musicales. *O rosa bella che m'allegri 'il core*, dit Simone Prodenziani tandis que, dans le manuscrit romain (RU2), Ciconia chante : *O rosa bella, o dolce anima mia*. Or ce texte passe pour être l'œuvre du poète vénitien Leonardo Giustiniani, né en 1388. Sans doute, n'est-il pas impossible que Ciconia ait écrit cette ballade sur le texte d'un jeune poète, peu avant 1411, — encore le savons-nous, à cette époque, préoccupé de compositions d'un tout autre style. Comment, en ce cas, la ballade eût-elle été célèbre vers 1400 ? N'y aurait-il pas eu ultérieurement, — même après la mort de Ciconia, — une contrefaçon littéraire au profit du poème de Giustiniani ? Observons, en effet, que la source la plus ancienne de *O rosa bella* (RU2) est tardive et contient des œuvres de Dufay et Binchois (³).

Pour élucider cette question, il conviendrait, certes, de dater avec précision la rédaction du *Sollazzo* et du *Saporetto* ; il faudrait aussi connaître le milieu mondain qui inspira Simone Prodenziani. Or, ce mélange de musique française et italienne, les noms de musiciens évoqués par les titres de leurs œuvres, Bartolino, Ant. Zachara da Teramo, fra Biagio, Ciconia lui-même, explicitement nommé, conduisent, une fois de plus, à Padoue.

Le cas de *Lizadra donna* se pose à peu près dans les mêmes termes. Cette ballade était également célèbre en 1400 et citée par Prodenziani dans le même sonnet (⁴). Or, nous avons relevé, dans un inventaire du poète padouan, Domizio Brocardo, né, croit-on, en 1390, le vers initial d'une ballade : *Liziadra donna che mio cor contenti* (⁵). Avant 1411, le poète était bien jeune encore et *Liziadra donna*, encore chantée vers 1450, si nous en croyons le témoignage du codex de la bibliothèque nationale (PC), n'aurait-elle pas été insérée, après coup, dans le recueil

(¹) E. LEVI, *Francesco di Vannozzo*, p. 335. Selon le même auteur, la ballade de Vannozzo *Da poi che morir...* doit être rapprochée de deux œuvres de Francesco Landini : *Poiche da te mi convien partir via et Poi che partir convien mi, dona chara* (FP, f. 5 et 23 ; Pad. n° 8).

(²) Pour la date, cfr DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 175.

(³) Du reste, *O rosa bella, o dolce anima mia* est-il de Giustiniani et n'a-t-on pas inséré ce poème, après coup, dans des recueils de ce poète comme on le fit pour la ballade *Con lagrème*. Cfr DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 76, et, plus loin, au chapitre des *Allusions historiques*, p. 90. — Observons qu'elle ne figure pas dans l'édition la plus complète des œuvres de Giustiniani : *Poesie edite ed inedite di Lionardi Giustiniani...*, Bologne, 1883.

(⁴) Voir le texte de Simone Prodenziani, plus haut, p. 27. A moins que Prodenziani ne fasse allusion à *Lizadra donna* de Bartolino de Padua.

(⁵) B. CL. CESTARO, *Rimatori Padovani del secolo XV*, Venise, 1914, p. 48. Le poème est publié par FLAMINI, *Mazetto di Rime*, t. IX et SAVIOTTI, *Rime inedite del sec. XV*. Nous n'avons pu consulter ces deux ouvrages.

d'un poète padouan ? Ou ne serait-elle pas une contre-façon de la ballade de Bartolino : *Donna lizadra* (¹) ?

III. LES ALLUSIONS HISTORIQUES.

1. — LES MOTETS.

Parmi les 13 motets de Ciconia, plusieurs célèbrent des événements précis ou des personnages historiques. De ce fait, certains sont datés depuis une cinquantaine d'années. Citons :

1. — *O Felix templum jubila* (nº 36) qui fait allusion « au nouveau temple et aux multiples autels » que Stefano Carrara, administrateur de Padoue, avait dédicacés (« dedicasti »). En fait, en 1400, Stefano avait élevé un autel à saint Étienne dans la cathédrale de Padoue (²).

2. — *Albane misse celitus* (nº 39) honore le nouvel évêque Albano Micheli, intronisé à Padoue en 1406 (³).

3. — *Venetie mundi splendor* (nº 40) écrit à la gloire de Venise qui s'était emparée de Padoue (1405) et en hommage à son doge, Michel Steno qui, en 1407, confirma à la sacristie des biens dont vivaient les chapelains de la cathédrale (⁴).

4. — *Petrum Marcello venetum* (nº 42) dédié au dernier évêque de Padoue que connut Ciconia, élu en 1409 (⁵).

Si l'on tient compte, enfin de la vie de Ciconia et de la carrière de Zabarella, l'on peut approximativement dater les deux motets que Ciconia fit pour son éminent protecteur :

5. — *Ut te per omnes celitum* (nº 33) (entre 1390 et 1397) (⁶) et

6. — *Doctorum principem* (nº 41), probablement en 1409 car, cette année, Zabarella ordonna de verser à maître Johannes une gratification supplémentaire de 200 livres (⁷).

7. — Enfin, parmi les motets découverts par M. Plamenac, le motet : *Padu... serenans nobile* (nº 35) fait aussi allusion à un personnage historique : Andrea Carrara, bâtard du « Novello », élu abbé de Sainte-Justine en 1398 (⁸). Or, son nom

(¹) Effacée dans *Mn*, elle est conservée dans *FL* et *PR*.

(²) Voir ci-dessus, pp. 38.

(³) *Ibid.*, p. 46.

(⁴) *Ibid.*, p. 46, n. 9.

(⁵) *Ibid.*, p. 49.

(⁶) *Ibid.*, p. 37-38.

(⁷) *Ibid.*, pp. 48-49. La façon dont Ciconia loue Zabarella, « pater rei publice », indique que le motet fut composé après les événements de janvier 1406 et avant l'élection de Zabarella comme évêque de Florence, en 1410.

(⁸) Voir ci-dessus, p. 43.

de famille et sa qualité d'abbé sont évoqués dans le texte du *superius* auquel se rapporte encore le « *Pastor bonus* » du ténor (1).

Bref, sur treize motets, sept sont datables. Quant aux invocations adressées à saint Nicolas (*O virum omnimoda veneracione*, n° 38) et à saint Antoine (*O proles Yspanie*, n° 37), il est moins aisément de les mettre en relation avec quelque événement de la vie de Ciconia. La première a pu naître au moment où le vieux maître entreprenait en 1402-1403 son dernier voyage ; elle fut, de fait, conservée et transmise par l'unique source de ses dernières œuvres (2). La seconde pourrait être antérieure. Rappelons qu'elle figure dans le fragment de Sainte-Justine qui contient le motet dédié à Andrea Carrara (1398) ; d'autre part, elle honore le « *Santo* » de Padoue (3). Comme le premier motet à Zabarella, comme le beau chant, *O Padua sidus praeclarum*, comme *O Felix templum jubila*, ne serait-ce pas là un nouvel acte de candidature à un bénéfice padouan que Ciconia, encore prébendé à Saint-Jean-l'Évangéliste de Liège, aurait écrit en hommage à Padoue ?

Le motet *O Petre Christi discipule* (n° 31) pose un problème plus difficile. Dans le texte, Ciconia fait allusion à « *Petro nostro presule* » (4). Il était tentant d'y reconnaître Petro Marcellus, évêque de Padoue depuis le 16 novembre 1409 (5). Mais, à l'examen, cette identification devient rapidement suspecte.

Comparons, en effet, les deux motets dont Petro Marcellus aurait bénéficié. Les différences apparaissent aussitôt, à commencer par les portées : 5 lignes dans le motet dédié à Petro Marcellus, 6 dans l'autre (6). D'autre part, citant Petro Mar-

(1) « ... Nobile multiplicat carariensse decus [...] et unde senet est pacis speculum, monachorum via, pastorum et abbatum nova lex... » Ce texte, hélas partiellement illisible, est publié par Dr. PLAMENAC, *Another paduan fragment...*, p. 171.

(2) Ce motet fut, en effet, transcrit dans *BL* et ensuite recopié dans *BU*. Il fut célèbre et imité dans le nord de l'Italie : DUFAY (*O gemma, lux et speculum*, O, 308), Arnold DE LANTINS, (*Celsa sublimatur victoris*, O, 306) et Joh. CARMEN (*Pontifici decori speculi*, O 40) s'en sont inspirés. Tous trois, comme Ciconia, ont fait de cette prière, l'objet d'un motet isorythmique.

(3) Pour cette œuvre encore, Ciconia fut suivi : v. DUFAY, *O proles Yspanie* (*Tr.*, 87 et 88) et Joh. DE SARTO, *O lux et decor Hispanie* (*BL*, 181).

(4)

O Petre Christi discipule,
Prime pastor ecclesie,
Funde preces quotidie
Pro *Petro nostro presule*.
O princeps apostolice
Turbe cephias dominice,
Pastorem nostrum dirige
Quem omni malo protege.
Da sit, in cunctis, providus
Corpus et mentem candidus,
Omni virtute splendidus
In bono semper servidus.
O Christi ductor omnium
Perempne presta gaudium,
Pastorem, clerum, populum,
Salva per omnem seculum.

(5) LI GOTTI et N. PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, p. 131.

(6) Cette curieuse disposition semble indiquer la copie d'un original plus ancien. Ciconia a-t-il, en l'honneur du « *presul Pierre* », utilisé une ancienne composition à laquelle il aurait adapté un texte nouveau ? Ce ne serait pas le seul exemple de pareil travestissement dans son œuvre. (Voir *O beatum incendium-Aler men veus*, p. 119 s.).

cello, Ciconia précise le nom et l'origine vénitienne (1). Impossible de se tromper sur le personnage. D'autre part, l'évêché de Padoue, l'« urbs enganee » et les Padouans « qui exultent » sont aussi nettement définis. Il s'agit de tel évêque dans tel évêché.

Rien de semblable dans *O Petre Christi discipule*. C'est à Pierre, disciple du Christ, pasteur de la première église, — c'est-à-dire Rome, — que Ciconia s'adresse. Au prince des apôtres, le musicien demande d'instituer des prières quotidiennes pour « notre prélat Pierre » et souhaite qu'il lui soit donné les qualités nécessaires. (Petro Marcello, Vénitien, les avait...). Au Pasteur du Christ, il demande enfin de sauver « le pasteur, le clergé, le peuple ».

Dans le motet *Petrum Marcello venetum*, au contraire l'évêque est reçu en fanfare dans sa nouvelle église. Ici les Padouans « exultent » et n'ont pas à prier, chaque matin, pour le salut du monde ! D'ailleurs, si Johannes invoque saint Pierre, c'est que Rome, l'Église, la Chrétienté tout entière (et non Padoue) sont en jeu, et qu'elles doivent être sauvées. De quel péril ? Du schisme, évidemment : pour y mettre fin des prières étaient souvent commandées. Entre saint Pierre, pasteur de la première Église et Pierre, « notre prélat », pour lequel le chef de l'Église était prié d'intercéder, un rapport existait dans l'esprit de Ciconia. Le problème est de savoir quel fut ce Pierre, que Ciconia considérait comme son « presul » dans un moment où la Chrétienté était inquiète de son salut. Quel est donc ce Pierre qui faisait songer au prince des apôtres ? Peut-on oublier qu'en 1394, avait été élu pape Pierre Lupi de Luna, ancien chanoine de Liège, neveu d'Albornoz et compagnon de Ciconia dans la deuxième campagne d'Italie (2) ? A Liège d'ailleurs, Ciconia n'était pas seul à souhaiter que le pape d'Avignon pût, avec la protection de saint Pierre, sauver l'Église et le peuple. Mais, comme Jean de Bavière était alors d'obédience romaine, le chanoine de Saint-Jean (3) eut quelque mérite à formuler cette prière, à la fois fervente et discrète, à laquelle le motet *O Petre Christi discipule* nous paraît faire écho...

(1) Voici le texte de ce motet :

I. Petrum Marcello venetum
romano cretum sanguine
pastorem nostrum curiem
laudemus bene meritum.
Exultet urbs euganea
adventu tanti presulis
exultet plausu jubilis
voces sonent ethereae.
Stirps litteris marcellina
tali alumno decorata
cuius gradu sublimata
illi tota re declina.
Plaudat patavinus chorus
laudes iovi summo pangant
voce leta celum tangant
venit enim pastor verus.

(2) Cfr ci-dessus, p. 21, n. 4.

(3) Rappelons que Ciconia fut privé de sa prébende comme schismatique en 1408 par Jean de Bavière.

II. O Petre antistes inclite
vere virtutis speculum
quo nostrum inter seculum
nos mina recto limite.
O pater amantissime
nos oves tas dirige
et aberrantes corrige
judec cunctis justissime.
O cleri primas padue
nos tuos rite regula
peccatores cogge ferula
sordida cuncta dilue.
Sint laudes regi glorie
qui nos te dignos reddit
qui melon istud edidit
adesto tuo cyconie.

2. — LES CHANSONS.

Parmi les 17 chansons conservées de Ciconia, trois d'entre elles contiennent des allusions historiques susceptibles de les dater. *Una pantera in compagnia di Marte* (n° 4), *Per quella strada lactea* (n° 1) et *Con lagrème* (n° 8) ont sollicité l'attention.

La présence des deux premières dans le codex Mancini n'a pas manqué d'orienter vers Lucques, — et particulièrement sous la seigneurie de Paolo Guinigi, 1400-1430, — la recherche des circonstances de leur éclosion. *Per quella strada lactea* (¹) a paru à MM. Li Gotti et Pirrotta un hommage à Ilaria del Carreto, épouse de Paolo Guinigi (²). En effet, ce « carro tutto abrasato » serait une évocation des armoiries de sa famille (Carreto) et le premier vers du *Ritornello* contiendrait, sous l'image poétique « verdi Lauri », l'anagramme d'Ilaria (verd ILAURI). C'est, nous semble-t-il, solliciter le texte au delà de ce qu'il contient et l'on a vu (³) que c'était là, plus simplement, une référence poétique. Et ce char, qui figurait, certes, dans les armes d'Ilaria, il était aussi non seulement dans les armes, mais dans le nom même de Francesco Carrara, dernier protecteur de Pétrarque, allié d'Albornoz, que Ciconia dût connaître. L'hommage littéraire à Pétrarque se doublerait ainsi d'un hommage à celui qui recueillit les écrits du poète et travailla si bien à sa gloire posthume (⁴).

La deuxième : *Una pantera in compagnia di Marte* contient, dans son texte, une allusion précise à la ville de Lucques (⁵). Par contre, son seigneur de 1400 à 1430, Paolo Guinigi, n'y est pas cité (⁶). Or, Ciconia, — nous le savons, — ne

(¹) *Per quella strada lactea del cielo*
Da belle stelle ov' è'l seren fermato
Vedeva un carro andar tutto abrasato.
Rit : De verdi lauri corone menava
che d'alegreça el mundo verdeçava.
Coperto a drappi rossi de fin oro
Tendea el timon verso anzoli cantando
El charo triumphal vien su montando
De verdi lauri...

(²) PIRROTTA-LI GOTTI, *op. cit.*, p. 136.

(³) V. plus haut, pp. 83-84, au chapitre des *Textes poétiques*.

(⁴) Rappelons que le madrigal *Imperial sedendo* de Dactalus (Bartolinus ?) de Padua honore le même seigneur (v. ci-dessus, p. 66).

(⁵) « *Una pantera in compagnia de Marte*
Candido Jove d'un sereno adorno
Constante e l'arme chi la guarda intorno
Questa guberna la cita luchana
Con soa dolceça el cielo dispensa e dona
Secondo el meritar justa corona
Dando a ciascum mortal che ne sia degno
Triumpho gloria e parte in questo regno.

(⁶) SERCambi (*Le croniche di Ser Giovanni Sercambi*, éd. BONGI, Lucques, t. III, p. 285) raconte que Paolo Guinigi fit faire ses sceaux aux armes de la Panthère. C'était, en fait, les armes de la ville qu'il adoptait pour des actes officiels. Sercambi cite ensuite une ballade, — dont il est peut-être l'auteur, — et qui offre des analogies d'images et de termes avec notre madrigal. Pirrotta, qui fait ces observations (*op. cit.*, III, p. 125) serait tenté d'attribuer aussi à Sercambi le texte du madrigal *Una Pantera*. Mais nous savons que les emprunts littéraires étaient dans les usages du temps. Dans ce cas, la ballade de Sercambi n'aurait-elle pas imité, — et suivi, — le texte de notre madrigal ?

manque pas de mentionner le nom de ses dédicataires : Zabarella, Stefano Carrara, Albano Michele, Michel Steno. En fait, l'héroïne du madrigal, c'est la panthère, image de la ville et symbole de sa pérennité, qui donne à chacun, pourvu qu'il en soit digne, le triomphe et la gloire en ce royaume. C'est elle qui maintient le nom de Lucques à travers les gouvernements successifs de la ville⁽¹⁾. Et quand le poète dit : « Questa [la panthère] guberna la citta luchana », il rappelle son autorité constante à travers de nombreuses vicissitudes (« Constante e l'arme chi la guarda intorno »), et son indifférence sereine (« Candido Jove d'un sereno adorno ») à donner à qui la mérite la seigneurie de la cité.

Mais quand et à quelle occasion ces paroles furent-elles écrites et pourvues de musique ?

Certes Ciconia put-il accompagner Albornoz lorsqu'à travers ses pérégrinations en Italie, il devait passer à Lucques. Mais les itinéraires du cardinal ne mentionnent pas de séjour prolongé dans cette ville. Une occasion plus précise pourrait toutefois avoir suscité ce poème et ce chant : après avoir été successivement à plusieurs princes et à plusieurs villes, — dont Florence et Pise, — Lucques avait vu ses libertés restaurées par Charles IV; sa nouvelle constitution (1369-1372) fut le point de départ d'un grand essor économique⁽²⁾ et devait remplir ses citoyens de joie et d'espérance. Précisément, nous ignorons quel fut, de l'Italie à Liège, l'itinéraire de Ciconia entre 1367 et 1372...

Dans *Con lagrème*, Ciconia ne désigne pas davantage le seigneur, — son seigneur, — dont la mort le désole : les mots avaient jailli du cœur, l'œuvre n'était pas destinée à flatter des vivants et à provoquer quelque récompense. Qu'elle ne contient ni nom, ni titre, n'est donc pas surprenant. Le poème était sincère. Il touche aujourd'hui encore :

Con lagrème bagnandome nel viso
 El mio signor lasciai
 Dondi mi strugho in guai
 Quando mi veggio ess'abbandonato.

 Oi me dolente, o dura dispartita
 Che mai non fai ritorno in questo mondo.

 Ay cruda morte, o dispietata vita,
 Come partisti el mio amor giocondo.

 Ay ingorda malvagia sança fondo,
 Fuor dogni temperança,
 Stroppa omai tuo bilança ;
 Poi che mai tolto ogni mio gioco e riso

 Con lagrème bagnando me nel viso...⁽³⁾.

(¹) Depuis le statut de la commune, en 1308, Lucques connut une série de vicissitudes et passa d'un gouvernement à l'autre : empereurs, rois, seigneurs voisins et villes alliées ou ennemis se partagèrent successivement sa seigneurie. C'est ainsi qu'aux côtés de la panthère, Lucques ajouta des armes étrangères à son blason ; le chien des Castruccio (1320), l'aigle impérial de Louis de Bavière (1327-1328), le lion de Jean de Bohême-Luxembourg (1328-1334), l'échelle des Scaligeri (1335-1341), le lys de Florence (1341-1342), le demi-aigle de Pise (1342-1347), l'agneau de Giovanni del Agnello (1364-1368) (cfr documents à l'*Archivio di stato de Lucca*.)

(²) *Encyclopédia italiana*, s. v. *Lucca*.

(³) Nous transcrivons ici la version du Ms P. M. Li Gotti a publié la version *Mn*. Quelques variantes peuvent

Cette ballade connut le succès. Elle n'est pas seulement transcrise dans les fragments Mancini (*Mn*), mais dans le beau recueil florentin (*P.*) composé, semble-t-il, à l'aube du XV^e siècle (¹). A la même époque, Simone Prodenziani, d'Orvieto, la reçoit parmi les chansons célèbres de son temps (²). Plus tard, et en Toscane encore, un copiste recueillit le texte de la ballade, sans d'ailleurs rappeler le nom de l'auteur (³). Et, en marge, une main ajouta : *Ballata fata per Messere Francesco, Signor di Padova* (⁴). Peut-être le commentateur savait-il que la ballade avait été écrite par un chanoine de Padoue, et a-t-il songé au seigneur de cette ville. Mais fut-il exactement informé ? Et quel était ce Francesco ? Le *Novello* ou le *Vecchio* ?

Francesco II fut proposé, parce qu'il était mort du temps que Ciconia vivait à Padoue, en janvier 1406 (⁵). L'hypothèse rentrait dans la brève durée où le musicien n'était pas complètement un fantôme. Elle était psychologiquement invraisemblable : en 1406, le vieux Johannes loue les assassins de Francesco II. Sa condition d'étranger et ses prébendes ne lui permettaient pas d'imprudences. D'ailleurs, son attitude ne fut pas sans provoquer, à Padoue même, quelque amère ironie (⁶). Ensuite, le Novello n'était pas aimé, même de ses intimes (⁷) et Ciconia, attaché à la cathédrale, n'était pas à son service. Enfin, à son âge, maître Johannes trouvait-il encore, — devant la mort des autres, — que la « *vita* » est « *dispiata* ? » Eût-il songé à écrire, — alors qu'il avait quelque 70 ans, — que le disparu avait été enlevé à son « *jeune amour* » ? Enfin était-il « *abbandonato* », parce que Francesco Carrara avait été assassiné ? Nous savons à quoi nous en tenir.

L'hypothèse : Francesco Vecchio, que Debenedetti avait formulée dès 1922, convenait mieux (⁸). Le Vecchio avait été aimé. Lorsque son corps fut ramené à Padoue en 1393, ses funérailles solennelles, longuement décrites par les chroniqueurs, et l'oraison funèbre prononcée par Zabarella durent émouvoir profondément ceux qui avaient connu le vieux seigneur de Padoue. Que Ciconia pût être de ceux-là est vraisemblable : nous l'avons reconnu à propos de certaines étapes de sa vie itinérante. De Liège où maître Johannes résidait en 1393, il pouvait déplorer la disparition de l'ancien allié d'Albornoz.

Cependant, plusieurs difficultés subsistent : même si Francesco avait été momentanément, pour Ciconia, « son » seigneur, sa mort ne le laissait pas « abandonné ». Au surplus, Johannes avait dépassé la cinquantaine, et à son âge, un amour est-il si jeune ? Pour franchir ces obstacles, il conviendrait de supposer que

être remarquées. Relevons particulièrement celle du 4^e vers : « Quando io me penso esser da lui diviso ». Au 11^e vers, « bilanca » fait place à « balanza ».

(¹) Cfr VON FISCHER, *op. cit.*, p. 93 et ci-dessus, p. 79.

(²) Cfr ci-dessus, pp. 27.

(³) DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 76.

(⁴) Florence, Bibl. Ricc., Ms. 1764 fin du XV^e s. Cfr DEBENEDETTI, *op. cit.*, pp. 76-77. On ignorait encore, en 1922, quel avait été l'auteur de *Con lagrème*. On attribua même le poème à Giustiniani, mais cette proposition était déjà réfutée par DEBENEDETTI.

(⁵) N. PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, t. III, p. 124.

(⁶) Cfr ci-dessus, pp. 68.

(⁷) Cf. ci-dessus, p. 43.

(⁸) DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 76.

la ballade fut commandée ou conseillée au musicien de Liège et que l'auteur, imaginant la peine d'un jeune serviteur, ait retrouvé l'accent d'une douleur vraie.

Cette douleur, Ciconia l'avait personnellement éprouvée. En pleine jeunesse, il avait été aumônier du cardinal Gil Albornoz. Durant des années, il l'avait suivi en Italie. Il avait logé dans l'hôtel du maître et partagé sa table. Dans le sens médiéval du mot, Albornoz avait vraiment été pour Ciconia « le seigneur ». Et l'on conçoit qu'entraîné en pleine terre étrangère et se trouvant brusquement privé de tout appui, il se soit senti « abandonné » et livré, sans défense, à la « malveillance sans fondement » qui allait désormais « briser la justice » du maître.

La différence de leçons entre le ms. florentin *P.* et le codex Mancini, — que nous croyons d'origine padouane, — suggère une autre hypothèse. Pour Francesco Carrara, en 1393, Ciconia aurait réadapté son ancienne ballade : et le jeune serviteur « abandonné », dans la version de *P* (¹), (« Quando mi veggio ess'abbandonato »), n'est que « séparé » de son seigneur, dans le texte du ms. padouan (« quando io me penso esser da lui diviso »).

Que conclure ?

Les allusions « historiques », que Ciconia fit en plusieurs de ses œuvres, ont jailli de certaines circonstances de sa vie. Sans la connaissance de celle-ci, comment eût-on pu déceler celles-là, en dehors de quelques motets, dont la date était suggérée par les événements qu'ils célébraient ?

Or, il est précieux d'observer que le premier motet adressé à Zabarella (nº 33) dut être écrit entre 1390 et 1397 et que l'invocation « *O Petre Christi discipule* » a pu naturellement surgir du cœur avignonnais de Ciconia, lors de l'élection au pontificat du « presul » Pierre (1394), c'est-à-dire quinze avant la date qui lui était assignée. Il importe plus encore d'observer que la vie de maître Johannes fixe en 1367 l'accent et les termes de *Con lagrème*.

Sans doute, la date de composition de certaines œuvres demeure-t-elle incertaine et aucun indice externe, — poétique ou historique, — ne peut orienter la chronologie des œuvres liturgiques, ni même celle de chansons courtoises que ne signale aucune particularité. Mais le style de quelques œuvres datées, l'évolution qui s'affirme au long des étapes d'une longue vie, permettent au moins un classement provisoire.

L'examen de la notation et du style musical de Johannes Ciconia complètera ainsi les analyses que l'on vient de lire.

(¹) *P*, on l'a vu, contient de nombreuses œuvres qui datent de la première et de la deuxième génération de compositeurs du *trecento* : Jacopo da Bologna, Gherardello, Piero, Giovanni da Cascia, Donato et Lorenzo da Firenze, Francesco Landini. Précisément, Ciconia fait preuve dans cette ballade de sa connaissance de l'art de Francesco et de Jacopo.

CHAPITRE III.

ANALYSES MUSICALES

I. — LA NOTATION.

1. — *Les règles de l'Ars nova.*

La notation du XIV^e siècle est l'une des plus complexes et des plus variées de l'histoire musicale. Les règles libellées dans la seconde moitié du XIII^e siècle par Franco accordaient la primauté à la brève, — centre du système entre la longue et la semi-brève, — et établissaient, entre ces signes, des rapports ternaires. Mais, dès le début du XIV^e siècle, le développement de la polyphonie, la multiplication des petites valeurs dans les *tripla* et les *quadrupla* nécessitèrent des assouplissements. Dès avant 1320, Philippe de Vitry avait consigné, brièvement mais nettement, les postulats de l'art nouveau (*Ars nova*). Il y justifiait les innovations les plus récentes des musiciens de son temps: l'emploi de la minime et de la semi-minime, la division du temps en prolations imparfaites et parfaites. Il inventait des signes pour distinguer les modes, les temps et les prolations et proposait, pour les articuler, la notation rouge alternant avec la noire⁽¹⁾.

Johannes de Muris alla plus loin : dans son *Libellus cantus mensurabilis*⁽²⁾, il accorda la primauté à la prolation binaire, dont il décrivait longuement les particularités, les proportions, les irrégularités, la loi des altérations. Afin d'assouplir ce système en fonction des textes, il prescrivit l'usage des points de perfection, de division et de syncopation. Comme Philippe de Vitry, il préconisait la notation « creuse » : « ...si breves inveniuntur nigre, rubre, vel vacue, nigre sunt temporis perfecti, et rubre vel vacue imperfecti ...⁽³⁾ ».

Inventée par des musiciens français au début du XIV^e siècle, perfectionnée par Machaut, justifiée et consignée par deux grands théoriciens, la notation de l'*ars nova* française avait été rapidement adoptée par tous ceux qui pratiquaient la

⁽¹⁾ C. S., t. III, pp. 13-22. — Que Philippe de Vitry n'ait pas tout inventé dans l'*Ars nova*, est suggéré par deux sources, le Pseudo-Tunstede et l'Anonyme I, qui précisent à peu près dans les mêmes termes : « *Minima autem in Navarina inventa erat, et a Philippo de Vitriaco [...] approbata et usitata* ». (C. S., t. III, p. 337 et t. IV, p. 257). Selon M. A. GILLES, « *Navarina* » serait ce collège de Navarre, fondé à Paris en 1304, où Philippe de Vitry aurait enseigné. (Cfr A. GILLES, *Contribution à un inventaire analytique des mss. intéressants l'Ars nova de Philippe de Vitry*, dans *R. B. M.*, t. X (1956), pp. 150-151).

⁽²⁾ C. S., t. III, pp. 46-58.

⁽³⁾ C. S., t. III, p. 54.

musique polyphonique. Mais, en Italie, où la polyphonie commençait à naître en cette première moitié du XIV^e siècle, les subtilités françaises n'étaient pas utiles. Marchettus de Padoue, qui certes ne les ignorait pas, codifia, dans son *Pomerium*, les règles en usage parmi les musiciens de son temps (1319) (¹). Comme les Français, les Italiens avaient conçu un système aux souples articulations : la brève, unité de temps, y pouvait être subdivisée en semi-brèves suivant des proportions binaires ou ternaires. Aux subdivisions françaises des modes, des temps et des prolations, Marchettus opposait un système plus simple qui, en fin de compte, procédait directement de celui de Franco, en le perfectionnant (²).

Le « temps », — nous dirions aujourd’hui, fort improprement du reste : la mesure, — pouvait être subdivisé en 12, 9, 8, 6, 4 et 3 parties. Ce sont les divisions *duodenaria, novenaria, octonaria, senaria, quaternaria, ternaria* (³). Pour les chantres, des lettres alphabétiques les précisaien fort simplement, : .d.,.n.,.o.,.s.,.q.,.t.,. Les lettres .p. et .i. indiquaient, au surplus, la qualité de la subdivision pour les systèmes à la fois pairs et impairs, comme la *duodenaria* et la *senaria* ; car celles-ci pouvaient être, tour à tour parfaites (.p.) ou imparfaites (.i.). Enfin, le point de division donnait au chantre un point de repère analogue, *mutatis mutandis*, à notre barre de mesure.

Notation française et notation italienne devaient évoluer et même se combiner au cours de la seconde moitié du XIV^e siècle. Les traités de cette époque ne cessent d’opposer, de comparer, de conjuguer même, deux systèmes différents, mais cependant conciliaires.

Lorsque Johannes Ciconia parut en Avignon vers 1350, la notation française n’était déjà plus celle de l’*ars nova* ; et le manuscrit d’Ivrée, reflet de cette époque, montre déjà les deux tendances qui vont s’affirmer à la fin du siècle : d’une part, la simplification, apparente dans le manuscrit d’Apt, d’autre part, un raffinement dont témoignent les manuscrits de Chantilly (1047) et de Modène (lat. 568). Et, si, en Italie, les préceptes de Marchettus étaient encore appliqués, ils étaient aussi dépassés : Francesco Landini notamment n’ignorait pas les nouveautés ultramontaines (⁴).

(¹) Voir ci-dessus, p. 23, n. 8. — Le *Pomerium* a été publié par GERBERT, t. III, pp. 121-188. Le succès de ce traité fut grand : Marchettus fut probablement l'auteur d'une *Brevis compilatio* dont les mss. sont nombreux. Cfr G. VECCHI, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio*, dans *Quadrivium*, t. I (1956), pp. 153-205. — La *Brevis compilatio*, publiée par DE COUSSEMAKER (t. III, pp. 1-12), non sans incorrections, a été reproduite fidèlement par G. VECCHI, *op. cit.*, pp. 177-205. Cfr aussi N. PIRROTTA, *Marchettus de Padue and the italien ars nova*, dans *Musica Disciplina*, t. IX (1955), pp. 57-71.

(²) Cette notion n'a pas été suffisamment dégagée jusqu'ici. En vérité, alors que les théoriciens français s'opposaient à Franco (ce dont Jacobus ne manquait pas de s'indigner), Marchettus s'y rattache et le cite, d'ailleurs, souvent.

(³) Pour plus de détails, voir J. WOLF, *Geschichte der Mensural Notation...*, t. I, p. 215 sq.

(⁴) Sur la notation de Francesco Landini. Cfr ELLINWOOD, *op. cit.*, Introduction, p. XXI. Déjà, Landini avait introduit certains perfectionnements : le *punctus demonstrationis* assurait la ductilité des passages syncopés et le point de perfection ou d'addition rompait la régularité des divisions binaires. Enfin, la semi-minime (♦) apparaissait, parfois groupée en triolets (♦♦♦) ayant la valeur de deux minimes (♦♦) ou d'une semi-brève (•). Les changements de prolation, que les Français rubriquaient, sont ici signifiés par une forme particulière de semi-brève : ♦. La semi-brève augmentée apparaît aussi sous ces deux formes : ♦ et •.

2. — *La notation italienne.*

A son arrivée en Italie, en 1358, Johannes Ciconia dut se pencher avec curiosité sur les manuscrits qu'on lui montrait et s'initier à des formules plus simples que celles qu'il avait apprises, mais qui devaient lui sembler bien nouvelles.

Les chansons sur textes italiens de Ciconia, — en particulier celles que contient le manuscrit Mancini, — montrent une application rigoureuse des principes de la notation italienne. On en peut relever tous les signes ; Ciconia use le plus volontiers de la *divisio senaria*, parfaite ou imparfaite, dont l'alternance permettait l'adaptation aisée à certains mètres. Mais il ne dédaigne pas l'*octionaria*, plus rigide, qui contient et limite si naturellement les vocalises. (*Per quella strada, I cani sono fuora, Gli atti col danzar, Una pantera*). Nous n'avons pas constaté l'emploi de la *divisio duodenaria*. Comme les Italiens, ses contemporains, Johannes indique les changements de division par les lettres de l'alphabet : .p. (*senaria perfecta*), .i. (*senaria imperfecta*), .o. (*octionaria*).

Sa notation même n'offre rien de particulier ; elle est celle de son temps. Comme Francesco Landini et les maîtres de la seconde génération de l'*ars nova*, il use de la semi-minime et, parfois, de son groupement en triolets, valant deux minimes ou une semi-brève. (*Poi che morir, Per quella strada, Una pantera*). Comme Francesco encore, Ciconia emploie la semi-brevis « caudata a parte inferiori ». (*Poi che morir, Chi vole amar, Per quella strada, Cacciando un giorno, Gli atti col danzar, Una pantera*). En un seul cas, il use de la semi-brève « cum cauda descendente a latere » (*Una pantera*) (◆). Dans *Dolce fortuna*, où la notation italienne du trecento se révèle dans toute sa limpidité, apparaît, — et c'est le seul exemple dans son œuvre, — la semi-brevis doublement caudée (♦). Comme chez Francesco Landini (¹), son usage révèle un changement de prolation. Dans une *divisio senaria imperfecta*, cette figure introduit, sans autre signe, la *senaria perfecta* :



Sans doute, une lettre, .p., eût-elle suffi pour indiquer cette différence. Mais le passage était bref, — il ne devait durer qu'un « temps », le temps d'élancer la vocalise finale : fluctuation passagère plutôt que changement de rythme. Le compositeur a préféré, à l'arsenal habituel des lettres (ordre et contre-ordre), la souplesse d'un signe qui, sans briser la ligne, crée une subtile diversité du mètre. Dans le nord de l'Italie, où la pénétration française avait apporté d'autres coutumes, on figurait aussi cette brève variante rythmique par des notes rouges (*Ben che da voy*) (*Dom.*).



(¹) ELLINWOOD, *op. cit.*, p. XXIV.

Question d'usages locaux avant tout... D'un copiste à l'autre, la convention se modifie. Les Florentins avaient inventé la semi-brève à double queue ; dans le nord, le copiste changera de plume, et, qui n'a pas d'encre rouge, creusera ses notes : *O rosa bella*, — pour laquelle le copiste de *RU2* a signifié par des notes rouges les changements de prolation, — se voit pourvue de notes blanches dans *PC*. Dans *Lizadra donna*, les notes rouges, — indices du temps parfait, — du manuscrit le plus ancien (*Pz*) sont remplacées dans les deux sources tardives (Parme et *PC*) par la notation blanche.

Mais quels signes particuliers utilisait Ciconia ? Seuls ses autographes ou ses traités pourraient l'apprendre. Hélas, les premiers font défaut et, à ce propos, ses écrits théoriques sont muets. Sans doute s'adapta-t-il au temps où il vécut et aux lieux qu'il traversa.

En tout cas, il faut reconnaître que certains signes, dont Pirrotta remarque un usage abusif chez les musiciens archaïsants du XV^e siècle (¹), ne figurent, dans les œuvres de Ciconia, qu'à titre vraiment exceptionnel.

Quant au *punctus divisionis*, il serait oiseux d'en parler : il est dans toutes les œuvres de Ciconia. Mais, très fréquent dans les compositions de la première période, il se raréfie progressivement jusqu'à n'être plus indiqué dans les dernières notations padouanes que là où il est indispensable. D'autre part, nous n'avons relevé, dans son répertoire italien, qu'un seul exemple de *punctus demonstrationis* et quelques exemples de *punctus augmentationis*.

Parmi les compositions italiennes de Ciconia, il en est une cependant qui sollicite une particulière attention : *Una pantera*. Non qu'elle s'écarte ou se distingue des règles de l'*ars nova* italienne mais, précisément, parce qu'elle en totalise les particularités. La *divisio senaria perfecta* y alterne avec l'*octonaria* et la *senaria imperfecta*. Mètres binaires et ternaires confèrent une grande diversité au déroulement des lignes mélodiques. Le rythme interne est animé de petites valeurs : semi-minimes groupées en triolets ou accouplées ; la semi-brève caudée, double (♦) ou triple (❖) sa valeur intiale. Encore ces signes sont-ils utilisés avec discréption et un sens réel de l'économie (²). Mais cette pièce n'a pas fini de nous étonner : riche en « chromatismes », elle offre plus d'une singularité et méritera encore notre attention.

3. — *L'étape de la complexité.*

Parmi les compositions sur texte français, le virelai *Sus un fontayne* mérite, seul, d'être retenu pour sa notation (³).

Dans la complexité de son écriture, il est si semblable aux pièces qui l'en-

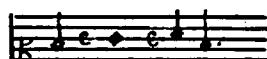
(¹) PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, III, p. 129, n. 44. Nous songeons particulièrement à la « semi brevis caudata a latere » (❖). Elle n'est pas mentionnée par Marchettus et est absente des mss. les plus anciens (Rossi, 215 et FP). En 1412, à Padoue, Prosdocius la considère comme typiquement italienne (C. S., t. III, p. 238) mais depuis quand l'utilisait-on ? Avant 1397, Fr. Landini l'avait jugée opportune.

(²) La semi-brève caudée vers le bas n'apparaît qu'une seule fois et la semi brève caudée latéralement, 2 fois.

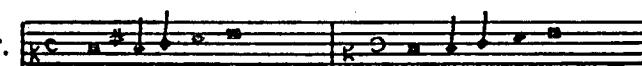
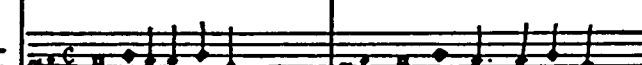
(³) La chanson *Aler men veus* est écrite en *tempus imperfectum cum prolatione minori* ; elle appartient à une époque où les problèmes de notation ne se posent plus au maître. Quant au *Ray du soleil*, dont le style nous occupera bientôt, il n'offre aucune particularité de notation ; l'insertion de notes blanches et l'usage du *punctus demonstrationis* ne justifient qu'une mention.

tourent que la notion d'« école » s'impose. « Maniérisme » a justement précisé M. Apel pour caractériser ces œuvres réunies dans les manuscrits de Modène, de Chantilly et le *Reina* (¹).

Mais quelles sont donc les subtilités de *Sus un fontayne* ? Entre les temps parfaits et imparfaits, les prolations majeures et mineures, le musicien ne choisit pas : il les utilise simultanément, les superpose, les confond. La succession de ces changements de prolation est si rapide que, de note en note, la valeur change :



Mais il ne suffit pas à Ciconia de superposer ce qu'en Italie on eût appelé la *senaria perfecta* et *imperfecta* : cette opération lui devait être aisée. Il allie le binaire au ternaire et, parfois même, y combine les proportions sesquialtère et sesquitierce dans un chevauchement curieux de lignes mélodiques. Dès le premier temps de sa chanson, apparaissent ses talents : le *cantus* débute dans le *tempus imperfectum cum prolatione minori* (C) sur un ténor bâti en *tempus imperfectum cum prolatione majori* (C), tandis qu'insidieusement, le contraténor inscrit sa propre arabesque en *proportio sesquialtera* (4 minimes valent 3 battues de semibreves ou 6 minimes) (²). Observons, toutefois, que le manuscrit *Pad. 02* diffère de celui de Modène et cette variante mérite d'être soulignée. Au *cantus*, le signe C (*tempus imperfectum cum prolatione minori*) est remplacé par C qui indique la proportion sesquialtère par rapport au ténor ; le contraténor, au contraire, substitue, au signe C, le chiffre 3, indice de la *proportio sesquitertia* qui régit les relations entre le ténor et le contraténor (³). En voici, du reste, le tableau comparatif :

Mod.	Pad. 02.
C.	
T.	
C.T.	

Pour reconnaître ces complexités, les chantres devaient, à coup sûr, en posséder la clé et, sans doute, savaient-ils que le signe C, habituel indice du *tempus imperfectum diminutum*, pouvait revêtir la valeur d'une proportion sesquitierce. En tout cas, un théoricien tardif, Guillelmus Monachus, lui attribue deux inter-

(¹) APEL, *French secular Music*, pp. 10 sq.

(²) Telle est, en tout cas, l'interprétation donnée par APEL, *French secular music...*, p. 32.

(³) La différence de transcription qui résulte de cette dernière variante est purement conventionnelle et n'affecte en rien la substance musicale. Comp. APEL, *French secular music...* n° 61 et la nôtre (n° 16).

prétations différentes selon qu'il en parle au chapitre des proportions⁽¹⁾ ou à celui des prolations⁽²⁾. Pour l'Anonyme XI, Français contemporain de Ciconia, le « semicirculus reversus » est le signe de la « proportio sesquitertia⁽³⁾ ». Il semble bien du reste, que ce soit là une manière française de désigner la proportion car, en 1408, Prosdocimus s'insurgea contre ceux qui veulent imposer cette signification⁽⁴⁾. Pour lui, les proportions sont nombres et non symboles et s'inscrivent par des chiffres : la proportion sesquitierge doit être signifiée par 4/3⁽⁵⁾.

De la confrontation de ces textes et des deux manuscrits, il résulte que le copiste padouan du manuscrit de Sainte-Justine (*Pad. 02*) a simplement traduit en signes compréhensibles dans son milieu les indications utilisées en Avignon par le compilateur du manuscrit de Modène.

A ces difficultés, s'ajoute la diversité des points ; entre les points de division, — assez rares il est vrai, — et les points de perfection, d'augmentation ou de syncope, que choisir ? Le musicien les a multipliés à profusion. La syncope même est l'une des singularités de son écriture et, sans doute, une nécessité pour éviter les multiples écueils de la superposition des nombres. Assez longues parfois, les syncopes prolongent pendant plusieurs temps la solution rythmique et harmonique que l'oreille attend⁽⁶⁾ :



C'est le « traynour » ou « treyns » dont parlent Filipottus de Caserta⁽⁷⁾, l'Anonyme V⁽⁸⁾ et le pseudo-Tunstede⁽⁹⁾.

Subtilités d'école ? Hermétisme volontaire ? Souci pédagogique ou jeu de compositeur en quête de problèmes et, peut-être, d'un style ? Mais comment les chantres pouvaient-ils interpréter ces musiques ? L'enseignement oral suffisait-il à inculquer toutes les notions nécessaires ? Des théoriciens ont jugé utile de consigner des formules aussi nouvelles et d'en exposer les secrets.

Filipottus de Caserta, notamment, déplore que ses maîtres ne lui aient pas appris la manière de déchanter en temps imparfait majeur sur le temps parfait mineur et vice-versa, ainsi que dans les autres proportions⁽¹⁰⁾. Son premier soin sera d'établir l'arsenal nécessaire à ces subtils changements et superpositions. Il décrit

⁽¹⁾ C. S., t. III, p. 283.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 300. Rappelons que, selon De Coussemaker, Guillelmus Monachus aurait vécu dans le nord de l'Italie à la fin du XIV^e ou au début du XV^e siècle. La seconde moitié du XV^e siècle paraît, aujourd'hui, plus vraisemblable.

⁽³⁾ C. S., t. III, p. 473.

⁽⁴⁾ « Item volunt aliqui alii, quod semicirculus dexter ut iste ☹ sit signum universale nobis demonstrans quod cantare debemus figuras ipsum sequentes in proportione sexquitertia ad figuram in suis propriis valoribus, sicut quatuor pro tribus, vel octo pro sex ». C. S., t. III, p. 216.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. 218.

⁽⁶⁾ Remarquons que les Italiens n'ignoraient pas la syncope, ni même la syncope prolongée. Cf. ELLINWOOD *op. cit.*, p. XXXII.

⁽⁷⁾ C. S., t. III, p. 123.

⁽⁸⁾ *Ibid.*, p. 392.

⁽⁹⁾ C. S., t. IV, p. 277.

⁽¹⁰⁾ « ... tamen non docuerunt quomodo super imperfectum majoris discantare debemus perfecti minoris, et e contrario. Et sic de singulis temporibus... ». DE COUSSEMAKER, t. III, p. 119, a.

donc la valeur des notes noires et des rouges, — ou des vides, — qui leur répondent ; il précise le nombre de leur augmentation, celui de leur diminution. L'un des aspects de l'écriture complexe qu'il propose est la syncope qui permet le chevauchement des temps. Cette formule, rendue nécessaire par la difficulté du chant, offre des aspects multiples. Filipottus donne les secrets de l'allongement syncopé, mais à cette forme, il ne trouve pas de nom savant, car elle est récente. Selon « ceux de France » qu'il fréquente, — écrit-il, — on la nomme « *trayn* » ou « *traynour* » ; et il ajoute qu'elle est « *fortior modus quam syncopa* » (¹).

L'*Anonyme V* tient les mêmes propos (²). Sans vouloir, — nous dit-il, — réprouver ses maîtres et, dans la confusion générale qui règne alors entre les conceptions françaises et italiennes, il va tenter d'apporter un peu de clarté. Lui aussi s'inquiète donc de la superposition des temps et des prolations et décrit longuement la syncope. Comme Filipottus, il préconise une syncope longue et subtile.

Ainsi, cette pièce curieuse s'inscrit dans l'évolution de la musique française, à une époque précise qu'indiquait déjà son style littéraire : Filipottus de Caserta, évoqué par des allusions à trois de ses ballades, se trouve invoqué par ses principes mêmes de composition et de notation.

A cette étape de complexité, appartiennent aussi les deux canons, l'un sur texte latin : *Quod jactatur*, l'autre, français : *Le ray au soleyl*. Eux aussi posent des problèmes ardu斯 que doit résoudre le chantre et semblent se rattacher à un milieu particulier où prévalaient la recherche mathématique et le raffinement (³).

4. — *La notation de la maturité.*

La notation des motets et des parties de messes de Johannes Ciconia, écrits à Liège et à Padoue, n'offre pas de particularités. Observation banale, en apparence, importante si l'on cherche les causes de cette uniformité. Car, déjà Ciconia s'y montre en possession d'une manière de noter qui sera celle du XV^e siècle.

Une première observation s'impose : la notation rouge, rare dans les chansons (⁴), devient inexistante dans les œuvres sacrées de la dernière période de la vie de Ciconia. Les compositions consignées dans le ms. de Bologne n'en portent plus trace et, *a fortiori*, celles qui, dans d'autres manuscrits, remontent à cette source. Ciconia y avait-il renoncé ou le copiste qui transcrivit ces œuvres, après 1411, sacrifia-t-il à une mode nouvelle en les éliminant ? La présence de notes rubriquées dans l'*Et in terra* de Luca (BL, fol. 45'), l'usage qu'en fait encore Ar. de Lantins dans le même ms. (fol. 3,9-10), donnerait raison à la première hypothèse.

La notation rouge eût cependant utilement modifié, dans *Albane misse celitus*, la prolation mineure d'un temps imparfait, en prolation majeure, ou encore

(¹) Id., *Ibid.*, t. III, p. 123.

(²) DE COUSSEMAKER, t. III, p. 379, sq.

(³) Sur ces deux canons, voir ci-dessous, au chapitre des *Formes et genres*.

(⁴) Elle n'apparaît que dans *O rosa bella* (RU²), *Lizadra donna* (Pz) et dans quelques fragments *Dom* du manuscrit de Sainte-Justine. Dans le fragment *Pad. D.*, elle affecte le ténor d'un motet et Ciconia en livre la solution : « Rubee dicuntur de modo perfecto et tempore enverso nigre vero contrario » (en verso ?).

dans *Venecie mundi splendor*. A cet artifice de la notation française, le musicien a préféré grouper les semi-minimes en triolets.



Était-elle initialement rouge la notation blanche de *O felix templum jubila*, celle de *O Padua sidus praeclarum*, celle du ténor et du contraténor de *Petrum Marcello*? L'exemple de *O rosa bella* et de *Lizadra donna* le donnerait à penser. En tout cas, la transcription, par le scribe du ms. d'Oxford, de parties de messes et de motets de Ciconia, en notation blanche laisse apparaître des *nigre* là où le ms. primitif contenait des notes blanches⁽¹⁾.

Analysant les parties de messes, nous avons relevé dans le *Et in terra* (n° 20) des subtilités rythmiques qui rappellent *Sus un fontayne*: des changements de prolation indiqués par les signes \textcircled{C} et \textcircled{O} créent, entre les différentes phrases du texte liturgique, un contraste savant. En effet, tandis que le ténor et le contraténor maintiennent leur proportion (*tempus imperfectum cum prolatione majori*), les deux voix chantent en *tempus imperfectum diminutum*, créant ainsi une proportion sesquialtère avec les longues et les brèves du ténor et du contraténor. Toutes les proportions qu'il était possible de conjuguer apparaissent ici, annoncées par des signes: \textcircled{O} , \textcircled{C} ou \textcircled{D} . Mais la diversité des temps et des prolations n'est pas fragmentée à l'extrême; elle s'inscrit avec naturel dans les différentes sections du texte liturgique.



Ces changements de prolation et de temps apparaissent encore, mais successifs, dans le motet isorythmique: *Melodia suavissima* (n° 41) dédié à Fr. Zabarella. Les signes \textcircled{C} , \textcircled{O} et \textcircled{D} affectent tour à tour les *talee* du ténor et du contraténor, entraînant, aux voix supérieures, des modifications du rythme.

Si, à cette époque, les points de division deviennent rares, c'est qu'ils n'étaient plus très utiles. Une fois franchie l'étape de la complexité, maître Johannes utilise

⁽¹⁾ Il semble bien que l'on puisse dater de l'époque de rédaction du ms. d'Oxford, soit entre 1420 et 1436, la substitution définitive de la notation blanche à la noire. Cependant, *O felix templum jubila* (O. n° 33), — pour ne citer que Ciconia, — y est encore recopié dans son ancienne graphie.

des divisions simples : entre l'ancienne *senaria perfecta* ou *imperfecta* et la désignation française de ces temps, il s'est créé un mode d'écriture qui ne tient plus compte de distinctions : une écriture, à vrai dire, qui n'est plus ni italienne ni française. Les signes n'ont plus aucune utilité dans ces temps binaires ou ternaires que nous traduisons aisément par C, C, 6/4 ou 3/2. Cependant, l'articulation interne est souple : des points d'augmentation, de perfection, voire de syncopation ont remplacé la brève caudée latéralement (↗), comme les notes creuses ou les groupes de triolets avaient remplacé les notes rubriquées qui, d'ailleurs furent rares chez Ciconia, même en sa jeunesse ⁽¹⁾.

Au total, les problèmes de notation n'ont guère préoccupé Ciconia. En Italie, il faisait des chansons italiennes suivant la mode italienne ; ses rares pièces sur texte français témoignent de sa connaissance de la notation française. Mais que choisir pour des messes et des motets en langue latine ? Et quelle importance ces distinctions avaient-elles à Liège ? Loin de l'Italie, loin d'Avignon où théoriciens et musiciens poursuivaient la quête du raffinement et cherchaient à combiner leurs tendances réciproques, à l'ombre de la haute tour de Saint-Jean-l'Évangéliste, Maître Johannes découvrait lentement, d'œuvre en œuvre, les lois simples d'une notation qu'il ne croyait pas nouvelle. Elle n'était plus ni française ni italienne : elle était celle de Johannes Ciconia.

II. — LE « CHROMATISME ».

Le transcripteur qui se penche sur les manuscrits de Ciconia est frappé par la diversité des signes du demi-ton.

Mais que l'on ne s'y trompe pas : ce n'est pas là une particularité de maître Johannes. Il n'est pas le seul à vouloir distinguer par des signes les diverses subdivisions du ton. Bien avant la « Renaissance », bien avant l'« humanisme », les théoriciens s'étaient inquiétés de ce problème et avaient recherché les causes d'une distinction déjà établie et pratiquée par les Grecs.

Dans son *Lucidarium*, Marchettus avait défini les trois espèces du demi-ton : le *diatonique*, l'*enharmonique* et le *chromatique*. Leur différence, fondée sur le nombre, s'inscrivait dans l'échelle sonore suivant les fluctuations de la solmisation. Le demi-ton variait de qualité selon qu'il était chanté sur l'hexacorde naturel, sur l'hexacorde par bécarré ou sur l'hexacorde par bémol. Le demi-ton enharmonique (2/5 du ton) et le diatonique (3/5) étaient représentés par le bécarré (၂) et le chromatique (4/5) par le « diesis » (၃) ⁽²⁾.

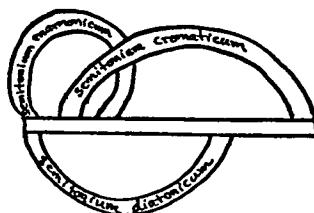
A son tour ; maître Johannes s'inquiète de ces problèmes et le nombre des divers demi-tons ne manque pas de le préoccuper. Plus d'une fois, au cours de sa *Nova Musica*, il en disserte : au chapitre des espèces et des « accidents » et, enfin, dans ce livre esquissé qui serait peut-être devenu un traité : *De tribus generibus melorum*. Il insiste sur les proportions complexes de ces demi-tons, sur les modi-

⁽¹⁾ Même dans *Sus un fontayne*, la plus française de ses compositions, la notation est noire.

⁽²⁾ MARCHETTUS, *Lucidarium*, GERBERT, t. III, p. 73-75 et 89.

fications mélodiques que suppose l'usage des trois espèces : diatonique, enharmonique et chromatique. Mais, sans doute, jugeait-il ces explications difficiles pour ses jeunes disciples ; il les simplifie à leur intention :

« Igitur tria sunt genera semitoniorum, id est chromatīcum, diatonicum et enarmonicum. Chromaticum maius est quam diatonicum et raro venit in cantibus. Diatonicum vero maius est quam enarmonicum et hoc in usu habemus. Enarmonicum autem minus omnibus est (¹) ». En fait, Johannes, qui croit aux distinctions arithmétiques, est avant tout musicien ; il élimine le chromatique qu'il juge inutilisable. Et sur sa *tabula* (²), il fit ce dessin fort suggestif :



Au chapitre XI du *De Proportionibus*, il n'envisage les demi-tons que sous l'aspect de leurs proportions. Il n'explique, du reste, que les demi-tons enharmoniques et diatoniques (³). Mais pas plus que dans la *Nova musica*, il ne préconise des signes distincts qui nous eussent aidés dans la lecture de ses œuvres.

Cependant, ces signes étaient connus. Marchettus mentionne le ♭ et le ♯, en usage dans le plain-chant et aussi, précise-t-il, dans les ténors des motets (⁴) : « Ubi-cumque ponitur ♭ quadrum, dicimus vocem *mi*, ubi-cumque vero ♯ rotundum, dicimus vocem *fa* ».

De ces signes, Johannes Ciconia ne parle pas dans ses traités mais ses œuvres en sont parsemées. Leur diversité est telle que nous avons jugé utile d'en relever l'inventaire :

- # (Aler m'en veus, Con lagreme, O Petre, Per quella strada, La fiamma del to
amor, Poi che morir, Sus un fontayne, Una pantera, Benche da voy,
Dolce fortuna, Chi vole amar).
- ♭ (O Petre, O beatum incendium, Una Pantera).
- ♯ (Et in terra (22), Patrem (26), Patrem (27), Et in terra (20), Per quella
strada, Poi che morir).
- ♭ (Patrem (28), Patrem (27), Patrem (26)).
- # (Patrem (26)).
- # (Una Pantera).
- ♭ (Dolce fortuna).

(¹) Johannes CICONIA, *Nova Musica*, fol. 10 v°.

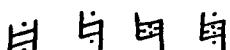
(²) « Item solvimus pro IIIor banchis e tabula pro scolis cantus. LL. V, s.10 ». P. A. C., *Caneva*, 1431, non fol.

(³) Johannes CICONIA, *De Proportionibus*, chap. XI. Parlant du 1/2 ton chromatique, il ajoute : « Talem autem differentiam seu distanciam in sonis pocius convenit angelis quam humanitati nostre cognoscere ». Bibliothèque universitaire de Pise, Cod. 54, fol. 46 v°.

(⁴) MARCHETTUS, *Lucidarium* G., t. III, p. 89, a. De fait, alors que les voix supérieures sont dépourvues de signes à la clef, souvent les ténors et les contraténors portent le bémol.

Mais comment y reconnaître la qualité particulière du demi-ton et la signification que Ciconia a voulu leur accorder ? Et d'un copiste à l'autre, ces signes n'ont-ils pas été modifiés ? A l'examen des œuvres que colorent ces signes, il semble bien que les figures simples \sharp et \flat indiquent *per ascensum* ou *descensum*, le demi-ton enharmonique (2/5 du ton) ; les figures pointées \natural et \flat , le demi-ton diatonique (3/5 du ton), le signe doublement pointé $\natural\flat$ le demi-ton chromatique et le signe $\natural\sharp$ le bémol.

Mais peut-être les nuances sont-elles plus subtiles encore et plus diverses les applications ? En tout cas, les exemples en sont fréquents au XIV^e siècle (¹) et la messe de Tournai en livre plusieurs types. A Liège aussi, ces signes étaient connus : M. Auda signale la présence, à l'église Saint-Croix, d'un antiphonaire qui fut noté avant 1361 (²). Les signes qu'il renferme semblent assez particuliers :



Mais comment les chantres étaient-ils informés de la signification de ces figures ? L'enseignement oral et la connaissance des conventions locales y suffisaient-ils ? En vérité, une partie de ces secrets figuraient dans les règles générales du chant et, en particulier, dans les principes de la solmisation et de la *musica ficta*. Les chantres savaient notamment que, partout où se trouvait un bécarré, ils devaient chanter *mi*, et *fa* sur un bémol. Le bécarré ou le bémol disposés à quelque endroit de leur partie leur indiquaient donc l'intonation du chant ou une mutation de l'hexacorde. Johannes Ciconia note soigneusement ces signes. Parfois, il colore la note, précisant ainsi, pour le chanteur, la hauteur du son : *mi* ou *fa*.

A musical score for two voices. The top line is for soprano and the bottom line is for alto. The lyrics are: "sol mi fa ré ut-sol" on the first measure and "la-mi sol fa" on the second measure. The music consists of two measures of music with a key signature of one sharp (F# major) and a common time signature. The soprano part has a single note on the first beat of each measure, while the alto part has a sustained note on the first beat of each measure.

Mais quand une mutation doit être faite au milieu du chant, non seulement il la consigne, mais l'annonce : le signe d'altération est alors posé, non devant la note, mais un peu avant :

L'incise précédente se chantait « *per naturam* ». L'apposition d'un bémol avertit le chantre qu'il devra muer vers l'hexacorde « *per be mollen* ».

⁽¹⁾ J. WOLF, *Geschichte der Mensural Notation*, t. I, pp. 177 sq.

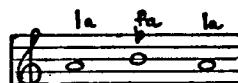
⁽²⁾ A. AUDA, *La Musique et les musiciens de l'ancien Pays de Liège*, p. 85.

Examinons plus avant cet exemple, extrait du motet *O Petre Christi discipule* dans lequel aucune indication n'est laissée au hasard :



A la voix inférieure, Ciconia avait invité le chantre à entonner *per b mollen* (mes. 1 de notre ex.). Mais, un peu plus loin (mes. 5), le *fa* est curieusement diésé et implique la muance mentale *sol-fa* sur la note précédente : curieusement, parce qu'en vertu d'une règle de chant bien connue, le chantre eût naturellement diésé ce *fa* (¹). Mais une autre règle, de contrepoint cette fois, l'eût invité à le « naturaliser » : à la voix supérieure, le chantre n'avait pas encore quitté son hexacorde par bémol et le *si b*, qui résonnait avant le *fa*, — et en même temps que lui, — eût entraîné la dissonance *mi contre fa*. Or, ce « ditonus » formant une quarte diminuée, le compositeur le voulait et l'a, ici, explicitement indiqué.

Cette observance des règles de la solmisation nous éclaire sur la nature des accidents utilisés par Ciconia ; elle nous aide aussi à poser, à bon escient, les accidents « sous-entendus ». Non seulement il convient de bémoliser le *si*, là où l'intonation appelle *fa*, mais certaines lois, élémentaires pour les chantres, requièrent des altérations. Lorsque l'hexacorde naturel est dépassé d'un degré à l'aigu, ce degré doit être altéré en demi-ton chromatique : le chantre fait : *la-fa-la*.



Il était aussi connu des chantres que certains modes pouvaient être entonnés par bémol (5^e et 6^e), d'autres par bécarré (7^e et 8^e) et que le bémol était impliqué dans certains mouvements mélodiques du 1^{er} et du 2^e modes. De même, lorsque la note la plus grave d'un mode était surmontée d'un ton, celui-ci devait être ramené au demi-ton diatonique :



Cette règle rejoint celle que nous évoquions plus haut (²) ; dans notre vocabulaire moderne, nous pourrions la désigner par l'« attraction de la sensible (³) ».

(¹) « Quandocumque in simplici cantu est *la sol la*, hoc *sol* debet sustineri et cantari sicut *fa mi fa*. De même en était-il pour *sol-fa-sol* et pour *ré-ut-ré*. Cfr Joh. DE MURIS, *Ars discantus*, dans C. S., t. III, p. 73.

(²) Cfr ci-dessus, n. 1.

(³) Pour plus de détails sur cette question, nous renvoyons à notre étude : *Les accidents sous-entendus et la transcription en notation moderne*, dans *Les Colloques de Wéginmont* : II, *Ars Nova*, 1955, Paris, 1959, pp. 168-180.

Chose singulière, — mais logique si l'on en approfondit les causes, — ce sont ces mêmes habitudes qui vont susciter, dans la composition polyphonique, les règles de la *Musica ficta* (¹).

L'exemple suivant illustre ces règles ; il est emprunté au *Patrem* (nº 26).



Le si bémol à la clé du ténor indique le mode de *fa*. Le cantus I débute par un « *si* ». Le chantre pouvait hésiter entre *mi* et *fa*. Ciconia a précisé le bémol, précaution qui eût été inutile si le ténor avait débuté par un *fa*. Le premier *fa* dièse est impliqué par la règle du chant en même temps que par celle du contrepoint ; de même l'*ut* dièse du cantus II. Mais pourquoi ensuite le musicien a-t-il si curieusement diésé un *ut* ? Le chantre connaissait la règle et eût altéré ce degré en demi-ton chromatique. Mais il l'eût appliquée en changeant l'hexacorde pour chanter *mi-fa* sur ce demi-ton cadentiel. Or, la suite du chant n'entraîne aucun changement d'hexacorde. C'est le « *semitonium sub intellectum* ».

Pareille précision n'est pas unique dans la production de Ciconia. Scrutons un autre manuscrit, celui du madrigal *Una pantera* :



(¹) On ne peut le dire plus clairement que Philippe de Vitry : « Notandum quod invenitur ficta musica in discan-

Le cantus, le ténor et le contraténor sont entonnés par l'hexacorde naturel. Ici encore, Ciconia a diésé au cantus un *ut*, au contraténor un *sol* que le chantre eut fort bien altérés sans ces signes. Pourquoi ? Parce qu'au ténor le *sol* demeurerait naturel et qu'aucun chantre n'eût introduit cette dissonance sans l'autorisation expresse du compositeur.

On le voit, rien n'est laissé au hasard dans cette notation. Chaque infraction aux règles, Ciconia l'a précisée ; au besoin, il a fait usage de signes particuliers. Cependant, pas plus que dans sa notation, — pas plus que dans ses théories, — il n'a inventé de nouvelles espèces de demi-tons ni de nouveaux signes pour les distinguer.

L'arsenal de ces figures était partout : en Italie, en Avignon, en France et même à Liège. Chaque emploi de ces signes constitue un cas d'espèce. Seule leur étude, étendue à un vaste répertoire, pourrait nous éclairer sur le mécanisme de l'évolution modale et harmonique de la fin du moyen âge.

III. — FORMES ET GENRES.

1. — *Les madrigaux.*

Longue vocalise initiale du premier vers, — départ en canon des deux vers suivants, — vocalise finale du troisième, — enfin, la *ritournelle* plus brève, mais aussi vocalisée : telle était la forme du madrigal et principalement du madrigal-caccia à l'époque de Jacopo da Bologna et de Francesco Landini. Ciconia n'y pouvait rien changer. Du moins aurait-il pu affirmer sa personnalité par l'invention de formules mélodiques. Il n'en est rien.

En effet, la souplesse des vocalises, les formules que prolongent des répétitions ou des séquences, les chutes cadencielles sur la consonance parfaite qu'adoucit l'attrait de la sensible, appartiennent toutes au langage des Florentins. Voici la *divisio octonaria*, alternée avec la *senaria*, parfaite ou imparfaite, que distinguent des signes appropriés (¹), et les triolets rompant la rigidité du système binaire et infléchissant gracieusement les cadences :

(Ex. I)



tu, et est quando claves b *fa*, b *mi*, et ubi ponimus b, molle dicimus, et ubi ponimus b, durum dicimus. Et facta musica fit per vocem semitonii ». *Liber Musicalium*, De COUSSEMAKER, t. III, p. 45, b. Comparez avec le texte similaire de Marchettus, GERBERT, t. III, p. 89,

⁽¹⁾ Ces habitudes appartenaient aussi bien à Fr. Landini qu'à Jacopo da Bologna et à leurs contemporains. Cfr ELLINWOOD, *op. cit.*, p. XXI et MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, pp. 24-25.

Voici encore les formules syncopées :
(Ex. 2)



Et voilà le « hoquet » qui, avant l'accord final, suspend l'attention :
(Ex. 3)



Parmi les habitudes mélodiques de Jacopo da Bologna, — que Francesco Landini n'a pas abandonnées, — Ciconia, pour sa part, choisit volontiers les chutes descendantes par degrés accouplés :

(Ex. 4)



et les ascensions mélodiques par degrés brisés.
(Ex. 5)



Dans la limpidité de cette écriture à deux voix, le jeu successif des « consonances » apparaît clairement. Ciconia ne craint ni les parallélismes de quinte, ni ceux de l'octave :

(Ex. 6)



mais il se laisse davantage séduire par la douceur des tierces ou des sixtes
(Ex. 7)



et par l'artifice, — plus rare il est vrai, — du mouvement contraire, vestige de l'ancien déchant (Ex. 4) (1).

Dans *Una pantera* (n° 14), l'adjonction d'un contraténor renforce le climat « harmonique » : les successions y deviennent, avant la lettre, « faux-bourbon » (Ex. 8) et, entre les trois voix, l'imitation se fait plus libre (Ex. 9) :

(Ex. 8)



(Ex. 9)



Mais ce qui, peut-être, distingue Ciconia de ses « maîtres » italiens, c'est une préférence pour certains intervalles dissonants, — selon les règles du temps, — aux accents suaves, dont la fréquente répétition confère à ses œuvres une « morbidezza » accusée. Il use volontiers, dans le premier mode, de courbes mélodiques qui appellent, dans une même incise, le si bémol de solmisation et la sensible d'ut dièse ou de fa dièse ; ou bien il infléchit les cadences en opérant autour du ton final une courbe de la tierce mineure à la septième majeure. Dans l'un et l'autre cas,

(1) Ces exemples pourraient utilement être confrontés avec les œuvres italiennes contemporaines, — madrigaux et caccie. — La liste de ces correspondances serait considérable. En invitant le lecteur à se reporter aux œuvres de Francesco Landini (éd. par ELLINWOOD, *op. cit.*), de Jacopo da Bologna (éd. par MARROCCO, *op. cit.*), et au beau florilège publié par N. PIRROTTA (*The Music of fourteenth century Italy*, I, = C. M. M. Amsterdam, American Int. of Musicology, 1954, principalement les œuvres de Johannes de Florentia), nous entendons souligner l'appartenance de Ciconia à cette génération des maîtres italiens du *trecento*.

seconde augmentée et quarte diminuée créent un climat de raffinement et de singulière douceur. Cette douceur, nullement absente de l'art italien contemporain (¹), est insistant chez Ciconia, soit qu'il n'ait pu en varier les effets, soit qu'elle l'ait particulièrement séduit. Elle confère un accent reconnaissable non seulement aux madrigaux *Per quella strada*, *Una pantera* et *Cacciando* mais encore à de nombreuses ballades (*Con lagrime*, *O rosa bella*) et même à ses motets : *O beatum incendium* et, surtout *Regina Gloriosa*. Dès lors, la parenté des « motifs » musicaux entre ses diverses compositions n'a rien d'étonnant (²).

Mais la musique n'est pas que formes et les formules ne définissent pas un musicien. Ce langage, qu'il n'a ni inventé ni même perfectionné, Ciconia en use à des fins expressives. Il lui est un moyen « artificiel » d'atteindre cette « musique naturelle » qu'il jugeait supérieure. Ainsi, dans *Per quella strada lactea*, pourquoi ce roulement de triolets, — sans texte et, peut-être, instrumental, — qui précède la vision céleste du char embrasé (*Vedeva un carro andar tutto abrasato*) si ce n'est pour annoncer et figurer la vision ? Et pourquoi, cette légère oscillation syncopée, si ce n'est pour suggérer l'allégresse (*alegreça*) du printemps et du souffle qui anime les verts lauriers ? Pourquoi, enfin, dans *I cani sono fuora*, — chasse allégorique de l'amour, — ralentir, sur le mot *piangiti*, le mouvement de la poursuite, si ce n'est pour exprimer la douleur ?

Ces habiletés deviennent chef-d'œuvre dans *Una pantera*. Non que la forme et les usages qui définissent le madrigal ne soient respectés. Mais ce ne sont que supports. Sur une formule initiale, inspirée de Landini, Ciconia étire la panthère, traduit son bâillement dans un « hoquetus » si naturel qu'à peine en reconnaît-on l'artifice : puis, la voici qui vient, ondulant de sa marche balancée, sur un rythme devenu binaire. Et lorsqu'elle rencontre Mars (*in compagnia di Marte*), le ténor et le contraténor battent la fanfare (³).

Dans le second vers, la mélodie répond clairement à la vocalise initiale : rapport voulu, certes, entre le *candido Jove* et la panthère héroïque (⁴).

Pareille correspondance n'est pas unique : au ténor et au contraténor, une même chute diatonique d'octave (ex. 10) relie le début du deuxième vers à la fin du troisième et l'enchaîne au *Ritornello*. Image fréquente chez Ciconia et d'un accent combien moderne !

(Ex. 10)



(¹) Il est regrettable que MM. ELLINWOOD et MARROCCO se soient abstenus, dans leurs éditions respectives des œuvres de Fr. Landini et de Jacopo da Bologna, d'indiquer les accidents sous-entendus. Sans doute, était-ce sa-gesse en l'absence de toute certitude à cet égard. M. PIRROTTA (*The Music of the fourteenth century Italy*), plus audacieux, nous restitue un *trecento* incontestablement plus « musical » et, croyons-nous, plus proche de la vérité.

(²) On comparera notamment : *Per quella strada*, *I cani sono fuora*, *Una Pantera* et *Cacciando* où apparaissent les mêmes formules, parfois à peine modifiées.

(³) Les *caccie* italiennes n'en étaient pas exemptes (Cfr MARROCCO, *Caccie*, n° 4, 5, 15). Ciconia saura les utiliser plus tard dans les finales de ses motets de circonstance.

(⁴) M. PIRROTTA y verrait une sorte de médaillon à l'antique : à l'avers la Panthère, au revers Paolo Guinigi, seigneur de Lucques (communication personnelle).

Mais voici une autre coïncidence : à la fanfare du dieu Mars répond le martèlement d'une chevauchée : *Constant' è l'arme chi la guarda intorno*. Enfin, les accords qui, généralement, introduisent la ritournelle, prennent un sens que le musicien souligne par leur répétition : accords suspensifs qui posent un point d'orgue, pour faire éclater le triomphe et la gloire qui rythme le chœur des voix assemblées, tandis que, « sereine » et « constante », la panthère est évoquée dans une vocalise finale qui fait écho à la première.

2. — *Les ballades italiennes.*

Sur de petits textes lyriques à la mode du temps, Ciconia a écrit des ballades à deux voix (*Chi vole amar, La fiamma del to amor, Con lagrème, Dolce fortuna*) et à trois voix (*Chi nel servir antico, Gli atti col dançar, Lizadra donna et O rosa bella*) d'une écriture si transparente qu'elle semble n'être que le support des poèmes. Le madrigal, plus fleuri, noyait le texte sous un flot de vocalises et d'imitations ; la ballade ne néglige pas ces artifices gracieux mais établit une conjonction plus étroite entre le texte et la musique.

Comme ses contemporains italiens. Ciconia comprenait ces nécessités. Du reste, il n'était pas sans modèles. Aux meilleurs, Pétrarque avait inspiré, de façon plus ou moins directe, la nostalgie de ses *canzoni* et de ses ballades. Pour chanter l'amour de Laure, il avait trouvé l'expression douce et déchirante des espérances impossibles et, pour pleurer la perte de la femme aimée et de l'ami des jeunes années, — Jacques Colonna, — il avait inventé des accents si douloureux qu'ils étaient dans le cœur et la mémoire de tous :

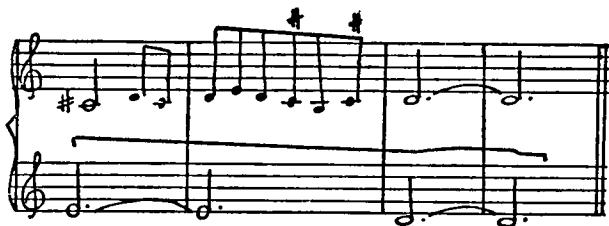
« Charita di Signore, amor di donna,
Son le catene, ove con molti affanni
Legato son, perch'io stesso mi strinsi.
Un laura verde, una gentil Colonna,
Quindici l'una, et l'altro diciott'anni,
Portato ho in seno, et giamai non mi scinci ».

Inimitables, ces accents avaient été imités⁽¹⁾. Mais plus et mieux encore que les poètes, ce sont les musiciens qui ont recueilli cet ardent message. Ils ont su, dans leurs ballades, rendre cette fraîcheur d'un éternel matin et, par on ne sait quel miracle, infuser à leur musique cette douce et cruelle mélancolie dont le grand poète avait trouvé le secret.

Les ballades de Ciconia se rattachent toutes à cette tradition italienne. Comme Giovanni da Florentia, Ghirardello, Lorenzo, Donato et surtout le grand Francesco, il avait trouvé le chemin de la suavité. Mélodies transparentes aux légères arabesques qui s'incurvent en cadences fleuries (ex. 11), jeux de tierces qui se croisent (ex. 12), de sixtes qui se cherchent (ex. 13) :

⁽¹⁾ V. plus haut : *Les textes poétiques*, p. 82 ss.

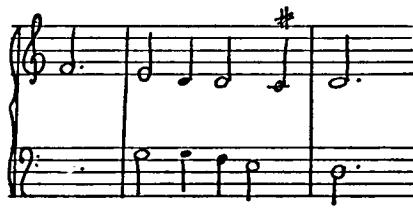
(Ex. 11)



(Ex. 12)



(Ex. 13)



Vocalise des mots heureux (ex. 14), notes accouplées qui adoucissent les courbes (ex. 15), les roulent en triolets (ex. 16) ou les entraînent dans une ascension séquentielle (ex. 17) :

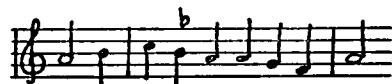
(Ex. 14)



(Ex. 15)



(Ex. 16)



(Ex. 7)



De toutes ces formules, nous pourrions dresser l'inventaire : ce serait celui du vocabulaire de l'ars nova italienne. Même ces « chromatismes » qui altèrent d'insolite façon la pureté du mode.

(Ex. 18)



En vérité, si ce n'était un style moins vocalisé et une structure poétique différente, le langage des ballades italiennes de Ciconia se distinguerait peu de celui de ses madrigaux. Même les préférences mélodiques et les usages particuliers que nous y avons remarqués confèrent aux ballades un accent personnel. Il semble, qu'entre les deux grandes formes de l'art italien de son temps, Ciconia n'aït pas établi de cloison étanche : il n'hésite même pas à introduire dans quelques unes de ses ballades ces brefs passages imitatifs qu'un Italien eût, dans doute, évités (ex. 19)



Et, peut-être, est-ce là, encore un signe qui permet de le distinguer ? Était-il moins soucieux de la pureté des formes, moins au courant des conventions ou particulièrement séduit par cet élément de construction ? Le besoin d'équilibrer la forme apparaît, en tout cas, dans ses ballades à 3 voix. Dans *Gli atti col dançar frances* (nº 13) et *Chi nel servir anticho* (nº 12), il se souvient curieusement de Machaut et de la manière française d'armer le ténor d'un contraténor. Ces deux parties y sont, en effet, soudées par des rapports « harmoniques »⁽¹⁾ qui en *font un fondement*, d'allure instrumentale⁽²⁾, au déploiement de la ligne mélodique. Construite sur des successions consonantes, où quintes et octaves encadrent des tierces parallèles, cette double armature propose souvent, avec le cantus, des ébauches de faux-bourdon qui inclinent souvent vers la cadence par la double sensible.

(Ex. 20)



Mais la similitude des techniques n'entraîne pas celle du style. Le rythme « carré » de *Gli atti...*, la marche des voix qui, occasionnellement, évoque le *conductus*, le caractère anguleux de la mélodie où les accidents chromatiques (diesis)

(1) BESELIER, *Bourdon und Faux-Bourdon*, p. 80 et Johannes Ciconia *Begründer der Chorpolyphonie* considère Ciconia comme l'inventeur du ténor harmonique. Cependant, l'œuvre de Fr. Landini n'en est pas exempte. Ni celle de Jacopo da Bologna. (cfr N. PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, III, p. 126, n. 37).

(2) Observons que, dans l'un et l'autre cas, ces parties sont dépourvues de texte.

brisent la douceur des deux bémols (*mi* et *si*) prévus à la clé, cette rigueur mesurée du ténor et du contraténor, tout cela n'évoque-t-il pas, dans une forme bien italienne, la leçon de la France ? Est-ce la mystérieuse « *Franceschina* » que révèle le premier vers (¹) (« *Gli atti col dançar frances ch'inanzi passa* ») ou la manière française de danser, qui a suggéré à Ciconia ce rappel, — simplifié, — de sa première formation ?

Dans *Chi nel servir anticho*, le langage est tout autre : la ligne mélodique, que le contraténor, parfois, souligne, évoque les accents nostalgiques de *Per quella strada* et, sans doute, n'est-ce pas pure coïncidence, si la même courbe rappelle encore les splendeurs célestes.

(Ex. 21)



Parmi les ballades les plus accomplies, citons encore *O rosa bella* (nº 15). Les qualités que nous venons d'observer y animent une mélodie plus souple encore, mais le ténor et le contraténor « harmoniques (²) » se fondent dans le jeu des séquences et des imitations. Il semble que Ciconia ait su associer ces divers éléments sans que paraisse l'effort ; une science plus assurée les compose, une logique interne les infléchit au texte. Et c'est le texte même qui commande non seulement la répétition des motifs mélodiques mais encore leur amplification sonore (*non mi lassar morire — per cortesia — ayme lasso me*) (³). Cette insistance confère ainsi aux mots exaltés une densité nouvelle. L'accent lyrique du *trecento* se fait ici pathétique (⁴).

Pour savoir ainsi construire, articuler les proportions sans abuser du « jeu (⁵) », fonder un ténor sans effort apparent, il fallait être rompu à toutes les techniques et davantage encore : être possédé par la musique.

3. — *Les canons.*

La recherche dont témoignent les deux canons de Ciconia (Nºs 18 et 19), le caractère non pas « énigmatique (⁶) » mais anodin de leurs textes, les « scolies » qui indiquent comment le problème avait été et devait être encore résolu, tout trahit l'exercice d'école. Tel est d'ailleurs le prix de ces témoignages car le moyen âge

(¹) E. LEVI, *Francesco da Vannozzo*, p. 297 ss, attribue à l'influence de Machaut et de la poésie française dans le nord de l'Italie, l'usage de cet artifice qui consistait à dissimuler le nom de la dame dans le texte du poème.

(²) BESSELER, dans *M. G. G.*, s. v. *Ciconia*, fait remarquer le caractère harmonique du duo ténor-contraténor dans *O rosa bella* et dans *Lizadra donna*.

(³) Ce principe anime également *Lizadra donna* et cette ballade anonyme : *Mercè, mercè o morte*, — qui figure dans le fragment de Pistoia et dans *Pz*, — dont l'accent est incontestablement « ciconien ».

(⁴) CIMBRO (*La musica e la parola del trecento al cinquecento*, dans *Rassegna musicale*, 1929, p. 248) allait un peu loin en évoquant, à propos de cette ballade, Monteverdi ; mais cette construction, cet équilibre, ces correspondances sont, il faut le reconnaître, exceptionnelles dans la lyrique italienne du temps.

(⁵) Voir notre partition, n° 15 : les notations rouges, entre crochets, et la proportion sesquialtère (ɔ) venue là pour soutenir la subdivision du chant sur la cadence.

(⁶) GHISI, *Bruchstücke*, p. 22.

n'en a laissé que peu d'exemples. Ainsi s'explique qu'en dépit d'une construction savante, ces canons ne révèlent pas un style particulier. L'on n'y retrouve pas les préférences mélodiques de Ciconia : si son nom n'avait pas été inscrit sur l'une de ces œuvres, nul n'aurait pu reconnaître sa façon. L'on a d'ailleurs douté que *Le ray au soleil* fût de lui, car il restait anonyme ⁽¹⁾.

Le premier de ces canons, — *Quod jactatur* (n° 18), — était connu depuis longtemps. En 1904, Johannes Wolf en avait donné la clé ⁽²⁾ et, en 1932, W. Korte en avait proposé une mise en partition partielle ⁽³⁾. Pourquoi donc ne l'a-t-il pas achevée ? Ce canon n'offrait pas de difficultés.

Johannes en avait écrit le ténor et précisé : « *Tenor quem contratenor triplumque fugant temporibus in quinque* ». Le temps était aisément à lire : imparfait avec prolation mineure. L'armature en était triple ; sur la première, la troisième et la cinquième ligne, une clé d'*ut* était pourvue d'un bémol et d'un bécarré. Mais comment interpréter ces signes ?

(Ex. 22)



La solution suggérée par J. Wolf était insuffisante : « la basse commence ; après la 5^e mesure, entre l'alto ; après 5 autres mesures, le soprano ». Mais il ne précisait pas l'intervalle et n'expliquait pas la singularité de l'armature. Celle-ci impliquait cependant la quinte, ce que W. Korte a bien compris. Par contre, le sens du bémol et du bécarré jumelés lui échappait. Sa transcription, dépourvue d'accidents, dut lui paraître dissonnante ⁽⁴⁾.

En fait, il faut interpréter ce canon comme un exercice de solmisation ⁽⁵⁾. A la hauteur de chaque voix, maître Johannes avait indiqué les deux signes qui invitaient les chantres en entonner soit par bémol, soit par bécarré. Deux transcriptions sont donc possibles. L'une, par bémol, commence sur le *fa*, — entonné *ut* ainsi que l'indique le ténor, — l'autre, par bécarré, commence sur le *sol*, également entonné *ut* ⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ BUKOFZER (*Two mensural Canons*, dans *Musica Disciplina*, t. II (1948), p. 166) doute de l'attribution à Ciconia du canon *Le ray au soleyl*. Nous avons longtemps partagé son scepticisme. Placé au bas d'un feuillet contenant une œuvre de Ciconia, il ne devait pas lui être nécessairement attribué. D'avoir élucidé le mécanisme de ce canon, nous invite à le ranger dans le répertoire de notre musicien.

⁽²⁾ J. WOLF, *Der Niederländische Einfluss...*, p. 208.

⁽³⁾ W. KORTE, dans *Rivista Musicale Italiana*, 1932, p. 530.

⁽⁴⁾ Ch. VAN DEN BORREN, *Dufay*, p. 341, estime que cette composition « hardie » ne va « pas sans quelques heurts, tels que quintes, octaves, voire même neuvièmes parallèles ».

⁽⁵⁾ DE VAN, *La Pédagogie musicale...*, p. 90 propose cette explication pour le canon de Matheus de Perusio (*Mod*), dont il donne une transcription qu'il a curieusement inversée. Cependant l'auteur était précis :

« Andray soulet au mielz que je pouray
Jusque a le temps primier de *la-sol-ré*,
lors tu prendras dessus *A-la-mi-ré*
s'ainsi fera le tierz, canterons gay ».

M. de Van traduit « mielz » par *mi* et n'interprète pas exactement ce texte cependant clair : « J'irai seul le mieux que je pourrai, jusqu'au premier *D-la-sol-ré* ; alors tu prendras dessus *A-la-mi-ré* ; ainsi fera le troisième et nous chanterons gaiement ». La voix qui entonne est donc la plus grave et non l'inverse.

⁽⁶⁾ *Per b mollem* : tous les *si-b* sont à la clé. Un seul accident sous-entendu, *mi b* (mes. 31) est là pour éviter un triton mélodique. Le si bécarré de la cadence finale se chante en vertu de la *musica ficta* : *mi-fa*.

« C naturam dat ; Fbmolle tibi signat ;
G quoque durum facit esse cantarum »,

enseignait Philippe de Vitry.

Le résultat n'est pas un chef-d'œuvre et toutes les duretés ne sont pas éliminées par la lecture à la solmisation. Mais n'étaient-elles pas voulues ? Rappelons que, dans l'*ars nova* française, la consonance était exigée entre le ténor et chacune des autres voix, non entre toutes⁽¹⁾. Ici, les consonances sont respectées entre le ténor et le contra-ténor, entre celui-ci et le triplum : entre les deux parties extrêmes, leur conjonction offre des failles bien naturelles (mes. 12, 15, 17, 20, 22, 25, 26, 27, 37). Quant aux quintes et aux octaves parallèles, elles étaient inévitables dans ce genre d'exercice. Mais d'autres particularités rattachent, de surcroît, ce canon à l'art français de son temps : motifs mélodiques chers à Machaut (ténor : mes. 13-14, 35-36), « hoquetus » (ténor : mes. 9, 14, 19, 24, 29, 34).

Quant au texte, il n'était ni énigmatique, ni « dépourvu de signification »⁽²⁾ mais discrètement moqueur :

« Quod jactatur et virtus opere non demonstratur
Ut aqua piscis saepius scientia denegatur ».

« Ce dont la vertu se vante et n'est pas démontré par l'œuvre, ainsi l'eau, souvent, se joue de la science du poisson ».

Le second canon : *Le ray au soleil* est également un exercice dont les données sont formulées dans le tercet suivant :

« Dum tria percurris quatuor valet
Tertius unum : subque diapason,
Sed facit alba moras ».

Comme *Quod jactatur*, il a fait l'objet de deux tentatives de transcription. Celle qu'en donne M. Ghisi⁽³⁾ introduit un élément que Ciconia n'avait pas prévu : la fugue. Sans doute, était-ce le cas de *Quod jactatur* ; mais le tercet du *Ray au soleil* n'implique rien de pareil. De surcroît, le transcripteur paraît n'avoir tenu compte que d'une seule proposition, en tronquant le texte : « Dum tria percurris [...] tertius unum ». En fait, il a simplement triplé les valeurs de la seconde voix (Ex. 23). Mais M. Ghisi reconnaissait lui-même les anomalies de sa transcription et la proposait, du reste, à titre d'essai. (Ex. 23).



Per b durum : les accidents sont impliqués soit par les règles de la solmisation, soit par celle du *cantus fictus* : entonner *ut* sur un *ré* (contraténor) entraîne un *fa* dièse.

⁽¹⁾ G. REANEY, *Fourteenth century harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut*, dans *Musica Disciplina*, t. VII (1953), p. 136 ss.

⁽²⁾ DE VAN, *op. cit.*, p. 90.

⁽³⁾ Dans *Journal of Renaissance and Baroque Music*, t. I (1946), fasc. 3, suppl., p. 9.

A son tour, M. Bukofzer s'attacha à la résolution de ce canon (¹). Dans l'impossibilité, nous dit-il, de percer le mystère du tertet, c'est à la musique elle-même qu'il demande une solution. Mais elle ne sera que partielle car, de la scolie, il ne retient qu'un seul vers : « *Dum tria percurris quatuor valet* » (= tandis que tu bats trois, cela vaut quatre). Il a assez curieusement interprété ce texte en quadruplant, au ténor, les valeurs du cantus. De plus, il a inscrit ce ténor dans un temps parfait avec prolation mineure qui ne correspond pas à la proportion sesquialtère que prévoit le tertet :

(Ex. 24)



En fait, le ténor devait s'inscrire dans un « *tempus imperfectum cum prolatione minori* » qu'il convenait de conjuguer avec le « *tempus imperfectum cum prolatione majori* » de la partie écrite. Musicalement exacte, la transcription de M. Bukofzer l'eût été mensuralement s'il avait enfermé chaque semi-brève du ténor dans une barre de mesure, superposant ainsi un temps ternaire à un temps binaire.

Sa solution est, du reste, incomplète, ainsi qu'il le reconnaît. Le « *tertius unum* » lui paraît faire allusion à une troisième voix canonique mais le sens complet du tertet et, par conséquent la réalisation de cette troisième voix, lui échappent.

C'est cependant M. Bukofzer qui nous met sur la piste de la solution complète. A propos d'un autre canon : *Elongiés suis* (Tr., 23), il avait observé que les termes *diapason* et *diatessaron* de la scolie ne désignaient pas des intervalles mais des proportions (²). La lecture du *De proportionibus* de Ciconia nous enseigne que cette manière de désigner les proportions lui était familière (³).

Dans le tertet du *Ray au soleyl*, le *diapason* n'a pas d'autre signification : « le tiers [vaut] un au diapason ». La « *proprio dupla* » invitait donc le triplum à doubler les valeurs écrites. Mais encore, dans quel temps ? binaire ou ternaire ? Le troisième vers précise : « mais il le fera en notes blanches », c'est-à-dire dans le temps parfait avec prolation mineure.

Dès lors, la solution de ce canon est simple : au temps imparfait de prolation majeure du cantus ($C = 6/4$), il convient de conjuguer le ténor dans le temps imparfait de prolation mineure (C ou $C = 4/4$) et le triplum en temps parfait de prolation mineure ($O = 3/2$).

(¹) *Two mensural Canons*, op. cit., p. 168.

(²) Id., *ibid.*, p. 165.

(³) Voir notre étude : *Johannes Ciconia théoricien*, dans les *Annales Musicologiques*, t. III (1955), pp. 39-75.

(Ex. 25)



Qui connaît le virelai *Sus un fontayne* a déjà rencontré cette superposition. Et, c'est là un nouvel argument ⁽¹⁾ qui justifie l'attribution à Ciconia de ce canon. Tout exercice qu'il soit, il sonne de façon plus heureuse que « *Quod jactatur* » et doit appartenir, lui aussi, à cette phase de la vie du compositeur où les problèmes de l'*ars nova*, dans sa période de « maniérisme », le préoccupaient. Dans ces canons, c'était les difficultés de solmisation et de proportions qu'il proposait aux chantres. Ces difficultés vaincues laisseront apparaître un style qu'il est permis de considérer comme la « manière française » de Ciconia.

4. — *Les chansons françaises.*

Il ne nous en reste que deux alors que Ciconia a longtemps vécu en terre de langue française ⁽²⁾. Un virelai et une chanson, différents de forme poétique et musicale, attestent que le musicien pratique les diverses formes de l'art profane français. Mais les évocations de Machaut, que nous y avons déjà relevées, sont-elles corroborées par le style de leur musique ?

Le virelai *Sus un fontayne* (n° 17) semble l'application à un texte poétique des principes mis en œuvre dans *Le ray au soleyl*. Nous avons vu combien sa notation était complexe. L'analyse démontre qu'elle n'est qu'artifice ajouté après coup, bien que nullement dépourvu de fins esthétiques.

Comme dans les canons, le ténor donne la clé de la composition ; c'est par rapport à lui que se jouent les proportions diverses du cantus et du contraténor ⁽³⁾. Mais la forme aussi est française : la rigueur de sa construction à partir du ténor, la savante superposition des valeurs rythmiques, l'usage fréquent des doubles sensibles, et jusqu'à cette âpreté suscitée par l'indifférence « harmonique » du cantus à l'égard du contraténor, qui provoque des dissonances que l'art français tolérait et même justifiait.

⁽¹⁾ Le premier argument est que ce canon anonyme se trouvait sous une œuvre de Ciconia et l'habitude du copiste de *Mn* inclinait à y voir un rapprochement fondé. Cfr PIRROTTA, *Il codice di Lucca*, III, p. 117, n. 1.

⁽²⁾ A son enfance liégeoise, à son séjour en Avignon, que l'on peut situer entre 1350 et 1357 environ, il faut ajouter cette longue période (1372-1402) où sa carrière semble définitivement stabilisée dans sa patrie.

⁽³⁾ C'est pour cette raison, que nous avons situé, dans notre transcription, le ténor au centre de l'édifice sonore. M. APEL (*French secular music...* n° 66), l'avait posé à la base.

Sur cette solide armature, Ciconia a créé un chant où l'on reconnaît aisément les habitudes qu'il avait contractées au contact de la musique italienne. Une vocalise initiale monte et descend (*Sus*), ne cesse de sinuer, malgré le jeu des prolations alternées, des syncopes aux rythmes déhanchés, des « traynours » prolongées. Et cette courbe mélodique qui hésite, dans sa marche par degrés jumelés, et qui se recourbe avant de reposer, évoque encore les madrigaux de Jacopo da Bologna (Ex. 26)

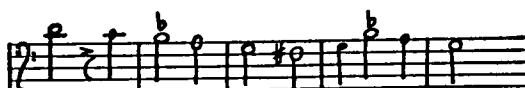


et, dans ces cadences qui infléchissent la sixte entre la sensible et le ton final, c'est encore Francesco Landini qui résonne dans le souvenir de Ciconia (Ex. 27);



Ces éléments introduisent une douceur un peu insolite dans le répertoire français de ce temps. Que ce virelai ait mérité d'être retenu par les compilateurs du manuscrit de Modène et recopié ensuite à Padoue, prouve que cette association d'art français et d'inspiration italienne était gage de l'avenir. Il est peut-être l'un des premiers témoignages de cette conjonction qui devait sauver l'*ars nova* finissante de cette impasse de complexité et l'art italien du *trecento* d'une excessive « morbidezza (1) ».

La chanson *Aler men veus* associe, dans des proportions différentes, ces mêmes éléments. La forme italienne de la ballade (A. B. B'A) rejoint les évocations poétiques et musicales de Machaut que nous avions déjà relevées. Mais le langage est italien : c'est l'écriture du *trecento* avec son adaptation aux mots qu'inflechissent de brèves vocalises, ce sont les formules habituelles à Ciconia (une polyphonie parcimonieuse qui affectionne les croisements de tierces, les cadences sur l'unisson ou l'octave, les courbes mélodiques qui recherchent les quartes diminuées, (Ex. 28)



(Ex. 29) les cadences qui les appellent,



les descentes diatoniques qui soulignent le mode :

(1) Cfr VAN DEN BORREN, *Considérations générales...*, pp. 179-181, cité dans notre *Introduction*, p. VII, n. 7.

(Ex. 30)



La fréquente répétition de ces formules crée un climat analogue à celui de la ballade italienne *Con lagrème*. Mais ici, les ébauches de style imitatif prennent les proportions d'un système : des passages entiers sont écrits dans ce style pseudo-canonique (²) fréquent dans le madrigal-caccia des Italiens. Coupés de nombreuses césures, ils offrent, chez Ciconia, l'aspect d'un chassé-croisé aux 2 voix (mes. 1-12), d'imitations séquentielles (mes. 18-20 ; 87-88 ; 90-91 ; 95-100), ou d'échos de fanfare (mes. 47-50, 80-82) qui annoncent les *Amen* de certaines messes ou les finales des grands motets de l'époque padouane.

Ce qui est plus frappant encore, dans cette pièce profane, d'une écriture si limpide, c'est le souci de construction. Il semble que le musicien ait voulu amplifier à partir d'un motif-cellule (ce thème d'*Aler* évocateur d'un célèbre rondeau de Machaut), la substance mélodique et « harmonique » de cette ballade. Ce thème-cellule et, — nous dirions même, — sa « réponse », — sont omniprésents aux deux voix et leur succession alternée et variée construit le ténor en épisodes qui n'ont cependant rien de rigide (Voir la partition n° 17).

Chanson française par son texte poétique, langage musical qui plonge aux sources du *trecento*, cette pièce regarde l'avenir. Ce n'est pas sans raison que Ciconia reprit sa musique pour en faire un motet : *O beatum incendium* (n° 30). Lui-même développera cette technique dans ses grands motets de circonstance et exploitera ce principe, comme nous le verrons, en prenant pour thème de deux parties de messes, celui du motet *Regina gloria*. Arnold de Lantins (*Missa Verbum incarnatum*) et ensuite Dufay sauront accorder à ce modèle la valeur d'un style.

Mais la « recherche (³) » dont témoigne *Aler men veus* est si bien masquée sous la grâce des courbes et la douceur de l'accent que, sans doute, elle passa inaperçue, sinon des contemporains, du moins des successeurs immédiats. Ciconia, heureusement, leur laissait d'autres exemples d'un art plus accompli encore.

5. — *Les motets.*

Devenue motet, la musique d'*Aler men veus* exaltait le Saint-Sacrement, fête d'origine liégeoise. Son texte, cependant, *O beatum incendium* (n° 30) n'appartient pas à la liturgie de cette fête (⁴). Serait-il l'œuvre de Ciconia (⁵) ? Tel quel, il

(¹) Comparer avec le même motif dans *Una Pantera*, ci-dessus, p. 109, ex. 10.

(²) Voir à ce sujet la minutieuse mise au point que vient de faire M. W. APEL : *Imitation in the thirteenth and fourteenth centuries*, dans *Essays on Music in honor of A. T. Davison*, 1957, p. 27.

(³) Nous employons ce terme à dessein. Deux siècles plus tard, à l'époque où la musique instrumentale cherchait son autonomie, les auteurs de « ricercari » ne procéderont pas autrement : un thème de chanson traité en imitation.

(⁴) Il ne figure pas dans U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum*, Louvain, 1892-1920 et DARIS, *La liturgie dans l'ancien diocèse de Liège*, = *Notices historiques sur les églises du diocèse de Liège*, t. XV (1894), ne le mentionne pas non plus dans les textes en usage au diocèse de Liège.

(⁵) Voir le texte, partition n° 30.

s'adapte à la forme de la ballade mais évite la reprise du fragment B'. Le scribe, cependant, a laissé subsister, après le mot « celestibus » le *signum iterationis* (♦♦) qui invitait le chantre à recommencer cette partie et, sans passer par la cadence suspensive du « vers », il a immédiatement enchaîné au « clos ».

Mais ce motet n'est pas le seul à conjuguer de la sorte les souvenirs édulcorés de l'*ars nova* française et le langage italien du *trecento*. *O Petre Christi discipule* (n° 31) se réclame des mêmes principes : écrit à 2 voix dans un style de ballade italienne, ce motet multiplie les imitations, les souligne de « hoquets » d'un effet étonnement archaïque, les confond en cadences sur l'unisson où le principe de l'attraction fait résonner la quarte diminuée chère à Ciconia.

(Ex. 31)



Mais où est l'*ars nova* de France dans cette curieuse pièce ? A vrai dire, elle n'est plus que dans des accents passagers où ça et là résonne le souvenir des motets Vitry et de Machaut.

(Ex. 32)



Mais ce souvenir a perdu de son acuité et c'est à l'œuvre la plus française de Jacopo da Bologna : *Lux purpurata radiis* (¹) que l'on pourrait comparer ce motet. Cependant, une nouveauté y apparaît : l'*Amen* esquisse une conclusion jubilante, dans un jeu de cloches où se poursuivent de brefs motifs, tandis qu'au ténor, sonnent des « harmonies » de fanfare. Finale modeste encore, par l'extrême économie des moyens. En Avignon, Ciconia avait pu en entendre de semblables (²). Et ces réminiscences avignonnaises sont lourdes de sens, si, comme nous le croyons, ce motet fut écrit à l'occasion de l'élection du pape d'Avignon, Pierre Lupi de Luna (1394) (³).

Qu'un contraténor vienne doubler le ténor et former avec lui une structure partiellement « harmonique », et le motet à trois voix des temps nouveaux est né :

(¹) Cfr MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, pp. 60-62. Observons que M. PLAMENAC est tenté d'attribuer à Jacopo un motet, *Hic est precursor* du fragment de Sainte-Justine, découvert par lui (Pad. D) qui précisément, n'est pas sans analogie de style et d'accent avec le motet *O Petre Christi Discipule* (Cfr PLAMENAC, *Another Paduan fragment...*, p. 169).

(²) Voir plus loin, au chapitre des *Messes*, p. 126.

(³) Voir ci-dessus, p. 87 ss.

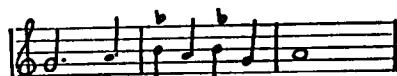
Regina gloriosa (n° 32) se rattache encore, par son style de ballade italienne et sa coupe poético-musicale (¹), aux motets que nous venons d'examiner. Mais elle annonce aussi la belle série de motets de circonstance dont l'apparition à l'aube du XV^e siècle ne pourra plus, désormais, surprendre.

Comme dans *Beatum incendium*, un motif mélodique en construit la composition :

(Ex. 33)



Il n'est pas étranger à Jacopo da Bologna mais, dans *Lux purpurata radiis* (mes. 34-35), il était noyé dans le jeu des vocalises. Peut-être, s'était-il incrusté dans la mémoire de Ciconia car il est présent dans plusieurs de ses œuvres. Machaut a aussi laissé son souvenir dans une figure qu'*Aler men veus* n'ignorait pas : (Ex. 34).



Ces éléments, Ciconia va les souder, les confondre dans une dialectique qui n'est pas sans logique. Plus encore que dans *Beatum incendium*, le motif principal, — « motif de tête » en vérité, — est l'objet d'une série de développements où la séquence et le mouvement contraire se jouent au cantus ; sa réapparition, à la seconde partie du motet où, après une hésitation que partagent les trois voix, il introduit l'incise finale,

(Ex. 35)



crée entre les deux sections de l'œuvre une « unité thématique » qui devance nettement son temps. C'est l'ébauche d'un style qui obéit à une dialectique où l'imitation, la séquence, les réponses et les correspondances assurent l'équilibre de la construction. Nullement indifférents à la marche du cantus, le ténor et le contre-ténor poursuivent le jeu des consonances et forment, par endroits, ce que Besseler a nommé « le « duo harmonique » (²) ».

(¹) Comme dans *Beatum incendium*, c'est la ballade française tronquée de sa partie B'. Mais ici, le musicien a délibérément remplacé le *signum iterationis* par un point d'orgue.

(²) BESSELER, *Bourdon und Faux-Bourdon*, p. 81 (« Harmonieträgerduo »).

Le texte de *Regina glorioza* n'est pas connu (¹). Que son motif apparaisse encore dans d'autres œuvres composées à Liège entre 1390 et 1400 (²), fixe en ce lieu et à cette époque la création de cet hommage à la Reine des cieux. Il est d'ailleurs typique qu'il soit également consigné à Tongres (³).

Un quatrième motet : *Ut te per omnes celitum-Ingens alumpnus Padue* est dédié, entre 1390 et 1397, à Zabarella (nº 33). Il diffère à peine des deux compositions précédentes. Les deux voix supérieures, chacune ayant son texte particulier, comme dans les motets français, sont écrites dans le style de la ballade, enrichi d'imitations. A peine, le ténor participe-t-il à la composition : deux entrées le distinguent (mes. 13 et 69). Mais s'il entre peu dans le jeu des voix alternées, son rôle n'en est pas moins important : déjà, c'est un ténor harmonique comme l'avait remarqué Besseler (⁴). Le contraténor qui le double, dans le manuscrit d'Oxford, renforce ce caractère et ne participe que deux fois aux imitations du ténor (mes. 14 et 70) (⁵).

(Ex. 36)

(¹) Nous n'en avons trouvé aucune trace dans U. CHEVALIER, *Repertorium...* ni dans DARIS, *op. cit.*, t. XV.

(²) Voir *Ut te per omnes celitum-Ingens alumpnus Padue*, mes. 17-20 ; *O Padua sidus praeclarum* (mes. 117-121, 148-152) ; *O Felix templum jubila* (mes. 20-22 ; 89-91).

(³) Tongres, *Arch. Notre-Dame*, R. 8 (1^{re} moitié du XV^e s.), p. liminaire.

(⁴) BESSELER, *Bourdon und Faux-Bourdon*, pp. 80-81.

(⁵) BESSELER, *Ibid.*, et *Die Entstehung de Posaune*, dans *Acta Musicologica*, t. XXII (1950), p. 21, n. 33 ne

Ce fondement est, en outre, traité en deux sections isorythmiques qui confèrent à ce motet une symétrie dont les œuvres précédentes étaient dépourvues (ex. 36), symétrie d'autant plus assurée qu'elle est l'effet d'une isorythmie de toutes les voix ; c'est l'occasion, pour le musicien de varier ses motifs mélodiques par d'habiles mouvements inversés tout en modifiant le mode⁽¹⁾. Ainsi, deux fois, Ciconia peut ménager, en l'honneur de Francesco Zabarella, une allègre conclusion où se mêlent les imitations serrées et les « hoquetus » que soutient un ténor à la fois mélodique et harmonique⁽²⁾.

Dans *O Padua sidus praeclarum* (n° 34), l'allégresse éclate, dès l'exclamation initiale, en une fanfare instrumentale. Deux voix chantent ensuite un texte unique que supporte un ténor dépourvu de texte. Dans une écriture limpide où paraît encore le langage de la ballade italienne, passages en manière de conductus, imitations brèves, alternances de prolations binaires et ternaires, hoquetus, successions séquentielles associent aux archaïsmes une structure habilement dissimulée. Les mélodies aux courbes heureuses (*Te plena, montes, flumina*) ou la grâce rêveuse de *Regina gloriosa* (*genus habet egregium* et *Te castra, jura florida*), la douceur insistante des cadences enveloppent cet édifice de leurs grâces enlacées et, à ce poème à la gloire d'un pays chanté par Virgile et que Pétrarque avait aimé, Ciconia ne craint pas de joindre son nom :

« tuae laudis preconia
per orbem fama memorat,
quae Johannes Ciconia
Canore fido resonat ».

Ici, pas d'isorythmie mais des correspondances soigneusement ménagées : ainsi, le début de la seconde et de la troisième strophes est marqué d'entrées imitatives à la manière du madrigal italien (mes. 61-66 ; 103-110) ; à l'introduction instrumentale répond une conclusion où résonnent, dans une alternance de « hoquetus », des accords de fanfare.

C'est plutôt le madrigal que la ballade qui inspire le musicien dans le motet *O Felix templum jubila*, daté de 1400 (n° 36). Sa longue entrée imitative aux deux voix qu'unite le même texte, les alternances de prolations en des motifs qui se répètent, la grâce aisée des courbes mélodiques rappellent la fraîcheur d'invention des musiciens du *trecento*. Mais aucun d'eux n'avait su construire et assembler ces mélodies heureuses. Ciconia le fait, dirait-on, sans effort. Malgré la participation au jeu des imitations, le ténor accuse, mais sans système rigoureux, la succession des vers et la coupe des strophes ; les correspondances que l'on y peut découvrir ne forment jamais d'isorythmie.

A ce texte qu'il adresse personnellement, — son nom y figure, — à Stefano Carrara, Ciconia joint un *Amen* sur lequel il a bâti une fanfare finale dont, désor-

considère pas ce contraténor comme l'œuvre de Ciconia en raison des quintes et octaves parallèles qui s'y trouvent. Nous avons vu que Ciconia n'y regardait pas de si près. — Voir ci-dessous, un cas similaire dans le motet *O virum omnimoda veneracione*.

⁽¹⁾ La première taille s'inscrit dans le premier mode (authente) tandis que la seconde débute, après une habile et brève transition, dans le plagal correspondant et ménage, avant la conclusion, un retour au ton initial.

⁽²⁾ Besseler estime que ce genre de ténor devait être exécuté par une trompette à coulisse. (*Die Entstehung der Posaune*, dans *Acta Musicologica*, t. XXII (1950), p. 19 ss.).

mais, il a le secret. Le ténor y bat les harmoniques tandis que les deux voix poursuivent leurs motifs successifs en un canon qu'interrompt un bref « hoquetus » et que termine une cadence où résonne clairement la double sensible.

A l'autre fils que Francesco Novello avait « casé » dans les ordres, l'abbé Andrea, Ciconia a dédié un motet isorythmique que la dégradation du feuillet rend, hélas illisible : *Padu... serenans nobile* (n° 37). On y peut toutefois déceler des habitudes et même une structure mélodique qui emprunte au motif initial du motet à Stefano, ses lignes essentielles. Nouvelle preuve d'attribution à Ciconia de cette œuvre anonyme.

Le motet à saint Nicolas : *O virum omnimoda veneracione - O lux et decus tranensis - O beate Nicholae* (n° 38) est, apparemment, d'un type analogue. Le ténor, toutefois, participe activement à la vie polyphonique : il est d'ailleurs pourvu d'un texte particulier. Quant au contraténor, il semble ajouté après coup. Il ne constitue qu'une doublure « harmonique » du ténor, — d'où quintes et octaves parallèles, parfois dissimulées, ne sont pas bannies, — et ne se mêle nullement à la structure polyphonique du motet. Sans doute, comme dans *Ut te per omnes*, son usage était-il *ad libitum*.

Inspiré du style du madrigal avec sa longue entrée imitative et ses brefs effets d'écho entre les deux voix, le motet à saint Nicolas en emprunte la forme générale : il substitue, en effet, au *ritornello*, un *Amen* où les motifs alternent d'une voix à l'autre, coupés de « hoquetus » et soutenus par les sons harmoniques du ténor et du contraténor.

Ciconia allait progresser dans cette voie dans trois de ses derniers motets (n° 39, 41 et 42). Mais non dans *Venecie mundi splendor-Michael qui Steno domus-Italie* (n° 40). Cette œuvre, exaltant Venise et son doge, après la victoire sur Padoue et la chute des Carrara, n'offre pas, dans son style de ballade, les envolées mélodiques dont les motets précédents s'étaient montrés prodigues. Il semble que, dans la succession des formules, leurs imitations passagères, leurs progressions séquentielles, Ciconia applique des recettes désormais assurées. Le ténor n'y joue pas de rôle éminent, malgré un texte qui, deux fois, le met en valeur (*gaude nunc late digna* et *Pro te canit voce pia*) si ce n'est dans le finale en fanfare où il remplit sa mission habituelle. Dans la hâte ou dans l'obligation de célébrer une victoire encore récente, Ciconia s'est contenté d'appliquer, sans trop de recherches, des principes de composition dont il avait le secret. Cependant, le texte louangeur et l'accent allègre ne sont pas sans évoquer les splendeurs d'une Venise qu'il dut admirer d'un cœur sincère car c'est d'une voix pieuse qu'il joint son chant à l'éclat des fanfares :

« Pro te canit voce pia
Cui statum in hac via
hel conservet hec Maria
Johannes Ciconia ».

Dans une œuvre exactement contemporaine : *Albane misse celitus* (n° 39), célébrant le nouvel évêque de Padoue (1406), il poursuit ses savantes élaborations.

L'on y voit, de nouveau, le duo isorythmique. Ténor et contraténor sont divisés en deux grandes périodes qui s'achèvent en fanfare. Mais, comme dans *Ut te per omnes*, l'isorythmie engage toutes les voix dans un jeu où les courbes mélodiques se répètent en modifiant, du 5^e mode à son plagal, le 6^e, leur substance mais non leur dessin ni leur mesure. Et, cependant, une inquiétude naît : la science atténuerait-elle chez notre musicien le don d'invention ? Certes, le motet est bien composé, dans un style qui, surmontant tous les artifices, n'est pas sans beauté. Mais, si aisés que soient les agencements, l'inspiration paraît pauvre ⁽¹⁾ et le nom de Ciconia se perd, — l'intention doit être relevée, — dans les motifs en « hoquets » que soutient l'armature du duo harmonique. Ciconia n'avait-il pas trouvé l'inspiration qui lui permit de louer les nouveaux maîtres de Padoue ? Était-il vieux et las ?

Le deuxième motet qu'il dédia à Zabarella suggère une réponse (n^o 41). Pour chanter son bienveillant protecteur, le vieux musicien a repris souffle. Le duo harmonique, une fois inventé, il le développe, l'ordonne avec maîtrise, et ne s'en soucie plus : par trois fois, il le reprendra, se bornant à modifier les signes de prolation (C, O et C). Par trois fois aussi, résonnent les instruments : fanfare au ténor et au contraténor, jeu de cloches aux parties hautes. Pour l'ami et le protecteur, il chante « per choros, pulsa et cithara » et, à ce concert céleste, s'unissent les voix. Ciconia retrouve le don des mélodies suaves (*Melodia suavissima canticus*). Les belles courbes descendantes prolongent leurs arabesques dans le son des cloches (*O Francisce Zabarella gloria, doctor bonus et lumen Patavorum*). Une harmonie heureuse mêle les voix au son des instruments. Mais, si présentes que soient les mélodies, elles sont transcendées par l'irrésistible appel de la plénitude harmonique. A la fin de ses jours, Ciconia avait compris que la « *musica mundana* » pouvait devenir réalité...

Dès lors, qu'importe les moyens ! Style de madrigal ou style de ballade appartiennent au passé. La science du motet a été longuement, patiemment conquise. Ciconia en joue avec aisance dans son dernier motet : *Petrum Marcello Venetum - O Petre antiste inclite* (n^o 42). Sous le duo vocal que deux textes distinguent en l'honneur du nouvel évêque de Padoue (1409), ténor et contraténor isorythmique confient tour à tour à la longue, la valeur de deux ou de trois brèves et se jouent successivement des proportions ainsi que l'explique la scolie : « *Canon tenores dicuntur sic : 1^o, usque a secundam talliam ut jacent ; 2^o, diminuntur resumendo et sic successive alie talie procedant* ».

Ainsi, le vieux maître se souvenait encore des problèmes musicaux qui avaient hanté sa jeunesse. Mais il les applique ici avec un art consommé et une science éprouvée, à un style nouveau où tout se résout en simplicité car invention mélodique et jeu des proportions, désormais, s'ordonnent en fonction d'une loi supé-

(1) Nous rencontrons ici l'opinion de M. PIRROTTA lorsqu'il parle de « *lavoro minuto, ostinato, di artigiano, nel quale a sprazzi di freschezza inventiva si alternano desolanti allineamenti di formule melodiche e di progressioni stereotipate...»* (Il codice di Lucca, III, p. 127).

rieure : celle de la concordance de toutes les voix en un « chœur » que domine la recherche de la consonance ⁽¹⁾.

6. — *Les parties de messe.*

C'est vers le milieu du XIV^e siècle que l'on a accoutumé de chanter polyphoniquement la messe. Les deux exemples, habituellement cités : la messe de Machaut et la « messe de Tournai » sont loin d'être des cas isolés. Une meilleure connaissance des manuscrits d'Ivrée et d'Apt, la découverte d'ordinaires à Toulouse, à Barcelone, à Madrid, la publication de celui de la Sorbonne, (messe de Besançon), expliquent mieux la première et situent la seconde qui n'est pas entièrement originale ⁽²⁾.

D'autres parties de messes moins connues appartiennent cependant à la fin du XIV^e siècle : elles ont été répertoriées dans les sections anciennes du manuscrit de Modène (*Mod*) ⁽³⁾, dans le manuscrit de Strasbourg ⁽⁴⁾, et dans les fragments padouans du manuscrit de Sainte-Justine ⁽⁵⁾.

Cette polyphonie liturgique du XIV^e siècle n'a pas manqué de susciter l'intérêt ⁽⁶⁾ et les travaux les plus récents indiquent Avignon comme centre de création et de rayonnement ⁽⁷⁾ : l'importance liturgique des manuscrits d'Ivrée et d'Apt, les concordances que présentent, avec eux, d'autres sources (Tournai, Toulouse, Barcelone, La Huelgas, Madrid) et des considérations de style (Sorbonne-Besançon) convergent dans le même sens. Il n'y a là rien d'étonnant. Si l'édit de Jean XXII condamnait les abus et certaines complexités de l'*ars nova*, il n'en prohibait pas un usage convenable au service du culte. Et, sans doute, l'uniformité de certaines messes, les archaïsmes que l'on y peut encore découvrir n'ont-elles d'autre raison que le respect, — tout relatif du reste, — de ces injonctions ⁽⁸⁾.

Le répertoire des messes, actuellement inventorié, est important. Il offre deux genres bien distincts qu'associent cependant des concordances : des parties de

⁽¹⁾ Besseler n'a cessé de montrer chez Ciconia cette tendance à l'écriture harmonique. Voir ses travaux cités (Bibliographie) et plus particulièrement : *Johannes Ciconia, Begründer der Chorpolyphonie*, dans *Congresso Intern. di Musica sacra*, Rome, 1940 (1952).

⁽²⁾ Ces messes et parties de messes ont été publiées. Cfr A. GASTOUÉ, *Le manuscrit de musique du trésor d'Apt*, Paris, Pub. de la soc. française de Musicologie, 1936. — J. CHAILLEY, *La messe de Besançon et un compositeur inconnu du XIV^e siècle Jean Lambelet*, dans *Annales Musicologiques*, Paris, t. II (1954), pp. 93-103. — L. SCHRADE, *Polyphonic Music of the fourteenth century*, I, Monaco, 1956, pp. 110-162. — Ch. VAN DEN BORREN, *Missa Tornacensis*, s. l., 1957 = C. M. M. Quant à la messe de Machaut, elle a fait l'objet de plusieurs publications : *Messe Notre-Dame dite du sacre de Charles V*, éd. J. CHAILLEY, Paris, 1948 ; *La messe à 4 voix de Guillaume de Machaut*, éd. A. MACHABEY, Liège, 1948 ; *La Messe de Notre-Dame*, éd. DE VAN, Rome, C. M. M., 1949 ; *Guillaume de Machaut Musikalische Werke*, t. IV : *Messe und Lais*, éd. LUDWIG et BESSELER, Leipzig, 1954, et SCHRADE, *Polyphonic Music...*, III, Monaco, 1957.

⁽³⁾ Cfr PIRROTTA, *Il codice Estense... op. cit.*

⁽⁴⁾ VAN DEN BORREN, *Les fragments de messe du manuscrit 222 C 22 de Strasbourg*, dans *Tijdschrift voor Ned. Muziekgesch.*, t. XII, (1928), fasc. 3, pp. 176-185 et fasc. 4, pp. 231-250.

⁽⁵⁾ Cfr ci-dessus, p. 74 ss. — Quelques-uns de ces « ordinaires » ont été publiés par DE VAN, *Les Monuments de l'Ars Nova*, fasc. I, Paris, 1939.

⁽⁶⁾ VON FICKER, *Die frühen Messenkompositionen der Trierer Codices*, dans *Studien z. Musikwissenschaft*, t. XI, Vienne, 1924.

⁽⁷⁾ Principalement : H. HARDER, *Die Messe von Toulouse*, dans *Musica Disciplina*, t. VII (1953), pp. 105-128, suivi d'une publication en notation moderne de cette messe. — L. SCHRADE, *The Mass of Toulouse*, dans *R. B. M.*, t. VIII (1954), pp. 84-96. — H. ANGLES, *Una nueva versión del Credo de Tournai*, *ibid.*, pp. 97-99. — L. SCHRADE, *A fourteenth century parody-mass*, dans *Acta Musicologica*, 1955, pp. 13-39.

⁽⁸⁾ C'est, en d'autres termes, ce qu'exprime H. HARDER, *op. cit.*, p. 109, n. 3.

messes rassemblées dans certains manuscrits sans lien apparent et des « cycles » complets qu'un compilateur a réunis pour les besoins d'une liturgie locale. Dans un seul cas, ces 5 parties de l'ordinaire sont l'œuvre d'un auteur unique (la Messe de Machaut) ; dans un autre cas, le scribe a choisi des parties qu'unissait un même style (la messe de Tournai). Comme l'observe M. Schrade, ces cycles hétérogènes n'en sont pas moins le témoignage d'une volonté d'unité liturgique et musicale (¹).

Écrites le plus souvent à trois voix, — parfois à quatre, — les unes en style de *conductus*, les autres bâties sur un ténor, permettant au *triplum* un développement rythmique souvent ternaire, — style de *cantilène* disait J. Handschin (²), — ces parties de messes appellent deux observations : d'une part, elles montrent que, malgré l'observance des préceptes de Jean XXII, l'*ars nova* n'est pas immuable en Avignon ; d'autre part, elles trahissent encore des souvenirs de Machaut et de Vitry tout en montrant, dans quelques longues vocalises initiales, dans des formules cadencielles et dans certaines démarches propres à la ballade, une connaissance de l'art italien du *trecento*. Quelques ordinaires sont tropés et ces tropes, souvent, ramènent à la liturgie avignonnaise. Tous manifestent un réel respect du texte liturgique dans un style concis, souvent syllabique, aux phrases bien césurées. Brèves mais solennelles, ces messes se terminent souvent par un *Amen* éclatant où se mêlent les « *hoquetus* » habilement agencés et l'éclat des fanfares (³).

Ce répertoire, Johannes Ciconia l'a connu et médité. Telle est la première conclusion qu'impose l'examen de ses messes. Une seconde conclusion découle de l'existence d'un *superius* de *Patrem*, daté de 1388, dans un document d'archives de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège (⁴). Nous avons dit, déjà, ce qui rattachait ce *credo* fragmentaire aux œuvres liturgiques d'Avignon et ce qui l'en distinguait : la vocalise initiale qui souligne le mot *Patrem*, l'accent de la première incise mélodique ne sont pas étrangères aux habitudes de Ciconia.

Ex. 37



Bien plus, l'examen général de ce fragment enseigne que son auteur connaissait aussi l'*ars nova* d'Italie. Que cette conjonction soit accomplie à Liège en 1388, invite à y situer certaines messes de Ciconia à une époque (1372-1401) où nous le savons préoccupé par la recherche d'un style qui combine ces tendances diverses.

Mais l'étude générale des messes de Ciconia réserve une autre surprise : elle le montre soucieux d'unité. Sans doute, n'a-t-il pas écrit de « cycle » complet de la messe (⁵) mais, des neuf compositions qu'il nous a laissées, huit permettent un

(¹) L. SCHRADE, *The Mass of Toulouse*, p. 86. — Cette volonté se manifeste déjà, comme le révèle le ms. de Toulouse, dans la conception du cycle pour la messe en plain chant.

(²) Dans *R. B. M.*, t. I (1946-1947), p. 95.

(³) Le lecteur se reporterà aux publications mentionnées plus haut (p. 126, n. 2).

(⁴) Voir ci-dessus, p. 35 ss.

(⁵) A moins que des *Kyrie*, des *Sanctus* et des *Agnus* ne puissent, un jour, lui être attribués parmi les nombreux fragments anonymes non encore identifiés.

groupement suggestif : des considérations de style, de formes ou des analogies thématiques associent respectivement :

le <i>Gloria</i>	au	<i>Patrem</i>
nº 20		nº 26
nº 21		nº 27
nº 22		nº 29
nº 23		nº 28.

Ni les chantres, ni les copistes du XVe siècle ne l'ignoraient puisque dans la source principale (*BL*) et dans les sources secondaires (*O*, *Kras.*, *StP.*, et *Tr.*), ces deux parties de messe sont toujours jumelées ⁽¹⁾.

Voyons pour chacun de ces groupes comment maître Johannes composa leur unité.

Le motif de *Regina gloriosa* anime et construit, nous l'avons dit, l'*Et in terra* n° 22 et le *Patrem* n° 29. Mais leur unité et leur sujexion au motet ne résident pas seulement dans ce que l'on pourrait nommer le « motif de tête » : elles sont aussi dans la substance du ténor et dans son traitement. Entre les trois compositions, l'unité est donc profonde ; ce bref tableau le montre éloquemment :

Ex. 38

A. *Motif de tête*

Motet.

Gloria.

Credo.

(⁽²⁾)

B. *Ténor.*

Motet.

Gloria

(1) *Gloria* n° 20 (*BL*, 4)

Patrem n° 26 (*BL*, 5).

Gloria n° 21 (*BL*, 71, *Tr.* 31)

Patrem n° 27 (*BL*, 73, *Tr.* 32).

Gloria n° 22 (*BL*, 74, *Kras.*, f.

Patrem n° 29 (*Kras.*, f. 202 ss, *StP.*, f. 9 ss).

196 ss, *StP.*, f. 15 ss).

Patrem n° 28 (*BL*, 150).

Gloria n° 23 (*BL*, 149, *O*, 242)

Patrem n° 28 (*BL*, 150).

Le *Gloria* n° 24, isolé, est transmis par le ms. *O*, 240.

(2) Observons que ce motif n'est pas tout à fait étranger à la substance thématique de deux fragments de la

Credo

Dans les deux parties de la messe, on le voit, le ténor est renforcé d'un contraténor qui forme, avec lui, un duo partiellement harmonique ; le traitement isorythmique y est semblable dans son principe, différent dans son application.

L'*Et in terra* débute par un chant aux deux voix supérieures, sorte d'introduction où Ciconia déploie ses talents mélodiques dans une écriture qui rappelle celle de la ballade italienne (15 mesures). Deux tailles isorythmiques se développent ensuite (*Laudamus te* et *Qui tollis* (48 mesures chacune), qui épuisent le texte du *Gloria*. Les deux accords de l'*Amen* sont suivis d'une troisième taille réduite à la proportion de sesquitierce (O=d·).

Le *Patrem* est aussi subdivisé en trois tailles mais le ténor y subit un traitement qui l'étire davantage : elles comprennent respectivement 78 (*Patrem*), 66 (*Et incarnatus*) et 66 mesures (*Et in spiritum*) ⁽¹⁾.

Cette disposition isorythmique affecte différemment le traitement du duo vocal qu'elle soutient. Dans le *Gloria*, la seconde taille offre, dans ses lignes mélodiques entrecroisées, une forme de variation de la première ; mais la substance du chant et même la marche contrapunctique des voix demeurent inchangées. Dans le *Patrem*, Ciconia procède avec plus de liberté mais les césures appellent infailliblement les mêmes cadences.

Quant au langage mélodique, il use des motifs de *Regina gloriosa* mais dans une écriture soumise à des nécessités de forme générale. Les imitations y sont brèves (*adoramuste, qui tollis, et propter nostram, cuius regni, secundum scripturas...*) et souvent masquées par l'artifice du mouvement contraire. Enfin, bien que cette œuvre ne soit nullement écrite dans un style de *conductus*, l'usage du temps imparfait mineur, l'aspect « carré » de son rythme interne, la concision des motifs, la brièveté syllabique de certaines phrases, évoquent encore les messes avignonaises ⁽²⁾ mais, plus précisément encore, le souvenir de Machaut. Il s'inscrit curieusement dans la manière dont Ciconia a tronqué le thème de *Regina gloriosa* en deux motifs principaux :

Ex. 39



qui tissaient une trame constante dans la messe de Machaut. Leur agencement

messe de Barcelone : le *Gloria* et l'*Agnus* (Cfr SCHRADE, *Polyphonic music,...* t. I, p. 141, mes. 1-7 ; p. 145, mes. 120-125, 138-145 ; p. 148, mes. 215-217 ; p. 162, mes. 1-9 ; p. 163, mes. 46-50. De même dans ce *Kyrie*, curieusement dénommé « de S. Maria V. », du *Buxheimer Orgelbuch* (n° 150). Cfr *Das Erbe deutscher Musik*, t. 38 (1958), p. 199.

⁽¹⁾ Dans la première taille, la première incise de 12 mes. est assurée successivement par le contraténor (*Patrem*) et par le ténor (*factorem*) ce qui a pour effet d'augmenter de 12 mesures cette première taille.

⁽²⁾ L'*Amen*, toutefois, n'offre pas de ces thèmes en fanfare : tout au plus, un bref « hoquetus » annonce-t-il la belle courbe mélodique, à l'accent de madrigal, de l'incise finale.

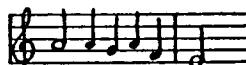
en formules brèves, aux rythmes simples, ornement un peu rigide d'un débit syllabique, les césures fréquentes et leurs cadences sur la double sensible, confèrent à la « missa Regina gloria » un accent singulièrement machaudien.

Emprunter ainsi le matériel, — et non seulement le thème, — d'un motet pour élaborer une messe, c'est là un principe qui regarde l'avenir et même qui l'engage. Quelle est la date de cette composition ? A s'en tenir à la place qu'occupe le motet dans l'évolution musicale de maître Johannes, l'on serait tenté de la placer peu avant *Ut te per omnes* (1390-1397). La même structure isorythmique affecte, en effet, le duo ténor-contraténor et le motif de *Regina gloriosa* n'est pas absent de l'hommage à Zabarella. Sans doute, le musicien aurait-il pu élaborer plus tard, sur un motet qu'il affectionnait, ces deux parties de messe. Mais aurait-il encore, quelque 30 ans après la mort de Machaut, conservé ce souvenir et maintenu ces formules archaïques aux alentours de 1410 ?

Dans un autre groupement liturgique : le *Gloria* n° 20 et le *Credo* n° 26, Ciconia a créé l'unité par l'alternance d'un *Chorus* (4 voix dans le *Gloria* et 3 dans le *Credo*) et de deux solistes qu'il nomme « *unus* »⁽¹⁾. Le traitement des deux voix hautes est sensiblement le même dans les deux parties de cette messe. Dans le « *chorus* », c'est une écriture harmonique qu'anime parfois la démarche propre à la ballade italienne ; dans les « *unus* », elle est souvent illustrée d'imitations en « *hoquetus* » qui apparentent intentionnellement les deux compositions :

Dans le *Gloria*, où le style de conductus alterne avec des imitations, reparaît ce motif cher à Machaut, — et que n'ignorait pas le codex d'Apt, —

Ex. 41



Mais on y reconnaît aussi ces changements de prolongation dont le virelai *Sus un fontayne* avait donné l'exemple (2) ; à l'écriture, qui s'inspire du madrigal et de

⁽¹⁾ La quatrième voix du *Gloria*, le contraténor, est peut-être ajoutée après coup comme ce fut le cas pour les motets *Ut te per omnes* et *O virum omnimoda veneracione*.

Le ténor du *Credo* et le contraténor du *Gloria* sont visiblement instrumentaux : dépourvus de texte, ils affectent une démarche partiellement harmonique. La mention « chorus » ne découle pas de leur caractère mais implique la multiplication des voix tandis que les passages dits « unus », — ailleurs Ciconia dit « dui », — sont confiés à des solistes.

⁽⁸⁾ Le temps imparfait avec prolation majeure (c) alterne avec le temps imparfait diminué (s) et leur superposition crée cette proportion sesquialtère que Ciconia semblait vraiment aimer (*Domine Deus, Domine genitus* et dans l'*Amen*). Les passages en temps parfait avec prolation mineure sont indiqués par le signe habituel (o).

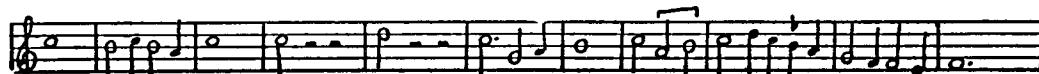
la ballade d'Italie, Ciconia ajoute l'*Amen* des messes avignonaises. Il débute par une affirmation triomphale du premier mode et développe ensuite, en une longue phrase, cette admirable mélodie de *Regina gloriosa* dont l'incomparable douceur ne cessait de l'inspirer. Cette phrase introduit une fanfare, «chasse» brillante de motifs brefs qui s'achève en cadence solennelle, accentuée par la double sensible.

Dans le *Patrem*, c'est la même composition des deux voix chantées. Plus que le *Gloria*, dont le climat d'exaltation était figé, le *Credo* devait émouvoir le musicien ; la douceur angélique du duo vocal (*unus*), où se mêlent et se croisent les tierces et les suaves alternances interrompues (« hoquetus ») de *Maria Virgine*, traduisait l'émerveillement devant le mystère de l'Incarnation. Entre ce duo limpide et le *chorus* suivant, le contraste est vivement marqué et, pour exprimer la douleur de la crucifixion (*Crucifixus*) ou pour évoquer le domaine des ombres (*mortuos*), Ciconia use des intervalles inusités qu'il précise par des signes « chromatiques »⁽¹⁾. Enfin, moins développé que celui du *Gloria*, l'*Amen* se déploie en imitations et les voix se poursuivent jusqu'à l'accord final.

A ce groupe, il convient de rattacher le *Gloria* n° 24 retenu par le copiste du manuscrit d'Oxford. L'alternance des *Dui* et des *Chorus* le situe aux côtés des deux ordinaires que nous venons d'examiner. Les habitudes mélodiques italiennes ne contredisent pas ce classement (*Adoramus te et Gloriam*) mais le musicien avait renoncé, semble-t-il, à conjuguer les prolations.

Dans un autre groupement : l'*Et in terra* n° 21 et le *Patrem* n° 27, l'unité est le résultat d'une recherche constante. Le nombre des voix chantées (trois), l'identité du mode (*fa*) et jusqu'à une parenté mélodique qui affecte de nombreux détails⁽²⁾. Un même ténor aussi compose ces deux parties⁽³⁾ : plus étendu dans le *Credo*, il est réduit dans le *Gloria* à une substance commune. Le traitement en est libre et laisse à chacune des compositions son indépendance. Il n'en constitue pas moins un fondement unique. L'écriture mélodique engage les trois voix dans le jeu successif des imitations mais ce n'est plus le langage de la ballade ou du madrigal d'Italie ; ce n'est plus, non plus, malgré quelques rappels, celui des messes avignonaises. Quant aux souvenirs de Machaut, c'est en vain qu'on les chercherait tant Ciconia les avait assimilés dans un jeu de courbes et un souci de concordance qui lui étaient devenus personnels. De fait, ces deux parties de messe n'évoquent plus grand chose de ses « sources » d'inspiration : elles sont là, présentes, mais combinées, fondues en un style nouveau qui est celui de ses grands motets. Dans *Petrum Marcello*, dans *O virum omnimoda veneracione*, dans quelques passages de *Venecie mundi splendor*, apparaît cette écriture où les voix fusionnent en consonances, où l'usage du même mode entraîne les mêmes formules,

Gloria



⁽¹⁾ V. ci-dessus, p. 102.

⁽²⁾ Comparez *Laudamus te et Factorem à gratias* ; *Domine Deus à Ex patre natum* ; *qui tollis à Passus* ; *qui tollis peccata mundi à sepultus est* ; enfin, les deux amen.

⁽³⁾ Tenor : *Gloria* n° 5. *In festis duplicitibus* (*Liber usualis*, 1956, p. 37).

Patrem



Petrum Marcello



Ex. 42

Gloria



où les mêmes procédés confèrent aux entrées imitatives leur grâce et leur liberté.

Ex. 43

O Virum

Patrem.

où l'*Amen*, enfin, déploie ses motifs stéréotypés selon un principe que Ciconia ne variera plus.

Enfin, le *Gloria* n° 23 et le *Credo* n° 28 sont écrits pour trois voix dont une seule est chantée. Ils sont associés par la qualité particulière de la double armature instrumentale : ténor-contraténor. Ceux-ci sont ordonnés suivant un principe isorythmique dont l'économie est indiquée par le *signum iterationis*. Les deux parties de cette messe obéissent à un plan identique.

GLORIA

1. — *Et in terra*
2. — *Laudamus* (A).
3. — *Gratias* (B).
7. — *Qui tollis* (A).
8. — *Qui sedes* (B).
9. — *Amen*

CREDO

- Patrem*
- Factorem* (A).
- Genitum non factum* (B.)
4. — *Et Incarnatus est*
5. — *Crucifixus*
6. — *Et resurrexit*
- Et in spiritum* (A).
- Confiteor* (B).
- Amen.*

Une introduction et l'*Amen* encadrent deux sections isorythmiques qui, dans le *credo* seulement, sont coupées de trois fragments non isorythmiques formant le centre du tableau.

Écrite en style de cantilène, cette messe est d'un curieux effet, unique dans la production de Ciconia qui sut toujours, quel que soit le genre, associer les voix

par d'habiles artifices. Rien de tel ici : le vieux magister y déploie une ligne mélodique dépourvue de ces courbes séduisantes et de ces accents heureux dont son génie inventif avait été prodigue mais dont le choix des consonances est du plus rare effet.

Dans la perspective de ses dernières messes et de ses derniers motets, l'ultime hommage à Zabarella (*Melodia suavissima*) apparaît comme une lueur de grâce.

Telle est, croyons-nous, la succession de ces fragments liturgiques. Encore, pourrait-on la nuancer si l'on connaissait l'exakte circonstance de leur composition.

L'artiste du moyen âge ne crée pas gratuitement et nous avons vu, à chaque étape de la carrière de notre musicien, s'échelonner des œuvres dont il a parfois été possible de déterminer la cause. Poète courtois, « magister », chanteur officiel, le chanoine Johannes Ciconia n'avait pas écrit ses messes dans le but d'élaborer des avantes compositions. Mais quelle fut l'occasion de la « missa *Regina gloriosa* » ? A quel moment, Ciconia disposa-t-il d'instrumentistes pour lesquels il transforma ou composa le double fondement harmonique de messes ou de motets ? Pour quelle maîtrise réduite, pour quel office confidentiel écrivit-il ce *Gloria* (n° 23) et ce *Credo* (n° 28) jumelés, « missa brevis » en vérité, qui n'exigeait pas de chantres expérimentés ?

L'on ne peut tout savoir et, du royaume des ombres heureuses, où résonne éternellement la perfection de la « *musica mundana* », Johannes Ciconia voudra bien nous pardonner cette ignorance.

Conclusion

I

En 1413, il y avait près de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, où Johannes avait été chanoine, une petite maison claustrale inoccupée. Louis de Bettincourt, chanoine de Saint-Jean, en avait annexé une partie. L'autre tombait en ruines. Elle avait été, — précise un acte, — « longtemps serée [fermée] sans estre habitée ne conservée » et s'en allait « en exil et à déclin »⁽¹⁾. En ce temps-là, à Padoue, où il s'en était allé en 1402 ou 1403, Johannes Ciconia « de civitate Leodii », chanteur et custos de la cathédrale, venait de mourir.

Que le chanoine de Liège et celui de Padoue fussent une seule et même personne, l'identité du nom (qui n'était pas si fréquent), du prénom, de la qualité de prêtre, du lieu d'origine, le donnait à penser. Encore fallait-il vérifier cette hypothèse. Les résultats ont été, nous paraît-il, concluants. C'est le même bénéfice à Saint-Jean l'Évangéliste qu'Aliénor de Comminges en 1350, le cardinal Albornoz en 1359 et 1362, sollicitent du pape pour Johannes Ciconia de Leodio. C'est comme chanoine de cette collégiale que maître Johannes apparaît effectivement dans les comptes de 1366, alors que, — nous le savons, — la démarche d'Albornoz avait été favorablement accueillie. Et, dans ces mêmes comptes de 1366, Ciconia est cité parmi les « afforains » : or, d'autres sources nous apprennent qu'il se trouvait, à cette époque, en Italie, dans l'entourage de l'illustre cardinal. Et il en sera toujours ainsi : en dépit de lacunes chroniques dans les sources, présences ou absences de Ciconia à Liège ou en Italie, alternent et ne se doublent pas.

La mort d'Albornoz, en 1367, invite-t-elle le jeune prêtre liégeois à chercher nouveau gîte et revenu ? En 1372, le premier registre, qui, depuis celui de 1366, nous informe sur la vie intérieure de Saint-Jean l'Évangéliste, atteste non seulement que Johannes est à Liège, mais qu'il s'est établi dans une maison claustrale. Il a femme et enfants, ce qui ne veut pas dire qu'il renonce aux voyages. Cependant, de 1385 à 1401, il est mentionné parmi les chanoines résidents de Saint-Jean dans les listes du *mandé* de cette église. Listes précieuses : elles montrent que, parmi les chanoines de la vieille collégiale liégeoise, un seul d'entre-eux porte le

⁽¹⁾ A.E.L., *Saint-Adalbert*, R. 1. Rendage de cette maison à Catherine de Flémalle, le 8 mai 1413. Rappelons que Saint-Adalbert était la paroisse de Saint-Jean l'Évangéliste. La maison claustrale en question jouxtait Saint-Adalbert.

nom de Johannes Ciconia (1). Et quand, en 1403, maître Johannes ne paraît plus dans ces mêmes comptes, nous constatons, grâce aux archives padouanes, qu'il se trouve effectivement loin de Liège. Son admission comme chantre et *custos* de Padoue est alors récente : non seulement, Johannes Ciconia ne figure pas dans la liste des chantres de la cathédrale en 1401, mais, en 1403, — dernier venu, — il prend modestement place au bout de la liste. Dès lors nous pouvons, de 1403 à 1411, relever quelques-uns de ses actes, dénombrer ses prébendes, constater ses revenus. Enfin, c'est à Padoue qu'il meurt entre le 15 et le 25 décembre 1411, loin de cette petite maison claustrale de Saint-Jean qui avait été « longtemps serée sans estre habitée ne conservée... » Ainsi, sources pontificales, padouanes et liégeoises ont évoqué, dans un contrepoint dont la sûreté ne s'est jamais démentie, une seule et même vie : celle de Johannes Ciconia.

* * *

Cette vie fut longue : quelque soixante-quinze ans, vers 1335-1411. Et si d'autres prélats (2), si d'autres musiciens du XIV^e et du XV^e siècle (3) ont joui d'une vitalité analogue ou même supérieure, la longévité du maître n'en mérite pas moins d'être remarquée.

Tout d'abord, elle était, à cette époque bien plus qu'à la nôtre si habilement secondée par la médecine, l'effet d'une nature robuste. Adolescent, homme, vieillard, Ciconia a tout supporté ; les longues chevauchées, les fatigues de la guerre, des climats extrêmes, la peur et le péril des épidémies, les épreuves que lui valut sa fidélité aux papes d'Avignon, ces mille peines, enfin, qui n'épargnent personne. Bien qu'en 1408, le chapitre de Padoue ait eu la bonté de lui donner le secours d'un clerc, il demeure encore singulièrement actif dans la dernière année de son âge. Dès lors, est-il surprenant que cette nature si généreuse se trahisse à la fois dans le comportement de l'homme et dans l'œuvre du musicien ? Le premier n'a pas dédaigné les facilités de ce monde. Faut-il rappeler cette femme à Liège, ces mastelles de vin à Padoue, ces ducats de l'archiprêtre ? Quant au musicien, il adopta, avec une égale sympathie, le madrigal, la ballade, la messe, le motet. Sensible aux suggestions de la nature comme à celles de l'art, il est habile à les traduire en mots et en cadences : la noblesse de l'heureux « temple » de Padoue, les charmes égaux de la campagne padouane, le bruissement d'une fontaine, l'étirement d'un félin, le ciel constellé des nuits triomphantes, le déchirement des pertes humaines, la suavité de l'amour divin.

(1) H. BESSELER, qui souhaite situer la naissance du musicien vers 1380 (*Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht ?* dans *Die Musikforschung*, t. 8 (1955), pp. 19-23 et *Das Neue in der Musik des 14. Jahrhunderts*, dans *Acta Musicologica*, t. XXVI (1954), pp. 80-81 et n. 10), le reconnaîtrait dans l'un des « enfants naturels » du chanoine. Mais le musicien qui atteste à Padoue, en 1405, sa qualité de Cantor, ses origines liégeoises et le nom de son père défunt ne peut être le fils du chanoine qui vivait encore en 1408.

(2) L'un des exemples les plus illustres est celui du pape Jean XXII : élu en 1316 à l'âge de 72 ans, — et en raison de son grand âge, — il déconcerta les cardinaux en prolongeant un règne vigoureux jusqu'en 1334.

(3) Machaut : vers 1300-1377 ; Francesco Landini : 1325-1397 ; Dufay : vers 1400-1474. Quant au liégeois Jean le Bel, il vécut plus de 80 ans.

Cette faculté de vie fut, pour Ciconia et pour nous qui redécouvrions aujourd’hui son œuvre, un irremplaçable bienfait. Pour en mesurer la portée, il suffit de poser cette question : si maître Johannes était mort à quarante ans, que serait-il resté de lui ? Quelques ballades et madrigaux, quelque exercice d’école, peut-être quelques chansons. Il se fût confondu dans la masse, — trop peu connue hélas, — des petits maîtres de la seconde génération de l’*ars nova* italienne. Et son nom n’aurait certes pas mérité de désigner l’époque sur laquelle ses dernières œuvres devaient rayonner.

Mais un autre résultat de notre enquête appelle quelque attention.

Qui se penche sur les documents d’archives, y découvre, sans trop de peine, le nom de rois, de princes, de papes, de conquérants, de grands prélates ; et les chroniqueurs, souvent, apportent des précisions sur leur personne ou sur leurs gestes. Il en est tout autrement pour les ouvriers de l’art : sauf exception, ils sont d’humble origine. Comme tous les petits chantres qui, — à Liège, — et sans doute dans tout l’Occident, — étaient recrutés parmi les enfants pauvres, Ciconia ne dut son succès et une certaine renommée qu’à ses dons et à son labeur. Aussi, son nom n’apparaît-il, ça et là, que dans les comptes domestiques de quelques « grands » de ce monde, conservés comme par miracle, malgré les ravages du temps et les destructions des hommes. D’Aliénor de Comminges-Turenne à Albornoz, de la collégiale Saint-Jean l’Évangéliste à Liège à la cathédrale de Padoue, la vie itinérante de magister Johannes Ciconia apparaît, enfin, dans sa réalité. Ce n’est pas chose si commune que de pouvoir, à six siècles de distance et en dépit de nombreuses lacunes, retrouver les étapes d’une vie qui fut longue et modeste. Et ce musicien dont le talent paraissait éclore à l’aube du XV^e siècle, reprend ainsi la place véritable qu’il occupa dans la vie musicale et dans la hiérarchie sociale de son temps : le XIV^e siècle. D’avoir pu situer ce temps, éclaire enfin son œuvre.

II

De fait, si Johannes Ciconia n’était pas né à Liège et vers 1335, il n’eût pas suivi ce chemin d’Avignon que parcouraient à cette époque tant de clercs liégeois. Sa jeunesse dans l’extraordinaire atmosphère d’une cité pontificale en pleine expansion, les campagnes d’Albornoz et l’exaltante reconquête des possessions italiennes au côté de cet homme remarquable, allaient, au moment du schisme, déterminer ses préférences et même sa sympathie pour la puissante famille padouane des Carrara. Toute sa vie tient dans cette ligne que tracèrent les circonstances de sa naissance et les aventures de sa jeunesse.

Mais ces circonstances et ces aventures déterminèrent aussi la ligne d’évolution de son œuvre et, ajoutons-le, son étonnante unité. Du madrigal et de la ballade italienne, dont l’écriture limpide était celle des musiciens du *trecento*, aux motets et aux messes des dernières années qui inspireront Dufay et les Lantins, des habi-

tudes, des préférences, des correspondances tissent un lien, révèlent une personnalité musicale.

Et, cependant, on a dit Ciconia éclectique parce que son œuvre regardait à la fois le passé et l'avenir, parce qu'il avait, simultanément croyait-on, pratiqué un art musical à la mode de France et d'Italie. Mais, vues dans le cadre de sa vie, ces contradictions s'évanouissent. En effet, est-il surprenant qu'un musicien, né vers 1335, pratique un art qui, dans la perspective du XV^e siècle, « regarde le passé » ? Il est bien plus étonnant qu'un homme, qui a dépassé l'âge mûr, trouve en soi assez de force créatrice pour faire œuvre d'avenir. Mais cette surprise disparaît lorsqu'on suit, pas à pas, le cheminement de son style et de sa pensée et que, d'une œuvre à l'autre, l'on voit poindre la musique des temps nouveaux.

Que Ciconia ait pratiqué tour à tour, — et non simultanément, — l'art français et l'art italien, quoi de plus naturel ? Formé, dès son adolescence aux disciplines de l'*ars nova* française, initié aux coutumes musicales d'Avignon, il connut, dans sa jeunesse, la pleine efflorescence de la polyphonie italienne du *trecento*. Jamais, il n'en oubliera la leçon ; mais jamais il ne cessera d'approfondir l'exemple qu'il avait reçu des bâtisseurs de l'*ars nova* française.

Au cours des étapes de sa vie itinérante, il saura, selon les lieux qu'il traverse, le sujet qui l'inspire, la qualité du protecteur ou le genre qu'il choisit, donner le pas à l'une ou l'autre de ces tendances. Pour Johannes Ciconia, une chanson, — même écrite sur un texte français, — ne se conçoit pas sans ces belles envolées mélodiques, ces courbes gracieuses, ces imitations légères qui assuraient clarté et séduction au madrigal ou à la ballade d'Italie ; un motet ne peut être qu'une construction solidement charpentée à la manière française même si la substance mélodique qui le couvre est imprégnée de souvenirs italiens ; une messe, enfin, ne peut ignorer, — quel que soit son langage ou sa forme, — les conventions qui, en Avignon, avaient force de loi dans un genre alors nouveau.

Mais une qualité transcende ces modes et ces styles, souvent conjugués : c'est le souci de l'unité. D'une œuvre à l'autre, d'un genre à l'autre, cette unité apparaît. Délicatement évoquée par des correspondances, que nous avons soulignées au passage, elle s'affirme dans la recherche d'un langage harmonique concordant et dans l'ordonnance des formes, des plus modestes aux plus brillantes. Écriture imitative, rappels mélodiques qui tissent discrètement des symétries, et jusqu'aux édifices savants des derniers motets et des messes isorythmiques, sont le témoignage de ce souci majeur que ses prédécesseurs italiens et français n'avaient que soupçonné.

Et cette œuvre, que nous avons pu classer dans le cadre de sa vie, nous éclaire à son tour. Trop souvent, en effet, la musique de ce lointain passé, est analysée et expliquée en fonction de ses formes, de sa technique, de ses transformations successives. D'habiles systèmes sont élaborés qui ne tiennent pas suffisamment compte des contingences humaines et l'expérience esthétique nous apprend que la « vie des formes », telle que nous l'imaginons, est souvent déjouée par les forces de la vie,

...« ut aqua piscis saepius scientia denegatur »...

Au moyen âge, pas plus le musicien que l'imagier ou le maître d'œuvre ne créait, — comme souvent l'artiste d'aujourd'hui, — sans y être invité par des circonstances particulières. Sans doute, celles-ci ne conditionnent-elles pas la qualité de l'ouvrage. Elles permettent toutefois d'en préciser le temps. Et le temps qu'indiquent les œuvres de Johannes Ciconia, — hormis quelques motets et messes qui ne sont pas à l'aube mais au crépuscule de sa vie, — c'est le XIV^e siècle.

Constatation importante : non seulement elle oblige à revoir la chronologie du musicien, mais elle pose, en termes nouveaux, l'évolution du style musical à une époque où l'*ars nova* de France et d'Italie fusionnent pour donner naissance à un art plus nouveau encore, que Dufay illustrera. Que cette fusion soit opérée dans certaines œuvres de Ciconia, qu'il est maintenant permis de situer entre 1380 et 1400, précise le moment où l'*ars nova* française s'est dégagée de l'impasse de maniérisme dans laquelle elle semblait se perdre. Il n'est pas douteux que notre musicien ait joué, à cet égard, un rôle particulier et ce n'est pas sans raison que Besseler donna à cet âge de transition le nom de Ciconia. Mais cet âge doit être reporté plus haut, — de 1380 à 1411, — et Ciconia ne fut sans doute pas le seul à orienter la musique de son temps vers des destinées nouvelles. Peut-être le regroupement chronologique que nous avons opéré, aidera-t-il à découvrir les autres agents de cette transformation.

III

Qu'il ne fût pas le seul à forger un art nouveau ne l'empêcha pas de rayonner. Il semble avoir eu le don d'enseigner et d'animer la vie musicale autour de lui ; là où son existence aventureuse lui permit de séjourner, il laissa des disciples qui prolongeront son œuvre. Et ce n'est pas hasard si, après son départ ou après sa mort, se lèvent, à Liège et à Padoue, des « écoles » musicales dont l'exemple sera suivi.

A Liège d'abord où, entre 1372 et 1402, Ciconia avait lentement opéré la fusion dont son art était né. D'où venaient donc ces chantres liégeois qui illustreront la chapelle pontificale en 1389 : Gilles de Lens, Jacques de Romedinne, Pierre-Jean de Mirabello ? De Saint-Jean l'Évangéliste. Et de Saint-Jean à Saint-Paul-en-Ile, où chantait Henri-Désié de Latines, la distance n'était pas grande. Mais, encore, d'où viennent ces compositeurs qui, à l'aube du XV^e siècle et jusque vers 1450, vont conduire la musique européenne aux côtés de Dufay et de Dunstable ? Dans la vieille collégiale où vivait Ciconia, un jeune chapelain, Johannes de Sarto (¹) avait pu, durant plus de dix ans, recevoir directement l'enseignement du maître. Et Sarto était encore chanoine à Saint-Jean quand, en 1422, apparut Johannes Brassart. A cette époque, un autre musicien était, depuis quelques années déjà,

(¹) Voir ci-dessus, p. 33 et n. 4.

attaché à cette église : Johannes de Limburgia (1). A-t-il personnellement connu Ciconia ? Nous ne savons. Mais il dut bénéficier d'une formation tout imprégnée de son impulsion. Ce qui est tout aussi vraisemblable, c'est qu'il eut l'occasion, lors de la seconde phase de la rédaction du manuscrit de Bologne (*BL*), à laquelle il dut prendre une part active, de mieux pénétrer l'art du vieux chanoine dont il avait sous les yeux le testament musical (2). Et Johannes-François de Gembloux dut aussi rencontrer Ciconia : entre la collégiale de Saint-Denis où il est « cantor » en 1384 (3) et celle de Saint-Jean, la distance était brève. A ce groupe de musiciens, il convient d'ajouter les noms de Hugo et d'Arnold de Lantins, dont la formation nous échappe mais dont l'origine liégeoise n'est pas douteuse (4).

Ainsi, croyons-nous, s'explique la formation de cette école musicale liégeoise : on en avait bien remarqué l'existence (5) mais l'origine en demeurait obscure. Dans l'éclosion de ce centre créateur, le rôle de Johannes Ciconia paraît, désormais, déterminant.

Dans le nord de l'Italie aussi, maître Johannes eut des disciples et des imitateurs : à Padoue notamment, l'humble cantor Luca et le « *Prepositus* » de Brescia prolongeront son action et maintiendront son souvenir jusque vers 1425. Et nous avons vu que des musiciens comme *Christophorus de Monte*, *Petrus Rubeus*, *Antonio de Cividale*, — *Antonius Romanus*, — *Arnold et Hugo de Lantins* (les manuscrits de Bologne, — *BL* et *BU*, — et d'Oxford en témoignent) ont écrit, à la manière de Ciconia, messes et motets de circonstance et chanté la gloire et les doges de la Sérénissime République. Animateur d'un centre musical à Padoue, Ciconia apparaît aujourd'hui le premier chantre officiel de Venise et, peut-être, l'inventeur de ce style aux effets somptueux de cuivres qui allait, dans la suite, distinguer la musique vénitienne.

Enfin, Dufay, auquel appartenait l'avenir. Il a subi, lui aussi, l'action de Johannes Ciconia. Celle-ci a déjà été remarquée (6) ; mais une étude particulière de ses œuvres de jeunesse, le montrerait, sans doute, un disciple, indirect certes, mais attentif du vieux chanoine de Padoue. Son souvenir, en effet, était encore vivace partout où le jeune homme portait ses pas : dans le nord de l'Italie où il séjournait vers 1419-1426 et peut-être avant 1419 au concile de Constance où put résonner l'un de ces beaux motets dans lesquels Ciconia avait chanté les mérites du cardinal Zabarella (7). Et, sans l'exemple de Ciconia, Dufay aurait-il écrit ce claironnant

(1) A la fin du XIV^e ou au début du XV^e s., il est chapelain de l'autel des SS. Laurent et Georges à Saint-Jean (A.E.L., *Saint-Jean*, R. 855, fol. 10). En 1418-1419, il porte le titre de « *bastenarius* » (*Ibid.*, R. 413, n. f.). En 1426, il est cité parmi les chantres (*Ibid.*, R. 450, f. 37). De 1431-1435, il fait encore partie de la chanterie (*Ibid.*, R. 454, fol. 49 et R. 455, f. 33-35). En 1436, il jouissait d'un canoniciat à N.-D. de Huy (Cfr U. BERLIÈRE, *Inventaire analytique des Libri obligationum...*, Rome, 1904, p. 169).

(2) Cette connaissance est attestée par sa notation et par deux motets : *Congruit mortalibus plurima* (*BL*, 220) en l'honneur de Giov. Contarini, patriarche de Venise, et *Gaudet felix Padua* (*BL*, 307).

(3) A.E.L., *Saint-Denis*, R. 165, f. 54'. — En 1307, il est absent (*Ibid.*, R. 188, f. 213). — Jeune clerc en 1378, il demandait un canoniciat dans le diocèse de Liège (HANQUET, *Suppliques de Clément VII*, p. 509, n° 1816).

(4) VAN DEN BORREN, *Hugo et Arnold de Lantins*, = *Féd. archéol. et hist. de Belgique*, XXIX^e session, Liège, 1932, pp. 263-272.

(5) VAN DEN BORREN, *Études sur le XV^e siècle musical*, pp. 18 et 27.

(6) PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1940, p. 59.

(7) Le motet *Ut te per omnes* a été retenu par le scribe du manuscrit d'Oxford, qui n'est pas sans avoir recueilli des œuvres composées pour le concile de Constance. Cfr REANEY, *The manuscript... Oxford Bodl. can. misc. 213*. (catalogue).



Musica celestis.

Gloria ad modum tubae qui contenait à la fois le souvenir d'un proche passé et la semence de l'avenir ? Certes, dans ses premiers motets de circonstance, dans ce beau chant où, pour la dernière fois avant longtemps, la mélancolie de Pétrarque allait recevoir une traduction musicale (*Vergine bella*), il n'était plus question d'*ars nova* de France ou d'Italie. C'était cependant un art « moderne » : Tinctoris en témoignera à la fin du XV^e siècle. Mais, déjà, pour Tinctoris, le nom de Johannes Ciconia avait sombré dans la nuit de l'oubli. La mémoire des hommes est courte. Et tandis que Tinctoris célébrait en Dufay et en Dunstable les « inventeurs » de l'art nouveau, les manuscrits de Bologne et d'Oxford s'endormaient dans la poussière, ceux de Sainte-Justine et de Lucques-Pérouse allaient être livrés à la main destructrice des relieurs et, à Ferrare, Johannes Bonadies avait fermé, pour toujours, ce vieux grimoire dont il avait effacé une musique démodée pour y recopier parcimonieusement le dernier écrit de Johannes Ciconia.

A Liège même, le pillage et l'incendie allumé par le Téméraire en 1468 devaientachever l'œuvre de l'oubli, et la « rue delle Chiwangne » où un prêtre de ce nom avait possédé une maison, — sans doute celle du pelletier, — fut débaptisée au XVII^e siècle. Même ce nom, que d'« une voix pieuse », Johannes Ciconia avait habilement mêlé à ses chants, ne devait plus résonner.

TABLE DES PLANCHES EN HORS-TEXTE

1. — <i>Traité de la Terre sainte</i> (vers 1351) copié pour le cardinal Talleyrand de Périgord, évêque d'Auxerre, chanoine de Liège	8
2. — <i>Paysage d'Avignon</i>	10
3. — <i>Fina Buzzacharina</i> , épouse de Francesco Carrara, seigneur de Padoue	24
4. — <i>Jean de Bavière dit « Sans Merci », élu de Liège</i>	38
5. — <i>Francesco Carrara, il Novello</i>	42
6. — <i>Magister Paolo Veneto</i> († 1428)	43
7. — <i>Francesco Zabarella</i> (1360-1417)	46
8. — <i>Michel Steno, doge de Venise</i>	47
9. — <i>Travaux champêtres</i>	48
10. — <i>Musa, Musica</i>	50
11. — <i>Musica celestis</i>	141

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	v
BIBLIOGRAPHIE	xI
A. SOURCES MUSICALES	xI
I. <i>Oeuvres.</i>	
1. Manuscrits classés d'après les sigles	xI
2. Recueils édités	xII
II. <i>Traités.</i>	
1. Manuscrits	xII
2. Édités	xII
B. SOURCES HISTORIQUES	xIII
I. <i>Inédites.</i>	
1. Liège	xIII
2. Padoue	xIII
3. Venise	xIV
II. <i>Sources diplomatiques et inventaires édités.</i>	
1. Curie pontificale	xIV
2. Universités	xV
3. Institutions liégeoises	xV
III. <i>Sources narratives</i>	xVI
C. TRAVAUX CONSULTÉS	xVI
<i>Sigles et abréviations</i>	xxIII

LIVRE I. — LA VIE

INTRODUCTION	3
CHAPITRE PREMIER. — LIÈGE AVANT 1350.	I
1. — Les origines de Johannes Ciconia	3
2. — L'organisation de la vie musicale à Liège et l'« Ars antiqua »	4
3. — L'influence française et l'attraction d'Avignon	7
CHAPITRE II. — AVIGNON.	
1. — La nouvelle Rome	10
2. — La musique en Avignon	12
3. — Pétrarque, l'appel de l'Italie et la première expédition d'Albornoz	16
CHAPITRE III. — LE PREMIER SÉJOUR EN ITALIE.	
1. — La découverte de l'Italie à la suite d'Albornoz	20
2. — La musique italienne du <i>Trecento</i>	23
3. — Le retour d'Italie vers Liège	27

CHAPITRE IV. — LIÈGE ET LA MATURITÉ.

1. — Le séjour à Liège	31
2. — La vie musicale à Liège (1370-1400)	34
3. — « Aler m'en veus en strange partie »	38

CHAPITRE V. — PADOUE ET LES DERNIERS CHANTS.

1. — « Padua, sidus preclarum »	41
2. — « Venetie, mundi splendor »	45
3. — Les derniers chants et la mort	47

LIVRE II. — L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER. — INVENTAIRE

1. — Comment l'inventaire fut constitué	51
2. — Inventaire (tableau et catalogue thématique)	54
A. — Les madrigaux	54-55
B. — Les ballades italiennes	54-55
C. — Les chansons françaises	56-57
D. — Les canons	56-57
E. — Les parties de messe	58-59
F. — Les motets	60-63

CHAPITRE II. — CRITIQUE EXTERNE ET INTERNE DES SOURCES.

I. <i>Les manuscrits</i>	64
1) Le codex Mancini (<i>Mn</i>)	65
2) Le manuscrit de Bologne (<i>BL</i>)	67
3) Le manuscrit de Modène (<i>Mod</i>)	71
4) Les fragments de Sainte-Justine de Padoue	74
5) Les autres manuscrits	78
II. <i>Les textes poétiques</i>	81
1) Les chansons françaises	81
2) Les chansons italiennes	82
III. <i>Les allusions historiques</i>	86
1) Les motets	86
2) Les chansons	89

CHAPITRE III. — ANALYSES MUSICALES.

I. <i>La notation</i>	93
1) Les règles de l' <i>Ars nova</i>	93
2) La notation italienne	95
3) L'étape de la complexité	96
4) La notation de la maturité	99
II. <i>Le « chromatisme »</i>	101
III. <i>Formes et genres</i>	106
1) Les madrigaux	106
2) Les ballades italiennes	110
3) Les canons	113
4) Les chansons françaises	117
5) Les motets	119
6) Les parties de messe	126
CONCLUSION	135
TABLE DES PLANCHES EN HORS-TEXTE	142
TABLE DES MATIÈRES	143

LISTE DES PUBLICATIONS RÉCENTES DE L'ACADEMIE

CLASSE DES BEAUX-ARTS

Mémoires in-4°. — 2^e Série.

TOME IX

frs. h.

TOME X.

- 1a. 1703. Clercx, Suzanne, Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps. Tome I : La Vie et L'Œuvre ; 1960 ; XXIV - 1 - 144 p. ; 11 h.-t. . 200 »