

## JOHANNES CICONIA, *CANTUS ET MUSICUS*

Philippe Vendrix

LES FIGURES LES PLUS COMPLEXES de l'histoire de la musique sont souvent celles que l'on éprouve bien de la peine à situer dans une catégorie esthétique-historique. Johannes Ciconia est incontestablement au nombre de celles-ci. Il est fin des uns et commencement des autres, souvent enrobé d'un mystère que confortent les incertitudes quant à sa carrière, comme si le personnage, l'homme, avait cherché à disparaître derrière des œuvres dont on ne peut parfois pas lui attribuer la paternité. En un peu plus d'une vingtaine d'années, un portrait plus précis de Ciconia a émergé. De nouveaux éléments biographiques sont apparus <sup>1</sup> ; son œuvre, musicale et théorique, a fait l'objet d'une édition critique <sup>2</sup> ; des analyses révèlent l'ampleur de son invention <sup>3</sup> ; des interprétations, la beauté de son inspiration.

- 1 L'histoire des « découvertes » biographiques est évoquée dans la contribution de David Fallows au présent volume. Les premières recherches fondamentales sur Ciconia ont été menées par Suzanne CLERCX : *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps (vers 1335-1411)*, 2 vols., Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1960.
- 2 *The works of Johannes Ciconia*, éd. Margaret BENT & Anne HALLMARK, Monaco, L'Oiseau Lyre, 1985 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 24) ; *Johannes CICONIA, Nova Musica and De Proportionibus*, éd. Oliver ELLSWORTH, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993 (*Greek and Latin Music Theory*, 9).
- 3 Pour une bibliographie mise à jour, voir Giuliano DI BACCO, John NÁDAS, Margaret BENT & David FALLOWS, « Ciconia, Johannes », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, MacMillan, 2001, vol. 5, pp. 836-842.

## Liège

Liège, centre d'une principauté épiscopale, est aux <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles, une pépinière de musiciens, interprètes et compositeurs, qui exportèrent leur talent, parfois loin de la vallée de la Meuse. Rarement, et malgré des positions enviables, ils n'en oublièrent pas de mentionner leur origine : la particule « de Leodio » abonde dans les sources manuscrites. Johannes Ciconia n'échappe pas à cette tendance. Et depuis le début du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, son destin reste profondément ancré dans sa ville natale. Liège est même devenu au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle le nœud du problème Ciconia. Car Ciconia fait problème.

Johannes Ciconia gêne les biographes. Pourtant, ses origines — « de Leodio » — sont connues dès le début du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle <sup>4</sup> ; certaines de ses compositions permettent de localiser son activité ; puis, la présence de ses œuvres dans des sources dont on connaît aujourd'hui la provenance, semble dessiner un itinéraire sans grande surprise pour un musicien en quête de lieux favorables à son épanouissement artistique et social. Malgré ces nombreux éléments, retracer la vie et la carrière de Ciconia reste une entreprise hasardeuse.

De la vie de Ciconia, la date de son décès est l'événement que les sources renseignent avec le plus de précision. Le 10 juin 1412, à Padoue, Johannes Ciconia signe un document notarié. Un peu plus d'un mois après, le 13 juillet, un nouveau vicaire — un « custos » — est nommé « per mortem Johannes Ciconia » <sup>5</sup>. Malheureusement, ni ces documents, ni aucun autre ne donne une idée de l'âge du compositeur. Et cette absence d'information jette rétrospectivement le trouble sur toutes les données biographiques que révèlent les archives en dehors de celles de Padoue. Les documents padouans ne fournissent pas plus de détails sur les origines

4 Le manuscrit d'Oxford, Canonici 213 attribue deux œuvres à un « Magister Johannes Ciconia de Leodio ». Sur la compilation de ce manuscrit, voir l'introduction au facsimilé par David Fallows (Chicago, The University of Chicago Press, 1995).

5 Les documents padouans concernant Ciconia sont analysés par Anne HALLMARK, « Gratosus, Ciconia, and other musicians at Padua cathedral : some footnotes to present knowledge », *L'Ars Nova italiana del trecento*, 6 (1984), pp. 69-84.

liégeoises de ce Johannes Ciconia, et c'est avec le désir de clarifier ces incertitudes que quelques musicologues ont fouillé les archives de Liège en quête de données.

Des Ciconia, il en abonde dans les archives liégeoises ! <sup>6</sup> Les plus visibles d'entre eux sont « Wilhelmo », curé de Rosières <sup>7</sup>, et un « Johannes » <sup>8</sup>. Ces deux noms se retrouvent aussi dans des documents avignonnais. Dans l'un d'eux, daté du 16 octobre 1350, Alienor Comminges-Turenne sollicite du pape Clément VI qu'il accorde un bénéfice en la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste de Liège pour un Johannes « dicto Cichonia ». Guillaume n'est pas en reste : Clément VI est également sollicité pour lui accorder un bénéfice, cette fois à l'église Saint-Denis. Le 11 mars 1359, c'est au tour du cardinal Gilles Albornoze d'intercéder auprès du pape Urbain V en faveur de « Johanne Cichonia » afin qu'il obtienne un canonicat et une prébende dans la même collégiale Saint-Jean <sup>9</sup>. La prébende est accordée par le pape en novembre 1362 : Ciconia se défait alors d'un bénéfice à Cesena qu'il avait précédemment obtenu grâce à l'aide du même Gilles Albornoze et accepte le canonicat. Pendant ce temps, Wilhelmo poursuit une carrière ecclésiastique enviable qui le mènera jusqu'au titre de chape- lain en l'église Saint-Denis de Liège.

6 Ciconia ou Chywogne n'est pas un nom fréquent à Liège. Tous les Ciconia repérés dans les archives jusqu'à présent semblent entretenir des liens de parenté.

7 L'église de Rosières dépend de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste.

8 Il y eut également un Henri Chuwagne, né au début du xiv<sup>e</sup> siècle et prêtre dès 1325. Chapelain à la cathédrale Saint-Lambert, curé de l'église Saint-Severin, il jouissait d'un bénéfice en l'église Saint-Pholien et décède peu avant juillet 1370. La maison qu'il possédait dans le voisinage de l'église Saint-Denis deviendra en 1382, grâce à la générosité de Pierre Brebechon, un hospice. Voir Pierre de SPIEGELER, *Les hôpitaux et l'assistance à Liège (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : aspects institutionnels et sociaux*, Paris, Les Belles-Lettres, 1987. Cette maison logera les « duodeni » de Saint-Denis, et puisqu'elle porte en enseigne une cigogne, les « duodeni » de Saint-Denis seront fréquemment surnommés « pueri de Cyconia » ou « duodeni in Cyconia ». Un Johannes Ciconia est également actif à Liège durant la première moitié du xiv<sup>e</sup> siècle : un fourreur, peut-être le père de Johannes qui deviendra chanoine et donc grand-père de Johannes, le compositeur.

9 Il semble que cette requête avait été formulée précédemment, sans succès. De même, Gilles Albornoze demande, le 7 mars 1359, que soit accordé à Johannes Ciconia les béné-



Saint-Jean l'Évangéliste, l'une de sept collégiales de Liège <sup>10</sup>, est un centre musical actif, et surtout une église richement dotée. Son chapitre, formé de trente chanoines séculiers, est assisté de trente-neuf chapelains <sup>11</sup>. L'organisation musicale est calquée sur celle mise en place à la cathédrale Saint-Lambert dès le XIII<sup>e</sup> siècle. La maîtrise, placée sous la direction d'un « succentor », compte un groupe de chanteurs d'âge mûr — les quatre « chantres au pupitre », assistés de tous les bénéficiers pour les offices en plain-chant et des meilleures voix pour l'exécution des œuvres polyphoniques — et un groupe d'enfants de chœur, les « duodeni ». Ceux-ci entrent à la maîtrise vers l'âge de dix ans, puis, vers quinze ou seize ans, sont soit renvoyés chez leurs parents, soit invités à poursuivre leurs études en vue de l'obtention d'un titre universitaire. Les chantres sont prêtres et recteurs d'un autel dans la collégiale ou dans une église paroissiale qui dépendait de Saint-Jean.

Parmi les figures de la vie musicale de Saint-Jean l'Évangéliste, Gilles de Lens (Egidius de Lens) occupe une place de choix. *Duodenus* de la collégiale dans les années 1360 (il est cité pour l'année 1366), il y fut nommé chanoine, probablement au début des années 1380 (dans les listes entre 1384 et 1389). Egidius de Lens semble pourtant avoir quitté Liège bien avant : il fut « clericus capelle » du cardinal Anglic Grimoard dans les années 1370, puis « familiaris » du cardinal Guillelmus Noelleti en compagnie duquel il gagne l'Italie, et finalement « cantor capelle » d'Urbain VI et de Boniface IX. Il serait mort juste avant le 29 août 1390 <sup>12</sup>.

---

fices d'un autel de la cathédrale Saint-Lambert. Rien ne confirme que le cardinal reçut une réponse favorable.

- 10 Fondée par Notger, évêque de Liège de 972 à 1008, en même temps que les collégiales Saint-Denis et Sainte-Croix.
- 11 Sur la musique à Saint-Jean, voir la contribution de José QUITIN, « Bref aperçu de la maîtrise de la collégiale Saint-Jean-l'Évangéliste, à Liège, jusqu'en 1797 », *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, 1982, pp. 263-269.
- 12 La présence en Italie de ce musicien est signalée par Giuliano DI BACCO et John NÁDAS : « Verso un 'stile internazionale' della musica nelle cappelle papali e cardinalizie durante il Grande Scisma (1378-1417) : il caso di Johannes Ciconia da Liège », *Capellæ apostolicæ sextinaeque collectanea acta monumenta*, I (1994), pp. 7-74. Les tentatives d'iden-



Les archives de Saint-Jean l'Évangéliste ne fournissent malheureusement pas d'informations complémentaires. Tout au plus est-il dit « chapelain » en 1372 <sup>13</sup>.

Le chanoine Johannes Ciconia est, en revanche, régulièrement cité dans les comptes de Saint-Jean. Des événements particuliers le révèlent homme de confiance comme cette enquête qu'il dut mener sur un autre chanoine accusé de coups et blessures. Ciconia siège dans ce procès aux côtés d'un chantre de la collégiale, un certain Bartoldus de Lantyns, et en compagnie d'autres chanoines au nombre desquels figure Johannes Sarto. De Bartoldus, on ignore tout ou presque. Chanoine dès 1372, il est cité comme chantre du 24 décembre 1379 à sa mort, le 24 janvier 1413 <sup>14</sup>. A-t-il quelque lien de parenté avec les compositeurs Arnold et Hugo de Lantins ? Rien ne l'indique, mais cela reste vraisemblable. Quant à Johannes Sarto, il paraît peu probable qu'il s'agisse de la même personne que le célèbre compositeur ; cela n'interdisant pas non plus de s'interroger sur les possibles liens de parenté <sup>15</sup>.

---

tification de cet Egidius de Lens avec l'auteur d'œuvres conservées dans différentes sources sous des noms plus ou moins similaires reste très hypothétique. Voir Robert HUTCHINS, « Polyphonic Mass music by some early fifteenth-century composers from the diocese of Liège : Lovanio, Nicolaus Natalis and Hugo de Lantins », Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1999.

13 Léon LAHAYE, *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, Bruxelles, Commission Royale d'Histoire, 1921-1931, vol.1, doc. 496. En 1378, Clément VII lui accorde un canonicat sous expectative à Saint-Martin. Voir Karl HANQUET, *Documents relatifs au Grand schisme, I : Suppliques de Clément VII (1378-1379)*, Bruxelles-Rome, 1924, t.1, pp. 77-78 et t.2, p.39 (*Analecta Vaticano-Belgica*, 8). Il n'est pas incompatible de recevoir un bénéfice d'un pape avignonnais, puis de se rendre à Rome et y jouir de la protection du pape romain. Le nombre de bénéfices accordés simultanément par les deux papes dans le diocèse de Liège est considérable, et presque incontrôlable pour l'une des deux parties. Pour le relevé quantitatif de ces bénéfices et prébendes, voir Étienne WILLEM, « Les répercussions du Grand Schisme d'Occident dans la principauté de Liège », *Mémoire*, Université de Liège, 1995.

14 Voir Léon LAHAYE, *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste*, Bruxelles, Commission Royale d'Histoire, 1921, tome 1.

15 La biographie de Johannes de Sarto reste à faire. Voir Peter WRIGHT, « Johannes Brassart and Johannes de Sarto », *Plainsong and Medieval Music*, 1/1 (1992), pp. 41-61.

Le chanoine Johannes Ciconia, malgré son état de prêtre attesté dès les premiers documents avignonnais, eut visiblement une progéniture nombreuse, et des aventures amoureuses qui semblent ne pas lui avoir attiré que le respect. Ainsi en fut-il de sa liaison avec la fille « mal provée » de Jacques d'Eure dont naquirent des enfants naturels <sup>16</sup>. Leur trace reste difficile à suivre, d'autant que l'autre Ciconia, Wilhelmo, pourrait également avoir eu quelques enfants, malgré son statut, aussi, de prêtre. D'un jeune Johannes, il est question dans les archives de Saint-Jean l'Évangéliste pour l'année 1385 : un enfant de chœur porte ce nom. S'il s'agit d'un fils du chanoine, il est sans doute né, au plus tôt, au début des années 1370, soit à un moment où son père était âgé d'une quarantaine d'années <sup>17</sup>.

Le chanoine Ciconia jouissait non seulement de bénéfices, mais aussi d'une maison claustrale proche du décanat de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste. Un document du xvii<sup>e</sup> siècle fournit la liste des habitants successifs de cette maison. Y figure le nom de Ciconia, puis en 1412, de Renkin de Bettincourt <sup>18</sup>. Cette date intrigue : Johannes Ciconia le compositeur, installé à Padoue, a-t-il reçu de son père les bénéfices de cette maison claustrale, bénéfice qu'il perd en mourant ? En fait, les maisons claustrales constituent un avantage en nature dont profitent allégrement les chanoines lorsqu'ils sont en résidence. Mais l'on peut s'interroger sur l'identité de ce Johannes Ciconia, bénéficiaire de ce logement. Un autre fait ajoute au trouble. Pourquoi Ciconia n'aurait-il pas perdu dès 1408 les

16 Cette liaison est évoquée dans *Des Nobles de Hesbaye* (f<sup>o</sup>101) : « Jakemiens, ses freires, soy mariat alle filhe maistre Johan de Gemblouz, advokaut en la court de Liege, dont ilhe est une filhe mal provée, qui at plusieurs enfans natureis de saingnor Johan de Chywongne, canonne de Saint-Johan ». C'est aussi grâce à ce document que David FALLOWS a tenté de démontrer l'existence de deux Ciconia, père et fils : « Ciconia padre e figlio », *Rivista italiana di musicologia*, 11 (1976), pp. 171-177. Signalons que Heinrich BESSELER avait suggéré l'existence de deux Ciconia dès 1955 : « Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht ? », *Die Musikforschung*, 8 (1955), pp. 19-23.

17 C'est la date la plus probable si l'on tient compte du fait que Johannes reçoit un bénéfice à Saint-Jean en 1350.

18 Un Louis de Bethincourt était chanoine à Saint-Jean l'Évangéliste en même temps que Johannes Ciconia, père.



bénéfices de la maison claustrale lorsqu'il est forcé <sup>19</sup> par Jean de Bavière de renoncer à son canonikat à Saint-Jean l'Évangéliste ? Par ailleurs, le même document du xvii<sup>e</sup> siècle indique que Ciconia jouit de cette maison claustrale depuis 1405, c'est-à-dire l'année probable du décès de Johannes, le chanoine actif depuis le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle <sup>20</sup>.

L'année 1408 fut sombre pour les Ciconia de Liège comme pour beaucoup d'autres bénéficiers qui avaient, à l'encontre du prince-évêque Jean de Bavière, prit parti pour le clan clémentiste. Johannes et Wilhelmus Ciconia perdent simultanément leur canonikat à Saint-Jean et la prébende à Rosières. Qu'en 1408, un Johannes Ciconia perde son canonikat laisse à penser qu'il ne s'agit pas du chanoine actif durant la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle, mais probablement d'un de ses fils. Si ce n'est pas Johannes le compositeur, alors installé à Padoue, qui perd les avantages de la maison claustrale en 1412, mais un de ses frères — et certainement pas son père qui serait alors âgé de près de quatre-vingts ans —, l'on peut s'inquiéter des hasards de l'histoire qui feraient mourir deux Johannes Ciconia, l'un à Liège, l'autre à Padoue, exactement la même année...

Le retrait du canonikat en 1408 soulève également plusieurs questions. Jean de Bavière ne fut pas un gouvernant très populaire. Refusant de revêtir l'habit ecclésiastique, il ne devint jamais prince-évêque : on le qualifiait d'« élu de Liège ». Sa nomination, en novembre 1389, à l'âge de dix-sept ans, il la doit au soutien de Boniface IX qui voyait en ce jeu-

19 Il est impossible de savoir précisément si la volonté de Jean de Bavière de priver un certain nombre de chanoines de leur canonikat a réellement pris effet. En tous les cas, la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste est considérée appartenir au clan clémentin et tout le chapitre en pâtit. Berthold de Lantins (*cantor*), Louis de Bettincourt, Jean Pauli (*suc-centor*), et bien d'autres figurent dans les listes de chanoines après 1408.

20 En 1421, la maison claustrale passe dans les mains de Jacques de Romedine, « cantor » à Saint-Jean l'Évangéliste. Romedine a été chanteur de Grégoire XII dès le début de son pontificat en 1408. Il servira ensuite le pape pisan, Jean XXIII au service duquel il est au moins dès septembre 1414. Voir Giuliano Di Bacco & John NÁDAS, « The Papal chapels and Italian sources of polyphony during the Great Schism », *Papal music and musicians in late Medieval and Renaissance Rome*, éd. Richard SHERR, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 44-92.



Di Bacco et Nádas ne parviennent cependant pas à expliquer la façon dont Johannes Ciconia est entré dans l'entourage de ce cardinal célèbre. Certes, Alençon a abondamment voyagé, et notamment à l'extrême fin du règne d'Urbain VI, dans les Pays-Bas, la principauté de Liège et le Saint-Empire. À la fin des années 1380, il a pu s'arrêter à Liège, entendre, accidentellement, un jeune chanteur qui était « duodenus » à Saint-Jean depuis 1385 et l'emporter dans sa suite. Et puisque ce jeune musicien était de mauvaise naissance mais de merveilleuse inspiration, sans doute lui a-t-il promis d'intercéder en sa faveur auprès du pape pour qu'il puisse bénéficier de prébendes à la hauteur de ses talents. L'histoire est séduisante, mais repose sur bien des hypothèses. Si Philippe d'Alençon peut entendre Ciconia à Saint-Jean, c'est donc que celui-ci est encore « duodenus ». Il n'aurait dès lors pas plus de quinze ans en 1389 : sa naissance se situerait donc vers 1384-1385. On sait qu'Alençon s'entourait de chanteurs, et pas des moindres <sup>31</sup>. Mais s'entourait-il de ces jeunes chanteurs ou de chanteurs confirmés ayant passé l'âge de la mue. Dans ce cas, alors, Philippe d'Alençon a pu entendre à Liège lors d'un de ses passages un jeune homme né au début des années 1370, âgé d'une vingtaine d'années et occupant une fonction plus ou moins officielle dans une église ou une collégiale. Un jeune homme qui après avoir mué aurait poursuivi des études afin d'obtenir un poste. Cette hypothèse sera reprise plus loin.

Johannes Ciconia aurait résidé plusieurs années à Rome. Des années, car il semble que le compositeur a profité de certains événements pour écrire l'une ou l'autre œuvre de circonstance, comme le *Gloria Suscipe Trinitas* dont le texte évoquerait les efforts de Philippe d'Alençon pour mettre fin au schisme en 1396-1397 ou encore le motet *O virum omnimoda/O lux et decus/O beate Nicholae* lié à des personnages de la curie romaine.

Le motet *O virum omnimoda* serait donc la première composition datable de Johannes Ciconia. La destination la plus évidente du motet est,

<sup>31</sup> DI BACCO & NÁDAS (« The Papal chapel », p. 55) citent Guillelmus de Hildernisse, Johannes Sapiens, angelus de Macerata et Guillelmus Clari qui seront membres de la chapelle de Boniface.

clairement, la célébration de Nicolas de Trani : « O lux et decus tranensium Nicholæ peregrine » (« Ô lumière et perle des Tranensiens, ô pèlerin Nicolas »). Si, dans un premier temps, il a semblé difficile d'imaginer des liens entre Ciconia et la cité de Trani où l'on a pu célébrer le tricentenaire de la mort du saint en 1394, la présence du compositeur dans l'orbite du cardinal Philippe d'Alençon ouvre des pistes <sup>32</sup> : la célébration du tricentenaire correspond avec la nomination d'un nouvel évêque de Trani, Jacobus Cubellus, « scriptor » de Boniface, également évoquée dans le texte (« Quem dominus Tranensibus patroni pie concessit »).

Le motet, plus que tout autre genre, a été le lieu de démonstration des deux manières de composer <sup>33</sup>. Il y a, au moment où Ciconia semble débiter son activité de compositeur, des motets résolument français et des motets résolument italiens. Malgré des caractéristiques communes tels la texture à trois voix, la polytextualité des voix supérieures, les changements rythmiques comme marqueurs formels, les différences abondent et touchent tant les principes structurels que des détails d'écriture ou des procédures de composition <sup>34</sup>. En général, les pièces italiennes sont articulées autour de deux voix supérieures auxquelles est ajoutée une voix de Tenor qui joue un rôle de soutien harmonique. Ce modèle de construction trouve son origine dans des pratiques spécifiquement italiennes, comme l'absence de structures isorythmiques, la prédilection pour les textures à deux voix supérieures et une voix de Tenor à l'octave inférieure, le recours rare au plain-chant <sup>35</sup>. Par ailleurs, des liens semblent évidents entre le motet italien de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle et la *caccia*, un genre qui suppose une organisa-

32 DI BACCO & NÁDAS, « Verso uno 'stile internazionale' », pp. 31-32.

33 La plus probante démonstration est celle de Margaret BENT : « The fourteenth-century Italian motet », *L'Ars nova italiana del trecento VI*, Certaldo, Polis, 1992, pp. 85-125. Pour une classification des motets du xv<sup>e</sup> siècle, voir également Julie CUMMING, *Motet in the Age of Dufay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

34 Le motet français était connu en Italie et vice versa. Voir Andrew WATHEY, « The motets of Philippe de Vitry and the fourteenth-century Renaissance », *Early Music History*, 12 (1993), pp. 119-150.

35 Pour sa part, Ciconia ne recourt jamais à du matériel préexistant dans ses motets.



tion spécifique du matériau musical (la composition de la voix la plus aiguë, vers la voix la plus grave) et des figures rythmiques aisément identifiables (et non une structuration autour du principe de l'isorythmie)<sup>36</sup>. Le motet *O virum omnimoda* présente les caractéristiques plus spécifiquement italiennes, malgré la présence de textes différents pour chacune des parties<sup>37</sup> : de construction non-isorythmique, les trois voix s'articulent distinctement autour de deux voix supérieures fonctionnant sur le principe de la *caccia*, et d'une voix de Tenor, jouant son rôle habituel de soutien harmonique à l'octave inférieure. Par ses procédés d'écriture, le motet *O virum omnimoda* ressemble à une autre pièce non-isorythmique également conservée dans le manuscrit Q15 de Bologne : *O felix templum jubila*<sup>38</sup>. Ce motet a pu être associé avec l'élévation au rang d'évêque de Padoue de Stefano Carrara en 1402, faisant donc de cette œuvre, le deuxième motet datable du compositeur (voir Tableau 1).

Si le motet *O virum omnimoda* peut, sur l'hypothèse de connexions romaines, mais aussi de tournures stylistiques être daté des années 1390 (ou plus justement peut-être, s'inscrire dans la manière d'écrire les motets qu'illustre Ciconia dans un premier temps), le Gloria *Suscipe, Trinitas* l'est en mettant en correspondance le sens du texte et les sources dans lesquelles cette pièce figure. L'allusion à la Trinité a d'abord incité les musicologues à associer ce Gloria au Concile de Pise (1409) qui déboucha sur l'élection

36 Sur la tradition de la *caccia*, voir Virginia NEWES, « *Chace, caccia, fuga* : the convergence of French and Italian traditions », *Musica Disciplina*, 41 (1987), pp. 27-57.

37 Le contratenor qui figure dans le I-Bc15 n'est pas l'œuvre du compositeur. C'est le cas de quatre autres motets. Seul le contratenor du motet *Petrum Marcellum* semble appartenir au contrepoint originel. Voir Margaret BENT, « A contemporary perception of early fifteenth-century style : Bologna Q15 as a document of scribal editorial initiative », *Musica Disciplina*, 41 (1987), pp. 183-201. Sur l'importance d'une réflexion détaillée concernant les parties de Contratenor, voir la contribution de Pedro MEMELSDORFF dans le présent volume.

38 La différence la plus marquante est que le motet *O felix templum jubila* ne possède qu'un seul texte pour les voix supérieures. Pour une analyse de techniques d'écriture des motets de Ciconia, voir les contributions de Margaret BENT et de Jane ALDEN dans le présent volume.



TABLEAU 1 : Chronologique des motets de Johannes Ciconia

Titre	Dédicataire	Construction	Datation
1. <i>Ovirum omnimoda</i>	Saint Nicolas de Trani	Non-isorythmique	1394
2. <i>O felix templum jubila</i>	Stefano Carrara	Non-isorythmique	1402
3. <i>Padu... serenans</i> [ ? ]	Andrea Carrara	Isorythmique	1402
4. <i>Venecie, mundi splendor</i>	Doge Michele Steno	Non-isorythmique	1406
5. <i>Albane, misse celitus</i>	Albanus Michele	Isorythmique	1406
6. <i>Petrum Marcello Venetum</i>	Pietro Marcello	Isorythmique	1409
7. <i>O Padua, sidus preclarum</i>	Padoue	Non-isorythmique	après 1401 ( ? )
8. <i>Doctorum principem</i>	Francesco Zabarella	Isorythmique	après 1401 ( ? )
9. <i>Ut te per omnes celitus</i>	Zabarella – St. François d'Assise	Isorythmique	après 1401 ( ? )
10. <i>O proles Hispanie</i>	Saint Antoine de Padoue	Isorythmique	après 1401 ( ? )

d'un troisième pape. Le trope ne mentionne, ni même ne fait allusion à ce troisième pape, Alexandre V, ou à Jean XXIII dont l'élection intervient plus tard durant cette même année 1409. Di Bacco et Nádas ont suggéré une autre interprétation<sup>39</sup> : le trope serait une sorte d'hommage aux efforts menés par Philippe d'Alençon en vue d'une réunification de la papauté durant les années 1390. Ciconia aurait donc composé ce Gloria alors qu'il résidait à Rome et évoluait dans l'entourage du cardinal. Une hypothèse renforcée par la présence du Gloria dans le manuscrit Grotteferrata 197.

Di Bacco et Nádas ont également suggéré une autre piste possible, sans toutefois la retenir, ni en chercher les liens avec Liège : celle du jubilé de 1390. Boniface IX, à peine élu, décide d'une année jubilaire à Rome en 1390 afin d'obtenir l'extinction du schisme et autorise, pour l'année suivante, la publication du jubilé au pays de Liège. Cette célébration jubilaire est confiée à Guillaume della Vigna, évêque d'Ancône. Un véritable bataillon de pénitenciers siège dans l'église Sainte-Croix de Liège pour y

39 Di BACCO & NÁDAS, « The Papal chapels », pp. 70-77.

recevoir les confessions des fidèles. Deux fois par jour, l'évêque d'Ancône y donne la bénédiction apostolique avec indulgences. Le 12 janvier 1392, ce même prélat, assisté de deux évêques, célèbre une messe à Saint-Lambert pour rétablir l'Union <sup>40</sup>. Ceci ne signifie pas nécessairement que Ciconia a composé ce Gloria à Liège pour célébrer le jubilé. Il n'est cependant pas inutile de souligner un certain nombre de coïncidences. En 1391, Ciconia reçoit de Boniface une promesse de prébende à Sainte-Croix. Il est certes déjà un familier du cardinal Philippe d'Alençon. Néanmoins, au jeu de la recherche à la contextualisation d'une œuvre musicale, l'année 1391 à Sainte-Croix pourrait ne pas être négligeable <sup>41</sup>.

Mais, en 1391, Johannes Ciconia dispose-t-il des moyens de composer un Gloria comme le *Suscipe, Trinitas* ? Certainement presque autant que quatre ou cinq ans plus tard. Ce Gloria revête-t-il des particularités musicales suffisantes pour le localiser dans les milieux musicaux romains ? Sa présence dans des sources que l'on peut indéniablement rapprocher des pratiques musicales de Rome ne signifie pas obligatoirement que l'œuvre y a été conçue, ni même n'interdit de dater cette section de messe du séjour padouan ou encore des premières années à Liège.

Malheureusement, Philippe d'Alençon, le protecteur du jeune musicien, meurt en 1397 <sup>42</sup>. On ignore si entre 1391, date du seul document per-

40 Voir *La Chronique liégeoise de 1402*, éd. E. BACHA, Bruxelles, 1910,

41 Pour DI BACCO & NÁDAS (« Verso uno 'stile internazionale' », p.18), Philippe d'Alençon, en mission dans le Saint-Empire et les Pays-Bas du Sud, ne rentre pas à Rome immédiatement après l'annonce du décès d'Urbain VI et l'élection de Boniface IX (2 novembre 1389). Ce ne serait qu'en décembre 1391 qu'Alençon, alors vraisemblablement dans le diocèse de Liège, serait retourné à Rome.

42 Les relations entre Philippe d'Alençon et Liège ne cessent pas avec la mort du cardinal. Le 15 avril 1400 est fondé, sur demande testamentaire du cardinal sans doute, un bénéfice de la Vierge et de saint André dans le vieux chœur cathédrale. La fondation précise que trois messes avec diacre et sous-diacre seront célébrées annuellement : le jour de la fête des saints Philippe et Jacques, le jour de l'Assomption et le jour de saint André. Un document du xvi<sup>e</sup> siècle décrit cette fondation ainsi que la pratique de chanter ces trois messes, confirmant la pérennité de cette fondation. Voir Jean Guillaume SCHOONBROODT, *Inventaire analytique et chronologique des chartes du chapitre de Saint-*



mettant d'associer Ciconia au cardinal, et 1397, le compositeur a demeuré à Rome. Un séjour prolongé dans la cité autorise à imaginer le jeune musicien nordique fréquentant certes ses compatriotes exerçant leur talent à la chapelle papale ou dans l'entourage d'un cardinal protecteur des arts, mais surtout entrant en relation avec une figure marquante de la musique italienne de la dernière décennie du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, Antonio Zacara da Teramo <sup>43</sup>. Tenter de recréer le tissu de relations « musicales » de Ciconia, bien que hasardeux, est néanmoins une piste non négligeable qui a été exploitée pour mesurer à sa juste dimension la profonde appropriation de la culture italienne du Trecento finissant par un compositeur formé de l'autre côté des Alpes <sup>44</sup>.

## Pavie

Si l'on admet donc que Ciconia vit à Rome dans l'entourage du cardinal d'Alençon, qu'aucun document n'y signale sa présence après 1397, l'on en vient immanquablement à l'imaginer de nouveau sur les routes. Des routes qui le mèneront très certainement à Padoue où son nom apparaîtrait pour la première fois en juillet 1401. Quatre années de pérégrinations donc, mais, visiblement pas d'inactivité.

---

*Lambert à Liège*, Liège, Desoer, 1863, p.218. Le document du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle est conservé aux Archives de l'État de Liège, Cathédrale, Secrétariat, registre 235. Sur les fondations à Liège, voir Catherine SAUCIER, « Les pratiques liturgiques aux <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles » (à paraître).

43 Voir Agostino ZIINO, « Magister antonius dictus Zacharias de Teramo : alcune date e molte ipotesi », *Rivista italiana di musicologia*, 14 (1979), pp. 311-348 et John NÁDAS, « Further notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo », *Studi musicali*, 15 (1986), pp. 167-182. *Deduto sey* qui était jusqu'à récemment parfois attribué à Ciconia l'est à présent, et sur des bases solides, à Zacaro. Voir Maria CARACI VELA, « Una nuova attribuzione a Zacara da un trattato musicale del primo Quattrocento », *Acta Musicologica*, LXIX (1997), pp. 182-185.

44 C'est particulièrement le cas avec la « ballate » *O rosa bella*. Sur la musique profane de Ciconia, voir la contribution de David Fallows dans le présent volume. Sur la « ballate », voir également Don HARRÁN, « New variations on *O rosa bella*, now with a Jewish *ricercare* », *Studi Musicali*, XXVII/2 (1998), pp. 241-286. L'œuvre date vraisemblablement du séjour padouan du compositeur. Voir plus loin.



Le codex Mancini (ou codex Lucca) conserve neuf œuvres de Ciconia parmi lesquelles sept sont uniques. De ces pièces, le madrigal *Una panthera in compagnia de Marte* avait laissé imaginer que Ciconia s'était établi à Lucques. Une lecture plus attentive du texte et une analyse codicologique minutieuse du codex Mancini ont rendu cette hypothèse caduque <sup>45</sup>. Le manuscrit révélerait d'irréfutables preuves de sa compilation dans l'orbite de la cour de Giangaleazzo Visconti à Pavie, cette cour où, pour reprendre les paroles d'Eustache Deschamps, « il fait très beau démourer ». Toutefois, hormis la présence de ces œuvres dans le manuscrit, rien ne permet d'affirmer que Ciconia s'est installé à Pavie.

Pourtant, l'occasion pour laquelle Ciconia compose *Una panthera* pourrait témoigner de son activité à Pavie. Lazzaro Guinigi, représentant légitime de la famille gouvernant Lucques d'une main de fer, rend visite à Giangaleazzo en mai et juin 1399 afin d'entériner un accord d'alliance militaire. Le texte d'*Una panthera* prend sens lorsqu'il est mis en relation, ainsi que l'ont démontré Nádas et Ziino, avec cet événement politique. Ciconia n'aurait donc pas nécessairement vécu à Lucques, comme certains musicologues l'avaient précédemment suggéré. En revanche, Pavie a pu être une étape sur la route qui allait mener le compositeur à Padoue.

Et Pavie aurait pu être plus qu'une étape, ainsi que l'a proposé Reinhard Strohm <sup>46</sup>. Dans la production de musique profane de Ciconia, plusieurs œuvres suggèrent que le compositeur a été mêlé de près à une cour où les techniques d'écriture et les thématiques poétiques alors prisées par les représentants de l'*ars subtilior* français étaient connues et pratiquées. Il semblerait hasardeux de postuler que Ciconia a composé *Le ray au soleil* durant ses premières années à Liège, et peu probable qu'il en a eu l'idée lors de son séjour à Rome ; ceci n'étant encore qu'une suggestion tant les tentatives de datation des œuvres sur base de critères stylistiques restent

45 *The Lucca Codex (Codice Mancini)*, éd. John NÁDAS & Agostino ZIINO, Lucca, Libreria italiana musicale, 1990, « Introduction ».

46 Reinhard STROHM, « Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia », *In Cantu et in Sermonem, for Nino Pirrotta on his 80<sup>th</sup> birthday*, Florence, Olschki, 1989, pp. 65-74..

fragiles. De la même veine, une pièce comme *Sus un' fontayne*, révèle un musicien au fait des techniques d'écriture propres à un milieu où entraient intensément en contact culture française et culture italienne <sup>47</sup>.

Le cas de *Sus un' fontayne* est particulièrement intéressant à cet égard. Yolanda Plumley, sans tenter de dater l'œuvre, émet l'hypothèse que Ciconia s'y montre un adepte de jeux de citations ; jeux qui appartiennent à la culture musicale française du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle <sup>48</sup>. Ciconia n'arrive certainement pas à Pavie, ni même quelques années auparavant à Rome, sans une certaine culture littéraire et musicale. Qu'il l'aie acquise durant ses années de formation à Liège reste impossible à démontrer : des milieux intellectuels liégeois de la seconde moitié du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, l'on possède principalement des textes relatifs à des questions nettement moins ludiques ; Liège est avant tout un centre de réflexion théologique. Néanmoins, de nombreux membres du chapitre de la cathédrale Saint-Lambert, mais d'églises collégiales aussi, ont été formés à Paris, y ayant parfois même joui d'une certaine renommée dans les milieux universitaires. Qu'ils aient ramené avec eux des témoignages des pratiques littéraires et musicales de leur séjour à Paris n'est pas avéré par des documents. Qu'ils ne l'aient pas fait paraîtrait pour le moins étrange <sup>49</sup>.

Comme il le sera évoqué lorsque nous aborderons la contribution de Johannes Ciconia à l'histoire de la théorie, mais comme il l'a déjà été mentionné à propos de la prébende en expectative qui lui est accordée à Sainte-Croix, Ciconia peut avoir poursuivi des études, une fois dépassé l'âge d'être un « duodenus », et ces études purent lui donner l'occasion d'entrer en contact avec les essais poétiques de ses prédécesseurs directs. Les difficultés apparaissent lorsqu'un virelai comme *Sus un' fontayne* est

47 Voir la contribution de Galliano CILIBERTI au présente volume, et Anne STONE, « A singer at the fountain : homage and irony in Ciconia's 'Sus une fontaine' », *Music & Letters*, 82/3 (2001), pp. 361-390.

48 Voir la contribution de Yolanda PLUMLEY dans le présent volume.

49 Les historiens possèdent malheureusement très peu d'information sur les pratiques culturelles liégeoises de la seconde moitié du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, hormis, bien entendu, ce qui touche à la religion.



comparé aux autres pièces sur texte français : le virelai *Aler m'en veus*, le canon *Le ray du soleyl* ou le rondeau *Ave vergene* <sup>50</sup>. Les similarités disparaissent rapidement derrière des différences notoires, tant dans le choix du texte et de la forme poétique, que des tournures musicales. Ces disparités pourraient être expliquées par une propension forte chez Ciconia, mais aussi chez certains de ses contemporains tel Zacara, à l'expérimentation.

Ciconia écrit des pièces sur des textes français qui le révèlent un fin connaisseur des pratiques musicales du royaume. S'il est alors en Italie, la cour des Visconti s'avère être un lieu propice, mais non indispensable, à l'épanouissement d'une sensibilité qui réunirait culture italienne et culture française. Plusieurs œuvres de Ciconia figurent, par ailleurs, dans le Codex Mancini, source emblématique du mécénat musical de la cour de Pavie. Mais la présence de Ciconia à Pavie cadre difficilement avec ce que l'on sait de ses relations à venir — celles qui le lieront à Padoue — et de son passé romain — ses liens avec Boniface IX et Philippe d'Alençon. Les contacts étroits entre la cour royale française et les Visconti, alors même que Philippe d'Alençon est pratiquement considéré comme un traître par certains de ses compatriotes, leur soutien au clan clémentiste, alors que Ciconia évolue dans l'orbite romaine sont difficilement conciliables avec la présence du compositeur à la cour de Pavie.

## Padoue

Un document mentionnant la présence de Ciconia à Padoue est daté de 1401. L'archiprêtre Francesco Zabarella lui accorde un bénéfice à San Biagio de Roncaglia, dans les environs de Padoue. C'est là la première trace concrète d'une relation entre ces deux personnalités. Elle ne cessera qu'avec le départ de Zabarella pour Florence <sup>51</sup>. Ce bénéfice de-

<sup>50</sup> Sur l'attribution de cette pièce, voir la contribution de Fallows au présent volume.

<sup>51</sup> Annerte KREUTZIGER-HERR analyse abondamment les liens entre Ciconia et la tradition humaniste padouanne dans *Johannes Ciconia (ca.1370-1412)*, Hambourg, Karl Diter Wagner, 1991 (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 39). Anne Hallmark scrute la re-



vait permettre à Ciconia d'intégrer, dès 1402, le chapitre de la cathédrale de Padoue. Effectivement, en 1403, le compositeur est cité comme « custos » et « cantor » de la même cathédrale. Si la fonction de « custos » a du être remplie de façon symbolique <sup>52</sup>, celle de « cantor » le fut de façon concrète <sup>53</sup>. Néanmoins, Ciconia ne put jamais occuper un rang bien élevé dans la hiérarchie du chapitre : priorité absolue était donnée aux aristocrates d'origine padouane ou, après 1405, vénitienne. Il n'empêche : Ciconia est le premier musicien étranger à devenir membre du chapitre de la cathédrale <sup>54</sup>.

Proche de Zabarella, Ciconia n'en a pas moins aussi célébré la famille Carrara, sans apparemment occuper de fonction officielle au sein de la cour. Si comme le suggère Anne Hallmark, Ciconia a composé une pièce pour commémorer la mort de Francesco Carrara il Vecchio en 1396, l'on pourrait supposer que, dès ces années, le musicien est en contact d'une façon ou d'une autre avec Padoue <sup>55</sup>. Et c'est sans doute grâce aux liens qui existent entre Philippe d'Alençon et la famille Carrara que le musicien attire sur lui la protection de Zabarella. Mais tout cela n'est encore que conjectures <sup>56</sup>. Les archives padouanes n'ont visiblement pas conservé

---

lation entre le compositeur et Zabarella dans « *Protector, imo versus pater* : Francesco Zabarella's patronage of Johannes Ciconia », *Music in Renaissance cities and courts. Studies in honor of Lewis Lockwood*, Warren, Harmonie Park Press, 1997, pp. 153-168.

52 On imagine mal Ciconia chargé de sonner les cloches, d'ouvrir et fermer les portes, etc. Des charges qu'il dut certainement déléguer.

53 Anne Hallmark signale la présence simultanée de plusieurs cantors à la cathédrale. Voir « Gratosius, Ciconia, and other musicians at Padua Cathedral : some footnotes to present knowledge », *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, 6 (1984), pp. 69-84.

54 Anne HALLMARK, « Some evidence of French influence in Northern Italy, c.1400 », *Studies in the performance of late Medieval music*, éd. Stanley BOORMAN, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 193-225.

55 *Con lagreme bagnadome* a pu être composée soit pour la mort de Francesco il Vecchio en 1393, soit pour la mort de Francesco il Novello en 1406. Anne Hallmark (« *Protector* », p.164) penche pour la première solution sur base des relations tendues entre Zabarello et il Novello et des bonnes relations entre Philippe d'Alençon et il Vecchio.

56 Et remet aussi en cause le séjour à Pavie dans la mesure où les Visconti et les Carrara ne sont pas vraiment en bons termes durant ces années-là.

des traces nombreuses de l'activité de Ciconia, et il n'en est aucune antérieure à 1401.

Ciconia n'a pas connu Padoue sous les meilleurs cieux. La ville universitaire subit des crises successives. Elle doit même faire face, durant l'été 1405, à une épidémie particulièrement ravageuse. La fréquentation de la faculté de droit où enseigne Zabarella chute radicalement dans les mêmes années. Bref, il ne fait pas vraiment bon vivre à Padoue. Et ce n'est que vers 1409 que la cité reprend des allures de centre universitaire vivant <sup>57</sup>.

Malgré ce climat peu propice, des traces de l'activité musicale de Ciconia, il en existe, suffisamment pour confirmer l'implication du compositeur dans des événements importants de Padoue ou de Venise, et démontrer l'existence de liens avec quelques personnalités de premier plan (voir le tableau 1 pour thématique des motets et le tableau 2 pour la thématique des œuvres profanes). S'il est raisonnable de penser que les œuvres sur des textes en français datent des années 1390, les pièces sur texte italien appartiennent plutôt, mais pas exclusivement, à la première décennie du xv<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Ciconia a-t-il pu se lier d'amitié avec Leonardo Giustinian lorsque ce dernier poursuit ses études, vers 1406, à l'université de Padoue <sup>58</sup>.

Durant sa résidence à Padoue, Ciconia ne fait pas que composer. Il se lance également dans une entreprise neuve : la rédaction de deux traités théoriques. Le premier, la *Nova Musica*, daterait de 1408, tandis que le second, le *De Proportionibus*, aurait été écrit en 1411 <sup>59</sup>. Ces deux traités ont

57 Benjamin KOHL, *Padua under the Carrara, 1318-1405*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998.

58 David FALLOWS, « Leonardo Giustinian and Quattrocento polyphonic song », *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, éd. Renato BORGHI et Pietro ZAPPALÀ, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 247-260. Voir également la contribution du même auteur dans le présent volume.

59 Voir l'introduction d'Oliver ELLSWORTH à son édition et traduction anglaise des deux traités (note 2). Le *De Proportionibus* est précisément daté de décembre 1411 et dédié au chanteur Giovanni Gasparo de Castelvomberto, chanoine de Vicence et « preclarus cantor ».



TABLEAU 2 : Œuvres profanes et leur dédicataire

Con lagreme bagnadome	Francesco Carrara, il Vecchio ou il Novello
Per quella strada lactea	Francesco II Carrara
Le ray au soleil	Giangaleazzo Visconti
Gli atti col dançar	Zabarella ou Carrara

intrigué les musicologues. Pourquoi le compositeur dont la réputation n'était plus à faire commet-il un acte théorique ? Comment interpréter ces deux textes non seulement par rapport à son activité visiblement novatrice de compositeur, mais aussi par rapport à la tradition théorique du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle ? Les réponses à ces questions ont souvent débouché sur un constat négatif : les traités de Ciconia n'ont guère d'intérêt. C'est ce que soutenait Suzanne Clercx et, à sa suite, de nombreux musicologues. Or ce constat semble paradoxal. Comment un compositeur comme Ciconia aurait intitulé un premier acte théorique *Nova Musica* s'il n'avait pas eu conscience de provoquer une avancée dans ce domaine ? Comment ce musicien installé dans un centre intellectuel actif aurait-il pu paraître profondément conservateur alors même que le milieu universitaire padouan est, durant cette première décennie du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, à l'avant-garde de la pensée philosophique et scientifique <sup>60</sup> ?

La finalité des traités de Ciconia est de définir un « degré immanent », un « premier agent » et une « fin dernière » <sup>61</sup>. En d'autres termes, elle consiste à poser le problème de la nature esthétique. De là, ce chapitre aussi rare que surprenant sur la « beauté musicale ». Pour parvenir à ses fins, Ciconia recourt à une démonstration « par la cause » et « par l'effet », raccrochant ostensiblement l'acte théorique musical aux arts du *trivium* et

60 Sur l'ambiance intellectuelle de Padoue et ses relations avec la musique, voir Margaret BENT, « Music and the early Veneto humanists », *Proceedings of the British Academy*, 101 (1998), pp. 101-130.

61 Marc ANDRÉ a offert une excellente contextualisation de l'acte théorique de Ciconia dans « Johannes Ciconia, théoricien », *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 4 (1996), pp. 23-40.

à la rhétorique en particulier. Cependant, Ciconia ancre ses propos dans une démarche qui relève également, et de façon non conflictuelle, des arts du *quadrivium*. Rien ne témoigne mieux de cette préoccupation que ses réflexions sur les proportions dont il mesure l'importance puisqu'il leur consacre un deuxième traité, le *De Proportionibus*.

Si ces deux traités interpellent le lecteur, c'est d'abord par leurs sources. Il y a celles qui sont visibles (Boèce, surtout). Ensuite, il y a celles qui sont tues parce qu'elles semblent relever d'un apprentissage général. Ciconia rédige deux traités inhabituels, qui présentent des problématiques générales et particulières, sans intention pédagogique, mais sur un mode qui évoque un traité autrefois attribué à Biagio Pelacani de Parme et conservé à Paris, le « *Questiones de musica* » (F-BnF, ms. lat.7372). Or Biagio, qui a étudié à Paris dans les années 1370, enseigne à Pavie et à Padoue <sup>62</sup>. Au même moment, également à Padoue, Prosdocimo de Beldemandis rédige sa *Brevis summula proportionibus* <sup>63</sup>. Les liens qui unissent Biagio Pelacani, Ciconia et Prosdocimus seraient à explorer en profondeur afin de mieux cerner les intentions théoriques du compositeur, mais aussi afin de révéler les relations que le compositeur entretenait avec les cercles universitaires padouans <sup>64</sup>.

Sans doute est-ce la voie de Blaise de Parme qui pourrait s'avérer la plus prometteuse, même si on ne lui attribue plus aujourd'hui de texte sur la musique. La carrière de Blaise de Parme nous ramène à la fois dans l'orbite des Carrara et dans celle des Visconti, mais aussi dans les milieux intellectuels parisiens. En effet, après sa formation à l'université de

62 Graziella Federici VESCOVINI, *Astrologia e scienza. La crisi dell'aristotelismo latino sul cadere del Trecento e Biagio Pelacani da Parma*, Florence, Vallecchi, 1979. Sur le traité de musique et ses difficultés d'attribution, Cecilia PANTI, « Una fonte della *Declaratio musicæ discipline* di Ugolino da Orvieto : quattro anonime *Questiones* della tarda scolastica », *Rivista italiana di musicologia*, 24/1 (1989), pp. 3-47.

63 Sur les liens entre Ciconia et Prosdocimo, voir les contributions de Margaret Bent et Jan Herlinger dans le présent volume.

64 Fabrizio DELLA SETA a ouvert cette piste dans « *Proportio*. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo », *In Cantu et in Sermone*, pp. 75-99.



Pavie, le jeune diplômé se rend à Paris, à l'instar de ses prédécesseurs tels Pierre d'Abano ou Marsile de Padoue. Il ne séjourne pas très longtemps en France. De 1378 à 1384, il enseigne à Bologne. Il est ensuite appelé à Padoue pour cinq ans avant de regagner Pavie où Visconti lui garantit un excellent salaire. Mais en 1407, il revient à Padoue pour y enseigner les mathématiques et « utramque philosophiam ». Il y jouit, malgré l'audace de certaines de ses thèses, de la protection de l'évêque de Pavie, alors recteur de l'université. Blaise de Parme quitte définitivement Padoue en 1411<sup>65</sup>. Blaise a donc fréquenté pour des durées variables trois lieux : Paris, Pavie et Padoue. Trois lieux avec lesquels Ciconia également entretient des liens, sans nécessairement y avoir séjourné (rien ne dit qu'il a effectué ses études à Paris). L'on reviendra plus loin sur l'influence que put exercer le « doctor diabolicus » ainsi qu'on surnommait Blaise, sur le compositeur et, en particulier, sa pensée théorique.

Le quatrième livre de la *Nova Musica* est certainement le plus original, ou du moins, celui dans lequel Ciconia semble le moins faire référence à des « autorités ». Ciconia avait réalisé l'importance de ce quatrième livre dont il poursuit la réflexion dans le « De tribus generibus melorum ». Au cœur de ce quatrième livre et du « De tribus generibus melorum », Ciconia place la question de la mélodie au premier plan<sup>66</sup>. En même temps, Ciconia cherche à se démarquer des autres théoriciens. Son refus du système guidonien surprend, d'autant qu'il ne connaîtra guère de prolongation. Quelle raison incite Ciconia à se positionner en opposition ? Une volonté que l'on retrouve, par ailleurs, dans son souhait de se distinguer de la tradition padouane, celle de Marchetto.

Si ces quelques remarques ont pu démontrer l'originalité de la pensée théorique de Ciconia, elles ne permettent pas de situer les conditions dans lesquelles le compositeur inscrit ses textes. La nature spéculative des traités conduit vers l'université. À Padoue, l'université s'articule autour de deux

65 Blaise de PARME, *Questiones super tractatus logice magistri Petri Hispani*, éd. Joël BIARD et Graziella Federici VESCOVINI, Paris, Vrin, 2001.

66 Voir la contribution de Stefano Mengozzi dans le présent volume.

collèges : l'un destiné au droit, l'autre aux arts et à la médecine. Des traces de cette double vocation apparaissent dans la production de Prosdocimus de Beldemandis dont les traités concernent la musique, mais aussi les mathématiques, la géométrie, l'astronomie et la médecine. Cette diversité des centres d'intérêt n'est cependant pas caractéristique de Ciconia, même s'il démontre une certaine familiarité avec des sources littéraires et philosophiques, antiques et médiévales. Malheureusement, le nom de Ciconia ne figure pas dans les archives de l'université de Padoue <sup>67</sup>. Or contrairement aux nombreux traités intitulés, durant le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, *ars nova* ou *ars musica*, celui de Ciconia ne cherche pas à être pratique et donc à décrire les innovations de l'écriture polyphonique, ni même les systèmes nouveaux de notation <sup>68</sup>. Bien au contraire, la *Nova Musica* cherche à réinstaurer la musique comme discipline universitaire en actualisant son vocabulaire et en recourant à des concepts fondamentaux dans les débats philosophiques. La preuve la plus évidente de ce souhait réside dans le soin que le compositeur apporte à la définition de concepts tels ceux de « proportio », de « sonus », de « symphonia », mais aussi dans la définition du propos général de ses traités.

La grandeur de la musique inclut tout ce qui vit et qui ne vit pas. Le monde est une totalité qui est établie dans le ciel et la terre, et la musique inclut toute chose qui est au ciel et sur terre. La grandeur de la musique renvoie à toute chose comme les sons, mensurations et quantités. <sup>69</sup>

67 HALLMARK (« *Protector* », p.161) se demande si Ciconia n'a pas obtenu le titre de « magister in artibus » avant 1401. Ce titre, il aurait pu l'obtenir à Louvain ou à Paris (où étudient quelques uns de ses compatriotes), par exemple, si, à l'instar de nombreux autres « duodeni » prometteurs, il y avait été encouragé par le chapitre de Saint-Jean l'Évangéliste. La tradition voulait également que, pour devenir membre du chapitre de Sainte-Croix, l'on détienne un titre universitaire, si l'on ne pouvait se targuer d'origines aristocratiques.

68 Prosdocimus comprend bien cette distinction. Il abordera les questions pratiques dans un traité — le *Contrapunctus* — et les questions théoriques ou spéculatives dans un autre — le *Tractatus musice speculativa*.

69 *Nova Musica*, éd. ELLSWORTH, p.42 : « Magnitudo musice capit omne quod vivit et quod non vivit. Item : Mundus est universitas que constat ex celo et terra, et musica capit omnia que in celo sunt et in terra. [...] Magnitudo musice est in omnibus que in sonis et numeris vel que in mensuris et in quantatibus consistunt. »



Il pourrait être aisé de relier le souci de clarté et de modernité dans la définition des concepts à la mise en place de cette « nouvelle alliance » que Claude Palisca interprète comme le signe le plus marquant de l'émergence de l'humanisme musical <sup>70</sup> ; un constat basé sur le *De laboribus Herculis* de Coluccio Salutati. Ciconia va bien au-delà de ce rapprochement qui n'est certainement pas l'apanage de l'humanisme musical. Ciconia se présente comme le réorganisateur d'un savoir qui s'intègre pleinement dans la philosophie naturelle. En réintroduisant la dimension spéculative dans la pensée théorique musicale, Ciconia permet à la musique de participer aux débats qui animent les milieux universitaires ; et cette participation ne repose pas sur un discours analogique, mais insiste sur la nécessité d'une pensée logique de type mathématique, même si son modèle explicatif évoque la grammaire :

Tout comme la grammaire s'occupe des parties de noms et des lettres, la musique traite de la « déclinaison » des accidents dans le chant. <sup>71</sup>

Ciconia meurt peu après avoir mis un point final à son *De Proportionibus*.

## Conclusion

De Johannes Ciconia, les sources ont conservé un nombre relativement élevé d'œuvres. Suffisamment en tous les cas pour convaincre les musicologues de lui accorder une place de première importance dans l'histoire de la musique. Heinrich Bessler, le premier, soulignait le rôle fondamental joué par le compositeur à ce moment crucial que sont les confins des <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles. Un peu comme si Ciconia était la figure de proue d'une époque, introduisant non seulement des pratiques d'écriture qui allaient connaître leur plein épanouissement sous la plume de Guillaume Dufay,

<sup>70</sup> Claude PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven, Yale University Press, 1985.

<sup>71</sup> « Sicut grammatica de partibus nominum vel litterarum disputat, ita quoque de declinationibus accidentium cantuum musica tractat. » *Nova musica*, éd. O. ELLSWORTH, pp. 374-375.

mais surtout, inaugurant la lignée des musiciens d'origine flamande ou française qui firent une brillante carrière dans la péninsule. La découverte de sources inconnues, l'étude des pratiques sociales de la musique dans quelques cités alors florissantes, l'analyse de compositions, l'évaluation du rôle de musiciens souvent relégués dans l'ombre tels Antonio Zacara da Teramo ou Paolo Tenorista da Firenze ont permis d'apporter des touches plus nuancées au tableau dessiné par la musicologie durant le deuxième tiers du xx<sup>e</sup> siècle. Johannes Ciconia n'est pas le seul compositeur d'intérêt entre Guillaume de Machaut et Guillaume Dufay ; son œuvre, malgré ses immenses beautés et ses audaces, n'est pas isolée, et elle ne peut pas plus prétendre au monopole de l'inventivité.

De Johannes Ciconia, les sources ont conservé un nombre relativement élevé d'œuvres. Suffisamment en tous les cas pour convaincre les musicologues de lui accorder une place de première importance dans l'histoire de la musique. Heinrich Bessler, le premier, soulignait le rôle fondamental joué par le compositeur à ce moment crucial que sont les confins des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. Un peu comme si Ciconia était la figure de proue d'une époque, introduisant non seulement des pratiques d'écriture qui allaient connaître leur plein épanouissement sous la plume de Guillaume Dufay, mais surtout, inaugurant la lignée des musiciens d'origine flamande ou française qui firent une brillante carrière dans la péninsule. La découverte de sources inconnues, l'étude des pratiques sociales de la musique dans quelques cités alors florissantes, l'analyse de compositions, l'évaluation du rôle de musiciens souvent relégués dans l'ombre tels Antonio Zacara da Teramo ou Paolo Tenorista da Firenze ont permis d'apporter des touches plus nuancées au tableau dessiné par la musicologie durant le deuxième tiers du xx<sup>e</sup> siècle <sup>72</sup>. Johannes Ciconia n'est pas le seul compositeur d'intérêt entre Guillaume de Machaut et Guillaume Dufay ; son œuvre, mal-

72 Voir principalement Reinhard STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Voir également Gilbert REANEY, « The 'international' style and the Oxford manuscript, Bodleian Library, Canonici Misc.213 », *Musica Disciplina*, 41 (1987), pp. 15-26.



gré ses immenses beautés et ses audaces, n'est pas isolée, et elle ne peut pas plus prétendre au monopole de l'inventivité.

D'immenses zones d'ombre planent encore sur la biographie de Johannes Ciconia. Actif à Padoue durant les dix dernières années de sa vie, cela est certain et confirmé par de nombreux documents. Qu'il ait auparavant — dans les années 1390 —, séjourné à Rome et à Pavie repose sur des interprétations hypothétiques, mais cohérentes par rapport au parcours professionnel et intellectuel du compositeur. Cependant, le séjour romain et le milieu dans lequel Ciconia évolue ne cadre pas parfaitement avec le sort réservé aux Ciconia demeurés à Liège. Et Liège reste le lieu problématique. Sur la vie et l'œuvre de Ciconia, il faudra sans doute revenir, encore et encore <sup>73</sup>.



73 Suzanne CLERCX, « Ancora su Johannes Ciconia (1331-1411) », *Nuova rivista musicale italiana*, 11 (1977), pp. 573-590.