



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

ÉCOLE DOCTORALE V, Patrimoines et langages musicaux

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA SOCIALE EUROPEA DAL
MEDIOEVO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA**

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DES UNIVERSITÉS PARIS-SORBONNE ET CA' FOSCARI

Discipline/ Spécialité : musicologie et histoire

Présentée et soutenue par :

Fañch Thoraval

le 13 décembre 2012

Curarum dulce lenimen

Du document musical au monument dévotionnel :

Innocentius Dammonis et le *Laude libro primo*, Venezia, 1508

Sous la direction de :

**Frédéric Billiet
David Bryant**

Professeur, université Paris-Sorbonne
Ricercatore universitario, università Ca' Foscari

JURY :

**Frédéric Billiet
Xavier Bisaro
David Bryant
David Fiala
Agostino Ziino**

Professeur, université Paris-Sorbonne
Professeur, université François Rabelais
Ricercatore universitario, università Ca' Foscari
Maître de conférences, université François Rabelais
Professore (professeur émérite)

REMERCIEMENTS

Mes pensées et ma gratitude vont avant tout au professeur Giuseppe Del Torre qui, avec générosité, m'a ouvert les portes du doctorat d'histoire sociale de l'université Ca' Foscari. Sa disparition prématurée a laissé un grand vide.

Je remercie mes deux directeurs de thèse, les professeurs Frédéric Billiet et David Bryant, de m'avoir accordé leur confiance et leur soutien même lorsque je ne les méritais peut-être pas.

Agostino Ziino, David Fiala et Xavier Bisaro ont accepté de participer au jury de soutenance et de rédiger les pré-rapports de cette thèse avec une rare gentillesse. Leur attention et leur disponibilité sont un grand honneur.

L'équipe de recherche Patrimoines et langages musicaux de l'Université Paris-Sorbonne, l'École française de Rome et l'Université Franco Italienne ont permis à cette recherche d'aboutir en la soutenant financièrement.

De nombreuses personnes m'ont permis de consulter des documents difficilement accessibles. Qu'elles soient ici remerciées.

Enfin, je suis redevable à tous ceux et celles, Chloé Francisco en particulier, qui m'ont soutenu et supporté alors que je leur rendais la vie impossible.

REMARQUES

Les abréviations sont référencées entre crochets dans la bibliographie et, pour les sources musicales, se basent sur les codes du *RISM*.

Les langues utilisées au cours de cette recherche étant celles communément utilisées dans la discipline (principalement allemand, anglais, français, italien, latin), on a choisi de ne traduire que les citations insérées dans le corps de texte et celles nécessitant une interprétation personnelle. Pour éviter les conflits typographiques entre les références bibliographiques, les mots non usuels en français et les citations non francophones, ces dernières sont en italique dans le corps de texte et entre guillemets dans les notes de bas de page. Les autres conservent les mises en forme habituelles. Les textes latins conservent la graphie originale, à l'exception des abréviations, des *i* longs (*j*) et des *u* ou *v* qui ont été restitués. Les noms de ville sont le plus souvent possible maintenus dans leur forme originale, sauf lorsqu'ils font l'objet d'une tradition francisée trop installée pour être ignorée. Lorsqu'ils prennent une valeur onomastique (gentilés), ils conservent leur forme originale.

Afin de distinguer le recours aux sources musicales primaires et aux sources secondaires, les premières utilisent une notation mensurale blanche, les secondes la notation moderne. Sauf mention contraire, toutes les transcriptions (ou plutôt, les mises en conducteur) sont originales. La conviction qu'il est aussi important, sinon plus, d'éditer les sources plutôt que de les transcrire (dans la mesure où l'on peut parler de transcription dans le cadre du passage de la notation mensurale du XVI^e siècle à la notation actuelle) a motivé le renoncement à toute forme d'intervention sur la notation originale. Aucune altération n'a été ajoutée, l'utilisation de la *musica ficta* ne représentant jamais un problème chez Dammonis. Les colorations, les perfections, la directions des hampes, *etc.* sont reproduites. Seules les ligatures, qui n'ont de sens que dans une disposition monodique, ont été résolues et sont signalées par un signe de liaison. La disposition du texte constitue le seul réel problème posé par cette prise de position. Il n'a été résolu que par défaut. La mise en conducteur de parties séparées altère nécessairement les écarts entre les notes, rendant ainsi impossible de reproduire la disposition du texte poétique sous le texte musical. Pour autant, dans un répertoire fréquemment mélismatique et peu regardant sur la corrélation des événements musicaux et élocutoires (il semble que cet aspect soit, le plus souvent, du ressort de l'interprète), il semble préférable de ne pas proposer une interprétation personnelle de cette corrélation. On a donc reproduit le texte en respectant la séparation des mots, plaçant le début de chacun sous la première note à laquelle il est associé dans la source. Les *Taktstriche* entre les portées étant relativement parasites, la numérotation de chaque *tactus* au dessus de la partie de *cantus* a semblé la meilleure solution éditoriale. Elle permet de signaler précisément la position de la battue (et s'avère efficace même dans les syncopes) tout en servant de renvoi immédiat au cours de l'étude.

INTRODUCTION

Aux alentours de 1420, Cristoforo de Lozo, un tailleur de Brescia probablement originaire de Lozio dans la Valcamonica, copiait une vie du Christ, puis la faisait enluminer après avoir très clairement précisé ses intentions : « à la condition d'être un ardent catholique, toute personne qui lira ou entendrait intégralement ce livre, qui le copiera ou le fera copier, sera certaine de ne jamais mourir de male mort et sera assurée de passer dans l'au-delà en ayant fait une véritable pénitence » :

Chi questo libro complidamente de la Infancia de Christo ala laude de la Vergine maria avra lezudo on ozudo lezere o scritto o fatto scrivere sia certo de non morir mai a mala morte ni ancho de questa vitta passare senza verase penetencia dumente che de la catolica fede sia zelatore¹.

Précédée du symbole attribué à saint Athanase (*Quicumque vult salvus esse ante omnia opus est ut teneat catholicam fidem, etc.*), cette vie est composée de trois textes rimés dont la *Fanciullezza di Gesù Cristo* de Felice Tancredi da Massa (f. 1-64^v) ainsi que la *Passione* (f. 65-109^v) et la *Risurrezione* (f. 109^v-146^v) de Niccolò di Mino Cicerchia da Siena, deux réformateurs du XIV^e siècle proches, semble-t-il, de sainte Catherine de Sienne. À la fin du manuscrit a été ajouté un petit groupe de *laude* (f. 147-159) dans lequel sont intercalés un commentaire du *Pater noster* (f. 151^v-152^v), quelques bribes de prières (156^v-157^v), les restes d'un commentaire des dix commandements et l'incipit de quelques autres prières (f. 159)². De toute évidence, cet ouvrage n'est pas une commande et, pour la partie écrite, n'est pas le fruit d'un copiste professionnel (contrairement aux

1 Venezia, Biblioteca del museo Correr, *Codice Cicogna 1930*, f. 1

2 Gabriele Paglia, « Prime annotazioni sul cod. Cicogna 1930 della Biblioteca del Museo Correr di Venezia », p. 221. L'auteur décrit assez précisément le manuscrit, notamment les enluminures, mais néglige cette dernière partie.

enluminures qui semblent avoir été produites par des spécialistes¹⁾ puisque Cristoforo de Lozo en revendique la rédaction à la fin de sa copie²⁾ et la propriété en bas du premier folio³⁾. Cette vie du Christ a donc été réalisée pour un usage personnel⁴⁾. Bien que cette partie du manuscrit ne contienne aucune indulgence officielle, son introduction ne laisse aucun doute quant à sa valeur pénitentielle et son efficacité contre une mort inattendue. Mais elle affirme aussi que faire cette copie a été au moins aussi important que la lire. Autrement dit, pour le tailleur de Brescia, la reproduction active (écrire) ou passive (faire écrire) d'une œuvre pieuse, quelle que soit sa reconnaissance institutionnelle, est tout aussi efficace que sa consommation (lire ou entendre).

L'ensemble de *laude* qui succèdent à l'ouvrage de Cristoforo de Lozo a été copié par une main anonyme entre 1420 et 1430⁵⁾. Mêlant *laude* vernaculaires, hymnes latines et prières, le choix des textes est relativement classique⁶⁾. Copiée après l'hymne à la croix « O crux Ave sanctissima », une variante de la bénédiction du mercredi des cendres (« rappelle toi, homme, que tu es cendres et redeviendras cendres ») substitue *frater* à *homo*, suggérant un environnement communautaire

1 Pour la distinction entre les différentes mains qui ont peint ce manuscrit, cf. Gabriele Paglia, *id.*

2 « Libri scriptorem bone Yhesu fac meliores | qui me scribat de lozo giermen habebat | Christoforis dictus a deo sit benedictus | Ille civis erat sartoris artem habebat || Mille curente anni vinti cum quattrocete | a la citath de bressa gran guera liera comessa | Dal magnificho ducha de milano fo suduta | Per vinti mesi tene loste con li bandieri | Con li tre testi Pandolfo di malatesti | Segnor nera et stato et stete cum voluntatte | Sedese anni et undes mesi pontati | Con gran Triumpho regnava quello Pandolfo | Poi sen andava in Romagna cum soa brigada », *Cod. Cic. 1930*, 146^v. Il semble donc que le tailleur ait achevé son ouvrage peu après 1420, date de la défaite à Brescia de Pandolfo III Malatesta devant les troupes de Filippo Maria Visconti.

3 « Iste liber est Christofori de lozo sartoris Civis brixia », *id.*, f. 1.

4 Cristoforo indique tout de même que son manuscrit avait également vocation à être lu par d'autres personnes puisqu'il appelle à la prière pour lui-même et les auteurs des textes qu'il copie : « Da quinci adietro fece frate felice da massa de frati remitani di sancto Agustino. non trasse al fine su opera per che fo privato de la morte. Chi legie pregi dio per lui. Lordine de la passione et de la resurexione che seguita fiece Nicolo de mino cicerchia da Siena. Chi legie pregi dio per lui. Et anchora per quelui che scrisse qui », *id.*, 64^v.

5 En haut des f. 153 et 153^v, une main sans doute différente de celle du copiste des *laude* a écrit « yhesus 1430 maria ».

6 Cette section de *Cod. Cic. 1930* ne semblant pas avoir été indexée, en voici le contenu : n° 1, f. 147-148^v, « Io sonto per nome chiamata la morte | ferische a chi tocha la sorte » ; n° 2, f. 149-150, « Dulcis yhesu memoria | dans vera cordis gaudia » ; n° 3, f. 150, « Salvator mundi domine | Qui nos salvasti hodie » ; n° 4, f. 150^v, « Laudiamo yhesu fiol de maria | Cum tuti i sancti soa compagnia » ; n° 5, f. 150^v, « Flos florum fons ortorum Regina polorum | Spes venie Lux leticie » ; n° 6, f. 151, « O crux Ave sanctissima | Spes nostra nobillissima » ; n° 7, f. 151, « O crux benigna lignum super omnia ligna » ; n° 8, f. 151^v-152^v, « Distincio seu expositio sanctissime oracionis » (commentaire du Pater noster) ; n° 9, f. 152^v, « Ave verum natus | de maria virgine » ; n° 10, f. 153, « Gaude flore virginali | Ove honorem speciali » ; n° 11, f. 153^v, « Maria dum salutaris | Ab angello sic vocaris » (version acéphale de « Ave fuit prima salus ») ; n° 12, f. 154-154^v, « Regina potentissima sovra el cel exaltata | Sovra la vita angelica tue sanctifica » ; n° 13, f. 155-156, « O sancto sanguie iusto e benedeto | De quella sancta circumcissione » ; n° 14, 156^v-157^v, « Questi pater nostri sedeno dire como sono scriti giu de soto [...] » ; feuillet supprimé avec les traces d'un Stabat mater ; n° 15, f. 158-158^v, dante alighieri, « Ave verzene sempre sancta | Tu sola degna si chel spirito sancto ». Comme d'autres textes mariaux parfois attribués à Dante (« Ave regina, madre del tuo padre » ; « Ave regina, santa imperatrice » ; « Ave regina, vergine annunciata » ; « Ave regina, vergine Maria » ; « Ave tempio di Dio sacrato e santo » ; *etc.*), cet acrostiche sur l'Ave Maria a été classé parmi les œuvres apocryphes du poète. Cf. Dante Alighieri, *Rime*, Domenico De Robertis (éd.), t. 2, p. 1010-1011 et 1071.

(confraternel ou régulier)¹. L'aspect le plus intéressant de ce petit groupe de *laude* se trouve peut-être à la fin du célèbre « Regina potentissima sopra il ciel exaltata ». Celui-ci transmet en effet une version originale de l'indulgence associée à sa récitation qui affirme que « chaque personne qui la dira, qui l'entendra, ou qui pour un juste prix la fera, aura trois ans et quarante jours de pardon » :

*Cescaduna persona che la dira o che la odira o per iusto presio la fara. Perton tre anni e quaranta di avra da parte del Innocencio papa*².

Connu sous le nom de *lauda* des *servi di Maria* (ou *servi della Vergine*), ce texte est conservé dans plusieurs sources dont la plus ancienne date peut-être du XIV^e siècle, mais sa facture archaïque pourrait suggérer une origine plus ancienne. L'attribution de l'indulgence (ou, selon sa source, sa confirmation) à un *Innocencio papa* impliquerait une conception entre 1243 et 1254 (Innocent IV) ou en 1276 (Innocent V), voire entre 1352 et 1362 (Innocent VI)³. Si les trois versions de la *lauda* publiées à ce jour et celle de *Cod. Cic. 1930* proposent un texte relativement convergeant, elles diffèrent nettement dans les derniers vers qui intègrent l'indulgence à une ultime imploration et recommandation. Aucune ne transmet la leçon de l'indulgence proposée par le manuscrit vénitien. Plus proche du manuscrit de Ferrare, celui-ci en diffère toutefois par l'usage du singulier (*Lanima del to famul te sia recomandata*) là où le précédent, sans doute du fait d'une adaptation à la récitation collective, utilise le pluriel (*Lanima de vostri servi e serve ve sia recomandata*). Il a en outre la particularité de présenter l'indulgence séparément du texte versifié et d'y ajouter une expression assez intrigante. Tandis que toutes les sources s'accordent sur sa validité lors de l'audition du texte, de sa récitation ou de sa lecture (*che la dira o che la odira ; chi legera questa*

1 « Memento frater quia cinis es et in cinerem reverteris », *Cod. Cic. 1930*, f. 151. La formule fait suite à une prière accompagnée du signe de croix qui elle-même succède à l'hymne à la croix *O crux Ave sanctissima* : « O crux benigna lignum super omnia ligna | Ve tibi consigna liberes de morte maligna || Deo gratias amen || † Per crucis hoc signum † fugat procul omne malignum | Et per idem signum † Salvetur quodcumque benignum [...] Crux † salvatoris servet nos omnibus horis | Ore tuo Christe benedictus sit locus iste | ne mentem ledant fantasma concta recedant. Deo gratias amen ».

2 *Id.*, f. 154^v.

3 Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, t. 2, p. 7-10 et note, p. 862. On trouve la *lauda* dans un ms. conservé à Ferrare (Biblioteca comunale, classe II, 303). Contini le date du XIV^e siècle et Ernesto Monaci (*Crestomazia italiana dei primi secoli*, p. 504-509) du XV^e. Elle y fait suite à la *Regola dei Servi della Vergine* (Bologne, 1281). La seconde source est un *laudario* du XV^e provenant de Fabriano (il s'agit probablement du *laudario* non côté conservé aux archives du chapitre de San Giovanni Laterano). La troisième est issue des *Capitoli dela Fraternita del glorioso misser sancto Antonio in la citta de Pesaro*, Pesaro, Pietro de Capa pour Hieronymo Soncino [1510] (également publiée dans G. Scipione Scipioni, « Tre laudi sacre pesaresi », p. 215). Une version abrégée a été copiée dans *ms. Rossi 729*, f. 30^v (Biblioteca Apostolica Vaticana, cf. Fabio Carboni, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV*, vol. 1, p. 341, n° 3356 : « Rayna potentissima sopra l ciel »). La version du manuscrit de Ferrare publiée par Contini est très différente de celle publiée par Monaci. Bien que la première soit probablement plus correcte philologiquement, la volonté de proposer une version « authentique » a poussé l'auteur à apporter nombre de modifications que l'on ne trouve pas dans la seconde. L'indulgence étant absente de l'édition de Contini, on utilise ici celle de Monaci.

Confrontation des quatre leçons de l'indulgence de la lauda dei Servi

(1) = Cod. Cic. 1930, (2) = Ferrara, NB 4, 303, 3 = Capitolo, San Giovanni Lat°, 4 = Pesaro, 1510

- (1) Regina potentissima sovra el cel exaltata [...]
- (2) Rayna potentissima sovra el cel siti asaltata [...]
- (3) Regina potentissima sopra el celo exaltata [...]
- (4) Regina potentissima sopra del cielo siti exaltata [...]

- (1) Lanima del to famul te sia recomandata
- (2) Lanima de vostri servi e serve ve sia recomandata
- (3) Che dal falzo inimico non sia adcompagnata
- (4) Che da linimico falso non sia acompagnata

- (1) Chia compli questa istoria per ti virgen beata
- (2) Chi ha compli questa ystoria per vuy verzene sacrata
- (3) Quisto sermone e dicto per vui vergen beata
- (4) Questo sermone e solo per voi vergin beata

- (1) Delanima e del corpo te sia marce [?] fiata
- (2) Aidati lore lanima sempre verzene biada
- (3) Tucta la umana gente ve sia recomandanta
- (4) Che tutta ummana gente vi sia recomandata

- (1) De terra e lo to famul dela zente honorata
- (2) -
- (3) Avante al tuo figliolo siate nostra advocata
- (4) Denanti al tuo figliolo per noi sia nostra advocata

- (1) Cescaduna persona che la dira o che la odira o per iusto presio la fara
- (2) Chi legera questa oracione e chi la intendera con devocione
- (3) Chi la dice e chi la 'ntende ciaschun di una fiata
- (4) Chi la dice e chi la intende in ciascuna fiata

- (1) et (2) -
- (3) Lanima da lo inferno ben li sera liberata
- (4) Lanima da lo inferno ben sera sensata

- (1) Perton tre anni e quaranta di avra
- (2) Si ha di perdonanza .iii. agni e quaranta di
- (3) Tre anni e quaranta di de perdonanza c'e data
- (4) Tri anni e di quaranta di perdonanza fo data

- (1) da parte del Innocencio papa.
- (2) Dal papa innocenzo.
- (3) Dal bon papa nocentio da lui fo confirmata
- (4) Dal beato papa innocentio da lui ci fo ordinata

- (1) et (2) -
- (3) io ve l'anuntio in terra de dio ve sia confirmata
- (4) E da iesu Christo ci fo confermata

- (1) et (2) -
- (3) Salutun la vergene ciaschun di cinque fiata
- (4) Or salutamo la vergine in ciascuna fiata

- (1) Dio sia regraciato. | Amen
- (2) deo gratias
- (3) Sempre sia benedecta e regratiata
- (4) Sempre sia benedecta e da noi ringratiata

- (1) et (2) -
- (3) Accio che ce defenda da le mortal peccata | Amen
- (4) E così ci difenda degni mortale peccata | Amen

oracione e chi la intendera con devocione ; chi la dice e chi la intende in ciascuna fiata), il est le seul à affirmer la possibilité de « la faire pour un juste prix » (*o per iusto presio la fara*).

Dans *Cod. Cic. 1930*, la formulation *per iusto presio la fara* ne peut simplement signifier « faire » (au sens de fabriquer) puisque le texte est déjà conçu. À la lumière des préoccupations du tailleur Cristoforo, les deux verbes « dire » ou « copier » semblent pouvoir compléter cette condition. Il n'est pas certain que sous la main du copiste, « faire » soit un causatif (la formulation serait alors défective) car « dire » ou « copier » cette *lauda*, c'est également la « faire » (au sens de l'actualiser). Deux lectures de cette leçon de l'indulgence s'offrent donc à nous : « toute personne qui, pour un juste prix, la dira ou la copiera aura trois ans et quarante jours de pardon » ou « toute personne qui, pour un juste prix, la fera dire ou la fera copier aura trois ans et quarante jours de pardon ». Le premier cas implique de recevoir de l'argent pour faire (à moins qu'il ne s'agisse de payer pour faire), le second d'en donner pour faire faire, mais tous affirment l'efficacité de l'indulgence lorsque le texte est *reproduit*, et non seulement *consommé*. On pourra objecter, à juste titre, que la première situation n'est qu'une expression particulière de la seconde puisqu'une reproduction n'est qu'une forme active de consommation. Les textes qui affirment la valeur (ou l'espoir en la valeur) propitiatoire de la *production* ne sont pourtant pas rares. Probablement à la même époque, Leonardo Giustinian composait une prière à la Vierge en forme de *ballata* (« Maria del ciel regina ») dont l'une des *stanze* ajoute une claire revendication auctoriale aux habituelles demandes d'intercession. La *volta* exprime fort explicitement les intentions de l'auteur : « [couvre moi de ton manteau] puisque je te loue en chantant de douces rimes et des vers pieux. Fais donc que je sois sauvé (que je ne sois pas perdu)¹ si tu sais que je les fit en ton honneur » :

[*Cuopremi col tuo manto*] | *Che di te laude e canto* | *Con dolce rime e con piososi versi*
| *De fa che non sia persi* | *Se tu cognosci chiol faci a tuo honore*².

La production d'un texte se substitue ici à sa reproduction orale ou écrite, mais toutes deux se placent bien dans la même perspective. Quelques décennies plus tard, Jean Molinet combinait ces deux aspects dans l'« Oroison a la Vierge Marie » des *Faictz et dictz* :

Fais nous tel grace en la fin de nos jours | *Que moy, liseur de ceste oration* | *Et le facteur aions grace a tousjours*³.

1 Le texte propose « que je ne soit pas » et « perdus ». Le pluriel a peut-être été sollicité pour respecter la rime.

2 *Giustinian 1474*, n° 3 (dans toutes les rééd. jusqu'en 1506) ; *Giustinian 1475*, n° 13, f. b₈-c₂ (la *ripresa* et le dernier vers de la *volta* y sont légèrement différents : « [...] De iesu figlia e de lui madre e sposa | Verzene dignitosa [...] Se tu conognosci chio el fazi a tuo nome ») ; *Fioretti 1505*, n°45, f. h_{iii}-[?].

3 Cité par Bonnie J. Blackburn, « For Whom Do the Singers Sing? », p. 604.

Pour tous ces auteurs, la production et la consommation active (la reproduction) d'un texte semblent se présenter comme des actions aussi efficaces que sa consommation passive. Entendre ou faire dire ; lire ou faire lire ; copier ou faire copier ; inventer (le terme manquant se reconstitue aisément) ; toute modalité par laquelle un texte jugé approprié est « actualisé », est potentiellement promesse de pénitence, de rémission des péchés, d'intercession, *etc.* Le fait qu'une indulgence officielle ne soit pas nécessairement associée aux bénéfiques revendiqués pour ces actions ne doit pas surprendre. En 1500, Bernardino de' Busti disait de son *Thesaurus spiritualis* qu'il pouvait contenir « nombre d'indulgences ayant été révoquées par le passé, ou qui le seront dans le futur, mais dont l'admirable contenu ne devrait pas être abandonné puisque Dieu accorde de nombreuses grâces à ceux qui les récitent avec dévotion »¹. Dans le même ordre d'idées, vers 1505, l'imprimeur Jacopo de Britannici composait la table d'une anthologie de *laude* (classée alphabétiquement) en désignant les textes succédant à la lettre *n* comme de « bonnes prières [dotées] de grandes indulgences »². L'emplacement de cette remarque ne doit rien aux textes eux-mêmes puisque aucune indulgence spécifique ne semble avoir été accordée aux *laude* commençant par les lettres *o-v*. Des circonstances purement éditoriales ont sans doute motivé la séparation des pièces de ce recueil en deux groupes, et il est peu probable que dans l'esprit de l'imprimeur, les textes commençant par les lettres *a-n* aient eu une valeur différente des précédents. Parmi ceux-ci se trouve notamment le « Maria del ciel regina » de Leonardo Giustinian (n° 45) dont la demande auctoriale d'intercession se voit ainsi doublée d'une « indulgence » implicite liée à sa reproduction. La frontière semble ténue entre une prière officiellement indulgenciée, pourvoyeuse de bénéfiques reconnus par le clergé, et un texte pieux vécu comme bénéfique et favorablement accueilli par Dieu. Dans une culture religieuse très largement motivée par le cumul des bénéfiques spirituels, chaque individu est susceptible de mettre

1 « In hoc libro ponuntur multe orationes a summis pontificibus diversis indulgentijs privilegiate. Que licet ut ita dicam sine veri preiudicio essent milies revocate: vel in futurum revocarentur: tamen propter eorum mirabilem continentiam non debent dimitti. Quia illas devote dicentes multas gratias a deo impetrabunt », Bernardino de' Busti, *Thesaurus spiritualis*, [Lyon], Nicolaus Wolff, 1500, f.50^v, cité par Bonnie J. Blackburn, *id.*, p. 595.

2 « Item in fine alcune degne oration de grande indulgentia », *Fioreti de laudi da diversi doctori compilati, ad consolation & refrigerio de ogni persona spirituale*, Brescia, Iacobum de Britannicis, s.d. [ca. 1505], f. p₆^v-p₈. Comprise littéralement, cette mention accorde une indulgence indéfinie aux 18 pièces suivantes : n° 72, *Per la humilita che in maria troverai* | *La incarnatione de dio te anunciai* ; n° 73, *Purita dio te mantenga* | *Sempre dentro da nostri cori* ; n° 74, *Per che io volio servir a dio* | *Tutto el mundo mi e fallace* ; n° 75, *Piangi dolente anima predata* | *Che stai vedovata de christo tuo amore* ; n° 76, *Poi che sei dal mundo tolta* | *Cerca iesu ochristo sposo* ; n° 77, *Popul mio popul ingrato* | *Che te fecio mai* ; n° 78, *Piangeti christiani* | *El dolor de maria*, n° 79, *Piangio mischino laspra passione* | *De iesu christo fiol de maria* ; n° 80, *Poi che sei stato frate o caro amico* | *Fuzendo el mundo al anima inimico* ; n° 81, *Recordare frater pie* | *Septem vicibus in die* ; n° 82, *Regina del cor mio* | *A ti cum mente pia*, n° 83, *Rusticus ut asinum* | *Suum vidit mortu um*, n° 84, *Verbum caro factum est* | *De virgine maria* ; n° 85, *Vergene benedeta* | *Madre del salvatore* ; n° 86, *Verbum caro factum est* | *De maria per nostro amor*, n° 87, *Venite al fonte de iesu* | *Vi che affanati site* ; n° 88, *Miserere al mio perire* | *O maria in ciel regina* ; n° 89, *O iesu pace dogni contrito cor* | *Iesu quiete eterna*.

en œuvre sa propre stratégie de salut (peut-être trop rapidement assimilée à un comportement angoissé) dans laquelle la production, dans la mesure où elle est possible, tient une place non moins importante que la consommation. Il n'est pas anodin de constater que chacun des cas mentionnés précédemment implique une action individuelle et, le plus souvent, la revendication de la responsabilité de cette action : Cristoforo de Lozo a décrit les vertus de la copie de la vie du Christ en soulignant bien qu'il était le copiste ; Leonardo Giustinian et Jean Molinet, l'un chantant, l'autre lisant, ont associé leur demande d'intercession auprès de la Vierge en rappelant leur statut d'auteur. L'identification de l'acteur (auteur, lecteur, copiste, fondateur, *etc.*) est, avec la qualité du produit (explicitée ou non), la condition de son efficacité. Rien de surprenant à cela : le *do ut des* (équivalent ici, en jouant sur les notions, du *facio ut des*) exige la définition des deux parties¹. Ainsi, il ne semble pas y avoir de différence fondamentale entre la revendication auctoriale d'un texte bénéfique (signature ou autre) et celle, si fréquente dans la peinture de dévotion, d'un financement ou d'une commande.

Au début du XVI^e siècle, Innocentius Dammonis, un chanoine régulier de l'ordre de saint Augustin appartenant à la congrégation italienne de San Salvatore, mettait en polyphonie la *lauda* de Leonardo Giustinian qui, à la même période, avait été implicitement qualifiée de *deгна oration de grande indulgentia* par l'imprimeur des *Fioreti di laudi*. Avec 65 autres *laude* polyphoniques, toutes composées par le chanoine, celle-ci sortait des presses de Petrucci le 7 juillet 1508 (peut-être en 1506) dans un recueil portant le titre *Laude libro primo* et le sous-titre *Curarum dulce lenimen*².

1 Bien entendu, ces deux notions ne sont pas utilisées dans leur sens fort juridique et ne prétendent pas établir un quelconque parallèle avec les religions de l'antiquité.

2 *Laude libro primo. In[nocentii] Dammonis. Curarum dulce leninem*, Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. M.D.viii. Die vii Iulii. Les 66 *laude* imprimées dans ce recueil sont, de longue date, disponibles en édition moderne. « Te invocamus » (A 6.), n° 1, f. 2^v-3 (3vx +3 ex 1), Francesco Luisi, *Laudario giustiniano*, vol. 2, p. 354-356 ; « Adoramus te », n° 2, f. 3^v-4 (4vx + 2 ex 1), Luisi, *id.*, p. 316-317 ; « Spirito Sancto amore », n° 3, f. 4^v-5 (4vx), Luisi, *id.*, p. 128-130 ; « Ubi caritas et amor », n° 4, f. 5^v-6 (3vx), Luisi, *id.*, p. 357-360 ; « Da che tu mhai idio il cor ferito », n° 5, f. 6^v-7 (4vx), Luisi, *id.*, p. 180-181 ; « Da che tu mhai iesu mostra la via », n° 6, f. 7^v-8 (4 vx), Luisi, *id.*, p. 322-324 et Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude*, p. 100-101 ; « Poiche da me partisti (Eiusdem verba), n° 7, f. 8^v (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 102 ; « Aime dolce mio dio », n° 8, f. 9, (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 103 ; « Jesu dulcis memoria », n° 9, 9^v-10, Jeppesen, *id.*, p. 104 ; « Salve mundi salutare » (Ad crucifixum), n° 10, f. 10^v-11 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 105 ; « Verbum caro factum est », n° 11, f. 10^v-14 (4vx), Luisi, *id.*, p. 212-220 ; « Verbum caro factum est », n° 12, f. 14^v-15 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 106-107 ; « Laudiam lamor divino » (De nativitate), n° 13, f. 15^v (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 108 et Luisi, *id.*, p. 58 ; « Tutti debiam cantare » (De nativitate [rogné]), n° 14, f. 16 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 109 ; « Amor Iesu divino », n° 15, f. 16^v (5vx), Jeppesen, *id.*, p. 110 ; « Cum iubili damore » (De nativitate), n° 16, f. 17-18 (4 vx), Luisi, *id.*, p. 36-39 et Jeppesen, *id.*, p. 111-113 ; « Ave maria gratia plena » (Ad beatam virginem), n° 17, f. 18^v-19 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 114-116 ; « O gloriosa Vergine Maria » (Ad beatam virginem), n° 18, f. 19^v (4vx), Luisi, *id.*, p. 87 et Jeppesen, *id.*, p. 117 ; « Stabat mater dolorosa » (Ad beatam virginem), n° 19, f. 20 (4vx), Luisi, *id.*, p. 134-135 et Jeppesen, *id.*, p. 118 ; « Vergine benedecta del ciel » (Ad beatam virginem), n° 20, f. 20^v-21 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 119 ; « Ave virgo gloriosa » (Ad beatam virginem), n° 21, f. 21^v, (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 120 ; « Gaude virgo mater christi » (Gaudia virginis), n° 22, f. 22 (3vx), Luisi, p. 332 ; « Gaude virgo mater christi » ([rogné : Gaudia virginis ?]), n° 23, f.22^v-23 (4vx), Luisi, *id.*, p. 333 ; « Gaude flore virginali » (Gaudia beate virginis), n° 24, f. 23^v-24 (4vx), Luisi, *id.*, p. 49-

Innocentius Dammonis, « Maria del ciel regina » (cantus), *Laude I*, f. 29.

Che di te laude e canto Con dolce rime e con piatosi versi De fa che non sia persi Se tu cognosci chiol faci a tuo honore

En observant la présence de prières indulgenciées dans quelques motets composés par des contemporains du chanoine, Bonnie J. Blackburn¹ avait déjà conclu que la rémission des péchés pouvait ne pas concerner seulement les mécènes (en tant que commanditaires ou auditeurs), mais également les musiciens eux-mêmes. Bien que Innocentius Dammonis n'ait vraisemblablement pas utilisé l'édition de 1505, on ne peut douter qu'il ait eut, comme tous ses contemporains, une perception de la *lauda* de Leonardo Giustinian analogue à celle de l'imprimeur Jacopo de Britannici. Du point de vue adopté ici, l'utilisation d'un tel texte pour une polyphonie nouvellement composée est particulièrement intéressante : elle implique à la fois la reproduction d'un texte poétique et la

50 ; « Al bel fonte sacro e degno », n° 25, f. 24^v (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 121 et « Die neuendeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci », p. 83 ; « O Maria divina stella » (De beata virgine) [table : O maria diana stella], n° 26, f. 25 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 122-123 ; « O Madre santa o luce del signore », n° 27, f. 25^v-26 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 124-125 ; « O madre del Signore » (Te matrem), n° 28, f. 26^v-28 (4vx), Luisi, *id.*, p. 344-346 et Bonnie J. Blackburn, « "Te Matrem dei Laudamus." A Study in the Musical Veneration of Mary », p. 65-67 ; « Madre che festi collui che te fece » (Ad beatam virginem), n° 29, f. 28^v (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 126-127 et Luisi, *id.*, p. 62-61 ; « Maria del ciel regina » (De beata virgine), n° 30, f. 29-30 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 128-131 et Luisi, *id.*, p. 63-66 ; « Maria misericordia » (Ad beatam virginem), n° 31, f. 30^v (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 132 et Luisi, *id.*, p. 71-72 ; « Maria madre de dio » (Ad beatam virginem), n° 32, f. 31-32 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 133-135 et Luisi, *id.*, p. 67-70 ; « Salve regina di misericordia » (rogné : [Ad beatam ?] virginem), n° 33, f. 32^v-33 (4vx), Luisi, *id.*, p. 153-155 et Jeppesen, *id.*, p. 136-137 ; « Salve regina o germinante ramo » (Laus beate virginis), n° 34, f. 33^v-34 (4vx), Luisi, *id.*, p. 121-123 et Jeppesen, *id.*, p. 138-139 ; « Maria drent alla tua corte » (Ad beatam virginem), n° 53, f. 34^v-35 (4vx), Luisi, *id.*, p. 338 ; « Virtu che fai in questo miser mondo », n° 36, f. 35^v-37, Luisi, *id.*, p. 361-365 ; « Como dinanzi a christo fuzirai », n° 37, f. 37^v-38 (4vx), Luisi, *id.*, p. 26-27 ; « Sempre te sia in diletto », n° 38, f. 38^v-39 (4vx), Luisi, *id.*, p. 125-127 ; « Fuzite christiani Questo mondano amore » (De contemptu mundi), n° 39, f. 39^v-40 (4vx), Luisi, *id.*, p. 46-47 ; « O vero amor celeste » (De infervorato chriti amore), n° 40, f. 40^v-41 (4vx), Luisi, *id.*, p. 101-104 ; « Sol mi sol disse holoferno » (De superbia luciferi a voce mudade eiusdem verba), n° 41, f. 41^v-42 (4vx), Luisi, *id.*, p. 352-353 ; « Dammi il tuo amore » (De christi amore), n° 42, f. 42^v-43 (4vx), Luisi, *id.*, p. 325-327 ; « Peccatori perche seti tanto crudi » (De passione), n° 43, f. 43^v (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 140-141 et Luisi, *id.*, p. 105-106 ; « Humilmente te 'nvoco Iesu », n° 44, f. 44 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 142 et Luisi, *id.*, p. 53 ; « Pianzeti christiani Il dolor de maria » (De passione), n° 45, f. 44^v-45 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 143-144 et Luisi, *id.*, p. 109-110 ; « De piangeti amaramente » (De passione eiusdem verba), n° 46, f. 45^v-46 (4vx), Luisi, *id.*, p. 330-331 ; « Popul mio popul ingrato » (De passione), n° 47, f. 46^v-47 (4vx), Luisi, *id.*, p. 114-116 ; « O peccatore ti moverai tu mai » (De passione), n° 48, f. 47^v-48 (4vx), Luisi, *id.*, p. 96-98 ; « O croce alma mirabile » (De cruce), n° 49, f. 48^v-49 (4vx), Luisi, *id.*, p. 81-82 ; « Nostra interna e vera pace » (De pace Eiusdem verba), n° 50, f. 49^v-50 (4vx), Luisi, *id.*, p. 341-343 ; « Chi vol pace nel suo core » (De pace), n° 51, f. 50^v-51 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 145-146 ; « Da poi che te lasciai », n° 52, f. 51^v-52 (4vx), Luisi, *id.*, p. 328-329 ; « Salve regina glorie » (Ad beatam virginem), n° 53, f. 52^v (4vx), Luisi, *id.*, p. 350 ; « O Stella matutina » (Ad beatam virginem), n° 54, f. 53 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 147 et Luisi, *id.*, p. 99-100 ; « Adoramus te o iesu christe [...] Quia osculo tradidi », n° 55, f. 53^v-54 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 148-150 ; « Anima beneditta che damore senti il zelo » n° 56, f. 54^v (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 151 et Luisi, *id.*, p. 14 ; « Anima che del mondo vo fugire », n° 57, f. 55-56 (4vx), Luisi, *id.*, p. 318-21 ; « Se voi gustar lamore », n° 58, f. 56^v (4vx), Luisi, *id.*, p. 351 ; « Lamor a me venendo », n° 59, f. 57 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 152 et Luisi, *id.*, p. 56 ; « Nel tuo furore », n° 60, f. 57^v-58 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 153 ; « Io son quel misero ingrato », n° 61, f. 58^v-59 (4vx), Luisi, *id.*, p. 336-337 ; « O iesu dolce o infinito amore », n° 62, f. 59^v-60 (4vx), Luisi, *id.*, p. 91-92 et Blake Wilson, *Music and Merchants*, p. 277-278 ; « Peccatori ad una voce », n° 63, f. 60^v-61 (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 154-155 ; « Questa e quella croce grande », n° 64, f. 61^v-62 (4vx), Luisi, *id.*, p. 347-349 ; « Jesu fami morire », n° 65, f. 62^v-63 (4vx), Luisi, *id.*, p. 334-335 ; « Lasso io moro », n° 66, f. 63^v (4vx), Jeppesen, *id.*, p. 156.

1 Bonnie J. Blackburn, *op. cit.*

production d'un texte musical qui, sont toutes deux susceptibles d'être pourvoyeuses de bénéfices. La mise en polyphonie par Innocentius Dammonis du vers *Se tu cognosci chiol faci a tuo honore* conférerait ainsi au verbe *faire* le double sens observé un siècle plus tôt dans le manuscrit *Cod. Cic. 1930* de la bibliothèque du musée Correr.

Bien entendu, l'acquisition à titre personnel de bénéfices spirituels ne saurait constituer la seule motivation qui préside à la composition d'une pièce musicale basée sur un texte dévotionnel. Une autre, plus évidente, réside certainement dans la fonction occupée par un musicien dans une institution : sa production répond aux exigences de son emploi. Cette perspective, qui le plus souvent est celle adoptée par l'historiographie musicale des XV^e et XVI^e siècle, est très certainement opérante pour nombre des pièces contenues dans le *Laude libro secondo* (imprimé par Petrucci quelque mois avant le recueil d'Innocentius Dammonis)¹ et dans la plupart des sources manuscrites contemporaines. Celles-ci sont fréquemment dues à des musiciens dont l'activité principale était conditionnée à une rémunération, ce qui suggère qu'elles pouvaient être avant tout destinées au cadre d'activité de leur auteur². On y trouve néanmoins des invocations d'ordre personnel

1 *Laude Libro secondo*, Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem, M.D.vii. Die xi Ianuarii. Le 11 janvier 1507 *more veneto* correspond au 11 janvier 1508 dans le calendrier moderne. Cette anthologie précède donc de 6 mois la monographie consacrée à Dammonis. La part importante de *contrafacta* que l'on y trouve ne permet toutefois jamais d'affirmer dans quelle mesure un musicien est effectivement à l'origine du choix d'un texte.

2 C'est le cas, par exemple, de Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Filippo de Lurano, Giacomo Fogliano, Giovanni Spataro, *etc.*, tous actifs dans une chapelle musicale ou musiciens de cour. William F. Prizer a suggéré que certaines des *laude* attribuées à Tromboncino et Cara dans le *Laude libro secondo* ont pu être composées à l'intention de la cour de Mantoue, et plus particulièrement d'Isabella d'Este (« *Laude di popolo, laude di corte* », p. 180-184). La dimension fonctionnelle des *laude* composées par le prêtre frioulan Pietro Capretto est peut-être moins aisée à définir que l'on ne pense généralement. Les 15 *laude* polyphoniques qu'on lui doit, conservées dans *F-Pn It 2104*, *I-UDc Joppi 165*, *GB-Ob, Can. Misc. 213* et le *Graduale del patriarca Bertrando* (Gemona del Friuli, Tesoro del Duomo, sans cote), ont pour la plupart été publiées en édition moderne (*cf.* Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude*, Giulio Cattin, « *La Lauda in ambiente veneto* » et « *I testi delle laude di Pietro Edo e un inedito musicale* », Francesco Luisi, *Laudario Giustiniano*, vol. 2. Le répertoire copié dans le manuscrit parisien apparaît à la fin du *laudario* de la confrérie de Santa Maria dei battuti de Pordenone, ce qui a pu laisser penser qu'il était destiné à cette institution. On remarquera toutefois que cette partie du manuscrit est un palimpseste à l'aspect fort peu officiel, et que les autres sources ne sont pas corrélées à cette institution. *I-UDc Joppi 165* est un livre de comptabilité issu, semble-t-il, d'une église ; *GB-Ob, Can. Misc. 213* est une vaste anthologie, sans doute copiée en Vénétie, comportant un répertoire plus ancien ; le *graduale* fut légué par le patriarche Bertrando à la cathédrale de Gemona le 15 décembre 1345. Il semble que le choix de ces documents comme support de copie soit plus lié à la biographie de Capretto (fortement ancrée à Pordenone et Gemona) qu'à une finalité fonctionnelle. En effet, né en 1427 à Pordenone, Capretto a obtenu une prébende à Gemona del Friuli en 1452. En 1456, il est mentionné comme *mazor* (membre de la *banca*) de la confrérie des *battuti* de sa ville natale. Il y est documenté jusqu'en 1495. Dans les années 1470, il a bénéficié de deux prébendes à Pordenone (l'une à Santa Maria, l'autre à San Marco en 1475) et a été à Gemona vicaire de plusieurs archiprêtres d'Aquileia. Deux sources signalent son décès le 22 janvier 1504. Son testament prévoyait de léguer à l'autel San Tommaso de la cathédrale de Gemona (où il était chapelain) un grand bréviaire devant « être exposé pendant les matines » et une partie de sa bibliothèque (largement composée d'auteurs classiques) « afin qu'elle puisse être lue pour l'enseignement » (*cf.* Andrea Benedetti, « *Pietro Capretto pordenonese dotto sacerdote e umanista* », p. 30). À l'exception de *GB-Ob, Can. Misc. 213*, toutes ces sources paraissent autographes, et sont liées à un lieu d'activité du prêtre. Il semble donc que celui-ci ait copié ses compositions sur des documents qu'il avait à disposition, ce qui ne contredit pas le fait qu'elles ont pu être chantées dans les institutions concernées, mais ne permet pas d'affirmer qu'elles constituent un répertoire propre et

susceptibles de concerner le compositeur lui-même autant que le destinataire (qu'il soit actif ou non au moment de la réalisation)¹, mais il est plus rare que celles-ci revendiquent un *faire* au sens où on l'entend ici. Bien qu'elle ne soit pas nécessairement absente, la dimension « fonctionnelle » de la production du *Laude libro primo* est plus difficilement perceptible. L'ensemble du recueil a été composé par un musicien dont l'appartenance à la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore constitue la seule donnée biographique établie et n'implique, *a priori*, aucun lien fonctionnel avec la production d'un tel répertoire (et *a fortiori* sa publication). En tant que chanoine régulier, l'activité d'Innocentius Dammonis concernait avant tout le service ecclésial et c'est à ce titre qu'il a pu exercer son savoir-faire de musicien (si tant est qu'il fut mis à profit dans son institution).

Ces deux aspects² qui, potentiellement, sous-tendent la production d'une *lauda* polyphonique ne sont pas contradictoires et ne sauraient s'exclure mutuellement. *Faire* en tant que musicien investi d'une charge et *faire* en tant qu'individu constituent bien souvent deux versants complémentaires d'une même pratique. Il ne s'inscrivent pour autant pas dans un rapport de causalité réciproque. Faire de la musique dans un cadre défini ne signifie pas nécessairement répondre aux exigences posées par celui-ci. Les anecdotes sont innombrables qui rappellent combien les musiciens actifs dans une institution pouvaient exercer leur savoir-faire en dépit de ses attentes. L'observation des conditions matérielles d'une production musicale ne permet donc pas toujours d'en éclairer les conditions individuelles. Par ailleurs, la plupart des sources notées grâce auxquelles nous sont parvenues des *laude* contemporaines de celles du chanoine ne laissent que partiellement transparaître ce *faire* personnel ou individuel. En effet, ces documents sont le plus

officiel. On trouvera une bibliographie (jusqu'en 1976) sur la vie de Capretto dans Massimo Miglio, « L'umanista Pietro Edo e la polemica sulla donazione di Costantino », p. 178 *sq.* et « Capretto (Del Zochul, Haedus, Edus), Pietro », à laquelle il faut ajouter les deux articles de Giulio Cattin.

- 1 La majorité des textes vernaculaires du *Laude libro secondo* contiennent des demandes d'intercession collectives (un peu à la manière des litanies). On y trouve quelque fois des formulations à la première personne (par exemple : n° 4, f. 4^v-5, « Vengo a te madre maria [...] Fa che al ponto de mia morte | Me ritrovi col tuo figlio » (Giacomo Fogliano) ; n° 7, f. 7, « Per quella croce [...] Signor non risguardar la mia nequentia | Misericordia chiedo e non iustitia » (Tromboncino) ; n° 17, f. 15^v-16, « Eterno mio signor [...] prego almen che col soccorso tuo | drezi i pensier e la mia mente » (Tromboncino) ; n° 57, f. 51^v-52 « Ne le tue braze o vergene maria | con tutto lo core & la mente me vodo | Audi et exaudi o dolce madre pia » (de Lurano). William F. Prizer (*op. cit.*, p. 183) pense que les n° 7 et 17 ont été composés pour Isabella d'Este qui aurait ainsi disposé de prières personnelles. On remarquera que l'usage de la première personne au pluriel ou au singulier n'est peut être pas aussi déterminante qu'il y paraît. Il n'est en effet pas rare d'observer une récitation individuelle de l'Ave Maria dans laquelle la formule de la litanie *ora pro nobis* prend, au mieux, la valeur de « priez pour moi et les autres » (plutôt que « priez pour nous »).
- 2 Il était tentant de recourir ici à la terminologie de Heinrich Bessler qui distingue *Umgangsmusik* et *Darbietungsmusik*, mais celle-ci concerne plus les conditions de la réalisation (la *performance*) que celles de la production (*cf.* Heinrich Bessler, « Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 16, n° 1-2, 1959, p. 21-43).

souvent le fruit d'une transmission, c'est-à-dire de reproductions successives d'un répertoire qui n'ont pas été moins actives que sa production initiale. Les nombreuses concordances qui caractérisent les sources de *laude* polyphoniques invitent à les considérer comme autant d'états particuliers d'une tradition (*traditio*) qui ne permet que difficilement de s'assurer de la nature des choix auctoriaux. Dans ce champ documentaire, le *Laude libro primo* fait figure d'exception. Il est constitué d'un répertoire qui semble nouvellement composé et n'a, au moment de son impression, bénéficié d'aucun autre canal de diffusion¹. Exceptionnelle par son ampleur, cette monographie témoigne d'une revendication auctoriale dont l'intensité ne se retrouve dans aucune autre source transmettant des *laude* polyphoniques. En outre, bien que dans ses grandes lignes, la production musicale du chanoine adhère aux techniques musicales adoptées par les frottolistes, certaines pièces s'avèrent assez atypiques en regard du répertoire en circulation durant cette période. Elles prennent ainsi des formes exceptionnelles qui ne semblent dépendre que de choix très personnels.

Appréhender la nature et la portée de ces choix, interroger la dimension individuelle du *faire* musical (puisque c'est elle que l'on se propose d'observer ici) exige d'en retrouver la mémoire consignée dans un document musical noté qui ne l'explique pas. Fixer un répertoire musical dépourvu de tradition par le biais d'une notation constitue un geste dont la valeur mémorielle peut sembler évidente, d'autant plus si elle est accompagnée d'une diffusion imprimée comme cela est le cas du *Laude libro primo*. Toutefois, il convient de rappeler qu'un document musical noté ne se présente jamais comme le vecteur neutre d'une transmission. Il ne rapporte pas la musique en tant que telle, mais un ensemble de signes qui en codent certains paramètres et se mêlent à une multitude d'autres (péritexte, format du document, qualité de la graphie, *etc.*) dus à l'activité, consciente ou non, des personnes impliquées dans l'élaboration de son support matériel (compositeur, éditeur, imprimeur, mais également propriétaires, *etc.*). La mémoire du *faire* d'un homme qui se présente implicitement comme musicien et explicitement comme chanoine régulier n'est pas seulement consignée dans les signes musicaux du *Laude libro primo* ; elle réside également dans tous ceux qui se rapportent à son activité religieuse et, plus généralement, intellectuelle. Le cadre de cette étude suppose donc de ne pas considérer ce recueil de *laude* polyphoniques comme un simple document musical, mais comme un document chargé d'une mémoire religieuse, c'est-à-dire, pour reprendre un terme historiographique fameux, un monument.

1 Avec les compositions d'Innocentius Dammonis, celles de Pietro Capretto sont peut-être les seules dont on puisse être certain qu'elles ne nous soient pas parvenues par un canal traditionnel. Bien que *F-Pn It 2104* et *I-UDc Joppi 165* contiennent des pièces identiques, mais dans des états différents, l'identité de la main qui les a copiées (peut-être s'agit-il d'autographes) et leur proximité chronologique suggère une diffusion qui n'a pas dépassé la sphère auctoriale.

C'est courir le risque de nombreux malentendus que d'associer cette étude aux notions de document et de monument. De l'article de Paul Zumthor (1960)¹ à celui de Jacques Le Goff², en passant par les réflexions de Michel Foucault³ (tout en négligeant les nombreuses interrogations produites par les historiens de l'art), ce couple terminologique a été appliqué à des situations, des projets ou des problèmes fort différents. Paul Zumthor opposait les « documents » qui répondent à une « fonction primaire du langage, déterminée par les seuls besoins de l'intercommunication courante » aux « *monuments linguistiques* » répondant à une « fonction secondaire, qui est proprement une fonction d'« édification », au double sens de ce mot : élévation morale, et construction d'un édifice ». Ces derniers sont signalés par des « formes de l'expression [...] contribuant à donner aux termes du *monument* une aura significative plus riche, plus « valable »⁴. Paul Zumthor traitant de l'émergence du gallo-roman septentrional dans le corpus juridique mérovingien et haut-carolingien, le monument prend nécessairement une dimension politique et universalisante qui n'est sans doute pas relevante dans l'étude projetée ici. On retiendra toutefois de son analyse que l'édification d'un monument linguistique (l'édification d'un langage *monumentaire* juridique qui dépasse les simples nécessités de communication *documentaires*) comporte « un élément essentiel d'artifice, d'écart, de distance » avec le document. Elle « se réalise au niveau d'un individu, qui transcende sa propre individualité, grâce à l'emploi de techniques diverses, mises au service d'une intention générale : grâce à une *ars* »⁵. Dans la pensée de Zumthor, les langues documentaires agissent dans une « dispersion temporelle et spatiale » sur un plan horizontal, se distinguant ainsi des langues monumentaires qui s'expriment *ponctuellement* « sur une ligne idéale, d'élévation virtuellement infinie, perpendiculaire à ce plan ». Cette verticalité du monument implique une permanence, une stabilité dans le temps et l'espace, plutôt qu'une supériorité qualitative. Elle répond au besoin de l'homme « de dire certaines choses à l'aide d'une forme que ne puissent ruiner à la longue l'emprise du temps ni la dispersion dans l'espace ». À côté du plan horizontal « qui correspond à la diversité des réalités [linguistiques] empiriques », l'homme élabore le plan vertical qui lui permet « par un travail créateur de « mise en forme » – en forme linguistique – d'exprimer l'universalité transcendante de son expérience particulière »⁶.

1 Paul Zumthor, « Document et monument. À propos des plus anciens textes de langue française ».

2 Jacques Le Goff, « Documento/monumento ».

3 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 13-15.

4 Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 6-9.

5 *Ibid.*, p. 13-14.

6 *Ibid.*, p. 15-16.

Dans une toute autre perspective, les termes *document* et *monument* sont utilisés par Michel Foucault et Jacques Le Goff pour définir l'acte historique. Le premier a utilisé les deux termes afin de décrire une « mutation épistémologique de l'histoire »¹ qui, s'il ne les cite pas explicitement (Marx est rapidement évoqué), semble opposer la tradition positiviste de Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos aux prises de position, alors plus récentes, de l'École des Annales : « le problème n'est plus de la tradition et de la trace, mais de la découpe et de la limite ; ce n'est plus celui du fondement qui se perpétue, c'est celui des transformations qui valent comme fondation et renouvellement des fondations »². Dans cet antagonisme (quelque peu radical) entre deux modes d'objectivation de l'histoire, Foucault voit un changement de « la mise en question du document » ; l'histoire ancienne « entreprenait de « mémoriser » les *monuments* du passé, de les transformer en *documents* [...] ; de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments* ». Le propos de Foucault est sans doute moins de définir les deux termes que d'articuler le mouvement dialectique entre ce qu'il nomme histoire et archéologie. À la « mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs », il oppose « le travail et la mise en œuvre d'une matérialité documentaire [...] qui présente toujours et partout, dans toute société, des formes soit spontanées soit organisées de rémanences »³. Les deux notions ne s'opposent pas par leur nature matérielle, mais en tant que problèmes, approches et objets (si l'on permet cette légère anticipation) différents : la lecture « objective » du document, le déchiffrement de la trace documentaire sont opposés à l'analyse de la masse documentaire, l'appréhension « systémique » du monument.

Contrairement à Michel Foucault qui confronte, en quelque sorte, le document comme base du discours historique et le monument comme méthode du geste archéologique, Jacques Le Goff a cherché à réunir les deux notions dans un couple document-monument indissociable. Avant de retracer l'histoire de chacune des deux notions (où apparaissent les deux textes précédents), il en rappelle les étymologies respectives : « le terme latin *documentum*, dérivé de *docere* « enseigner » a pris au cours du temps le sens de « preuve » tandis que « le terme latin *monumentum* est relié à la racine indo-européenne *men* qui exprime l'une des fonctions fondamentales de l'esprit (*mens*), la mémoire (*memini*). Le verbe *monere* signifie « faire se souvenir », d'où « aviser », « éclairer », « instruire ». Le *monumentum* est un signe du passé [...] Ses caractéristiques sont d'être liées à la capacité – volontaire ou non – des sociétés historiques de perpétuer (c'est un legs à la mémoire

1 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 13-14.

collective) et de renvoyer à des témoignages qui ne sont écrits qu'en faible partie »¹. Pour la première fois (dans les trois textes discutés) le monument est associé à la mémoire. Prenant un point de vue résolument historien, et non historique, Le Goff définit ainsi le document comme un « choix de l'historien » (au sens d'un matériau sélectionné par le scientifique) et le monument comme un « héritage du passé » (au sens d'un matériau produit à une époque donnée et parvenu aux temps présents). En conséquence, le document est avant tout « le résultat d'une construction (*montaggio*), consciente ou inconsciente, de l'histoire, de l'époque, de la société qui l'ont produit, mais également des époques successives ». C'est une « chose qui reste, qui dure, et le témoignage, l'enseignement qu'il apporte doivent en premier lieu être analysés en en démystifiant le sens apparent. Le document est monument »². De manière plus pragmatique (et moins violente) que Foucault, Le Goff n'oppose pas les deux termes. Le monument devient document dès lors que l'historien s'en saisit, mais la tâche de ce dernier est de « démonter, de démolir ce montage, de déstructurer cette construction et d'analyser les conditions dans lesquelles ont été produits ces documents-monuments ».

Ces trois textes sont loin d'épuiser les multiples nuances (trop différentes pour que l'on cherche à les concilier ici) recouvertes par cette terminologie. Ils permettent toutefois d'esquisser le cadre théorique d'une enquête qui entend comprendre (au moins en partie) la mémoire religieuse consignée dans un document musical. Paul Zumthor est le seul à situer le couple document-monument au stade de la production. S'il n'associe pas explicitement le monument à la mémoire, il en induit la présence en soulignant l'emploi de formes particulières, d'« éléments d'artifice », qui visent à garantir une stabilité temporelle plutôt qu'une élévation stylistique ou culturelle. Dans la production de sources musicales, ce type d'attitude est fréquent, notamment par le recours à des mises en formes visuelles (enluminures, notations spectaculaires, *etc.*), mais il n'est pas impossible que le langage musical lui-même puisse y participer. La « verticalité » du monument de Zumthor propose ainsi une approche des procédures compositionnelles du *Laude libro primo* échappant à l'opposition simple-complexe qui sous-tend une large partie de l'historiographie musicale. Elle propose au contraire d'observer une *ars* au service de la mise en mémoire. Michel Foucault et Jacques Le Goff ne se placent pas du point de vue de la production, mais de la réception historique ou archéologique. Le couple document-monument théorisé par Le Goff pose avant tout la question du choix de l'historien. En extrayant une source du corpus monumentaire, il lui confère la valeur « preuve » historique (de document), une construction intellectuelle dont il doit dépasser le sens

1 Jacques Le Goff, « Documento/monumento », p. 38.

2 *Ibid.*, p. 46.

apparent (et potentiellement fallacieux). Ce processus peut être modélisé selon le mouvement : « monument (réception d'un héritage) → document (choix de l'historien) → document-monument (résultat du travail historique) ». Il suppose donc de dépasser le stade d'une histoire documentaire, une démarche que Foucault, de manière plus littéraire (et peut-être plus partisane), exprimait par l'opposition « histoire-document/archéologie monument ».

Malgré le peu de recherche fondamentale dont il a fait l'objet, le *Laude libro primo* occupe une place importante dans l'historiographie consacrée à la polyphonie de dévotion. Depuis sa redécouverte par Knud Jeppesen en 1928 et sa publication partielle en 1935¹, le recueil et son auteur, que Gustave Reese qualifiait de *chief lauda composer*², ont été associés à la culture musicale de dévotion du nord-est de l'Italie, et plus particulièrement à Venise et la Vénétie : Knud Jeppesen suggérait de le rapprocher d'un chanoine originaire de Brescia, mais le reliait au monastère vénitien de San Salvatore (ou San Salvador)³ ; Francesco Luisi y a reconnu un *commissus* (intermédiaire entre le convers et l'oblat) né dans la région de Vicenza⁴ ; Jonathan Glixon lui a préféré un chanoine profès né à Venise⁵, Reinhard Strohm le désignait comme *member of the Venetian congregation of the Salvatoriani*⁶ ; Jennifer Bloxam comme *Mitglied der Congregazione di San Salvatore in Venedig*⁷ ; Blake Wilson comme *a Venitian priest*⁸ ; etc. Il est frappant d'observer que chez tous ces auteurs, l'origine du chanoine s'impose comme une donnée préalable à l'appréciation de sa production. Plusieurs raisons peuvent l'expliquer. L'homonymie entre la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore (dont l'auteur du *Laude libro primo* revendique l'appartenance) et le

1 Knud Jeppesen, « Die neu entdeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci und andere musikalische Seltenheiten der Biblioteca Colombina zu Sevilla », p. 79, et Knud Jeppesen et Viggo Brøndal, *Die Mehrstimmige itanienische laude um 1500*, p. LVI. Knud Jeppesen avait alors déjà connaissance des exemplaires de la bibliothèque d'Ercole Bottrigari (1531-1612) et de la mention de *Laude II* dans le *Pandectarum* de Conrad Gessner (1548). Notons toutefois que dès 1891, le catalogue de la Biblioteca Colombina mentionnait la présence des livres de *laude* dans la collection de Colón : « Laude Libro Primo. | In. dammonis. | Curarum dulce lenimen. En 4.º apaisado de 63 hoj. foliadas y una más al fin sin foliar. seis pentágramas con canto figurado, sig. AA-HH8, [...] » (Servando Arbolí y Faraudo, Simon de la Rosa y López, *et al.*, *Biblioteca Colombina. Catálogo*, vol. 2, p. 239). Par la suite, le *Laude libro primo* a été mentionné au moins une fois lorsqu'en 1899, Francisco Rodríguez Marín utilisait le *Salve regina glorie / Maria stella maris* de Dammonis (f. 52^v) comme support d'une comparaison stylistique aux chansons populaires andalouses : « Los poetas del siglo de Augusto solian repetir con delicia la comparaciones hiperbólicas. [...] Y así los latinistas del Renacimiento. En una Salve inserta en el libro intitulado Laude Libro Primo. In Dãmonis. Curare dulce lenimen (Venecia, Octavianum Petrutium, M.D.viii. – Biblioteca Colombiana): *O melle dulcior, / Auro splendidior, / Risu jocundior, / Amore carior, / Nive candidior, / Rosa fragantior, / Palma sublimior, / Saphiro pulchrior*, [...] » (Francisco Rodríguez Marín, *Mil trescientas comparaciones populares andaluzas*, p. XI-XII, n. 1).

2 Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, p. 167.

3 Knud Jeppesen et Viggo Brøndal, *Die Mehrstimmige itanienische laude um 1500*, p. LVI.

4 Francesco Luisi, *Laudario giustiniano*, vol. 1, p. 442 sq.

5 Jonathan Glixon, « The polyphonic Laude of Innocentius Dammonis », p. 22.

6 Reinhard Strohm, *The rise of European music*, p. 592.

7 Jennifer Bloxam, « Lauda », col. 926.

8 Blake Wilson, « Lauda », p. 368.

monastère vénitien (qui avait intégré cette même congrégation en 1442), ainsi que la présence à Venise d'une congrégation de San Salvatore, membre du *collegio delle nove congregazioni del clero* (une structure encadrant le clergé séculier de la ville)¹, ont pu fortement orienter ces points de vue. La principale cause de l'association du *Laude libro primo* et de son auteur à la sphère vénitienne réside sans doute dans leur rapprochement avec des *laude* polyphoniques copiées dans cette région à partir de 1430² qui constituent une part importante du répertoire de *laude à modo proprio* (dotées de leur propre polyphonie). Opposées par l'historiographie moderne aux *laude à cantasi come florentines* (chantées sur timbre)³, ces *laude à modo proprio* sont fréquemment associées à l'Italie septentrionale, ce qui a pu influencer la réception d'un recueil proposant une polyphonie « propre » à des textes dévotionnels⁴. Par ailleurs, certaines de ces études ont suggéré que les compositions d'Innocentius Dammonis ont pu avoir une valeur fonctionnelle définie, que cela soit à destination des confréries vénitiennes⁵, ou de la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore⁶. Ce faisant, elles s'appuyaient respectivement sur l'origine et le statut du chanoine (qui déterminent la fonction de son activité), ainsi que sur l'usage bien étudié de la *lauda* dans les divers types de confréries laïques et quelques ordres réguliers. À ce jour, le *Laude libro primo* a ainsi été appréhendé à la lumière d'une histoire musicale et culturelle bien établie dont il constitue un document (une « preuve »), mais dont il ne résulte pas ; une histoire qui précède son observation.

*
* *

1 Bianca Betto, *Le nove congregazioni del clero di Venezia (sec. XI-XV)*. Avec les congrégations de San Canciano, de Santa Maria Formosa, San Paolo, San Marcuola, Santa Maria Mater Domini, San Silvestro, San Luca et San Michele Archangelo, la congrégation de San Salvatore réunissait le clergé séculier de Venise dans un *collegio* (reposant classiquement sur une structure confraternelle) qui visait essentiellement à gérer et organiser les relations entre clercs et laïcs (notamment les revenus ecclésiastiques issus des fondations et des aumônes). Il s'agissait donc d'une forme d'*arte* cléricale. Bien qu'hébergée dans l'église (San Salvatore) gérée par les chanoines réguliers de la congrégation de San Salvatore, la congrégation séculière homonyme forme une institution totalement indépendante de celle à laquelle appartenait l'auteur du *Laude libro primo*.

2 Sur ce répertoire, voir la thèse de Elisabeth Diederichs, *Die Anfänge des mehrstimmige Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, p. 87 sq. et Giulio Cattin, « Il manoscritto Venet. Marc. Ital. IX 145 ».

3 Il est impossible de rappeler ici la vaste bibliographie consacrée à ce sujet. On verra l'ouvrage de synthèse (et la riche base de données) de Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence* en remarquant que le terme *a modo proprio* apparaît précocement dans les sources florentines (p. 273-275).

4 Ainsi, Francesco Luisi considère que « lo sviluppo storico della lauda [a modo proprio] quattrocentesca può essere compreso in un arco di tempo segnato dalla plausibile datazione del Ms. Marc. Cl. IX. 145 (ca. 1420-1440) fino alla pubblicazione delle laude di Innocentius Dammonis nel 1508 », *op. cit.*, p. 529. Le même point de vue est adopté par Mary Jennifer Bloxam, « Lauda » et Blake Wilson, « Lauda », p. 926.

5 Jonathan Glixon, *id.*, p. 42.

6 Francesco Luisi, *id.*, p. 443.

Le projet initial de cette étude visait à étudier les relations entre une pratique rituelle et les formes sonores qu'elle engendre et/ou exploite. La variété musicale et poétique du répertoire publié dans les deux livres de *laude* de Petrucci, la possibilité de relier le premier et une partie du second à une aire géographique précise (Venise ou la Vénétie)¹ et l'ample dépouillement déjà effectué dans les archives des confréries vénitiennes², semblaient désigner ces deux livres comme un corpus parfaitement adapté à ce projet. Le premier travail fut donc de recouper dans cette documentation les (nombreuses) mentions d'une activité polyphonique et les (rares) descriptions de la nature précise de cette activité, puis d'analyser en détail un corpus liturgique prescriptif à l'usage des institutions confraternelles³, espérant ainsi parvenir à esquisser de manière plus précise le cadre rituel dans lequel ce répertoire aurait pu être exécuté. Si l'étude de chacun de ces objets s'est avérée riche d'enseignements, il n'a pas été possible de les corrélérer au-delà d'une relation nominale : Petrucci a imprimé des *laude* polyphoniques ; les confréries vénitiennes (comme ailleurs) chantaient des *laude* et engageaient pour cela des chanteurs (en ne précisant que très rarement les circonstances précises de cette exécution) ; les prescriptions des *Libri da compagnia* (une passionnante adaptation du cursus romain) prévoyaient le chant de *laude*⁴ en laissant parfois supposer qu'il ait pu être polyphonique (mais surtout à deux voix). Mais cette omniprésence du terme *lauda*, appliquée à des formes sonores manifestement différentes, ne permet pas d'affirmer qu'il renvoie à une même réalité musicale. Ainsi, pour ce qui concerne la sphère vénitienne de la fin du XV^e siècle, les seules sources musicales directement liées à l'univers confraternel semblent donc

1 Bien que les auteurs les plus représentés dans ce recueil soient les deux luthistes Bartolomeo Tromboncino et Marchetto Cara, quelques vénitiens y ont trouvé leur place. Outre Adam de Antiquis, Benedictus Bella Busca pourrait être un frère olivétain de Sant'Elena (cf. Bonnie J. Blackburn *et al.*, *A Correspondance of Renaissance Musicians*, p. 204 et 982).

2 En particulier par Jonathan Glixon, *Honoring God and the City* et Elena Quaranta, *Oltre San Marco*.

3 Sauf cas exceptionnel, les *Libri da compagnia* imprimés depuis la fin du XV^e siècle étaient destinés à toute confrérie de *battuti* (et non à une en particulier). À ce titre, ils offrent une description très détaillée des offices de la B.M.V., du Triduum et de l'office des morts que les sources endogènes (*mariegole*, statuts *etc.*) ne proposent pas puisqu'elle reposent sur une coutume connue de tous. La liste des ouvrages étudiés est rapportée dans la bibliographie. Les résultats de cette étude ont été présentés à l'occasion du colloque « 1000 ans de chant grégorien » organisé en 2010 par Daniel Saulnier pour le millénaire de l'abbaye de Solesmes.

4 L'office de la flagellation prévoit le chant des *stanze di passione* durant la *disciplina* et, entre le *De profundis* et le *Nunc dimittis* (à la fin de l'office), celui d'une *lauda* responsoriale (deux textes sont mentionnés : « Desedate o peccatore » et « Sempre ti sia in Diletto », chantés entre le frère qui a lu les suffrages et le chœur). Ces textes peuvent être substitués par une hymne ou un psaume. On remarquera que la version à quatre voix de « Sempre ti sia in Diletto » du *Laude libro primo* (n° 38, f.38^v-39) ne laisse guère de possibilités à une exécution responsoriale entre un soliste et un chœur. De même, durant l'office des morts, on chante la *lauda* « O fratel nostro », et durant l'office des ténèbres, le *Stabat Mater* est désigné comme une *lauda*, également responsoriale. De manière générale, hymnes et *laude* ne sont pas distinguées dans ces prescriptions et désignent toutes des textes comme le « Verbum caro factum est », « Ubi caritas et amor » (pour le *mandatum*), « Jesu Dulcis Memoria » (parfois remplacé par « Venne Cristo humiliato | ai piedi de iuda per lavare »).

être l'ordinaire en plain-chant copié aux f. 32^v-39 de la *mariegola* de la Scuola di San Girolamo¹ et au deux petites pièces à 3 et 4 voix peintes par Carpaccio pour la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni dont la valeur effective reste encore mystérieuse².

En revanche, l'étude de ces deux livres a peu à peu imposé la nécessité de distinguer le répertoire traditionnel du *Laude libro secondo* (une large partie des *laude* de ce recueil témoigne d'une forte diffusion) de celui du *Laude libro primo* récemment inventé par un musicien dont seule la qualité de chanoine nous est aujourd'hui connue (et qui n'apparaît dans aucune autre source musicale). Sans constituer un cas unique, la publication d'un recueil monographique consacré à la production d'un musicien inconnu est suffisamment exceptionnelle pour retenir l'attention, surtout lorsque son « milieu naturel » présumé d'exécution (confréries ou institutions régulières) n'en transmet aucune trace. L'approche de cette monographie ne se laissant qu'avec difficulté réduire à une historiographie fonctionnelle et culturelle de la *lauda* polyphonique, il a semblé utile de repenser le point de départ de l'enquête. Il est peut-être inhabituel, dans une recherche musicologique, d'aborder un répertoire musical au travers de son véhicule matériel (le livre en tant que tel) plutôt que par ses qualités intrinsèques. L'observation des modalités par lesquelles les concepteurs de ce livre ont voulu le présenter et le représenter constitue pourtant la seule approche qui permette, si l'on exclut tout *a priori* musicographique, d'envisager comment ceux-ci ont pu percevoir ce répertoire. Dans la même perspective, il a semblé nécessaire de procéder à une identification du chanoine sur la base des informations fournies par le recueil (son statut et son nom), plutôt que par notre compréhension actuelle de sa musique. L'attribution d'un nom (et éventuellement de dates) à un homme ne suffit pour autant pas à l'identifier en tant que tel. Suivant l'exemple d'un célèbre personnage de Raymond Queneau qui, en vivant une histoire, passe du statut de silhouette bidimensionnelle à celui d'individu tridimensionnel, on a cherché à placer Innocentius Dammonis dans l'unique histoire que nous lui connaissons : la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore. Pour ce faire, il a été nécessaire d'étudier une institution canoniale qui n'a, depuis le XVIII^e siècle, suscité que peu d'attention. Cherchant à comprendre ce qu'elle a pu représenter pour l'auteur du *Laude libro primo* (plutôt que ce qu'elle a pu être), on a choisi de travailler à partir d'une unique source relativement contemporaine du chanoine³. Déjà utilisée en tant que document, cette copie des actes capitulaires de la congrégation ne semble pas avoir été

1 Biblioteca del museo Correr, Mariiegola n° 113 (série IV), cf. Alessia Giachery, « Catalogo delle mariegole conservate presso la biblioteca del Museo Correr risalenti ai secoli XIV-XV », p. 203.

2 Edward E. Lowinsky, « Epilogue: The Music in "St. Jerome's Study" ».

3 *Primus liber actorum nostrorum omnium Generalium per fratrem Saturnium Tarvisinum transcriptus feliciter incipit Anno domini M.D.XXXIII*, Archivio di Stati di Venezia, San Salvador, mani morte, busta 42.

envisagée comme monument, la mémoire de la congrégation fixée au début du XVI^e siècle par l'un de ses membres. Le cadre humain ainsi mis en évidence autorise alors d'aborder ces quelques pièces atypiques (« verticales », dirait Paul Zumthor) dans lesquelles on décèle une intention particulière de l'auteur.

Recentrée autour d'un personnage et du *Laude libro primo*, cette étude exige d'en définir le présent. La date de parution du recueil (7 juillet 1508), postérieure de six mois à celle du *Laude libro secondo* (11 janvier 1507 *more veneto*, donc 1508 selon le calendrier moderne), reste un objet de débats. Knud Jeppesen avait suggéré l'existence d'une édition de *Laude I* antérieure à celle de 1508¹, une idée reprise par Jonathan Glixon qui l'a interprétée comme la preuve du succès du recueil de Dammonis². Les premiers éléments concrets soutenant cette hypothèse ont été apportés par Santley Boorman qui a mis en évidence la présence dans l'unique exemplaire conservé d'un papier (cahiers D et F) utilisé entre décembre 1505 et février 1507³, datant cette éventuelle première édition vers 1506. Cette proposition a été réfutée par Francesco Luisi pour qui l'inversion chronologique de la parution des deux volumes est imputable aux vicissitudes de la genèse de *Laude I*, notamment à la méfiance exprimée par la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore vis-à-vis du chant figuré⁴. Ne disposant pas d'éléments nouveaux susceptibles d'alimenter ce débat, il n'est pas nécessaire de s'y attarder plus longtemps. Il est toutefois permis de rappeler que Seraphinus Balthazaris de Venezia, dédicataire de *Laude I*, est désigné dans l'exemplaire de 1508 comme l'un des *visitatori* de la congrégation de San Salvatore⁵. Il fut en effet élu à cette charge le 15 mai de la même année (ce qui laissait à Innocentius Dammonis un mois et demi pour composer son épître dédicatoire), avec pour résidence le monastère de San Giovanni Evangelista de Ravenne. Il n'avait auparavant occupé cette charge qu'en 1501 et 1504, résident à chaque fois à San Pietro in vincoli de Rome. Entre 1505 et 1507, il fut successivement prieur de San Salvatore à Venise, prieur général de l'ordre et prieur du monastère de Ravenne. L'hypothèse d'une première édition de *Laude I* en 1506 concorde donc avec la première élection de son dédicataire à la plus haute dignité au sein de la congrégation. Cette apparente confirmation soulève pourtant un problème : si l'exemplaire de 1508 est la réédition d'un ouvrage de 1506, l'épître dédicatoire doit avoir été corrigée. Les charges de prieur général ou de visiteur d'une congrégation dont la maison mère est basée à Bologne ne

1 Knud Jeppesen, *op. cit.*, p. LIX.

2 Jonathan Glixon, *op. cit.*, p. 38.

3 Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci, a Catalogue raisonné*, p. 199, 294 et p. 630-632.

4 Francesco Luisi, Introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 38. La documentation à laquelle se réfère l'auteur est toutefois postérieure d'une dizaine d'années à la parution du *Laude libro primo*. Cf. *infra*, p. 279.

5 Cf. *infra*, p. 286.

revêtent aucune dimension publique qui puisse expliquer un tel ajustement. Ceci impliquerait donc que Petrucci ait été en relation permanente avec le dédicateur (Innocentius Dammonis), ce qui bien sûr est possible, mais invérifiable. Devant l'impossibilité de trancher, on maintiendra le « présent » de l'enquête à l'année 1508, gardant à l'esprit qu'il s'agit d'un présent « large », couvrant potentiellement deux ou trois années.

CHAPITRE I

PARATEXTES

1. Les traces tardives d'une réception du *Laude libro primo*

Anticipant de plus d'un demi-siècle les anthologies oratoriennes de Razzi¹ et Animuccia², les deux livres de *laude* de Petrucci (et plus particulièrement le *Laude libro primo*) constituent une forme d'anomalie éditoriale maintes fois soulignée. Les successeurs et concurrents de l'imprimeur des Marches ont rapidement pris à leur compte une partie de son répertoire – messes, motets, chansons ou *frottole* – mais aucun ne semble avoir éprouvé la nécessité de faire de même avec le chant polyphonique de dévotion en langue vernaculaire. Par ailleurs, à l'exception du cas très particulier de *F-Pn It 2104* et *I-UDc Joppi 165* où sont consignées les *laude* de Pietro Capretto, les sources musicales contemporaines aux deux livres de Petrucci ne sont que rarement, sinon jamais, exclusivement consacrées à la *lauda*. En dehors de ces deux livres, les pièces polyphoniques assimilables à ce genre sont toujours associées à un autre répertoire : *frottole*, chansons, ou chants liturgiques. Du point de vue éditorial, la publication de ces deux recueils fait ainsi figure d'événement unique et – malgré les nombreuses concordances dont témoigne le *Laude libro secondo* – isolé des sources notées contemporaines. Par ailleurs, en tant que monographie due à un unique auteur, le *Laude libro primo* ne trouve guère d'écho dans les premières années du XVI^e siècle. Exception faite des livres de luth publiés par Petrucci à partir de 1507³, les seules autres monographies dont nous disposons concernent un répertoire international qui, le plus souvent,

1 *Libro primo delle laudi spirituali*, Venezia, Filippo Giunta, 1563.

2 *Primo Libro delle Laudi di Giovanni Animuccia*, Roma, Valerio Dorico, 1563.

3 Chacun des 6 livres de notation pour luth a été arrangé par un unique musicien (Spinacino, Alemanus, Dalza, Bossinensis), mais seul le livre de Gian Ambrosio Dalza (*Intabulatura IV*) contient un répertoire qui lui soit entièrement propre.

bénéficie d'une large diffusion. La célébrité et la réputation de ses auteurs contrastent fortement avec l'absence de concordances musicales dont fait preuve ce recueil et la pauvreté des données biographiques relatives à son auteur, Innocentius Dammonis¹.

Dépourvu de tout environnement documentaire, le *Laude libro primo* se voit réduit à sa dimension matérielle la plus brute. On pourrait objecter à cela que le texte (musical et littéraire) véhiculé par le livre constitue en lui-même une source d'information. Celui-ci peut en effet permettre d'identifier un public potentiel et parfois une certaine intention de la part de son auteur. Toutefois, les raisons pour lesquelles une personne écrit ou choisit un texte, diffuse cette production en créant un véhicule spécifique (ici un livre) et « consomme » ce véhicule (ce qui n'implique d'ailleurs pas nécessairement son acquisition) relèvent de motivations et de réalités différentes. Définir le lieu de consommation d'un texte ne suffit pas à définir celui du livre qui le véhicule, à moins de postuler l'existence d'un rapport causal entre le texte en lui-même et l'un ou l'autre niveau de la chaîne de production de son support. De même, avoir mis en évidence l'intention d'un auteur n'implique pas d'avoir démontré la nature de sa réception. Considéré pour lui-même le texte reste pleinement indépendant de son véhicule. Les suggestions concernant le cadre d'exécution des *laude* de Dammonis – notamment les *scuole* vénitiennes (en particulier San Teodoro)² ou la congrégation de San Salvatore³ – ne permettent donc pas d'expliquer l'existence du *Laude libro primo* en tant que livre, pas plus que d'apprécier l'intention de son auteur.

Il n'est sans doute plus utile, depuis les travaux de Gérard Genette⁴ et les nombreuses études qui les suivirent, de rappeler combien les caractéristiques éditoriales d'un livre sont déterminantes dans l'analyse de sa conception et de sa réception. Élargi à la notion de paratexte (c'est à dire le péri-texte, matérialisé dans le livre, et l'épi-texte, présent en dehors du livre), tout « texte sur le texte » est susceptible de révéler (au moins en partie) la relation entretenue par son auteur au texte lui-même. Que le responsable en soit l'auteur, l'éditeur ou le propriétaire, il apporte nombre d'informations sur le statut accordé, selon le cas, au livre ou au répertoire qu'il véhicule. La dimension la plus accessible du paratexte du *Laude libro primo* est bien entendu le péri-texte puisqu'il est transmis par le livre. Si l'épi-texte, tel que le définit Gérard Genette, reste par nécessité

1 L'appartenance d'Innocentius Dammonis à la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore, connue grâce à la préface du recueil, est la seule information objective dont nous disposons. Elle n'implique pour autant pas nécessairement que la genèse du recueil soit effectivement corrélée à cette institution. Cf. p. 279.

2 Jonathan Glixon, « Far una bella procession: Music and Public Ceremony at the Venetian scuole grandi », p. 207-208 ou Ian Fenlon, « Noise in the Square: St. Mark's in the Sixteenth Century », p. 227-228.

3 Francesco Luisi, introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 31.

4 Gérard Genette, *Palimpsestes et Seuils*.

inconnu¹, le texte produit par le propriétaire d'un livre peut, *a posteriori*, être considéré comme un réel discours sur celui-ci. Qu'il s'agisse d'un inventaire, d'une note d'acquisition ou d'une notice bibliographique, il témoigne du rapport que le propriétaire entretenait avec cet objet bien particulier. Contrairement au paratexte « autorisé », il n'est pas le fruit d'une intention de « présenter » ou de « rendre présent » l'ouvrage en question (pour reprendre les mots de Genette), mais d'une réception de sa présentation et de sa présence. À ce titre, les sources faisant mention du *Laude libro primo*, aussi rares et ténues soient-elles, ne se limitent pas à documenter l'existence d'exemplaires (aujourd'hui le plus souvent perdus) et de leur propriétaires. Elles constituent non seulement un indice de leur « consommation », mais également une trace de la valeur que lui accordait leur propriétaire. Aussi, avant d'observer (au sens fort que lui accordait Marc Bloch²) le péri-texte mis en place par Petrucci (et probablement Dammonis), il peut n'être pas inutile de s'attarder sur les quelques propriétaires de *Laude I* qui nous sont aujourd'hui connus.

1.1 Les propriétaires des livres de laude

Ercole Bottrigari (1531-1612) est le premier propriétaire des deux livres de *laude* connu de l'historiographie musicale moderne. Selon Gaetano Gaspari³, bibliothécaire du Liceo Musicale de Bologne entre 1855 et 1881, la bibliothèque de l'érudit bolonais comportait une vingtaine de volumes de Petrucci⁴. L'intérêt porté à ces ouvrages par un théoricien de la musique, dont les écrits parurent près d'un siècle après les premiers imprimés de Petrucci, apparaît d'ordre essentiellement

1 Bien que Gérard Genette, préoccupé par la présentation de l'œuvre (au sens fort), ait voulu limiter la définition de l'épitéxte au seul discours « autorisé » (c'est-à-dire à l'épitéxte auctorial et éditorial), on verra que le discours produit par le propriétaire d'un livre est également, dans une certaine mesure, un élément révélateur de la réception du texte, cf. Gérard Genette, *Seuils*, p. 346-406.

2 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Étienne Bloch (éd.), Paris, Armand Colin, 2007, chap. 2.

3 Augusto Vernarecci (*Ottaviano de' Petrucci*, p. 112-113) cite un manuscrit (aujourd'hui perdu, semble-t-il) de Gaetano Gaspari, mentionnant la présence des deux livres de *laude* dans le fonds légué par Ercole Bottrigari (il rapporte également la présence du *Hymnorum liber primus* et du *Missarum diversorum auctorum Liber primus* – Obrecht, Bassiron, Brumel, Gaspar et de la Rue). Il pourrait s'agir du folio relié dans un exemplaire de l'*Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone* d'Anton Schmid (1845, I-Bc, P.59, f. 1) que cite par Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci, a Catalogue raisonné*, p. 1169. Néanmoins, la notice de ce dernier est beaucoup moins précise (« Le sequenti parole del cav. Ercole Bottrigari [...] 1. Libro di Canz° Franc° 1502. De Orto, Jo. Stockem [...] | 2. Laude lib. p° 1508 | 3. Laude lib 2°. 1507. | 4. Mott. N° 33. 1504 [...] ») que celle de Vernarecci (« Laude libr. prim, 1508. F. Innoc. Damonis. Laude libr. 2 1507. D. Filippo, Tromboncino, Jo. Spatarus Bonon. Jacob. Folianus mut. D. Nicolo Pieroda Lodi, Marchetto, Diomede, Paulus Scotis, Baldassar, J. B. Z., An. de Antiquis Venet., F. Pietro, Lud. Milanese, Antonet, F. Benedict Bellabusca »). Selon toute vraisemblance, Vernarecci n'avait pas connaissance de l'exemplaire de la Colombine. La mention des compositeurs de *Laude II* doit donc être attribuée à Gaspari, et non au transcripteur. Si la relation de Boorman est exhaustive, il est probable que nous soyons en présence de deux états différents d'un même rapport de Gaspari sur la bibliothèque de Bottrigari.

4 Il s'agit de l'*Odhecaton A* et *Canti B*, *Laude I* et *II*, *Motetti A* et *B*, *Frottole IV, V, VII-X*, *Hymnorum I* et 8 livres de messes (*Missarum diversorum auctorum*, Misse Obrecht, Josquin I et II, Brumel, Ghiselin, Issac et Agricola). Cf. Stanley Boorman, *Catalogue raisonné*, p. 1169.

historique¹. Pour un musicien actif pendant plus de dix ans à la cour de Ferrare, engagé dans la culture madrigalesque et passionné par la musique antique, ce répertoire représentait probablement une musique ancienne, digne d'étude, certes, mais peu actuelle. Ainsi, un passage de la deuxième journée du dialogue *Il Trimerone* mentionne une série d'ouvrages et d'auteurs anciens² rappelant fortement ceux dont Gaspari rapporte l'existence dans la bibliothèque du bolonais. Si la mention des messes, des psaumes et des motets n'est guère déterminante, celle des hymnes et des *laude* semble plus significative. La liste de compositeurs ajoutée au-dessus des noms de Ockeghem, Josquin et Mouton (Bertrand Vacqueras, Johannes Stockhem, Tadinghem, Antoine Brumel et Pierre Biaumont) évoque particulièrement l'*Odhecaton A* ou *Motetti B*. Que Bottrigari se soit ou non référé aux imprimés de Petrucci présents dans sa bibliothèque, il est étonnant (et sans doute unique) de voir la *lauda* présentée comme un modèle d'écriture contrapuntique et de théorie modale, au même titre que les messes de Josquin, tandis qu'elle est aujourd'hui alternativement célébrée comme un témoin de l'avènement de la « verticalité harmonique » et de la « simplicité d'un répertoire populaire »³.

1 Le premier ouvrage musical de Bottrigari a été publié en 1593, *Il patricio, overo de' tetracordi armonici di Aristosseno. Parere, et vera dimostrazione dell'illustre signor cavaliere Hercole Bottrigaro*, Bologne, Vittorio Benacci, 1593.

2 « [...] E conforme al progresso dell' ordine, ò Sistema di quelli [les anciens modes d'église], erano anchora composte le parti, ò Voci, ò Suoni gravi, mezane, et acute de' Contrapunti trà loro; De' quali fanno testimoniantia le Messe, i Salmi, et i Motetti [ajout ultérieur : Hinni, e Laudi] primieramente di Gian Mottone di Okenghem suo discepolo e precettore di Giosquino, di Giosquino [ajout ultérieur : di Vaqueras, di Sthokem, di Tanghem di Brumel, di Biaumont] e de gli altri [molti] Musici pratici di quei tempi [...] », Ercole Bottrigari, *Il Trimerone*, giornata seconda, p. 64.

3 Ce n'est peut-être pas le lieu de rappeler en détail les vicissitudes des modèles historiographiques qui ont désigné la « simplicité » de la *lauda* comme une caractéristique populaire et/ou harmonique. Cyrilla Barr a habilement souligné la proximité chronologique de la découverte du *laudario* de Cortona en 1876 avec l'Unité italienne (*The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities*, p. xi). Soixante ans plus tard, Francesco Liuzzi, décrivait un répertoire « soit jailli avec la spontanéité et la simplicité anonyme d'une voix populaire, soit destiné au peuple par des chanteurs plus intéressés à une diffusion rapide [des sentiments religieux et de contemplations pieuses] qu'à des canons artistiques raffinés » (*La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. 1, p. 8). La même année, Knud Jeppesen interprétait l'expansion de *lauda* comme une réaction populaire à la temporalisation du pouvoir clérical italien (*op. cit.*, p. XIV). À cette représentation populaire de la *lauda* monodique et polyphonique (qui est peut-être vraie, mais trop exclusive), s'est ajoutée l'idée que cette polyphonie italienne serait à l'origine d'une conception verticale du contrepoint, influençant et humanisant l'écriture « gothique » des ultramontains. Le *Durchbruch zum musikalischen Humanismus* exposé par Helmut Osthoff en 1961 oppose le « constructivisme » et la « combinatoire » des messes « L'homme armé » à la simplicité et la clarté de l'énoncé du texte qui, chez Josquin, caractérise la messe « D'ung aultre amer » dont la « texte tend à la verticalité (*Akkordik*) et trouve son exemple dans la musique des *laude* polyphoniques italiennes de la période », (« *Durchbruch zum musikalischen Humanismus* [in der altniederländisch-französischen Musik um 1500] », p.34). La parution de la biographie de Josquin fut l'occasion de développer ce modèle qui suggère que le motet « Tu solus qui facis mirabilia » (*loco Benedictus* dans la messe « D'ung aultre amer ») prend « sans aucun doute ses racines dans le style des *laude* polyphoniques italiennes, qui est diamétralement opposé à l'art bourguignon et néerlandais » (*Josquin Desprez*, vol. 1, p. 18 et vol.2., p.81). Edward E. Lowinsky considérait en 1962 que la *lauda*, la *frottola*, le *villancico* et le fauxbourdon constituent des témoins du passage d'une « invention successive [de la polyphonie] à la conception simultanée de l'harmonie triadique avec la fondamentale (*root*) à la basse (« Awareness of tonality in the 16th century », p. 45), mais il contestait l'année suivante le modèle proposé par Osthoff en remettant en cause la datation de la messe « D'ung aultre amer » et en soulignant son antériorité sur les *laude* polyphoniques émergeant à partir de 1490 (« Scholarship in the Renaissance », p. 259-261). Pour autant, l'association de la simplicité populaire italienne à l'harmonie n'a pas été

Malheureusement, la distance temporelle qui sépare Bottrigari du répertoire imprimé par Petrucci, la dimension manifestement « classique » qu'il semble lui avoir accordé, et surtout l'absence de source directe relatant l'état de bibliothèque, interdisent de prendre ici sa collection en considération.

En redécouvrant les deux livres à la Bibliothèque Colombine, Knud Jeppesen mit au jour en 1928 un second propriétaire des *laude*¹. Parmi les 15370 volumes accumulés entre 1512 et 1539 par le bibliophile Fernando Colón (1488-1539), on compte 172 livres de musique notée (hors traités et manuscrits) dont 44 imprimés de Petrucci, 37 de Attaignant, 19 de Antico et 72 autres livres de musique². En 27 ans, il a ainsi constitué l'une des principales collections musicales particulières de la première moitié du XVI^e siècle (elle reste néanmoins plus modeste que celle de la famille Fugger à Augsbourg). Paradoxalement, par son ampleur et sa nature, cette bibliothèque désigne son propriétaire comme un médiocre informateur. Le rythme soutenu d'acquisition (en moyenne, près de 570 livres par an), la diversité des ouvrages réunis, les méthodes d'indexation (ainsi que l'a montré Catherine Chapman³, les inventaires ne précisent pas l'ordre d'achat, mais au mieux l'ordre d'envoi des acquisitions vers Séville) sont autant de symptômes d'une bibliophilie généralisée et, dans une certaine mesure, indifférenciée. La collection musicale de Fernando Colón n'est pas le fruit de l'activité d'un musicien ou d'un amateur de musique, mais bien l'infime partie d'une *bibliothèque universelle* ayant vocation, comme le stipule la clause 49 du testament de Colón⁴, à survivre dans le

remise en question. Dans ses « 85 thèses », Heinrich Bessler (*Bourdon und Fauxbourdon*, p. 198-209) considère la *dominante Tonalität* comme italienne (thèse 1) qu'il relie un peu aventureusement aux *laude* monodiques du XIII^e siècle (thèse 2) puis à la texture harmonico-tonale des chansons du nord de l'Italie (*akkordisch-tonalen Liedsatz*), notamment celles écrites vers 1430 par « le néerlandais immigré [en Italie] Johannes de Limburgia qui sont très proches de la lauda italienne ». Bonnie J. Blackburn, retenant la leçon de Lowinsky, parlait d'un « style dévotionnel », ce qui permet d'échapper à l'opposition ultramontain/cismontain, « The Dispute about Harmony c. 1500 », p. 36. Cette représentation « populaire » et « simple » de la *lauda*, la preuve de son absence d'influence sur la tradition « savante » franco-flamande, ont poussé certains auteurs à développer l'idée d'une séparation radicale entre les sphères savante et populaire, et à avancer des appréciations parfois négatives de la qualité de la musique imprimée par Petrucci dans les livres de *laude*. Jonathan Glixon (*op. cit.*, p. 40-41) considère que la « vraie *lauda* » n'a jamais été en contact avec le « milieu sophistiqué » des musiciens actifs dans les cathédrales et les cours. Jon Banks (*The motet as a formal type in Northern Italy ca. 1500*, vol. 1 p. 25) avançait que ceux-ci furent une tentative tardive de Petrucci de hausser le niveau d'un répertoire populaire afin de le rendre acceptable à public amateur de *frottole*. L'idée a été développée par Warren Drake, « Motetti B and its Relation to the Laude Repertory circa 1550 », p. 442-443). Mary Jennifer Bloxam (« La Contenance Italienne »), en revanche, a mis en évidence l'utilisation d'une *lauda* dans des motets de Compère, Obrecht et Brumel.

- 1 Knud Jeppesen, « Die neu entdeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci und andere musikalische Seltenheiten der Biblioteca Colombina zu Sevilla ».
- 2 Catherine Weeks Chapman, « Printed Collections », p. 51 et 63-64.
- 3 Catherine Weeks Chapman, *id.*, p. 37.
- 4 « yten en la primera tabla de cada libro dira don fernando colon hijo de don christoval colon, primero almirante que descubrio las yndias dexo este libro para uso e provecho de todos sus proximos rogado a dios por el e si se trocare por otro mejor dira est libro se troco y puso en lugar de otro que aqui dexo don fernando colon hijo de don christoval colon primero almirante que descubrio las yndias por que asi dio comision que se hiziese quando se hallase otro de

temps pour le profit intellectuel des lecteurs futurs et le bénéfice spirituel de son fondateur. Ainsi, bien que l'étude des inventaires de Fernando Colón ait permis une meilleure connaissance du patrimoine musical imprimé, elle reste impuissante à restituer les moteurs de sa diffusion. On retiendra que Fernando Colón a acheté le deuxième livre de *laude* en septembre 1530 à Pérouse pour 105 quartines ($\frac{1}{4}$ de ducat or), un prix sensiblement identique à celui payé pour les *Frottole XI* à la même occasion (100 quartines)¹. Bien qu'aucune référence ne soit portée sur le *Laude libro primo*, et malgré l'organisation du *Regestrum librorum B* peu respectueuse des critères chronologiques, son numéro de catalogage (6549) suggère une acquisition entre 1530-1531, durant le troisième voyage Fernando Colón².

Un troisième possesseur de *Laude I et II* est apparu avec la publication de l'inventaire de la bibliothèque de Raimund Fugger le jeune (1528-1569)³. Parmi les 78 volumes hérités de son père⁴, Raimund l'ancien (1489-1533), se trouvaient 33 livres imprimés dont la majeure partie est sortie des presses de Petrucci. Malgré son ampleur (Raimund le jeune y ajouta 252 volumes manuscrits et imprimés), la bibliothèque des Fugger diffère de celle de Colón, l'intérêt proprement musical y étant plus évident. Bien que l'enthousiasme pour la musique de Raimund le jeune soit mieux documenté⁵, les nombreux manuscrits copiés par Petrus Alamire pour le banquier de Augsbourg témoignent de la même passion⁶. Les deux livres de *laude* ont été reliés avec l'*Odhecaton A*, *Motetti A*, *Frottole IV* et *Frottole VIII'*. L'assemblage de ces 6 volumes dans la même reliure, sans doute imputable à Raimund l'ancien (donc réalisé avant 1533), est assez suggestif. Pour des raisons probablement

la mesma suerte que tuviese alguna mejoría memoria del fundador ». Cité par José Hernández Díaz et Antonio Muro Orejón, *El testamento de don Hernando Colón*, p. 151.

1 Catherine Weeks Chapman, *op. cit.*, p. 51. On trouvera une discussion du prix des imprimés de Petrucci dans Stanley Boorman, *Catalogue raisonné*, p. 331-336.

2 Catherine Weeks Chapman estime que les entrées n° 4300-7700 correspondent à la période 1530-1531, *op. cit.*, p. 37.

3 Richard Schaal, « Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. », p. 130.

4 L'inventaire porte les mentions « Geschriben gesang Puech. so ich von Hrn Vattern seligen bekhommen. In foli. In schwarz Leder eingepund mit Messinger Clausuren », puis « Dieses sein also alle alte geschribne vnd truckhte Buecher, so ich von Herrn Vattern seligen bekommen », Richard Schaal, *op. cit.*, p. 128 et 130.

5 Les 140 luths du collectionneur de Augsbourg sont restés célèbres. Cf. Richard Schaal, « Die Musikinstrumenten-Sammlung » et Douglas Alton Smith, « The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger ». Une partie de ces instruments appartenait sans doute à son père. Martin Staehelin (« Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte », p. 16) suggère que la collection musicale des Fugger ait pu être plus vaste, les exemplaires de Petrucci aujourd'hui conservés à la Österreichische Nationalbibliothek (Wien) ayant pu appartenir à Raimund le Jeune, et ceux conservés à la Bayerische Staatsbibliothek (München) à son frère, Hans Jakob.

6 Leopold Nowak, « Die Musikhandschriften aus Fuggerschem Besitz », p. 509-511.

7 [...] Harmonia musices Lib. 1.º odhecaton, Strambotij, ode. frottole. Sonettj. Lib. 4, Frottole Lib. 8., Laude Lib. 1.º et 2.º, Mutettj N° 33., sein zusammen bund mit Spago. Cf. Richard Schaal, « Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. », p. 130. Dans l'ensemble du legs de Raimund l'ancien, seuls les deux livres de lamentations, le livre de magnificats et les hymnes font l'objet du même traitement. Tous les autres ouvrages sont reliés séparément.

économiques (gain de place et de poids à l'expédition), les imprimeurs n'avaient pas l'habitude de relier eux-même leur livres. Cette tâche incombait au libraire ou à l'acquéreur¹. Bien que cela soit purement spéculatif, la reliure commune de ces six ouvrages invite à penser que Raimund Fugger a pu les acquérir simultanément². Les deux volumes de *laude* étant les plus récents de l'ensemble, Raimund l'ancien a dû acheter ces ouvrages durant le quart de siècle qui sépare leur parution de sa mort, peut-être entre 1520 et 1530, période à laquelle il accumulait les manuscrits de Alamire.

Outre ces trois possesseurs de *Laude I* et *II* dont l'existence est bien connue, un quatrième propriétaire semble avoir échappé à l'historiographie contemporaine. L'inventaire du chœur de la Kreuzkirche de Dresde dressé en 1615 par le chantre Samuel Rüling (ca. 1586-1626, Kreuzkantor entre 1612 et 1615³) forme un ensemble assez hétéroclite. Au côté des habituels antiphonaires, psautiers, missels, bibles vernaculaires (dont la traduction latine du nouveau testament d'Érasme), on y trouve une basse d'archet (*eine alte Baßfiedel*) et plusieurs ouvrages édités ou composés durant la seconde moitié du XVI^e siècle : le *Novi Thesauri Musici Liber Primus* de Gardano (1568)⁴, des magnificats de Lampert de Flétin, des messes de Sebaldus Baumann⁵ et plusieurs éditions de Praetorius⁶. Parmi ces recueils de polyphonie figure un ensemble d'ouvrages légués à la Kreuzkirche par une fondation du *Bürgermeister* Anton Turler :

Inventarium [Dresden, Rathsarchiv B VIIa 193a et BVIIa 195a] : [...] Aller Bücher undt gesänge, so der Cantor M. Samuel Rüling auffm Chor in der Creuzkirchen gefunden [den 29. Junij Ao. 1615] :

(n°27) *Geschriebene Moteten 8 Bünde in quarto*

(n°28) *Fragmenta missarum 4 Bünde*

(n°29) *Harmonicæ Musices odhecaton ein Bundt*

(n°30) *Moteten de pass. cruce, sacramento et B. virgine ein Bundt*

1 Margaret M. Smith, *The Title Page, its early development 1460-1510*, p. 18-19 et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, p. 159.

2 Parmi les nombreuses éditions de Petrucci présentes dans la bibliothèque des Fugger, un autre ensemble a été relié par Raimund l'ancien : « Magnificat Lib. 1.^o [1507], Hymnor. Lib. 1.^o [Martini, 1507] Lamentation. Lib. 1.^o et Lamentation. Lib. 2.^o [1506]. In Blaw Leder bund. Sein mit einem Spago alle 4 zusammen bunden », cf. Richard Schaal, *op. cit.*, p. 129.

3 Karl Held, « Das Kreuzkantorat zu Dresden », p. 288-294.

4 « Thesaurus Venetianus, Sechs bünde in Roth Leder », Karl Held, *op. cit.*, p. 403.

5 « Cationale aliquot missarum Seibaldi Baumannii ». Sebaldus Baumann (ca. 1515-ca. 1588) fut le premier chantre de la Kreuzkirche de Dresde (1540-1553). Cf. Karl Held, *op. cit.*, p. 251. Le chantre semble avoir légué son exemplaire des magnificats de Vincezo Ruffo (*Li Magnificat breui et aierosi di Vincenzo Ruffo*, Venezia, Scotto, 1578).

6 « Opera Michaelia Praetorii: 8 Bünde in weiß Pergament (Lat. und Teutzsche Moteten de ao. 1609).| 8 Bünde in Roth Pergament (Lateinische Moteten, de ao. 1611).| 7 Bünde in Gelb Pergament [et] 4 Bünde in Braun Pergament (Geißtl. Teutzsche Lieder 5. u. 6. Theil, 1607 u.1609).| 3 Bünde in grün Pergament (Teutzsche geistl. Psalmen, 1610).| 6 Bünde in Weiß Pappier gebunden », Karl Held, *op. cit.*, p. 403.

Paratextes

(n°31) *4 Bünde in gela leder, genant Frottole*

(n°32) *1 Bund genant Laude, libro primo et secundo Innocentii Damonis*

(n°33) *1 Bund Moteten, genand a numero trentatre.*

Auß Herrn B[ürgermeister] Turlers Seligen Testamentsstiftung herrührende¹.

Les huit volumes de *Geschriebene Moteten* sont vraisemblablement manuscrits. Huit des douze autres volumes sont indubitablement issus des presses de Petrucci : les quatre volumes des *Fragmenta missarum* (1505), l'*Odhecaton A* (1501/1503/1504), les *Motetti A* (1502/[1505]) et *B* (1503), et les *Laude I et II* (1508) reliés dans un même volume. Il n'est pas possible de définir avec certitude la nature des quatre volumes de *frottole*. Toutefois, étant donné que tous les livres imprimés de cette fondation sont datés entre 1501 et 1508, et que le premier recueil édité sous l'intitulé *frottole* qui ne soit pas dû à Petrucci date de 1515² (ce qui est tardif au vu du reste de la fondation), il semble assez probable qu'ils correspondent à quatre des neuf livres de *frottole* publiés par Petrucci avant son départ pour Fossombrone. Avec cinq éditions de Petrucci avérées et quatre probables, cette fondation n'a rien d'anecdotique. En regard de la quarantaine de particuliers possédant des éditions de Petrucci répertoriés par Stanley Boorman³, Anton Turler apparaît comme un témoin important de la diffusion des imprimés de Petrucci. Il n'est pas seulement le quatrième particulier possédant les livres de *laude* ou les *Fragmenta missarum* (avec Colón, Fugger et Herwart⁴). Exception faite des grands collectionneurs comme Colón ou Fugger, il est également l'un des particuliers possédant le plus de livres de *frottole* : on ne les retrouve en quantité analogue que chez Ercole Bottrigari (*Frottole IV, V, VII-X*) et la famille Herwart (*Frottole VI-VIII*). De même, seul l'organiste de la Marienkirche de Halle, Wolff Heintz, est connu pour avoir possédé deux éditions vénitienes de motets (*Motetti C et IV*)⁵.

La présence d'imprimés de Petrucci dans une collection particulière ultramontaine n'est en soi pas exceptionnelle. Elle suscite toutefois plusieurs interrogations. Contrairement aux cas déjà mentionnés, qui tous concernent des collectionneurs ou des musiciens, aucune source directe ne semble pouvoir désigner Anton Turler comme tel. Par ailleurs, si Joshua Rifkin a pu proposer une

1 Karl Held, *op. cit.*, p. 403-404.

2 *Canzone, Sonetti, Strambotti et Frottole. Libro primo*, Siena, Petrus Sambonettus, 1515. La datation de 1513 de l'exemplaire des *Canzone Sonetti Strambotti et Frottole* [libro tertio], (s.n. [Andrea Antico], s.d., Paris, BnF, Rés. Vmf- 36) proposée par le RISM (B-I, 1513¹) ne repose que sur le privilège de Léon X à Antico (3 octobre 1513) imprimé au f. 54^v. Knud Jeppesen, *La Frottola*, vol. 1, p. 48-49, a montré que cette date est sujette à caution puisque le même privilège est imprimé en 1518 dans les *Canzone Sonetti Strambotti et Frottole libro tertio* du même Antico.

3 Stanley Boorman, *Catalogue raisonné*, p. 346-348.

4 Sur le mécénat de Hans Heinrich Herwart, cf. Jo Ann Taricani, « A Renaissance Bibliophile as Musical Patron ».

5 Cf. *supra*. Chacune des quatre parties de ces deux éditions de motets a été reliée, probablement par leur propriétaire, avec celles des *Framgenta missarum* et de *Misse Josquin II*.

explication à la présence des ouvrages de Petrucci à Halle¹ (la collection de Wolff Heintz serait en fait celle qu'Albrecht de Brandenburg aurait laissé en 1541) rien ne permet de faire de même avec le legs de la Kreuzkirche de Dresde². Cependant, plusieurs sources permettent d'évaluer la nature de l'environnement intellectuel et musical dans lequel Anton Turler (Antonius Thurler, Thorler ou Thörler) a pu évoluer. Immatriculé à l'université de Leipzig en 1513 dans la *natione Mismensium*³, il est probablement né dans la dernière décennie du XV^e siècle, peut-être à Löbnitz⁴ non loin de Dresde. Il fut *Bürgermeister* de Dresde en 1560 et conseiller municipal (*Ratsmitglied*) de la ville entre 1544 et 1566⁵, date probable de son décès. La notice de Samuel Rüling suggère donc que la fondation est postérieure à 1560. On le retrouve également comme *magister hospitalis* au Maternihospital de 1559 à 1566⁶. Son rôle prééminent dans la municipalité et son activité de bienfaiteur des hôpitaux de la ville (bien entendu liée à sa position au conseil)⁷ le désignent comme un homme assez fortuné et une personne d'influence dans la capitale de la Saxe albertine⁸.

Johannes Reusch (ca. 1525-1582) lui a dédié, ainsi qu'à Ambrosius Erich⁹, les *Zehen deudscher Psalm Davids* imprimés à Wittenberg en 1552¹⁰. Faisant suite à un avant-propos de Melancthon, la dédicace datée du 13 septembre 1551, décrit les deux hommes comme citoyens et

1 Joshua Rifkin, « Jean Michel and 'Lucas Wagenrieder' », p. 142.

2 En revanche, ce legs suggère que les exemplaires de *Frottole* conservés dans des institutions religieuses seraient issus de fondations. C'est par exemple le cas de S. Anna à Augsbourg qui possédait, avec les *Fragmenta Missarum*, trois volumes de *Frottole* (VI-VIII) provenant de la collection de Herwart. Cf. Richard Schaal, *Das Inventar der Kantorei St. Anna in Augsburg*, p. 30 et 45.

3 « 1513 Wintersemester. 209. Rector Andreas Probst von Delitzsch. [...] De natione Mismensium [...] Antonius Torler de Lebanicz », cf. Georg Erler (éd.), *Die Matrikel der Universität Leipzig*, vol. 1, p. 529. On doit à Otto Clemen, éditeur de la *Christliche Vermahnung an Antonius Thurler* de Thomas Stör, d'avoir mis en relation l'étudiant de Leipzig et le conseiller municipal de Dresde (cf. Thomas Stör, *Christliche Vermahnung an Antonius Thurler*, p. 379-380). La longévité que suppose cette association, sans être impossible, oblige à considérer cette hypothèse avec précaution.

4 L'éditeur du matricule de Leipzig suggère Lesnitz (Lesnice, dans l'actuelle République Tchèque) comme origine. Toutefois, cette proposition s'accorde mal avec l'inscription de Turler au sein de la *natione Mismensium* (ou *misnensis*, c'est-à-dire, Meißen en Saxe). Lebanicz semble donc plus probablement renvoyer à Löbnitz.

5 Otto Richter, *Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der Stadt Dresden*, vol. 1, p. 421-423.

6 Alexandra-Kathrin Stanislaw-Kemenah, *Spitäler in Dresden*, p. 122.

7 En 1552, il finance ainsi la fonte des cloches de l'église du Bartholomäihospital (cf. Otto Richter, *op. cit.*, vol. 3, p.226) ; en 1563, il achète du bétail à la Maternispital (cf. Alexandra-Kathrin Stanislaw-Kemenah, *op. cit.*, p. 85) ; en 1538/39, il soutient financièrement des pauvres du Jakobshospital (cf. Alexandra-Kathrin Stanislaw-Kemenah, *op. cit.*, p. 237).

8 On trouve également la notice de la vente d'un terrain de Turler à Simon Rost, secrétaire de la chambre ducale, le 6 avril 1553 (cf. Detlef Döring, *Katalog der Handschriften der Universitäts-Bibliothek Leipzig*, vol. 1, t. 3, p. 65).

9 Ambrosius Erich était *Amtsschösser* (fonctionnaire responsable de la collecte des impôts) des Kurfürsten Moritz et August depuis au moins 1537. Il obtint le statut de *Bürger* de Dresde en 1542. Cf. Otto Richter, *op. cit.*, vol. 1, p. 22, 62 et 218.

10 *Zehen deudscher Psalm Davids sampt einem schönen Gebet aus dem Propheten Hieremia in vier Stimmen gebracht. Durch Johannem Reuschium Rotachensem. Mit einer Vorrede D. Philipp Melanths. Gedruckt zu Wittenberg Durch Georgen Rhawen Erben, Wittenberg, 1552.*

membres du conseil de Dresde (*Bürgern und des Rhats zu Dressden*), beau(x)-frère(s) et soutiens (voire mécènes) du musicien (*meinen groszügigen Herrn Schwager und Förderern*) et amateurs (ou protecteurs) de la musique (*dieweil E. E. beide der Musica sonderliche Patronen sind*)¹. La mention de la présence de Turler au conseil municipal de Dresde ne laisse aucun doute quant à l'identité du dédicataire des psaumes et du fondateur du legs à la Kreuzkirche. Toutefois, l'hypothèse d'un lien familial entre Turler et Reusch doit être prise avec précaution : plus de trente années séparent la naissance des deux hommes (Reusch est né vers 1525) et le terme *Schwager* est au singulier (il pourrait ne désigner que le *Schösser*). Durant la conception de ses psaumes polyphoniques, Johannes Reusch était Kantor et professeur à la *Stadtschule* de Meissen². Quelle qu'ait été la nature du lien les unissant, la proximité géographique et politique des deux villes

1 L'avant-propos de Melancthon et le début de la dédicace sont transcrits par Rafael Mitjana, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsala*, vol. 1, col. 382 : « [f. A3] Den Erbar: Namhafften und wolweisen Ambrosio Erichen Amptsschössern, und Antonio Thürlern, Bürgern und des Rhats zu Dressden, meinen groszügigen Herrn Schwager und Förderern. — Gottes gnad, sampt meinem freundwilligen dinst allzeit zuvor, Erbare, Namhaffte und Wolweise, Groszügige liebe Herrn, Schwager und Förderere. Es haben mich etliche aus meinen bekanten zum offermal angelanget, gegenwertige deudsche Psalmen, so ich in diesen geschwinden leufften, zum teil mir selbs zum trost, zum teil auch andern guten Freunden zu gefallen, nach meinem geringen verstand, in vier stimmen gebracht, in druck zuvorfertigen. ». On trouvera la suite du texte dans Theodor W. Werner, « Die im herzoglichen Hausarchiv zu Zerbst aufgefundenen Musikalien », p. 688-689 : « Wiewol ich aber weis wie sorglich und sorglich es ist vieler ursachen halben itziger zeit etwas an tag zu geben so habe ich mich gleichwol endlich bereden lassen und inen im namen Gottes gefolget Gott weis wie es geraten wird. | Ich habe sie aber Großzügige liebe Herrn E. E. dienstlicher Meinung dedieirn und unter der selben namen ausgehen lassen wöllen umb zweier ursachen willen. Erst[f. A3v]lichen das ich mich für die vielfeltigen wolthaten so mir von den selben widerfahren mit diesem wiewol ganz geringen und armen Schreibergeschencklin etlicher Massen dankbar erzeiget. Zum andern dieweil E. E. beide der Musica sonderliche Patronen sind die selben für andern zum höchsten lieben ehren und fördern das sie sich auch dieser schlechten und einfeltigen Psalmlin annemen und sie im fall der not für den Calumniatoribus vorteidingen und vorfechten wolten welches sie denn (sonder zweivel) gerne thun werden auch dazu gut fug und ursachen haben. Denn was von mir geschehen ist niemand zuverdries sondern dem Allmechtigen furnemlich zu ehren obgedachten meinen guten Freunden so solches von mir begert zu gefallen und der lieben Jugent der ein jeder nach seinem vermügen zu dienen schuldig zur nützlichen ubung geschehen. | Es ist fürwar wie ein jeder Christ bekennen mus der liebe Psalter ein solch buch das man jederman auf waserley weise man nur köndte auff's fleissigste einbilden solte. Und were zu wüdschen weil ist (Gott lob) in allen wol angerichten Schulen neben und mit andern guten Künsten auch die Musica statlichen getrieben wird und auch Deutschland viel feiner Musicos gibt das sich etliche der unvorstendigen Jugent und Leien so das Latein nicht verstehen zum besten umb den selben gar wie er von dem Ehrnwirdigen Herrn Doctore Martino Luthero seliger gedechtnis vordeudscht ist annemen und in mit feinen artigen und gereimpten melodeien ziereten. Denn die Musica (wie die erfahrung zeuget) die text so unter ir beschlossenen und gleich als mit ir umbwunden in die Herzen der Menschen viel tieffer bildet denn wenn man sie schlecht [f. A4] und on Musicam dahin lieset. Wendet man doch viel schöner melodeien auff bul und andere leichtfertige Lieder wolte man sie denn nicht viel lieber auff schöne herrliche und geistliche text wenden umb welcher willen diese tewre Kunst dem menschlichen Geschlecht von Gott furnemlich vorliehen? Ich wil aber nicht zweiveln es werde ein jeder Christlicher Musicus das seine nach vermögen willich und gern darbey thun. Sonderlich weil auch der heilige Paulus die Christen mit ernst vermanet Col. III. das sie dem Herrn von herzen geistliche Lieder und Psalmen singen sollen etc. | Letzlichen Groszügige liebe Herrn wil ich E. E. dienstlichen gebeten haben sie wolten diese meine geringe arbeit im besten von mir an und auffnemen Auch mein danckbar gemüt daraus vormercken. Do der Allmechtige der mal eins gelegenheit geben wird das ich densenben in einem mehrer, und gr'ssere werde dienen können sollen sie mich allzeit bereit und ganz willigefinden. Wie also hiermit viel gedachte E. E. sampt alenn den iren in den gnedigen schuz des ewigen Gottes befolhen haben. Geben Meissen den XIII. Septemb. Anno M.D.Lj. E. E. ganzwilliger Johann Reusch ».

2 Walther Dehnhard, *Die deutsche Psalmmotette in der Reformationszeit*, p. 51.

(Meißen étant le siège épiscopal et Dresde la résidence ducal depuis 1485) suggère que cette dédicace ne se limite pas à une simple reconnaissance formelle. Il est en outre possible d'établir l'existence d'un lien parenté entre Anton Turler et un musicien dont l'activité est également documentée en Saxe. Christophorus Thurler Dresdensis, *Kantor* de Sankt Jakob à Chemnitz entre 1543 et 1546¹, a été immatriculé à l'université de Leipzig en 1537 sous le nom de « Christopherus Thorler de Lesnitz »². Un quart de siècle plus tôt, Anton Turler y apparaissait en tant que « Antonius Torler de Leßanicz ». Tous deux originaires de Löbnitz, portant le même nom, ces deux hommes ont dû être familiers. Dans cette même ville, on trouve en 1560 un organiste du nom de Johannes Thurler³. Pour finir de situer l'environnement familial, signalons Hieronymus Turler, traducteur de Castiglione et de Machiavelli et auteur de l'un des premiers manuels de voyage⁴. Il est en outre possible d'envisager un autre lien entre Anton Turler et un musicien, de manière toutefois plus fragile. Un motet de Johannes Heugel, daté du 10 novembre 1541, rend un hommage appuyé à un Antonio Turler :

Si mihi Persarum gazas fortuna dedisset, / Quæ veterum miris sunt celebrata modis, / Si daret et rutilas dives Pactolus arenas / Lydius et secum quas trahit Hermus opes, / Aurea ne dubites animo Turlere benigno / Clare vir Antoni quia tibi dona darem. / Sed quia nec fuluo turget mihi pera metallo / Nec multas adeo capsula fundit opes, / Hoc cantu interea mentem oblectare licebit / Heugelius prompta quem tibi mente dedit.

Accipe Jessæi cælestia carmina vatis / A me quæ cantu sunt decorata novo. / Accipe præterea modulamina cætera, quæ nunc / Protulit ingenii vena maligna mei. / Iugiter absentis sint hæc monumenta sodalis, / Qui te plus oculis diligit ipse suis. / Quæ si grata tibi cognovero dona fuisse / Mittere conabor post meliora. Vale⁵.

Après Thomas Stoltzer, Johannes Heugel a été avec Johannes Reusch l'un des premiers compositeurs de psaumes polyphoniques en allemand (1562-1565). Anticipant de dix années la dédicace de Reusch, la composition du motet correspond à la période durant laquelle Anton Turler est le mieux documenté, et il ne semble pas impossible qu'il s'adresse ici au conseiller de Dresde.

1 Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, p. 36.

2 Georg Erler (éd.), *op. cit.*, vol. 1, p. 624 (1537, *De Misnensium natione*).

3 Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin, Wilhelm Issleib, p. 203.

4 La première partie des *Istorie Fiorentine* de Machiavelli a été traduite sous le titre *De migrationibus populorum septentrionalium post devictos a Mario Cimbro et de ruina Imperii Romani liber. Factus ex italico sermone latinus per Hieronymus Turlerum*, Hanoviae apud Guilielmum Antonium, 1601. Le *Cortegiano* est sorti quarante ans plus tôt avec l'intitulé *De perfecto aulico Balthasaris Castilionii deque eius in latinam linguam versione narratio ad Chr. Carolovicium*, Witeberga, Johannes Crato, 1561. Le manuel *De Peregrinatione Et Agro Neapolitano Libri II. Scripti ab Hieronymo Turlero*, Per Bernhardum Iobinum. Argentorati, 1574, a eu un certain succès et a été traduit en anglais sous le titre *The traveller*, William How, London, 1575.

5 *Kassel*, 4^o Ms. Mus. 43, n^o 19, f. 15^v-17^v. Le motet est catalogué dans Clytus Gottwald (éd.), « Manuscripta musica », p. 565. Le texte est transcrit dans Willibald Nagel, « Johann Heugel (ca. 1500-1584/5) », p. 100.

Toutefois, bien que l'on ait suggéré que ce dernier ait pu rencontrer le Hofkomponist de Philipp le magnanime (der Großmütige) à l'université de Leipzig¹, l'hypothèse semble assez improbable, les biographies plus récentes estimant la naissance de Heugel entre 1500 et 1510². L'hypothèse d'une relation amicale entre Turler et Heugel doit donc être prise avec précaution.

Ce n'est toutefois pas en tant que musicien ou amateur de musique que Anton Turler est aujourd'hui connu. En 1524 paraissait une *Flugschrift* intitulée *Christliche Vermahnung an Antonius Thurler*³. Son auteur, Thomas Stör, ardent et polémique réformateur de Dresde⁴, y présente le futur *Bürgermeister* comme un homme « sage et miséricordieux » (une formule probablement conventionnelle) ayant, par la grâce de Dieu, « reconnu l'évangile », puis quelques lignes plus loin, laisse entendre que celui-ci ait été au service du duc Georg de Saxe (Georg der Bärtige) :

*Geliebter Anthoni, ich dank meinem gott, so offi ich ewer gedenck, in meinen geebet für euch, mit grossen freuden, uber die erkentnuß des evangeliums, so euch von gottes genaden der geyst des hern mitteylen ist, In sonderheit, dieweyl ich vermerckende byn, ewer ungeferbete lieb, auß lautherem gegenwertigenn glaubenn flyessende, wirklich gegen den nottürfftigen sich so manhafftig beweysen*⁵.

*[...] Aber dieweyl ewer leben, wesen unnd handel gentzlich in den sorgfeltigen dienstbarkeiten der fürsten verfasst ist, darin euchwenig luft, lieb nach bequemheit zû solcher christlicher ubung widerfaren und begegen mag, – den was haben Christus und Belial für ein gemeinschaft miteinander? – wolt euch wol eins stetten vermaners zimmen, der on unterlaß zum bestenn anhilde*⁶.

La date de parution de cette « exhortation » n'est peut-être pas innocente. L'année précédente (31 mai 1523), le chapitre de Meissen, soutenu par le duc de Saxe, farouche opposant aux mouvements hussistes et luthériens, était parvenu à faire canoniser l'évêque Benno⁷. La célébration du nouveau saint semble avoir été une tentative de contrer l'influence de la Réforme dans la Saxe

1 Willibald Nagel, Willibald Nagel, *op. cit.*, p. 81-82 et « Der Hofkomponist Johann Heugel », p. 361.

2 Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am Kurpfälzischen Hof*, p. 167 et Susanne Cramer, *Johannes Heugel*, p. 7-13.

3 *Ein christliche vermanung Thoman Störs, an den erbarn weisen Anthonium Thürler gestellt. Das er in den wercken der lieb (wie angefangen) bestendigklich verharren wöl.*, s.l., s.n. 1524 (cf. Stör, Thomas, « Christliche Vermahnung an Antonius Thurler (1524) ». Karl Schottenloher attribue l'impression du *Flugschrift* à Erlinger, *Die Buchdruckertätigkeit Georg Erlingers in Bamberg*, p. 90.

4 Annerose Schneider, « Thomas Stör, ein Zeuge der frühen Reformationsbewegung », p. 195-208. Certains écrits de Stör, tels le *Christlichen Weingarten*, également édité en 1524, sont particulièrement véhéments et polémiques : « Allerliebsten brüder in Cristo/ Es ist vorhanden die stundt und zeyt vom schlaff des unglaubens auff zustehen/ sintemal unser heil neher ist/ dann da wirs glaubeten/ die finster nacht verwickeltter gewissen ist vergangen/ Der tag aber ist herbey kommen/ drumb last uns die finsterniis unsers herzens ablegen/ und in dem licht göttlicher warheit erbarlich wandel etc. », préambule du *Christlichen Weingarten*.

5 Thomas Stör, « Christliche Vermahnung an Antonius Thurler », p. 387.

6 Thomas Stör, *id.*, p. 390-391.

7 Christoph Volkmar, *Die Heiligenerhebung Bennos von Meissen (1523/24)*, p. 79.

albertine et peut à ce titre faire figure de prélude à la formation de l'éphémère Dessauer Bund en 1525. Luther, dont la Bible venait d'être interdite dans le duché, s'y opposa avec vigueur dans un pamphlet imprimé en mai 1524¹. Dans ce contexte tendu (la *Bauernkrieg* est alors en plein essor dans les états voisins), la *Christliche Vermahnung* revêt une portée non négligeable : au travers de Turler, c'est à l'ensemble de l'élite saxonne que s'adresse l'auteur. Malgré un ton moins polémique – l'exhortation est avant tout un appel à la foi dans les œuvres de l'amour et de la miséricorde – Thomas Stör y souligne le conflit entre les engagements religieux de Anton Turler et ceux de son employeur Georg (*was haben Christus und Belial für ein gemeinschaftt miteinander*). Vingt ans avant d'intégrer le conseil municipal de Dresde, Anton Turler y est décrit comme un homme sensible à un mouvement religieux qui s'oppose à la position adoptée par le pouvoir, mais qui n'a pour autant pas renoncé à y collaborer.

Malgré l'absence de données biographiques plus précises, le fondateur du legs des deux livres de *laude* à la Kreuzkirche apparaît ainsi comme un personnage influent de la municipalité de Dresde, appartenant à une élite cultivée, entretenant des liens de parenté avec plusieurs musiciens professionnels et intellectuellement proche de la Réforme². Anton Turler n'est pas le seul particulier de l'Empire (hors mécènes et musiciens) à avoir possédé une collection d'imprimés musicaux. Stanley Boorman signale plusieurs personnages comme Soranus Moncill, Johannes Moibam ou Andreas Suenulus³, propriétaires de livres de motets, de messes ou de *frottole*. Mais on ne trouve une collection dont l'ampleur est analogue à celle de Turler que chez Ulrich Starck (1484-1549)⁴, un notable de Nürnberg ayant prêté ses livres à Sebald Heyden en vue de la conception du *Musicae* de 1537⁵. Comme Turler à Dresde, Starck était membre du conseil municipal de la ville. Figure majeure de la politique de Nürnberg, on possède de lui plusieurs portraits, notamment de Johann Friedrich Leonard (s.d., Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel) et d'Albrecht Dürer (1527, British

1 Martin Luther, *Wider den neuen Abgott und alten Teufel, der zu Meissen soll erhoben werden*, Wittenberg, Hans Lufft, 1524.

2 La fréquence avec laquelle les imprimés de Petrucci apparaissent dans les milieux réformés impériaux est étonnante. Wolff Heintz était proche de Martin Luther comme en témoigne une lettre de condoléances rédigée après le décès de la femme de l'organiste en 1543 : « Trostschrift D. Mart. Lutheri an Wolff Heintzen uber tödlichem Abgang seines Ehelichen gemals. Dem Erbarñ fürsichtigen Wolf Heintzen Organisten zu Hall etc. Gnade und Friede in Christo. Izt diese stunde zeigt mir D. Jonas an wie im sey von Halle geschrieben mein lieber Wolff Heintze [...] », *Der Zwelffte und letzte Teil der Buecher des Ehrn wirdigen herrn: D. Mart. Lutheri*, f. 172^v.

3 Stanley Boorman, « Petrucci in the light of recent research », p. 146.

4 Cf. *ADB-NDB*, <http://www.deutsche-biographie.de/sfzS18048-6.html>

5 « In quibus exemplis, ita conquirendis, certe haud vulgarem a me inivit gratiam Udalricus Starcus, vir ut alioqui genere et honestate clarus, ita & musicae amantissimus, & propterea dignus, cui in his nostris libellis sua memoria sit. Is enim, ut est humanissimus, omnes suos libros, quos Musicarum cantionum electissimos habet, in hunc usum mihi aliquandiu commodaverat », Sebald Heyden, *Musicae id est artis canendi libri duo* (1537), f. A_{iii}.

Museum). Bien qu'aucun de ses ouvrages ne semble avoir été conservé, la teneur du traité permet de s'en représenter la nature¹. La collection de Starck devait essentiellement être constituée de messes classiques – Josquin, Obrecht, Isaac, Agricola, *etc.* – et de quelques motets. En cela, elle diffère grandement de celle de Turler dans laquelle le répertoire « domestique » prédomine.

1.2 Les *Pandectarum sive Partitionum universalium de Conrad Gessner*

Bien qu'elle ne concerne que le deuxième livre de *laude* et n'implique pas nécessairement la présence d'un propriétaire, l'annexe du septième livre des *Pandectarum sive Partitionum universalium*² de Conrad Gessner (1516-1565), publiées en 1548, n'est pas dénuée d'intérêt. Parfois célébrées comme le « premier répertoire bibliographique systématique », les *Pandectarum* sont organisées en 19 livres, dont le septième est dédié à la musique³. Parmi les près de 300 entrées de bibliographie musicale, apparaissent 17 volumes imprimés par Petrucci durant son activité à Venise : le *Laude libro secondo*⁴, les trois livres de chansons (*A, B et C*)⁵, cinq livres de *frottole* (*II, IV, V, VI et IX*)⁶, les trois premiers livres de motets (*A, B et C*)⁷ et les messes de Obrecht, Josquin, Ghiselin, de la Rue et Agricola⁸. Rapportant l'existence de nombreux imprimés aujourd'hui perdus, il a essentiellement été étudié dans une perspective patrimoniale⁹. Cependant, l'intérêt du septième livre ne se limite pas à la restitution d'un répertoire disparu. Le souci manifeste d'insérer chaque entrée bibliographique dans une classification systématique en fait le témoin d'une manière particulière de penser les livres de musique. Son analyse peut révéler quelques aspects de leur réception.

1 Cristle Collins Judd (*Reading Renaissance Music Theory*, p. 101-102) suggère que cette collection a pu être constituée d'imprimés de Petrucci, ou de copies de ceux-ci. Bien que cela soit possible, rien dans le traité de Heyden ne permet de le penser.

2 Il s'agit du second volume de la *Bibliotheca univeralis* (1545) consacré aux sciences, à la philosophie et aux arts. On trouvera une description du livre VII dans Lawrence F. Bernstein, « Bibliography of Music in Conrad Gesner's *Pandectae* (1548) ».

3 *Pandectarum sive Partitionum universalium liber VII. De Musica*, f. 81^v-86^v.

4 *Pandectarum sive Partitionum*, f. 84^v : « Laude liber secundus, ibidem » [per Octavianum Petrutium excusi].

5 *Id.*, f. 82^v : « Cantus centum signati A [Odhecaton A]. | Cantus quinquaginta signati B. | Cantus centum quinquaginta signati C » et f. 84^v : « Harmonicae Musices Odhecaton, impressum Venetijs. | Cantus B. numero quinquaginta, ibidem. | Cantus C. numero 150. Venetiis per Octavianum Petrutium excusi. ».

6 *Id.*, f. 84^v : « Strambotti, ode Frottole, sonetti, & modus cantandi versus Latinos, & capitula, liber 4. Venetiis apud Octavianum Petrucium. | Frottole liber quintus, & liber sextus. | Liber secundus, apud eundem Petrucium. | Liber nonus ibidem ».

7 *Id.*, f. 83 : « Motetti de piu sorte signati A. | Motetti de passione signati B. » et f. 85 « Motetti A. numero 33. Latini, Venetiis impressi ».

8 *Id.*, f. 83 : « Missæ quinque de Obreth | Missæ quinque de Josquin | Missæ quinque de Gisilin. | Missæ quinque Petri de la Rua. | Missæ quinque Alexandri. ».

9 Lawrence F. Bernstein, *op. cit.*, p. 125-126.

Les 116 premières entrées (*titulus I-III*) concernent exclusivement des ouvrages (ou parties d'ouvrages) théoriques¹. La section *titulus III* (n° 117-130) est consacrée au chant liturgique, combinant plain-chant et polyphonie, dont un livre de motets². Elle se termine sur un ensemble de livres de chant figuré imprimés par Petrucci (motets et messes, n° 131-140) parmi lesquels se trouvent curieusement les trois *Canti*³. Malgré son objet profane qui laisse attendre quelque référence à la *frottola* ou à la chanson, la section *titulus V* (n° 141-156) est essentiellement dédiée aux madrigaux, auxquels se mêlent quelques motets. On n'y trouve aucun ouvrage de Petrucci⁴. La section suivante, *titulus VI*, présente quelques autorités antiques, auxquelles sont adjoints les compositeurs cités par Glareanus dans le *Dodecachordon*⁵, qui se voient ainsi élevés au rang d'autorités modernes. Enfin la dernière section (*titulus VII*, n° 164-211), consacrée à la musique instrumentale⁶, accorde l'essentiel de son attention aux traités (ou parties de traités), en particulier à ceux discutant du monocorde. Dans son ensemble, l'organisation choisie par Gessner suit une représentation assez conventionnelle du domaine musical, malgré une mise en œuvre parfois inattendue : musique théorique ; musique pratique (chant liturgique et profane) ; autorités ; musique instrumentale. La section VI consacrée aux autorités musicales eut été en bonne position au début du livre, à moins qu'elle ne soit considérée comme la clôture du couple théorique/pratique. La

1 « [Titulus I] *Musicae laus & veterum musicorum enumeratio* [...] (f. 81^v). *Titulus II. De pertinentibus ad vocem & symphoniam*. [...] (f. 81^v-82). *Titulus III. Qui de Musica arte seu methodo tractationes intergras, aut introductiones, theorice, aut practice, scripserint, Græci primm, deinde Latini veteres & recentiores*. [...] *Recentiores qui Musicam theoricam & practicam scripserunt, ordine alphabetico enumerati*. [...] » (f. 82-82^v).

2 « *Titulus III. De Cantionibus ecclesiasticis* [...] *Mutetarum divinitatis, quae quinquae absolutae vocibus ex multis praestantissimorum academiis collectae sunt, liber impressus Venetiis 1544*. [...] *Missae diversorum auctorum liber impressus*. | *Missarum decem à clarissimis Musicis compositorum, necdum antea (exceptis tribus) æditarum, libri 2. impressi Forosempronij 1515* ». Les *Mutetarum divinitatis* se réfèrent probablement aux *Mutetarum Divinitatis Liber Primus* [...] Anno à Deipare Partu M. D. XXXXIII. Jo. Antonius Castellioneus Mediolani Excudebat in Curia ducis impensis Bernardi Calusci Die. xii. Mensis Decembris (RISM 1543³). Stanley Boorman (*Catalogue Raisonné*, p. 420-422) a montré que malgré la date « Forosempronij 1515 », les *Missarum decem* renvoient à une édition de Giunta (1522). Malgré le peu de précision de l'intitulé, il est possible que les *Missae diversorum auctorum* correspondent aux *Missarum diversorum auctorum Liber primus* de Petrucci (1508), ou au volume homonyme de Antico (1521).

3 *Libri de cantu figurato in Italia impressi*. Cantus centum signati A [Odhecaton A]. | Cantus quinquaginta signati B [Canti B]. | Cantus centum quinquaginta signati C | Motetti de pius sorte signati A. | Motetti de passione signati B. *Missæ quinque de Obreth* | id. de Iosquin | id. de Gisliln. | id. Petri de la Rua. | id. Alexandri. | Plura vide in Appendice huius libri. (f. 82^v-83).

4 *Titulus V. De Cantionibus, profanis præcipue, Latinis, Italicis, Gallicis*. [...] | *Libri Italici*. Moteti de la fiore, hoc est cantilenae variis vocibus, liber impressus. [...] | *Libri Gallici*. [...] (f. 83). Sous la rubrique « Libri Italici », les *Moteti de la fiore* évoquent le dernier recueil de motets imprimé par Petrucci en 1538 (*Motteti del Fiore*), mais il s'agit plus probablement du *Secundus liber cum quinque vocibus. Fior de mottetti tratti dalli mottetti del fiore* imprimé à Venise par Antonio Gardano en 1539 (RISM 1539⁶), comme le suggère Lawrence F. Bernstein (*op. cit.*, p. 147), voire de l'un des volumes imprimés à Lyon par Jaques Moderne (*Motetti del Fiore*) entre 1532 et 1542.

5 *Titulus VI. De Musicis auctoribus priscis & novis*. [...] *Musici Symphonetæ, qui in locupletissima Hen. Glareani Musica citantur, ordine literarum*. (f. 83). Le *Dodecachordon* est le seul livre traitant de la musique dont il est certain que Gessner ait été propriétaire. Cf. Lawrence F. Bernstein, *op. cit.*, p. 128.

6 *Titulus VII. De musicis instrumentis, & ijs qui eorum usu claruerunt*. (f. 83-84).

Paratextes

section VII est difficilement réductible au seul domaine instrumental. Mentionnant en grande partie des ouvrages traitant du monocorde, elle est largement consacrée à des questions théoriques ou propédeutiques. À ces sept sections, est adjointe une annexe dont Johannes Frisius (Hans Fries, 1505-1565), philologue, pédagogue, luthiste et ami de Gessner, semble avoir eu la responsabilité, ne serait-ce que comme informateur¹. Elle concentre l'essentiel des entrées renvoyant au répertoire musical (f. 84-86^v, n° 212-295). Cette annexe est organisée selon un système dont les grandes lignes correspondent aux *titulus IIII* et *V* : (1) *De cantionibus ecclesiasticis* (n° 213-240) ; (2) *De cantionibus Italicis, vel in Italia impressis præsertim Venetiis* (n° 241-254) ; (3) *Madrigali Italici, Venetiis excusi* (n° 255-264) ; (4) *Motetti Italici, vel in Italia impressi* (n° 265-276) ; (5) *Cantiones Gallicæ* (n° 277-285) ; (6) *Cantiones Germanicæ* (n° 286-295). Elle se conclut par la présentation des tables du *Dodecachordon* et de la *Musica theorica* de Fogliano.

Mêlant des critères d'ordre bibliographique (lieux d'impression) et générique (nature du répertoire), la classification adoptée par Conrad Gessner peut sembler à première vue confuse. Néanmoins, cette double classification trahit une pensée indéniablement systématique. Dans le livre VII comme dans l'annexe, les messes appartiennent exclusivement à la catégorie générique *De cantionibus ecclesiasticis*. Il en va de même des madrigaux, catalogués dans le groupe *De cantionibus profanis* auquel correspondent les *Madrigali Italici* de l'annexe. Les motets (et/ou psaumes) et les chansons sont intégrés aux deux catégories bibliographique et générique : les premiers apparaissent dans le *Titulus V* en fonction de leur origine (*Italicis, Gallici*), en correspondance aux catégories *Madrigali + Motetti Italici, Cantiones Gallicæ* et *Cantiones Germanicæ* de l'annexe ; les seconds apparaissent dans le *Titulus IIII* pour les mêmes raisons, une sous-catégorie italienne (*Libri de cantu figurato in Italia impressi*) y ayant été ajoutée. Les seuls réels « accidents » de cette classification sont les traités de Ganassi (*De cantionibus Italicis*) que l'on eût volontiers classé dans le *Titulus VII*. Dans ce système à double critère, la plupart des imprimés de Petrucci ont ainsi pu prendre leur place dans le septième livre et son index, à l'exception des *frottole* et des *laude* qui ne bénéficient pas d'une classification générique. La qualité principale que leur reconnaît implicitement Gessner est d'ordre bibliographique : leur impression à Venise. Sans doute est-il possible d'interpréter cette classification « par défaut » comme le signe de la désuétude de la *frottola* vers le milieu du XVI^e siècle. Il n'en reste pas moins intéressant de constater que le *Laude libro secondo* y a été associé.

1 « Appendix Cantionum aliquot in diversis linguis æditarum, quarum nunullæ etiam ad instrumenta idonæ sunt, à doctissimo Musices & reliquarum artium liberalium viro magistro Io. Frisio nobis dictata » (f. 84).

Classification des imprimés de Petrucci dans les *Pandectarum* de Gessner

Pandectarum sive Partitionum universalium liber VII. De Musica

<p>Titulus I. De musica in genere (f. 81^v), Titulus II. De pertinentibus ad vocem & symphoniam (f. 81^v-82), Titulus III. Qui de Musica arte seu methodo tractationes intergras, aut introductiones, theorice, aut practice, scripserint, [...]. Recentiores qui Musicam theoreticam & practicam scripserunt, ordine alphabetico enumerati. [...] (f. 82-82^v)</p>	<p>Appendix Cantionum aliquot in diversis linguis æditarum, quarum nonnullæ etiam ad instrumenta idoneæ sunt, A doctissimo Musices & reliquarum artium liberalium viro magistro Io. Frisio nobis dictata.</p>
<p>Titulus IIIII. De cantionibus ecclesiasticis (f. 82^v-83) [plain-chant, hymnes, motets, messes] <i>Missæ diversorum authorum liber impressus.</i> [...]</p> <p>Libri de cantu figurato in Italia impressi <i>Cantus centum signati A.</i> <i>Cantus quinquaginta signati B.</i> <i>Cantus centum quinquaginta signati C.</i></p> <p><i>Motetti de piu sorte signati A.</i> <i>Motetti de passione signati B.</i> <i>Missæ quinque de Obreth</i> <i>Missæ quinque de Iosquin</i> <i>Missæ quinque de Gisilin.</i> <i>Missæ quinque Petri de la Rua.</i> <i>Missæ quinque Alexandri.</i> Plura vide in Appendice huius libri.</p>	<p>De cantionibus ecclesiasticis (f. 84-84^v) [psaumes, magnificats, motets, messes, polyphonies diverses, dont bicina, etc.]</p> <p>De cantionibus Italicis, vel in Italia impressis præsertim Venetiis. (f. 84^v) <i>Harmonicæ Musices Odhecaton</i>, impres. Venetiis. <i>Cantus B. numero quinquaginta</i>, ibidem. <i>Cantus C. numero 150</i> Ven. per Octav. Petr. excusi. <i>Laude liber secundus</i>, ibidem. <i>Strambotti, ode Frottole, sonetti</i>, [...], <i>liber 4.</i> Venetiis apud Octavianum Petrucium. <i>Frottole liber quintus, & liber sextus.</i> <i>Liber secundus</i>, apud eundem Petrucium. <i>Liber nonus</i> ibidem. [frottole, motets, canzone, traités de Ganassi]</p>
<p>Titulus V. De Cantionibus profanis præcipue, Latinis, Italicis, Gallicis. (f. 83) [chansons et odes imprimées en Allemagne]</p> <p>Libri Italicis. [Madrigaux et motets]</p> <p>Libri Gallici [Madrigaux et motets] Plura vide in Appendice huius libri.</p>	<p>Madrigali Italicis, Venetiis excusi. (f. 84^v-85) [madrigaux]</p> <p>Motetti Italicis, vel in Italia impressi (f. 85) [motets] <i>Motetti A. numero 33.</i> Latini, Venetiis impressi. [...]</p> <p>Cantiones Gallicæ (f. 85) [chansons, motets, psaumes]</p> <p>Cantiones Germanicæ (f. 85-85^v) [chansons, psaumes, tablature pour luth]</p> <p>tables du <i>Dodecachordon</i> (f. 85^v -86^v) et de la <i>Musica theorica de Fogliano</i> (f. 86^v).</p>
<p>Titulus VI. De musicis authoribus prisicis & novis. [...] Musici Symphonetæ, qui in locupletissima Hen. Glareani Musica citantur, ordine literarum (f. 83), Titulus VII. De musicis instrumentis, & ijs qui eorum usu claruerunt. (f. 83-84).</p>	

Conrad Gessner, ayant en partie travaillé sur la base de catalogues d'imprimeurs et d'inventaires de bibliothèques¹, n'a pas eu un accès direct à l'ensemble des ouvrages qu'il mentionne

¹ *Pandectarum sive Partitionum universalium liber primus. De Grammatica*, f. 21-21^v : « Typographi & bibliopolaæ plaerique præsertim quibus instructor librorum surpellex est, tabulas et indices librorum à se impressorum aut venalium habent quorum nonnulli etiam libellis sunt [...] Indices in Bibliothecas aliquot insigniores, quos itidem

dans les *Pandectarum*. Durant ses voyages de recensement, Gessner a fréquenté de nombreuses bibliothèques italiennes, notamment celles de San Salvatore de Bologne et de Sant'Antonio de Venise, appartenant toutes deux à la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore. Il n'y a pas copié de références relatives au chant figuré – moins encore au *Laude libro primo* – mais la *Ptolemæi Musica cum expositione Porphyrii* et l'*Alypii isagoge Musica, alias Musica theorica*¹. L'intérêt manifeste de Gessner pour les sciences spéculatives explique peut-être la prédominance des références théoriques dans ce septième livre consacré à la musique. À l'exception du *Dodecachordon*, dont il fait largement usage, aucun ouvrage musical n'a pu être identifié dans sa bibliothèque². L'annexe, dans laquelle se concentre l'essentiel des références au chant figuré est due, on l'a vu à Johannes Fries. Malgré la faible attention portée par Gessner au répertoire polyphonique, il n'est pas certain que les entrées des *Titulus IIII* et *V* soient toutes imputables à son ami luthiste : les trois livres de *canti* et le premier livre de motets y apparaissent sous des intitulés bien différents de ceux de l'annexe. Tandis que dans cette dernière, les intitulés sont précisément ceux choisis par Petrucci (*Harmonicæ Musices Odhecaton, Cantus B. numero quinquaginta, Cantus C. numero 150* et *Motetti A. numero 33*), ceux de la section *Libri de cantu figurato in Italia impressi* de *Titulus IIII* sont nettement plus interprétés (*Cantus centum signati A., Cantus quinquaginta signati B., Cantus centum quinquaginta signati C.* et *Motetti de piu sorte signati A.*), ce qui suggère deux sources d'informations distinctes.

Que Conrad Gessner soit ou non responsable du référencement des entrées de *Titulus IIII*, Johannes Fries est de toute évidence à l'origine de celles de l'annexe. En cela, il représente l'un des lecteurs potentiels des livres de *laude* dont on connaît le mieux l'activité musicale. Né en 1505, il suit sa première formation à l'école capitulaire de Zurich (1527-1531) sous l'autorité de Ulrich Zwingli³. En 1532, il étudie avec le luthiste de saint Gall Johannes Widenhuber, puis, accompagné de Conrad Gessner, rejoint l'université de Paris où il étudie jusqu'en 1535. Il est par la suite professeur de latin et de grec à la cathédrale de sa ville natale, où il est également responsable de la formation musicale des élèves (*Schola Tigurinorum Carolina*)⁴. Il y conserve cette charge toute sa

augendo primo huius operis Tomo adhibui. | Vaticanae sive Pontificiae, Romae: index Graecus copiosissimus, Latinum non habui. | In bibliothecam Medicum Florentiae, Graecus. In biblioth. S. Salvatoris Bononiae, Graecus & Latinus. | In bibliothecas Bessarionis, & SS. Ioan. & Pauli, et S. Antonij Venetijs, Graeci & Latini indices. | Bibliothecae Augustae Vindelicorum Graecae, index. D. Erasmi Rot. felicitis memoriae, & Conradi Peutingeri Augustae, et aliorum alibi in privatas bibliothecas indices foecundissimos habui ».

1 Lawrence F. Bernstein, *op. cit.*, p. 139.

2 Lawrence F. Bernstein, *op. cit.*, p. 128.

3 Sur la relation entre Fries et Zwingli, cf. Wilfried Kettler, « Johannes Fries - «Günstling» Zwinglii », *Lexikograph und Pädagoge* », p. 207-210.

4 Eduard Bernoulli, « Der Zürcher Humanist Hans Fries als Förderer des Schulgesangs », p. 44.

vie, à l'exception d'un séjour en Italie de 1545 à 1547¹. Il est avant tout connu pour la rédaction de trois dictionnaires latin-allemand², son activité musicale étant essentiellement liée à son travail pédagogique à l'école capitulaire de Zurich. Six ans après la parution des *Pandectarum*, Fries publie un traité (*Brevis musicae isagoge*, Zürich, Froschauer, 1554³) compilant les rudiments de solmisation et de notation mensurale antérieurement imprimés sur une *Einblattdruck* de 1552 (*Synopsis isagoges musicae*)⁴ et une série d'odes horaciennes mises en polyphonie par Heinrich Textor, organiste de la cathédrale de Zürich. Le choix de cette association est foncièrement pédagogique⁵, mais il s'inscrit dans une tradition longue de près d'un demi siècle. À l'instar des odes mises en musique par Hofhaimer et Senfl⁶, les tenors de ces pièces (comme le choix des textes) sont en tous points identiques (ou presque) à ceux des odes de Petrus Tritonius⁷ publiées en 1507 sous l'influence directe de Konrad Celtis. Leur réédition de 1532⁸ et la version de Benedictus Ducis (1539, aujourd'hui perdue)⁹ sont mentionnées par Fries dans l'annexe des *Pandectarum*, ainsi que par Gessner dans le *titulus V* où l'on trouve également la version de Hofhaimer et Senfl¹⁰. Bien que

1 Clement A. Miller, « Frisius, Johannes ».

2 *Dictionarium Latinogermanicum Petro Cholino et Joanne Frisio interpretibus*, Zürich, C. Froschouer, 1541 (inspiré du *Dictionarium Latinogallicum* de Robert Estienne), *Novum Dictionariolum puerorum Latinogermanicum, & e diverso Germanicolatinum*, Joanne Frisio [...] interprete [...], Zürich, Christoph Froschouer, 1554 et *Dictionarium Latinogermanicum, Joanne Frisio interprete. [...] Editio nova, postrema, et longe omnium absolutissima [...]* Zürich, Christoffel, Froschouer, 1556.

3 *Brevis musicae isagoge Ioanne Frisio Tigurino authore*, [...] Tiguri, apud Frosch, 1554.

4 *Synopsis Isagoges Musicae per Joannem Frisium Tigurinum, in studiosorum adolescentium Gymnasii Tigurini gratiam adornatae*, Tiguri, Froschauer, 1552.

5 La lettre au lecteur du *Brevis musicae isagoge* (f. AA3^v) ne laisse aucun doute quant à l'objet de ces odes polyphoniques : « Habes hic, optime Lector, omnia Horatii carminum genera: item Heroica, Elegiaca, reliqua quorum apud Poëtas frequens est usus, quatuor vocibus (ad aequales ut Musici vocant) composita: nam hunc canendi morem pueri multo facillius assequuntur, quam eum qui longis intervallis ita distat, ut fere impossibile sit hunc a tenera adolescentum voce exprimi. Reliquimus ergo veterem horum carminum (excepto Tenore) compositionem, & reliquas tres insigni & excellenti Musico, & Organistae (ut vulgo loquuntur) soleri & perito, venerabili domino D. Heinricho Textori amico meo in primis charo & observando, ad componendum dedimus. Is ita se ingenij puerorum accommodavit, ut plane nihil (quod ad concentus suavitatem deesse videatur) deisiderari possit. His ergo candide Lector, diuifere, & utriusque operam pro tuo candore sedulo amplectare. Vale ».

6 *Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri* [...] Norimbergae: apud Iohan. Petreium, 1539.

7 Petrus Tritonius, *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum heroicorum elegiacorum lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum*, Augsburg, Öglin, 1507.

8 *Odarum Horatii Concentus, cum quibusdam aliis Carminum generibus* [...], Frankfurt, Egenolph 1532. Cf. *Pandectarum*, livre VII, f. 83, « Melodiae in Odas Horatii, & alia quaedam Carminum genera, &c. impressa Francfordiae apud Egenolphum in 8. » et *Appendix*, f. 84^v, « Odarum Horatii concentus, cum quibusdam aliis carminum generibus, Christianus Egenolphus imprimebat Francfordiae ».

9 *Harmoniae in Odas P. Horatii Flacci Poetae clarissimi et plura alia carminum genera. In gratum et subtilitatem iuventutis Ulmensis composita per Benedictum Ducem*, Ulm, 1539. Cf. *Pandectarum*, livre VII, f. 83 « Harmonias in Odas Horatii scripsit Benedictus Dux », et *Appendix*, f. 84^v, « Harmoniae in Odas Horatii, & plura alia carminum genera, in gratiam iuventutis Ulmensis composita per Benedictam Ducem. Ioan. Varnierius typis excudit Ulmae ».

10 *Pandectarum*, livre VII, f. 83, « Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri ». Cf. Eduard Bernoulli, « Johannes Fries der Ältere, Petrus Dasypodius und Aegidius Tschudi, drei musikfreundliche Humanisten », p. 218.

l'on ait parfois considéré la parution de la *Grammatica* de Franciscus Niger en 1480 (où apparaissent cinq monodies sur des textes de Horace, Virgile et Ovide) comme l'origine de cette tradition, il semble plus exact de la faire remonter à sa réédition bâloise de 1499¹. Aussi, malgré quelques années passées à Paris et en Italie, l'activité musicale de Johannes Fries semble fortement liée à des pratiques ancrées dans le sud de l'Empire au début du XVI^e siècle.

1.3 Analogies formelles

Ces propriétaires de *Laude I* et *II* apportent des données fort ténues et hétérogènes que complète fragilement une simple entrée bibliographique. Aucune d'entre elles ne provient d'un exact contemporain d'Ottaviano Petrucci. Fernando Colón, Raimund Fugger l'ancien et Anton Turler sont nés au moins deux décennies après l'imprimeur². Âgés d'au moins vingt ans lorsque parurent les livres de *laude*, ils les ont probablement achetés bien plus tard (Fernando Colón en fit l'acquisition en 1530). Johannes Fries n'avait alors que trois ans (peut-être prit-il connaissance de *Laude II* durant son séjour en Italie entre 1545 et 1547). La perception qu'ont pu avoir ces hommes des livres de Petrucci est marquée par le temps, moins bien sûr que celle d'Ercole Bottrigari pour qui ils représentent une musique véritablement ancienne, mais qu'il convient de ne pas négliger. Par ailleurs, la distance géographique qui sépare la plupart d'entre eux du lieu de production des livres de *laude* suppose – quelle qu'ait pu être leur connaissance de la société italienne – une représentation différente du répertoire. Si l'on ne peut douter qu'ils y aient reconnu des *geistliche Lieder* ou des *canciones espirituale*, il est moins certain qu'ils les aient considérés comme le répertoire d'une confrérie (ou d'un quelconque cadre social déterminé) comme nous le faisons aujourd'hui. Enfin il convient de ne pas oublier le rapport très différent entretenu par chacun d'entre eux à la musique. Fernando Colón, bibliophile compulsif, acquiert indifféremment des *laude* notées ou non, des traités de théorie musicale ou de grammaire³. Raimund Fugger, également bibliophile mais aussi grand collectionneur d'art, démontre un intérêt indéniable pour la musique. S'il ne fut pas musicien, sa collection de luths et de musique imprimée ou manuscrite suggère qu'il fut au moins mécène, comme le furent sans doute ses fils et son concitoyen Hans Heinrich Herwart. Notable cultivé, Anton Turler fut proche (et peut-être familial) de compositeurs aujourd'hui connus comme les pionniers du psaume réformé. Enfin, Johannes Fries, luthiste, professeur de latin, de grec et de

1 Cf. *infra*, p. 90.

2 Petrucci est né le 18 juin 1466, cf. Augusto Vernarecci, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone*, p. 22.

3 En novembre 1515, Fernando Colón a acheté à Rome les *Laude* de Leonardo Giustinian (1483, sur cette édition, cf. *infra*, conclusion) pour 15 quatrains, cf. Dragan Plamenac, « Excerpta colombiniana », p. 675, et pour les traités, *id.*, p. 669-687 et Stanley Boorman, *Catalogue*, p. 332-333.

musique, proche de Zwingli (durant un temps au moins), représente, en quelque sorte, l'archétype de l'humaniste musicien. Il est quelque peu frustrant de constater que, parmi ces hommes, le seul musicien avéré (Fries) soit celui dont on puisse douter qu'il ait possédé un livre de *laude*. Fernando Colón n'a probablement jamais utilisé ses livres de musique comme supports musicaux. Si l'on peut imaginer que Raimund Fugger ait joué (ou fait jouer) ses livres imprimés par Petrucci, il est tout aussi envisageable qu'il les ait considérés comme objets de collection. Quant aux livres légués à la Kreuzkirche par Anton Turler, leur statut reste pour le moins spéculatif. Le cercle musical qui semble avoir entouré le notable peut laisser penser qu'il les ait lui-même utilisés pour la récréation domestique ou l'étude personnelle (étant donné le cadre social dans lequel il évoluait, il est difficile d'imaginer d'autres circonstances que celle de l'*Umgangsmusik*). La variété de cette collection (motets, fragments des messes, *laude*, *frottole*) ne contredit pas cette éventualité. Lorsqu'elles ne sont pas spécialisées dans un genre précis, les éditions germaniques contemporaines de Turler, font se côtoyer des textes italiens (madrigaux), latins (motets et sections de messes), français et allemands (chansons)¹. Qui plus est, à partir de la troisième décennie du XVI^e siècle, les sections de messes semblent avoir été utilisées pour la pratique musicale domestique autant que pour l'enseignement². Toutefois, le caractère peut-être désuet que pouvait revêtir la musique des *frottole* (et sans doute des *laude*) pour des hommes de cette génération pourrait constituer un argument contre l'hypothèse d'une utilisation de ces ouvrages comme supports musicaux.

La diversité des contextes dans lesquels apparaissent les deux livres de *laude* et les autres imprimés de Petrucci contraste étrangement avec une certaine familiarité formelle des sources. Malgré des réalités humaines fort différentes, chacun de ces livres de *laude* a voyagé, a été vendu, légué, relié ou classé en compagnie d'au moins un livre imprimé par Petrucci : les *Frottole* de manière systématique, puis dans une moindre mesure, l'*Odhecaton A* et *Motetti A*. Les ensembles que forment ces ouvrages entretiennent entre eux des similitudes morphologiques frappantes :

1 C'est le cas des *Trium vocum cantiones centum: à praestantissimis diversarum nationum ac linguarum musicis compositae*, Norimbergae apud Iohan. Petreium, 1541, où les madrigaux de Jhan Gero alternent avec des chansons de Janequin ou Willaert, des *cantiones* de Isaac, et des pièces du répertoire liturgique polyphonique alors en usage. La préface des *Trium vocum carmina a diversis musicis composita* (Nürnberg, Hieronymus Formschneider, 1538), dans laquelle Hans Ott justifie la suppression des textes par l'inconvénient que représente la présence de plusieurs langues, semble exceptionnelle. Cette précaution doit être lue dans le contexte pédagogique de l'édition. Bien que l'Italien soit plus rare, on trouve fréquemment des textes allemands imprimés au côté de textes français ou latins. Cf. Cristle Collins Judd, *op. cit.*, p. 103.

2 Cristle Collins Judd, *id.*, p. 98-100.

Composition des quatre collections contenant des livres de *laude*

Fernando Colón (1488-1539)	Raimund Fugger (1489-1533)	Anton Turler (fin XV^e-1566 ?)	Johannes Fries (1505-1565)
acquis en même temps (1530)	réunis dans la même reliure (avant 1533)	légués en même temps (1560-1566)	classés dans le même groupe (1548)
<i>Laude I</i> (?)	<i>Laude I</i>	<i>Laude I</i>	
<i>Laude II</i>	<i>Laude II</i>	<i>Laude II</i>	<i>Laude II</i>
<i>Frottole XI</i>	<i>Frottole IV et VIII</i>	<i>4 x Frottole</i> (?)	<i>Frottole II, IV, V, VI, IX</i>
	<i>Odhecaton A</i>	<i>Odhecaton A</i>	<i>(Odhecaton A, Canti B et C)</i>
	<i>Motetti A</i>	<i>Motetti A</i>	
		<i>(8 vol. de motets ms.)</i>	
		<i>Fragmenta missarum</i>	

Les deux séries résultant de la reliure de Raimund l'ancien et de la fondation de Anton Turler sont les plus proches, tant en quantité qu'en qualité. Elles se différencient essentiellement par la présence des *Fragmenta* dans le legs du *Burgermeister*. La classification de Fries n'est pas sans évoquer les deux séries précédentes : il n'y manque que les motets. Elle est en revanche, en termes qualitatifs, très proche de celle de Colón. Une forme de hiérarchie apparaît clairement entre ces regroupements : *Laude + Frottole* (4 fois) ; *Laude + Frottole + Canti* (3 fois) ; *Laude + Frottole + Canti + Motetti* (2 fois). Isolées, les *Fragmenta* sont la seule édition de musique liturgique représentée dans ces séries, mais également la seule imprimée en parties séparées. Rappelons que durant l'analyse de la classification des *Pandectarum*, un peu artificiellement, seuls les imprimés de Petrucci ont été pris en considération. Sous la rubrique *De cantionibus Italicis, vel in Italia impressis præsertim Venetiis* de l'annexe, apparaissent après *Frottole IX* quelques imprimés italiens de *frottole* et *canzone*¹. Seul le *Flos florum primus liber cum quatuor vocibus (Motteti de del Fior)* de Gardanno et les traités n'appartiennent pas à la catégorie des « chansons italiennes », la présence de l'édition de Gardano s'expliquant peut-être par l'absence du terme motet. Cette série restreinte aux seules *laude* et *frottole* n'est déterminante que dans la mesure où ces deux « genres » ne trouvent aucun écho dans les autres classifications bibliographiques (c'est le cas des motets et des *canti*). Ils ne forment chez Gessner un ensemble que par leur incapacité à s'intégrer dans la double

1 « Frottole de misser Bartolomæo Tromboncino [*Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino & Misser Marcheto Carra con Tenori & Bassi tabulati & con soprani in canto figurato per cantar & sonar col lauto*, Antico, 1520], Flos florum, primus liber cum quatuor vocibus [*Motteti del fior*, Gardano, 1545], Canzone Villanesche alla Napolitana [*Canzon villanesche alla napolitana di messer Adriano a quattro voci con la canzon di Ruzante. Libro primo*, Scotto, 1548] », ainsi que les références au *Dialogo della musica* de Antonfrancesco Doni (1544) et aux deux traités (flûte et viole) de Ganassi.

classification qu'il met en œuvre : ils existent en tant que livres, et non en tant que « genres », ce qui peut peut-être s'expliquer, on l'a dit, par la relative ancienneté de ces ouvrages en 1548.

Les séries créés au sein des collections de Fernando Colón et de Raimund Fugger, la première par l'acquisition, la seconde par la reliure, ne forment pas des cas isolés. Des 44 livres de Petrucci présents dans la bibliothèque de Colón, en plus de *Frottole XI* et *Laude II*, huit ont été répertoriés avec leur date et leur d'acquisition. Parmi eux, les six livres de notation pour le luth (*Intabulature I-IV* et *Bossinensis I-II*)¹ ont été achetés à la même occasion². La formation de cet autre ensemble dans la collection de Colón est bien entendu due aux circuits commerciaux. Le bibliophile tend en effet à acquérir ses livres par grands ensembles génériques : 8 volumes en septembre 1512 dont 6 livres de luth ; 7 volumes en octobre de la même année dont 4 traités de musique et les *Canzoni nove* d'Andrea Antico ; 6 volumes en septembre 1521, dont 5 recueils de chansons ou de *frottole* de Antico et *Magnificat I, etc.*³. Dans la collection de Fugger, un autre groupe de livres a fait l'objet d'une reliure commune. À l'exception des messes, il contient tous les livres liturgiques imprimés par Petrucci, c'est à dire tous ceux qui n'ont pas été édités en parties séparées⁴. Le regroupement par affinité de genre est ainsi également présent chez Fugger, mais il est peut-être plus difficile de l'expliquer. Il est possible d'assembler plusieurs livres parce qu'ils ont été acquis simultanément, aussi bien que parce qu'ils ont été considérés comme appartenant à la même catégorie.

Commerciaux, catégoriels ou bibliographiques, les moteurs de ces regroupements les inscrivent dans un rapport strictement analogique⁵ : des causes différentes ont créé des formes similaires. La familiarité morphologique de ces séries résulte, on l'a dit, de motivations et de représentations du répertoire dont l'hétérogénéité est indissociablement liée à la diversité humaine qui les sous-tend. Pourtant, s'en dégagent des affinités qu'en l'absence de cause, on est tenté de qualifier « d'électives ». Elles semblent en premier lieu associer les *laude* aux *frottole*, puis aux

1 *Regestrum librorum B* : n° 2580 (*Intabulatura I*) : « costo en Roma. 76. quatrines por Setienbre de. 1512 » ; n° 2581 (*Intabulatura II*) : « costo en Roma. 74. quatrines por Setienbre de. 1512 » ; n° 2582 (*Intabulatura III*) : Costo en Roma 110. quatrines por Setienbre de. 1512 ; n° 2541, (*Intabulatura IV*) : « costo en Roma. 76. quatrines por Setienbre de. 1512 » ; n° 3803 (*Bossinensis I et II*) « el primero costo. 70. quatrines el. 2°. 96. en Roma por Setienbre de. 1512 ». Cf. Catherine Chapman, « Printed Collections », p. 51.

2 Les autres livres de Petrucci dont Colón a précisé la date d'acquisition sont *Motetti C* et *Magnificat I*. *Regestrum librorum B* : n° 2895 (*Motetti C*) : « costaron las 4. partes en Roma. 247. quatrines anno. 1513. por hebrero. es en 4. ad longum » et n° 4957 (*Magnificat I*) : « Costo en Venetia. 26. sueldos a cinco de Julio de 1521 yel ducado val. 134. sueldos ». Cf. Catherine Chapman, *ibid.*

3 Stanley Boorman, *Catalogue raisonné*, p. 332-333.

4 « Magnificat Lib. 1.° [1507], Hymnor. Lib. 1.° [Martini, 1507] Lamentation. Lib. 1.° et Lamentation. Lib. 2.° [1506]. In Blaw Leder bund. Sein mit einem Spago alle 4 zusammen bunden ». Cf. Richard Schaal, « Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. », p. 129.

5 L'analogie est entendue ici dans son sens phylogénétique qui l'oppose à l'homologie. Le premier désigne une communauté de forme, le second de structure.

Paratextes

canti et enfin aux *motetti*. L'affinité de style entre les *laude* publiées par Petrucci et les *frottole* (soulignée à maintes reprises) pourrait être effective dans les regroupements constatés chez Fugger, Turler et Fries (c'est-à-dire chez les lecteurs potentiels de musique figurée), mais pas chez Colón. Une affinité de fonction (de consommation) pourrait être envisagée chez les deux premiers, mais n'a pas de sens chez Fries (les *Pandectarum* ne sont pas organisées selon la fonction du répertoire) et moins encore chez Colón. On devine pourtant, avec toutes les réserves nécessaires, une certaine affinité de réception. Sans chercher à dégager une cause, entreprise probablement aventureuse, on ne doit pas négliger une dimension des livres de Petrucci commune à tous les acteurs de ces regroupements qui, s'ils ne savaient pas nécessairement lire la musique, savaient lire les textes. En tant qu'objets matériels, les livres de Petrucci n'ont pu qu'être perçus de manière proche par leur différents possesseurs. Le format et la technique d'impression, peut-être les textes imprimés en italien ou en latin, sont des critères qui ont pu intervenir à un certain niveau de ces regroupements. Plus généralement, l'ensemble des signes permettant de qualifier et de distinguer la nature de ces livres constituent autant d'éléments qui, sans pour autant rendre compte de leur réception, la déterminent.

2. Péritextes éditoriaux et auctoriaux

2.1 Le péritexte du *Laude libro primo*

Si Petrucci n'a pas été le premier imprimeur de musique, ni même le premier à utiliser des caractères mobiles, il a sans doute été le premier à se lancer dans une entreprise de production systématique. Outre leur qualité technique, ses livres sont ainsi organisés en plusieurs séries éditoriales qui constituent le principal trait le distinguant de ses contemporains. Celles-ci supposent de porter une attention toute particulière au dispositif permettant l'identification d'un livre. Il doit pouvoir le désigner comme appartenant à une série spécifique, mais également, au sein de cette même série, le distinguer des autres ouvrages. Par ailleurs, un livre de musique réunit le plus souvent plusieurs « œuvres » dont l'objet, la nature, l'auteur, l'intitulé, *etc.* peuvent varier considérablement. Au-delà de l'identification du livre en tant que tel, la spécification de son contenu suppose d'effectuer un choix parmi ces multiples critères. Sujet à une multiplication des niveaux de signalement (la série, le livre, le contenu et l'auteur), le projet éditorial de Petrucci ne pouvait trouver de modèle unique dans les incunables musicaux ou la tradition manuscrite.

L'édition des *laude* du chanoine Innocentius Dammonis représente, on l'a dit, un événement tout à fait exceptionnel. Ces 66 *unica* sont l'œuvre d'un musicien dont, à l'exception de ce recueil, aucune trace n'a été conservée. En cela, le *Laude libro primo* s'avère très différent du deuxième livre dont les 60 *laude* sont dues à 17 auteurs différents (au moins)¹ et dont un tiers présente des concordances musicales avec d'autres sources imprimées ou manuscrites². Depuis la publication de l'étude de Jeppesen en 1935, tout ceci est bien connu : le second livre véhicule (en partie) un répertoire traditionnel, diffusé et « consommé » avant ou après sa parution sous forme de *laude*, de

- 1 Près des deux tiers du *Laude libro secondo* (38 pièces sur 60) font l'objet d'une attribution : Bartolomeo Tromboncino (12 pièces : n° 2, « Ben sera crudel e ingrato » ; n° 7, « Per quella croce ove spargesti el sangue » ; n° 10, « Arbor victorioso arbor fecondo » ; n° 12, « Salve croce unica speme » ; n° 17, « Eterno moi signor poi che per me » ; n° 34, « Adoramus te christe » ; n° 38, « O sacrum convivium » ; n° 44, « Ave maria gratia plena » ; n° 45, « Ave maria Regina in cielo » ; n° 49, « Tu sei quella advocata » ; n° 51, « Ave maria gratia plena » ; n° 52, « Ave maria gratia plena »), Marchetto Cara (4 pièces : n° 18, « Ave victorioso e sancto legno » ; n° 19, « Ave maria gratia plena » ; n° 46, « Ave maria gratia plena » ; n° 54, « Vergine immacolata alma regina »), D. Nicolo (3 pièces : n° 11, « Salve croce unica speme » ; n° 13, « Senza te alta regina » ; n° 15, « Ben sera crudel e ingrato »), Pietro da Lodi (3 pièces : n° 14, « Legno sancto e glorioso » ; n° 40, « Legno sancto e glorioso » ; n° 41, « Stella celi extripavit »), Gianbattista Zesso (IBZ, 2 pièces : n° 27, « Jesu benigno e pio » ; n° 42, « Anima mia diletta ») et Adam de Antiquis (2 pièces : n° 30, « Volgi gli ochi o madre pia » ; n° 31 « Senza te regina »). Onze auteurs se voient attribuer chacun une pièce : D. Filippo (n° 1, « Salve sacrata e gloriosa insegna »), Giovanni Spataro (n° 3, « Tenebre facte sunt »), Jacobo Fogliano (n° 4, « Vengo ate madre maria »), Diomedes (n° 24, « Dolores mortis me circunderunt »), Paolo Scotto (n° 25, « Jesu summo conforto »), Baldasar (n° 26, « O iesu dolce o signor benigno »), Frater Petrus (n° 48, « Ave maria gratia plena »), Ludovico milanese (n° 53, « A te drizo ogni mio passo »), Filippo de Lurano (F.D.L., n° 57, « Ne le tue braze o vergene maria »), Antonet (n° 58, « Anima christi sanctifica me ») et Frater Benedictus Bella Busca (n° 60, « Ave verum corpus christi »). Une pièce est attribuée simultanément à Tromboncino et Cara (n° 21 « Sancta maria ora pro nobis »). Les 22 pièces suivantes sont anonymes (n° 5, « Quum autem venissent ad locum » ; n° 6, « Lauda sion salvatorem » ; n° 8, « Sancta maria ora pro nobis » ; n° 9, « Ave panis angelorum » ; n° 16, « Salve victrice e gloriosa insegna » ; n° 20, « Ave maria gratia plena » ; n° 22, « Dulcis amica dei » ; n° 23, « Gaude flore virginali » ; n° 28, « O Mater dei & hominis » ; n° 29, « Adoramus te christe » ; n° 32, « Tantum ergo sacramentum » ; n° 33, « O Salutaris ostia » ; n° 35, « Popule meus quid feci tibi » ; n° 36, « Ave vero caro christi » ; n° 37, « Ave maria gratia plena » ; n° 39, « Anima christi sanctifica me » ; n° 43, « Ognun driza al ciel el viso » ; n° 47, « Anima christi sanctifica me » ; n° 50, « Ave maria gratia plena » ; n° 55, « Christus factus est pro nobis » ; n° 56, « O Inextimabilis dilectio caritatis » ; n° 59, « Ave nostra salus iesu christe »).
- 2 Les principales sources de concordances sont *Motetti B* et *I-Fn Panc. 27*. Les *laude* n° 4 et 13, n° 14 et 40, n° 19 et 52 et n° 20 et 51 ont le même texte polyphonique. Même lorsque le texte est le même, plusieurs différences (variantes ornementales ou de disposition de texte) suggèrent des canaux de transmission distincts. Il n'est donc pas impossible de considérer ces doublons comme des concordances internes au document, plutôt que comme des défaillances éditoriales. De nombreux commentateurs ont adopté cette dernière position (cf. Warren Drake, « Motetti B and its Relation to the Laude Repertory circa 1500 », p. 442-443 ou Jonathan Glixon, « The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis », p. 36).

Concordances du *Laude libro secondo* avec d'autres sources et concordances internes : n° 4, f. 4^v-5, « Vengo ate madre maria », Iacobus Folianus Mutinensis = *Laude II*, n° 13, f. 11^v-12, « Senza te alta regina » ; n° 5, f. 5^v-6, « Quum autem venissent ad locum » = *Lamentationes I*, f. 47^v-48, *I-Fn Panc. 27*, n° 45, f. 28^r (cantus seulement, parmi de nombreuses autres sources) ; n° 6, f. 6^v « Lauda sion salvatorem » = *Motetti B*, n° 31, f. 65^v-66, « Gaude virgo mater Christi » ; n° 8, f. 7^v-8, « Sancta maria ora pro nobis » = *Motetti B*, n° 27, f. 61^v-62, « Sancta maria quaesumus » ; n° 9, f. 8^v, « Ave panis angelorum » = *Motetti B*, n° 17, f. 41^v-42, « Panis angelicus », Gaspar ; n° 13, f. 11^v-12, « Senza te alta regina », D. Nicolo = *Laude II*, n° 4, f. 4^v-5, « Vengo a te madre maria », cf. supra ; n° 14, f. 12^v-13, « Legno sancto e glorioso », Pietro da Lodi = *Laude II*, n° 40, f. 36^v-37, « Legno sancto e glorioso », Pietro da Lodi ; n° 17, f. 15^v-16, « Eterno signor poi che per me », Tromboncino = *Canzone nove* (Antico, 1510), n° 25, f. 23, « Quando fia mai quel di felice », Sonetto, BT ; n° 19, f. 17^v-18, « Ave maria gratia plena », M. C. = *Laude II*, n° 52, f. 47^v-48, « Ave maria gratia plena », B.T.) = *I-Fn Panc. 27*, n° 4, f. 3^v-4, « Ave maria gratia

motets ou de *frottolo* ; le premier livre, en revanche, bien qu'utilisant de temps à autre des timbres traditionnels¹, ne démontre aucune relation directe aux autres sources de *laude*. Un tel contraste ne pouvait pas être sans conséquence sur les caractéristiques éditoriales des deux livres. Tandis que le *Laude libro secondo* possède un péri-texte en tous points similaire à celui des livres de *frottolo*, le *Laude libro primo* présente plusieurs particularités éditoriales qui, selon le cas, le rapprochent d'autres ouvrages (les livres de Franciscus Bossinensis notamment) ou au contraire, l'isolent totalement du reste de la production de Petrucci.

Outre le titre, le recto du premier folio du *Laude libro primo* fait apparaître le nom de son auteur (*In[nocentii] Dammonis*) et un sous-titre (*Curarum dulce lenimen*). Si la mention sur la page

plena », Marceus (Stanley Boorman (*Catalogue*, p. 892) signale une concordance avec *F-Pn rés. 27*, n° 105, f. 52 et n° 113, 55^v (tablature pour luth) que Gioia Filocamo (*Florence, BNC, Panciatichi 27*, p.153) relie à *Laude II* n° 44) ; n° 20, f. 18^v-19, « Ave maria gratia plena », B.T. = *Laude II*, n° 51, f. 46^v-47, « Ave maria gratia plena », B.T. = I-Bc, Q18, n° 19, f. 19^v-20 ; n° 21, f. 19^v, « Sancta maria ora pro nobis », B.T & M.C. = *Frottolo IV*, n° 30, f. 19^v, « Me stesso incolpo » ; n° 22, f. 20, « Dulcis amica dei » (fortes similarités avec les nombreuses sources de la version de Prioris, cf. Stanley Boorman, *Catalogue*, p. 903, version pour luth : *Tres breve et familière introduction* (Attaignant, 1529) n° 6, f. 7^v-8, version pour clavier *Treze Motetz musicaulx* (Attaignant, 1531), n° 9, f. 106^v-107) ; n° 28, f. 25^v-26, « O Mater dei & hominis » = *US-Wash, congress, M2.1.M6 Case* (Wolffheim), f. 80-81, « O Mater dei & hominis » = *Motteti B*, n°24, f. 57^v-58, « Tu solus qui facis mirabilia », Josquin, *prima pars = I-Fn Panc. 27*, n° 115, f. 79^v-80, « Tu solus qui facis mirabilia », Josquin, toutes les sources de la *Missa D'ung autre amer* de Josquin ; n° 35, f. 31^v-32, « Popule meus quid feci tibi » = *I-Fn Panc. 27*, n° 47, f. 29^v-30, « Dolce Regina », *SA-Csa, Grey*, n° 26, f. 58^v-60, « Ave Dulcis ave pia » ; n° 37, f. 33^v-34, « Ave maria gratia plena » = *I-Fn, Panc. 27*, n° 175, 146^v-147 = *Motetti e Canzone Libro primo* (Venezia ?, ca. 1520), n° 14, C : f. 10^v-11, A : f. 11^v-12, T : f. 12, B : f. 10^v, « Ave maria gratia plena » ; n° 40, f. 36^v-37, « Legno sancto e glorioso », Pietro da lodi = *Laude II*, n°14, f. 12^v-13 ; « Legno sancto e glorioso », Pietro da Lodi, cf. supra ; n° 44, f. 39^v-40, « Ave maria gratia plena », B.T. = *I-Fn Panc. 27*, n° 9, 7^v-8, « Ave maria gratia plena », B.T., *SA-Csa, Grey*, n° 58, f. 88^v-89 (tablature pour luth, *F-Pn rés. 27*, n° 105, f. 52 et n° 113, 55^v, cf. n° 52) ; n° 51, f. 46^v-47, « Ave maria gratia plena », B.T. = *Laude II*, n° 20, f. 18^v-19, « Ave maria gratia plena », B.T.) = *I-Bc, Q18*, n° 19, f. 19^v-20 ; n° 52, f. 47^v-48, « Ave maria gratia plena », B.T. = *Laude II*, n° 19, f. 17^v-18, « Ave maria gratia plena », M. C., cf. supra = *I-Fn Panc. 27*, n° 4, f. 3^v-4, « Ave maria gratia plena », Marceus, *F-Pn rés. 27*, n° 105, f. 52 et n° 113, 55^v, (tablature pour luth) cf. n° 44, n° 56, f. 51, « O Inextimabilis dilectio caritatis » = *Motetti B* n° 7, f. 21^v-22, « Verbum caro factum est », Gaspar (*prima pars*) ; n° 59, f. 54^v-55, « Ave nostra salus iesu christe » = *Motetti B*, n° 7, f. 22^v-23, « Verbum caro factum est », Gaspar, (fin).

- 1 L'hypothèse d'un lien entre le « Stabat Mater » de Josquin et celui de Dammonis avancée par Knud Jeppesen (*op. cit.*, p. XXXIV) a maintes fois été répétée (jusqu'à suggérer que la *lauda* du chanoine pourrait avoir été chantée à Rome par des *laudesi* où Josquin l'aurait entendue en tant que membre de la chapelle papale, cf. Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, vol. 1, p. 40). Elle reste toutefois est assez incertaine. En effet, les imitations sur un arpegge descendant sont très courantes puisqu'elles reposent sur une « recette » qui permet de produire des 10^{es} (imitation à l'octave supérieure) ou des 6^{es} (imitation à la quarte). Bartolomeo Tromboncino l'a ainsi utilisée dans *Laude II*, n° 38, f. 34^v-35 (« O sacrum convivium », B.T.), et on la retrouve dans de multiples *frottolo*. En revanche, le chanoine a utilisé plusieurs timbres, notamment celui de « Gaude virgo mater christi » ou « Gaude flore virginali » (*Laude I*, n° 23, f. 22^v-23, cf. p. 309) et « Verbum caro factum est » (n° 11, f. 11^v-14 et n° 12, f. 14^v-15). Il a également exploité quelques références liturgiques dans « O madre del Signore » (*Te matrem*), n° 28, f. 26^v-28 (*Te Deum*), cf. Bonnie J. Blackburn, « "Te Matrem dei Laudamus:" A Study in the Musical Veneration of Mary », p. 64 sq. ; « Peccatori perche seti tanto crudi » (*De passione*), n° 43, f. 43^v (*Ego propter te flagelavi*) et, de manière plus allusive dans « Popul mio popul ingrato » (*De passione*), n° 47, f. 46^v-47 (*Quid ultra debui facere tibi et Popule meus quid feci tibi*), cf. Lucia Boscolo, « Echi degli impropri liturgici del Venerdì santo nel repertorio laudistico », p. 174-178. La plupart des *laude* faisant allusion au *Salve regina* (« Salve regina di misericordia » (n° 33, f. 32^v-33), « Salve regina o germinante ramo », n° 34, f. 33^v-34 et « Salve regina glorie », n° 53, f. 52^v-53) sont basées sur des matériaux issus du *Salve regina mater*.

de titre d'un auteur aussi méconnu que Innocentius Dammonis peut surprendre, l'introduction d'un répertoire dévotionnel par la paraphrase d'un vers de Horace (*Laborum dulce lenimen*)¹ semble encore plus inexplicable. Désigne-t-elle pragmatiquement l'objet du répertoire (le doux réconfort des tracas), ou fait office de simple épigraphe (il s'agirait alors de placer le recueil sous l'égide de la littérature bucolique) ? Au verso du même folio, se trouve une épître dédicatoire signée par Innocentius Dammonis et adressée à Seraphinus Balthazaris de Venezia, visiteur de la congrégation de San Salvatore² à laquelle appartenait également l'auteur. Avec l'*Odhecaton*³ et les deux livres de Bossinensis⁴, le *Laude libro primo* est le seul livre imprimé par Petrucci à disposer d'un tel texte. Enfin, nombres de pièces sont précédées d'en-têtes dont l'objet s'avère assez étonnant en regard des autres livres. Tandis qu'habituellement, ceux-ci servent à identifier les auteurs, ils prennent dans le *Laude libro primo* la fonction de rubriques. Le plus souvent, ils désignent l'objet dévotionnel du texte (marial⁵, pascal⁶ ou natal⁷) mais ils peuvent prendre une dimension plus morale⁸. Seul l'un d'entre eux ne désigne pas l'objet du texte, mais sa nature, en l'occurrence une paraphrase du *Te Deum*⁹. La plupart de ces éléments sont uniques ou exceptionnels dans la production de Petrucci où le périphrase se limite le plus souvent à désigner l'ouvrage ou la série. Si dans ce dernier cas, le périphrase est manifestement d'ordre « éditorial », pour reprendre les définitions de Genette, le *Laude libro primo* bénéficie d'une part importante de « périphrase auctorial ».

Généralement regroupés sur le recto du premier folio, les éléments périphraseux utilisés par Petrucci pour différencier et qualifier le contenu de ses livres sont connus pour leur sobriété : à quelques exceptions près, un énoncé laconique (*canti, misse, frottole, etc.*) en désigne la nature (lorsqu'il n'est pas absent comme c'est le cas des messes de Brumel et de Ghiselin) ; le nom du compositeur, une simple lettre (*A, B, C*) ou un numéro (*libro primo, secondo, tertio, etc.*) suffit à distinguer chaque volume au sein d'une même série. Ce traitement minimal contraste avec la

1 Horace, *Odes* I, 32. Cf. *infra*, p. 76.

2 Au sujet du dédicataire du *Laude libro primo*, cf. *infra*, p. 286.

3 L'*Odhecaton* est accompagné de deux épîtres dédicatoires rédigées par les éditeurs, Petrucci et Budrius (f. A₁^v, *Octavianus Petrutius forosempronensis Hieronymus Donato patricio Veneto Felicitatem. etc.* et f. A₂, *Bartholomuu Budrius Iustinopolita. Hieronymo donato patricio Veneto. etc.*). Cf. Vernarecci, transcription et traduction.

4 Les *Tenori e contrabassi intabulati (Bossinensis I et II)* sont dédiés à Girolamo Barbarigo, protonotaire apostolique et primicerio de San Marco.

5 *Ad beatam virginem* (f. 18^v, 19^v, 20, 20^v, 21^v, 28^v, 30^v, 31, 32^v (?), 34^v, 52^v et 53), *De beata virgine* (f. 25 et 29), *Laus beate virginis* (f. 33^v), *Gaudia virginis* (f. 22 et 22^v [?]), *Gaudia beate virginis* (f. 23^v).

6 *De passione* (f. 43^v, 44^v, 45^v, 46^v, 47^v), *Ad crucifixum* (f. 10^v), *De cruce* (f. 48^v).

7 *De nativitate* (f. 15^v, 16 et 17).

8 *De contemptu mundi* (f. 39^v), *De infervorato christi amore* (f. 40^v), *De superbia luciferi a voce mudade* (f. 41^v), *De christi amore* (f. 42^v) et *De pace* (f. 49^v et 50^v).

9 *Te matrem* (f. 26^v), cf. Bonnie J. Blackburn, *op. cit.*, p. 64 sq.

pratique de certains de ses contemporains : les gravures qui agrémentent et argumentent les éditions de Andrea Antico (*Canzone nove*, 1510) ; la surenchère signalétique des *Melopoiaë* de Tritonius dont la première édition (Erhard Öglin, 1507) va jusqu'à donner la forme d'un calice (*Crater Bachi*) au texte qui concentre une somme impressionnante d'informations (titre, auteur, éditeur, objets, poèmes dédicatoires, etc.). Toutefois, l'immense différence dont témoignent les premiers folios de Petrucci et Öglin n'est peut-être pas aussi significative qu'il y paraît au premier abord. Bien que ceux-ci puissent suffire à appréhender les principales caractéristiques d'un ouvrage, il est pas certain que pour un lecteur du début du XVI^e siècle, le recto du premier folio d'un ouvrage ait pleinement joué le rôle de page de titre qu'on lui attribue aujourd'hui. Aussi, du point de vue péritextuel, en condensant l'ensemble des informations sur le premier folio, l'imprimeur de Augsbourg ne réalise peut-être pas un geste si différent de son homologue vénitien.

Bien que tardifs, les inventaires de Fernando Colón sont caractéristiques du rôle que le péritexte dans son ensemble est susceptible de jouer dans l'identification d'un ouvrage. Dans *Abecedarium B*, *Laude I* apparaît une première fois avec l'intégralité du texte de la première page (« Laude libro p^o. in. damonis curarum dulce lenimen »), puis avec ce même texte abrégé auquel sont adjoints la date d'impression, le nombre de pièces, le nombre de voix et le type de notation (« Innocentii damonis laude libro p^o. n^o. 66 in cantu. V. 1508. 4. »)¹. *Laude II* est mentionné avec son « titre » et le nombre de pièces (« Laude libro 2^o. n^o 60. V. 1507. 4a ») puis avec le seul incipit de la première pièce (« Salve sacrata e gloriosa insegna »)². De manière analogue, *l'Odhecaton* est successivement signalé comme « Harmonice musices odhecaton cantionum quod plurium in gallico. V. 1502. 4 », puis « Ave maria gratia piena dominus tecum », mais la troisième entrée ajoute le nom de son éditeur (« Petri Castellani harmonice musices odhecaton »)³. Petrus Castellanus, un dominicain de San Giovanni e Paolo à Venise⁴, n'est pourtant mentionné que très fugitivement dans la préface de l'ouvrage. L'extrême variabilité des critères retenus pour désigner ces ouvrages n'est pas seulement le résultat de l'inconstance d'une pensée qui échappe à la standardisation. Elle est surtout l'expression d'une forme de « délocalisation » de l'ensemble des signes que nous retenons aujourd'hui comme un « dispositif titulaire » (au minimum l'auteur et l'intitulé) suffisant et nécessaire à l'identification d'un ouvrage. Quelques décennies après que l'industrie du livre ait

1 *Abecedarium B*, col. 989 et 869, Catherine Chapman, « Printed Collections », p. 64.

2 *Abecedarium B*, col. 989, Catherine Chapman, *id.*, p. 63.

3 *Abecedarium B*, col. 747 et 170, Catherine Chapman, *id.*, p. 59-60.

4 *Cf. infra*, p. 65.

Paratextes

normalisé sa localisation sur le recto du premier folio¹, l'identification d'un ouvrage implique encore des éléments textuels imprimés en de multiples endroits. L'appréciation des spécificités éditoriales du *Laude libro primo* suppose donc d'envisager l'ensemble de son péritexte. Si ce dernier est « l'un des lieux privilégiés de la relation pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur »², il est également le reflet des intentions des personnes impliquées dans la conception du livre. Qu'il soit dû à l'éditeur ou à l'auteur, il a été conçu pour présenter l'ouvrage, et constitue donc, dans une certaine limite, la trace de la manière dont ceux-ci se le représentaient. Si la présentation d'un ouvrage par le péritexte ne pose pas de problème majeur à l'analyse (le péritexte a été conçu pour cela), l'accès à sa représentation est certainement moins évident. La forme du péritexte est la conséquence de choix relevant des individus concernés, mais également de contraintes et d'habitudes qui les dépassent (dans le cas de la production de Petrucci, la nécessité d'insérer le livre dans une série forme en est l'exemple le plus évident). Aussi, la valeur de « représentation » du péritexte de *Laude I* ne saurait s'appréhender à la seule échelle du livre. Elle exige d'être confrontée à un ensemble plus vaste et soumis aux mêmes contraintes potentielles.

Dans les années 1509-1511, après avoir quitté Venise pour s'installer dans sa ville natale (une décision qu'expliquent peut-être les conséquences économiques de la guerre de la ligue de Cambrai³), Petrucci a nettement diversifié sa production. À Fossombrone, quelques séries vénitienes ont été prolongées, mais l'essentiel de la production alterne les rééditions de volumes antérieurs, la compilation de nouveaux recueils (notamment les *Motetti della Corona* à partir de 1514) et la publication d'ouvrages non musicaux. De cette diversification, qui s'explique sans doute par le changement de contexte économique et culturel (éloignement d'un centre commercial majeur, rapprochement du pouvoir papal, diversification des relations, etc.), résulte un ensemble éditorial plus hétérogène. Après l'édition de la *Paulina de recta Paschæ*⁴, les éditions de Fossombrone modifient légèrement le dispositif éditorial, notamment par l'adjonction d'un long privilège papal signé par Pietro Bembo (alors secrétaire apostolique), ou l'insertion de xylographies (*Motetti de la Corona*). Dans la perspective d'étudier la manière dans laquelle les livres de *laude* s'insèrent dans la production musicale de Petrucci, il semble donc légitime de limiter son étude à la seule période vénitienne. Il convient toutefois d'y inclure les éditions de Fossombrone antérieures à la *Paulina* (*Bossinensis II*, 1511 et *Frottole X*, 1512 aujourd'hui perdu) qui prolongent les séries antérieures et

1 Voir notamment, Margaret M. Smith, *The Title Page: its early development 1460-1510*.

2 Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 10.

3 Stanley Boorman, *Catalogue raisonné*, p. 43.

4 Paulus de Middelburgh, *Paulina de recta Paschae* (1513, Boorman *Catalogue*, n° 52).

dont elles maintiennent les caractéristiques éditoriales. Durant son activité à Venise, Petrucci a publié 7 séries réunissant 35 volumes¹ (hors rééditions), ou 41 si l'on prend en considération les éditions de Fossombrone prolongeant les séries initiées à Venise : 3 livres de chansons², 9 livres de *frottole*³ (augmentés de 2 volumes publiés à Fossombrone⁴), 4 recueils de tablatures pour luth⁵, 2 livres pour luth et chant⁶ (le deuxième étant sorti des presses à Fossombrone), 10 livres de messes⁷ (auxquels s'ajoutent 3 autres imprimés à Fossombrone⁸), 4 livres de motets⁹, 2 livres de

-
- 1 Par souci de simplification, on considère ici les ouvrages publiés en parties séparées comme des volumes uniques. Le format de l'édition constitue un aspect péritextuel important que l'on néglige ici. Il semble plus déterminant pour l'étude de l'utilisation des livres que de leur réception. Dans le cas d'éditions en parties séparées, l'essentiel du péritexte pris en compte dans ce chapitre est concentré sur les parties de *cantus*.
- 2 *Harmonices Musices Odhecaton A (Canti A, 1501 : Boorman n° 1, RISM 1501 ; 1503 : Boorman n° 5, RISM 1503² ; 1504 : Boorman n° 14, RISM 1504²)*. *Canti .B. numero cinquanta B (Canti B, 1502 : Boorman n° 2, RISM 1502² ; 1503 : Boorman n° 10, RISM 1503³)*. *Canti .C. N° cento cinquanta. C. (Canti C, 1504 : Boorman n° 12, RISM 1504³)*. Les références « Boorman » renvoient aux descriptions bibliographiques de Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci, a Catalogue Raisonné*, p. 453-852.
- 3 *Frottole libro primo (Frottole I, 1504 : Boorman n° 16, RISM 1504⁴)*. *Frottole libro secondo (Frottole II, 1505 : Boorman n° 17, RISM 1505³ ; 1508 : Boorman n° 42, RISM 1508²)*. *Frottole libro tertio (Frottole III, 1505 : Boorman n° 18, RISM 1505⁴ ; 1507 : Boorman n° 49, RISM 1507¹)*. *Strambotti Ode Frottole Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli Libro quarto (Frottole IV, 1505 : Boorman n° 23, RISM [1505]⁵ ; 1507 : Boorman n° 37, RISM 1507²)*. *Frottole libro quinto (Frottole V, 1505 : Boorman n° 25, RISM 1505⁶)*. *Frottole libro Sexto (Frottole VI, 1506 : Boorman n° 26, RISM 1506⁷)*. *Frottole Libro octavo (Frottole VIII, 1507 : Boorman n° 35, RISM 1507⁴)*. *Frottole Libro Septimo (Frottole VII, 1507 : Boorman n° 36, RISM 1507³)*. *Frottole Libro Nono (Frottole IX, 1509 : Boorman n° 48, RISM 1509²)*.
- 4 [*Frottole Libro Decimo numero settanta cinque*] (*Frottole X, 1512 : Boorman n° 41, aujourd'hui perdu*), *Frottole Libro undecimo (Frottole XI, 1514 : Boorman n° 56, RISM 1514²)*.
- 5 *Intabolatura de Lauto Libro primo (Spinacino Intabolatura I, 1507 : Boorman n° 33, RISM 15075)*. *Intabolatura de Lauto Libro secundo (Spinacino Intabolatura II, 1507 : Boorman n° 34, RISM 15076)*. [*Intabolatura di Lauto, Libro tertio Joannis marie alemanii*] ou [*Di Joanmaria intabolatura de lauto libro terzo*] (*Alemanus Intabolatura III, 1508 : Boorman n° 44, aujourd'hui perdu*). *Intabolatura de Lauto Libro Quarto. Padoane diverse. Calate a la spagnola. Calate a la taliana. Tatar de corde con li soi recercar drietro. Frottole. Ioanbrosio (Dalza Intabolatura IV, 1508 : Boorman n° 47, RISM D 828)*.
- 6 *Tenori e contrabassi intabulati col sopra in canto figurato per cantare e sonar col lauto Libro primo Francisci Bossinensis Opus. (Bossinensis I, 1509 : Boorman n° 49, RISM n° 15093 ; [1515] (Fossombrone) Boorman n° 58)* ; *Tenori e contrabassi intabulati col sopra in canto figurato per cantare e sonar col lauto Libro secundo. Francisci Bossinensis Opus (Bossinensis II, 1511 (Fossombrone) : Boorman n° 50, RISM 1511)*.
- 7 *Misse Josquin Lomme arme. Super voces musicales La.sol.fa.re.mi. Gaudemus. Fortuna desperata. Lomme arme. Sexti toni. S (Josquin misse, 1502 : Boorman n° 4, RISM J 666), rééd. Liber primus Missarum Josquin etc. (Josquin misse I, 1506 : Boorman n° 30 ; 1516 (Fossombrone) : Boorman n° 62, RISM J 667/668)*. *Missarum Josquin Liber secundus. Ave maris setella. Hercules dux ferrarie. Malheur me bat. Lami baudichon. Una musique de buscaya. Dung aultre amer. (Josquin misse II, 1505 : Boorman n° 22, RISM J 670 ; 1515 (Fossombrone) : Boorman n° 59)*. *Misse Obrecht. Je ne demande. Grecorum. Fortuna desperata. Malheur me bat. Salve diva parens. (Obrecht misse, 1503 : Boorman n° 6, RISM O 7)*. *Brumel Je nay dueul. Berzerette savoyene. Ut re mi fa sol la. Lomme arme. Victime paschali. S. (Brumel misse, 1503 : Boorman n° 8, RISM B 4643)*. *Joannes ghiselin. La bellasesiet. De les armes. Gratieusa. Narayge. Jenay dueul. S. (Ghiselin misse, 1503 : Boorman n° 9, RISM G 1780 ; 1514 (Fossombrone) : Boorman n° 57)*. *Misse Petri de la rue. Beate virginis. Puer natus Sexti. Ut fa. Lomme arme. Nunque fue pena major. S. (De la Rue misse, 1503 : Boorman n° 11, RISM L 718)*. *Misse Alexandri agricole. Le serviteur. Je ne demande. Malheur me bat. Primi toni. Secundi toni. S. (Agricola misse, 1504 : Boorman n° 13, RISM A 431)*. *Misse de Orto. Dominicalis. Jay prisamours. cum duobus patrem. Lomme arme. La belle se sied. Petita camuseta. S. (De Orto misse, 1505 : Boorman n° 20, RISM O 137)*. *Misse henrici Jzac. Charge de deul. Misericordia domini.*

Paratextes

lamentations¹ et 2 livres de *laude*². On ne trouve que cinq ouvrages qui ne s'inscrivent pas dans ensemble plus large, dont quatre suggèrent toutefois le projet (ou la possibilité) d'un développement ultérieur³. Seul un volume, les *Fragmenta missarum*⁴, a ainsi été imprimé hors de tout cadre large. Publié en 1502 sous le titre *Misse Josquin*, le premier volume des messes de Josquin semble avoir en premier lieu été pensé comme un simple élément de l'ensemble des livres de messes, puis après la parution du *Missarum Josquin Liber secundus* en 1505, comme l'élément d'une série « josquinienne », ce dont témoigne sa réimpression en 1506 sous le titre *Liber primus Missarum Josquin* et l'édition à Fossombrone du *Missarum Josquin Liber tertius* en 1514. À cette exception près, les livres de messes constituent un cas particulier puisqu'ils ne sont pas numérotés, formant un large ensemble non hiérarchisé. Ceci s'explique aisément, puisque la mention du nom du compositeur suffit à elle seule à différencier chaque volume (du moins tant qu'un compositeur ne bénéficie que d'un volume). En revanche, les différentes anthologies ne peuvent être distinguées le terme générique qui les désigne (*motetti, laude, canti* ou *frottole*). Cette très simple observation pourrait nuancer la portée de l'organisation sérielle mise en œuvre par Petrucci : son objet pourrait moins être de créer et d'organiser des séries que de différencier les anthologies.

Toutefois, plusieurs séries semblent vouloir infirmer cette hypothèse. Bien qu'ils soient des monographies, les quatre livres pour luth sont numérotés de *I* à *IV*. La seule exigence de

Quant yay au cor. La spagna. Come feme (Isaac misse, 1506 : Boorman n° 31, RISM I88). Misse Gaspar. Ave regina celorum. O venus banth. E trop penser. Octavi toni. Se mieulx ne vient (van Weerbecke misse, 1507 : Boorman n° 32, RISM G450).

- 8 *Missarum Josquin Liber tertius (Josquin misse III, 1514 : Boorman n° 54, RISM J 673/674), Missarum Joannis mouton Liber primus (Mouton misse, 1515 : Boorman n° 60, RISM M 4015), Misse Antonii de Fevin (Févin misse, 1515 : Boorman n° 61, RISM F 689).*
- 9 *Motetti .A. numero trentatre. A (Motetti A, 1502 : Boorman n° 3, RISM 15021 ; [1505] : Boorman n° 19). Motetti De passione De cruce De sacramento De beata virgine et huiusmodi B. (Motetti B, 1503 : Boorman n° 7, RISM 1503¹). Motetti .C. C (Motetti C, 1504 : Boorman n° 15, RISM 1504¹). Motetti libro quarto (Motetti IV, 1505 : Boorman n° 21, RISM 1505²).*
- 1 *Lamentationum Jeremie prophete Liber primus (Lamentationes I, 1506 : Boorman n° 27, RISM 1506¹); Lamentationum liber secundus. Auctores Tromboncinus Gaspar. Erasmus. (Lamentationes II, 1506 : Boorman n° 28, RISM 1506²).*
- 2 *Laude Libro Primo In. Dammonis. Curarum dulce lenimen (Laude I, 1508 : Boorman n° 45, RISM D 833, I, 1 ; [1506] : Boorman n° 29) ; Laude Libro secondo (Laude II, 1508 : Boorman n° 41, RISM 1508³).*
- 3 *[Hymni de tempore et de sanctis liber primus, Johannes Martini] (1507 : Boorman n° 38, aujourd'hui perdu) ; [Magnificat liber primus de quolibet tono duo diversorum auctorum] (1507 : Boorman n° 39, également perdu) ; Missarum diversorum auctorum Liber primus. Si dederò Obreth De franza Philippus basiron. Dringhs Brumel. Nastu pas Gaspar. De sancto Antonio Piero de la rue (1508 : Boorman n° 43, RISM 15091) ; Motetti a cinque Libro primo (1508 : Boorman n° 46, RISM 15081). Ne disposant d'aucun exemplaire des hymnes de Martini et de l'anthologie de magnificats, il n'est pas possible d'affirmer avec certitude que les mentions *liber primus* rapportées dans les catalogues de Colón, Fugger et Bottrigari soient conformes à l'indication de Petrucci, mais pour chacune des éditions, les catalogues sont convergents. Quoiqu'il en soit, le *Missarum diversorum auctorum Liber primus* montre que, peut-être suite à l'expérience des messes de Josquin, Petrucci a pu anticiper l'émergence d'une série.*
- 4 *Fragmenta Missarum (1505 : Boorman n° 24, RISM 1505¹).*

différenciation eût pourtant supposé des intitulés du type : *Intabolatura de lauto Spinacini* (puis *Libro primo* ou *secundo* pour distinguer l'un et l'autre volume) ; *Intabulatura di Lauto Joannis marie alemanii* ; *Intabolatura de Lauto Ioanbrosii* [Dalza]. Il en va de même des deux livres de *laude* qui se distinguent à la fois par une numérotation et la mention de l'auteur de l'un d'entre eux. La seule mention de Dammonis eût amplement suffi à distinguer le premier livre du second. L'absence du nom de l'auteur (ou plutôt de l'arrangeur) sur le recto du premier folio des deux livres de Spinacino, la mention *libro tertio* et *quarto* rapportée sur les livres de Alemanus et de Dalza, comme l'intitulé *Laude Libro Primo In[nocentii] Dammonis* suggèrent une intention plus complexe, ou se mêlent le souci d'une organisation éditoriale en partie déterminée par le genre musical publié, et celui d'une reconnaissance auctoriale (considérée au sens large de producteur du répertoire édité, sans la limiter à celle du « créateur » des pièces) elle-même déterminée par le degré d'intervention de cet « auteur » dans la conception du péritexte.

À des degrés divers, chacun des volumes imprimés par Petrucci porte les traces de la nécessité d'exprimer l'un et/ou l'autre de ces deux aspects. La comparaison des principaux éléments du péritexte des éditions vénitiennes de Petrucci met en évidence leur degré de permanence et la stabilité de leur localisation, permettant d'apprécier la mesure dans laquelle ils relèvent de contraintes éditoriales plus ou moins standardisées, ou au contraire, de choix le plus souvent liés à la présence d'un auteur ou d'un arrangeur. Il n'est malheureusement pas possible d'inclure dans cette comparaison les volumes perdus, leur péritexte étant incertain. Dans la plupart des ouvrages imprimés en parties séparées (messes et *Motetti IV*), le péritexte le plus significatif n'est présent que sur la partie de cantus. Par souci de simplification, seule cette dernière a été prise en compte. Le colophon étant reproduit presque invariablement dans chaque nouvelle édition (à l'exception bien entendu de la date, puis du lieu), il ne semble pas utile de le prendre en considération. On a ignoré les canons qui appartiennent plus au texte qu'au paratexte. La notice d'exécution des tablatures (*Regula pro illi qui canere nesciunt / Regole per quelli che non sanno cantare*), reproduite dans les 5 livres conservés de notation pour luth a également été négligée. Spécifique aux livres de notation pour luth, sa présence ne semble pas significative à l'échelle de l'ensemble de la production de Petrucci¹. Enfin, les rééditions conservant assez scrupuleusement le dispositif éditorial de la première édition, il n'a pas semblé utile, à l'exception de la réédition des messes de Josquin (*Josquin I*) de les intégrer à la comparaison. Le péritexte des 41 ouvrages pris en compte vise

1 De la même manière, on a ignoré les précisions concernant l'exécution des pièces luth comme les *scordature* de Dalza (*Intabolatura IV*, f. 27^v : « Acordasi cil contra basso octa. la col tenor E il bordon acordato una voce piu basso del solito che vien a esser octava con la mezana al primo tasto ») ou les transpositions de la partie de *cantus* de Bossinensis (*Intabolatura I*, f. 36 : « La voce del sopran al terzo tasto de la sottana »).

Paratextes

essentiellement à décrire leur contenu par une description générique (*canti, frottole, etc.*) parfois plus détaillée (*strambotti, ode, frottole, sonetti, etc.*) et le nombre de pièces imprimées (quantité). Les pièces elles-mêmes sont désignées par leur incipit, mais parfois par un intitulé de convention (notamment les messes). Leur objet est parfois précisé. Les séries sont signalées par une lettre ou un numéro, l'auteur ou l'arrangeur par le nom ou des initiales. La présence d'une table des matières et d'une dédicace s'est avérée assez significative.

Le recto du premier folio présente (sans surprise) deux éléments particulièrement stables : la désignation générique du contenu et le numéro ou la lettre de la série. Seuls deux livres de messes sont dépourvus de la mention *misse*. Plusieurs livres (*Laude I et II, de Frottole V, VIII et IX et Motetti à 5*) témoignent d'une certaine redondance, le genre y apparaissant à nouveau au verso du premier folio. Cette double localisation de la désignation générique permet de relativiser le caractère exceptionnel de la page de titre de *Frottole IV* (f. A₁ : *Strambotti Ode Frottole Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli*). Elle est analogue aux précisions rapportées au dessus de la table de *Frottole VI* (f. A₁^v : *Frottole Sonetti Stramboti Ode. Iustiniane*). Les *intabulature* pour luth constituent une forme d'exception dans les descriptions génériques car elles désignent leur modalité d'exécution plutôt que le genre vocal dont ils sont dérivés (chansons et *frottole*)¹. La connotation nécessairement polyphonique de l'*intabolutura* pourrait expliquer pourquoi aucune précision n'est apportée dans les livres de Spinacino et Bossinensis, tandis que le livre de Dalza, qui mélange danses, *frottole* et *ricercari* se voit adjoindre sur le premier folio une longue description du répertoire (*Padoane diverse. Calate a la spagnola. Calate a la taliana. Tastar de corde con li soi recercar drietro. Frottole*).

Lorsqu'elles sont nécessaires (ou potentiellement nécessaires), c'est-à-dire toujours sauf dans les messes, les lettres ou les numéros différenciant les volumes au sein d'une série apparaissent toujours sur le premier folio. Elles sont en outre rappelées au début du texte des deux volumes de Spinacino dont chaque première pièce (respectivement « Ave Maria » et « Bergirette savoyenne ») possède une lettrine tirée des lettres numérotant les *Canti* et *Motetti*². Un dernier élément apparaît

1 Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le terme *intabolutura* ne désigne pas une notation en soi (il existe des tablatures en notation figurée, en notation pour luth ou pour clavier), mais la disposition en « conducteur » de l'une et/ou l'autre notation. Pour le lecteur de Petrucci, l'expression *Intabolutura de Lauto Libro primo* implique plus qu'un simple livre de musique pour le luth. Elle suppose avant tout un répertoire polyphonique édité de telle sorte qu'il puisse être exécuté par une seule personne. L'intitulé des livres de Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantare e suonare col lauto*, est encore plus explicite quant à l'attention apportée à la description des modalités d'exécution. Pour les livres de Spinacino, une description du genre musical eût supposé une formulation du type *Canzone francese intabulate per suonar col lauto* (comme Andrea Antico le fait avec les *Frottole intabulate per sonare organi* de 1517).

2 Le volume perdu des tablatures de Giovanni Maria Alemanus commençant par *Comme femme* [déconfortée ?], il est

Emplacements du périphrase dans les éditions vénitienne de Petrucci

	contenu				auteur		series	table	dédic.
	générique	détail	quantité	intitulé incipit	nom	initiales	lettre n°		
<i>CANTI</i>									
<i>Odhecaton A</i>	A ₁	(A ₁)	(A ₁)	tab.			A ₁	A ₂ ^v	A ₁ ^v , A ₂
<i>B</i>	A ₁		A ₁	tab.			A ₁	A ₁ ^v	
<i>C</i>	A ₁		A ₁	tab.			A ₁	A ₂	
<i>FROTTOLE</i>									
<i>I, II, III, VII</i>	A ₁		A ₁ ^v	tab.		rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>V, VIII, IX</i>	A ₁ , A ₁ ^v		A ₁ ^v	tab.		rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>IV</i>		A ₁ , tab	A ₁ ^v	tab.		rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>VI</i>	A ₁	A ₁ ^v	A ₁ ^v	tab.		rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>INTABULATURE</i>									
<i>I (Spinacino)</i>	A ₁			tab.		A ₂ ^v , tab, rub.	A ₃	A ₁	A ₂
<i>II (Spinacino)</i>	A ₁			tab.		rub.	A ₂	A ₁	A ₁ ^v
<i>IV (Dalza)</i>	A ₁	A ₁		tab.	A ₁ ^v	A ₁ , A ₁ ^v , rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>Bossinensis I</i>	A ₁			tab.	A ₁	A ₁ (arr) A ₁ ^v , rub. (comp)	A ₁	A ₁ ^v	A ₂ ^v
<i>Bossinensis II</i>	A ₁			tab.	A ₁	A ₁ (arr) rub. (comp)	A ₁	A ₁ ^v	A ₂ ^v
<i>MISSE</i>									
<i>Josquin I, II</i>	A ₁					A ₁ , rub.	A ₁		
<i>Josquin, Obrecht, de Orto</i>	A ₁					A ₁ , rub.			
<i>la Rue, Agricola, Isaac, Weerbeke</i>	A ₁					A ₁ , rub.	A ₁		
<i>Brumel</i>						A ₁ , rub.	A ₁		
<i>Ghiselin</i>						A ₁	A ₁		
<i>Fragm. Missar.</i>	A ₁			tab, rub.		tab, rub.		A ₁ ^v	
<i>Miss. div. auct.</i>	A ₁					A ₁ , rub.	A ₁		
<i>LAMENTATIONS</i>									
<i>I</i>	A ₁			tab.		tab, rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>II</i>	A ₁					A ₁ , rub.	A ₁		
<i>MOTETTI</i>									
<i>A</i>	A ₁		A ₁	tab.		tab, rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>B</i>	A ₁			tab.	A ₁	tab, rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>C</i>	A ₁			tab.		tab, rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>IV</i>	A ₁		A ₁ ^v	tab.		tab, rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>a 5</i>	A ₁ , A ₁ ^v		A ₁ ^v	tab.		tab, rub.	A ₁	A ₁ ^v	
<i>LAUDE</i>									
<i>I</i>	A ₁ , A ₂		A ₂	tab.	rub.	A ₁ , A ₁ ^v , A ₂ ^v	A ₁	A ₂	A ₁ ^v
<i>II</i>	A ₁ , A ₁ ^v		A ₁ ^v	tab.		rub.	A ₁	A ₁ ^v	

[tab. = table ; rub. = rubrique/en-tête ; arr. = arrangeur ; comp. = compositeur]. Les éditions pour les quelles on n'a pu consulter ni microfilm, ni facsimilé (cf. bibliographie), sont décrites à partir de Stanley Boorman, *Catalogue raisonné*.

probable que le C des mêmes séries ait été utilisé comme lettrine.

Paratextes

alternativement sur le recto ou le verso du premier folio. Les indications de quantité (*ecatón*, *numero sesanta sie*, *numero Lxvii*, etc.) semblent aléatoires dans les livres de motets, mais sont systématiquement dans les livres de *canti*, de *frottole* et de *laude*, dont elles apparaissent être un signe distinctif. Leur localisation semble déterminée par la chronologie. Jusqu'en février 1504 (*Canti C*), le nombre de pièces contenues dans un recueil est toujours imprimé sur le recto, puis sur le verso à partir de novembre de la même année (*Frottole D*)¹. Le tableau ne met pas en évidence le choix de la langue dans laquelle sont imprimés ces éléments du péri-texte. La langue est pourtant un facteur d'identification de l'objet du répertoire imprimé. La désignation du genre et des séries en latin pour les messes et les lamentations (*Misse liber primus*, etc.) signale leur dimension liturgique. Toutes les autres séries (*Frottole libro primo*, *Motetti libro quarto*, etc.) sont en italien. De ce point de vue, le bilinguisme de *Laude I* (*Laude libro primo* | *Curarum dulce lenimen*) est tout à fait unique car le latin y renvoie à la littérature bucolique, et non à la liturgie.

Quoique sujette à de plus amples variations, la désignation des pièces (incipits et intitulés) contenues dans les ouvrages ne s'avère pas moins systématique. Située selon le cas sur le premier folio, dans une table ou en en-tête, et par conséquent dotée d'attributs graphiques très différents, elle peut sembler répondre à des exigences distinctes. Néanmoins, dans l'hypothèse d'une lecture « délocalisée » du péri-texte, la seule différence effective que l'on puisse constater entre ces trois manières de signaler une pièce est la présence d'un appel du numéro de folio accompagnant les incipits dans les tables. Les incipits et intitulés sont essentiellement localisés selon deux configurations différentes : uniquement dans la table, ou bien sur le premier folio et dans les en-têtes. Manifestement, le nombre de pièces rassemblées détermine le recours à l'une ou l'autre configuration. Contrairement aux livres de *canti*, motets, *frottole* ou *laude* qui possèdent de très nombreux incipits, les livres de messes rendent possible l'apparition des intitulés (nécessairement moins nombreux) sur la première page. Il en résulte une absence de table qui justifie sans doute leur rappel en en-tête. Des trois volumes qui ne répondent à pas à l'un ou l'autre de ces cas de figure, seules les messes de Ghiselin et le deuxième livre de lamentation ne trouvent d'autre explication qu'un péri-texte lacunaire ou défectif. En revanche, avec 27 pièces, les *Fragmenta missarum* exigeaient la présence d'une table. La nécessité d'indiquer à la fois des incipits (sections) et des intitulés (messes) justifie l'emplacement de ces derniers en en-tête.

¹ La description de *Frottole X* par Colon (*Frottole Libro decimo numero settanta cinque*) pourrait contredire cette hypothèse, mais on a vu que Colon tend à rédiger ses notices en compilant les données situées à plusieurs endroits du livre. La précision *numero settanta cinque* pourrait très bien avoir été copiée du verso.

Qualitativement et spatialement hétérogène, le péritexte détaillant ou précisant le répertoire est plus difficile à interpréter. On a mentionné le sous-titre et les en-têtes de *Laude I*, la page de titre de *Frottole IV* et la table de *Frottole VI*, ainsi que les livres de Bossinensis et Dalza. Il n'est pas certain que du point de vue de la qualification du répertoire, l'expression *Harmonice Musices* de *l'Odhecaton* soit signifiante. Un dernier ouvrage, *Motetti B*, est célèbre pour son titre « étendu » (*Motetti De passione De cruce De sacramento De beata virgine et huiusmodi B*). On s'est beaucoup interrogé sur la portée et le sens de cette « extension », qui contrairement aux cas analogues des livres de *frottole* et de luth, ne désigne pas la nature du répertoire ou la manière de l'exécuter, mais son objet. De manière convaincante, elle a été mise en relation à la dévotion domestique et aux prières des livres d'heures qui fleurissaient à la fin du XV^e siècle¹. De même que la plupart des éléments péritextuels des pages de titre mentionnées trouvent, dans d'autres ouvrages, un équivalent à des endroits différents, l'indication de l'objet des pièces de *Motetti B* est très proche des en-têtes de *Laude I* (*De beata virgine, De passione, De cruce*, et leurs variantes). Mises à part les en-têtes dont l'objet est moral (*De contemptu mundi, De infervorato christi amore, De superbia luciferi*², *De christi amore, De pace*) et la paraphrase du Te Deum (*Te matrem*), seule manque dans *Motetti B* la référence à la nativité (*De nativitate*).

Les dispositifs permettant d'identifier les différentes personnes concernées par l'impression d'un ouvrage représentent sans doute l'un des aspects les plus intéressants et significatifs des péritextes développés par Petrucci. Il peut s'agir des auteurs du répertoire, bien sûr, mais également des arrangeurs, des dédicataires, des imprimeurs et des éditeurs. Parmi les livres imprimés à Venise, seuls trois font mention d'un dédicataire : Girolamo Donato³, destinataire des deux épîtres de *l'Odhecaton* (1501, 1503, 1504), Seraphinus Balthazaris, dédicataire de *Laude I* (1508), et Girolamo Barbadico⁴, dédicataire des deux volumes des *Tenori e contrabassi intabulati* (1509 et 1511). On

1 Howard Mayer Brown, « The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life about 1500 », p. 755-756, et Warren Drake, introduction à l'édition moderne de *Motetti B*, p. 10 sq.

2 Cette en-tête est accompagné de l'expression *a voce mudade* que l'on retrouve également au dessus d'une pièce de Pesenti dans *Frottole I* (n° 42, « Si me piace el dolce foco »), cf. *infra*, p. 354.

3 Les deux épîtres sont respectivement signées par Petrucci et Budrius. Girolamo Donato (ou Donà), que Margaret L. King qualifie de « most perfect exponent [...] of the phenomenon of patrician humanism » a fréquemment fait l'objet de dédicaces de la part des lettrés vénitiens (cf. Margaret L. King, *Venetian humanism*, p. 233-234 et 236). Chargé à plusieurs reprises d'ambassades pour la Sérénissime, auteur de plusieurs traductions grecques et latines, correspondant de Poliziano, il semble également pouvoir être considéré comme un amateur de musique (du moins a-t-il reçu de Lorenzo de' Medici, en 1491, un manuscrit contenant plusieurs compositions de Isaac, cf. Bonnie Blackburn « Lorenzo de' Medici, a lost Isaac manuscript », p. 21-22). On trouvera une synthèse biographique dans Margaret L. King, *Venetian humanism*, p. 366-368, Paola Rigo, « Donà (Donati, Donato), Girolamo ». L'activité littéraire de Donato et sa relation à Ermolao Barbaro est décrite par Vittore Branca, « L'umanesimo veneziano alla fine del quattrocento », p. 166-169.

4 Une certaine confusion règne quant à l'identité du dédicataire de *Bossinensis I*. On a voulu le rapprocher de

reviendra plus tard sur la dédicace de *Laude I*. Remarquons simplement que cette épître, comme celle de *Bossinensis I et II*, ne diffère pas seulement de celles de *l'Odhecaton* par le statut du dédicataire, mais également par celui des signataires : dans le premier ouvrage de Petrucci, les éditeurs s'adressent à un homme dont la renommée s'étend bien au-delà de la zone d'influence de Venise ; en revanche, dans les livres de Dammonis et Bossinensis, l'auteur (ou l'arrangeur) dédie son travail à un clerc dont la réputation ne semble pas avoir dépassé sa propre institution, aussi ancrée soit-elle dans la société locale. Systématiquement signalé comme imprimeur par les colophons, Petrucci n'apparaît comme éditeur que dans deux livres¹. À ce titre, il n'est guère plus présent que son premier collaborateur, Bartholomeo Budrio Justinopolitano². En tant que signataires de la

Girolamo Barbarigo, approbateur d'une requête de Petrucci, datée de 1504, sollicitant son admission au sein de la *scuola* (ou *arte*) des *cestieri* (cf. Stanley Boorman, *Catalogue Raisonné*, p. 37, 40 et 1147-1148). Girolamo Barbarigo y est mentionné comme membre des *proveditori de comùn*. Il est probable qu'il s'agisse ici du neveu du doge Marco Barbarigo qui, entre 1509 et 1511, fut successivement chef de la *Quarantia criminale*, membre du *collegio dei Savi* (*savio agli ordini*), magistrat (*giudice del procuratore*) et trésorier (*camerlengo di comùn*). Sa carrière politique et militaire au sein de la Sérénissime l'a amené à diriger les villes de Feltre et Chioggia et à intégrer le sénat (cf. Angelo Ventura, « Barbarigo, Girolamo »). En revanche, le dédicataire de *Bossinensis I* est désigné comme protonotaire apostolique et *primicerio* de la basilique ducale. Il s'agit de Girolamo Barbarigo (ou Barbado), un chanoine du chapitre de Padoue, élu au *primeceriato* de San Marco en 1501. Il a occupé cette charge jusqu'en 1548 (cf. Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia*, p. 201). Il n'y a aucune raison de penser que les deux hommes aient partagé autre chose que l'homonymie (sinon un possible lien de parenté), et moins encore que le choix du second pour la dédicace de Bossinensis puisse être imputé au soutien du premier pour la requête de Petrucci.

- 1 Une dédicace est le moyen de faire exister le signataire, autant que le dédicataire. Petrucci est l'auteur de la lettre au lecteur de *Spinacino I* (*Intabolutura de lauto libro primo*, f. A₂^v) et de l'une des deux dédicaces de *l'Odhecaton*. (f. A₁^v). Dans le même ouvrage (f. A₂), Bartholomeo Budrio le mentionne dans sa dédicace à Girolamo Donato.
- 2 Comme Petrucci, Budrius est signalé dans *l'Odhecaton* par sa propre épître dédicatoire et celle de son collaborateur qui le mentionne. Bartholomeo Budrius est probablement moins méconnu qu'il n'y paraît. Bonnie Blackburn (*Composition, Printing and Performance*, Addenda, p. 2) et James Haar (« Petrucci as a Bookman », p. 160-161) ont suggéré un rapprochement entre Bartholomeo Budrio Justinopolitano et l'helléniste istrien Bartholomeo Pelusii Justinopolitano. Les deux hommes, tous deux originaires de Capo d'Istria (Koper), pourraient en effet ne faire qu'un. Ainsi que le soulignent Blackburn et Haar, on doit à Bartholomeo Pelusii les éditions grecques des fables d'Ésope (*Aesopi fabulae CXLVIII*) et des épîtres de Phalaris (*Phalaridis Epistolae Graece*), toutes deux imprimées à Venise en 1498 avec trois associés (l'éditeur Gabriele Braccius de Brisighella et les deux imprimeurs Joannes Bissolus et Benedictus Dolcibelli Mangio). Les quatre associés ont également publié, la même année, le *De triplici vita* de Marsilio Ficino. Outre l'homonymie des deux hommes (problématique il est vrai puisque Bartholomeo Justinopolitano apparaît successivement avec les noms Budrius et Pelusii), leur connaissance du grec et du latin constitue un premier argument en faveur de ce rapprochement. Dans *l'Odhecaton* (f. A₁^v) Petrucci parle de « Bartholomeus Budrius utraque lingua clarus », tandis que l'avant propos des fables d'Ésope annonce leur traduction en latin, ainsi que des lettres de Phalaris, par Bartholomeo Justinopolitano (*Aesopi fabulae*, f. B₁ : « a quo volebat vitam aesopi fabulas et epistolas phalaridis noster Bartholomeus Iustinopolitanus vertit in latinum ita ut verbum de verbo expressit: seorsum alioque volumine (id quod decentius et commodius visum est) haberi voluminus graeca a latinis. perpetuoque ordine et paginarum et versuum sibi singula respondere », cette préface est transcrite dans Samuel F. W. Hoffmann, *Bibliographisches lexikon der gesamten litteratur der Griechen*, t. 1, p. 62). Les deux citations grecques de la lettre de *l'Odhecaton* signée par Bartholomeo Budrio (identifiées comme des passages de Homère et Théocrite par Leofranc Holford-Strevens, cf. Bonnie Blackburn, « A lost Isaac Manuscript », p. 44) ont suggéré à Stanley Boorman la possibilité d'une collaboration entre Ottaviano Petrucci et Francesco Griffio da Bologna, orfèvre, graveur et artisan des polices grecques utilisées par Aldo Manuzio dans les premières années du XVI^e siècle, mais également actif à Fossombrone entre 1511 et 1512 (cf. Stanley Boorman, *Catalogue Raisonné*, p. 35 et 232-233 ; on trouvera une biographie du graveur dans P. Tinti, « Griffio (Grifi, Griffi), Francesco (Francesco da Bologna) ». En l'absence d'un examen plus approfondi, il n'y a pas de raison de remettre en question l'hypothèse

dédicace de l'*Odhecaton* – et donc, en quelque sorte, de l'ouvrage lui-même – Petrucci et Budrio se voient attribuer un statut bien différent de celui de Petrus Castellanus. Bien qu'il soit possible que le maître de chapelle de San Giovanni e Paolo ait continué à travailler pour Petrucci après la parution de l'*Odhecaton*¹, aucune mention n'en est jamais faite par la suite. Contrairement au signalement éditorial, le signalement auctorial (au sens le plus large possible) fait l'objet d'un traitement extrêmement varié, tant en termes de forme que de localisation. La page de titre ne le fait apparaître que dans les messes (à l'exception des *Fragmenta*), le deuxième livre de lamentations, le premier

d'un lien entre Petrucci et Griffo. Néanmoins, quelques observations peuvent suggérer une relation moins directe entre les fontes grecques utilisées par l'imprimeur des Marches et celles gravées par le bolonais pour les presses aldines.

Ottaviano Petrucci et Gabriele Braccius de Brisighella, le collaborateur de Bartholomeo Justinopolitano, ont revendiqué presque en même temps l'invention d'un nouveau procédé typographique. Le 25 mai 1498, Petrucci déposait sa célèbre demande de privilège dans laquelle il revendique avoir « trovato quelle che molti [...] za longamente indarno hanno investigato che e stampar commodissamente Canto figurado ». Cinq jours plus tôt, le 20 mai, Gabriele Braccius sollicitait la confirmation d'un privilège obtenu précédemment (7 mars 1498) pour l'impression en grec de quatre ouvrages (les épîtres de Phalaris, l'Onomasticon de Pollux, des écrits de Philostrate et les fables d'Ésope) dans laquelle il affirmait avoir inventé (avec ses collaborateurs) un nouveau procédé d'imprimerie (« Gabriele da Brasichella et compagni [...] hanno costituito cum summa cura et diligentia stampare in greco et latino in questa inclita città cum bellissima et nova inventione », cf. Rinaldo Fulin, « Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana », p. 131-133). En se mettant en concurrence directe avec les presses aldines, la nouvelle compagnie a généré une vive tension commerciale dont témoigne la proximité des deux demandes de Gabriele Braccius. L'entreprise ne semble pas avoir duré puisque l'année suivante, les deux imprimeurs Joannes Bissolus et Benedictus Mangius se transfèrent à Milan. On ignore ce qu'il est advenu des deux éditeurs Gabriele Braccius et Bartholomeo Justinopolitano (une synthèse de ces événements est proposée par Jean Irigoien, « La circulation des fontes grecques en Italie de 1476 à 1525 », p. 70-72, par ailleurs, voir Robert Proctor, *The Printing of Greek*, p. 110-112 et Nicolas Barker, *Aldus Manutius and the development of Greek script & type*, p. 65-68).

On s'est beaucoup interrogé sur la raison pour laquelle le premier livre de Petrucci n'est paru que trois ans après sa demande de privilège. En 1501, Petrucci soulignait combien Bartholomeus Budrius l'avait aidé dans l'élaboration de son procédé (« consilio usu Bartholomaei viri optimi rem sum puto feliciter aggressus tam arduam quam jucundam quam publice profuturam mortalibus »). Certaines contraintes techniques communes à l'impression musicale et à l'impression en caractères grecs (notamment le crénage des fontes) représentent une explication extrêmement suggestive (quoique purement spéculative). Stanley Boorman a mis en évidence l'utilisation par Petrucci de fontes créneées pour les hampes (*Catalogue Raisonné*, p. 124-125), une technique particulièrement nécessaire à l'impression des esprits et des accents dans les textes utilisant des fontes grecques (Proctor, *The printing of Greek*, p. 18-21). Au-delà du crénage qui permet de réduire le nombre de caractères, la ressemblance des fontes grecques utilisées par Petrucci et Manuzio ne doit pas occulter le fait que les deux éditions grecques de 1498 utilisent des fontes gravées par Joannes Bissolus sur le modèle de celles de ce dernier (la nature exacte de la copie n'est toutefois pas entièrement claire ; Robert Proctor (*op. cit.* p. 114) décrit les fontes de 1498 comme « a very close imitation of the second Aldine font, with all its peculiarities reproduced », une affirmation reprise par Jean Irigoien (*op. cit.* p. 71), mais contredite par Nicolas Barker (*op. cit.* p. 65) qui y voit « a more elaborate, more faithful, copy of the hand of Immanuel Rhusostas », plutôt dérivée du type 1 de Manuzio que du type 2. Pourtant, p. 68, il présente les fontes de 1498 et du dictionnaire de Suidas imprimé à Milan en 1499 comme « équivalent au type 2 de Aldo »).

La différence des noms du Bartholomeo Justinopolitano de 1498 et de celui de 1501 constitue, on l'a dit, la principale objection à ce rapprochement. Toutefois, l'éditeur istrien n'est qualifié de « pelusii » que dans le colophon des fables d'Ésope (« Bartholomaei pelusii Iustinopolitani »). Ailleurs, il n'apparaît que sous le nom de Bartholomaeus Justinopolitanus : dans la lettre au lecteur signée de Gabriele Braccius (« noster Bartholomeus Iustinopolitanus », *Aesopi fabulae*, f. B₁) ; dans la dédicace à Pietro Contarini des épîtres de Phalaris (« Bartholomeus Iustinopolitanus Petro Contareno patricio veneto. S. », *Phalaridis Epistolae*, f. aa. Remarquons la familiarité avec la dédicace de l'*Odhecaton* « Bartholomeus Budrius Iustinopolita[nus] Hieronymo Donato patricio veneto. S. » (parmi les nombreux homonymes, Pietro Contarini est probablement le fils de Gianruggero Contarini et

livre de *laude*, le quatrième livre de luth (Dalza) et les deux livres pour luth et chant de Bossinensis. À l'exception de *Lamentations II* qui signale la présence de pièces de Tromboncino, Weerbeke et peut-être Lapidica (« Auctores Tromboncinus, Gaspar Erasmus »), tous ces livres sont des monographies, réunissant des pièces attribuées à un seul auteur (les différents auteurs de messes, Dammonis et Dalza) et/ou arrangées par un seul musicien (Bossinensis et Dalza¹). En revanche, les attributions auctoriales (lorsqu'elles existent) sont à peu près systématiques en en-tête. Seuls 6 livres de messes² et *Laude I* en sont dépourvus. Contrairement aux livres de Spinacino qui ne mentionnent jamais les auteurs des pièces arrangées, les en-têtes des livres de Bossinensis leur sont entièrement consacrés, l'arrangeur étant signalé au recto du premier folio. Dans *Laude I*, la mention « *F. Innocentii Dammonis ceteraque sequentes* » au folio A₂^v semble faire office de signalement auctorial pour l'ensemble de l'ouvrage, laissant les en-têtes libres pour la description de l'objet des textes et, parfois, pour souligner la responsabilité littéraire de Dammonis³. La formule utilisée à cette fin (*eiusdem verba*) n'est pas étrangère à celles que l'on trouve dans certains livres de *frottole* (*cantus & verba*, *C & V*)⁴. Contrairement aux en-têtes, les tables mentionnent les noms de

Regina Dandolo, né en 1452 et surnommé « il filosofo », cf. Paolo Frasson, « Contarini, Pietro » et Margaret L. King, *op. cit.* p. 351-352 ; dans le colophon de ces dernières (« Ex aedibus Bartholomaei Iustinopolitani », f. 00₁₀^v). L'origine istrienne des deux hommes (ou de l'homme) interdit de voir dans « pelusii » un renvoi au port égyptien de Péluse, comme dans « Budrius » à la ville émilienne de Budrio. Seule une comparaison précise des fontes grecques utilisées par Bartholomeo pelusii et ses trois collaborateurs en 1498 et celles utilisées par Bartholomeo Budrius et Petrucci en 1501 permettrait de confirmer l'hypothèse d'un lien entre la parution de l'*Odhecaton* et la tentative d'implanter à Venise une presse concurrente à celle de Manuzio.

- 1 Pour l'identification de l'éditeur de l'*Odhecaton*, voir Bonnie Blackburn, « Petrucci's Venetian Editor ». De nombreux documents concernant l'activité de Petrus Castellanus à San Giovanni e Paolo se trouvent dans Elena Quaranta, *Oltre San Marco*, p. 340-343. A propos de la possible collaboration entre Petrucci et Castellanus au-delà de l'*Odhecaton*, cf. Bonnie Blackburn, « The sign of Petrucci's editor », en particulier p. 427.
- 1 Bien qu'une seule pièce de l'*Intabulatura IV* précise explicitement l'autorité de Dalza (n° 37, Calata alla spagnola ditto terzetti di zuan ambroso dalza), la table des matières ne laisse que peu de doute sur celle-ci (« Tavola ce la presente opera composta per lo eccellente musico e sonator de lauto Ioanambrosio dalza milanese », etc.). Dalza est en revanche l'arrangeur des deux *frottole* de Tromboncino (n° 38 *Poi chel ciel contrario adverso* et n° 39 *Poi che volse la mia stella*), ainsi que des deux autres pièces anonymes de la fin du recueil (n° 40 *Patientia ognun me dice* et n° 41 *Laudato Dio*, peut-être une *lauda*). Les livres de Spinacino, bien que signalés différemment, présentent une situation analogue avec des chansons issues du répertoire et des *ricercari* probablement dus au luthiste.
- 2 On ne trouve un signalement auctorial en en-tête que dans les livres de messes de Josquin I et II, Obrecht et de Orto. Les autres livres de la période considérée (La Rue, Agricola, Isaac, Weerbeke, Brumel et Ghiselin) se contentent d'une mention sur le premier folio. À noter que certaines éditions postérieures, désignées comme des monographies en page de titre, sont identifiables comme des anthologies grâce aux attributions en en-tête. Ainsi, les *Misse Antonii de Fevin* (Fossombrone, 1515) intègrent la *Missa quarti toni (Sub tuum presidium)* de Pierre de la Rue, signalée par l'en-tête « Pierzon ».
- 3 Dammonis est signalé comme l'auteur de quatre textes de *laude* : « Poiche da me partisti », n° 7, f.8^v : *Eiusdem verba* ; « Sol mi sol disse Holofern », n°41, f. 41^v-42 : *De superbia luciferi a voce mudade eiusdem verba* ; « De piangeti amaramente », n° 46, f. 45^v-46 : *De passione eiusdem verba* ; « Nostra interna e vera pace », n° 50, f. 49^v-50 : *De pace Eiusdem verba*.
- 4 Les auteurs bénéficiant d'une telle reconnaissance musicale et littéraire sont assez rares. Michele Pesenti est le plus signalé avec neuf en-têtes (*Frottole I* : n° 37 « Michaelis Cantu & v. », n° 38, 39, 40, 41 « Micha C & V », n° 42 « Micha C & V A voce mutata », n° 43 « Michaelis C. & V. » ; *Frottole VIII*, n° 47 MI.C&V ; *Bossinensis II* : n° 12

compositeur ou d'arrangeur avec une certaine irrégularité. Ils y apparaissent dans les *Fragmenta missarum* et les séries de motets et de *canti*, mais seulement dans le premier livre de lamentations et le premier livre de Spinacino.

Au premier abord, chacun de ces trois niveaux de localisation des noms d'auteur et/ou d'arrangeur semble signaler la nature de l'ouvrage : une monographie lorsque le nom est sur le premier folio ; une anthologie lorsqu'il est dans la table ou en en-tête. Toutefois, l'absence de systématisme interdit de considérer cet aspect comme pleinement significatif. La présence du nom sur le premier folio peut, on l'a dit, viser à différencier des monographies au sein d'une même série. Plus pragmatiquement, elle peut être déterminée par le nombre de noms (qu'il s'agisse d'auteurs ou d'arrangeurs) concernés par la publication. Les nombreuses mentions que supposent les recueils de *frottole*, de chansons ou de motets justifient leur apparition dans la table. À l'inverse, le peu d'auteurs publiés dans les *Missarum diversorum auctorum*, *Lamentations II* et bien sûr dans les monographies peuvent expliquer leur apparition sur la page de titre. Toutefois ce critère s'avère insuffisant à rendre compte de l'ensemble des ouvrages considérés. Bien que du point de vue de la « responsabilité », les deux livres de Spinacino soient très proches de ceux de Bossinensis (il s'agit de chansons ou de *frottole* arrangées par une seule personne), aucun d'entre eux ne fait apparaître son nom sur le premier folio. De même, la présence de cinq attributions auctoriales dans la table du premier livre de lamentations, et de trois sur le premier folio du second livre pourrait s'expliquer par la place disponible à cet emplacement, mais les cinq auteurs mentionnés sur le premier folio des *Missarum diversorum auctorum* contredisent cette explication.

2.2 Le signalement auctorial des livres de laude

De nouveau, une lecture « délocalisée » du périphrase permet d'échapper à ces apparentes contradictions. Non seulement elle accorde une certaine équivalence au recto du premier folio et aux autres localisations, notamment la table, mais elle intègre au signalement auctorial des textes d'une autre nature que les attributions : les signatures des épîtres et poèmes dédicatoires et les divers

« D. MI. C. & V. »). Le n° 43 de *Frottole I* présente une intéressante redondance, le texte étant lui-même une revendication auctoriale : « Questa e mia l'ho fatta mi | Non sia alcun chardisca dire | Che non l'habbia fatta mi » *etc.* (le texte est transcrit dans Rudolf Schwartz (éd.), *Ottaviano Petrucci, Frottole Buch I und IV*, p. XXXIV). Paolo Scotti fait l'objet de cinq en-têtes analogues (*Frottole VII* : n° 17 et n° 29 « Pauli Scotti Cantus & verba », n° 58 et n° 60 « Pauli S. Cantus & Verba » ; *Frottole VIII* : n° 1 « Paulus Scotus C&V »), Filippo de Lurano (*Frottole IX*, n° 1) fait l'objet d'un signalement plus original (« Luranus numeros faciebat carmina faustos »). Enfin, un doute subsiste quant à l'interprétation de deux en-têtes de *Frottole V*. Les initiales du n° 46, M.C.C.V., pourraient signifier « Marchetto Cara, Cantus, Verba », mais l'absence d'esperluette rend l'interprétation douteuse. Il est possible d'y lire « Marchetto Cara C[?] Veronese ». De même, il est peu probable que M.I.C (n° 2) puisse signifier « Michaelis Cantus ».

Paratextes

éloges imprimés ça et là dans différents recueils de Petrucci. Les cinq recueils concernés par un signalement auctorial outrepassant la page de titre, la table ou les en-têtes sont (par ordre croissant de signalement) : *Intabulatura I* (Francesco Spinacino fait l'objet d'une brève épigramme par Cristoforo Gigante¹ et apparaît de manière plus ou moins systématique dans la table et les en-têtes²) ; *Intabulatura IV* (Gianambrosio Dalza est mentionné sur le premier folio, qualifié de « excellente musico e sonator de lauto » au verso et comme auteur dans l'en-tête de la *calata alla spagnola* n° 37) ; *Tenori e contrabassi intabulati I* et *II* (dans les deux volumes, Francesco Bossinensis apparaît sur le premier folio, puis comme signataire de l'épître dédicatoire et probablement du sonnet qui lui succède³) ; *Laude I* (Innocentius Dammonis y est signalé au recto et verso du premier folio (titre et dédicace), au verso du second folio comme compositeur et parfois en en-tête comme auteur du texte).

Tandis que les éléments péritextuels observés jusqu'à présent apparaissent avec une régularité et une (relative) stabilité qui suggèrent une responsabilité purement éditoriale, le signalement auctorial témoigne d'une situation plus contrastée. La densité signalétique dont font preuve les livres de Spinacino, Dalza, Bossinensis et Dammonis suppose de ne pas considérer les monographies comme un ensemble homogène. Si la mention de l'auteur sur le premier folio pouvait sembler mettre sur un pied d'égalité, par exemple, les livres de Josquin et celui de Dammonis, une lecture élargie du péritexte montre une profonde différence entre les monographies dont le signalement auctorial est manifestement dû à l'éditeur (c'est-à-dire qui ne diffère de celui des anthologies que par le nombre et l'emplacement), et celles dans lesquelles on constate des apports suffisamment exceptionnels pour ne pas être associés à une dynamique éditoriale plus large. Bien qu'ils véhiculent des répertoires forts différents – *laude*, danses, *ricercari*, chansons ou *frottole* arrangées pour le luth (et le chant dans le cas de Bossinensis) – ces cinq ouvrages possèdent un

1 *Intabulatura I*, f. A₂^v : « Christophorus Pierius Gigas Forosempronienensis in Laudem Spinacini. Est natura quidem Spinis non omnibus una | Tacta rosa que fert pungere namque solet | Non hec spina manum ledit: sed concitas aures | Mellifluo cantu: Threiciaque Lyra. | Orpheus hac quondam movit cum coniuge ditem. | Inimites parcas spina movere potest. Le chanoine Gigas a écrit des textes analogues pour la *Paulina de recta paschae* (Fossombrone, 1513), f. GG₅, et la *Ad Henricum Angliae regem epistola de Castiglione* (Fossombrone, 1513), f. d₃^v ». Chanoine du chapitre de Fossombrone, Cristoforo Pietro Gigante (Gigas) est également l'auteur d'une épigramme dans la *Paulina de Recta Paschae* de Paulus de Middelburgh (Fossombrone, Petrucci, 1513) et dans la lettre de Baldassare Castiglione à Henri d'Angleterre (*Ad Henricum Angliae Regem Epistola*, Fossombrone, Petrucci, 1513) cf. Stanley Boorman, *Catalogue Raisonné*, p. 725 et 741.

2 Le nom de Spinacino est mentionné en toutes lettres dans l'en-tête des 15 premières chansons et les trois premiers *ricercari* du premier livre, et dans toutes celles des pièces du second livre. Il est absent de la table de ce dernier, mais apparaît 16 fois dans celle du premier livre.

3 L'identité de l'auteur du sonnet, signé B. M. F., n'est pas entièrement claire. On a suggéré de lire dans ces initiales l'abréviation de « Bossinensis Magister Franciscus » (Josip Andreis, *Music in Croatia*, 1974, p. 30, cité par Anton Mrzlecki, « The Lute in Croatia », p. 49), mais une telle formulation est assez atypique.

point commun marquant : tous publient un contenu musical qui, en l'état, ne repose sur aucune tradition antérieure. On a déjà souligné l'absence de concordances de *Laude I* avec d'autres sources qui le différencie nettement de *Laude II*. Les *ricercari* des livres de Spinacino et Bossinensis, comme les danses de Dalza, ont été composés par les auteurs des livres et n'ont pas été diffusés avant leur publication par Petrucci¹. De même, quoique largement représentées dans des sources musicales antérieures (notamment les séries de *canti* et de *frottole* de Petrucci), les pièces polyphoniques arrangées par les trois luthistes se présentent sous une forme totalement inédite. Clairement exprimée dans les livres de Bossinensis par le double dispositif (péritexte du début de l'ouvrage et table ou en-têtes), la distinction entre auteur et arrangeur n'est pas présente dans ceux de Spinacino et Dalza où seul l'arrangeur est mentionné. Contrairement au péritexte de *Laude I* qui désigne sans ambiguïté comme le compositeur de l'ensemble des pièces, celui des livres de luth vise moins à désigner les auteurs de la musique elle-même (ils sont relégués à des zones moins visibles ou simplement ignorés) que les auteurs de la forme qu'elle y revêt. S'il semble légitime de parler ici de signalement auctorial, il est nécessaire d'en préciser la portée : il ne concerne pas l'auteur du texte, mais l'auteur d'un état particulier du texte.

Combinée à l'absence de tradition musicale antérieure, la forme très particulière que revêt le signalement des auteurs de ces livres pourrait suggérer (contrairement aux autres monographies) leur collaboration directe avec Petrucci. Toutefois, leur péritexte n'est pas toujours de même nature, étant parfois dû à l'éditeur, parfois à l'auteur lui-même. Aucun des éléments du péritexte des livres de Dalza et Spinacino ne leur est explicitement attribuable. Reproduite dans sa version italienne ou latine dans tous les livres pour luth, la « *regola per quelli che non sanno cantare* » ne peut être considérée comme propre à l'un ou l'autre livre. Le bref compliment adressé à Dalza dans le texte introduisant la table de *Intabularua IV*² est manifestement dû à l'éditeur du livre, tandis que la pièce n° 37 (*Calata ala spagnola ditto terzetti di zuan ambroso dalza*) ne suppose pas l'intervention de l'auteur³. Dans ce livre, seules les diverses indications de *scordature* et la célèbre phrase soulignant la succession des danses⁴ pourraient être attribuées à l'auteur. Quoique faisant l'objet d'un signalement plus important et malgré sa probable intervention dans la publication de *Intabularua I*

1 Quelques danses de Dalza ont été imprimées postérieurement par Hans Judenkünig (*Ain schone kunstliche Underweisung in disem Buechlein*, Wien, 1523).

2 *Intabularua IV*, f. A₁^v : « Tavola ce la presente opera composta per lo eccellente musico e sonator de lauto Ioanambrosi dalza milanese. Acomplacencia de quelli desiderano dare principio atal virtu. Pero ha dato principio a cose facile e da molte desiderate. Per lo advenir dara cose piu maistrevele e difficile per satisfare etiam a quelli sonno exercitati in tal scientia. ».

3 *Intabularua IV*, n° 37, *Calata ala spagnola ditto terzetti di zuan ambroso dalza*.

4 *Intabularua IV*, f. A₁^v : « Nota che tutte le pavane hanno el suo saltarello e piva ».

et *III*¹, Spinacino ne semble pas avoir plus de responsabilité dans l'élaboration du péri-texte de ses livres. Aucune intention explicite de sa part ne ressort de l'épigramme de Cristoforo Gigas ou des fréquentes (sinon systématiques) mentions de son nom en en-tête. En revanche, certains éléments du péri-texte de *Laude I* et de *Bossinensis I et II* s'avèrent d'ordre manifestement auctorial. Les deux épîtres dédicatoires, les seules dans l'ensemble de la production de Petrucci signées par l'auteur du texte lui-même (ou de son état particulier) en sont les exemples les plus évidents. Malgré les difficultés posées par l'interprétation de la signature, le sonnet faisant suite à la dédicace de *Bossinensis* est rédigé sur un ton suffisamment personnel pour pouvoir lui être attribué².

La présence d'un péri-texte auctorial ne suffit bien sûr pas à établir avec certitude la participation de l'auteur à la conception du livre. Néanmoins on ne peut qu'être frappé par le fait que les livres de *Dammonis* et *Bossinensis* forment tous deux une nouveauté éditoriale. Dinko Fabris a pu montrer que dans les livres de luth de 1507, l'inversion de la représentation des cordes, et plus encore l'introduction du zéro, peuvent être considérées comme les signes de la création d'un nouveau système³, mais cette invention s'inscrit dans la longue tradition de la notation pour luth. La part de Spinacino dans la création de ce nouveau système n'est pas plus claire (quoique possible). Cette hypothèse ne repose que sur la possibilité d'une origine commune du luthiste et de Petrucci⁴, ainsi que sur la présence de corrections effectuées par la même personne dans les deux premiers volumes de notation pour luth⁵. Par ailleurs, le fait que Petrucci ait continué à utiliser ce système avec d'autres musiciens implique que l'imprimeur ait, d'une manière ou d'une autre, joué un rôle actif dans sa conception. En revanche, avant *Innocentius Dammonis*, aucune autre monographie n'avait été consacrée au chant de dévotion. De même, le format en « conducteur » utilisant une notation mixte des livres de *Bossinensis* était proprement inédit.

1 Stanley Boorman, *Catalogue Raisonné*, p. 218 et 258.

2 *Bossinensis I*, f. A₂^v : « Per mostrar op[e]ra inusita & nova | De miei dolci anni con gran stenti lhore | Trapassate ho: non per disio de honore | Che dentro del mio cor punto non cova | Ma per che il ben operar continuo giova | E per che in ver ognun e debitore | A dispensar la virtu con amore | A ciascum che qui giu vivo si trova | A cordatho col canto il suon suave | Con ogni ingegno mio misura & arte | Non piu scritto atal modo anostri tempi | Si che signor mio car non ve sia grave | Veder questop[e]ra che ho pinti in sue carte | De mie fatiche avoi tre primi exempi | B.M.F.

3 Dinko Fabris, « The origin of Italian lute tablature », p. 154-158.

4 Une tradition biographique, sans doute initiée par la thèse de Henri Louis Schmidt (*The first printed lute books*, thèse soutenue à la North Carolina University, 1969) veut que Spinacino soit, comme Petrucci, né à Fossombrone. En l'absence de tout élément biographique concernant le luthiste, cette hypothèse ne repose que sur l'épigramme de *Intabulatura I*, signée par le chanoine de Fossombrone Cristoforo Gigas.

5 Stanley Boorman, *Catalogue Raisonné*, p. 218.

Franciscus Bossinensis¹ et Innocentius Dammonis sont ainsi les seuls musiciens qui, s'ils n'ont peut-être pas été co-éditeurs à proprement parler, sont au moins responsables avec certitude du contenu des livres imprimés sous leur nom. Ce sont aussi les seuls auteurs publiés par Petrucci bénéficiant à la fois d'un signalement péritextuel éditorial et auctorial. Ces deux hommes sont également les seuls à avoir produit une monographie tout en n'ayant laissé aucune autre trace parmi leurs contemporains. Les auteurs des livres de messes, auxquels Petrucci accorde un moindre signalement, étaient alors bien connus, voire célébrissimes. Bien que l'on ne possède aucune donnée biographique au sujet de Francesco Spinacino (*Intavolatura I et II*) et de Gianambrosio Dalza (*Intavolatura IV*), ces deux luthistes apparaissent avec Johannes Maria (Dominici) Alemanus (*Intavolatura III*, aujourd'hui perdue) dans le chant XX du *Monte Parnaso* de Filippo Oriolo da Bassano. Aussi discutable que soit la valeur historiographique de ce poème allégorique d'inspiration dantesque, la présence de Spinacino et de Dalza aux côtés de luthistes fameux tels que Francesco da Milano, Giovanni Angelo Testagrossa ou Piero Bono suffit à les désigner comme des figures connues – sinon reconnues – de leur contemporains :

De laqual l'Orbo 'l primo, e 'l secondo era | Quel Piero bon famoso da ferrara | Che vola infino a la suprema spera | Gian maria hebreo che quanto costo cara | Bersabe a David, dicea a Fra gusino | E quanto la sua gioia li fu amara | V'era Agnol testagrossa, e Spinacino | Fra Daro, Gioan tedesco, e 'l Genovese | Marco aquilan, Gioan ambrosio, e 'l Zoppino | Eravi ancho Francesco melanese | Che ragionando insieme col Bombello².

L'amplification péritextuelle dont font preuve *Laude I* et *Bossinensis I et II* ne peut être étrangère à cette situation si particulière qui veut que le signalement auctorial soit inversement proportionnel à la réputation du musicien publié et à la nouveauté éditoriale du livre. Dans le cas du livre de Innocentius Dammonis, la nouveauté ne se limite pas aux seules dimensions éditoriale et auctoriale. Le caractère inédit de ces *laude* est un autre élément de contraste avec l'intensité péritextuelle du livre que l'on ne retrouve pas dans les livres de Bossinensis dont le répertoire est, malgré sa forme inédite, tout à fait conventionnel.

Proche mais distinct des livres de Bossinensis, évoquant la page de titre de *Motetti B* par ses en-têtes, le *Laude libro primo* n'entretient que des rapports superficiels avec le *Laude libro secondo*. La série de *laude* témoigne en effet d'une hétérogénéité que l'on peine à reconnaître dans le reste de

1 Les tentatives de définir la « nationalité » – bosniaque ou croate – de l'arrangeur des *frottole* et probable auteur des *ricercari* publiés en 1509 et 1511 relèvent de la pure spéculation. Aucune donnée biographique fiable ne semble avoir été mise à jour. On trouvera un résumé dans Bojan Bujic « Navigating through the Past », p. 72-73.

2 H. Colin Slim, « Musicians on Parnassus », p. 145-146.

la production de Petrucci. Si le péri-texte éditorial (ou du moins, que l'on peut attribuer avec certitude à l'éditeur) des deux livres est sensiblement identique, le péri-texte auctorial du premier l'éloigne fortement du second dont la conception est absolument identique à celle de *Frottole V, VIII* et *IX*, ainsi que de *Frottole I-III* et *VII* (à l'exception de la mention du genre sur le verso du premier folio). La présence d'un unique (et méconnu) compositeur dans *Laude I* s'oppose aux nombreux auteurs de *Laude II* qui, bien que parfois inconnus, ont le plus souvent été édités par Petrucci dans ses 11 livres de *frottole*. La complète nouveauté des *laude* imprimées dans le premier livre s'oppose aux nombreuses concordances du second livre avec des sources antérieures. De même, bien que le titre *Laude*, commun aux deux livres, ne permette pas de l'envisager, on verra que chacun d'entre eux véhicule un corpus bien différent, le premier étant largement représenté dans la poésie de dévotion, le second plus ancré dans la liturgie.

Amplifiés par l'éventualité du « succès » commercial de *Laude I* (suggéré par l'hypothèse d'une première parution en 1506), ces contrastes ont été à l'origine d'appréciations parfois lapidaires quant à la valeur de *Laude II*¹. Le propos de cette étude n'est pas de critiquer ou de réhabiliter le *Laude libro secondo*. Néanmoins, sa similitude avec les livres de *frottole* et que son association à une monographie dans une même série éditoriale, suppose d'observer plus en détail sa représentativité auctoriale. La participation des frottolistes à *Laude II* a essentiellement été considérée d'un point de vue stylistique et patrimonial². En revanche sa place dans la dynamique éditoriale de Petrucci ne semble pas avoir été envisagée dans toute sa mesure. Dans les anthologies de Petrucci dépourvues de péri-texte auctorial, les attributions posent un sérieux problème à l'analyse. Sujettes à de nombreux facteurs – transmission du répertoire, intervention éditoriale ou typographique – elles représentent, en termes quantitatifs, un critère d'analyse dont la pertinence n'est peut-être pas garantie. Le nombre d'auteurs identifiés dans *Laude II* est légèrement supérieur à celui des *Frottole*³, mais le taux d'identification auctoriale le place dans la moyenne⁴. Dans la mesure où elle dépend du nombre de pièces non attribuées et du degré de représentation des compositeurs dans chacun des volumes, une approche quantitative ne peut réellement rendre

1 Voir par exemple Jonathan Glixon, « The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis », p. 36-38, Warren Drake, « Motetti B and its Relation to the Laude Repertory circa 1550 », p. 442-443 ou Jon Banks, *The motet as a formal type in Northern Italy ca 1500*, p. 25 sq.

2 William F. Prizer, « Laude di popolo, laude di corte » associe ainsi le *Laude libro secondo* à la cour de Mantoue.

3 17 compositeurs sont signalés dans *Laude II*, tandis qu'il y en a 15 dans *Frottole VII*, 14 dans *Frottole VIII*, 13 dans *Frottole V* et *IX*, 12 dans *Frottole III* et *XI*, 11 dans *Frottole I*, puis 7 dans *Frottole IV*, 6 dans *Frottole VI* et 5 dans *Frottole II*.

4 63% des pièces de *Laude II* sont pourvues d'une attribution. Les résultats des livres de *frottole* sont très contrastés : *I* (100%), *XI* (92%), *VII* (80%), *VIII* (77%), *III* (66%), *IX* (65%), *IV* (60%) et *V* (59%), puis nettement en dessous des autres : *II* (37%) et *VI* (30%).

Attributions d'auteurs dans les livres de *frottolo* et *Laude II*

	F.I (1504)	F.II (1505)	F.III (1505)	F.IV (1505)	F.V (1505)	F.VI (1506)	F.VIII (1507)	F.VII (1507)	L.II (1508)	F.IX (1509)	F.XI (1514)	occurrences	/recueils
Anonyme + Anonyme ? (rogné)	0	36	21									234	/11
Attributions contradictoires (M.C. [tav.] D.M ; MARCHETO [tav.] B.T ; A.DE.A [tav.] T.)					3							3	/1
Attribution multiple (B.T. & M.C.)									1			1	/1
Attributions incertaines (A.T ; F.L.)					1						1	2	/2
Bartolomeo Tromboncino (BARTHOLOMEUS TRVMBONCINUS VERO. ; B.T ; Tromboncino ; T.)	14	2	14	10	13	5	11	20	12	10	13	124	/11
Marchetto Cara (M.C. ; M. CARA ; M. ; Marchetto ; MARCUS CARA VERO.)	16		6	6	2	2	6	10	4	11	4	67	/10
Filippo de Lurano (PHILIPPUS DE LVRANO ; F.D.L. ; PHI.DE LV. ; PHILIPPUS L. ; P. DE LV. ; PHI. DE L. ; Luranus numeros faciebat carmina faustos ; PH. D. L.)	1		4	13	2	4	1	1	1	6		33	/9
Michele Pesenti (MICHAEL ; MICAEL ; MICHAEL PESENTUS VERO ; MICHAELIS ; MICHA. ; M.I.C ; M.I.C&V ; D. MI ; DOM MICHEL ; D.M.)	23		1		2		3	1		1	1	32	/7
Francesco d'Ana (FRANCISCVS ANNA VENETUS ; FRAN. VENE. ORGA. ; FRANCISCUS VENETUS ORGA. ; FRAN. ORGA. ; F.V (Varoter ?) ; F.A.V ; FRAN. ORGA. VENETVS)	1	7	1	9	4	2	2					26	/7
Antonio Capriolo (ANTONIVS CAPREOLVS BRIXIENSIS ; ANTONIVS CAPRIOLVS ; ANTO. CAPRIOLVS ; A. C. ; Ant. C. ; ANT. CAP. ; ANT. CAPREO)	1			11			3	1		2	1	19	/6
Niccolò Piffaro (NICOLO PIFAR. ; N.P. ; NI. PI. ; NICOLO PIFARO)			2	4	1	4	6	1				18	/6
Adam de Antiquis (A. DE ANTIQVIS ; A. DE A. V. ; A. DE ANTIQVIS VENETUS ; Adam de Antiquis. Venetus ; A. D. A.)			1		6			3	2	3		15	/5
Peregrinus Cesena (P.C.V ; PEREGRIVS CESENA VERONENSIS ; PEREGRIVS CESENA ; P.C. ; D. PEREGRINUS)		5	2		1			1		1		10	/5
Pietro da Lodi (PIETRO DA LODE ; P.L. ; PIETRO DA LODI ; PIERO)								2	3		3	8	/3
Onofrio Antenoreo (HONOPHRIUS PATAVINVS ; HONO. ANTE.)						3	3				1	7	/3
Paolo Scotto (PAVLVS SCOTTVS ; PAVLI SCOTI ; PAVLI S.)							1	4	1			6	/3
Gianbattista Zesso (IOANNES B. GESSO/ZESSO ; IOANNES BAPTISTA ZESSO ; I.B.Z.)							1	3	2			6	/3
Rossino Mantovano (R.M. ; ROSSINVS MANTOVANVS ; ROSSI. MAN. ; ROSIN MANTOVANO)		2	2					1				5	/3
Antonio Stringari (ANTONIVS STRINGARIVS PATAVINUS ; ANTONIVS PATA. ; Antonius patauus ; A.P.)							4				7	11	/2
Giovanni Brocco (IO. BROC ; IO. BRO ; IOANNES BROCCHUS VERO.)	2		6									8	/2
Elias Dupré (E. DVPRE ; HE DVPRE)								3		3		6	/2
Ludovico Milanese (LVDOVICO MILANESE)						4			1			5	/2
D. Timoteo (TIMOTEO ; D. Timoteo ; Dun Timoteo)										1	2	3	/2
Josquin Dasciano (IOSQUIN DASCIANO)	1		1									2	/2
Giacomo Fogliano (Iacobus Folianus Mutinensis ; IACOBVS FOLIANVS)								1	1			2	/2
Diomedes (Diomedes)									1	1		2	/2
Johannes Lulinus Venetus (Io. Lu. V ; Ioannes Lulinus Venetus)											17	17	/1
Eustachius de Monte Romano (Eu. D. M. Regali Gallus ; Eustachius D. M. Romanus)											11	11	/1
Hieronymo Alauro (Hie. Alauro)											4	4	/1
Niccolò Brocco (N. BROCVS ; N.B.)							3					3	/1
D. NICOLO									3			3	/1
Loyset Compère (COMPERE)				2								2	/1
ALEXANDRO DEMOPHON								2				2	/1
Antonio Ricco ? (D. ANTONIO RIGVM.)	1											1	/1
GEORGIUS DE LA PORTA VERO.	1											1	/1
GEORGIUS LUPPATVS	1											1	/1
ANTONIVS ROSETTVS VERONENSIS			1									1	/1
ENEAS				1								1	/1
Piero Aaron ? (Aron)					1							1	/1
Zanin Bisan (P.ZANIN BISAN) [Treviso, Duomo]								1				1	/1
Giovanni Spataro (Io. Spatarius Bononiensis)									1			1	/1
Baldassar [Olimpo?]									1			1	/1
Fr. Benedictus Bella Busca									1			1	/1
Antonet									1			1	/1
D. philippo [Filippo de Lurano / Lapacino ?]									1			1	/1
Frater Petrus									1			1	/1
Ludovico Fogliano (Ludouicus Folianus)										1		1	/1
Benedetto Gareth (CARITEO)										1		1	/1
RASMO [Erasmus Lapidica ?]										1		1	/1

Total des pièces : 62 53 62 91 61 66 57 67 60 64 70

compte de la manière dont ceux-ci s'articulent en termes de représentativité auctoriale. En revanche, dans la limite des aléas éditoriaux, elle représente une opportunité d'observer qualitativement les rythmes et les périodes de publication de chaque auteur.

Les musiciens publiés dans les livres de *frottole* de Petrucci peuvent se regrouper en plusieurs catégories. La première est formée de 9 auteurs, présents avec plus ou moins de continuité durant l'essentiel des 10 années couvertes par les 11 livres. Les 4 premiers d'entre eux (Tromboncino, Cara, Lurano, Pesenti) forment un groupe d'auteurs classiques et hégémoniques dans le répertoire. Les 5 autres ont été publiés de manière moins continue (Capriolo et Cesena) et/ou durant une période plus brève (d'Ana, Piffaro et de Antiquis). Un second groupe est constitué de 13 musiciens présents dans deux ou trois éditions successives ou très proches (l'édition tardive de *Frottole XI* vient quelque peu troubler cet ensemble, des musiciens comme Antenoreo ou Stringari étant publiés sur une période plus longue : 1506/7-1514). La proximité de l'édition de ces musiciens suggère un accès à leur pièces circonscrit dans le temps et lié à aux circonstances particulières de leur circulation. Enfin le dernier groupe, de loin le plus important, est formé de 23 auteurs « isolés » qui ne sont représentés que dans une seule édition. Ceux-ci peuvent être des musiciens connus (peut-être Aaron¹, Spataro, Compère, *etc.*) ou tout aussi méconnus que Dammonis (notamment les clercs de *Laude II*²). Des 17 compositeurs identifiés dans le *Laude libro secondo*, 10 ont fait l'objet de publications dans au moins un des dix livres de *frottole* conservés³, le plus souvent dans un volume imprimé juste avant

1 La date de naissance incertaine de Pietro Aaron pose quelques problèmes à son identification comme auteur de *Io non posso più durare* dans *Frottole V* (1505). Certains auteurs, estimant sa naissance vers 1480, la prennent pour acquise (cf. Bonnie J. Blackburn. « Aaron, Pietro »). D'autres, suivant August Wilhelm Ambros qui datait la naissance du théoricien en 1489 ou 1490 (*Geschichte der Musik*, t. 3 p. 486) sont plus réservés quant à cette hypothèse.

2 L'identification de ces musiciens reste le plus souvent problématique. Bonnie J. Blackburn a fait un intéressant rapprochement entre le frater Benedictus Bella Busca auteur d'un *Ave Verum corpus christi* dans *Laude II* (f. 55^v) et Benedetto Bellabusta, un frère olivétain de Sant' Elena cité par Spataro dans une lettre de 1517, cf., *A Correspondance of Renaissance Musicians*, p. 204 et 982. L'identification du Frater Petrus auquel est attribué un *Ave Maria* (*Laude II*, f. 43^v) avec Petrus Castellanus, l'éditeur de Petrucci est en revanche plus spéculative (cf. The sign of Petrucci's editor, p. 422).

3 On les retrouve également dans les deux livres de Bossinensis (ceux-ci utilisant en partie le répertoire des livres de *frottole*) et dans le deuxième livre de lamentations (1506). Le premier cycle est dû à Bartolomeo Tromboncino (n° 1, f. A1^v-B3 (B3^v-D5 ?), Bartho. T.). L'attribution du dernier cycle (n° 5 f. F3^v-F8^{bis}) est moins évidente. La mention Erasmus de *Lamentations II* est le plus souvent interprétée comme désignant Erasmus Lapidica (cf. Stanley Boorman, *Catalogue Raisonné* où la mention « Desiderius » est probablement une coquille). La *frottola* « *Pieta cara signora | La pieta ha chiuso* » (*Frottole IX*, n° 5, f. 4^v-5), attribuée à Rasmus, est fréquemment rattachée à Lapidica, alors *Hofkomponist* à Heidelberg. Toutefois, combinant respectivement le *cantus* d'une pièce de Cara (*Frottole I*, n° 15, f. 14, « *Pieta cara signora* », M.C.) et de Tromboncino (*Frottole II*, n° 26, f. 28^v, « *La pieta ha chiuso* », B.T., placé au *tenor*) cette pièce évoque moins la musique du *Hofkomponist* que les fréquentes associations des deux frottolistes que l'on rencontre dans le répertoire italien (celles-ci sont le plus souvent exprimées par des attributions contradictoires, mais on trouve également des attributions simultanées comme la lauda « *Sancta maria ora pro nobis* » (*Laude II*, n° 21, f. 19^v, B.T & M.C.) construite sur une formule de litanies migrant entre les quatre parties. Le *contrafactum* anonyme dans *Frottole IV*, n° 30, f. 19^v, « *Me stesso incolpo* ». « *Tandernaken* » est la seule pièce attribuée avec certitude à Erasmus Lapidica chez Petrucci (*Canti C*, n° 20, f. T8^v, Lapidica). Cf. Susan Forscher

et/ou après l'anthologie de *laude*. Parmi eux, on retrouve 3 des 4 « auteurs obligés » du premier groupe (Tromboncino, Cara et Lurano, seul Pesenti étant absent). Ils représentent 17% des attributions du livre avec 18 pièces (en incluant la double attribution, soit 47% des pièces attribuées). Les 7 auteurs restant représentent la moitié du second groupe (bien que de Antiquis fasse partie du premier groupe, la publication resserrée dont il bénéficie entre 1507 et 1509 suggère de le prendre en compte ici. Il en va de même de da Lodi qui est surtout présent en 1507/1508 mais aussi en 1514). La musique de Paolo Scotto et de Gianbattista Zesso a été imprimée dans trois éditions successives (*Frottole VII, VIII* et *Laude II*). Viennent ensuite Ludovico Milanese (*Frottole VIII* et *Laude II*), Giacomo Fogliano (*Frottole VII* et *Laude II*) et Diomedes (*Laude II* et *Frottole IX*). Ce groupe qui, en terme de chronologie éditoriale, souligne la familiarité auctoriale de *Laude II* avec *Frottole VII* et *VIII* (et dans une moindre mesure *Frottole IX*) représente entre 41% des attributions du livre pour seulement 11 pièces (28% des pièces attribuées). Le groupe de musiciens « isolés » occupe dans le *Laude libro secondo* une place sensiblement identique au précédent, avec 9 pièces attribuées (23%) pour le même nombre d'auteurs. Bien qu'elle soit plus forte dans l'anthologie de *laude*, la présence d'auteurs « isolés » n'a rien d'exceptionnelle. *Frottole VI* en est dépourvu, mais on en rencontre trois dans *Frottole I, IX* et *XI*, deux dans *Frottole VII* et un seul dans les autres recueils. À l'exception de Lulinus et de Monte auxquels *Frottole XI* accorde une place importante, la grande majorité d'entre eux (16) ne sont représentés que par une seule pièce. Cette répartition entre auteurs « obligés », « circonstanciels » et « isolés » se retrouve, dans des proportions variables, dans tous les livres de *frottole*.

Le fort ancrage de *Laude II* dans la période 1507-1509, marqué à la fois par les choix péritextuels et la représentation auctoriale, constitue l'élément le plus marquant de ce rapide aperçu. Cette période est également celle de la production des livres de notation pour luth avec lesquels *Laude I* entretient de nombreux rapports (en particulier Bossinensis). Bien que les deux livres de *laude* pouvaient sembler isolés et atypiques, chacun d'entre eux s'inscrit dans une dynamique éditoriale propre : le premier dans celle des publications à fort signalement auctorial qui suggèrent une participation de l'auteur à la conception du livre, le second dans celle des anthologies qui mêlent un répertoire dû à des auteurs largement diffusés et des pièces plus isolées. Dans les deux cas, le répertoire concerné est essentiellement celui de la *frottola*.

Weiss, « Lapidica, Erasmus ».

3. Le « sous-titre » du *Laude libro primo*

Curarum dulce lenimen, le « sous-titre » de *Laude I*, constitue certainement l'un des aspects les plus étonnants (et à certains égards énigmatique) du *Laude libro primo*. L'absence de tout élément péritextuel similaire dans la production de Petrucci le désigne comme étant le fruit d'une initiative auctoriale plutôt qu'éditoriale. Contrairement aux amplifications des pages de titre décrites précédemment (*Motetti B*, *Frottole IV*), il n'apporte aucune précision explicite sur la nature du contenu de l'ouvrage. Apposé à un titre plus conventionnel, il forme un dispositif titulaire bilingue dont le seul équivalent se retrouve dans *Motetti B*. À l'inverse de ce dernier, où l'ajout du latin s'inscrit directement dans la tradition des « rubriques » liturgiques ou dévotionnelles, le bilinguisme de *Laude I* renvoie directement à la littérature classique, ou mieux, bucolique. En effet, si l'on a pu observer que ce sous-titre suggère un usage « domestique » des *laude* de Dammonis¹, son lien à la littérature classique semble être resté inaperçu. Ce sous-titre est la paraphrase d'un passage de la dernière strophe d'une ode saphique de Horace :

*Poscimur. Si quid vacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
vivat et pluris, age, dic Latinum,
barbite, carmen,*

*Lesbio primum modulate civi,
qui, ferox bello, tamen inter arma,
sive jactatam religarat udo
litore navem,*

*Liberum et Musas Veneremque et illi
semper hærentem puerum canebat
et Lycum nigris oculis nigroque
crine decorum.*

*O decus Phoebi et dapibus supremi
grata testudo Iovis, o laborum
dulce lenimen, mihi cumque salve
rite vocanti².*

La substitution de *laborum* par *curarum* fait difficilement figure de corruption tant le champ sémantique des deux termes est proche. Tandis que *labor* renvoie à la peine physique, à l'effort

1 Marco Rosa Salva semble être le seul commentateur de *Laude I* à avoir fait état de cet aspect : « Il sottotitolo, che definisce la raccolta « *curarum dulce lenimen* » definisce la funzione delle laude come strumento di una dolce (e pia) recreazione dello spirito, e ne suggerisce una fruizione privata, nei momenti di ozio, da parte dei destinatari », « *Musica a San Salvador* », p. 105.

2 Horace, *Odes et épodes*, p. 44-45, Odes, Livre I, n°32.

accompli, *cura* désigne la peine morale, le tourment et l'inquiétude. Le souci ou le tourment est donc substitué à la peine ou au labeur¹. S'il n'est pas impossible de spéculer sur une éventuelle « spiritualisation » du vers horacien, il est plus probable qu'il s'agisse ici d'une simple variante traditionnelle. Il n'a toutefois pas été possible de trouver d'occurrence d'une telle substitution avant le XVII^e siècle². Innocentius Dammonis (si l'on accepte la dimension auctoriale du sous-titre) se réfère à un texte où la lyre (*barbitos* ou *testudo*) et donc le luth, selon la métonymie classique, occupe une place prédominante. Elle n'y apparaît pas seulement comme l'habituel attribut pastoral du chant bucolique. Elle est le compagnon du poète lui-même (*sub umbra lusimus tecum*) et sa douce consolation (*dulce lenimen*), mais également l'ornement de Phoebus et des banquets de Jupiter (*decus Phoebi et dapibus supremi grata testudo Iovis*). Dans la dernière strophe, en lui adressant une prière (*salve rite vocanti*), Horace souligne sa double fonction divine et humaine. Aussi, la citation (ou l'évocation) de cette ode sur le premier folio d'un livre de *laude* n'a rien d'anodin. Elle ne renvoie nullement (ou du moins pas explicitement) aux fonctions dévotionnelles et morales que suggèrent les en-têtes du *Laude libro primo*. Bien au contraire, elle semble s'inscrire dans une culture intellectuelle où convergent littérature bucolique et pratique musicale. Sous sa forme originale (*laborum dulce lenimen*), il n'est pas exceptionnel de rencontrer la citation de Horace chez les contemporains de Dammonis. Les sources qui la mentionnent sont si variées – littérature théorique, épistolaire ou poétique – qu'une recherche exhaustive est difficile à mettre en œuvre. Quelques cas permettront toutefois d'esquisser le cadre et la portée de son utilisation.

1 Le léger déplacement sémantique opéré par le sous-titre de *Laude I* est clairement perceptible dans la liste d'épithètes dressée dix plus tard par Jean Tixier. « Labor : improbatus, durus, maestus, austerus, inquietus, aerumnabilis, acer, diligens, sisyphius, catenatus, etc. », *Ioannis Ravisii Textoris nivernensis Opus epithetorum integrum*, Bâle, 1541, (1^{ère} éd., Paris, 1518), p. 493. « Cura pro anxietate & providentia : tristis, ambigua, insomnis, mordax, vigil, molesta, diligens, sedula, edax, vitiosa, atra, sagax, sequax, frigida, levisomna, pavida, acerba, intolerans, acris, etc. », *id.* p. 262-263.

2 Cette variante apparaît dans les notes et commentaires des *Basilii Romanorum Imp. Exhortationum capita Lxvi Ad Leonem filium cognomento philosophum* (Art de régner) de Basile I^{er} (*Agapeti Diaconi ad Justinianum Imp. et Basilii Macedonis ad Leonem philosophum filium*, Bâle, Joannes Schröter, 1633), p. 89. On la retrouve dans une lettre de l'érudite milanais Ottavio Ferrari datée de 1668 (« Octavii Ferrari epistolae », p. 81, *Octavii Ferrari opera varia*, Padova, hered. Pauli Frambotti, 1668), puis dans une note de la traduction française des *Vies* de Plutarque par Dacier, Amsterdam, Wetstein, 1724, p. 29, n. 41. Christoph Martin Wieland l'utilise dans son essai « Der Geist Shakespeares », paru dans le *Teutsche Merkur* en 1773 (rééd. Klaus Manger (éd.), *Wielands Werke* vol. 11, n° 1, Berlin, de Gruyter, 2009, p. 64-67). Une étude systématique des publications des odes horaciennes mettrait sans doute en évidence l'existence d'une tradition éditoriale transmettant cette variante. Les quelques éditions antérieures à 1508 qu'il m'a été possible de consulter donnent toutes la leçon « laborum » : *Quinti Horatii Flacci Camrinium Liber primus*, s.l., s.n., s.d. [1471-1472] ; *Quinti Horatii Flacci Venusini Camrinium Liber primus* [expl.] Impressum per Philippum condam Petri in veneciis, 1478 ; Christophori Landini Florentini in Q. Horatii Flacci libros omnes [expl.] Impressum venetiis per Joannem de forlivio, 1483 ; *Horatius cum quattuor commentariis*. [édition commentée par Antonio Mancinello], s.l. [Venise], s.n., s.d. [1495], f. 52. L'ode y est glosée par l'expression « Malorum enim lenimen est cytharæ cantus » ; *Sermones & Epistolæ Quinti Flacci Horatii*, [expl.] Finitum est hoc opusculum ipsius Ascensii [Jodocus Badius] opera, s.l. [Paris ?], 1503, f. 39^v.

3.1 L'Epistolario de Marsilio Ficino

Dans l'*Epistolario*¹, Marsilio Ficino y fait référence à deux reprises : à la fin d'une lettre datée du 8 septembre 1479 adressée à Bastiano Foresi, notaire, poète et luthiste florentin², et au cours d'un exposé traitant des qualités requises par un banquet³ (bien entendu modelé sur l'idéal antique) adressé à Bernardo Bembo. Non daté, ce dernier est probablement postérieur à 1476, année où Bembo fut nommé ambassadeur à Florence⁴. La correspondance entre les deux florentins mentionne fréquemment des figures marquantes de l'académie ficinienne (Cristoforo Landino et Giovanni Cavalcanti) et de la vie politique florentine (Petrus Nerus, sans doute Pietro Soderini), donnant quelque idée du cadre culturel dans lequel évoluait Foresi. Ces échanges sont entièrement axés sur une thématique musicale, et plus particulièrement un goût commun pour le jeu du luth. Malgré le caractère anecdotique qui parfois s'en dégage, les lettres de Ficino révèlent les valeurs plus profondes que l'humanisme du XV^e siècle pouvait accorder à la musique, et dont la citation de Horace est l'une des expressions particulières. La lettre adressée à Bastiano Foresi en 1479⁵ s'achève

1 *Epistole Marsilii Ficini Florentini*, Venezia, 1495. Première réédition : *Epistole Marsilii Ficini Florentini*, [Nürnberg], 1497.

2 Trois lettres de cette correspondance ont été publiées dans les *Epistole* (f. LXVI^v, C^v-CI et CXX). Bastiano Foresi (1424-1488) a notamment géré l'héritage de Ficino. Il fut proche de l'académie ficinienne. On connaît de lui une traduction en *terzine* des Géorgiques qui succède à un poème narratif la fondation mythique de Florence (*Libro chiamato ambitione*, s.l., s.n., s.d. [Firenze, Miscomini, 1480-85 ?]), et un panégyrique de Cosimo Medici, également en *terzine*, rédigé à l'occasion de son décès. (*Il Trionfo delle virtù*, Firenze Bib. naz. cod. palat. 345-346 et Magl. VII-816). Cf. Franco Pignatti, « Foresi, Bastiano ».

3 « De sufficientia, fine, forma, materia, modo, condimento, autoritate convivii », *Epistole Marsilii Ficini*, f. LXXIII-LXXIII^v.

4 Cf. Angelo Ventura et Marco Pecoraro, « Bembo, Bernardo ».

5 « Non est harmonice compositus: qui harmonia non delectatur. | Marsilius Ficinus Bastiano Foresio Carissimo compatri. SD. | Scribit Aurelius Augusti noster in libris de musica: eum non esse harmonice compositum: qui harmonia non delectatur. Neque id quidem injuria Nempe cum ob similitudinem quandam voluptas effici soleat: necesse est eum qui concentibus non oblectatur. esse quodammodo concentus expertem. Hunc, (si dicere fas est) dicam, non esse a deo compositum: qui in numero, pondere, mensura, cuncta componit. Dicam praeterea, non esse amicum deo, qui usque adeo consonantia gaudet. ut mundum ob hoc ipsum creavisse potissimum videatur: quo singula quidem mundi membra & sibi invicem & universo concinerent. Universum vero ipsum auctoris sui intelligentiae bonitatisque pro viribus consonaret. Adde, quod ipsa sphaeras disposuit earumque motus invicem temperavit (ut quemadmodum Pythagoricis Platonisque placet) inaestimabilem harmoniam melodiamque conficiant. Plurima in hanc sententiam alias disservimus. Hoc unum praeterea juvabit commemorasse. Quot equidem diligentius observavi, multos ingeniosos quotidie reperiri: qui his aut illis coetorum sensuum voluptatibus studiisque natura vix moveantur. Nullum vero ingenio praeditum unquam reperimus: qui musicis modulibus non raperetur. Nullum quoque eorum, qui non rapiuntur novimus acumine iudicioque pollere. Huius autem rei causa est praecipue duplex. Altera physica, altera mathematica. Physica quidem. Quoniam media cerebri pars quam proprius respicit auris iudicio tanquam instrumentum vel incitamentum quoddam quodammodo servire videtur. Haec autem quando perfecta, consonantia caret minime omnium capitur. Quando vero harmonice ad modum composita est harmonia mirifice tanquam re simili & congrua delinitur. Mathematica vero. Quoniam Mercurius, (idem quod poetae ab astrologis acceperunt) Ingenii largitor est, & citharae faber. Quem ergo nascentem haud benigne satis Mercurius intuetur: videmus ut plurimum tanquam asinum quandam & ad lyram & ad literas pariter appare. Contra vero ad haec ambo fese illos habere qui ab ipso mercurio lyrae literamque magistro benigne respiciuntur. Vale feliciter mi Foresi: quem & si ceca fortuna minus. tamen perspicacissimus ille. Mercurius benigne respexit. Equidem mi Foresti, postquam tibi modo scripsi Vale: surrexi properavi. sumpti lyram. Incoepi longum ab Orphei carmine cantum. Tu

sur une exhortation où les vers de Horace servent à qualifier une dimension musicale qui dépasse la simple récréation : « Redresse-toi tout de suite, empresse-toi [de prendre] ton luth, la douce consolation des peines » (*Protinus surge: Libens summe lyram laborum dulce lenimen*). Rob C. Wegman a interprété cette lettre comme un plaidoyer pour la polyphonie, considérant que le terme *concentus* utilisé par Ficino renvoie au chant figuré¹. Cette hypothèse n'est en soi pas impossible, une bonne partie de l'argumentaire de la lettre étant fondé sur une attaque des hommes insensibles à la « musique ». Elle semble toutefois largement extrapolée, le terme *concentus* ne pouvant ici se résumer à la seule dimension musicale ou sonore. Le propos de Ficino n'est pas de défendre la musique, mais de développer une théorie du monde dont toutes les parties sont harmonieusement agencées par un principe de similitude (d'affinité serait-on tenté de dire) et que seul l'intellect, « informé par la vérité et l'unité de l'intelligence divine », peut percevoir. La *Théologie platonicienne*, rédigée quelque temps plus tôt, sous-tend entièrement cette lettre :

Les yeux étant lumineux voient les objets lumineux grâce à la lumière qui leur est commune, les oreilles étant de nature aérienne entendent les sons aériens, grâce à l'air qui leur est commun. Les intelligences étant véridiques comprennent et jugent les choses vraies, grâce à la vérité qui leur est commune².

Prenant pour point de départ un énoncé attribué à saint Augustin, « celui qui n'apprécie pas l'harmonie n'est pas constitué harmonieusement » (*non est harmonice compositus qui harmonia non delectatur*)³ et constatant que « le plaisir est produit par une certaine similarité » (*Nempe cum ob*

quoque vicissim. postquam legeris hic iterum vale (si sapis surge) Protinus surge: Libens summe lyram laborum dulce lenimen. viii Septembris Mccccclxxviii. In agro Caregio ». *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Livre VI f. CXX. La réédition de 1497 antedate la lettre d'une année (VIII Septembris. Mccccclxxviii, f. 148^v-149).

- 1 Rob C. Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe*, p. 80-81.
- 2 Marsilio Ficino, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, vol. 2, p. 156.
- 3 Cette formule a eu un succès impressionnant, étant citée ou paraphrasée dans de nombreux traités comme le montre Rob C. Wegman (cf. *The Crisis of Music in Early Modern Europe*, p. 80 sq. et p. 209, n. 76). Il cite notamment Conrad von Zabern (*Miserrimus est, qui non delectatur in musica*) et Dietrich Tzwyfel (*Introductorium musice practice*, 1513 : « opus inquam omnibus cantu se oblectantibus iucundum, maxime tamen sacerdotibus necessarium, quia, ut Augustinus dicit: Non est harmonice compositus, qui non oblectatur musica »). Il est probable que le référencement de la lettre dans les *Pandectarum* (1548) de Gessner ait eu une influence sur sa diffusion au XVI^e siècle (« Libri VII. De musica in genere Titulus I. | Musicae laus et verum Musicorum enumeratio [...] Non est harmonice compositus qui harmonia non delectatur, Marsilius 6, 37 », *Partitionum universalium* liber VII. De Musica, f. 81^v). Ainsi Gioseffo Zarlino la cite plus ou moins littéralement (*Le istituzioni harmoniche*, première partie, f. 9) : « Per la qual cosa si potrebbe dire, colui non essere composto con harmonia, il quale non piglia diletto della Musica: perciò che (si come habbiamo detto) se ogni diletatione et piacere nasce dalla similitudine, è necessario, che colui, il quale non hà piacere dell' harmonia, in un certo modo ella non si trovi in lui, et che di essa sia ignorante. Et se bene si vorrà esaminare la cosa, si ritroverà costui esser di bassissimo ingegno, et senza punto di giudicio; et si potrebbe dire, che la natura gli havesse mancato, non gli havendo proportionatamente formato l' organo: essendo che quella parte, la quale è per mezzo il cervello, et è più vicina all' orecchia, quando è proportionatamente composta, serve ad un certo modo al giudicio dell' harmonia, dalla quale l' huomo, come da cosa simile, è preso et vinto, et in essa molto si compiace: Ma se avviene che sia priva di tal proportione, molto meno di ciascun' altro di essa prende diletto; et è in tal modo atto alle cose speculative et ingegnose, come l' Asino alla Lira. Et se vogliamo in ciò seguire l' opinione de gli Astrologi, diremo, che nel suo nascimento Mercurio gli sia stato

Paratextes

similitudinem quandam voluptas effici soleat), il conclut que « celui qui ne jouit pas du *concentus* est d'une manière ou d'une autre dénué de *concentus* » (*necesse est eum qui concentibus non oblectatur esse quodammodo concentus expertem*). Dieu ayant harmonieusement créé la totalité de l'univers en « nombre, en poids et en mesure » (*qui in numero, pondere, mensura, cuncta componit*) et jouissant de l'harmonie qui en résulte (*qui usque adeo consonantia gaudet*), ces hommes insensibles à l'harmonie peuvent sembler ne pas avoir été formés par Dieu (*non esse a deo compositum*), ou du moins ne pas en être les amis (*non esse amicum deo*). Chacune des parties de l'univers devrait donc chanter de concert avec elle-même et avec l'univers (*quo singula quidem mundi membra & sibi invicem & universo concinerent*), et l'univers lui-même devrait être de toutes ses forces en harmonie avec l'intelligence et la bonté de son créateur » (*Universum vero ipsum auctoris sui intelligentiæ bonitatisque pro viribus consonaret*). Grâce à un bref rappel de l'harmonie des sphères, Ficino justifie le basculement sémantique du *concentus* universel : le bon agencement du monde devient ici sonore.

Mais le propos n'est pas là. C'est le lien entre la musique et l'intelligence qui est en jeu. Rapidement, Ficino interrompt son développement sur l'harmonie divine pour souligner que l'on n'a « jamais trouvé de personne d'esprit qui ne soit emportée (ravie) par une bonne expression musicale » (*Nullum vero ingenio præditum unquam reperimus: qui musicis modulis non raperetur*). La personne dotée d'une capacité de jugement pénétrante y est toujours sensible (*Nullum quoque eorum, qui non rapiuntur novimus acumine iudicioque pollere*), et il y a deux raisons à cela, l'une naturelle, l'autre mathématique (*Huius autem rei causa est præcipue duplex. Altera physica, altera mathematica*). La cause naturelle est que « la partie médiane du cerveau, qui est particulièrement corrélée à l'oreille, semble, d'une manière ou d'une autre, servir d'outil et d'excitation au jugement » (*Physica quidem. Quoniam media cerebri pars quam proprius respicit auris iudicio tanquam instrumentum vel incitamentum quoddam quodammodo servire videtur*). En conséquence, les facultés de jugement d'un homme sont fonction de l'état harmonieux de cette partie du cerveau, et plus exactement, de sa capacité à être en harmonie avec les autres parties du monde auquel l'ouïe lui donne accès : « lorsqu'elle manque de consonance parfaite, elle ne saisit rien du tout » (*Hæc autem quando perfecta consonantia caret minime omnium capitur*), mais « lorsque elle est formée de manière harmonieuse, elle est charmée [apaisée] par une merveilleuse harmonie, ainsi que par [toute] chose [qui lui est] similaire et congrue (*Quando vero harmonice ad modum composita est*

inimico, si come è favorevole a coloro, li quali non pur dell' harmonia si dilettono: ma non si sdegnano, per alleviamento delle loro fatiche, essi medesimi cantare et sonare, ricreandosi lo spirito, et riacquistandogli le smarite forze ».

harmonia mirifice tanquam re simili & congrua delinitur [delenitur]). La cause mathématique est que « Mercure (ainsi que les poètes l'ont appris des astrologues) est le pourvoyeur de l'esprit et le facteur du luth » (*Mathematica vero. Quoniam Mercurius, (idem quod poetæ ab astrologis acceperunt) Ingenii largitor est, & citharæ faber*). Les capacités intellectuelles et musicales d'un homme dépendent donc toutes deux du lien qu'il entretient avec Mercure : si ce dernier n'a pas « tourné son regard sur la naissance de cet homme avec suffisamment de bienveillance, il sera considéré au mieux comme un âne pour ce qui est du luth et des lettres » (*Quem ergo nascentem haud benigne satis Mercurius intuetur: videmus ut plurimum tanquam asinum quandam & ad lyram & ad literas pariter appare*). « À l'inverse, ceux qui ont obtenu les faveurs de Mercure, maître de la lyre et des lettres, sont qualifiés dans les deux domaines » (*Contra vero ad hæc ambo fese [?] illos habere qui ab ipso mercurio lyræ literamque magistro benigne respiciuntur*).

À la lecture de la lettre, l'exhortation finale prend un sens fort. Saisir son luth, jouer harmonieusement, c'est non seulement témoigner de sa sensibilité au *concentus* universel, mais également placer son intellect en situation de similitude avec l'harmonie des sons aériens, des sphères, et au final de l'intelligence divine. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la définition des devoirs du musicien que Ficino donne dans une lettre du troisième livre : « le devoir du musicien est de reproduire (d'imiter) l'élégance du discours par le chant, et la grâce du chant par les sons [instrumentaux]. Mais il doit garder à l'esprit que l'harmonie (*consonantes*) du mouvement de l'âme est bien plus nécessaire que celle des sons musicaux / de la voix (*voces*). Le musicien dont l'esprit est discordant, tandis que sa voix est en harmonie avec le luth, est désorganisé et étranger aux Muses » (*Musici [officium est]: in sono gratiam: cantus in cantu sermonis elegantiam imitari. Meminisse etiam motus animi: multo magis oportere consonantes esse quam voces. Inconcinnus eum alienusque a musis est musicus: cui dum consonat vox lyraque mens dissonat. etc.*)¹. Cet esprit désorganisé est celui qui, n'y étant ni similaire ni congru, ne peut percevoir l'harmonie de l'univers. D'où la nécessité de privilégier l'harmonie du *motus animi* à celle des *voces*. Il serait tentant de lire dans ce passage l'expression d'un certain désintérêt pour la théorie musicale, les *voces* renvoyant à la solmisation du *gammut* guidonnien. Quelle que soit l'interprétation donnée au terme *vox* (voix humaine ou syllabe permettant à la *littera* de former une *clavis*, et donc une hauteur valant musicalement), il est certain que pour Ficino, la maîtrise musicale ne suffit pas à créer un *concentus*. Seul le bon équilibre de l'intellect, son harmonie, en est le garant. Les propriétés

¹ *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Livre III, f. LXXVI. Cette définition, comme la phrase attribuée par Ficino à Saint Augustin, a été intégrée à la littérature musicale théorique. On la retrouve notamment en préface de la réédition de 1506 du *Lilium Musicae planae* de Michael Keinspeck (*Lilium Musicae planae Michaelis Künspeck musici Alexandrini*, 1506 (1^{ère} éd., Bâle, 1496), f. A₁^v).

lénifiantes de la musique exprimées par la citation de Horace n'y sont pas étrangères. Malgré sa position marginale dans l'argumentaire, le *laborum dulce lenimem* fait immédiatement écho au *delenire* (ou *delinire* : charmer ou apaiser) qui qualifie la relation entre un cerveau harmonieux et les harmonies similaires et congrues. Le principe de similitude permet à l'homme d'être apaisé par le *concentus* du luth, comme à son âme d'être apaisée ou charmée par l'harmonie de l'univers.

Les deux autres lettres de Ficino à Foresi permettent d'achever d'esquisser le cadre philosophique qui donne aux vers de Horace toute leur portée. Dans un billet de 1476¹, Ficino affirme chanter de concert avec Foresi à chaque fois qu'il chante avec le luth (*Ego quotiens ad lyram cano tecum concino*) car une mélodie « n'est pas agréable, si elle n'est pas accompagnée d'un très doux ami » (*est mihi suavis absque amico suavissimo melodia*). Aussi prévient-il Foresi que s'il devait jouer sans lui (et donc « lui manquer de foi »), son luth sonnerait entièrement faux (*Alioquin si fidem fregeris: fides tibi penitus dissonabunt*). Derrière la boutade et le jeu de mot entre *fidem* (foi) et *fides* (*fidula*, vièle/luth), on reconnaît le principe de similitude et de congruence qui permet à toute partie de l'univers de s'accorder harmonieusement. Le *concentus* humain de la *fraternitas* humaniste (le thème de l'amitié est récurrent chez Ficino) est une condition nécessaire à l'harmonie du *concino* lorsque l'on joue à plusieurs. La sympathie (au sens propre et figuré) des sons ne peut se réaliser sans celle des hommes : le calembour sur *fides* est entièrement réalisé. Dans le même esprit, la dernière lettre (non datée), transcrite par le secrétaire du philosophe Luca Fabiani², évoque

1 « Non est suavis absque amico suavissimo melodia. | Marsilius Ficinus Bastiano Eoresio [sic]. S.D. | Quid agis hodie mi Foresi? Lyram pulsas? Cane ne hanc sine Marsilio tuo pulses. Alioquin si fidem fregeris: fides tibi penitus dissonabunt. Ego quotiens ad lyram cano tecum concino non est mihi suavis absque amico suavissimo melodia. Landino meo amico vero me commenda. De Petro autem vero quid? Totiens meo nomine salutato quotiens videris. xi Augustini Mcccclxxvi » *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Livre III, f. LXVI^v. Certaines éditions postérieures datent la lettre du 10 août 1476. Cf. *Marsilii Ficini florentini [...] opera [...]*, Basel, 1576, t. 1, p. 725-726.

2 « Omne tullit punctum, qui miscuit utile dulci. | Marsilius Ficinus Bastiano Foresio charissimo compatri. S.D. | Nemo est ex omnibus familiaribus meis qui cum altius dulciusque loquar dulcissimi mi Foresi: quam tecum. Caeteris enim lingua tantum, vel calamo loquor: tibi vero saepe plectorumque lyraque. Alioquin plectra sine te mihi silent. Muta sine te mihi lyra. Age amabo, mi foresi: quotiens ad lyram canis. Cane tu quoque mecum. At video te dum alteram istam intentius fabricat citharam: interea cantum sonumque alterius praetermittere. Inter coelicolas Bastiane phoebus pulsat quidem non fabricat citharam. Mercurius autem fabricat: sed non pulsat. Nemo igitur confidat in terris utramque facultatem & fabricande & pulsandae citharae pariter exercere. Si quis nobis obiiciat: illos nimium delirare: quibus nimium agitur res de lyra. Respondebis scio vicissim: nos ob hoc ipsum: ut ita loquar: lyrare ne delyremus. Qui tractant gravia semper: ipso nimirum gravitatis pondere deprimuntur Qui continue levibus occupantur: merito levi qualibet aura huc atque illuc impelluntur. Miscenda nobis est, (quemadmodum natura nos docet) gravitas levitati. Ut gravitas quidem quadam: ut ita dixerim: modesta levitate relevetur & erigatur. Levitas autem gravitatis stabilitate firmetur. Verum quid ago? Musicam ne accuso: nostram quasi rem levem? cuius dignitatem sive potius divinitatem alias: ut te non later: longa epistola demonstravi. Sed ne nimis forsitan indulgere musicae videamur: summatim ita concludimus. Gravi quidem concentu nihil gravius. levi autem nihil levius. Temperato nihil posse temperatius cogitari. Ergo salva sit semper nobis rite vocantibus cithara mediocris. Tu quoque salvus esto, si modo sepe Ioannem cavalcantem & Petrus nerum nostros oculos salutaveris. Ipse Lucas Marsilii scriba: qui hanc epistolam transcripsi, me tibi commenda: Atque oro: si modo tanto munere dignus tibi videor ut tantum me ames quantum ab ipso Marsilio amari te video. Patronus Foresi meus te tantum amat: quantum ipse amas amri. Vale » *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Livre V, f. C^v-CI.

l'indissociable lien entre complicité humaine et musicale (« avec certains, je converse avec la langue ou la plume, mais avec toi, avec le plectre et le luth. Sans toi mon plectre est silencieux, sans toi mon luth se tait »). Mais cette lettre apporte surtout un dernier attribut au jeu du luth qui, d'une certaine manière, est complémentaire des précédents. On y trouve paraphrasé un passage de la même ode de Horace (*mihi cumque salve rite vocanti*) : « que pour nous, soit toujours sauf le luth tempéré (moyen) qui appelle au rite » (*Ergo salva sit semper nobis rite vocantibus cithara mediocris*). Il n'est peut-être pas utile de chercher trop longtemps à éclaircir le *rite vocantibus*, déjà mystérieux chez Horace. Chez Ficino, l'expression pourrait n'avoir pour fonction que d'identifier l'origine de la citation : dans la littérature, seule la lyre pastorale de Horace, la lyre des festins de Jupiter, appelle ainsi au rite. En revanche l'imploration pour que soit préservé son caractère tempéré (*mediocris*) mérite d'être discutée.

Prenant pour prétexte un luth dont le notaire avait entrepris la construction, Ficino invite Foresi à la modération. Puisque « Phoebus joue la lyre mais ne la fabrique pas, que Mercure la fabrique mais ne la joue pas » (*Phoebus pulsas quidem, non fabricat citharam, Mercurius autem fabricat, sed non pulsat*), personne sur Terre ne saurait exceller dans les deux arts (*Nemo igitur confidat in terris utramque facultatem & fabricandæ & pulsandæ citharæ pariter exercere*). Y prétendre serait pour Ficino donner raison à ceux qui pensent que les « hommes entièrement préoccupés par les choses du luth sont pris d'un délire excessif » (*illos nimium delirare: quibus nimium agitur res de lyra*). Pourtant, c'est justement « pour ne pas tomber dans la folie que l'on joue du luth » (*nos ob hoc ipsum [...] lyrare ne delyremus*). Pour cela, « il faut mêler le grave et le léger, comme l'enseigne la nature » (*Miscenda nobis est, (quemadmodum natura nos docet) gravitas levitati*). Les propriétés divines de la musique font que « rien ne peut être pensé de plus grave qu'un *concentus* grave, de plus léger qu'un *concentus* léger, de plus tempéré qu'un *concentus* tempéré » (*Gravi quidem concentu nihil gravius. levi autem nihil levius. Temperato nihil posse temperatius cogitari*).

La musique est le lieu idéal où se mêlent les extrêmes. Leur juste agencement, leur tempérament, est le gage d'un esprit équilibré, donc de l'harmonie des mouvements de l'âme, et (si l'on revient aux idées exprimées plus tôt) de l'acuité de jugement. Dans une lettre du premier livre de *l'Espistolario*, Ficino développe ces idées de manière analogue, en se référant toutefois plus étroitement à Platon (qui naturellement favorise un penchant pour le *concentus* grave). La conclusion y est la même : après avoir étudié, Ficino « s'applique souvent au luth [*fidibus, fidula ?* peut-être aussi la vièle] et au chant grave, afin de ne pas se soucier des autres sens. Cela chasse la

peine de l'âme et du corps, hisse avec force l'esprit vers les hauteurs et vers Dieu, confiant dans l'autorité de Mercure et Platon qui disent que la musique nous a été concédée par Dieu pour dompter le corps, tempérer l'âme et louer Dieu »¹. Dans le contexte de ce système universaliste qui opère par affinité, la lyre de Horace est bien plus qu'un simple attribut arcadien. Elle est, pour l'homme avisé, l'un des moyens d'actualiser les développements de la *Théologie platonicienne* :

L'affinité du sens et de la fantaisie fait que lorsque le sens opère en vue d'une fin, la fantaisie opère aussi pour la même fin. À cause d'une affinité analogue, quand la fantaisie actualise ses espèces, l'intelligence met aussi les siennes en lumière. Les espèces de l'intelligence ne sont pas alors engendrées à proprement parler, mais celles qui se trouvaient trop étroitement resserrées se dilatent et deviennent florissantes, celles qui commençaient à s'échauffer brûlent, celles qui ne brillaient par elles-mêmes qu'au sommet de l'intelligence projettent au loin leur éclat et se reflètent dans la raison, suivante de l'intelligence parce que désormais devenue plus sereine².

L'intelligence étant un mode de connaissance intermédiaire entre la connaissance divine et la connaissance sensible, elle est soumise à des conditions elles-mêmes intermédiaires. La connaissance divine est actualisée par « l'essence immuable » de Dieu, celle des sens par « des qualités changeantes » (Ficino les nomme « espèces étrangères »). Les espèces de l'intelligence, dites « innées », sont donc les « qualités immuables » qui actualisent la connaissance : « qualités » parce qu'elle ne sauraient être essentielles, « immuables » parce que, contrairement aux sens qui ne connaissent que les réalités sensibles et changeantes, l'intelligence reconnaît les formes intelligibles platoniciennes. La lyre transmet une beauté sensible et donc changeante, mais son harmonie, pour peu qu'elle soit perçue par une âme elle-même harmonieuse (une harmonie que favorisent ses propriétés lénifiantes : *laborum dulce lenimen*), se transmet par affinité au cerveau qui peut alors opérer une connaissance de la beauté non plus sensible mais intelligible :

Mais dans tous les arts on aime l'harmonie, qui par sa présence assure à toute œuvre sa beauté. Or l'harmonie, à son tour, requiert l'égalité et l'unité, réalisées soit par la similitude des parties égales, soit par la proportion des parties inégales. Qui donc pourrait [...] prétendre que tout corps possède véritablement et simplement l'unité, alors que tous changent soit en passant d'un aspect à l'autre, soit d'un lieu dans un autre, et se composent de parties dont chacune occupe sa place [...] ? Or l'égalité et la ressemblance véritable, l'unité vraie et première ne tombe sous aucun sens, mais sont aperçues par l'intelligence qui les comprend. [...] Alors que toutes les beautés sensibles, créées par la nature ou élaborées par l'art, sont belles dans le lieu et le temps,

1 « post theologiae vel medicinae studia gravioribus fidibus cantibusque frequenter incumbo ut caetera sensuum oblectamenta poenitus negligam: Molestias anime corporis que expleram. Mentem ad sublimia deumque pro viribus erigam auctoritate mercurii platonisque fretus: qui musicam nobis a deo concessam dicunt ad domandum corpus. Temperamentum animum deumque laudandum », *De musica*, lettre à Antonio Canigani, *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Livre I, f. XXIII^v-XXV.

2 *Théologie platonicienne*, vol. 2, livre XI, p. 107.

*comme corps et mouvement du corps, cette égalité et cette unité qui n'est connue que par l'intelligence*¹.

Utilisés avec le même fondement philosophique, mais insérés dans un contexte différent (le banquet), les vers de Horace apparaissent une autre fois dans l'*Epistolarium*. Dans une lettre adressée à Bernardo Bembo, Ficino conclut un paragraphe traitant de la forme idéale du banquet (*Forma convivii est decens numerus & qualitas convivarum confabulatio atque lyra*) par une paraphrase de l'ode à laquelle est adjointe une citation de l'*Énéide* de Virgile² :

*Proinde ne lyra mihi dissonet mea: sed salva sit: rite vocanti adesto præcor ô decus Phoebi, & dapibus supremi grata testudo Iouis: o laborum: dulce lenimen. Adsit omnino gratiam musarum quem mensæ cithara crinitus iopas*³.

Sous la forme de l'imploration, ce passage constitue une forme de transition entre l'une des idées principales exprimées dans les lettres précédentes et le propos de la lettre, le banquet. Le début du texte rappelle le pouvoir de *concentus* du luth sur l'homme (« mon luth, ne me rend pas discordant) tandis que la suite (« Ô gloire de Phoebus et lyre chère aux banquets du souverain Jupiter, ô douce consolation des peines ») et l'insertion du passage de Virgile (« que la lyre de Iopas à la longue chevelure soit présent à la table des Grâces et des Muses ») renvoient sans aucun doute à l'exigence, exprimée plus haut dans le texte, qui veut que les participants à un banquet « entretiennent suffisamment de relations avec les Grâces, les Muses et les lettres⁴. Encore une fois, l'utilisation du vers *laborum dulce lenimen* dépasse le divertissement ou le délassement. La capacité du luth, et plus généralement de la musique, à tempérer les humeurs de l'auditeur ou du musicien est fréquemment associée au banquet dans les textes de la période. De manière intéressante, au moins deux d'entre eux s'adressent aux prélats ecclésiastiques, comme le *curarum dulce lenimen* d'Innocentius Dammonis s'adresse à l'un des dirigeants de son ordre. Le fameux « De vitandis passionibus deque musica adhibenda post epulas » de Paolo Cortese⁵, adressé aux cardinaux, est peut-être l'exemple le mieux connu. Il faut y ajouter un passage du *De officio viri boni ac probi episcopi* de Gasparo Contarini (un actif réformateur du « cercle de Murano »⁶), publié en 1517 et

1 *Id.*, vol. 2, Livre XII, p. 175.

2 « Cithara crinitus Iopas personat aurata, docuit quem maximus Atlas », *L'Énéide* [1,740-741].

3 *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Livre III, f. LXXIII-LXXIII^v.

4 « Qua in re varronis illud valde probamus: ut neque pauciores sint quem tres gratiae: neque plures quem musae novem. Ex hoc autem gratiarum musarumque commertio: etiam quales esse debeant satis apparet. Sint enim oportet gratiosi: musici litterari », *ibid.*

5 Paolo Cortese, *De cardinalatu libri tres*, Castel Cortesiano, 1510, Livre II, f. 72-74^v. On trouvera le facsimilé et une traduction du passage traitant de la musique dans Nino Pirota, « Music and Cultural Tendencies in 15th Century Italy », p. 147-155.

6 Sur Contarini et le cercle de Murano, cf. (entre autres) Marie F. Viallon, *Italie 1541, ou l'unité perdue de l'Eglise*,

adressé aux évêques¹. Contrairement au propos peu argumenté de Cortese, Contarini se réfère à Aristote et Platon pour prévenir les prélats des musiques qui amollissent la vigueur de l'âme ou excitent ses passions (classiquement le phrygien), et leur conseiller celles qui apaisent l'esprit².

Pour Ficino, la finalité du banquet n'est pas de boire et de manger (*non commessatio: non compotatio*), mais bien la douce communion de la vie (*finis convivii est dulcis vitae communio*). Le banquet, s'il réunit les personnes ayant les qualités requises (le *convivium legitimum*), associe toutes les conditions requises à l'harmonie de l'homme. Il reconstruit les parties [du monde] (*reficit membra*), restaure les humeurs (*Humores instaurat*), ranime l'esprit (*Spiritum recreat*), donne du plaisir aux sens (*oblectat sensus*), échauffe et excite la raison (*fovet & excitat rationem*). Le banquet est le repos du labeur (*convivium laborum requies*), le baume des préoccupations (*remisso curarum*), la nourriture de l'esprit (*ingenii pabulum*), la démonstration de l'amour et de la splendeur (*amoris & magnificentiae argumentum*), la nourriture de la bienveillance (*esca benivolentiae*), l'assaisonnement de l'amitié (*amicitiae condimentum*), la nourriture de la grâce (*fomentum gratiae*), la consolation de la vie (*vitae solatium*)³. L'autorité de Horace vise ici à intégrer le *concentus* musical au *concentus* humain que représente le banquet. La « douce consolation des peines » procurée par la lyre est l'un des moyens de parvenir à l'harmonie entre les convives.

3.2 Le Complexus effectum musices de Johannes Tinctoris

On retrouve la même combinaison des citations de Horace et Virgile dans le *Complexus viginti effectuum* de Johannes Tinctoris⁴. Dans la version du traité transmise par le manuscrit de

p. 53-90 (en particulier, p. 59-66).

- 1 « in coena eundem morem servet, quem in prandio servavit, ut & parca sit coena, & divina lectio adhibeatur, & urbinitate concludatur, ac musica, sit lubebit », Gasparo Contarini, « De officio viri boni ac probi episcopi », *Opera*, p. 420. Cf. Fragnito, Gigliola, « Cultura umanistica e riforma religiosa: il "De officio boni viri ac probi episcopi" di Gasparo Contarini », p. 159.
- 2 « Neque reprehenderim aliquod musicae genus. liberalissimam nanque relaxationem censuerim ex musica animo adhiberi: sed cum valde afficiatur animus harmonia, multumque valeat & ad sedandas, & excitandas perturbationes, nec non mores animi componendos, diligentissime observandum duco, quod etiam inter Ethnicos Aristoteles philosophorum princeps monuit in politicis, & Plato in plerisque prodidit locis, ne Episcopi aures, ac per eas animus assuescat mollibus quibusdam cantus ac soni harmoniis, quibus vel robustissimi animi vigor molliri obtundive queat, & ad libidines excitari: neque rursus Phrygius ille harmoniae modus est admittendus, quo foruem hominum mentes plerunque aguntur, quo in genere, nostris temporibus rarius peccatur, frequentissime veri in priori: sed solida quaedam constansque musica recipienda est: qua animum oblectare liberalis atque ingeni est viri, dummodo ne tota teratur die in huiusmodi oblectatione », Gasparo Contarini, *op. cit.*, p. 419.
- 3 *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Livre III, f. LXXIII^v.
- 4 Le traité existe dans trois versions. Celle du manuscrit de Gand (Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek, ms. 70), copié vers 1503, est connue comme le *Complexus viginti effectuum* (éd. par Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii aevi*, vol. 4, p. 195-200). Le manuscrit de Bruxelles (Bibliothèque Royale, ms. II 4147), copié à Naples une trentaine d'année plus tôt, porte l'incipit *Complexus effectuum musices* (éd. *id.*, p. 191-195). La version du manuscrit de Cambrai (Bibliothèque Municipale, ms. A 416) a été intégrée au cinquième chapitre du premier

Gand, elles forment une partie de l'argumentaire du 18^{ème} effet de la musique¹ qui n'est pas sans similitudes avec la lettre de Ficino : la musique augmente la joie durant les banquets (*musica iocunditatem convivii augmentat*). Outre Horace et Virgile, Tinctoris y évoque le premier livre des *Institutions oratoires*², et ajoute plusieurs références vétérotestamentaires, notamment tirées des prophéties d'Isaïe (*Cithara et lyra et tympanum et tibia, et vinum in convivii vestris*, Isaïe 5, 12) et de l'Ecclésiaste (*Gemma carbunculi in ornamento auri, et comparatio musicorum in convivio vini*, Eccl. 32, 7) :

Octavus decimus effectus: Musica iocunditatem convivii augmentat./ Unde Ecclesiastici capitulo tregesimo secundo: Gemma Carbunculi in ornamento auri et comparatio musicorum in convivio vini. Glosa carbunculum comparat auro; et musicum melos convivio; sicut enim carbunculus duplicat splendorem auri, ita melodia iocunditatem convivii. Hinc tradunt poete deorum epulis musicam esse acceptam. Unde Horatius in suis odis scribit: O decus Phebi et dapibus supremis / Grata testudo jovis. O laborum / Dulce lenimen mihi cunq[ue] salve rite vocanti. / Verum ab antiquo claros homines epulantes, assumere musicam non insolitum est. Unde Virgilius recitans ea que in opiparo convivio, ab Elissa Eneeque suis sociis preparato, gesta fuerunt, adducit yopam citharedum peritissimum quo jucundius esset, citharam increpuisse, de quo Eneidos libro primo: Cythara crinitas Yopas personat aurata. / Et ceterea. Veterum quoque romanorum epulis fides et tibus adhiberi moris fuit. Hec Quintilianus in libro primo institutionum oratoriarum, et ysaie secundo capitulo legitur: Cythara et lira et tympanum et tibia et vinum in convivii vestris. Hanc quoque consuetudinem hac tempestate, plurimum vigere videmus. Magnatibus splendide ac solenniter epulantibus, quod genus musicorum adesse sentimus, illic cantores, illic tibicines, illic tympaniste, illic organiste, illic citharedi, illic fistule, illic tube, adeo melodiose concinentes ut vera quedam imago supernorum gaudiorum esse videatur³.

L'analogie des propos de Ficino et Tinctoris, ainsi que la similarité des autorités utilisées dans l'*Epistolario* et le *Complexus* pourraient être fortuite. Plutôt qu'un traité de musique à proprement

livre du *De inventione et usu musice* imprimé à Naples entre 1481 et 1483 (éd. Ronald Woodley, « The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise 'De inventione et vsu musice' », p. 263-266).

- 1 Le manuscrit de Bruxelles est incomplet. Il transmet une leçon identique à celle de Gand jusqu'au neuvième effet. La citation de Horace n'y apparaît donc pas. Le manuscrit de Cambrai, copié dans le nord de la France à la fin du XV^e siècle, fait apparaître le même effet en onzième position. Il s'agit d'une version remaniée du traité, étendue à 27 effets (dont l'exposé est toutefois largement abrégé). Dans cette dernière version, seule la référence à l'Ecclésiaste est conservée : « Undecimo: iocunditatem convivii augmentat. In ecclesiastico quippe scriptum est: Gemma carbunculi in ornamento auri, et comparatio musicorum in convivio vini. Glosa: Carbunculum comperat auro, et musicum melos convivio; sicut enim carbunculus duplicat splendorem auri, ita melodia iocunditatem convivii ». Cf. Ronald Woodley, *op. cit.*, p. 252 et 263-266.
- 2 Tinctoris se réfère probablement au début du dixième chapitre de Quintilien, (*De musice, Institution oratoire*, I-10,10, p. 133) : « Itaque et Timagenes auctor est omnium in litteris studiorum antiquissimam musicen extitisse, et testimonio sunt clarissimi poetae, apud quos inter regalia convivia laudes heroum ac deorum ad citharam canebantur. Iopas vero ille Vergili nonne canit « errantem lunam solisque labores » et cetera? Quibus certe palam confirmat auctor eminentissimus musicen cum divinarum etiam rerum cognitione esse coniunctam ». La citation par Quintilien de Virgile, en particulier du banquet donné par Didon aux Troyens et du chant de Iopas (*L'Énéide*, I, 742), explique sans doute que Tinctoris (et peut-être Ficino) utilise les vers précédents (*L'Énéide*, I, 740-741).
- 3 *Complexus viginti effectum*, Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii aevi*, vol. 4, p. 199.

parler, le *Complexus* est un « catalogue » de références littéraires plus ou moins convenues traitant de la musique : une forme de *Gradus ad Parnassum* d'érudition musicale. Rien n'interdit de penser que Ficino et Tinctoris ont reproduit de manière indépendante un propos que l'on peut aisément imaginer avoir été partagé par nombre de musiciens lettrés. On ne peut toutefois exclure que le philosophe florentin ait eu connaissance du *Complexus*, ce traité ayant bénéficié d'une diffusion rapide hors de la sphère napolitaine après sa rédaction (ca. 1472-1475) qui est largement antérieure à la publication de l'*Epistolario* (1495)¹.

Quelle que puisse être la raison de la similarité entre la lettre de Ficino à Bembo et le traité de Tinctoris, et malgré leur sujet commun, leur propos s'avère sensiblement divergeant. Ce n'est pas pour les qualités lénifiantes de la musique que Tinctoris a retenu l'autorité de Horace, et moins encore pour son aptitude à intégrer un *concentus* universel. Comme en témoigne la version remaniée du *De inventione et usu musice* qui exclut toutes les autres autorités, le cœur de l'argumentaire repose sur le 32^{ème} chapitre de l'Ecclésiaste : « ainsi que l'escarboucle augmente la splendeur de l'or, la musique augmente le plaisir des convives » (*sicut enim carbunculus duplicat splendorem auri, ita melodia iocunditatem convivii*). Loin des développements de Ficino sur *Le Banquet* platonicien, le propos de Tinctoris est bien le banquet festif, où l'on mange, boit et se divertit. Dans la version de Gand, la citation de la prophétie d'Isaïe est tronquée de telle sorte qu'elle perde sa dimension négative et ne conserve que l'association de la musique au banquet². Pour Tinctoris, Horace ne sert pas à traiter de la « douce consolation des peines », mais bien de la présence de la lyre durant les « festins de Jupiter ». Il en va de même de la présence de Iopas au banquet de Didon qui ne vise pas à illustrer les qualités des convives, mais à rappeler que parmi eux se trouvait un musicien.

Bien qu'il ne les mette pas en relation au banquet, Tinctoris ne néglige pas les propriétés apaisantes de la musique. Parmi les 20 effets énoncés dans le *Complexus*³ et les 27 dans le *De*

1 Thomas A. Schmid, « Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris », p. 121-160. Sur la datation et la diffusion du *Complexus*, cf. Ronald Woodley, « The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise », p. 239-268 et « Renaissance music theory as literature: on reading the Proportionale Musices of Iohannes Tinctoris », p.209-220.

2 Dans le contexte de la prophétie, la citation choisie par Tinctoris n'est pas particulièrement favorable à la musique : « Vae qui consurgitis mane ad ebrietatem sectandam, et potandum usque ad vesperam, ut vino aestuetis ! Cithara, et lyra, et tympanum, et tibia, et vinum in conviviis vestris ; et opus Domini non respicitis, nec opera manuum ejus consideratis. » (Malheur à ceux qui se lèvent tôt le matin pour courir à la boisson, qui s'attardent le soir, ivres de vin. Ce ne sont que harpes et cithares, tambourins et flûtes, et du vin pour leurs beuveries [banquets]. Mais pour l'œuvre de Yahvé, pas un regard, l'action de ses mains, ils ne la voient pas. *Ésaïe* 5, 11-12, trad. Bible de Jérusalem).

3 « 1) Deum delectare, 2) Dei laudes decorare, 3) Gaudia beatorum amplificare, 4) Ecclesiam militantem triumphanti assimilare, 5) Ad susceptionem benedictionis divinae praeparare, 6) Animus ad pietatem excitare, 7) Tristitiam depellere, 8) Duritiam cordis resolvere, 9) Diabolum fugare, 10) Extasim causare, 11) Terrenam mentem elevare,

*inventione*¹, quelques uns évoquent les vers de Horace paraphrasés par Dammonis. Le quinzième effet du *Complexus (musica labores temperat)*², qui apparaît en vingt-deuxième position dans la version remaniée (*labores solatur et incitat*)³ développe une idée assez proche du *laborum dulce lenimen* de Horace, placée toutefois sous l'autorité de Quintilien (cité intégralement dans la seconde version) : la nature nous a offert [la musique] pour nous aider à mieux supporter nos peines⁴. Mais la perspective est ici résolument matérielle. Les deux citations de Virgile (*Cantantes licet usque (minus via laedet) eamus (Bucoliques IX, 64)*⁵ et *Interea longum cantu solata laborem (Géorgiques, I, 293)*) confirment le propos. L'objet du réconfort est la peine physique : le chant fait paraître la marche (*minus via laedet*) et le labeur pastoral (*longum laborem*) moins longs. Le dix-septième effet du *De inventione*⁶ (la musique diminue les soucis, *curas minuit*) évoque plus étroitement encore le sous-titre de *Laude I*. Absent du *Complexus*, cet effet est illustré par la conclusion de la onzième ode du quatrième livre des *Carmina horaciennes*⁷ (« apprends des airs pour les répéter de ton aimable voix : par les chants se dissiperont les sombres soucis »). L'argument amoureux de cette ode s'accorde mal avec celui développé par Dammonis dans la préface du *Laude libro primo (Canes*

12) Voluntatem malam revocare, 13) Homines laetificare, 14) Aegrotos sanare, 15) Labores temperare, 16) Animos ad praelium incitare, 17) Amorem allicere, 18) Iocunditatem convivii augmentare, 19) Peritos in ea glorificare, 20) Animas beatificare », Edmond de Coussemaker, *op. cit.*, p. 195-200.

- 1 « Ex capitulo V primi libri: De effectu. 1) Musice usus Deum delectat, 2) Divinam laudem decorat, 3) Gaudia beatorum amplificat, 4) Ecclesiam militantem triumphanti assimilat, 5) Ad susceptionem benedictionis divinae preparat, 6) Animos ad pietatem excitat, 7) Pueros et adolescentes ad virtutem disponit, 8) Terrenam mentem elevat, 9) Homines letificat, 10) Amorem allicit, 11) Iocunditatem convivii augmentat, 12) Quietum ac lenem somnum provocat, et rursus stuporem ipsius et confusionem purgat, 13) Extasim causat, 14) Duritiam cordis resoluit, 15) Tristitiam depellit, 16) Infantum vagitus sedat, 17) Curas minuit, 18) Demonem fugat, 19) Iracundiam temperat, 20) Malam voluntatem revocat, 21) Pugnantes animat, 22) Labores solatur et incitat, 23) Egrotos sanat, 24) Plurima sapientum dicta exemplo sui comprobant, 25) Pronuntiationem modestam oratoribus administrat, 26) Peritorum in ea glorificat, 27) Scientes eius beatificat », Ronald Woodley, *op. cit.*, p. 263-266.
- 2 « Quintus decimus effectus est: Musica labores temperat. | Nam ut habet Quintilianus, in primo libro Institutionum oratoriarum: natura ipsa videtur nobis musicam ad tolerandos facilius labores dedisse: si quidem remiges cantus hortantur pro quo facit illud Virgilii bucolicorum egloga nona: Cantantes licet usque (minus via laedet) eamus. | Et in primo libro Georgicorum: | Interea longum cantu solata laborem. | Arguto conjux percurrit pectine telas », *Complexus viginti effectum*, Coussemaker, vol. 4, p. 198.
- 3 « Secundo et vigesimo: Labores solatur et incitat. Virgilius in Georgicis: Interea longum cantu solata laborem, arguto coniunx percurrit pectine telas. Hinc (ut Quintilianus ait) natura ipsa videtur nobis ad tollerandos facilius labores musicam velut muneri dedisse, siquidem et remiges cantus hortatur; nec solum in his operibus, in quibus plurimum conatus preeunte aliqua iocunditate conspirat, sed etiam singulorum fatigatio qualibet se rudi modulatione solatur », *De inventione et usu musice*, Ronald Woodley, *op. cit.*, p. 265.
- 4 « Atque eam natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores velut muneri nobis dedisse, si quidem et remigem cantus hortatur; nec solum in iis operibus, in quibus plurimum conatus praeunte aliqua iucunda voce conspirat, sed etiam singulorum fatigatio quamlibet se rudi modulatione solatur », *Institutions oratoires* I, 10-16.
- 5 Ce passage n'est pas retenu dans le *De inventione*.
- 6 *De inventione et usu musice*, Ronald Woodley, « The Printing and Scope », p. 264 : « Decimoseptimo: Curas minuit. Unde Horatius: Condisce modos, amanda voce quos reddas: minuentur atre carmine cure ».
- 7 Horace, *Odes et épodes*, p. 175, Odes, Livre IV, n°11.

*igitur tu interdum istæc dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres*¹⁾ qui suppose une musique « sainte, virile et chaste », mais c'est bien le même effet qui est évoqué. Au *curarum dulce lenimen* de Dammonis correspond mieux le *minuentur atæ carmine curæ* que le *laborum dulce lenimen* de Tinctoris.

Il n'est pas inintéressant de souligner que, si dans le *De inventione* Tinctoris a supprimé du chapitre *De effectu* la citation de Horace que paraphrase Dammonis, il l'a utilisée dans le quatrième livre consacré au luth :

*Et quia (sicut prediximus) lyra hec in formam testudinis condita sit: testudo a poetis sepe numero vocatur. Unde Virgilius de Orpheo ad Euridicem ejus conjugem. / Ipse cava solans egrum testudine amorem / Te dulcis conjunx: te solo in littore secum / Te veniente die: te discente canebat. / Et Flaccus ad ipsam lyram per prosopopeiam: / O decus phebi: et dapibus supremi / Grata testudo Jovis: o laborum / Dulce lenimen: mihicunque salve Rite vocanti*².

Le propos est encore plus éloigné puisqu'il s'agit d'expliquer son appellation latine (*testudo*, tortue) par sa forme concave. Couplée à Virgile (*Géorgiques* IV, 464-466), la citation de Horace n'a ici plus guère de portée. Au-delà de la référence étymologique, ne reste que son fort pouvoir d'évocation de l'univers lyrique.

3.3 La Brevis Grammatica de Franciscus Niger

L'étroite relation de cette ode à la lyre (donc au luth), le potentiel évocateur de sa dernière strophe, ainsi que l'immense succès du mètre saphique et plus généralement du modèle horacien, pouvait laisser espérer que cette ode bénéficia, dans le répertoire polyphonique latin, d'une diffusion analogue à celle de la plainte de Didon *Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat* (*L'Enéide*, chant IV). Cette dernière est restée célèbre grâce aux versions de Josquin, Mouton, de Orto, Ghiselin, ou Willaert³, mais elle apparaît également dans une édition napolitaine de *frottole*⁴. Malgré l'ampleur du répertoire produit par les musiciens contemporains du *Laude libro primo* ou le précédant – qu'ils soient italiens ou franco-flamands – aucune version de la trente-deuxième ode ne semble nous être parvenue avant celle de Jacques Arcadelt publiée en 1559⁵. Pourtant, bien qu'elles soient peut-être

1 Cf. *infra*, p. 282.

2 Karl Weinmann, « Ein unbekannter Traktat des Johannes Tinctoris », p. 270.

3 W. Oliver Strunk, « Vergil in Music », p. 485 et Helmuth Osthoff, « Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso », p. 88 sq.

4 *Fioretti di frottole barzelle capitolie strambotti e sonetti libro secondo*, Napoli, per Ioanne Antonio de Caneto : ad istancia de Ioanne Baptista de Primartini da Bologna, 1519. Cf. Helmuth Osthoff, *op. cit.*, p. 92.

5 *Sixiesme livre de chansons*, Paris, Le Roy & Ballard, 1559.

moins bien représentées que le corpus virgilien¹, les *carmina* horaciennes ont été exploitées dans des domaines variés, et aujourd'hui bien connus. Un manuscrit de Trente transmet une version du distique asclépiadien *Tu ne quesieris scire nefas quem mihi*² (*Odes* I, 11). Michele Pesenti³ et Bartolomeo Tromboncino⁴ ont tous deux utilisé l'ode saphique *Integer vitae scelerisque purus* (*Odes* I, 22). Dans un contexte bien différent, un an avant la publication de *Laude I*, Petrus Tritonius publiait une vingtaine d'odes polyphoniques, dont deux sur le mètre saphique (*Iam satis terris nivis*, *Odes* I, 2 et *Lydia dic per omnis*, *Odes* I, 8)⁵.

Ce n'est pas dans la production polyphonique que l'on retrouve une exploitation musicale de l'ode citée par Dammonis, mais dans un petit groupe de monodies dont l'objet s'avère essentiellement pédagogique. Près de trente ans avant la parution du *Laude libro primo*, à la fin du huitième livre de la *Brevis Grammatica*⁶, Franciscus Niger a eu recours à la dernière strophe de l'ode de Horace pour illustrer ce qu'il nomme « l'harmonie saphique »⁷. Comme les quatre autres « harmonies » exposées dans cette partie de la grammaire consacrée à la métrique (la quantité) du

1 Outre la plainte de Didon, de nombreux passages de *L'Énéide* ont été mis en musique au tournant des XV^e et XVI^e siècles. Parmi eux, on dispose d'une pièce attribuée à Josquin sur le texte *Fama, malum qua non aliud velocius ullum* (*L'Énéide*, chant IV, 174-177) dont une autre version (anonyme) est imprimée dans le recueil de 1512 de Erhart Oeglin. Signalons par ailleurs un autre passage du chant IV, mis en musique par Filippo de Lurano (*Frottole VIII*, 1507, n°13, f. 11^v : *Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum posse nefas tacitusque mea decedere terra*, *L'Énéide*, chant IV, 305). Cf. W. Oliver Strunk et Helmuth Osthoff, *op. cit.*

Baldassare Castiglione a rapporté qu'Elisabetta Gonzaga (duchesse d'Urbino) aurait elle-même chanté la plainte de Didon en s'accompagnant au clavier (cf. Helmuth Osthoff, *op. cit.*, p. 100). Depuis que Alfred Einstein a confondu cette dernière avec Isabella d'Este (*The Italian Madrigal*, vol. 1, p. 92-93), on a fréquemment corrélaté les différentes versions du « Dulces exuviae » avec la cour de Mantoue. Une étude plus récente des deux pièces de Josquin, « Fama malum » et « Dulces exuviae », suggère de manière convaincante une relation à la cour de Malines, plutôt qu'à celle de Mantoue (cf. Michael Zywiets, « "Dulces exuviae" - Die Vergil-Vertonungen des Josquin des Prez », p. 245-254).

2 Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, *ms. 1376 (ms. 89)*, n° 113, 168^v.

3 *Frottole I* (1504), et *Bossinensis I* (1509). Une version anonyme dotée d'un texte vernaculaire (« Io son de gabbia, non de bosco ocello ») se trouve dans *I-Fn Panc. 27*, n° 61, f. 40^v.

4 *Canzoni sonetti strambotti e frottole libro tertio*, Roma, Andrea Antico, s.d. [ca.1517], n° 20, f. 30^v-31. La *frottola* de Tromboncino y est accompagnée de deux autres pièces latines par Marchetto Cara : la douzième élégie de Properce (« Quicumque ille fuit puerum qui pinxit Amorem », n° 21, f. 31^v-32) et la fameuse ode anonyme sur le *mal francese* (« Quis furor tanti rabiesque morbi », n° 22, f. 32^v-33) que Alfred Einstein pensait pouvoir corréler à la maladie de Francesco Gonzaga (cf. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 1, p.51-52). Tromboncino est en outre l'auteur d'une pièce basée sur un extrait de la lettre de Didon à Enée (« Aspicias utinam, quae sit scribentis imago », Ovide, *Épîtres* VII, 183), *Frottole libro secondo*, [Napoli, Caneto, 1516 | Venezia, Antico, 1520 ?] n° 40, f. 49^v-52 et *I-Vnm ms. it. Cl. IV, 1795-1798*, n° 61 (cf. Knud Jeppesen, *La frottola*, t. 1, p. 126 et t. 2 p. 202).

5 Petrus Tritonius, *Melopoiae sive harmoniae*, Augsburg, Öglin, 1507, f. 2^v-3 et 4^v-5. Les odes mises en musique par Tritonius, Senfl et Hofhaimer ont été rééditées par Rochus von Liliencron, *Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI. Jahrhunderts.*, p. 29-71, puis par Giuseppe Vecchi, « Dalle "Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae" oraziane di Tritonio (1507) alle "Geminiae undeviginti odarum horatii melodiae" (1552) », *Memorie della Accademia delle scienze dell'istituto di Bologna*, vol. 8, 1960, p. 101-124 (je n'ai pu consulter cette édition).

6 La *Brevis grammatica* de Niger, imprimée à Venise en 1480 par Theodor von Würzburg, est connue comme le premier livre incluant une notation mensurale imprimée avec des caractères mobiles (elle est toutefois dépourvue de lignes). Les nombreuses rééditions utilisent en revanche toutes la xylographie.

7 « Sapphica harmonia est qua utimur in sapphiciis carminibus decantandis », Franciscus Niger, *op. cit.*, f. 206^v-207.

Paratextes

texte et à la qualité du chant¹, elle est accompagnée d'une monodie (*numeri*) dont on peut penser que Franciscus Niger, auteur d'une *Musica praxis* (aujourd'hui perdue) et d'un bref exposé sur la notation mensurale envoyé en 1514 à Léon X², soit le concepteur. La première de ces harmonies, héroïque et grave (ou sérieuse), est introduite par des vers de Virgile (*O Regina, novam cui condere Juppiter urbem*, *L'Enéide*, chant I, 522-523) et est utilisée pour « les chants qui décrivent sereinement les sujets sérieux, divins et humains »³. L'harmonie suivante, chantée pour les sujets guerriers⁴, est présentée par les premiers vers de la *Guerre civile (Pharsale)* de Lucain (*Bella per Emathios plus quam civilia campos*). Un texte constitué de deux distiques d'Ovide (*Tempora labuntur, tacitisque senescimus annis, et fugiunt freno non remorante dies*, *Fastes*, VI, 771-772 et *Prospera lux oritur: linguis animisque favete; nunc dicenda bona sunt bona verba die*, *Fastes*, I, 71-72) introduit les sujets élégiaques (associés à la mort) et malheureux⁵. Enfin, après l'harmonie saphique, apparaît l'harmonie lyrique qui comme l'harmonie saphique, utilise une ode de Horace (*Laudabunt alii claram Rhodon aut Mythilen*, *Odes*, I, 7) et sert aux chants « lyriques » et dactyles, particulièrement ceux dont le propos est élaboré avec des formules graves⁶.

Depuis le début du XX^e siècle, la grammaire de Niger a fréquemment été citée comme un précurseur des *Melopoiaë* de Tritonius⁷. En soi, la mise en musique d'odes de Horace n'a rien de nouveau. Entre le IX^e et le XII^e siècle, on compte une vingtaine de sources transmettant près de cinquante versions neumées d'odes horaciennes⁸. L'utilisation de monodies comme support propédeutique à l'enseignement de la métrique classique a également fait l'objet d'expériences antérieures, notamment dans les *Flores musicæ omnis cantus gregoriani* (1332-1342) de Hugo Spechtshart⁹. Ce qui distingue le travail de Niger semble surtout être sa proximité temporelle avec la vogue bucolique de la fin du XV^e siècle et son recours à la seule littérature classique, à l'exclusion

1 *De metrica oratione: & carminum qualitatibus*, *id.*, f. 204^v-207^v. La conviction que toute poésie classique était chantée par les anciens atténue fortement la distinction entre l'*oratio* et le *carmen*.

2 *Cosmodystychiae libri XII*, I-Rvat Vat. lat. 3971. Cf. Alberto Gallo, « La trattatistica musicale », p. 312-313.

3 « Heroica gravique harmonia est: qua utimur in illis carminibus: decantandis: quae gravia facta deorum hominumque in pace describunt », Franciscus Niger, *op. cit.*, f. 205-205^v.

4 « Heroica bellicaque harmonia est qua utimur in illis carminibus decantandis: quae bellica facta deorum hominumque describunt », *id.*, f. 205^v.

5 « Elegiaca harmonia est qua in elegicis miserisque carminibus decantandis utimur », *id.* f. 206.

6 « Lyrica harmonia est: qua in caeteris utimur carminibus tam lyricis quam dactylis: necnon & in illis solutis orationibus quae in gravi figura compositae sunt », Niger, *id.*, f. 207-207^v.

7 Voir entre autres, Henry Thomas, « Musical Settings of Horace's Lyric Poems », p. 79 ; Edith Weber, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, vol. 1, p. 132-133 ; Edward E. Lowinsky, « Humanism in the Music of the Renaissance », p. 158-61.

8 Stuart Lyons, *Music in the odes of Horace*, p. 136 et Silvia Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften*, p. 23-39, en particulier p. 24.

9 Edith Weber, *op. cit.*, p. 164-167.

de la poésie néo-latine très présente par ailleurs. Comme Tinctoris, Niger n'utilise pas expressément les vers paraphrasés par Dammonis, mais la dernière strophe de l'ode. Il est remarquable que pour traiter de l'harmonie saphique, Niger ait choisi la fin du texte plutôt que son début. En ne recourant pas à la tradition qui veut que la musique d'un texte à forme fixe soit accompagnée de sa première strophe (il ne s'agit pas ici d'une référence acéphale), il confère à ce passage une valeur particulière (ou du moins, il témoigne de la particularité qu'a pu avoir ce passage). À moins d'accepter que l'*explicit* soit représentatif de l'*incipit*, le texte associé aux *numeri sapphici* de la *Grammatica* ne semble pas pouvoir être réduit à une simple illustration du chant sur le mètre saphique, comme le sont en revanche expressément les textes choisis par Tritonius. Il serait sans doute oiseux de prétendre pouvoir déterminer les raisons pour lesquelles, au-delà de la métrique saphique, Niger a choisi cette strophe plutôt qu'une autre. Il n'est néanmoins pas impossible de tenter de dégager la portée de ce choix, et de le situer vis-à-vis de ses contemporains.

La *Brevis Grammatica* a fait l'objet de plusieurs rééditions qui, pour la plupart, reproduisent à l'identique les *numeri* de l'*editio princeps*¹. Elles n'en diffèrent que par l'adjonction de la portée, et éventuellement par la suppression des points de la notation originale². Toutefois, une version imprimée à Bâle par Jacobus Wolff de Pforzheim (1499 et 1500) présente des variantes dont l'ampleur ne peut manquer d'interpeller³. Les monodies y sont largement remaniées, voire totalement nouvelles, les deux harmonies héroïques sont rassemblées sous la même monodie et le texte de Horace accompagnant l'harmonie lyrique (*Odes*, I, 7) est substitué par un autre (*Odi profanum volgus et arceo*, *Odes*, III, 1). L'imprimeur bâlois semble avoir été conscient – et peut-être gêné – de l'apparente aberration que représentent les monodies de la *Grammatica* de Niger. En effet, malgré l'objet du livre dans lequel elles apparaissent, celles-ci ne semblent pas avoir été conçues avec le projet de respecter les règles de scansion classiques. Les hexamètres dactyliques de Virgile

1 La grammaire de Niger a fait l'objet d'au moins quatre rééditions entre 1480 et 1500. L'édition vénitienne de 1480 a ainsi été suivie d'une édition à Bâle par Michael Wenssler vers 1485, à Paris par Georg Wolf et Thielman Kerver (pour Jean Petit) en 1498 et à nouveau à Bâle par Jacobus Wolff de Pforzheim en 1499 et 1500. Cf. *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/NIGEFRA.htm#M27077>

2 Il n'a pas été possible de consulter l'édition bâloise de 1485 mais elle semble, d'après les descriptions bibliographiques, identique à celle de l'*editio princeps*. Les éditeurs parisiens ont réutilisé les *numeri* de Niger à la fin de l'édition de Virgile de 1501. Les matrices xylographiques en sont en tous points identiques à celles de 1498. Ces éditions parisiennes ne diffèrent de l'*editio princeps* que par l'omission d'un point entre les deux dernières semi-brèves du deuxième vers de l'harmonie saphique (*iovis & laborum*).

3 Bien que les deux éditions de Jacobus Wolff utilisent des fontes différentes, les monodies, imprimées avec les mêmes matrices, sont identiques.

L'harmonie sapphique dans les diverses éditions de la *Brevis grammatica*

Liber octavus: De metrica oratione: & carminum qualitibus

Venezia, 1480, f. *6^v-*7 (= f. 206^v-207)

Paris, 1498, f. m.iii-m.iii^v

SAPPHICA.
Sapphica harmonia est qua utimur in sapphicis carminib. decantandis: cuius numeri sūt tales.

O decus phœbi dapib. sup̄ræmi.

Grata testudo iouis: & laborum.

Dulce lenimen mihi: cunq; salue.

Rite uocanti. Rite uocanti.

Rite uo can ti. Rite uocanti.

SAPPHICA.
Sapphica harmonia est qua utimur in sapphicis carminibus decantandis: cuius numeri sunt tales.

O decus phœbi dapibus sup̄ræmi.

Grata testu do io uis: & la borum. m.iii.

Dul ce lenimen mi hi cun q; sal ue.

Ri te vo can ti. Ri te vo can ti.

Ri te vo can ti. Ri te vo can ti.

Basel, 1499, f. 87-87^v

Sapphica
Sapphica harmonia est qua utimur in sapphicis carminibus: Cuius numeri sunt tales.

O decus phœbi dapibus sup̄ræmi

Grata testudo iouis et laborum

Dulce lenimen mihi cunq; sal ue

Rite uocanti

Paris, 1501, f. LXXII

Ex Francisco Nigro Numeri.

O decus phœbi dapibus sup̄ræmi.

Grata testu do io uis: & la borum.

Dulce lenimen mihi cunq; sal ue.

Ri te vo can ti. Ri te vo can ti.

Ri te vo can ti. Ri te vo can ti.

et Lucain¹ et le distique élégiaque d'Ovide² y sont tout juste évoqués, tandis que les mètres saphiques et alcmaniens des odes de Horace y sont à peu près absents³. Les points qui apparaissent çà et là ont été interprétés par Edward E. Lowinsky comme des points d'augmentation (la semi-brève suivante serait donc une minime dépourvue de hampe)⁴. Il pourrait également s'agir de points de division, impliquant un temps parfait et donc la transformation des dactyles en un trochée suivit d'un iambe⁵. Aucune de ces deux hypothèses ne permet de faire concorder le rythme des monodies au mètre des textes.

N'ayant semble-t-il pas consulté personnellement l'édition de 1499, Edward E. Lowinsky en a dressé un tableau peu flatteur⁶, suggérant que l'éditeur n'a porté que peu d'intérêt à la dimension musicale de l'ouvrage. Pourtant, loin de constituer des corruptions, les modifications apportées par Wolff témoignent d'une attention toute particulière portée à la métrique des textes. En effet, l'aspect le plus marquant de l'intervention de l'éditeur bâlois concerne le rythme de monodies. Plutôt qu'une absence de sensibilité (ou d'intérêt) musicale, elle révèle peut-être un besoin de « corriger » l'*editio princeps*. En plaçant les deux harmonies héroïques sous une unique mélodie entièrement repensée, il en restitue pleinement les hexamètres dactyliques (voir page suivante)⁷. Il en va de même de l'harmonie élégiaque dont le mètre est exactement respecté. Dans l'harmonie lyrique, la substitution de l'ode I, 7 par l'ode III, 1 peut peut-être s'expliquer par la relation de leur mètres respectifs (alcmanien et alcaïque) au rythme écrit par Niger. En effet, très éloigné de l'alcmanien, le début de

1 Dans chacun des hexamètres du discours d'Ilionée (*O regina novam*), le dactyle n'apparaît respectivement que dans les pieds 3, 4, 5 et 2, 3 (contracté), 5. Les autres rythmes ne correspondent en rien à une métrique classique. L'introduction de *Pharsale* (*Bella per harmatios*) n'est guère plus respectueuse. Le second hexamètre est dans l'ensemble correct (sauf le deuxième pied), mais dans le premier, seul l'avant-dernier pied est écrit sur un dactyle.

2 On y retrouve certains éléments de la métrique attendue (un hexamètre et un pentamètres dactyliques) dans les pieds 3 à 6 de l'hexamètre, mais seulement dans le deuxième pied du pentamètre.

3 La strophe saphique de Horace (*O decus phoebi*) subit un traitement où le dactyle est clairement prédominant, sans aucune évocation du saphique mineur. Enfin il est assez difficile de déceler un mètre alcmanien (un hexamètre dactylique suivit d'un ternaire incomplet) dans la septième ode.

4 Edward E. Lowinsky « Humanism in the Music of the Renaissance », p. 159.

5 La position du point après les deux dernières semi-brèves du troisième hendécasyllabe forme la seule objection à une lecture des *numeri* de Niger en temps parfait. Il n'a de ce point de vue aucun sens. Néanmoins, le recours aux caractères mobiles dans l'édition vénitienne n'interdit pas d'évoquer la possibilité d'une inversion typographique.

6 Edward E. Lowinsky « Humanism in the Music of the Renaissance », p. 160, n. 21 : « If the 1485 Basel print is lacking in precision, in part because the printer failed to understand details of the notation such as the dots, it can be confidently asserted that the printer of Basel, 1499, although he places the notes on the staves, was entirely untouched by any familiarity with music and musical theory. He confuses the verses, setting the second line of *O regina novam* to the melody of the first line of *Bella per hermatios* and vice-versa, although number and stress of syllables differ. Similar confusion occurs elsewhere. In many instances rhythm and intervals are plainly wrong. For illustration of the species *lyrica* 1499 uses a different text and melody. It is hard to escape the conclusion that the musical competence of the printers varied widely, but that none of the printers employed a musical proofreader ».

7 Les quelques pieds pouvant sembler incorrects sont dus à la superposition de différents textes. Un simple monnayage des valeurs permet de restituer les pieds contractés.

Comparaison des harmonies de la *Brevis grammatica* selon les éditions de 1480 et 1499

Liber octavus: De metrica oratione: & carminum qualitibus⁸

Harmonia heroica gravis et heroica bellica

hexam. dact.

1480 (gravis)

O re-gi-na no-vam cu-i con-de-re iup-pi-ter ur-bem. Iu-sti-ci-a que de-dit gen-tes fre-na-re su-perbas

1480 (bellica)

Bel-la per her-ma-ti-os plus-quam ci-vi-li-a cam-pos Ius-que da-tum sce-le-ri ca-ni-mus po-pu-lum-que po-ten-tem

1499

O re-gi-na no-vam cui con-de-re iu-pi-ter ur-bem Ius-ti-cia que de-dit gen-tes fre-na-re su-per-bos
 Bel-la per her-ma-ti-os plusquam ci-vi-li-a cam-pos Ius-que da-tum sce-leri ani-mus popu-lus-que poten-tem

Harmonia elegiaca

distique
élegiaque

1480

1499

Tempo-ra la-bun-tur ta-ci-tis-que se-ne-sci-mus an-nis Et fu-gi-unt fre-no non re-mo-ran-te di-es

Harmonia sapphica

saphique

1480

1499

O de-cus phoe-bi da-pi-bus su-prae-mi Gra-ta tes-tu-do io-vis: & la-bo-rum. Dulce le-ni-men mi-hi cun-que sal-ve

Harmonia lyrica

alcmánien

1480

1499

alcaïque

O-di pro-pha-num vul-gus et ar-ce-o Fa-ve-te lin-guis car-mi-na non pri-us Au-di-to mu-sa-rum sa-cer-dos

⁸ *Brevis grammatica*, 1480, f.205-207^v et *Grammatica*, 1499, f. 86^v-87^v. Du fait de l'absence de lignes et d'un ajustement des caractères parfois imprécis, la restitution des monodies de l'édition de 1480 est purement suggestive.

ce dernier est très proche de l'alcaïque. Il n'est pas impossible que constatant la présence d'un tel mètre dans l'harmonie lyrique, Jacobus Wolff ait décidé (tout en réécrivant la musique) de lui attribuer un texte plus convenable.

L'harmonie saphique a fait l'objet de fort peu d'intervention de la part de Wolff. Elle conserve son caractère dactylique marqué, ignorant la succession trochée, spondée, dactyle, spondée (« – U, – –, – / U U, – U, – U ») qui devrait caractériser les trois hendécasyllabes et le couple dactyle-spondée de l'adonique (« – U U, – U »). Les multiples répétitions de ce dernier, dont Lowinsky avait souligné le peu d'orthodoxie, ont néanmoins été supprimées. À l'exception du mètre saphique, toutes les modifications apportées par l'éditeur de Bâle s'avèrent très proches des procédés adoptés quelques années plus tard par Tritonius. Aussi, si du point de vue du développement musical de la métrique classique, la *Brevis Grammatica* devait constituer un antécédent aux *Melopoia* de 1507, il pourrait être plus pertinent de prendre en considération son édition de 1499 plutôt que son *editio princeps*. En adaptant à la scansion classique toutes les monodies de la *Grammatica* sauf les *numeri sapphici*, Jacobus Wolff révèle des préoccupations différentes de celles de Franciscus Niger, qui, on le verra ne cherche probablement pas à traiter du mètre classique. Toutefois, Wolff témoigne d'une apparente incohérence qui ne manque de surprendre. Il est en effet difficile d'expliquer la raison pour laquelle, alors que la scansion des hexamètres dactyliques, des distiques élégiaques et du mètre alcaïque sont parfaitement respectés, celle de la strophe saphique prend une forme aussi éloignée de son modèle classique. On retrouve la monodie de l'harmonie saphique de Niger dans un contexte un peu inattendu qui, par l'intermédiaire de Konrad Celtis, nous ramène à Tritonius. Le *discantus* d'un chœur à trois voix du *Ludus Dianæ* publié à Nürnberg en 1501 et couramment attribué à Konrad Celtis est en effet directement tiré de la *Grammatica*¹. Présenté à Linz le premier mars de la même année par les membres de la « Sodalitas danubiana » de Vienne devant Maximilien I^{er}, cette brève « comédie » (*comediæ in morem ludus*), est composée de cinq actes. Dans chacun d'entre eux, une figure mythologique adresse un hommage à l'Empereur² avant qu'un chœur entonne un texte formé de distiques élégiaques (actes I, II V et postlude)³ ou de

1 La réutilisation de l'harmonie de Niger par Celtis ou un autre membre de l'académie danubienne a été remarquée par Renatus Pirker, « Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der vierstimmigen Humanistenode », p. 138. Il y souligne également une relation entre le chœur élégiaque du *Ludus Dianæ* et l'une des harmonies de Niger dans la version de 1500 (donc de 1499). Le *tenor* du chœur élégiaque de 1501 est en effet assez proche de l'harmonie héroïque publiée par Wolff, mais il est toutefois moins littéral que le *discantus* du chœur saphique. Ceci pourrait suggérer que les membres de la Sodalitas danubiana n'ont pas utilisé la version de la *Grammatica* de 1480 ou de 1499, mais une source manuscrite intermédiaire.

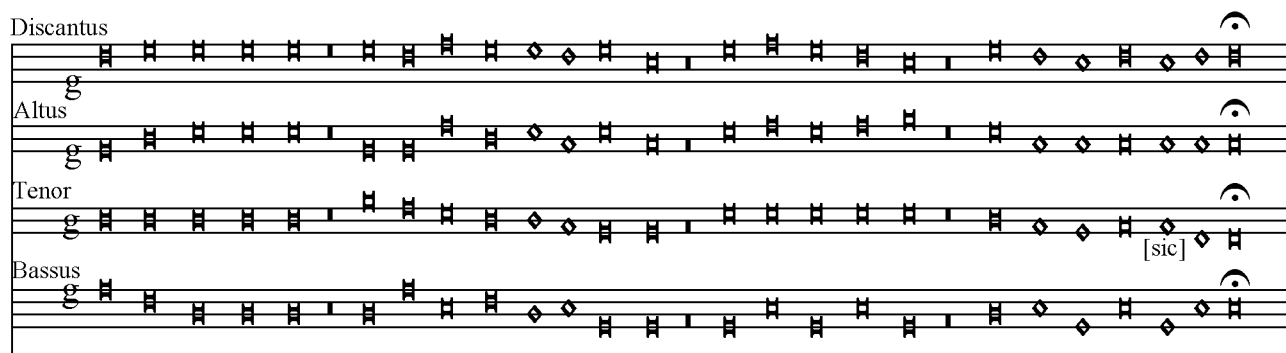
2 Ce jeu est décrit dans Franz Josef Worstbrock (éd.), *Deutscher Humanismus 1480-1520*, t. 1, n° 2, p. 410-411 et Cora Dietl, *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum*, p. 190-195.

3 *Ludus Dianæ*, f. a_{ii}^v (fin de l'acte I) : « Post huius carminis recitationem Diana choro Nympharum stipata Laudes

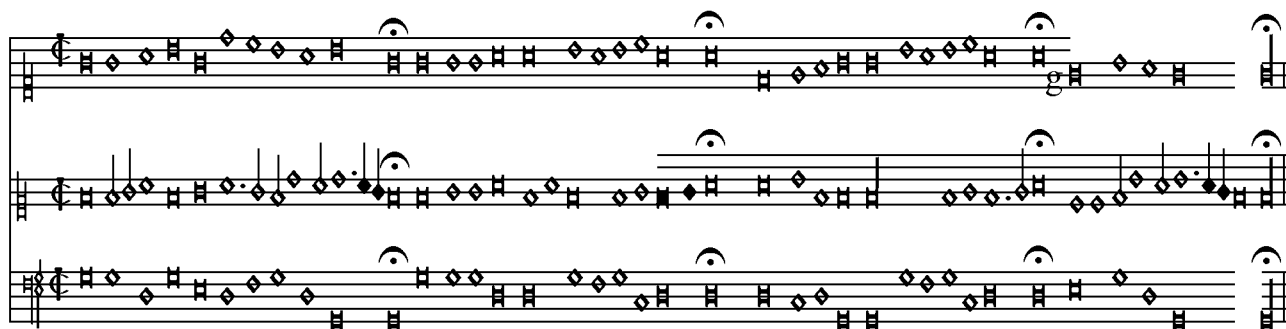
Paratextes

strophes saphiques (acte III)¹. Le quatrième acte se conclut dans un silence interrompu par l'intervention de sonneurs-batteurs². À la fin des premier et troisième actes (c'est-à-dire à la première apparition de chaque type de chœur) sont imprimées deux compositions, la première à quatre voix, destinée à chanter les mètres élégiaques, la seconde à trois voix, destinée aux strophes saphiques.

Anonyme, (chœur pour les distiques élégiaques), *Ludus Dianæ*, 1501, f.a_{ii}^v



Anonyme, (chœur pour les strophes saphiques), *Ludus Dianæ*, 1501, f.a₄^v



Avec un texte voué à la louange royale (*Regis eternas reonemus omnes, etc.*), ces pièces perdent toute référence à la littérature horacienne. L'absence de dactyle dans le premier chœur n'est qu'apparente. Il est écrit de telle sorte que tous les pieds des hexamètres et des pentamètres des distiques élégiaques puissent être chantés, quel que soit leur nombre de syllabes. Il donne pour

regis & regine cum Nymphis et faunis quattuor vocibus cantant. Ipsa in medio choro corniculata stabat. Nymphis in chorea circa ipsam salientibus & hec carmina canentibus » ; f. a_{iii}^v (fin de l'acte II) : « Post huius carminis recitationem per Sylvanum Chorus Bacchi & comitum suorum ad fistulam et cytharam saltabant hec carmina quattuor vocibus saltando modulantes » ; f. a₅ (début de l'acte V) « Persone ludi omne in unum chorum congregate gratiarum actiones agunt : Diana loquente & universo choro quattuor vocum concentu lingua carmina repetente et veniam abeundi petente : his carminibus » ; *Id.*, f. a₅^v : « Post ludum actum divus Maximilianus altera die convivio regio omnes personas refecit. Que erant numero vigintiquattuor Actores regis muneribus donavit. Sodalitas illa carmina subiecit ».

- 1 *Id.*, f. a₄^v (fin de l'acte III) « Poeta igitur Ceremoniis solitis per manus Reglas creato totus chorus gratiarum actiones Regi cantavit tribus vocibus ».
- 2 *Id.*, f. a₅ (fin de l'acte IV) : « Hinc rursus silentium et pocula aurea et patere per Regios pincernas circumlate & inter pocula pulsata Tympana & cornua ».

seules contraintes l'emplacement de la césure (par la pause) et le(s) dactyle(s) en fin de vers. Les pieds non contractés sont aisément restitués par un monnayage des brèves. De même, malgré un *tenor* relativement orné, le *discantus* et le *bassus* du second chœur suivent rigoureusement la structure métrique de la strophe saphique. Dans cette version polyphonique de 1501, probablement due à un membre de la Sodalitas danubiana, la monodie de Niger est transposée en mode de sol. Toutefois, l'aspect le plus marquant des modifications apportées par ce musicien anonyme est d'ordre rythmique. Elles sont, pour l'essentiel, identiques à celle faites par Jacobus Wolff en 1499. Tous deux ont supprimé les nombreuses répétitions de l'adonique (dont le dernier pied se présente toutefois sous une forme plus ornée dans la version de 1499), et ont transformé le deuxième dactyle de la formule de 1480 en une succession de quatre minimes (l'apparition de cinq minimes au troisième vers de la version de 1499 est probablement due à une erreur de gravure).

Les trois états des *numeri sapphici* de Niger

L'attitude très différente des deux « correcteurs » de Niger vis-à-vis de la mélodie (l'un a remodelé la version de 1480 lorsque l'autre s'est contenté d'une transposition) suggère que les deux versions ont été produites de manière indépendante. Pourtant l'intervention rythmique étant la même chez Jacobus Wolff et le musicien de la Sodalitas danubiana, elle ne saurait être fortuite. Bien que ne correspondant pas au mètre attendu, elle n'est ni arbitraire, ni erronée. Bien au contraire, la forme adoptée en 1499 et 1501 s'inscrit dans une tradition bien connue. Il s'agit de la formule rythmique utilisée par les frottolistes dans leur mises en polyphonie de strophes saphiques classiques ou néo-latines. Les trois hendécasyllabes et l'adonique y sont respectivement exprimés par les formules « – U U – – / U U U U – – » et « – U U – – ». Le rythme de l'adonique est donc commun aux modèles classique et italien. Les deux versions de *Integer vitæ scelerisque purus* (Horace, *Odes* I, 22) dues à Michele Pesenti et Bartolomeo Tromboncino en sont les exemples les mieux connus :

Michele Pesenti, « *Integer vitæ* », *Bossinensis I*, 1509, f. 36¹

Integer vite scelerisque purus Non eget mauris iaculis nec arcu Nec vene natis gravida sagittis Fusce pharetra

La voce del sopran al terzo tasto de la sottana

Cette expression rythmique de la strophe sapphique a fréquemment été interprétée comme le symptôme d'une « école italienne », basée sur une pensée accentuelle des syllabes relativement indifférente à la scansion quantitative classique, à laquelle s'opposerait une « école allemande » (représentée par les *Melopoiaë* de Tritonius) soucieuse de mettre en musique des textes dans le respect de la quantité syllabique². On retrouve en effet ce rythme chez Marchetto Cara, puis plus tard, chez Orazio Vecchi et quelques autres³. Son apparition en 1559 dans les trois odes sapphiques mises en musique par Jacques Arcadelt a également été considérée comme le signe d'un italianisme⁴. Toutefois, ce modèle binaire place Jacobus Wolff dans une curieuse situation. En « corrigeant » les *numeri* de Niger, il prendrait simultanément une position germanique (le rythme des harmonies héroïques, élégiaques et lyriques sont basé sur la scansion quantitative) et italienne (le rythme de l'harmonie sapphique est celui des frottolistes). Aussi, sans remettre en cause l'importance de l'Italie dans l'intérêt porté par les intellectuels de la fin du XV^e siècle à la littérature horacienne, il semble nécessaire de s'interroger sur la validité de cette opposition entre une école italienne et une école germanique. Jacobus Wolff et le musicien de la Sodalitas danubiana ne sont pas les seuls humanistes à faire usage de cette formule réputée italienne dans les régions rhénane ou danubienne. En 1495, quatre ans avant la réédition bâloise de la *Grammatica*, Jakob Locher publiait à Freiburg in Breisgau (non loin de Bâle) une pièce dramatique (*Historia de Rege Frantie*) dans

1 La partie de chant figuré doit s'adapter à la tessiture du luth (« la syllabe de solmisation du *cantus* sonne à la hauteur de la troisième frette de la corde sous la chanterelle »). On propose ici une transcription pour un luth en sol.

2 Francesco Luisi, *La musica vocale nel Rinascimento*, p. 325-351 et 401-413, Thomas Schmidt-Beste, « Die humanistiche Ode », col. 563-564.

3 Francesco Luisi, *ibid.*

4 *Integer vitæ scelerisque* (Odes I, 22), *Poscimur, si quid vacui* (Odes I, 32), *Montium custos nemorumque* (Odes II, 22), *Sixiesme livre de chansons*, Paris, Le Roy & Ballard, 1559 (ces trois pièces sont absentes de la première édition de 1556). Cf. Kate van Orden, « Les Vers lascifs d'Horace », p. 349-353.

laquelle apparaissent deux chœurs à trois voix¹. Comme dans le *Ludus Dianæ*, ces deux chœurs sont destinés au chant de strophes saphiques (à la fin du premier acte) et de distiques élégiaques (à la fin du troisième acte). Leurs métriques respectives sont également extrêmement proches. Le chœur élégiaque de 1495 présente quelques variantes vis-à-vis de celui de 1501, notamment l'introduction de pauses aux césures de l'hexamètre et du pentamètre. En revanche, le rythme du chœur saphique, conservant la formule « – U U – – / U U U U – – » pour l'hendécasyllabe et « – U U – – » pour l'adonique, est absolument identique.

Jakob Locher, « Sequitur Chorus sapphicus », *Historia de Rege Frantie*, 1495, f. a₆

Id. « Chorus elegiacus de incerto belli exitu conqueritur », f. b_i, et « Chorus elegiacus », f. b_{iii}

Comme Jacobus Wolff puis Konrad Celtis (ou plutôt, un membre de la *Sodalitas danubiana*), Jakob Locher aurait ainsi choisi un modèle « italien » pour les strophes saphiques de leur pièces dramatiques, mais un modèle « germanique » pour les distiques élégiaques. Certes, ces hommes ont pour la plupart été formés dans des universités italiennes, mais cela ne peut suffire à expliquer l'apparition de cette formule rythmique dans des circonstances aussi différentes que des pièces dramatiques et une grammaire, et dans des lieux aussi distincts que Freiburg/Bâle et Linz. Il n'est pas inintéressant de rappeler que Jakob Locher a été un élève de Franciscus Niger et de Konrad Celtis². Il n'y a pas de raison de penser qu'il doive à l'un le modèle saphique (Niger ne fait d'ailleurs qu'esquisser une figure rythmique qui fut « corrigée » par ses successeurs) et à l'autre le modèle

1 Cité par Thomas Schmidt-Beste, « Die humanistische Ode », col. 566. Celui-ci associe les deux pièces de Locher (comme celles de Cochlaeus publiées à la fin du *Tetrachordi musices* de 1511) à une tradition italienne (col. 564). Le drame de Locher est édité par Cora Dietl, *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum*, p. 384-406.

2 Cora Dietl, *op. cit.*, p. 2.

élégiaque¹. La chronologie des apparitions de la formule rythmique « italienne » de la strophe saphique (Freiburg, 1495 ; Basel, 1499 ; Linz, 1501 ; Venezia, 1504) est étonnamment contraire à la tradition historiographique qui situe son origine dans le berceau de la *frottola*. Elle ne doit pour autant pas suggérer de substituer à celle-ci une provenance germanique. Non seulement les sources sont trop peu nombreuses et trop resserrées dans le temps pour fournir un schéma chronologique pertinent, mais cette brève chronologie est limitée au domaine imprimé. La formule rythmique apparaît plus tôt en Italie, Heinrich Isaac l'ayant utilisée pour le motet *Quis dabit pacem* écrit à l'occasion de la mort de Lorenzo de' Medici en 1492². La grande diffusion de cette formule « accentuelle », régulièrement utilisée en Allemagne comme en Italie depuis la dernière décennie du XVe siècle (et probablement avant) contraste fortement avec l'apparition relativement tardive de la forme « quantitative » du mètre saphique qui, dans le répertoire polyphonique, ne précède pas les premières années du XVIe siècle (les *Melopoia* de 1507 sont l'exemple le mieux connu). Contrairement à la forme « accentuelle » qui ne semble pas pouvoir être considérée comme représentative d'un contexte particulier, la forme « quantitative » apparaît, au début du XVIe siècle, propre aux humanistes ultramontains. On ne rencontre en Italie qu'un seul cas, par ailleurs assez tardif : un *bicinium* composé par Gaffurius³ sur une ode néo-latine de Lancino Curtio.

Franchinus Gaffurius, « Musices septem », *De harmonia*, 1518, f. 89^v



Musices septem que modos plane-te corrigunt septem totidem que chordis Thracis antiqui lyra perso-na-bas co-gnita syl-va

Ce rare exemple d'un mètre quantitatif produit en Italie est intéressant dans la mesure où son contexte le désigne comme atypique. Il s'agit de la seule évocation de la métrique que l'on puisse relever dans le traité, mais également l'unique exemple noté. Gaffurius justifie l'association de la strophe saphique aux modes dorien (*cantus*) et hypodorien (*tenor*) par la pratique des « poètes

1 Bien entendu, cette hypothèse n'a jamais été émise. On pousse à l'extrême une logique sous-jacente à nombre d'études. Ainsi, Renatus Pirker (« Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der vierstimmige Humanistenode », p. 145) suggère-t-il, sans que l'on comprenne la nature de sa source, que Tritonius ait ramené de Padoue le tenor de l'ode saphique *Iam satis terris* (*Melopoia*, f.a2^v, n°2) sous sa forme « accentuelle » que Celtis aurait adapté au mètre « quantitatif ». Sa remarque quant à la survivance de ce tenor dans le choral *Herzliebster Jesu* est curieuse. S'il est vrai que celui-ci suit la rythmique du mètre saphique « accentuel », il a été composé en 1630 et ne possède que de vagues liens mélodiques avec le tenor de Tritonius (cf. *Evangelisches Gesangsbuch*, München, n° 81, p. 168).

2 Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, 2003, p. 483-484.

3 Franchinus Gaffurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, 1518, f. 89^v.

lyriques »¹. On peut s'étonner du choix de ce mode pour accompagner le mètre saphique, puisque l'auteur affirme, en se référant à Aristoxène, que le mode mixolydien fut inventé par la reine de Lesbos². Il est possible que leur tétracorde commun ait ici joué un rôle puisqu'il est évoqué par Gaffurius, mais le statut attribué à Sappho de « créatrice du chant saphique et du plectre grâce auquel les instruments produisent la musique » (donc du chant accompagné au luth) a plus certainement été déterminant³. Pour Gaffurius, l'utilisation de la scansion quantitative ne doit rien à un exposé sur la métrique classique. En cela, le milanais se distingue des humanistes ultramontains. Toutefois, la présence de la scansion quantitative dans un *bicinium* (forme pédagogique du contrepoint par excellence) et son impression dans un ouvrage théorique, leur confèrent un point commun : qu'ils soient de langue italienne ou allemande, tous ces hommes ont eu un projet propédeutique. Plutôt que de s'inscrire dans une opposition de deux usages « nationaux », la forme « quantitative » du mètre saphique semble surtout associée à un contexte bien particulier, tandis que la forme accentuelle revêt une certaine universalité. L'adaptation par Jacobus Wolff des monodies de la *Grammatica* de Niger n'a donc rien d'incohérent. Le mètre choisi pour la strophe saphique est celui utilisé par tous ces contemporains italiens ou allemands. La question se pose néanmoins de savoir pourquoi, tandis que tous les autres mètres sont traités d'après la scansion classique, le mètre saphique en usage est si éloigné de son modèle quantitatif.

L'hymne à Sankt Sebald (*Regiæ stirpis soboles*), rédigée sur le mètre saphique par Konrad Celtis en 1493, apporte la démonstration de l'ambivalence de ces deux formes, et peut-être l'explication de leur différences. Conservée dans une version monodique grâce à un manuscrit de Sebald Schreyer⁴, elle est également connue dans deux versions polyphoniques. La première, anonyme, est à trois voix et a été copiée entre 1498 et 1500 dans *Ms. Berlin Mus. 40021*⁵. La

1 « Lyrici autem poetae carmen huiusmodi sapphycum modulabantur: longas syllabas integra temporis pulsualis mensura pronuntiantes: quas notulis breuibis pernotamus: ac syllabas omnis breues semibreuibus figuris rectum breuium dimidium continentibus declaratas proferebant ut si secundum Dorii moduli naturalem constitutionem concinerent hoc modo. [...] Secundum autem Hypodorii moduli dispositionem: qua scilicet diatessaron consonantia diapentes consonantiae subiacet: sapphycum ipsum carmen lyrici modulabantur syllabas longas breuibis pariter notulis: ac breues semibreuibis pernotantes: ut hac constitutione percipitur. [...] Quod si duo lyrici inuicem modulentur: alter scilicet Doricam ipsam constitutionem: Alter Hypodoricam: concentus ipse quamiucundissime ipsa delectatione auditum demulcebit », Franchinus Gaffurius, *id.*, f. 89-90.

2 « At his tribus ad diatonicam consequentiam superductus est quartus: qui quod lydio sit continuus (graviori scilicet tetrachordo dorii coniunctus) mixolydius quasi mixtus lydius nuncupatus est. Hunc enim [mixolydius] Antiquior Sapho lesbia prima instituit: ut inquit Aristoxenus », *id.*, f. 83^v.

3 « At tragoediarum doctrinam poetis Ipsa Sapho lyrica tradidit: quae et Sapphycum edidit carmen: et plectrum quo medio in musicis instrumentis redduntur immediate soni prima instituit », *id.* f. 84.

4 Rudolf Gerber « Die Sebaldus-Kompositionen der Berliner Handschrift 40021 », p. 115-116.

5 Édition moderne, Martin Just (éd.), *Der Kodex Berlin 40021*, vol. 1, p. 235-237. Voir Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021*, vol. 1, p. 92-94.

Paratextes

seconde, peut-être due à Johannes Romming, est à quatre voix et a été imprimée en 1509¹. Ces deux dernières sont basées sur le timbre du « Ut queant laxis » de *Trento ms. 91* (f. 213) et Schreyer suggère de substituer la monodie par ce même air². Il ne faut pas s'étonner de cette convergence des trois versions vers l'hymne de saint Jean. Celui-ci est l'un des textes liturgiques composés sur le modèle de la strophe saphique le plus fréquemment cité. La version de *Berlin Mus. 40021* utilise la forme « accentuelle », particulièrement perceptible dans les deuxième et troisième hendécasyllabes.

Anonyme, « *Regiæ stirpis soboles* », *ms. Berlin Mus. 40021, 1498-1500, f. 250^v-251³*

Re-gi-ae stir-pis so-bo-les Se-bal-de No-ri-ca mul-tum vene-ratus ur-be [...] car-mine vi-tam

En revanche, la version de Romming est basée sur la forme « quantitative ». Publiée à la suite d'un exposé sur les origines et la structure de la strophe saphique (*De sapphici carminis genere ac auctore*, f.b_{ii} et *De carminis sapphici constitutione*, f.b_{ii}-b_{ii}^v), elle s'inscrit dans un projet pédagogique évident que confirme l'élection de son auteur au rectorat de la Sebalderschule à Nürnberg de 1510 à 1516⁴.

Johannes Romming, « *Regiæ stirpis soboles* », *Harmonia carminis sapphici, 1509*

Dis-cantus [f.b5] Regiæ stirpis sobole Sebalde. Norica multum veneratus urbe: da tuam nobis memorare sanctam carmine vitam

Altus [f.b5v] Regiæ stirpis sobole Sebalde. Norica multum veneratus urbe: da tuam nobis memorare sanctam carmine vitam

Tenor [f.b5] Regiæ stirpis sobole Sebalde. Norica multum veneratus urbe: da tuam nobis memorare sanctam carmine vitam

Bassus [f.b5v] Regiæ stirpis sobole Sebalde. Norica multum veneratus urbe: da tuam nobis memorare sanctam carmine vitam

1 *In hoc libello continentur haec. Carmen ad Lectorem. Epistola de prisca & nova fide, [...] Harmonia carminis sapphici [...]*, Impressum Nurembergae per Hieronymum Holzcel, 1509.

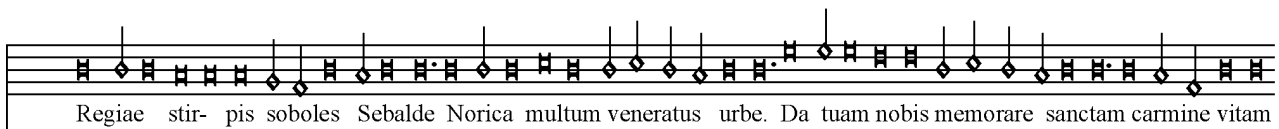
2 Le lien entre ces deux versions et la version de l'hymne de saint Jean a été relevée de nombreuses fois. Rudolf Gerber (*op. cit.* p. 125) et Rochus von Liliencron (*op. cit.*, p. 20-21) avaient déjà remarqué la familiarité de cette version avec le type rythmique de la *frottola*.

3 D'après Martin Just, *op. cit.*, vol. 3, p. 235.

4 Wolfgang Mährle, *Academia Norica*, p. 50.

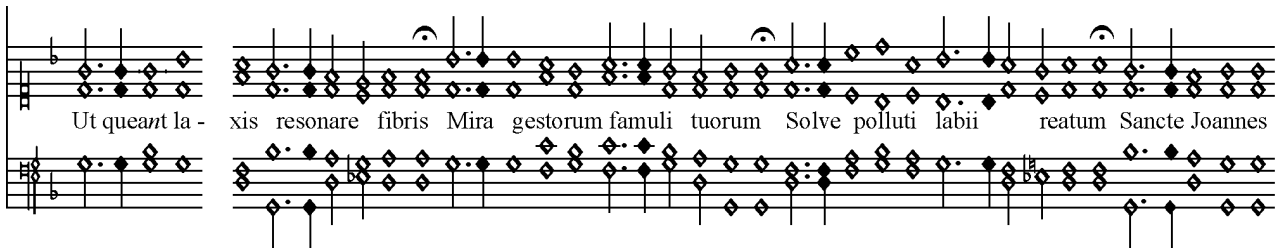
Curieusement, la version monodique (que Schreyer présente comme celle ayant été chantée à l'office de Sankt Sebald le 19 août 1493) semble au premier abord exploiter simultanément les deux formes. Les points séparent chaque vers de la strophe sapphique et l'on aurait pu attendre des semi-brèves à la place des minimes. Que la notation soit ou non corrompue, elle exprime une simple bichronie : la scansion des syllabes longues et courtes. Ainsi, le premier hendécasyllabe est entièrement basé sur la forme « quantitative ». En admettant que la brève surnuméraire soit erronée, on y retrouve la formule « $-U---/UU-U-\underline{U}$ ». À l'inverse, la seconde moitié des deux derniers hendécasyllabes utilise la forme « accentuelle » (« $UUUU--$ »). L'adonique est quant à lui conforme aux deux modèles (« $-UU--$ » ou « $-UU-\underline{U}$ »).

Sebald Schreyer, « *Regiæ stirpis soboles* », *Germanisches Nationalmuseum, Sammlung Merkel, ms. 1122, f. 70¹*



Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le rythme des deux derniers hendécasyllabes de cette version monodique n'est pas atypique ou fautive. Dix-huit ans plus tard, toujours à Nürnberg, on retrouve en effet le même principe rythmique dans le *Tetrachordum musices* de Cochlaeus.

Johannes Cochlaeus, « *Melos sapphicum* », *Tetrachordum musices, f.3^v, 1511*


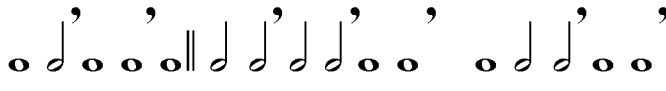



Publié avec trois autres hymnes (melos elegiacum, melos iambicum, melos choriambicum, f._{ii}^v-f.4), le melos sapphicum est présenté par l'hymne de saint Jean. La réalisation rythmique est différente de celle de la monodie de 1493, mais l'idée métrique est la même. Le trochée initial est noté par une minime pointée et une semi-minime, et le spondée par deux semi-brèves. Les quatre minimes de la monodie apparaissent ensuite sous la forme « minime pointée, semi-minime, minime, minime ». L'utilisation de la minime pour exprimer successivement une longue et une brève rend l'identification du modèle utilisé par Cochlaeus peu aisée, mais la similitude avec la monodie de 1493 ne laisse que peu de doute. Recteur de la Lorenzerschule de 1510 à 1515, Johannes Cochlaeus ne pouvait ignorer le travail de Johannes Romming actif à la même période de l'autre côté de la

¹ D'après Rudolf Gerber, *op. cit.* p. 116.

Pegnitz. Ce n'est pas par ignorance de la scansion classique qu'il propose ce modèle inhabituel pour le « melos sapphicum ». Par ailleurs, il est peu probable que dans la monodie de 1493, deux modèles métriques soient simultanément à l'œuvre. La confrontation du rythme des trois versions de l'hymne de Sankt Sebald (rapporté à un même étalon : semi-brève / minime) met très simplement en évidence leur grande familiarité, atténuant l'opposition radicale que l'on a pu faire entre les formes « quantitative » et « accentuelle » de la strophe sapphique. En les plaçant dans le même axe paradigmatique, il semble possible de repenser l'organisation syntagmatique de cette dernière.

Les trois versions du mètre sapphique dans l'hymne de Sankt Sebald

Forme "quantitative" (Romming, 1509)	
(1493)	
Forme "accentuelle" (Berlin Mus. 40021)	

Le rythme de la monodie de 1493 ne diffère de celui de la forme « quantitative » que par la transformation du second trochée en deux brèves. La lecture la plus immédiate du rythme de la forme « accentuelle », déterminée par la position de la césure, le désigne comme constitué d'un dactyle suivi d'un spondée puis de quatre brèves également suivies d'un spondée. Toutefois, la leçon de la version de 1493 suggère une autre interprétation. Comme dans cette dernière, la longue du second trochée est transformé en brève. Il n'est pas impossible que le même phénomène ait été à l'œuvre dans le premier spondée. Le début de la forme « accentuelle » du mètre sapphique serait donc formé d'un trochée, d'un iambe et d'un dactyle. Cette dernière ne serait alors qu'une simple variante de la forme « quantitative » permettant d'intégrer la scansion au tactus (quatre brèves).

Les modifications apportées à la *Grammatica* par Jacobus Wolff dans l'éditions de 1499 s'avèrent ainsi extrêmement cohérentes. En proposant des *numeri* plus conformes à la métrique classique, l'éditeur bâlois les rapproche de compositions pédagogiques plus tardives qui, bien que polyphoniques, affichent la même intention. Mais il génère également un fort contraste avec le travail de Franciscus Niger, révélant des conceptions très différentes de la notion d'harmonie développée dans la grammaire. Si pour Jacobus Wolff, sa portée ne semble avoir dépassé la question de la métrique, elle a dû, pour Franciscus Niger, revêtir un autre sens. Aussi, si l'on accepte l'hypothèse que ce dernier n'est pas intervenu dans la réédition de 1499, qu'il est l'auteur des monodies de 1480 et que celles-ci ne sont pas fautives, il est nécessaire d'envisager que celui-ci

attribuait à ces harmonies une valeur particulière, dans laquelle la scansion et la métrique représentent un critère peut-être nécessaire, mais pas suffisant. Sa relative indifférence (ou du moins son peu de respect) vis-à-vis de la scansion des textes ne peut être imputée à une ignorance de sa part. Le huitième livre (*Liber octavus De metrica oratione & carminum qualitibus*) que concluent ces harmonies est justement consacré aux règles de métrique, et fait suite à un livre entier traitant de la durée des syllabes (*Liber sextus De syllaborum quantitibus*) et un autre de leur accentuation (*Liber septimus De syllaborum accentibus*). En outre, la dimension quantitative du texte n'est pas entièrement absente de la définition de ces harmonies. Le lyrique, pour lequel Niger n'a fait apparaître aucun mètre dactylique, est défini en ces termes : « *carminibus tam lyricis quam dactylis* ». Par ailleurs, il est impossible que les expressions *sapphicis carminibus* et *elegicis carminibus* n'aient pas immédiatement évoqué leur mètres respectifs, puisque les textes sont justement une strophe sapphique et un distique élégiaque. De même, les harmonies héroïques utilisent des hexamètres dactyliques dont l'autre nom est hexamètre héroïque¹. Pourtant, aucune des réalisations musicales de ces harmonies ne révèle le souci d'exprimer quantitativement les textes.

La confrontation entre le texte dans lequel Niger qui définit les harmonies² et celui qui semble lui avoir servi de modèle confirme que le projet du grammairien vénitien n'était pas de fournir un modèle à la scansion quantitative du mètre. Il y a en effet peu de doutes quant à l'origine de ce passage qui présente plus d'une similitude avec le traité de métrique horacienne (*De generibus metrorum*) de Nicolaus Perottus³, auteur de l'une des grammaires latines les plus diffusées dans le

1 Voir par exemple Nicolaus Perottus, *De generibus metrorum*, f. b1^v.

2 « Harmonia est musicae pars: quae caeli compagem & hunc terrarum orbem omniaque in eis contenta certa ratione: & quasi metro disponit. Sine qua instrumenta omnia quibus utimur ipsi quoque vocum concentus nulli sunt. Harmonia ergo quae ad poetam pertinet in duas partes divisa est in instrumentalem. s. & vocalem. Instrumentalis harmonia: in cythara: barbito: lyra: testudine: & similibus versatur. Decet enim vatem habile poeticae instrumentum habere: quo modulante carmina condant: ad priscorum imitatione poetarum: qui sine melo nullum versum componebat. Carmina enim a canendo ideo dicta sunt: quia nisi decanta fuerint: divinum nomen: in turpissimum foedissimumque convertunt. Vocalis harmonia in voce consistit: qua composita carmina decantur », Niger, *Brevi grammatica*, f. 204^v-205.

3 « Metri origo a deo immortalis e que compagem hanc caeli & hunc terrarum orbem omniaque in his contenta ratione & quasi metro disposuit. Armoniam enim in caelistibus terrenisque rebus nemo esse dubitat Nam quo pacto consisteret universum nisi certa ratione & praefinitis numeris ageretur. Instrumenta quoque omnia quibus utimur mensura quadam hoc est metro fiunt. que si in certis rebus hoc accidit quanto magis in oratione quae cunctas complectitur: & enim pedestris quoque oratio armoniam habet: que facile perspicitur cum orationum alia solutior sit alia numerosior verumtam magis haec poetarum propria est quibus & in figuris & in varietate verborum & in fabulis & in caeteris rebus & quibus armonia fieri solet & maior copia est & licentia uberior. Iccirco non immerito maiores nostri carmine potius quam pedestri oratione delectati sunt que in armonia sit. armonia autem musicae pars est: cuius quae dignitas sit: qui splendor: quae pulchritudo nemo dubitat. Qua propter metrum optimum esse fateri licet vel ideo quod sub musicae sit: cuius gloriam ut Homerus inquit οἶον Ἀ.Κούοηεμ ουδέ τι ἰDHεμ [sic] » (οἶον ακούομεν ουδέ τι ἰδμεν, « nous l'entendons, nous ne savons rien », Homère, *L'Illiade*, chant B, 486. Je remercie Théodora Psychoyou d'avoir su restituer la graphie originale de cette citation). Nicolaus Perottus, *De generibus metrorum quibus Horatius Flaccus et Severinus Boethius usi sunt*, Bologna, 1471 (rédigé vers 1468), cf. Giovanni Mercati, *Per la cronologia della vita e degli scritti di Niccolò Perotti*, Roma, Biblioteca apostolica vaticana, 1925.

dernier quart du XV^e siècle (*Rudimenta grammatices*)¹. La première phrase du texte de Niger (*harmonia est musicæ pars: quæ cæli compagem & hunc terrarum orbem omniaque in eis contenta certa ratione: & quasi metro disponit*) est composée de deux citations de Perottus. La première présente la métrique comme une création de Dieu qui a organisé le monde de manière proportionnée (*Metri origo a deo immortalis e que compagem hanc cæli & hunc terrarum orbem omniaque in his contenta ratione & quasi metro disposuit*). La seconde conclut que le plaisir que l'on trouve dans les textes mesurés résulte de l'harmonie, qui appartient à la musique, et dont la gloire et la beauté sont reconnues par tous (*Idcirco non immerito maiores nostri carmine potius quam pedestri oratione delectati sunt que in armonia sit. armonia autem musicæ pars est: cuius quæ dignitas sit: qui splendor: quæ pulchritudo nemo dubitat*). Le propos de Perottus est moins de qualifier la nature de l'harmonie que de souligner la nécessité du mètre pour garantir la qualité, la beauté et la pérennité d'un texte. En revanche, en condensant dans une unique phrase l'introduction et la conclusion de Perottus, Niger modifie considérablement le sens de cet exposé. L'accent est porté sur l'harmonie elle-même. Elle « appartient à la musique qui dispose les cieux, la terre et tout ce qu'ils contiennent en proportion et en mesure ». Ce n'est pas la substitution de Dieu par la musique qui est ici signifiante, mais la conception du terme *musica*. Tandis que pour Perottus, celle-ci n'exprime que la juste organisation du monde, la *musica mundana*, elle prend chez Niger une dimension nettement plus matérielle où l'on ne peut que reconnaître une *musica instrumentalis*.

En témoigne un deuxième emprunt de Niger à Perottus. L'affirmation que sans l'harmonie, « tous les instruments que nous utilisons, ainsi que le *concentus* des voix n'existeraient pas » (*Sine qua instrumenta omnia quibus utimur ipsi quoque vocum concentus nulli sunt*) provient directement de Perottus, pour qui « tous les instruments que nous utilisons résultent du mètre » (*Instrumenta quoque omnia quibus utimur mensura quadam hoc est metro fiunt*). Encore une fois, Niger a supprimé la référence au mètre, lui substituant l'harmonie, mais il a surtout ajouté le terme *concentus*. C'est sur la réception des *instrumenta* que se joue le basculement opéré par Niger. Il ne fait aucun doute que pour ce dernier, il s'agit d'instruments de musique au sens moderne, comme le montre sa présentation d'une harmonie « divisée en deux parties par les [anciens] poètes, qui est soit instrumentale, soit vocale » (*Harmonia ergo quæ ad poetam pertinet in duas partes divisa est in instrumentalem. s. & vocalem*). La première est associée au luth (*Instrumentalis harmonia: in*

On utilise ici la réédition de 1483, *Nicolai Peroti de generibus metrorum*, s.l [Verona], s.n., s.d. [ca. 1483], f. a₆-a₆^v.

1 Première édition, *Rudimenta Grammatices*, [expl.] Conradus Suueynheim, Arnoldus Pannartzque magistri Romæ impresserunt talia multa simul, 1473. On a consulté la réédition *Nicolai Peroti ad Pyrrhum Perottum nepotum ex fratre suavissimo rudimenta grammatices*, [expl.] Impressum [...] per M. Marcum de Comitibus Venetum [et] Gerardum Alexandrinum, 1476 (=1477).

cythara: barbita: lyra: testudine: & similibus versatur) qui « convient au poète inspiré » (*Decet enim vatem habile poeticæ instrumentum habere*) dont il « agrmente le chant » (*quo modulante carmina condant*). La seconde est formée par le chant de la poésie (*Vocalis harmonia in voce consistit: qua composita carmina decantur*). Cette harmonie trouve bien sûr sa légitimité dans « l'imitation des anciens poètes, qui sans mélodie ne pouvaient composer [de vers] » (*ad priscorum imitatione poetarum: qui sine melo nullum versum componebat*).

Bien qu'ailleurs dans le *De generibus metrorum*, Perottus se réfère aux anciens et à leur usage de la lyre¹, il ne semble pas avoir nécessairement associé les *instrumenta* à une pratique musicale. Le passage du *De generibus metrorum* sur lequel s'appuie Niger s'avère être la traduction d'un fragment de Longin introduisant l'*Enchiridion peri metrôn* (Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων, *Enchiridion de metris*) de Héphestion². La similitude des formulations de Perottus et Niger démontre que ce

1 « Dicti igitur lyrici sunt a lyra quam veteres huius modi carminum scriptores ad lyram poemata sua canere consueverunt: hi apud graecos quidem octo fervuntur: alcman a quo alecmanium metrum dictum est: stesichorus a quo stesichororium: alcaeus a quo alcaicum: ibicium a quo ibicium: anacreon a quo anacreontium: simonides a quo simonidium: pindarus a quo pindaricum bacchilides a quo bacchilidium. [...] Additur supra disctis Sappho quam magistram Platonis non nulli tradunt: a qua sapphicum metrum appellatur est: ita lyricorum numerus musarum numerum inplebit quarum invocationibus cantus suos ordiebantur », *De generibus metrorum*, f. c4-c4^v. La référence « à la lyre avec laquelle les anciens auteurs avaient l'habitude de s'accompagner » ne sert ici qu'à introduire la métrique propre à chacun d'entre eux. À aucun moment n'est exprimée l'idée d'une réalisation moderne de cet ancien usage.

2 « Προηλθε δὲ τὸ μετρον ἐκ θεοῦ, μετρῶ τὰ τε οὐράνια καὶ ἐπίγεια κεκοσμηκότος. Ἄρμονία γὰρ τις ἐστὶ καὶ τοῖς ἐπουρανίοις καὶ ἐπιγείοις. Ἡ πῶς ἀν ἄλλως συνέστη τόδε τὸ παν, εἰ μὴ ρυθμῶ τινι καὶ τάξει διεκεκόσμητο; καὶ τὰ ὑφ' ἡμῶν δε κατασκευαζόμενα ὄργανα μετρῶ πάντα γίνονται. Εἰ δε πάντα, πολλῶ γε μᾶλλον ὁ λόγος, ἀτε καὶ περιεκτικὸς ἀπάντων ὄν. Ἔστι μὲν γὰρ καὶ τῶ πεζῶ ἀρμονία τις καὶ δηλον ἐξ ὧν τοῦ μὲν ὁ λόγος ἐστὶν εὐρυθμότερος. τοῦ δε οὐ. Μᾶλλον δε πρόσεστι τῶ ποιητικῶ, πάθει πλείστοις χρωμένῶ καὶ λέξεσι, καὶ δη καὶ μῦθοις καὶ πλάσμασι, δι' ὧν ἀρμονία κατασκευάζεται. Ταυτ' ἀρα καὶ οἱ παλαιοὶ ἔμμετρον μᾶλλον τοὺς οἰκείους ἐποιουν, λόγους, ἢ πεζοὺς. Καὶ μὴν τῶ μετρῶ πρόσεστιν ἀρμονία, ἢ ὁ ἀρμονία μουσικὴ τυγχάνει. τῆς μουσικῆς δε ὅσον κλεος ἐστίν, οὐδεὶς ἀγνοεῖ. ὥστε καὶ τὸ μετρον, ἐν τῶν ἀριστῶν, ὑπο τὴν μουσικῆ[?] ὄν, ἢς τὸ κλεος, ὡς Ὀμηρος ἐφη, οἷον ἀκούομεν, οὐδέ τι ἴδμεν; Prolatum vero est metrum a Deo, qui et coelestia et terrestria ad numeros apte composuit: nam harmonia quaedam et coelestibus et terrestribus in rebus inest. An vero alia quadam ratione potuisset constare hoc universum, nisi rhythmo quodam et ordinis lege compositum esset? Atque etiam, quae a nobis conficiuntur opera, ad mensuram omnia parantur. Quodsi omnia, multo magis oratio, quippe quae omnia omnino complectatur. Nam pedestri etiam sermoni sua quaedam est harmonia: id quod ex eo patet, quod alterius numerosa est oratio, alterius non numerosa. Magis vero inest in poetica dictione, quae plurimis affectibus utitur et verborum generibus, atque etiam fabulis et figmentis, quibus efficitur harmonia. Has ob causas antiqui dicta sua magis versibus condebant, quam soluta oratione. Atque in metro etiam inest harmonia: sed harmonia ad musicen pertinet: musicen vero quanta laude celebretur, nemo ignorat. Ergo et metrum ad res eximias pertinet, quia cum musicen conjuncta est, cuius nos laudes, ut Homerus dicit, solas audivimus, neque aliud quidquam scimus. », Longin, *Dionysii Longini quae supersunt graece et latine*, David Ruhnken (éd. et trad.), p. 113-114 et 176. L'influence de Longin au XVII^e siècle, consécutive à la traduction par Boileau du traité *Du Sublime*, est bien connue. Celui-ci a fait l'objet de publications tardives. Le traité *Du Sublime* n'est paru qu'en 1555 (*Dionysiou Longinou Peri ypsous logou. Dionysii Longini De sublimi genere dicendi. In quo cum alia multa praeclare sunt emendata, tum veterum poetarum uersus, qui confusi commixtique cum oratione soluta, minus intelligentem lectorem fallere poterant, notati atque distincti*, [expl.] Venetiis, apud Paulum Manutium Aldi, 1555) et l'*Enchiridion* en 1526 (*Theodori Grammatices libri III. De mensibus liber eiusdem. Georgii Lecapeni de constructione verborum. Emmanuellis Moscopuli de constructione nominum & verborum. Eiusdem de accentibus. Hephaestionis enchiridion*. Florentiae, per haeredes Philippi Iuntae, 1526). Son utilisation par Perottus vers 1468 témoigne de sa diffusion sous forme manuscrite bien avant le XVI^e siècle.

dernier n'a pas pris directement Longin pour modèle et rien ne permet de penser que le grammairien vénitien ait eu conscience de se référer à Longin au travers de Perottus. Dans la source grecque, la phrase que Niger utilise pour traiter de l'harmonie instrumentale apparaît en ces termes : *καί τά ύφ' ημών δε κατασκευαζόμενα όργανα μετρώ πάντα γίνονται* (et les *organa* que nous produisons naissent tous du mètre). Dans le propos de Longin, *όργανα* revêt une signification qui outrepassé largement le domaine musical. Il affirme le rôle du mètre (qui est l'expression de l'harmonie universelle) dans l'ensemble de la production humaine, qu'elle soit musicale ou non, *όργανα* (*organa*, production humaine organisée) étant synonyme de *έργα* (*erga*, ouvrage, œuvre)¹. Perottus a traduit *όργανα* par *instrumenta*, entendant probablement son sens premier d'« outil » devenu par métonymie le « produit ». En revanche, la polysémie du terme *organa/instrumenta* a permis à Niger d'y lire une référence au luth. La réutilisation par Niger du texte de Longin (par l'intermédiaire de Perottus) est ainsi entièrement axée sur la pratique instrumentale et vocale des anciens, laissant de côté le propos originel qui traitait de la métrique. Ainsi, plutôt qu'un exemple de scansion quantitative, les mélodies de Niger apparaissent comme une invitation à ne pas déclamer les textes classiques, mais à les chanter car « lorsqu'ils ne le sont pas, ils font du nom de Dieu, [une chose] difforme et hideuse » (*Carmina enim a canendo ideo dicta sunt: quia nisi decanta fuerint: divinum nomen: in turpissimum foedissimumque convertunt*)². Bien que le terme « decantandis » utilisé par Niger puisse suggérer une pratique polyphonique, on ne doit pas exclure l'hypothèse d'une réalisation monodique accompagnée au luth, ainsi que le suggère la définition de ces « harmonies ».

La seconde partie du traité de Perottus est consacrée aux odes de Horace que le grammairien classe selon leur caractéristiques métriques. La trente-deuxième ode est bien sûr mentionnée dans ce qu'il nomme le *secundum genus*, c'est-à-dire la strophe sapphique (*primi tres versus sunt dactyli pentametri sapphici [...] quartus adonius constans dactylo dimetro catalectico hoc est dactylo & spondeo sive trochæo*)³, mais elle n'est signalée (comme toutes les autres) que par son incipit (*Poscimus [sic] si quid vacui sub umbra*). Elle n'y bénéficie d'aucun signe susceptible de la distinguer, et la dernière strophe n'apparaît jamais. Par ailleurs, ce n'est pas elle qui sert à illustrer la strophe sapphique, mais la deuxième ode du premier livre (*Iam satis terris nivis atque diræ*). Cette attitude, diamétralement opposée à celle de Niger, se retrouve chez Tritonius et tous ceux qui ont utilisé les odes horaciennes comme support à un exposé de la scansion quantitative. On ne décèle

1 Je remercie Sandrine Hériché Pradeau d'avoir eu la gentillesse de contrôler et d'amender les traductions du grec, ainsi que d'avoir suggéré la synonymie *όργανα/έργα*.

2 Franciscus Niger, *Brevis grammatica*, f. 204^v-205.

3 Perottus, *De generibus metrorum*, f. c4^v-c5

chez le pédagogue tyrolien aucun critère qui, au-delà de la métrique, ait pu déterminer son choix. Non seulement celui-ci (comme tous ses successeurs) ne cite que l'incipit des textes, mais il suit rigoureusement, durant les dix premiers numéros des *Melopoia*, l'ordre du premier livre de Horace (seule la dixième ode est négligée, la onzième ode de Horace correspondant donc à la dixième des *Melopoia*)¹. Qu'il s'agisse de Perottus ou de Tritonius, ce n'est pas le texte en tant que tel qui est à l'origine de son choix, mais sa position dans le premier livre d'odes. À l'inverse, les cinq textes de la *Grammatica* ont pour l'essentiel été sélectionnés (au sens fort) dans le corpus classique. Seul le dernier d'entre eux est un incipit horacien. Si le nom de chaque harmonie correspond à la « quantité » du texte qui l'accompagne, sa définition renvoie également à son propos (sa « qualité » ou son *humeur*, si l'on osait l'anachronisme). Dans l'harmonie héroïque grave, les paroles par lesquelles Didon apprend le départ d'Énée sont effectivement graves ; dans l'harmonie héroïque guerrière, le début du texte de Lucain est belliqueux ; dans l'harmonie élégiaque que l'on « chante sur les sujets ayant trait à la mort et à la tristesse » (*elegicis miserisque carminibus*), la méditation mélancolique d'Ovide sur le cours du temps (bien que tempérée par la seconde citation) est un regard porté sur la mort à venir ; dans l'harmonie lyrique, chantée avec des textes lyrique et dactyles (*carminibus tam lyricis quam dactylis*) mais aussi rédigés sur un ton grave (*orationibus quæ in gravi figura compositæ sunt*), la septième ode de Horace est (par nature) lyrique et ses formules éloquentes mêlent tristesse et optimisme (*sic tu sapiens finire memento tristitiam vitæque labores molli, Plance, mero, seu te fulgentia signis, Carmina, I,7,17-19*). Bien que, malheureusement, Niger ne décrive pas l'objet du chant de l'harmonie saphique, les propriétés « qualitatives » de la dernière strophe de la trente-deuxième ode ne sont probablement pas étrangères au choix de ce texte. Si comme les précédentes, l'harmonie saphique ne désigne pas seulement le mètre homonyme, elle ne peut en revanche qu'évoquer la poésie chantée au son de la lyre, une pratique que Sappho de Mytilène (ou d'autres aèdes de Lesbos comme Alcée ou Terpandre) symbolise fréquemment dans les écrits de la période². Objet de l'ode, et particulièrement de la dernière strophe où elle est célébrée comme l'ornement de Phœbus et des banquets de Jupiter, la lyre (ou le luth) pourrait constituer le propos de cette harmonie. Elle ne serait ainsi pas si éloignée de l'harmonie lyrique.

Après ce bref détour, les vers de Horace paraphrasés par Dammonis apparaissent avoir connu un certain succès avant la grande vogue du XVII^e siècle. Son apparition en 1518 à l'entrée

1 Ces premiers numéros sont majoritairement inspirés de la métrique d'Asclépiade (n° 1, 3, 5, 6 et 11). Des trois odes imitant Sappho (n° 2, 8 et 10) les deux premières ont été mises en musique. Les autres odes sont écrites à l'imitation d'Archiloque (n° 4), d'Alcman (n° 7) et Alcée (n° 9).

2 Le passage du *De harmonia instrumentorum opus* de Gaffurius cité plus haut est un bon exemple du symbole qu'a pu représenter Sappho au XV^e et XVI^e siècle.

« lenimen » du *Specimen Epithetorum* de Johannes Ravisius Textor (Jean Tixier)¹ a sans doute été un moteur de sa diffusion ultérieure et est certainement le témoin de sa popularité dans les premières années du XVI^e siècle. Bien que cette recherche soit trop peu systématique pour espérer pouvoir appréhender toute la portée de la référence à cette ode saphique, celle-ci s'avère aussi variée que les auteurs étudiés sont différents. Au-delà de la diversité des hommes qui utilisent les vers de Horace, ce sont surtout la modalité et le « degré » de citation qui, exprimant chaque fois une intention particulière, semblent signifiants. Lorsque l'ode est citée en tant que telle, la référence au *laborum dulce lenimen* est au mieux implicite, l'incipit seul étant généralement mentionné. C'est le cas de Tritonius, de Perottus et de tous les auteurs abordant le corpus horacien du strict point de vue de la scansion quantitative. Sa portée ne dépasse alors jamais la question de la métrique. Ces mêmes vers apparaissent le plus fréquemment avec l'ensemble de la dernière strophe de l'ode. Ils n'y prennent pourtant que rarement une valeur centrale. Dans le *De inventione et usu musice* de Tinctoris, le passage *et dapibus supremi grata testudo Iovis* constitue le cœur de l'argumentaire dont l'objet est organologique (*testudo*). Associée au passage de l'*Énéide* de Virgile, la strophe est utilisée à deux reprises pour traiter du banquet. Chez Tinctoris (*Complexus effectum musices*) l'expression *laborum dulce lenimen* est à nouveau périphérique, le propos étant celui d'un banquet « trivial ». Elle prend un peu plus d'importance dans la lettre de Marsilio Ficino à Bernardo Bembo, le banquet étant cette fois théorisé sur le modèle platonicien dans lequel les qualités lénifiantes de la musique jouent un rôle non négligeable. Si rien, dans la grammaire de Niger, ne permet de lui attribuer une valeur spécifique, elle participe d'une « harmonie saphique » qui doit beaucoup moins à la métrique homonyme qu'à l'expression d'un idéal de poésie chantée. Les termes précis utilisés par Dammonis ne sont explicitement cités que dans la lettre de Marsilio Ficino à Bastiano Foresi datée du 8 septembre 1479. L'exhortation *Protinus surge: Libens summe lyram laborum dulce lenimen* y conclut un argumentaire qui fait du jeu du luth un élément clef de la connaissance intellectuelle. Qu'il apparaisse avec la dernière strophe de l'ode ou qu'il soit cité de manière autonome, le passage de Horace n'est ainsi pas nécessairement (ou pas seulement) associé à la métrique saphique. Il est par contre toujours corrélé au luth et au chant, dans un contexte où l'autorité horacienne dépasse de loin la simple évocation bucolique.

1 Joannes Ravisius Textor, *Specimen Epithetorum*, Henri Estienne, 1518. Il n'a pas été possible de consulter cette première édition du célèbre dictionnaire, véritable « manuel de l'écrivain ». Les innombrables rééditions font alternativement référence à l'ode par une citation (« Lenimen. Dulce : Horat. libro 1 Car. O laborum dulce lenimen, mihi cunque salve rite vocanti », Ioannis Ravisii Textoris nivernensis Opus epithetorum integrum, Basiliae per Nicolaum Bryling et Sebats. Franken., 1541, p. 514) ou un simple renvoi biographique (« Lenimen. Dulce, Horat. lib. 1. Carm. », *Epitome brevis sed absoluta epithetorum omnium*, Basilea apud Bartolomaeum Westhemerum & Nicolaum Brylingerum, s.d. [ca. 1540], p. 344).

Comme il a été montré plus haut, l'évocation d'une ode saphique sur le premier folio du *Laude libro primo* est très probablement imputable à l'initiative d'Innocentius Dammonis. Il est bien entendu impossible de savoir si la substitution de *laborum* par *curarum* relève ou non d'un geste volontaire, et on ne saurait attribuer au chanoine l'intention de l'un ou l'autre des auteurs discutés précédemment. L'évocation d'un chant accompagné par la lyre (donc le luth) qui sous-tend de manière si prégnante ce passage de l'ode de Horace ne laisse que peu de doute quant à la portée du sous-titre. Plutôt qu'au corpus horacien en tant que tel, ses échos arcadiens renvoient à une pratique musicale vécue comme l'actualisation de l'usage des poètes classiques. Associé à la préface du livre, il prend une valeur péritextuelle forte. Malgré sa dimension indéniablement conventionnelle et formelle, la portée d'une épître dédicatoire ne doit pas être sous-estimée. Ainsi que le rappelle Thomas Schmidt-Beste¹, une dédicace ne peut être interprétée de manière univoque ou littérale, et doit se lire à plusieurs niveaux. En s'adressant explicitement à un individu particulier, l'auteur de la dédicace se situe dans une relation d'intérêt réciproque avec le dédicataire, mais il témoigne également de son désir de présenter son ouvrage à un lecteur implicite. De ce point de vue, une préface ne se différencie pas totalement d'un sous-titre. Tous deux qualifient et orientent nécessairement la perception de leur lecteur. Ainsi, au *Curarum dulce lenimen* de ce dernier, fait écho ce passage de l'épître :

*Canes igitur tu interdum istæc dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres :
non solum quod musica ars optimum quemque semper decuit : si modo sancta si virilis
si casta illa fuerit*²

Bien qu'adressée à titre personnel au visiteur Seraphinus Balthazaris, cette invitation à « chanter lorsque l'âme fatiguée a besoin d'une récréation » fait écho, pour tout lecteur, au pouvoir de réconfort de la musique évoqué par la citation de Horace. De même, sa mise en relation avec les « grands hommes » (*musica ars optimum quemque semper decuit*) peut être perçue comme une louange conventionnelle, mais elle rappelle au lecteur implicite combien la musique est un attribut des « hommes de qualité » (pour Cortese et Contarini, elle fait ainsi partie des activités licites d'un prélat idéal). L'association du pouvoir lénifiant de la musique aux qualités humaines n'est pas sans lien à l'usage que fait Ficino des vers de Horace. Aussi est-il tentant de voir ici le désir de présenter au lecteur le *Laude libro primo* comme le produit d'un « humanisme musical »³. Enfin, en posant la

1 Thomas Schmidt-Beste, « Dedicating Music Manuscripts », p. 83.

2 *Laude libro primo*, f. 1^v.

3 On utilise ici le terme « humaniste » dans son acception la plus courante, et sans doute la plus impropre. Intellectuel ou lettré de la fin du XV^e siècle serait peut être plus adéquat. En outre, la littérature bucolique imprégnant une bonne partie de la culture médiévale, le recours à l'autorité de Horace ne saurait être restreint au mouvement « humaniste ».

Paratextes

condition d'une musique « sainte, virile et chaste », Dammonis fait sans doute état de sa qualité de clerc (ainsi que de celle du dédicataire), mais il signale surtout au laïc la nature dévotionnelle de cet humanisme. Il est ainsi possible de déceler derrière le périphrase du recueil une intention de désigner ces 66 *laude*, présentées pour la première fois au public, comme une « œuvre » (la densité du signalement auctorial du *Laude libro primo* autorise peut-être cet anachronisme) modelée d'après l'idéal classique (et païen) de la poésie chantée, mais actualisée en pleine conformité à (et pour) la dévotion chrétienne.

Elle n'est caractéristique de la culture du XV^e siècle que dans la mesure où elle est mise en avant pour illustrer une pratique musicale contemporaine.

1. Retour sur l'identification de Dammonis

1.1 Hypothèses actuelles

La dimension très personnelle qui émane du péritexte du *Laude libro primo* contraste fortement avec l'absence d'éléments biographiques concernant son auteur. Assez curieusement, le mystère entourant son identité n'a suscité que fort peu d'études. Dès 1928, après avoir retrouvé les deux livres de *laude* à la Biblioteca Colombina, Knud Jeppesen¹ avait reconnu en Innocentius Dammonis un chanoine régulier de saint Augustin, membre de la congrégation de San Salvatore. Se référant à une liste de prieurs du monastère vénitien homonyme établie par Flaminio Cornelio en 1749², il avait prudemment suggéré un rapprochement entre Innocentius Dammonis et le chanoine Innocentius Jacobi de Brescia. Une seconde tentative d'identification ne fut publiée qu'un demi-siècle plus tard par Francesco Luisi³. Ce dernier proposait de reconnaître en Innocentius Dammonis le *commisso* Innocentius Gasparis de Insulis (de Vicenza ou de Valle, c'est-à-dire de Isola Vicentina), membre de la congrégation de San Salvatore de 1489 à 1532. En 2001, il officialisait

1 Knud Jeppesen, « Die neu entdeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci und andere musikalische Seltenheiten der Biblioteca Colombina zu Sevilla », p. 79, et Knud Jeppesen et Viggo Brøndal, *Die Mehrstimmige italienische laude um 1500*, p. LVI.

2 « Series Priorum & Abbatum Monast. & Ecclesiae Parichialis S. Salvatoris, ex ordine Canonicorum Regularium [...] 1519, F. Innocentius de Brescia », Cornelio Flaminio, *Ecclesiae Venetae Antiquis Monumentis*, vol. 2, p. 271. Contrairement à ce qu'écrit Knud Jeppesen, Cornelio Flaminio ne mentionne pas Innocentius de Brescia comme prieur [général] de la congrégation de San Salvatore, mais comme prieur du monastère de San Salvatore à Venise, intégré à la congrégation en 1441/42. Le chanoine de Brescia ne sera élu à cette charge qu'en 1527. Cf. *infra*, p. 121.

3 Francesco Luisi, *Laudario giustiniano*, vol. 1, pp. 441-445.

cette hypothèse dans un article de la *Musik in Geschichte und Gegenwart*¹ et dans l'introduction au facsimilé du *Laude libro primo*² puis, plus récemment, en 2004, dans le quatrième volume de l'*Enciclopedia della musica*³. Outre Knud Jeppesen et Francesco Luisi, seul Jonathan Glixon semble s'être penché sur la question de l'identité de l'auteur du *Laude libro primo* dans un article de 1990 où il revendique l'identification d'un troisième chanoine, Innocentius Natalis de Venetiis⁴.

Bien qu'elle n'occupe qu'une part très marginale de son étude, la suggestion de Knud Jeppesen est à l'origine d'un modèle historiographique resté inchangé chez ses successeurs. En utilisant la *Series Priorum & Abbatum Monasteri & Ecclesiae Parichialis Sancti Salvatoris* de Flaminio Cornelio pour identifier un chanoine qui puisse être associé à Dammonis, il a défini un cadre théorique reposant sur trois postulats implicites. Premièrement, l'identification d'Innocentius Dammonis peut être effectuée sur la base d'une homonymie partielle avec un membre de la congrégation de San Salvatore. Deuxièmement, étant donné la nature du répertoire, l'auteur du *Laude libro primo* doit être de culture italienne, ou du moins italianisante⁵, nuance qui ne fut pas toujours prise en compte par ses successeurs. Troisièmement, Innocentius Dammonis a dû résider dans un monastère vénitien de la congrégation (en l'occurrence San Salvatore), ne serait-ce que pour expliquer la parution du recueil chez Petrucci. Basée sur un corpus documentaire plus ample, et par conséquent plus élaborée, l'hypothèse avancée par Francesco Luisi repose sur des postulats analogues. Le principe d'homonymie partielle en constitue le principal fondement, le nom Dammonis étant immédiatement interprété comme un pseudonyme renvoyant à Damon l'athénien, présenté par l'auteur comme le maître de musique de Socrate⁶. La tentative d'identification du chanoine est donc menée sur la base de son seul prénom. Une copie des actes des chapitres généraux de la congrégation (1434-1534) rédigée par le chanoine Saturnius de Treviso (*Primus liber actorum nostrorum omnium generalium*⁷) à partir de 1534 a permis d'identifier quatre chanoines prénommés Innocentius : Innocentius Jacobi de Brescia, Innocentius Corradi de Alemania, Innocentius Natalis de Venetiis et Innocentius Gasparis de Insulis. Tous actifs durant la

1 Francesco Luisi, « Damnone, Dammonis, Innocenzo », coll. 340.

2 Francesco Luisi, introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 26-30.

3 Francesco Luisi, « L'expression musicale de la dévotion populaire », p. 279-280.

4 Jonathan Glixon, « The polyphonic laude of Innocentius Dammonis », p. 20-22.

5 « Ob Italiener oder nicht, muß er jedenfalls mit der italienischen Kultur eng verwachsen gewesen sein, da er sehr gewandte Lauden gedichtet hat und auch in seiner musikalischen Behandlung derselben ausgeprägt italienisch verfährt. », Knud Jeppesen et Viggo Brøndal, *op. cit.*, p. LVI.

6 « Così, Innocenzo abbraccia la causa di un consumato atteggiamento umanistico, ricorre a reminiscenze scolastiche, ricerca un nome classico capace di rendere significato alla sua opera, trova il suo ideale in Δάμων (latino: Damon-onis) famoso musico atenese maestro di Socrate e ne assume il nome », Francesco Luisi, *op. cit.*, p. 445.

7 Archivio di Stati di Venezia, San Salvador, mani morte, busta 42.

période 1502-1507 (que l'auteur définit comme la période de conception du recueil), ces quatre « candidats » sont départagés en fonction de leur lieu de résidence et de leur origine. La présence de Dammonis à Venise avant la parution du *Laude libro primo* étant perçue comme une condition nécessaire, Innocentius Jacobi de Brescia, prieur de Santa Euphemia à Piacenza en 1508 et préalablement vicaire de San Giovanni Evangelista de Brescia, est exclu de la liste. De même, l'arrière-plan culturel de la *lauda* nécessitant que l'auteur du recueil soit d'origine italienne, et plus précisément *veneta*, sinon vénitienne¹, Innocentius Corradi de Alemania est écarté en raison de son origine germanique. Des deux chanoines restants, Innocentius Gasparis de Insulis² obtient la préférence grâce à trois arguments : sa fonction de *commissus* est présentée comme compatible à une activité d'organiste ; sa présence à Sant'Antonio di Castello en 1506 (un an avant que ne s'y réunisse le chapitre général³) apparaît la démonstration d'une rencontre entre le dédicataire du livre et son auteur ; la présence dans le *Laude libro primo* d'un texte retenant la leçon de l'édition vicentine des *laude* de Leonardo Giustinian éditée en 1475 (et non celle de l'édition vénitienne de 1474⁴) semble vouloir confirmer une origine vicentine.

Le raisonnement qui amène Jonathan Glixon à privilégier l'hypothèse du chanoine Innocentius Natalis de Venezia est analogue à celui de son prédécesseur. Comme lui et pour les mêmes raisons, il exclut le chanoine allemand⁵ et le prieur de Sant' Euphemia de Piacenza. Il s'accorde également à penser que Innocentius Dammonis a nécessairement dû résider dans l'un des deux monastères vénitiens de la congrégation (San Salvatore ou Sant'Antonio) en 1508 ou peu de temps auparavant⁶. Sa préférence pour le chanoine vénitien repose sur la présence de ce dernier à

1 « A mio avviso il meno probabile è il Corradi de Alemania, dal momento che che il compositore di laude mostra dimestichezza con un genere musicale prettamente italiano e aderisce pienamente a un repertorio laudistico specificamente veneto o veneziano », Francesco Luisi, *op. cit.*, p. 443-444.

2 « E l'unico fra tutti i fratelli della Congregazione di S. Salvatore osservanti della regola di S. Agostino per il quale viene sempre indicata la qualifica di commissio », Francesco Luisi, *op. cit.* p. 444. Cette formulation est inexacte puisque, comme on le verra, il existe des dizaines de *commissi* dans la congrégation. Il eût été plus juste de dire que Innocentius Gasparis est le seul des quatre chanoines pris en considération à être qualifié de *commissus*.

3 « Si trova a Venezia con tale qualifica nel Monastero di S. Antonio, ove l'anno seguente si terrà il Capitolo Generale dell'Ordine », *ibid.*

4 « E di sicura origine vicentina e più degli altri poteva conoscere l'editio altera delle laude giustinianee uscita a Vicenza nel 1475 », *ibid.*

5 « Innocentius Corradi can probably be eliminated, since it is unlikely that a German would be the composer of such an italianate genre as laude. », Jonathan Glixon, *op. cit.* p. 21.

6 « I think it much more likely that Dammonis can be identified with Innocentius Natalis de Venetiis. First of all, he is clearly identified as a Venetian, and the texts attributed in the print as being by Dammonis himself show clear evidence of Venetian origin. Furthermore he was at San Salvatore in Venice in 1505 during Seraphinus's first term as Prior there, and was back at San Salvatore in 1507, appearing in the Chapter lists along with Seraphinus as Visitor, the year during which, without a doubt, the print was prepared. », Jonathan Glixon, *op. cit.* p. 22.

Contextes

San Salvatore de Venise en 1505 et 1507¹, sur un caractère « indubitablement vénitien » des pièces d'Innocentius Dammonis² et sur la place prépondérante accordée par ce dernier aux textes de Leonardo Giustinian. Peut-être du fait de l'absence d'études complémentaires, et plus certainement grâce à sa large diffusion, l'hypothèse de Francesco Luisi semble avoir perdu au cours du temps le caractère provisoire que son auteur lui reconnaissait pourtant³. Le *commissio* Innocentius Gasparis de Insulis est ainsi devenu l'auteur officiel du *Laude libro primo*, fait largement repris et diffusé par la musicologie, les musiciens et l'industrie du disque⁴.

La suggestion de Knud Jeppesen s'appuie sur une documentation fortuite, plutôt que sur une enquête méthodique. En cela, elle n'outrepasse pas son objet qui relève de la prudente suggestion. En revanche, les hypothèses avancées par ses successeurs, sans devoir être nécessairement remises en cause, méritent d'être discutées. En proposant de considérer le nom Dammonis comme un pseudonyme se référant à Damon l'athénien, Francesco Luisi a émis une hypothèse séduisante. Elle permet bien sûr d'apporter une réponse aux interrogations que soulève l'apparition d'un nom aux consonances si peu italiennes dans un contexte culturel aussi profondément cismontain. Elle fait également écho à la culture latine (sinon humaniste) qui, on l'a vu, imprègne le péri-texte du recueil comme certains vers manifestement rédigés par le musicien⁵. Mais en résolvant un problème « culturel », cette hypothèse en soulève plusieurs autres. En désolidarisant le nom de l'auteur du *Laude libro primo* de celui du chanoine, le pseudonyme oblige à multiplier les critères de sélection (présence à Venise, activité musicale dans la congrégation, identité locale du répertoire musical ou poétique, *etc.*), faisant de l'identification du musicien une entreprise complexe dont la crédibilité est fonction du nombre et de la qualité des arguments. Par ailleurs, bien que chez les musiciens actifs dans les milieux humanistes, la tendance à recourir à des dénominations latines ou grecques soit indéniable (pour ne citer que quelques personnages déjà évoqués : *Tritonius* pour Treibenreif ;

1 Ces deux séjours sont présentés comme le signe d'une relation entre Dammonis et le dédicataire du recueil, Seraphinus Balthazaris de Venezia ayant été élu prieur du monastère en 1505. Comme on le verra, Innocentius Natalis de Venezia a résidé à San Salvatore de 1504 à 1508, puis en 1514-1515, et à Sant'Antonio en 1509.

2 Jonathan Glixon mentionne plusieurs fois cette « vénitianité », sans que l'on comprenne exactement ce qui la définit : « the texts attributed in the print as being by Dammonis himself show clear evidence of Venetian origin », *op. cit.*, p. 22, et « The texts of the final group may also be Venetian, as some are remarkably similar in style, form, language, and content to those by Dammonis », *id.*, p. 27.

3 « La questione riguardante l'identificazione di Frate Innocenzo di Dammonis rimane a tutt'oggi aperta. Le ricerche d'archivio da noi condotte hanno offerto qualche elemento interessante e attendibile di valutazione, ma non hanno portato a una soluzione definitiva del problema. », Francesco Luisi, introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 26.

4 On notera ainsi l'existence du « Dammonis Quartet », ensemble vocal dont le nom est un hommage « a Innocentius Dammonis, autore nato intorno al 1460 nella zona di Vicenza e celebre per le sue "Laude" pubblicate a Venezia da Ottaviano Petrucci », <http://www.myspace.com/dammonisquartet> (cons. janvier 2010).

5 Cf. *supra*, p. 66.

l'épithète *Philomusi* adjoint à Jakob Locher), l'usage d'un nom de plume – et pas d'un nom de religion – n'est guère attesté avant les troubles de la Réforme (si ce n'est quelques cas isolés, tel Petrus Alamire – van den Hove). En présentant l'auteur du *Laude libro primo* comme un « crypto-auteur », l'hypothèse du pseudonyme qualifie d'emblée le recueil comme un produit à part, dont la publication nécessite une certaine forme d'anonymat. Combiné au caractère éditorialement exceptionnel du recueil, l'anonymat présumé de son auteur appelle des explications (opposition de la congrégation à la polyphonie, recherche musicale « d'avant-garde », « élévation » d'un style « populaire » à un niveau « savant ») aussi nombreuses qu'invérifiables. Enfin, remarquons que le recours à un nom païen est pour le moins surprenant de la part d'un clerc membre d'une congrégation canoniale fondée dans le souci de la stricte observance augustine. Par un tel geste, Innocentius Dammonis (aussi pétri de culture classique ait-il pu être) adopterait une attitude assez anachronique, évoquant mieux les académies du XVII^e siècle que l'humanisme clérical pré-tridentin.

En plaçant un lieu de naissance, une culture individuelle et un produit culturel dans une relation causale réciproque, les diverses hypothèses avancées jusqu'à ce jour s'inscrivent dans un modèle relativement clos et déterministe. Les qualités (ici musicales) d'un homme y apparaissent comme entièrement conditionnées par son origine et actualisées par une production qui la reflète nécessairement. En d'autres termes, les savoirs, les motivations ou les aspirations d'un individu (mais aussi les contraintes et les conflits auxquels il peut être soumis) sont envisagés comme étant pleinement et exclusivement orientés vers la réalisation d'un produit qui, en retour, les définit. En le simplifiant à l'extrême, ce modèle exige que l'effet se transforme en cause (et réciproquement) puisque les propriétés du produit (par exemple l'« italianité » ou la « vénitienité » des *laude* de Dammonis) permettent de justifier celles du producteur (son origine italienne ou vénitienne) qui elles-mêmes ont déterminé la production des premières. Dans la mesure où le syllogisme qui permet l'identification de Dammonis est basé sur des prémisses (producteur et produit)¹ dont la relation causale n'est pas définie, le raisonnement semble difficilement pouvoir échapper à la pétition de principe. Avant toute analyse des compositions de Dammonis et des spécificités culturelles induites par son état de chanoine (si tant est qu'elles existent), la nature de cette relation ne peut être que spéculative. Il semble donc nécessaire de dissocier, dans un premier temps, l'identification du chanoine de la critique de sa production musicale.

¹ « Innocentius Dammonis a composé des *laude*, or la *lauda* est un genre proprement italien, donc Innocentius Dammonis est italien », ou bien « il existe des *laude* vénitiennes, or les *laude* composées par Innocentius Dammonis ont des caractéristiques vénitiennes, donc Innocentius Dammonis est vénitien ».

Bien que dans l'état actuel des recherches, il ne soit pas possible de déterminer avec précision la mesure dans laquelle la coutume régulière des noms de religion a pu être en usage dans la congrégation de San Salvatore, plusieurs indices suggèrent de prendre cette éventualité en considération. Bien qu'aucune mention n'en soit faite dans les statuts publiés en 1497, les actes capitulaires rapportent un (unique) cas de changement de nom. En 1476, le chanoine Juliano Juliani a pu obtenir la modification de son nom en Joannes Juliani suite à la demande du prieur en charge et l'approbation du chapitre général¹. Peut-être s'agissait-il toutefois déjà d'un nom de religion, ce qui expliquerait sa mention dans les actes. Les quelques chanoines entrés dans l'ordre à la fin du XV^e siècle dont l'état civil est connu ne permettent pas de répondre à la question. Par exemple Agostino Steuco, le célèbre philosophe, théologien et bibliothécaire du Vatican, est né Guido dei Stuchi² (il apparaît dans les actes à partir de 1513 comme Agostino de Gubbio). En revanche, Antonio Contarini, patricien élu patriarche de Venise en 1508, est toujours mentionné sous son nom de baptême (Antonius Alovisii de Venetiis). Pour une période plus tardive, l'obituaire dépouillé par Oscar Mischiati³ utilise fréquemment l'expression *in seculo vocabatur*, démontrant l'utilisation presque systématique d'un nom de religion. Seuls les *commissi* semblent avoir été contraints de porter leur nom civil⁴. Si cette incertitude rend difficile toute identification de l'auteur du *Laude libro primo* avant son entrée dans l'ordre, elle ne constitue pas un obstacle à son identification en tant que chanoine puisque, le plus souvent, les clercs ayant adopté un nom de religion le conservent. Par ailleurs, dans la préface du recueil, Innocentius Dammonis a dédié son travail à un membre de la hiérarchie de l'ordre et signalé à plusieurs reprises son appartenance à celui-ci. Il serait pour le moins paradoxal que dans le même temps, il ait abandonné un prénom qui fonde son adhésion à un contexte qu'il revendique. Le prénom Innocentius pouvant être considéré comme un élément solide de l'identité (en tant que chanoine) de l'auteur du *Laude libro primo*, la première étape des tentatives d'identification menées à ce jour semble valide. Toutefois, la sélection du chanoine s'avère avoir été effectuée sur la base d'un relevé incomplet du *Primus liber actorum nostrorum*. À l'époque de la parution du recueil, outre Innocentius Jacobi de Brescia, Innocentius Corradi de Alemania, Innocentius Natalis de Venezia et Innocentius Gasparis de Isola vicentina, tous déjà répertoriés par Francesco Luisi, on rencontre deux autres chanoines prénommés Innocentius. Le premier,

1 « In hoc capitulo fuit obtentur ut fratrem Juliano Juliani de florentia rogatu prioris sui mutetur nomem et de hinc appellatur fratres Joannes Juliani », *Primus liber actorum*, f. 129.

2 Th. Freudenberger, *Augustinus Steuchus aus Gubbio*, p. 20-23. Le chanoine est particulièrement connu pour son opposition à Érasme et à Lorenzo Valla.

3 Bologna, Archivio di Stato, fondo Demaniale 205/2652 fasc. II, *Canonici et fratres nostri qui obierunt (1571-1634)*, cf. Oscar Mischiati, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore*.

4 Cf. *infra*, p. 198, n.3.

Innocentius Bernardini de Venezia, a été actif dans la congrégation à partir de 1501 et probablement après 1534 ; le second, Innocentius Andrea de Bologna, est documenté durant une période plus brève, de 1505 à 1514.

Carrières des six Innocentius présents dans la congrégation en 1508

Année	I. de Isola Vicentina (1489-1532)	I. Jacobi de Brescia (1491-1545 [..?])	I. Corradi de Colonia (1496-1511)	I. Natalis de Venezia (1498-1517)	I. Bernardini de Ven. (1501-1534 [..?])	I. Andrea de Bologna (1505-1514)
1	S. Antonio (Ven.)	S. Salvatore (Bol.)	S. Salvatore (Bol.)	S. Antonio (Ven.)	S. Antonio (Ven.)	S Salvatore (Bol.)
2	Sta. Maria (Sien.)	S. Donato (Fir.)	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>
3	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	S. Giov. Ev. (Rav.)	S. Daniele (Abano)	Sta. Maria (Forli)
4	S Giov. Ev. (Rav)	<i>id.</i>	Sta. Maria (Ferr.)	<i>id.</i>	<i>id.</i>	Sta. Maria (Ferr.)
5	S. Salvatore (Bol.)	[?]	<i>id.</i>	S. Daniele (Abano)	<i>id.</i>	<i>id.</i>
6	<i>id.</i>	S. Salvatore (Bol.)	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	S. Agostino (Pisa)
7	S. Rufino (Mant.)	<i>id.</i>	S Pietro in v. (Roma)	S. Salvatore (Ven)	S. Maria (Isol. Vic.)	S. Marco (Regio)
8	S. Gio. Ev. (Bresc.)	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	S. Angelo (Lucca)
9	Sta. Maria (Isol. Vic.)	<i>id.</i>	S. Salvatore (Bol.)	<i>id.</i>	S. Daniele (Abano)	S. Lorenzo (Rom.)
10	<i>id.</i>	<i>id.</i>	S. Salvatore (Ven.)	<i>id.</i>	<i>id.</i>	S Maria (Benevent.)
11	<i>id.</i>	S. Salvat. (Ven)	S Gio Ev. (Brescia)	<i>id.</i> (p.?) ¹	<i>id.</i>	
12	S Salvatore (Bol.)	<i>id.</i>	S. Salvatore (Ven.)	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
13	Sta. Maria (Isola Vic)	<i>id.</i> (mn)	<i>id.</i>	Sta Maria, Treviso	Sta Maria, Treviso	
14	<i>id.</i>	S Michele, Cand. (v)	S. Salvatore (Bol.)	<i>id.</i>	S Daniele, Abano	
15	[?]	S Gio Ev, Brescia (v)	<i>id.</i>	<i>id.</i>	[?]	
16	Sta. Maria (Forli)	<i>id.</i>	S Pietro in v (Ro., v)	<i>id.</i>	S. Antonio (Ven.)	
17	<i>id.</i>	<i>id.</i>		S Salvatore, Venezia	<i>id.</i>	
18	S. Antonio (Ven.)	S Eufemia, Piac. (p)		<i>id.</i>	S. Gio Ev (Bresc.)	
19	S. Daniele (Abano)	<i>id.</i>		Sta Maria, Perugia	<i>id.</i>	
20	Sta. Maria (Isola Vic)	<i>id.</i>		S Lorenzo, Roma (v)	<i>id.</i>	
21	<i>id.</i>	S Gio Ev (Bresc., p)			[?]	
22	<i>id.</i>	<i>id.</i>			S Paterniano (Fano)	
23	<i>id.</i>	<i>id.</i>			S. Daniele (Abano)	
24	<i>id.</i>	Sta Maria (Forli, p)			<i>id.</i>	
25	<i>id.</i>	<i>id.</i>			<i>id.</i>	
26	<i>id.</i>	<i>id.</i>			S. Gio Ev (Bresc.)	
27	<i>id.</i>	S. Piet. in v (Ro., p)			S. Daniele (Abano)	
28	<i>id.</i>	visitatore			Sta. Maria (Isola Vic)	
29	<i>id.</i>	S. Salvat. (Ven., p)			<i>id.</i>	
30	<i>id.</i>	S. Maria (Ferr., p)			<i>id.</i>	
31	<i>id.</i>	<i>id.</i>			<i>id.</i>	
32	<i>id.</i>	S. Rufino (Mant., p)			<i>id.</i>	
33	<i>id.</i>	S. Mich. (Cand., p)			<i>id.</i>	
34	<i>id.</i>	<i>id.</i>			<i>id.</i>	
35	<i>id.</i>	<i>id.</i>			[..?]	
36	<i>id.</i>	visitatore				
37	<i>id.</i>	prieur général				
38	<i>id.</i>	S. Mich. (Cand., p)				
39	<i>id.</i>	visitatore				
40	<i>id.</i>	prieur général				
41	<i>id.</i>	S. Mich. (Cand., p)				
42	<i>id.</i>	visitatore				
43	<i>id.</i>	prieur général				
44	<i>id.</i>	S. Mich. (Cand., p)				
[...]		[...]				
55		prieur général				

■ = 1508, année de publication de *Laude I*, (p) = prieur ou abbé, (v) = vicaire, (mn) = magister novitiorum

1 Dans la liste des participants du chapitre général de 1509, Innocentius de Venetiis est désigné comme le prieur de San Salvatore de Venise (donc durant l'année précédente). En 1508, Antonius Alovissii de Venetiis (Antonio Contarini) occupait cette charge, mais avait été élu patriarche par le sénat de Venise la même année. Il est remarquable que Innocentius Natalis ait été choisi pour le substituer plutôt que le vicaire du monastère (Salvator Joannes Alovissii de Venezia).

Contextes

Les quelques autres chanoines mentionnés par les registres sous le même prénom disparaissent trop tôt, ou apparaissent de manière trop éphémère, pour qu'il soit possible de les prendre en considération¹. En termes de durée, de charges et de lieux de résidence, les carrières des six chanoines présents dans la congrégation en 1508 sont extraordinairement variées, suggérant autant de profils humains différents. Si le nombre de monastères fréquentés, varie peu (entre 5 et 10, mais le plus souvent 7 ou 8), le temps passé dans chacun d'entre eux est très nettement différencié. Outre l'évident facteur de durée des carrières, il semble en partie dépendant du statut du chanoine. Le *commissus* Innocentius de Isola Vicentina (retenu par Francesco Luisi comme étant l'auteur du *Laude libro primo*) a été actif durant 44 ans dont 30 passés dans le monastère de sa ville natale (et jamais plus de 2 ou 3 dans les 8 autres monastères fréquentés). Cette forte tendance à la sédentarité ne se retrouve chez aucun des autres chanoines. En 34 ans, Innocentius Bernardini de Venezia n'a été présent que dans 6 monastères dont 14 ans passés à Abano et 9 à Isola Vicentina (mais 4 seulement dans sa ville natale). Durant les 44 ans documentés, Innocentius Jacobi de Brescia (retenu par Knud Jeppesen), qui à partir de 1518 intègre le groupe dirigeant de la congrégation, a fréquenté 10 monastères mais n'a jamais résidé plus de 6 ou 7 ans dans le même lieu. Innocentius Natalis de Venezia (retenu par Jonathan Glixon) et Innocentius Corradi de Alemania, tous deux élus au vicariat à la fin de leur carrière (respectivement à San Lorenzo fuori le mura en 1517 et San Pietro in vincoli en 1511) ont fréquenté 7 et 5 monastères en 20 et 16 ans, le premier restant le plus longtemps à San Salvatore de Venise (8 ans au total), le second à San Salvatore de Bologne (6 ans). Enfin, Innocentius Andrea est de loin le chanoine le plus mobile, puisqu'il a visité 8 monastères en dix ans seulement. À l'exception du *commissus*, très présent dans sa ville natale, il semble difficile de reconnaître dans ces six carrières l'existence d'un quelconque ancrage territorial, si ce n'est peut-être, une tendance des deux chanoines vénitiens à rester dans les monastères de la lagune ou de la *terraferma* vénitienne.

Il ne paraît pas possible de corréler *a priori* l'importance de la place occupée par les textes de Leonardo Giustinian dans le *Laude libro primo* (seul élément indubitablement vénitien du recueil) et l'origine ou la résidence de son auteur. Soixante ans après la disparition du poète et patricien, ses textes (qu'ils soient religieux ou non) étaient largement diffusés dans la péninsule². Comme on le

1 Innocentius Petri de Bologna intègre la congrégation en 1457 et disparaît en 1495 après avoir été élu en 1490 ; Innocentius Bartholomei de Brescia fait une brève apparition entre 1495 et 1504, date à laquelle apparaît fugitivement un frère Innocentius Pauli de Mantova. Un chanoine nommé Innocentius Bartholomei de Venezia apparaît en 1512 à San Daniele in Monte. Pour le détail des carrières des chanoines mentionnés dans cette étude, on se rapportera à l'annexe II, 1.

2 Voir par exemple Blake Wilson, « Transferring Tunes and Adjusting Lines': Leonardo Giustinian and the Giustiniana in Quattrocento Florence ».

verra, la prédilection de Dammonis pour sa poésie est plus probablement imputable à une tradition dévotionnelle et cléricale qu'à une simple tradition locale. Par ailleurs, parmi les six chanoines, seul Innocentius Andrea de Bologna n'a jamais séjourné à Venise avant la parution du recueil. Même en considérant que l'accès aux textes de Giustinian a pu être favorisé par la présence dans l'un des monastères vénitiens, il semble impossible de privilégier l'un des cinq autres hommes. Jonathan Glixon avait déjà remarqué que le recours à la leçon d'un livre imprimé (ici les *laude* vicentines de 1475) ne constitue pas un élément déterminant dans l'identification du chanoine. Nécessairement diffusé sur une zone plus vaste que son lieu d'édition, il peut avoir été consulté par des lecteurs éloignés de Vicenza¹. On pourra ajouter que la pièce du *Laude libro primo* (« Anima benedicta | Che damore senti il zelo », n° 56, f. 54^v) présentée comme proche de l'édition vicentine des *laude* de Giustinian, n°41), ne partage avec celle-ci que son incipit. L'essentiel du texte utilisé par Innocentius Dammonis retient la leçon de l'édition vénitienne (« Anima peregrina | Che damore senti il zelo », n°62), tandis que l'on constate quelques variantes notables entre la version de *Laude I* et celle de 1475 (inversions de strophes, substitution de *Sanasti* par *Salvasti*, *angelina* par *supina*, *festina* par *se stilla*, *divina* par *devota*, etc.). Démontrant l'insuffisance de l'incipit pour distinguer les différentes leçons d'un même texte, la version florentine de *Laude ca. 1495* (n° 234, f. h₁) utilise l'incipit de l'édition de 1474, mais retient la majeure partie des variantes de 1475 (à l'exception de l'inversion des strophes)². Comme on le verra, il est impossible de démontrer que Innocentius Dammonis a pu avoir recours à l'une ou l'autre édition des textes qu'il utilise.

Outre les lieux fréquentés par les chanoines, leurs carrières respectives nous renseignent également sur leur âge respectif (qui toutefois s'avère un critère de sélection assez peu puissant). Les carrières d'Innocentius de Isola Vicentina, Innocentius Jacobi de Brescia et Innocentius Bernardini de Venezia sont suffisamment longues pour que l'on puisse penser qu'ils aient intégré l'ordre à l'âge minimum imposé au novices (16 ans)³. Lorsque paraissait le recueil de *laude*, le premier aurait ainsi eu 35 ans, le deuxième 33 ans et le troisième 23 ans. Cette limite ne saurait en revanche indiquer autre chose que l'âge minimum des trois autres chanoines, (Innocentius Corradi de Colonia, 28 ans ; Innocentius Natalis de Venezia, 26 ans et Innocentius Andrea de Bologna, 19 ans). La brièveté de leur carrières peut en effet suggérer une entrée tardive dans la congrégation autant qu'une disparition précoce. L'élection au vicariat de Innocentius Corradi de Colonia et Innocentius Natalis de Venezia pourrait confirmer cette estimation *a minima* puisqu'ils auraient

1 Jonathan Glixon, *op. cit.*, p. 22.

2 Cf. annexe III.

3 Cf. *infra*, p. 194.

Contextes

alors eu 31 et 35 ans (Innocentius Jacobi de Brescia est élu comme vicaire la première fois à 29 ans). Toutefois, le probable rôle de « prier tempore » occupé par Innocentius Natalis en 1508 (donc à 26 ans) incite à prendre cette hypothèse avec quelque réserve. À l'exception des plus jeunes, tous les Innocentius présents dans la congrégation à la parution du *Laude libro primo* s'avèrent donc avoir eu un âge suffisamment avancé pour, potentiellement, avoir produit et publié 66 *laude* polyphoniques.

Le *Primus liber actorum nostrorum* ne fait nulle mention d'une compétence musicale particulière qui permette d'identifier l'un des six chanoines comme étant l'auteur du *Laude libro primo*, si ce n'est, de manière très implicite, la charge *magister novitiorum* occupée par Innocentius Jacobi de Brescia à San Salvatore de Venise en 1503. L'éducation des novices supposant l'apprentissage du plain-chant comme de la grammaire, de la règle et des constitutions de l'ordre¹, il n'est pas rare (mais pas systématique) de voir ce rôle incomber aux organistes². Pour autant, cette lacune ne doit pas laisser penser qu'aucun d'entre eux n'ait pu être musicien. Dans les actes capitulaires, les organistes ou les chantres ne sont signalés que de manière exceptionnelle. Pendant tout le siècle documenté, le *Primus liber actorum nostrorum* ne rapporte la présence que de quatre organistes³. Le premier, un « presbyter Petrus organista », apparaît en 1462 à San Salvatore de Venise. La même année, le chapitre avait accordé la licence au prier général, ainsi qu'à tous les priers des monastères de la congrégation, de faire enseigner l'orgue aux chanoines qui leur

1 « De instructione novitiorum [...] Intra tempus quidem suae probationis instruantur novitii diligenter in psalmodia & cantu & aliis ad divinum officium pertinentibus: Quibus etiam in quantum fieri poterit: regula & constitutiones intra idem tempus exponantur. In aliis autem plus & minus occupentur prout secundum deum prelato seu magistro eorum visum fuerit expedire », *Calendarium, regula, constitutiones et ordinarium Canonorum regularium Congregationis Sancti Salvatoris, Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. dd^v-ddⁱⁱ. De manière plus générale l'étude des arts libéraux était consentie au chanoines (contrairement à la « physique » ou la médecine) dans la mesure où ils servent la théologie : « Et ut melius unus quisque quid legit intelligat: Intellectaque opere complere valeat & ne (quod absit) alicui propheticum illud eveniat Quia tu repulisti a te scientiam ego te repellam: ne sacerdotio fungaris mihi [Osée, 4, 6]: dignum duximus statuendum quod per praelatos diligens cura adhibeatur quatenus in singulis conventibus magistri deputentur vel conducantur qui ne scientes grammaticam & rhetoricam logicam & philosophiam caeterasque artes liberales praeambulas ad sacram theologiam: ipsamque theologiam et huiusmodi doceant: & in iure canonico. aliquid exponant & maxime circa casus confessionum : & caetera magis utiliora absque superfluitatibus », *id.*, f. bbⁱ ; « Gravior etiam culpa est [...] si quis in libris phisicis chirurgicis legalibus & aliis a constitutionibus nostris non concessis studuerit : vel docuerit tales libros : vel studendi aut docendi licentiam alicui fratri dederit : vel ad discendum etiam concessa: sicut cantum & huiusmodi extra loca nostra etiam cum licentia iverit: vel in hoc alicui dispensaverit : aut sibi vel alteri dispensare quesierit », *id.*, f. eeⁱⁱⁱ^v.

2 La plupart des organistes de la congrégation répertoriés par Oscar Mischiati ont, à un moment ou l'autre de leur carrière, été en charge de l'éducation des novices. Cf. Oscar Mischiati, *op. cit.*, p. 43-62.

3 Grâce à l'étude d'Oscar Mischiati, il est possible d'identifier deux autres organistes ayant intégré la congrégation avant 1534. Angelus Maria de Brescia, entré en noviciat en 1532 à San Michele de Candiana apparaît comme organiste en 1583 (Oscar Mischiati, *op. cit.*, p.45-46) et Bartolomeus de Venetiis, organiste à Gênes en 1544 (*id.*, p.43), qui fut certainement l'un des deux homonymes repérables dix ans plus tôt à San Ruffino de Mantoue et Santa Maria Maggiore de Trévise.

semblaient disposés à cet art¹. Peut-être la concomitance des deux événements n'est-elle pas fortuite, le prêtre Petrus ayant pu être engagé pour répondre à cette injonction du chapitre. Toutefois sa présence pourrait également répondre à une lacune momentanée de personnel. Entre 1460 et 1462, le monastère vénitien a eu recours à d'autres prêtres (comme l'organiste) manifestement extérieurs à la congrégation, notamment pour assurer le service de chapelain². Le second organiste apparaît trente ans plus tard, dans le même monastère. « Bernardus sonator organorum » est un laïc qui, contrairement aux précédents, est mentionné tout à la fin de la liste (38°/38), démontrant que la qualité de musicien ne constitue pas un élément déterminant dans les sources étudiées. Le troisième, Paulus de Venezia, est un chanoine entré dans l'ordre en 1510 et signalé comme organiste en 1529, alors qu'il est vicaire de Sant' Eufemia à Piacenza. Le dernier est entré en noviciat en 1524 à San Salvatore de Venise où il apparaît comme « fr. Antonius de Venetiis novitius organista ». Les chantres sont mentionnés avec plus de parcimonie encore. Entre 1434 et 1534, seul Barnabas Antonio de Venezia (1486-1509) est, à quatre reprises, désigné comme tel³.

On ne peut qu'être frappé de la variété des statuts liés à l'activité d'organiste : laïcs, clercs séculiers, chanoines réguliers profès ou non (en tant que vicaire conventuel ou novice). Bien que l'unique mention d'un chantre ne permette pas de comparaison, le statut des organistes ne semble pas avoir été un facteur déterminant, contrairement aux premiers qui probablement devaient être (au moins) réguliers⁴. Ceci pourrait confirmer la suggestion de Francesco Luisi selon laquelle le statut de *commissus* indiquerait une charge d'organiste. Toutefois, il convient de souligner que contrairement à ce qu'il affirme, le statut de *commissus* ne se distingue pas de celui de *conversus* par la nature de l'office (matériel ou non), mais par la nature de la profession (des vœux)⁵. Dans chaque

1 « Item chel prior generale cum el suo compagno et el prior de ciaschadun convento possino far imparar a sonar gli organi a chi parera loro siano ati acio » (3 mai 1462), *Primus liber actorum nostrorum*, f. 90 (également cité par Elena Quaranta, *Oltre San Marco*, p. 370).

2 Presbyter Joannes de Roma (1460-1462) et presbyter Georgius de Urbino (1460-1461). Le Presbyter Petrus apparaissant en 1462, juste après Georgius, ce dernier a peut-être également été organiste.

3 La présence du chantre Barnabas et de l'organiste novice Antonius été remarquée par Elena Quaranta, *op. cit.*, p. 371-372. Celle de l'organiste laïc Bernardus est signalée par Francesco Luisi, *Laudario Giustiniano*, vol. 1, p. 444.

4 La seule mention du chantre Barnabas Antonio ne permet pas d'être certain de cette restriction. Toutefois l'interdiction faite aux séculiers (prêtres ou non) d'entrer dans le chœur semble confirmer cette hypothèse : « Che el padre prior habbi cura de non lassar venire preti secolari o altri secolari in choro », *Primus liber actorum nostrorum*, f. 90. Cet interdit fait aux séculiers d'accéder aux chœurs des églises de la congrégation trouve sa contrepartie dans l'interdiction faite aux réguliers d'aller chanter (ou apprendre à chanter) en d'autres lieux, *cf. supra*, p. 124, n. 1 (« sicut cantum & huiusmodi extra loca nostra », *etc.*).

5 « Ora la qualifica de «commisso» [...] sta senza dubbio per «converso», ma poiché quest'ultimo termine è ugualmente usato all'interno della Congregazione con il significato consueto di frate laico, ovvero di addetto ai servigi del monastero, ritengo che nell'indicazione «commisso» si debba intravedere una sfumatura apparentemente insignificante, ma di enorme peso per il presente studio. Non v'è dubbio infatti che nel suo significato letterario «commisso» sia per «comandato», cioè per impiegato subalterno o anche commissionario, per cui si deve evincere

Contextes

monastère, on trouve plusieurs *commissi* dont les tâches (lorsqu'elles sont précisées) apparaissent être exclusivement matérielles (portiers, boulangers, etc.)¹. Par ailleurs, les statuts de la congrégation envisagent la possibilité que les *commissi* ne connaissent pas le latin, ou ne sachent pas lire. Quoique dans l'absolu, rien ne s'y oppose, ce statut semble difficilement pouvoir refléter une activité d'organiste qui suppose une bonne connaissance de la liturgie, donc du latin.

L'absence presque totale de mention de chantres ou d'organistes (5 seulement en un siècle) ne peut être représentative de la situation musicale de la congrégation. Il est en effet difficile d'envisager un service ecclésial sans les deux chantres requis², comme il est difficile d'expliquer la présence d'un orgue sans organiste. La nature de la documentation utilisée est bien sûr à l'origine de cette lacune. Les actes capitulaires rapportent les ordonnances du chapitre général et du définitoire qui, outre les décisions et législatives et judiciaires, ont pour vocation d'assigner la résidence des membres de la congrégation. Ce n'est qu'à ce titre qu'ils apparaissent dans le *Primus liber actorum nostrorum*. Les assignations des services au sein d'un monastère étant du ressort du prieur et du chapitre conventuel, le signalement des compétences et des savoirs musicaux de ces quelques chanoines n'a pas de valeur déterminante dans les actes capitulaires, si ce n'est, sans doute, celle d'identifier et de distinguer des personnes par des qualités propres. Aussi, de même qu'aucun élément ne désigne l'un des six chanoines prénommés Innocentius comme musicien, rien ne permet d'affirmer qu'il ne la pas été. Par ailleurs, s'il n'est pas interdit de penser que le signalement d'un musicien dans les actes aurait pu constituer une condition suffisante à l'identification de l'auteur du

che l'aver evitato il termine «converso» mostra che il tipo di servizio reso dal frate laico non aveva a che vedere con la manutenzione ordinaria dei locali del monastero, con i servizi di vettovagliamento o altri simili, ma era di diversa natura. Benché non vi siano indicazioni in proposito, sarei propenso a credere che dovesse trattarsi di servizi musicali, forse riguardanti la preparazione dei canti del coro o l'esecuzione di musiche organistiche per la capella », Francesco Luisi, *op. cit.*, p. 444.

1 Cf. *infra*. n. 2.

2 Le service des chantres est détaillé dans l'ordinaire de la congrégation publié en 1497 : « De officio cantorum Cap. quartum. In quolibet choro sint duo cantores unus ex una parte & alius ex altera: qui distribuunt singulas antiphonas per singulos, a maiori incipientes, unicuique distribuendo ex parte sua in vespere & matutinis tantum. In aliis vero horis & laudibus a minori inchoetur. Cantor vero qui dat antiphona intonet psalmum usque ad punctum & solus reincipiat eandem post psalmum nisi fuerit officium duplex. Et cantetur ab utroque choro & numquam incipiatur antiphona a duobus ante psalmum. Quando non cantatur officium fratri cui contingunt responsoria maiora intonabit antiphona & ille cui contingunt versiculi & responsoria brevia intonabit psalmum usque ad punctum. Lectiones in choro legantur vel in alio loco ex quo ab omnibus possint audiri & semper a minori incipientur: si comode fieri potest [?]. Responsoria nocturna cantent fratres in medio chori similiter antiphona & semper incipientur a maiori ex utraque parte chori in festis semiduplicibus, duplicibus & dominicis diebus. Per hebdomadam vero in simplicibus festis & ferialibus diebus: si clericis chorus abundat quotidie dividantur ex utraque parte, sive tria responsoria dicantur sive duo ut tempore paschali incipiendo a fratre sequenti: ubi precedenti nocte dimissum est usque ad ultimum successive vel prout cantori videbitur expedire. Et quando cantor incipit antiphona aliquam ante psalmum collateralis socius eius intonet psalmum usque ad punctum. Cantores autem instituantur a priore vel ab alio cui ipse iniunxerit mansuri quantum sibi videbitur expedire », *Calendarium, regula, constitutiones et ordinarium*, f. aⁱⁱⁱ^v-aⁱⁱⁱⁱ.

Laude libro primo, elle ne saurait constituer une condition nécessaire. Les sources produites par la congrégation ne pouvant (par nature) que signaler des activités musicales d'ordre liturgique, on ne saurait attendre qu'y apparaissent des informations relatives à la production d'un répertoire qui, au mieux, est d'ordre paraliturgique. Dans la mesure où une activité n'est pas considérée comme répréhensible, elle n'a pas vocation à être réglementée¹ et ne produit donc pas de traces.

Présentée comme une condition nécessaire à son identification, la présence à Venise d'Innocentius Dammonis est également problématique. Elle relève en effet d'une représentation relativement statique des échanges entre les différents centres politiques et culturels italiens qui s'accorde difficilement avec les circonstances dans lesquelles certaines publications de Petrucci ont pu voir le jour². S'il est évident que Innocentius Dammonis, comme Franciscus Bossinensis, ait été d'une manière ou d'une autre en contact avec Ottaviano Petrucci, sa résidence à Venise ne peut constituer un prérequis à son identification. La suppression du vœu de stabilité dans les statuts de la congrégation, la réunion annuelle en chapitre général des prieurs et de chanoines élus, et le vaste territoire couvert par les monastères agrégés (Marche d'Ancône, Ombrie, Toscane, Émilie, Romagne, Vénétie), avait pour conséquence une grande mobilité des ses membres. Non seulement ceux-ci se déplaçaient entre les monastères de la congrégation à chaque assignation par le chapitre général d'une nouvelle résidence – sous un régime toutefois extrêmement contrôlé – mais les affaires de la congrégation amenaient certains d'entre-eux (les dirigeants en particulier) à se rendre en cours d'année dans d'autres monastères que ceux auxquels ils étaient assignés. Entre 1528 et 1532, Giovanni del Lago (alors diacre à Santa Sophia de Venise), Pietro Aaron (présent à Venise durant cette même période) et Giovanni Spataro (*maestro de canto* de San Petronio à Bologne) ont pu trouver dans cette mobilité un moyen de communiquer, parfois malheureusement lorsque leurs missives se perdaient entre les différents courriers. Sebastiano de Ferrara, admis au noviciat en 1526 au monastère de San Salvatore de Bologne où il réside jusqu'en 1529³, a été chargé à plusieurs

1 C'est par exemple le cas des représentations théâtrales (sacrées ou non) dont la fréquentation et l'organisation sont interdites en 1484 (cf. Elena Quaranta, *op. cit.* p. 371) et intégrées aux fautes très graves listées dans les constitutions de 1497 : « Gravior culpa est [...] Si quis ad spectacula & omnia huiusmodi etiam sub specie sanctitatis spiritualitatis devotionionis vel scientiæ removementia fratres a pace & quiete cællarum aut monasterium & bono obedientia atque stabilitatis ex ivrerit etiam cum licentia : vel exeant alios dispensaverit : aut sibi vel aliis in hoc dispensari curaverit », *Calendarium, regula, constitutiones et ordinarium*, f. eeⁱⁱⁱv.

2 Les monographies que Petrucci a consacrées aux messes sont basées sur un répertoire « traditionnel » qui n'implique en rien une collaboration entre les compositeurs et l'imprimeur. Parmi les auteurs ayant manifestement collaboré avec Petrucci (Dammonis et les responsables des livres de luth), seul Johannes Maria Dominici Alamanus (dont le livre, *Intabulatura III*, est malheureusement perdu) bénéficie de plusieurs données biographiques. Actif à Florence puis à la cour de Léon X, le luthiste ne semble pas avoir eu de lien particulier avec Venise. Cf. H. Colin Slim, « Gian and Gian Maria, Some Fifteenth- and Sixteenth-Century Namesakes », p. 563-568.

3 Cf. annexe II.1.

Contextes

reprises de la correspondance entre Giovanni del Lago et Giovanni Spataro. Il semble que le chanoine n'ait toutefois pas effectué lui-même les voyages entre les deux villes. Spataro signale qu'en février 1529, il avait confié au prieur de Santa Maria in Vado de Ferrare une lettre de Spataro adressée à del Lago¹. Spataro communiquait avec Pietro Aaron par le même canal (mais pas seulement, les marchands étant fréquemment chargés de services analogues). En 1531, après les vêpres de la saint Sébastien (20 janvier), le chanoine Tomaso de Venezia apportait à Giovanni Spataro une lettre et quelques compositions de Pietro Aaron. Le même chanoine fut porteur de la réponse datée du 30 janvier². Entré en noviciat à Santa Maria maggiore de Trévisé en 1528 et résidant à San Salvatore de Venise depuis 1529³, le jeune chanoine fit donc un séjour d'au moins une dizaine de jours à Bologne. L'année suivante, un autre chanoine de la congrégation, Alexander de Bologna, fut chargé par le *maestro di canto* de San Petronio de porter une missive au même Aaron, résidant toujours à Venise⁴. Critiqué par la suite pour son peu de fiabilité⁵, Alexander était assigné au monastère de Santa Maria de Trévisé depuis le chapitre général du 1^{er} mai 1531 à San Michele in Candiana⁶. Quel qu'ait pu être le motif de son séjour à Bologne durant l'automne 1532, il n'a pu se rendre directement à Venise, les constitutions de l'ordre imposant aux chanoines un trajet direct entre les monastères de provenance et de destination. On devine déjà que, dans le contexte de la congrégation de San Salvatore, la possibilité pour un chanoine de se déplacer entre deux villes dépend de sa fonction ou de son grade. Sur le plan géographique, le lien entre Petrucci et Dammonis ne doit pas être envisagé comme une condition statique déterminée par la résidence dans un monastère vénitien, mais dynamique et fonction de critères statutaires. Ainsi, bien que séjournant à Piacenza en 1508, Innocentius Jacobi de Brescia, a pu rencontrer Petrucci comme Innocentius Corradi de Colonia et Innocentius Natalis de Venezia.

Selon le critère de sélection retenu et la manière de le traiter, Innocentius Dammonis peut ainsi être identifié comme l'un ou l'autre de ces six chanoines, sans que jamais il ne soit possible de faire un choix définitif. Pourtant les conséquences de cette identification sont importantes quant à

1 Bonnie Blackburn, *A Correspondance of Renaissance Musicians*, p. 353.

2 Bonnie Blackburn, *id.*, p. 415 et 427.

3 Cf. annexe II.1.

4 Bonnie Blackburn, *id.*, p. 548.

5 Bonnie Blackburn, *id.*, p. 609.

6 Un premier relevé de la carrière de Alexander da Bologna a été effectué par Bonnie Blackburn, *Correspondance*, p. 995 (les années 1521-24, 1528-29 et 1532 y sont lacunaires, et l'indication d'une résidence à Trévisé en 1530 est inexacte). Il est peu probable que le frate Alessandro mentionné par Giovanni del Lago en 1523 (Bonnie Blackburn, *Correspondance*, p. 785) soit le même personnage. En effet, le diacre de San Sophia se réfère à une rencontre de 1520, tandis que le chanoine porteur de la missive de 1532 n'est entré en noviciat à San Salvatore de Bologne que l'année suivante. Cf. annexe II.1.

l'appréciation sociologique et culturelle du recueil. De ce point de vue, Innocentius Jacobi de Brescia et Innocentius de Isola Vicentina représentent deux opposés. Lorsque paraît le *Laude libro primo*, le premier, élu pour la première fois prieur conventuel après 17 ans d'activité, est un futur membre du groupe dirigeant de la congrégation. Le second est un modeste *commissus* dont la plupart des coreligionnaires sont boulangers ou portiers. En 1508, il se retire dans sa ville natale après 20 de services rendus dans différents monastères de la congrégation. Entre ces deux extrêmes, les quatre autres Innocentius représentent des réalités humaines assez différentes. Innocentius Andrea est un tout jeune chanoine. Entré dans l'ordre quatre ans plus tôt, il est à cette date au mieux sous-diacre¹. Innocentius Bernardini a pu être prêtre et n'a alors jamais quitté la sphère d'influence vénitienne. Enfin Innocentius Corradi et Innocentius Natalis de Venezia ont mené des carrières dont les contours sont assez proches puisqu'ils ont tous deux été élus vicaires durant leur dernière année d'activité. Ils se distinguent toutefois par leur origine vénitienne ou allemande. Chacun de ces « profils » est susceptible d'orienter fortement le sens que l'on peut donner à la parution du *Laude libro primo*. Étant donné qu'il est impossible de procéder à une identification de son auteur en tentant de le reconnaître parmi l'un des six chanoines documentés, qu'il ne semble pas plus envisageable de corrélérer directement l'un d'entre eux aux qualités musicales ou littéraires (ou la représentation que l'on peut s'en faire) des *laude* composées par Innocentius Dammonis, il paraît nécessaire de réorienter le point de départ de l'enquête. Plutôt que d'utiliser la documentation produite par la congrégation de San Salvatore, il est possible de partir du nom de l'auteur lui-même.

1.2 Pseudonyme et autorita : l'hypothèse cismontaine

Dans une culture intellectuelle où les *autoritates* scripturaires et classiques constituent un élément fondamental du savoir, la référence à une figure de l'antiquité grecque ne peut être restreinte à une simple « mise en évidence des spécificités professionnelles »² du chanoine. L'*autorita* suppose avant tout qu'elle soit partagée par un groupe de personnes qui lui attribue une signification et une valeur particulière. Par essence, elle est traditionnelle (au sens le plus restreint de « sujette à une *traditio* », une transmission ou un enseignement). On ne saurait donc mesurer la portée du pseudonyme sans avoir identifié et analysé la tradition dans laquelle Damon pourrait faire figure d'*autorita*. Pour un clerc formé à la fin du XV^e siècle, le nom Damon est susceptible de renvoyer à des personnages fort différents. Parmi les nombreux homonymes apparaissant çà et là dans le corpus classique, certains sont trop isolés et dénués de signification spécifique pour avoir pu

1 Sur les règles d'accès aux ordres majeurs et mineurs dans la congrégation de San Salvatore, cf. infra, p. 195.

2 Francesco Luisi, introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 27.

Contextes

faire office d'*autorita*¹. En revanche, outre Damon l'athénien, Damon, le berger des *Bucoliques* a eu un succès littéraire jusqu'au XVII^e siècle², et Damon, le pythagoricien de Syracuse, ami de Pythias, a représenté durant la Renaissance l'expression idéale de la *philia*, l'amitié fraternelle. Emblématique de la variété des réalités rassemblées sous le nom Damon, le dictionnaire de Nestor Diogeni Avogadro (publié à Venise en 1506 et réédité l'année suivante à Strasbourg) mentionne simultanément les figures philosophique et pastorale :

*Damon cum unico m: proprium fuit philosophinem. & a Virgi. pro quod pastore ponii: dicente in buccolis. Non ego te vidi damonis pessime: caprum Excipere insidiis multum latrante lycisca.*³

Citant à la fois Virgile (troisième églogue des *Bucoliques*) et les « philosophes », Avogadro souligne l'absence du double *m* dans la graphie de Damon. Ainsi que l'a remarqué Leofranc Holford-Strevens, la graphie *Dammone* retenue par le chanoine dans le *Laude libro primo* est problématique⁴, l'ajout du *m* à Damon étant peu documenté. La traduction latine de Platon par Ficino donne systématiquement Damon⁵, de même que les quelques éditions italiennes des *Bucoliques* antérieures au *Laude libro primo* qu'il a été possible de consulter⁶. Bien que Avogadro insiste sur la graphie Damon – ou peut-être parce qu'il la souligne – il n'est pas exclu qu'elle ait alors été en usage. Quelques occurrences tardives démontrent en effet l'existence d'une variante graphique incluant le double *m*⁷. Aussi, la graphie ne constitue-t-elle pas un obstacle à l'hypothèse

1 C'est le cas de plusieurs Damon qui apparaissent chez Plutarque, tel l'historien mentionné à plusieurs reprises dans la vie de Thésée (*Thésée*, XIX et XXIII), le macédonien, corrupteur de femmes (Alexandre 22, 4) ou Damon Péripolitás (*Cimon*, I).

2 Voir par exemple l'*Epitaphium Damonis* de John Milton composé vers 1639, ou les incessantes apparitions du berger dans la littérature précieuse (notamment dans l'*Astrée* de Honoré d'Urfé).

3 *Nestoris Nouariensis vocabula* (1507), f. 35^v.

4 « I shall look for instances in Venitian printing of the time, for the double m in Da(m)monis. », Leofranc Holford-Strevens cité par Giulio Cattin, présentation du facsimilé du *Laude libro primo*, p. 9. Le ton très humanisant de la préface semblant confirmer l'hypothèse d'un pseudonyme classicisant, Francesco Luisi a négligé le problème posé par l'adjonction du *m* dans le nom Dammonis.

5 « Fertur o socrates non casu quodam sapiens evasisse pericles: quin multis ac sapientibus viris familiariter usus fuisse pythoclidae in primis & anaxagora: & nunc etiam tam grandis natu | sapientie grana damone utitur. » Platon, « premier Alcibiade », *Opera*, trad. Marsilio Ficino, f. 13. « Nuper enim hospitem ad me deduxit erudienti filii pratia agathoclis discipulum damonem musice preceptorem urbanum quidem virum pre ceteris », « Lachès », *ibid.*, f. 103.

6 *Publii Virgilit Maronis Opera*, [...] per Ubalricum Gallum et Simonem de Luca, Romae, 1473 ; *P. V. Maronis Opera*, [...] per Ioannem de Vienna, 1476 ; *Maronis Vita*, [expl.] [...] Venetiis per Baptistam de Torris, 1483 ; *Opera edidit Christophorus Landinus cum commentariis Servii et Donati*, [...] Impressum Venetiis] per Bertolameum de Zais de portesio, 1491 ; *Publii Virgilit Maronis Opera*, Venezia, Aldo Manuzio, 1501.

7 Citons par exemple l'édition de 1746 des œuvres complètes de Virgile qui mentionne plusieurs variantes de la huitième églogue des *Bucoliques* parmi lesquelles apparaît la graphie Dammonis. cf. *P. Virgilit Maronis Opera*, Nicolaas Heinsius (éd.), t. 1, p. 122. On retrouve cette même variante dans la huitième églogue des *Quirinalia* de Metellus de Tegernsee « Huic lis apta rei Dammonis et Alphesibeï, | Illinc raptorem statuit bovis, inde datorem, | Carminibus qui digna ferent de martyre signa. [...] || Dammon || « Hunc tourum mactabo, cutem carnes preciaho [...], Peter Christian Jacobsen (éd.), *Die Quirinalien des Metellus von Tegernsee*. p. 327.

selon laquelle l'auteur du *Laude libro primo* ait pu avoir recours à un pseudonyme basé sur le nom de Damon. Des trois homonymes susceptibles d'avoir représenté une référence suffisamment signifiante, Damon de Syracuse, malgré les faveurs qu'ont pu lui accorder nombre d'humanistes, n'a aucun lien avec la musique. Il ne saurait donc servir de support à un pseudonyme dont la portée est supposée « musicale ». En revanche le berger d'Arcadie et le maître athénien sont tous deux associés à la musique et peuvent, d'une certaine manière, faire écho au *Curarum dulce lenimen* de la page de titre du recueil. Le premier est en effet un symbole du « chant lyrique », de la poésie bucolique accompagnée de la lyre (et donc du luth), tandis que le second, réputé avoir théorisé un éthos des modes, est souvent cité pour avoir calmé des corps agités grâce à la musique. Afin de mesurer la portée et les limites d'un pseudonyme, il peut être utile d'évaluer la nature de la représentation de ces deux personnages dans la culture italienne au début du XVI^e siècle.

La représentation de Damon l'arcadien vers 1500

Éditées à maintes reprises, commentées, imitées, les *Bucoliques* ont constitué un point de référence d'une grande stabilité au cours des XV^e et XVI^e siècles¹. Le berger Damon fait l'objet d'un chant entier dans la huitième églogue et est mentionné de manière allusive dans la troisième. Dans cette dernière, la réponse de Damétas à l'interpellation de Ménalque ne présente pas les qualités musicales de Damon sous leur meilleur jour. Le berger, à qui l'on reproche d'avoir volé un chevreau à Damon, se défend en affirmant l'avoir « gagné en chantant » contre celui-ci². Le berger n'y apparaît pas comme un musicien auquel il serait légitime de se référer dans la perspective du « chant lyrique ». Rien n'y est dit de sa musique. Aussi n'est-il pas surprenant de ne jamais la retrouver dans un propos sur la musique. Elle est en revanche parfois mentionnée comme référence littéraire (c'est le cas de Avogadro) ou rhétorique³. Contrairement à la troisième églogue, la huitième accorde une part importante à Damon. Il y apparaît en tant qu'auteur d'un chant auquel le poète bucolique attribue le pouvoir d'influer sur la nature. À son écoute, « les animaux domestiques et sauvages sont stupéfaits et le cours des fleuves s'arrête »⁴. Citée à de multiples occasions, elle

1 Pour un aperçu de la diffusion de Virgile au XV^e siècle, cf. David Scott Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, en particulier les deux annexes consacrées aux commentaires de Virgile, p. 252 sq.

2 « An mihi cantando victus non redderet ille, quem mea carminibus meruisset fistula caprum? Si nescis, meus ille caper fuit; et mihi Damon ipse fatebatur sed reddere posse negabat », Virgile, *Les Bucoliques*, Églogue 3, 21-24.

3 Quintilien la cite dans le neuvième livre de l'*Institution oratoire* (IX-2): « On peut vouloir aussi que la défense précède l'aveu, par exemple, chez Virgile, *Bucoliques* : Ne t'ai-je pas vu tendre un piège, vaurien, au bouc de Damon ? » et il est répondu : « Fallait-il que vaincu dans le concours du chant, il ne me payât pas son dû ? », « Des figures de pensée », *Institution oratoire*, t. 5, p. 172-173.

4 « Pastorum musam Damonis et Alpheisiboei, immemor herbarum quos est mirata iuuenca certantis, quorum stupefactae carmine lynces, et mutata suos requierunt flumina cursus, Damonis musam dicemus et Alpheisiboei. Tu mihi seu magni superas iam saxa Timauis, siue oram Illyrici legis aequoris, en erit umquam ille dies, mihi cum liceat

apparaît dans plusieurs traités de théorie musicale. Aux alentours de 1500, le premier vers de l'églogue a été utilisé comme argumentaire à deux aspects du discours sur la musique. L'évocation du pouvoir des chants de Damon et d'Alphésibée sur la nature a servi à Mattheus Herbenus Traiectensis pour évoquer la supériorité de la musique humaine dans son *De natura cantus ac miraculis vocis* de 1496¹. Quatre ans plus tard, le même vers apparaît dans le *Introductorium musicae* (attribué à Johannes Cochlaeus) au côté de la célèbre définition de saint Augustin. La perspective y est toute autre, puisqu'il s'agit de montrer l'équivalence entre le grec *musa* et le latin *cantus*². Familier des ré-élaborations successives, Johannes Cochlaeus a intercalé entre ces deux citations un passage de Boèce³ dans le *Musica* de 1507 (une réédition augmentée du précédent traité). Dans le *Tetrachordum musices* de 1511, il a repris la formule des trois autorités du *Musica*, mais a substitué la première églogue de Virgile (*Sylvestrem tenui musam, etc.*) à la huitième⁴. Cette interchangeabilité des références à Virgile témoigne du rôle marginal que le lettré de Nürnbreg a pu accorder à Damon. Contrairement à Mattheus Herbenus pour qui le chant de Damon peut paraître représenter une valeur particulière (le pouvoir de la voix humaine), Cochlaeus ne semble pas considérer le berger comme une autorité. Il ne se réfère aux *Bucoliques* que pour l'usage que fait Virgile du terme *musa*, celui-ci permettant de définir la notion de musique, au même titre que saint Augustin ou Boèce. Une quinzaine d'années plus tard, la huitième églogue réapparaît sous la plume de Heinrich Saess et de Stephano Vanneo⁵ qui manifestement reproduisent tous deux, à des degrés

tua dicere facta? En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem sola Sophocleo tua carmina digna coturno? A te principium; tibi desinet: accipe iussis carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum inter uictricis hederam tibi serpere laurus. Frigida uix caelo noctis decesserat umbra, cum ros in tenera pecori gratissimus herba, incumbens tereti Damon sic coepit oliuae », Virgile, *Les Bucoliques*, Églogue 8, 5-16.

- 1 « Ait enim bestias dulcedine cantus provocatas omnem feritatem deponere, inclinare se coram virginibus et in gremio earum obdormiscere tandemque ab illis iugulum praescindi ex quarum cruore purpura inficiatur - sed hoc de unicornibus liberius dici consuevit. Damone et Alphisiboea pastoribus cantantibus et iuvencae pasturae oblatae sunt et lynces indomitae pariter stupuerunt », Herbenus Traiectensis, *De natura cantus ac miraculis vocis*, p. 67.
- 2 « [M]usica est recte modulandi scientia. Et deducitur a musa vocabulo greco quod cantum significat, pro quo et Vergilius musam posuit dicendo: Pastorum musam Damonis et Alphisibei », [Johannes Cochlaeus], « Anonymi Introductorium musicae (c. 1500) », *Monatshefte für Musikgeschichte*, vol. 29, p. 149.
- 3 « Musica est (inquit Augustinus) recte modulandi scientia. Vel musica (ut Boetio placet) est facultas acutorum & gravium sonorum. differentias sensu ac ratione perpendens. Et deducitur a musa vocabulo greco quod cantum significat. pro quo et Vergilius musam posuit dicendo: Pastorum musam Damonis et Alphisibei », Johannes Cochlaeus, *Musica*, f.a2. Boèce définit l'harmonie en ces termes : « Armonica est facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens », *Traité de la musique*, livre V-2, p. 314.
- 4 « Quid est Musica? Est bene modulandi scientia. Augustinus. Vel est facultas, differentias acutorum et grauium sonorum sensu ac ratione perpendens. Boecius. Vel est habitus, meli species et ea quae circa melos sunt obseruans. Bachaeus. [...] Musa graeco vocabulo, quod cantum significat. Virgilius. Sylvestrem tenui musam meditaris avena », Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, f. A_{ii}.
- 5 « Musica est scientia de ratione et modo canendi tractans vel (ut succinetius dicatur) est recte cantandi scientia. Et deducitur a musa vocabulo graeco, quod cantum significat. Unde musicae peritus Vergilius musam pro cantu posuit, cum inquit pastorum musam Damonis et Alphisiboei », Heinrich Saess, *Musica plana*, f. 134-134^v. « Hinc Virgilius, Musam pro cantu posuit, cum inquit, Pastorum musam Damonis et Alphisibaei », Stephano Vanneo, *Recanetum de*

divers, le texte de Cochlaeus. N'étant attesté dans aucune autre source du corpus musical théorique antérieur à 1550, Damon l'arcadien semble constituer une référence musicographique peu probante pour justifier un pseudonyme.

La représentation de Damon l'athénien vers 1500

Damon du dème de Oa est largement représenté dans le répertoire classique. Connu aujourd'hui pour avoir été un théoricien de l'éthos des modes et du rythme, autant que le précepteur de Périclès – responsable pour certains de l'ostracisme dont fut frappé ce dernier – et, dans une moindre mesure, le maître de musique de Socrate, il présente un visage fort différent selon les sources considérées. Décrit selon le cas comme un politicien, un pédagogue ou un musicien, Damon a fait l'objet de plusieurs controverses qu'il n'est pas utile de rappeler ici¹, mais dont l'existence même nous rappelle combien la figure du maître athénien est dépendante des sources prises en considération et de leur interprétation. Parmi la cinquantaine d'occurrences identifiées par Robert W. Wallace² dans les sources classiques, plusieurs étaient inconnues ou difficilement accessibles à l'aube du XVI^e siècle. Le *De Musica* de Philodème, qui a permis à certains de conclure que Damon fut l'auteur d'un discours aréopagitique³, n'est connu que depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, après que les papyrus d'Herculanum furent exhumés, et n'a été édité qu'en 1884⁴. De même, les *Constitutions d'Athènes* attribuées à Aristote, dans lesquelles Damonides est présenté comme l'initiateur de réformes qui lui valurent d'être ostracisé⁵ ne furent découvertes qu'en 1879 et éditées

musica aurea (1533), f.5^v, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/VANREM_TEXT.html

1 Pour une synthèse de ces controverses, cf. Robert W. Wallace, « Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized? ».

2 Robert W. Wallace, « Damone di Oa ed i suoi successori: un' analisi delle fonti ».

3 Dans son édition la plus récente, Philodème apparaît comme l'un des auteurs les plus prolifiques au sujet de Damon. « D'ailleurs, lorsque l'on demandait à Damon si c'est à toutes les vertus ou à certaines que la musique incite, celui-ci déclarait que selon lui, elle incite à toutes les vertus ou presque [...] », Philodème de Gadara, *Sur la musique*, Livre IV, t. 1, col. 22:7, p. 36 ; « [...] de manière à produire un étroit mélange de l'effort et du divertissement, afin d'empêcher ceux qui se divertissent de s'imaginer que la musique est, selon la formule de Damon, un divertissement sans mélange [...] », *id.*, col.34:44, p. 53 ; « Quant à Damon assurément, c'est par fanfaronnade qu'il a dit publiquement que la musique est utile à la plupart des vertus, arguant que en chantant et en jouant de la cithare, l'enfant doit non seulement devenir plus courageux et plus tempérant, mais aussi plus juste », *id.*, col. 100:37, t. 2, p. 194-195 ; « Et beaucoup de pères disent qu'elle [la musique] n'a servi en rien à corriger leurs fils justement – des fils non plus ne le pensent pas – ; en outre beaucoup avouent que c'est parce qu'on juge convenable pour les gens raffinés de faire de la musique qu'ils en ont fait justement [...] par conséquent également, si c'est aux membres du véritable Aréopage, et non à un Aréopage fictif que Damon tenait ce genre de propos, il les trompait d'une façon éhontée », *id.*, col. 148:1, t. 2, p. 309-310. Selon Robert W. Wallace (« Damone di Oa ed i suoi successori » p.32-45), le discours aréopagitique auquel fait référence Philodème n'est pas de Damon.

4 Johannes Kemke, *Philodemi de musica librorum quae exstant*, Leipzig, in aedibus B.G. Teubneri, 1884.

5 « Périclès est aussi le premier qui établit le salaire des tribunaux, mesure populaire prise contre l'opulence de Cimon. [...] La fortune de Périclès ne lui permettait pas de rivaliser avec un si grand seigneur, et il suivit le conseil de Damonides d'Oïé (le même qui, semble-t-il, lui inspira la plupart de ses mesures, et fut plus tard, pour cette raison, frappé d'ostracisme). « Puisque Périclès, disait Damonides, n'avait pas assez de sa fortune à lui, il devait donner au peuple l'argent du peuple. » » Aristote, *Constitution d'Athènes*, p.42. Selon les auteurs, Damonides est considéré

en 1891. Par ailleurs, on peut s'interroger sur la disponibilité des *Deipnosophistes* d'Athénée de Naucratis¹, qui bien qu'ayant circulé sous forme manuscrite plusieurs années avant l'édition aldine de 1514, semblent avoir été confinés à un cercle restreint². Enfin, bien que l'on puisse imaginer que la seconde déclamation de Libanius, *De Socratis silentio*, ait pu être connue (en grec) à cette période³, Damon n'y apparaît que depuis que Richard Förster a, en 1875, substitué Δάμωνος à Αμμωνος dans le texte original⁴. En outre, un certain nombre de textes ne mentionnant pas directement Damon lui ont été attribués (ou à la tradition qui s'en réclame). Il s'agit notamment d'une partie de l'argumentaire musical du troisième livre de la *République* de Platon, une partie du *De Musica* d'Arsitide Quintilien, des passages de l'*Aréopagitique* d'Isocrate, ainsi que la fin de la *Politique* d'Aristote⁵. Tel qu'il se présentait au chanoine de la congrégation de San Salvatore, Damon l'athénien devait être sensiblement différent du portrait que le philologue Franz Bücheler avait pu dresser en 1885 :

*Damon, der Staatsmann, den die Athener ostrakisirten, der Schüler des Agathokles und angebliche Lehrer des Perikles, der in Musik und andern Künsten hoch gebildete, dem Prodikos nahe stehende und dem Sokrates bekannte Meister, welchem die Erfindung einer Λυδιστί zugeschrieben ward, wird als oberste Autorität in musikalischen Dingen von Platon eingeführt, welcher für genauere Betrachtung der Rhythmen und Harmonien und, ihrer Beziehungen zu Seele und Leben des Menschen auf ihn verweist, von ihm das Wort citirt, dass musikalische Wandelungen nie ohne grosse staatliche sich vollziellen.*⁶

Il est donc impossible de mesurer le sens et la portée d'un pseudonyme se référant à l'athénien sur la base de l'historiographie moderne. Platon constitue l'une des principales sources d'information sur Damon. L'athénien apparaît dans la *République* (livres III et IV) et dans deux dialogues, le premier *Alcibiade* et le *Lachès*, auxquels s'ajoute l'*Axiochos* du pseudo-Platon. Il est toutefois difficile de mesurer la disponibilité de ces textes à l'aube du XVI^e siècle. Connus durant le Moyen-Age grâce à la circulation de nombreux *compendia* – commentaires et résumés de la doctrine platonicienne – les textes de Platon ont circulé au XV^e siècle grâce aux traductions bien connues de

comme le père de Damon, ou une corruption graphique du nom de ce dernier.

- 1 « Music contributes also to the exercise and the sharpening of the mind ; hence as well as those barbarians with whom we are acquainted make use of it. With good reason Damon of Athens and his school say that songs and dances are the result of the soul's being in a kind of motion ; those songs which are noble and beautiful produce noble and beautiful souls, whereas the contrary kind produce the contrary », Athenaeus, *The Deipnosophists*, book 14, p. 387-389.
- 2 *Deipnosophistou ten polumathestaten pragmateian* [...], Venetiis apud Aldum, et Andreae socerum, 1514. Sur les sources des *Deipnosophistes* au XV^e siècle, cf. Frederick William Hall, *A companion to classical texts*, p. 213-214.
- 3 Sur la circulation des textes de Libanius au XV^e siècle, cf. Quirinus Breen, « Francesco Zambecari », p. 50-51.
- 4 Richard Förster, « Zwei unedirte Declamationen des Libanios », p. 23-25.
- 5 Robert W. Wallace, « Damone di Oa ed i suoi successori: un' analisi delle fonti », p. 30-31.
- 6 Franz Bücheler, « οί περί Δάμωνα », p. 309-310.

Leonardo Bruni, Marsilio Ficino, et tant d'autres. Malgré la publication du texte ficinien dès 1484¹, malgré l'apparition de la philosophie platonicienne à l'université de Leipzig dès 1490² et l'utilisation des Dialogues dans les cours de Niccolo Leonico Tomeo à l'université de Padoue vers 1500³, les écrits de Platon ne furent intégrés au cursus universitaire qu'à la fin du XVI^e siècle, notamment à Pise et Ferrare. Aussi, lorsque parut le *Laude libro primo*, ces textes étaient avant tout diffusés dans le cadre de cercles privés, d'académies et de relations personnelles⁴. Contrairement à Platon, les biographies de Diogène Laërce et de Plutarque ont bénéficié d'une ample diffusion. Damon est mentionné dans le *Socrate des Vies et doctrines des philosophes illustres* qui ont connu une importante diffusion manuscrite et imprimée après leur redécouverte dans les premières années du *quattrocento*. Avant 1508, on dénombre en Italie au moins 8 éditions (ou rééditions) latines, dont la prestigieuse édition de Nicolas Jenson de 1475, et 9 traductions italiennes⁵. Les *Vies parallèles*, dans lesquelles Damon apparaît à plusieurs reprises (*Aristide, Périclès et Nicias*) ont eu un succès non moindre, avec 9 éditions latines et 2 traductions italiennes⁶. Outre ces principales sources d'information potentiellement accessibles au chanoine, plusieurs textes plus ou moins isolés font mention de Damon. Le *Discours sur l'échange* d'Isocrate en fait un bref éloge. Cicéron le mentionne rapidement dans l'*Orateur*. Plusieurs ouvrages traitant de la musique en font état : *De la musique* du pseudo-Plutarque qui fut édité en 1507⁷ ; *La musique* d'Aristide Quintilien qui, bien qu'imprimée pour la première fois en 1652 était bien diffusée sous forme manuscrite⁸ ; le neuvième

1 *Platonis Opera latine, interprete Marsilio Ficino, cum Vita Platonis ab eodem Ficino*, [expl.] Florentie, per Laurentium Venetum, s.d. [1484-1485].

2 Charles B. Schmitt, « L'introduction de la philosophie platonicienne dans l'enseignement des universités à la Renaissance », p. 95.

3 Charles B. Schmitt, *id.*, p. 99.

4 Pour la diffusion des traductions latines des textes platoniciens au XV^e siècle, cf. James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, vol. 1, p. 95-99.

5 Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, vol. 1, p. 258-260 et *Edit16 : Vitae et sententiae philosophorum*, forte Romae, ante 1475 ; Venezia, 1475 ; Venezia, 1483 ; Brescia, 1485 ; Venezia, 1490 ; Venezia, 1493 ; Bologna, 1495 ; Venezia, 1497 ; *[Incomincia] il libro della vita de' philosophi e delle loro elegantissime sententie*, Venezia, 1480 ; Firenze, 1488 ; Venezia, 1488 ; Firenze, 1489 ; Bologna, 1494 ; Bologna, 1495 ; Milano, 1497 ; Firenze, Piero Pacini da Pescia, 1505 ; Venezia, Melchior Sessa, 1508.

6 Pour les éditions latines, cf. Ludwig Hain, *id.*, vol. 2 p. 127-128 : n° 13124 -1331 et *Edit 16 : Plutarchi Vitae*, Venetiis (per Doninum Pincium, 1502 die XV Februarii), et italiennes *ibid.* n° 1332 -1333.

7 *Charoli Valgulii proemium in musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum*, [expl.] Brixiae per Angelum Britannicum, 1507. Réédité en 1514 par Joss Bade à Paris sous le titre « In Musicam » dans les *Plutarchi Chironei | Opuscula argutissima & ingeniosissima hac serie*.

8 « Aristidis Quintiliani De musica libri tres », Marcus Meibomius (éd. et trad.), *Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam, 1652. Dans cette incontournable édition bilingue d'écrits de théoriciens grecs et latins, Meibomius commente le passage en question (p. 95) par une importante synthèse des sources historiques relatives à Damon (p. 300-302). Cet ouvrage constitue une source pédagogique plausible pour un musicien contemporain du chanoine Innocentius. Dans la première moitié du XV^e siècle, le pédagogue mantouan Vittorino da Feltre possédait, parmi d'autres sources grecques et latines, plusieurs manuscrits d'Aristide Quintilien (« Vittorino da Feltre, an important Mantuan educator, possessed in 1433 a Greek manuscript containing Ptolemy's Harmonics, Pseudo-Plutarch's De

livre du *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella, souvent publié sous le titre de *Satyricon* au cours du XVI^e siècle et largement diffusé et glosé¹. Galien, très présent dans les universités et les facultés de médecine, parle de Damon dans des termes très proches de ceux de Capella dans un passage du *De placitis Hippocratis et Platonis*.

Chez Diogène Laërce, Damon n'apparaît que fugitivement, sans autre précision que son possible rôle de précepteur de Socrate². Plutarque est en revanche plus précis. Évoquant – tout en le remettant en question – son rôle de précepteur et de maître de musique auprès de Périclès³, il présente l'athénien comme un homme particulièrement intelligent dont les qualités furent à l'origine de son bannissement, notamment dans la vie d'*Aristide*⁴ et de *Nicias*⁵. Dans l'ensemble des *Vies*, Plutarque n'accorde que relativement peu d'importance à ses qualités musicales, sinon pour en souligner la nature politique. Dans la lignée de Platon qui, dans le *Protagoras*, dénonce les « cryptosophistes » et leur utilisation de la musique comme leurre politique⁶, il présente Damon comme un soutien actif de Périclès dont l'activité musicale ne représente guère plus qu'une simple couverture⁷. Ces mêmes qualités – sans mention de la musique – sont mises en avant par Isocrate qui, dans le

musica, the work of Aristides Quintilianus and the Aristoxenian Eisagōgē of Bacchius », James Haar, « Humanism »).

- 1 Sur la diffusion des manuscrits de Capella au Moyen-Age et à la Renaissance, cf. C. Leonardi, « I codici di Marziano Capella » (en particulier, 1959, p. 480-484 et la liste des ms. datés du XV^e, 1960, p. 1-99, 411-524).
- 2 « [Socrate] ayant été, d'après certains, l'auditeur d'Anaxagore, mais aussi de Damon, selon Alexandre dans ses *Successions*, après la condamnation du premier il fut l'auditeur d'Archélaos le naturaliste ; Aristoxène affirme qu'il en devint aussi le mignon » Diogène Laërce, « Socrate », *Vies et doctrines*, livre II, 19, p. 227-228.
- 3 « On dit généralement qu'il [Périclès] eut pour maître de musique Damon, dont on assure qu'il faut prononcer le nom avec la première syllabe brève ; mais d'après Aristote, c'est auprès de Pythoclidès que Périclès apprit la musique », Plutarque, *Vie de Périclès* 4.1, t. 3, p. 17.
- 4 « Quant à l'ostracisme, tout homme qui passait pour être supérieur à la moyenne par sa réputation, sa naissance ou son éloquence s'y trouvait exposé. C'est ainsi que Damon, le maître de Périclès, fut banni par l'ostracisme parce qu'il avait la réputation d'un homme extraordinairement intelligent. », Plutarque, *Vie d'Aristide* 1.7, p. 17.
- 5 « Nicias voyait que le peuple, après avoir tiré profit en plusieurs circonstances de l'expérience des citoyens doués d'une éloquence ou d'une intelligence supérieure, les suspectait toujours, se méfiait de leur habileté et s'efforçait de rabaisser leur fierté et leur renommée, comme il l'avait montré de la condamnation de Périclès, par l'ostracisme de Damon, par sa défiance à l'égard d'Antiphon de Rhamnonte et surtout par le sort de Pachès qui, après avoir pris Lesbos, appelé à rendre compte de son commandement, avait tiré son épée et s'était tué en plein tribunal. », Plutarque, *Vie de Nicias* 6.1, t. 7, p. 151.
- 6 « J'affirme quant à moi que l'art de la sophistique est ancien, mais que ceux des anciens qui pratiquaient cet art avaient coutume, pour éviter l'odieux qui s'y attache, de la déguiser et de le dissimuler sous des masques divers [poésie, prophéties, gymnastique...] ; de même, la musique a servi de déguisement à votre compatriote Agathocle qui était un grand sophiste, ainsi qu'à Pythoclède de Céos et à beaucoup d'autres. », Platon, *Protagoras*, 316.e, p. 30.
- 7 « Quant à Damon, qui était un homme éminent par son savoir, il semble avoir voulu dérober sa capacité à la foule en se couvrant du nom de musicien. Il assistait Périclès, athlète de la politique, pour le frotter d'huile et lui enseigner la lutte. Cependant on s'aperçut que la lyre de Damon n'était pour lui qu'un prétexte. Soupçonné de graves intrigues et de manœuvres en faveur de la tyrannie, il fut banni par ostracisme et donna matière aux attaques des poètes comiques. », Plutarque, *Vie de Périclès* 4.2-3, t. 3, p. 17.

Discours sur l'échange, présente Damon comme un grand sophiste reconnu par ses contemporains¹. Dans les dialogues, Platon évoque Damon de manière analogue. Le premier *Alcibiade* le présente comme une personne habile, proche de Périclès², tandis que le *Lachès*, établissant de manière plus ou moins allusive un lien entre Damon et Socrate, met en avant ses qualités intellectuelles. Comme chez Plutarque, celles-ci tendent à éclipser son rôle de précepteur ou de maître de musique : présenté brièvement comme le professeur du fils de Nicias³, il est avant tout une personne sage et avisée⁴ dont l'autorité est invoquée au sujet d'une question fort peu musicale : la nature du courage⁵. Damon est également présenté comme un maître de musique dans l'*Axiochos* du pseudo-Platon⁶. Lorsqu'ils y font référence, ces auteurs accordent à la musique un rôle bien particulier, la plupart du temps associé à la politique. En tant que musicien, Damon est alternativement présenté comme un pédagogue ou un sophiste, mais toujours comme une personne publiquement influente. En revanche, ils n'évoquent jamais son rôle de théoricien de l'éthos musical pour lequel il est aujourd'hui le mieux connu.

Cet aspect de l'activité de l'athénien apparaît dans d'autres sources qui, en revanche, tendent à négliger son rôle pédagogique et bien souvent son rôle politique. Les troisième et quatrième livres de *La République* sont les seuls textes dans lesquels Damon se voit attribuer (de manière toutefois très allusive) une dimension à la fois musicale et politique. Bien que l'on ne puisse nier son importance dans les passages que Platon consacre aux relations entre éducation, politique et théorie musicale, son rôle mérite d'être réévalué. Platon ne le mentionne qu'à deux reprises. Dans le célèbre

1 « Or, de ces hommes qui ont fait de si grandes choses, aucun n'a dédaigné l'art de la parole ; et même s'ils s'y sont adonnés de façon si exceptionnelle que Solon fut l'un des sept à recevoir le nom de sophiste, cette appellation qui maintenant est décriée et attaquée devant vous, et que Périclès fut l'élève de deux sophistes, Anaxagore de Clazomènes, et Damon, qui passait pour le plus sage des citoyens de son temps. », Isocrate, *Sur l'échange*, 235, p. 160-161.

2 « Alcibiade – On dit, Socrate, que s'il [Périclès] est devenu habile, ce n'est pas tout seul, mais parce qu'il a fréquenté beaucoup d'habiles gens, Pythoclidès, Anaxagore ; maintenant encore à l'âge qu'il a, il se tient en relations avec Damon, justement pour cela. », Platon, *Alcibiade*, 118.c, p. 85.

3 « Nicias – Je puis moi-même te l'affirmer aussi bien que Lachès : tout récemment, il [Socrate] m'a procuré, pour enseigner la musique à mon fils, Damon, disciple d'Agathocle, qui n'est pas seulement un musicien délicieux, mais qui, sur tous les sujets, est pour les jeunes gens de cet âge un maître parfait. », Platon, *Lachès*, 180.d, p. 92-93.

4 « Socrate – Ne lui réponds pas, Lachès ; tu ne t'aperçois pas, je crois, que cet art des distinctions lui vient de notre ami Damon, qui n'est pas sans fréquenter beaucoup Prodicos, le plus habile sans doute des sophistes à distinguer les sens des mots. », Platon, *Lachès*, 197.d, p. 117.

5 « Lachès – Je croyais pourtant bien, mon cher Nicias, que tu allais la découvrir [la vraie nature du courage], à te voir si méprisant pour mes réponses à Socrate. J'avais grand espoir que les savantes leçons de Damon t'en auraient rendu capable. » Nicias – [...] je crois m'être convenablement expliqué sur le sujet en discussion, et si j'ai faibli sur quelque point, j'espère me corriger avec l'aide de Damon, que tu railles sans le connaître même de vue, et auprès de quelques autres. », Platon, *Lachès*, 200.a-b, p. 199-200.

6 « Socrate – [...] j'aperçus Clinias, le fils d'Axiochos, qui courait dans la direction de la fontaine de Kallirhoé, avec le musicien Damon et Charmide, fils de Glaucon : le premier était son maître de musique ; l'autre, l'un de ses compagnons qu'il aimait et dont il était aimé. », (pseudo) Platon, *Axiochos*, 364.a, p. 137.

Contextes

passage du quatrième livre, la sentence de Damon si souvent citée, « on ne saurait toucher aux règles de la musique, sans ébranler en même temps les lois fondamentales de l'État »¹, ne laisse entendre que de manière très implicite son rôle de théoricien de la musique. Dans le non moins célèbre passage du troisième livre, Platon est plus précis². Il y expose clairement la théorie des mètres développée par Damon. En revanche, il ne lui attribue pas explicitement les implications éthiques dont traite le dialogue. Au mieux, l'affirmation qu'il « louait ou blâmait tout autant la durée du pied que les rythmes eux-mêmes » rappelle-t-elle l'intention exprimée dans le dialogue « d'épurer la cité du luxe » (dont fait partie la musique et qui n'est pas sans relation avec la sentence du quatrième livre). On a parfois voulu voir dans l'ensemble de ce passage l'expression d'une théorie propre à Damon. Celui-ci fait suite à un discours analogue dont l'objet est l'harmonie. S'il est vrai que les « harmonies relâchées du lydien », définies comme « molles et propres aux beuveries » par Platon³ sont attribuées à Damon par le pseudo-Plutarque⁴, le texte de *La République* n'en parle que comme un connaisseur de la métrique. Pris isolément, le troisième livre ne permet pas de considérer Damon comme le théoricien d'un système musical complet, et moins encore de ses conséquences politiques. Privée de l'exégèse moderne qui désigne l'athénien comme l'inspirateur de l'essentiel de la théorie musicale platonicienne, la lecture de *La République* minimise fortement son rôle effectif dans l'élaboration de cette théorie de l'éthos.

Il est marquant que Platon, bien que dépeignant Damon comme un sophiste et un pédagogue dans les dialogues, ne mentionne jamais cet aspect dans *La République*. Cette séparation des deux figures se retrouve chez tous les auteurs qui le présentent comme un théoricien de la musique. Ils ne traitent jamais de son activité pédagogique. Cicéron présente Damon comme un musicien, sans autre précision sinon celle d'un homme maîtrisant pleinement son art⁵. Le pseudo-Plutarque (dont

1 Platon, *La République*, livre IV, 424, c. Selon la traduction, les nuances de cette sentence peuvent changer. Ainsi, la traduction de Pierre Pachet donne : « les modes de la musique ne sont nulle part ébranlés sans que le soient aussi les plus grandes lois politiques », p. 167-168. J'ai préféré ici la traduction de Victor Cousin (*Œuvres de Platon*, t. 9, Paris, Rey et Gravier, 1833) qui permet de ne pas entretenir le malentendu sur la modalité.

2 « Et bien sur ces choses là, dis-je, nous prendrons conseil aussi chez Damon, pour savoir quelles mesures conviennent pour la perte du sens de la liberté, pour l'excès, pour la folie et pour les autres vices ; et quels rythmes il faut laisser pour des dispositions contraires. Or je crois l'avoir entendu mentionner, de façon assez vague, un certain « énoptien composé », un « dactyle », et un « héroïque » dont il analysait la composition je ne sais trop comment, où il mettait à égalité le temps fort et le temps faible, et qui finissait sur une brève et une longue ; il mentionnait aussi, à ce que je crois, un « iambe », et un « trochée », et il leur attachait des quantités longues et des brèves. Et je crois que pour certains d'entre eux, il louait ou blâmait tout autant la durée du pied que les rythmes eux-mêmes – ou alors un mélange des deux d'une certaine façon : je ne saurais le dire. Mais pour ces choses là, comme je l'ai dit, qu'on s'adresse à Damon ». Platon, *La République*, livre III, 400, b-c.

3 Platon, *La République*, livre III, 398, e.

4 Cf. *infra*.

5 « Ce n'est pas seulement cet art [l'éloquence] repris Crassus, mais bien d'autres encore qui ont perdu de leur grandeur par les divisions et les démembrements qu'on y a introduit. [...] Quand Euclide et Archimède cultivaient la

origines de différents modes (lydien, mixolydien et dorien). Il attribue ainsi à Damon l'invention du « lydien relâché » mais, malgré la place occupée par l'éthos des modes dans le propos, ne mentionne pas son rôle direct dans l'élaboration de cette théorie. Celui-ci n'est mis en avant que chez trois auteurs. Dans le deuxième livre du *Peri mousikēs* d'Aristide Quintilien, Damon est non seulement présenté comme l'inventeur (ou plutôt le transmetteur) de plusieurs modes, mais également comme l'instigateur de la théorie de l'éthos. Toutefois, ce dernier aspect concerne plutôt les *peri dammonai*, l'école qui fit suite à Damon¹. Contrairement à Platon et au pseudo-Plutarque, l'argumentaire développé est assez précis, mettant en relation la nature du son à son effet sur les caractères et les âmes. On trouve chez Galien et Capella deux variantes d'une même anecdote concernant le musicien athénien. Chez le premier, Damon parvint à apaiser l'esprit de jeunes gens ivres pour qui une jeune femme jouait du tibia dans le mode phrygien en lui demandant de jouer dans le mode dorien². Chez le second, le même effet est obtenu en faisant jouer la combinaison de « modulations graves » et d'un spondée³. Une histoire similaire, basée selon le cas sur l'un ou l'autre aspect

pour la première fois aux noces de Niobé. D'autres, enfin, prétendent que Torrhébos le premier fit usage de ce mode, comme le raconte Denys, surnommé l'Iambe. Le mixolydien également est un mode pathétique, qui convient à la tragédie. Aristoxène attribue l'invention du mixolydien à Sappho, de qui les poètes tragiques en auraient appris l'usage ; en l'adoptant, ils l'associèrent avec le mode dorien, attendu que celui-ci a de la magnificence et de la dignité, celui-là du pathétique, et que c'est du mélange de ces deux éléments qu'est formée la tragédie. Mais dans l'Histoire de l'harmonique, on en attribue l'invention à Pythoclidès l'aulète. Certains auteurs enfin disent que Mélanippidès fut le premier à employer ce mode. Ensuite Lamproclès d'Athènes, ayant reconnu que ce mode n'a pas sa disjonction là où presque tous le croyaient, mais à l'aigu, lui aurait donné la forme actuelle, qui va, par exemple, de la paramèse (Si) à l'hypate des hypates (Si grave). Le lydien relâché, qui est contraire au mixolydien, mais semblable à l'iasien, fut inventé aussi, dit-on, par un Athénien, Damon [...] », Plutarque, *De la musique*, X, p. 59-67.

- 1 « En effet, l'école de Damon a démontré que c'est par similitude que les sons d'une mélodie continue façonnent, chez les enfants et chez les hommes déjà avancés en âge, un caractère qui n'y existait pas, et qu'ils extirpent un caractère, même s'il y était profondément ancré. Dans les modes que Damon nous a transmis, du moins, on peut découvrir que, parmi les sons mobiles, ce sont tantôt les sons féminins et tantôt les sons masculins qui sont soit majoritaires, soit en minorité, soit même tout à fait absents, ce qui montre que, selon le caractère de chaque âme, il y a aussi un mode qui a son utilité. », Aristide Quintilien, *La musique*, livre II (l'éducation par la musique), p.155.
- 2 « We shall prescribe for some persons a regimen of rhythms and scales and exercises of such a sort, and for others another sort, as Plato taught us. We shall rear the dull and heavy and spiritless in high-pitched rhythms and in scales that move the soul forcibly and in exercises of the same kind ; and we shall rear those who are too high-spirited and who rush about too madly in the opposite kind. Why was it, in heaven's name – I shall address this question also to Chrysippus' followers – that when Damon the musician came upon a flute girl playing in the Phrygian mode to some young men who were overcome with wine and acting madly, a told her to play in the Dorian mode, and the youths immediately dropped their wild behavior ? Obviously, they not taught anything by the music of the flute that changes the opinions of their rational faculty ; but since the affective part of the soul is irrational, they are aroused or calmed by means of irrational motions. For the irrational is helped and harmed by irrational things, the rational by the knowledge and ignorance », Galien, *On the doctrine of Hippocrates and Plato*, vol. 1 Book I, p. 331.
- 3 « Damon, un de mes disciples, maîtrisa des jeunes gens ivres, et d'autant plus effrontés et arrogants, en utilisant des modes graves : en effet, en demandant à un aulète de jouer le *Chant des libations*, il brisa la démente provoquée par l'ivresse », Martianus Capella, *Les noces de Philologie*, Livre IX-926, p. 29. Par souci de cohérence avec Galien qui parle de modalité et certains auteurs qui rapportent cette histoire à Pythagore, le traducteur a interprété le terme *σπονδειον* comme une référence au *Chant des libations* plutôt que comme un spondée (*id.*, p. 137-138). Si cette interprétation est sans doute pertinente pour le texte original, elle ne fait guère de sens du point de vue du lecteur du XV^e siècle qui lisait littéralement « spondée ».

musical, est attribuée à Pythagore par Quintilien¹, saint Augustin², Boèce³ et quelques autres auteurs.

Considérés de manière indépendante, les textes du corpus classique potentiellement disponibles à un contemporain d'Innocentius Dammonis présentent le maître athénien comme un personnage public (éventuellement frappé d'ostracisme) dont l'activité musicale ne serait que le corollaire de l'activité politique ou, au contraire, comme un musicien actif dans l'élaboration d'une théorie de l'ethos musical (appliquée selon le cas au rythme ou à la modalité), mais dont l'autorité n'a rien de remarquable en regard de celle d'un Aristoxène. Les différents « profils » de Damon qui résultent de ces sources sont aussi contrastés que sa représentation y est faible. Il ne fait jamais l'objet de plus de quelques mots (ou au mieux, de quelques lignes). Aucun de ces textes ne suffit à faire de Damon une « figure » au sens fort du terme, et donc un pseudonyme opérant (en termes de réception). Seule une lecture combinée des sources platoniciennes permettrait de reconnaître en Damon un pédagogue dont l'activité théorique musicale aurait une portée suffisante pour faire autorité. Ceci implique un lecteur appartenant à un cercle intellectuel analogue à celui de Marsilio Fino (qui ne fait pour autant aucune mention de Damon dans les passages du *De triplici vita* consacrés à l'éthos).

Damon l'athénien dans le corpus musical théorique

Si, dans les premières années du XVI^e siècle, Damon ne pouvait que difficilement faire figure d'autorité, il n'en était pour autant pas inconnu. Dans la littérature théorique musicale renaissante il apparaît pour la première fois dans le premier chapitre de la *Theorica musica* de 1492 consacré aux effets et aux autorités (*comendatione*) de la musique (*De musicis et effectibus atque comendatione*

1 « Ainsi Pythagore, dit-on, voyant des jeunes gens excités s'apprêter à porter la violence dans une respectable maison, réussit à les calmer en invitant la flûtiste à changer sa mesure en rythme spondaïque », Quintilien, *Institution oratoire*, livre I-10, p. 139 (certaines traductions parlent de « modulations graves » à la place du spondée).

2 Dans le livre V du *Contra Iulianum*, saint Augustin cite le 3^e livre d'un ouvrage de Julien Éclame dans lequel le pélagien attaquait son *De nuptiis et concupiscentia*. Ce dernier se réfère lui-même à Cicéron (mais la citation est plus proche de Quintilien) : « voilà pourquoi vous rappelez l'ancien adage renouvelé par Cicéron, sous cette forme pompeuse, dans l'exposition de ses conseils : « Lorsque des jeunes gens pris de vin et enthousiasmés par les accords de la musique sont sur le point de forcer la demeure d'une femme pudique, Pythagoras veut, dit-on, que la joueuse de flûte chante le spondée; car alors la lenteur de la mesure, et la gravité du chant, ont promptement dissipé la pétulance et la fureur », *Contre Julien*, livre V, 23 p. 203.

3 « Qui donc ne sait pas que Pythagore, en répondant sur un mètre spondaïque à un adolescent enivré de Taormina qui avait été excité par un chant du mode phrygien, l'a adouci et rendu maître de soi ? En effet, celui-ci dans son délire, voulait mettre le feu à la demeure d'un rival où était enfermée une courtisane, alors que Pythagore observait, selon son habitude nocturne, le cours des étoiles. Lorsqu'il comprit que l'adolescent, excité par le chant du mode phrygien, refusait de renoncer à son méfait malgré toutes les admonestations de ses amis, il ordonna de modifier le mode et tempéra l'âme du jeune furieux jusqu'à ramener son esprit à un état totalement pacifié », Boèce, *Traité de la musique*, livre I, 184-185, p. 27.

Contextes

musice discipline capitulum primum). Gaffurius y cite à peu près littéralement le passage de Martianus Capella¹ qui évoque l'effet des modulations graves et du spondée sur l'ivresse², puis mentionne l'athénien au côté de plusieurs *auctoritates* (Archélaos de Milet, Xénophon et Anaxagore)³. Quatre ans plus tard, la même citation de Capella apparaît dans les *Elementa musicalia* de Jacques Lefèvre d'Étaples qui n'a toutefois pas retenu la référence au spondée⁴. En 1507, dans la version augmentée (*Musica*) du traité anonyme de 1500, Johannes Cochlaeus de Wendelstein⁵ reprend la citation de Capella dans la version reformulée par Lefèvre d'Étaples. En 1516, dans la lettre introductive au *De institutione harmonica* de Pietro Aaron, le traducteur Giovanni Antonio Flaminio paraphrase de nouveau Capella dans une version qui rappelle plutôt le *Theorica musice*⁶. En 1518, dans le *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Gaffurius reprend de nouveau l'anecdote dans une version sérieusement remaniée⁷.

Après cette succession relativement rapide des références au maître athénien, il faut attendre quarante ans pour le voir réapparaître dans un traité de musique. Malgré sa volonté de développer un système modal sur la base des autorités classiques, Heinrich Glarean ne cite jamais Damon dans le *Dodecachordon*. Il apparaît en revanche sous la plume de Gioseffo Zarlino qui, dans la première partie des *Istitutioni harmoniche*⁸, mentionne l'anecdote des jeunes gens ivres dans la même logique

1 « Ebrios iuvenes, perindeque improbius petulantes Damon, unus e sectatoribus meis, modulorum gravitate perdomuit; quippe tibicini spondeum canere iubens temulentae dementiae perturbationis infregit ». Martianus Capella, *op. cit.*, p. 29. Voir aussi Marcus Meibomius, *op. cit.* p. 178.

2 « Ebrios iuvenes perindeque improbius petulantes Damon modulorum gravitate perdomuit quippe qui Tibicini spondeum canere iubens temulente perturbationis dementiae infregit », Franchinus Gaffurius, *Theorica musice*, f. a_{ii}^v.

3 « Sed et Archelaus socratis preceptor et Xenophon atheniensis quem dulcedine eloquii et incredibili facilitate musam atticam apellabant atque Demostenes et Anaxagoras et Damon atque Porphyrius libris suis musices excellentiam inserverunt. Phtolomeus musice facultatis librum copiosum edidit. Sed Aristoxenus et Nicomachus atque Aristo atheniensis et Albinus quamplura de consonantiis volumina tradiderunt », Franchinus Gaffurius, *id.*, f. a_{vi}^v.

4 « Damon Pythagoricus ebrios et proinde petulantes adolescentes: gravioribus modulis ad temperantiam reduxit », Jacques Lefèvre d'Étaples, « *Elementa musicalia* », f. f_i.

5 « Damon Pythagoricus ebrios et proinde petulantes adolescentes: gravioribus modulis ad temperantiam reduxit », Johannes Cochlaeus, *Musica*, [f. a₂].

6 « Damon musicus iuvenes ebrios, ac petulantes modulorum gravitate compescuit », Pietro Aaron, *Libri tres de institutione harmonica*, f. B_{ii}^v.

7 « Vinolentos iuvenes improbiusque perinde petulantes modulorum gravitas et tarditas canentis perdomuit: Namque Pythagoraei damonis nutu Tibicen spondeum succinens illorum furentem petulantiam consedavit: temulentae perturbationis dementiae infringens. Plerique enim remissae huiusmodi harmoniae damonem ipsum Atheniensem auctorem consentiunt. », Franchino Gaffurio, *De harmonia instrumentorum opus*, f. LXXXVII^v.

8 « Et questo istesso il Dotto Horatio attribuisce ad Anfione dicendo. *Dictus et Amphion Thebanae conditor arcis | Saxa movere sono testudinis, et prece blanda | Ducere quo vellet*; Da i quali per aventura imparorno li Pithagorici, che con musici suoni intenerivano gli animi feroci; et Asclepiade medesimamente, che molte volte per questa via racchetò la discordia nata nel popolo, et col suono della Tromba restitui l'udito a i sordi. Parimente Damone Pithagorico ridusse col canto a temperata et honesta vita alcuni gioueni dediti al vino et alla lussuria », Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, partie I, p. 6-7.

que ses prédécesseurs, puis, dans la quatrième partie du traité, lui attribue l'invention du mode hypophrygien en se référant à des autorités non identifiées¹. S'il est difficile de savoir à quel auteur Zarlino se réfère précisément, il est possible de mettre en relation cette attribution à la paraphrase de Capella dans le *De harmonia musicorum instrumentorum* de 1518. Gaffurius utilise ce dernier dans le huitième chapitre du quatrième livre qu'il consacre aux modes hypophrygien et hypolydien (*De natura Hypophrygii & Hypolydii Caput Octavum*). Avant de mentionner Damon, il affirme que « l'hypophrygien modère et soustrait la nature et l'excitation du phrygien », puis cite son effet apaisant sur les Lacédémoniens, les Crétois et Alexandre de macédoine². Les « harmonies relâchées » (les modulations graves et le spondée), que Gaffurius attribue à Damon en s'appuyant sur un « consensus d'auteurs » qu'il ne mentionne pas (*plerique enim remissæ huiusmodi harmoniæ damonem ipsum Atheniensem auctorem consentiunt*), ont donc vocation à illustrer l'effet de l'hypophrygien et/ou du phrygien. Le texte de Capella n'associant pas explicitement Damon à une terminologie modale (il ne parle que de « modulations graves » et de « spondée »), son apparition dans ce contexte ne peut s'expliquer que par l'utilisation d'une autre source. Il est peu probable qu'il s'agisse du pseudo-Plutarque qui lui attribue l'invention du « lydien relâché » (et moins encore de Platon qui traite de plusieurs « harmonies relâchées » dans des passages où n'apparaît pas Damon). En revanche, Galien, qui mentionne l'utilisation par l'athénien du dorien pour apaiser l'agitation due au phrygien³, constitue une source possible pour Gaffurius.

Après Zarlino, les autorités relatives à Damon semblent se diversifier dans le corpus théorique. Dans le dernier quart du XVI^e siècle, Girolamo Mei semble avoir été le premier à recourir explicitement à Platon pour définir le personnage de Damon qui devient ainsi le maître de musique de Périclès et un proche de Socrate⁴. Il évoque également la « secte de Damon (les οί περί Δάμωνα)

1 « De gli Inventori delli Modi. Capitolo 4. [...] Et benche intorno gli Inventori delli Modi Antichi nasca quasi l'istessa difficultà; tuttavia potemo havere alcuna cognitione de gli Inventori di molti di loro [...] et alcuni vogliono, che Damone Pithagorico fusse l'inventore dell'Hipofrigio, et Polimnestre dell'Hipolidio », Gioseffo Zarlino, *id.*, partie IV, p. 300-301.

2 « Hypophrygius igitur tonus Phrygii naturam et concitationem moderatur et subtrahit. Lacedemonii et Cretenses tibiis hypophrygium modululum concinentibus a pugna reuocabantur. Alexander Macedo in conuiuio phrygii sono in arma furens mutata in hypophrygium modulatione ad conuiuorum epulas Timothei cithara reuocatus est », Franchino Gaffurio, *De harmonia instrumentorum opus*, f. LXXXVII.

3 « Quare affectum causa cognita, plurimum ad remedii inventionem consert. Idcirco Damon musicus quum esset apud tibicinam Phrygium modulantem, ebriis quibusquam adolescentibus, & insana quaedam pergentibus, Doricum canere iussit : illi vero statim à motu infulso cessarunt: non quòd opiniones rationcinatricis facultatis docerentur à cantionibus tibicinae, sed quod affectibus obnoxia pars animae, quum esset irrationalis, excitaretur, mitigareturque motibus irrationabilibus. », Galien, *De placitis Hippocratis et Platonis*, 9.5

4 « Fuisse namque is docuit ante Aristoxenum, nobilissimum illum huius studii uel facile principem, Epigoneam et Damoneam a suis auctoribus (ut est verisimile) appellatas, illam ab Epigono, quicumque is fuerit, hanc vero a Damone, qui, ni fallor, is est, de quo frequens est apud Platonem mentio et qui summum imperatorem Athenis Periclem musicen docuisse perhibetur, et cum Socrate vixit, fuitque illius sodalis », Girolamo Mei, *De modis*

Contextes

à plusieurs reprises¹. Le recours à Platon permet surtout à Girolamo Mei de placer Damon et ses successeurs au cœur d'une théorie modale de manière plus affirmée que ne le faisait Zarlino. L'athénien intervient dans la définition terminologique² et musicale³ des modes. En 1614, dans le premier tome du *Syntagma Musicum*, Michael Praetorius fait explicitement référence à Galien⁴ puis au pseudo-Plutarque⁵. Toutefois, aucune synthèse biographique à proprement parler ne semble avoir vu le jour avant la parution en 1652 du fameux *Antiquæ musicæ auctores septem* de Marcus Meibomius. Dans une ample note au texte de Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, livre IX)⁶, l'érudit le définit comme « ami et précepteur de Périclès » et « ami de Socrate » en s'appuyant sur l'*Alcibiade* et le *Lachès*. Il y souligne également ses qualités de théoricien des rythmes et des modes en citant les troisième et quatrième livres de la *République*, le *De Musica* du pseudo-Plutarque et le neuvième livre du *De placitis Hippocratis et Platonis* de Galien. À la fin du XVIII^e siècle, Charles Burney établit un premier parallèle entre les couples Damon-Socrate et Obrecht-Érasme⁷. Si Damon l'athénien semble pouvoir être pleinement considéré comme une

musicis antiquorum 1574, Donatella Restani (éd.), p. 105.

- 1 « Qui enim Socrati, cum eo tempore vixerit, quo Damoneae sectae decreta in musicis primas ferrent, Aristoxeneis, quae post sunt facta et ceteris omnino posthabitis in pretio sunt habita, assensisse licuit? », *id.* p.107. Mei ne précise pas ce qu'il entend sous le terme *Damoneae secta*, mais il semble bien se référer à ceux « qui sont autour de Damon » dont parlent Aristide Quintilien et Athenée.
- 2 « Apud hunc enim, in Politia, quum Socrates de modis musicis statueret, ac de Damonis fere sententia rem totam pertractaret Mixolydia, Intensa Lydia [...], Phrygia, Doria, Lydia, Iastia harmoniae nominatur », *id.* p. 135. Mei profite de ce passage pour la sentence de Damon au sujet de l'immutabilité des lois et de la musique que rapporte Platon (*République IV*). « Socrates igitur quum sibi optimus rei publicae status videtur exponeret atque institueret, eumque mutationibus obnoxium minime vellet, eos tantum musices modos probavit, qui ad id maxime conducerent, eosque perpetuos ac solos admitti placuit atque umquam nullam ob causam immutari. Damonis enim prorsus assentiendum censuit, qui nisi cum publicarum legum mutatione musices modos mutari posse negabat, suaeque sententiae eiusmodi rationem Damonem afferre solitum veteres prodiderunt [...], *id.*, p. 136.
- 3 « Horum vero, uti monstratum est, Mixolydius sane ac Lydius acutissimi fuere, Hypolydius et Hypophrygius gravissimi; Phrygius et Dorius inter hos quasi medii, quorum hic gravioribus, Phrygius vero acutoribus, non tamen eosdem iisdem nominibus appellatos apud priscos, et praesertim apud Damoneae sectae addictos, vel ex Platone aperte deprehendi potest », *id.*, p. 135. Au propos de la distinction entre le mixolydien et le lydien relâché : « Cuius quidem, nec non eius, quae illi propinqua fuerit iastia, auctorem perhiberi Damonem affirmavit », *id.* p. 138 et « Quo sane argumento quam Plato lydium, Plutarchus vero de Damone (ut tum ferebatur) acceptam, Remissam Lydiam vocarunt, eandem esse harmoniam plane convincitur, *id.* p. 139. Puis sur l'incertitude de la terminologie selon les auteurs . « Itaque apud Platonem quae tum de Damonis nimirum sententia Intensa Lydia dicta est, apud hos atque itidem apud ipsum Aristotelem Lydia exstitit, nulla sane adiuncta intentionis nota, [...], *id.*, p. 141.
- 4 « In quinto dogmatum Hippocratis & Platonis scripsit Galenus verba *Posidonii Philosophi*. Damon, inquit, Milesius, cum ad Tibicinam accisset, quae Phrygiis modis adolescentes quosdam temulantos ad furorem usque incenderat, iussit ad Doricas leges tonum demittere: quo illi demulsi quievere » (vient ensuite la citation de Boèce à propos de Pythagore, *Syntagma Musicum*, t. 1, p. 205). Michael Praetorius recopie ici le *Poetices libri septem* de Giulio Cesare Scaligero (1561, p. 31). La même référence à Galien par l'intermédiaire de Scaligero réapparaît dans le *Syntagma Musicum*, t. 1, p. 350.
- 5 « Damon verò Atheniensis, ejus offensus gravitate adeò flexisse eam dicitur, ut illi contrariam fecerit: quam iccirco *Lydiam remissam* dici voluit », *Syntagma Musicum*, t. 1, p. 351.
- 6 Marcus Meibomius, *Antiquae musicae auctores septem*, p. 300-302.
- 7 « The next eminent Contrapuntist, in point of time, Okenheim, Josquin, and Henry Isaac, is JACOB HOBRECHT, or OBRETH, a Nethermander, who initiated Erasmus, when a youth, in the secrets of his art, as Damon was

autorité de la théorie musicale à partir du XVII^e siècle, son rôle de pédagogue semble avoir été mis en valeur plus tardivement encore. Dans les traités de théorie musicale antérieurs ou contemporains au *Laude libro primo*, Damon n'est donc mentionné qu'au travers de l'autorité de Martianus Capella. Avant 1518, il n'est jamais inséré dans une théorie modale effective et n'est signalé que comme un homme qui utilisa l'effet de la musique pour apaiser des corps agités. Il serait hâtif de penser que les quatre traités faisant référence à Damon avant cette date soient le reflet du statut que les musiciens de la fin du XV^e siècle accordaient à l'athénien. Si l'on ne peut douter que ceux-ci l'aient connu, il n'est pas certain qu'ils lui aient reconnu une valeur particulière. En effet, dans le passage des *Noces de Philologie et de Mercure* que ces textes exploitent, la *Musique* énumère ses bienfaits apportés sur terre¹. Ce discours constitue un véritable « puits d'*exempla* » où, au côté de Damon, se succèdent Crétois, Lacédémoniens, Amazones, Sybarites (dont les activités guerrières sont accompagnées d'instruments), les maladies du corps, de l'esprit et de l'âme, les frénétiques (soignés par les sons à l'exemple d'Asclépiade, Théophraste, Xénocrate, Thalès de Crète ou Hérophile), les révoltes plébéiennes (étouffées par la musique), le cri des enfants, et d'innombrables animaux (cerfs, poissons, cygnes, éléphants, oiseaux, dauphins, serpents) et objets ou phénomènes naturels (éclipses lunaires, îles mobiles, mer, rocher) sensibles à la musique. Ces *exempla*, dont aucun n'est

formerly the Music-master of Socrates. », Charles Burney, *A General History of Music*, vol. 2, London, 1782, p. 525.

1 « Quid quod bella victoriaeque undique meis cantibus conquistae? Nam Cretes ad citharam dimicabant: Lacedaemonii ad tibias. nec ante adgredebantur fata proeliorum, priusquam illis contingeret litare Musis. Quid? Amazones nonne ad calamos arma tractabant? Quarum una, quae concipiendi studio venerat, cum Alexandrum salutaret, donata tibicine, ut magno munere, gratulata discessit. Lacedaemonios in Graecia, in Italia Sibaritas tibicines ad praelia praeire quis nesciat? Tubas non solum sonipedes atque bella, sed agona acere certamenque membrorum nunc quoque compertum. Quid? Pacis munia nonne nostris cantibus celebrata? Graecarum quippe urbium multae ad lyram leges decretaeque publica recitabant. Perturbationibus animorum corporeisque morbis medicabile crebrius carmen insonui; nam Phreneticos symphonia resanavi, quod Asclepiades quoque medicus imitatus. Cum consulentibus urbium patribus plebis inconditae vulgus infremeret, seditiones accensas crebrior cantus inhibuit. Ebrios iuvenes perindeque improbius petulantes Damon, unus e sectatoribus meis, modulorum gravitate perdomuit; quippe tibicini spondeum canere iubens, temulentae dementiam perturbationis infregit. Quid? afflictionibus corporeis nonne assidua medicatione succurri? Febrem curabant vulneraque veteres cantione; Asclepiades item tuba surdissimis medebatur; ad affectiones animi tibias theophrastus adhibebat. Schiadas quis nesciat expelli aulica suavitate? Xenocrates organicis modululis lymphaticos liberabat. Thaletam Cretensem citharae suavitate compertum morbos ac pestilentiam fugavisse. Herophilus aegrorum venas rhythmorum collatione pensabat. Animalium vero sensus meis cantibus incunctanter adduci saltem Thracius citharista perdocuit; in quo non fabula, sed veritas gloriam procreavit. Unde enim cervi fistulis capiuntur, pisces in stagno Alexandriae crepitu detinentur, cygnos Hyperboreos citharae cantus adducit? Elefantos Indicos organica permulsos detineri voce compertum, fistulis aves allici comprobatur, infantibus crepitacula vagitus abrumpere; fides Delphinis amicitiam hominum persuaserunt. Quid canticis allici dirumpique serpentes, glandem ferunt messeque transire, manes cieri luanmque laborare?. In Thracia Orpheo canente glandem ferunt messeque transire, manes cieri, Lunamque laborare. Nonne ipsius vetustatis persuasione compertum in Lydia nymphae insulas dici, quas etiam recentior asserentium Varro se vidisse testatur, quae in medium stagnum a continenti procedentes cantu tibiatarum primo in circulum motae, dehinc ad litora revertuntur? In Actiaco littore mare citharam sonat; Megaris saxum ad ictum pulsus cujuscunque fidicinat Possem innumera a me mortalibus collata percurrere, ut non me terras fugiendi studio reliquisset, sed ingratae humanitatis ignaviam viderer iure damnasse; sed jam ad artis praecepta desiliam, ut nupturae virgini promissum munus impendam » Martianus Capella, *op. cit.*, p. 31.

Contextes

particulièrement relevant du point de vue de la théorie musicale, ont été exploités à divers degrés par Gaffurius, Lefèvre d'Étaples, Cochlaeus et Flaminio. Tous sont situés dans l'introduction des traités qui vise à présenter les vertus de la musique, ce qui explique sans doute la densité des autorités que l'on y trouve. Capella n'est en effet pas la seule référence de ces quatre textes qui abondent de références, notamment à Boèce et Quintilien.

Insérée dans un système de référence plus large, l'anecdote de Damon en est indissociable. La valeur que chacun de ces auteurs a pu lui attribuer ne peut s'envisager que dans leur relation à l'ensemble du passage de Capella. Dans la mesure où l'on ignore ce que chacun de ces auteurs pensait effectivement de la référence qu'il reproduit, cette valeur ne semble pouvoir être appréciée que par les différences (ou les similarités) des choix effectués. Ces quatre textes réunissent 18 *exempla* copiés plus ou moins littéralement du texte de Capella. Ils sont associés à quelques citations de Boèce (*De institutione musica*)¹, de Quintilien (*Institution oratoire*)² et à une (classique) mention de Timothée de Milet. Celles-ci sont partagées par plusieurs de ces auteurs, participant pleinement au système de références dans lequel apparaît le maître athénien. Aussi a-t-il paru utile de les rapporter ici. Le modèle à l'origine de la mention de Timothée est difficilement identifiable tant le poète de Milet a fréquemment été cité. Toutefois, chez Gaffurius la mention de Timothée est identique à un passage du premier traité du *Musices opusculum* (1487) de Nicolò Burzio³ que l'on retrouve plus tard chez Nicolaus Wollick (*Enchiridion musices*, 1512), Joachim Vadianus (*De poetica et carminis ratione*, 1518) et quelques autres. N'ayant pu identifier une source précise, on ne peut déterminer avec précision si les deux auteurs se réfèrent à un modèle commun, ou si Gaffurius a simplement copié son prédécesseur. Chacun de ces auteurs entretient un rapport particulier au texte de Capella. Le recopiant littéralement ou le paraphrasant, ils ne se placent pas dans une relation entièrement servile vis-à-vis de leur source. Ils en retiennent certains exemples, en ignorent d'autres, y ajoutent des références extérieures et réorganisent leur modèle dans une narration autonome. Derrière l'élaboration de ce discours au contenu nécessairement conventionnel, on décèle (dans une certaine mesure) la valeur accordée par ces quatre auteurs à chacun des exemples de Capella. La sélection (ou le rejet) de certains d'entre eux en constitue sans doute la dimension la

1 « Terpander atque Arion Methymneus Lesbios atque Iones gravissimis morbis cantus eripuerunt praesidio », Boèce, *Traité de la musique*, livre I, 184, p. 28.

2 « Non igitur frustra Plato civili viro, quem πολιτικόν vocat, necessariam musicen credidit », Quintilien, *De l'Institution oratoire*, t. 1, livre I-10, 15 et « Atque eam natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores velut muneri nobis dedisse », *ibid.*, I-10, 16.

3 « Timotheum: qui cunctis musicis antecellens. quotiens enim libvisset: animos hominum et vehementi accendebat armonia: rursusque molli ac placida plagabat », Nicolò Burzio, *Musices opusculum, tractatus primus*, f. b^v.

plus lisible, mais la modalité de leur insertion dans le nouveau texte (qui les isole, ou au contraire les intègre à une portion plus large de l'original), n'est pas moins signifiante.

Organisation des citations de Capella chez Gaffurius, Lefèvre d'Étaples, Cochlaeus et Flaminio¹

	Quintilien		Boèce		Burtius ?		Capella													
	1	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Gaffurius			1 [...]					7	3	8	*	4	5	6						
Lefèvre	<i>1</i>		9 [...]	2	10	11	12 [...]	3a	3b	4	5 [...]	6	7	8	10				<i>12</i> [...]	
			11													13	14	15	16 [...]	17
Cochlaeus	1	2		4					6			7	8						9	
	3		5														10	11 [...]		
Flaminio	<i>1</i> [...]				3 [...]	2 [...]		8	4	6		5	7		9			11	12	
													10 [...]				13 [...]			
		14																		

1, 1, 1, 1 : degré de littéralité de la citation

Des quatre auteurs, Gaffurius copie sans doute Capella le plus littéralement. Si la majorité de ses citations sont exactes, il tend à réorganiser la structure originale. Il place à la fin de son texte les premiers passages de Capella après l'insertion d'un passage de Boèce. Néanmoins, certains *exempla* sont présentés dans un ordre identique à celui du modèle (2-3-4 et 10-11-12), ce qui n'est pas sans conséquences sur l'interprétation de la référence puisque de telles séries interdisent d'accorder aux *exempla* une autonomie. À l'inverse, Lefèvre d'Étaples paraphrase presque systématiquement son modèle, mais suit scrupuleusement l'ordre donné par Capella. Exception faite de l'insertion de Boèce et d'une référence à Timothée de Milet, la seule intervention sur l'organisation générale du modèle est l'inversion d'une citation (17) de Capella dont la présentation est anticipée de quelques lignes. La présence du même passage de Boèce chez Gaffurius et Lefèvre est probablement due au hasard, les deux auteurs ayant manifestement directement copié le *De Musica* (Lefèvre signale sa source : *divus Severinus autor est*). L'exacte similarité entre la formulation des *exempla* de Lefèvre

¹ La numérotation renvoie aux *exempla* de la liste ci-dessous.

Contextes

et celle de Cochlaeus démontre que ce dernier n'a pas eu recours à Capella. Il a élaboré son texte à partir des *Elementa musicalia* sans jamais, semble-t-il, remonter à la source. Quoiqu'il n'en retienne qu'une faible partie, Cochlaeus reproduit assez mécaniquement le texte de Lefèvre d'Étapes, allant jusqu'à paraphraser son introduction. Il ne modifie l'organisation de son modèle qu'en mentionnant Timothée de Milet et en introduisant un passage de Quintilien que l'on retrouve (organisée différemment) chez Flaminio. Réalisé à partir d'une pré-sélection, le choix des *exempla* de Capella n'est pas moins signifiant chez Cochlaeus, mais ils exigent d'être considéré avec précaution. De tous ces auteurs faisant mention de Damon, Flaminio adopte la position la plus libre vis-à-vis de Capella. Il le paraphrase le plus souvent et n'en conserve l'organisation que très partiellement. Malgré cette indépendance par rapport à sa source, Flaminio ne s'en détache pas toujours entièrement.

Bien qu'il ne reproduise pas certaines séquences d'*exempla* dont l'agencement a été conservé par les autres auteurs (par exemple 10-11-12, devenue 4-5-6 chez Gaffurius et 7-8-10 chez Lefèvre, avec l'insertion de Boèce en 9), il est possible de repérer certains cas de relative stabilité. La série 14-15-16 de Capella, conservée par Lefèvre, est reproduite avec une simple inversion des deux derniers termes (11-13-12). De même, la séquence 2-3 (10-11 chez Gaffurius) devient 3-2 chez Flaminio. Malgré leur présentation légèrement différente, la permanence de ces séquences d'*exempla*, imputable à une reproduction « automatique » du texte original, est révélatrice de leur relative absence d'autonomie. Ainsi, la série « animalière » de Capella (13-16), où l'on trouve les cygnes, les éléphants, les enfants et les dauphins, est-elle énoncée comme un seul groupe (dont la taille ou la forme varie légèrement) par trois des quatre auteurs. Il en va de même de Xénocrate, Thalès et Hérophile (10-11-12) et des Crétois et des Amazones (2-3) chez Gaffurius et Lefèvre. Peut-être parce qu'il apparaît dans un contexte moins cohérent que les exemples précédents, Damon n'est inséré dans son contexte original (5-8) que par Lefèvre, ce qui peut s'expliquer par sa propension à conserver la forme originale.

En terme de fréquence de citation, Flaminio est le plus proche de Capella avec 15 occurrences. Vient ensuite Lefèvre d'Étapes qui le reprend 12 fois, puis Gaffurius (10 fois)¹ et Cochlaeus (7 fois seulement). Le faible taux de citation de ce dernier s'explique certainement par le fait qu'il travaille sur une source secondaire. Seuls trois *exempla* ont été unanimement retenus : Damon (7), Xénocrate (qui « utilisait les modulations des instruments pour libérer les

¹ On pourrait ajouter une occurrence à ce décompte, Gaffurius se référant à Théophraste en des termes parfois proches de Capella (« Et Theophrastus viperarum morsibus tibicinem scite modulate que adhibitum mederi censuit »). Toutefois, tandis que chez Capella le philosophe utilise le tibia pour soigner les « affectations de l'âme » (*affectiones animi*), il utilise chez Gaffurius le même instrument contre les morsures de vipère.

lymphatiques », 10) et Thalès de Crète (qui « échappa aux maladies et pestilences en les retenant par la douceur de sa cithare », 11). Trois autres ont également été sélectionnés par tous, à l'exception de Cochlaeus¹ : le médecin Asclépiade (qui « a soigné des frénétiques grâce une symphonie », 5), la révolte plébéienne (« étouffée par un chant intense » *crebrior cantus*, 6) et Hérophile de Chalcédoine (qui « comparait les veines (le pouls) des malades aux rythmes », 12). La plupart des *exempla* choisis par un ou deux auteurs seulement décrivent des cas collectifs ou naturels. Gaffurius et Flaminio ont sélectionné les Crétois (qui « combattaient au son de la cithare », 2) et les Amazones (qui « maniaient les armes accompagnées de flûtes », *calamos*, 3) ; Gaffurius et Lefèvre, les anciens (qui « soignaient la fièvre et les blessures par le chant », 8) ; Lefèvre et Flaminio, Théophraste (qui « utilisait le tibia pour soigner les affectations de l'âme », 9) et les éléphants d'Inde (qui « sont maîtrisés par le son des instruments », 14). Remarquons que Théophraste est également mentionné par Gaffurius qui, on l'a dit, utilise une autre source. Le choix des citations de Capella (1, 15-16-17) communes à Lefèvre et Cochlaeus, doit bien sûr être imputé au premier. Elles peuvent donc être considérées comme isolées, au même titre que les Lacédémoniens (4) retenus par Gaffurius et les cygnes hyperboréens (13) retenus par Lefèvre. Des six personnages cités nommément par Capella pour avoir utilisé les effets de la musique – Asclépiade (5), Damon (7), Théophraste (9), Xénocrate (10), Thalès (11) et Hérophile (12) – seul Théophraste n'a pas été retenu par une majorité d'auteurs. Les *exempla* privilégiés dans l'ensemble des textes étudiés sont ainsi associés à une figure « historique » susceptible de leur conférer une valeur d'autorité. De ce point de vue, il est remarquable que Lefèvre (3a-b) ait attribué à Asclépiade l'épisode de la révolte, personnalisant ainsi le seul passage de Capella qui, malgré l'absence d'autorité, ait été majoritairement retenu.

La présence de Damon dans ces quatre traités semble surtout pouvoir s'expliquer par la qualité nominative de l'anecdote. Il ne bénéficie d'aucun traitement particulier en regard des cinq autres personnages cités par Capella, si ce n'est peut-être sa présentation plus autonome dans les ré-élaborations du texte original. Toutefois, comme on l'a vu, celle-ci est plus probablement explicable par le contexte immédiat dans lequel la source le présente qu'à une réelle volonté de le mettre en évidence. L'utilisation par le maître athénien des effets de la musique ne semble pas avoir été plus remarquée que celle des médecins évoqués par Capella. De même, avant 1518 elle n'a jamais été

¹ Deux autres *exempla* (15 et 16) ont eu les faveurs de trois auteurs (Lefèvre, Cochlaeus et Flaminio). Toutefois, il n'est pas certain que leur mention par Cochlaeus soit le résultat d'un choix à proprement parler. Chez ce dernier, ils apparaissent dans une série (9-11) dont la structure est identique chez Lefèvre (12-16). Aussi leur portée semble-t-elle moins déterminante.

Citations de Capella chez Gaffurius (1492), Lefèvre d'Étaples (1496), Cochlaeus (1507) et Flaminio (1516)

Capella (1)	Pythagorei etiam docuerunt, ferociam animi tibiis, aut fidibus mollientes [...]
Lefèvre (2), Cochlaeus (4)	Pythagorici enim animorum ferociam tibiis, fidibusque emolliabant.
Capella (2)	Nam Cretes ad citharam dimicabant [...]
Gaffurio (10)	Cretes ad cytharam dimicabant.
Flaminio (3)	Cretes quoque ad cytharam praelia inibant. [...]
Capella (3)	Quid Amazones? nonne ad calamos arma tractabant? Quarum una, quæ concipiendi studio venerat, cum Alexandrum salutaret, donata tibicine, ut magno munere, gratulata discessit.
Gaffurio (11)	Amazones ad calamos arma tractabant quarum una que concipiendi studio venerat cum Alexandrum salutaret donata tibicine ut magno munere gratulata discessit
Flaminio (2)	Ad tibias quoque pugnabant amazones, quarum una cum ad Alexandrum macedonum regem concupiendi gratia venisset, donata postmodum ab eo tibicine , ut magno munere lætata discessit [...]
Capella (4)	Lacedæmonios in Græcia, in Italia T[S]ibaritas tibicines ad praelia præire quis nesciat? [...]
Gaffurius (12)	Lacedemonii in græcia in Italia Sabariste tibicines ad prelia præibant [...]
Capella (5)	Nam f[Ph]reneticos symphonia resanavi. Quod Asclepiades quoque medicus imitatus,
Gaffurio (7)	Asclepiades medicus freneticorum mentes morbo turbatas sepe per symphoniam sanitati restituit.
Lefèvre (3a)	Esclepiades (cf. Lefèvre, 3b.)
Flaminio (8)	Phreneticis etiam symphonia mentem restituit quod Asclepiades medicus experimento comprobavit
Capella (6)	Cum consulentibus urbium patribus plebis inconditæ vulgus infremeret, Seditiones accensas crebrior cantus inhibuit.
Gaffurio (3)	Cum consulentibus quoque urbium patribus plebis incondite uulgu infremeret seditione accensos crebrius cantus inhibuit
Lefèvre (3b)	fremetis vulgi seditiones crebro cantu compescuit. Idemque tuba surdis medebatur.
Flaminio (4)	Populares seditiones crebro cantus inhibuit.
Capella (7)	Ebrios iuvenes, perindeque improbius petulantes, Damon unus è sectatoribus meis modulorum gravitate perdomuit. Quippe tibicini spondeum canere iubens, temulentæ perturbationis dementia infregit. [...]
Gaffurio (2)	Ebrios iuvenes perindeque improbius petulantes Damon modulorum gravitate perdomuit quippe qui Tibicini spondeum canere iubens temulente perturbationis dementia infregit.
Lefèvre (4), Cochlaeus (6)	Damon Pythagoricus ebrios et proinde petulantes adolescentes: grauioribus modulis ad temperantiam reduxit
Flaminio (6)	Damon musicus iuvenes ebrios , ac petulantes modulorum gravitate compescuit.
Capella (8)	Febrem curabant, vulneraque veteres cantione [...]
Gaffurio (8)	Febrem curabant veteres et vulnera cantu.
Lefèvre (5)	Febrem et vulnera: musica modulatione curavit antiquitas [...]
Capella (9)	Ad affectiones animi tibias Theophrastus adhibebat. [...]
d'Étaples (6)	Theophrastus ad animi perturbationes moderandas musicos adhibuisse memoratur modulos. [...]
Flaminio (5)	Theophrastus ad affectiones animi tibias adhibebat.
Capella (10)	Xenocrates organicis modulis lymphaticos liberabat.
Gaffurio (4)	Xenocrates organicis modulis lymphaticos liberabat.
Lefèvre (7), Cochlaeus (7)	Xenocrates organicis modulis lymphaticos liberavit.
Flaminio (7)	Xenocrates organica modulatione lymphaticos sanabat.
Capella (11)	T[h]aletem Cretensem cytharæ suavitate compertum morbos, ac pestilentiam fuguviße.
Gaffurio (5)	Thaletem cretensem cytharæ suavitate compertum est morbos ac pestilentiam fugasse.
Lefèvre (8), Cochlaeus (8)	Tales Cretensis suavitate cithare. morbos, pestilentiamque fugavit.
Flaminio (10)	Tales cretensis suavitate cytharæ morbos, ac pestilentiam fugavit. [...]

Capella (12)	Herophilus ægrorum venas rhythmorum collatione pensabat. [...]
Gaffurio (6)	Ierophylus egrotantium venas pulsusque rithmorum colatione pensabat:
Lefèvre (10)	Herophilus medicus ægrorum venas musicis pensiculabat numeris.
Flaminio (9)	Herophilus etiam ægrorum venas rhythmorum collatione pensabat.
Capella (13)	Cygnos hyperbboreos cytharæ cantus adducit.
Lefèvre (13)	Cygni hyperborei cithare cantibus alliciuntur.
Capella (14)	Elephantes indicos organica permultos detineri voce compertum.
Lefèvre (14)	Elephantes indi organica dulcedine permulcentur. Avicue fistulis irretiuntur.
Flaminio (11)	Elephantos etiam organica detineri voce compertum est.
Capella (15)	[...] Infantibus crepitacula vagitus abrumpere.
Lefèvre (15), Cochlaeus (10)	Teneros adhuc infantium sensus permouent cantus, crepitaculaque vagientum sedant.
Flaminio (13)	Infantum quoque uagitus crepundia sedant. [...]
Capella (16)	Fides delphinis amicitiam hominum persuasere[unt]. Quid cantibus[canticis] allici dirumpique serpentes?
Lefèvre (16)	Delphinos suis sibi fidibus conciliauit Arion Serpentes cantibus rumpuntur [...]
Cochlaeus (11)	Delphinos suis sibi fidibus conciliauit Arion. [...]
Flaminio (12)	Fides delphinis amicitiam hominum persuasere.
Capella (17)	[In Thracia Orpheo canente] Glandem ferunt mebesque transire, manes cieri, Lunamque laborare. [...]
Lefèvre (12), Cochlaeus (9)	Thracius Orpheus ferarum sensus fidibus, cantuque inflexit. hoc est ferinos hominum mores leges ad citharam canendo ad moderatam humanitatem reduxit. [...]
Capella (18)	[In Actiaco] In attico littore mare cytharam sonat. Megaris saxum ad ictum pulsus cuiuscunque fidicinat [...]
Lefèvre (17)	In actiaco littore mare citharam personare memorantur. Megaris citharam personat saxum: et ad cuiuslibet pulsantis ictum fidicinat. [...]
Burzio (1)	Timotheum: qui cunctis musicis antecellens. quotiens enim libuisset: animos hominum et vehementi accendebat armonia: rursusque molli ac placida plagabat.
Gaffurio (1)	Thimotheus cunctis musicis longe antecellens quoties libuisset animos hominum et uehementi accendebat harmonia rursusque molli ac placida placabat quippe cum in Alexandri conuiuio phrigium cantum modularetur [...]
Lefèvre (11), Cochlaeus (5)	Tymotheus autem musicus dum voluit efferatum reddidit Alexandrum ad armaque furentem atque aliter cum libuit ab armis ad conuiuia retraxit emollitum.
Boèce (1)	Terpander atque Arion Methymneus Lesbios atque Iones gravissimis morbis cantus eripuerunt præsidio.
Gaffurio (9)	Terpander et Arion lesbios atque Iones gravissimis morbis cantus eripuerunt præsidio. [...]
Lefèvre (9)	Terpander et Arion Aones et lesbios cantu a gravissimis morbis leuasse: diuus Severinus autor est.
Quintilien (1)	Non igitur frustra Plato civili viro, quem politikon vocat, necessariam musicen credit [...]
Cochlaeus (1)	Non igitur (inquit ipse) frustra Plato civili viro (quem politicum vocant) necessariam musicen credit.
Flaminio (1)	Diuinus Plato civili viro necessariam musicen credit, [...]
Quintilien (2)	Atque eam natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores velut muneri nobis dedisse [...]
Cochlaeus (2)	Atque eam natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores veluti muneri nobis dedisse: [...]
Flaminio (14)	[...] quod natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores, velut numeri nobis dedisse.
Lefèvre (1)	[...] Commendant et eam mirifici eius effectus.
Cochlaeus (3)	At quantifaciunda fit suis ex effectibus (mirificis sane ac stupendis) non facile dixerim.

(Ce passage des *Noces* varie légèrement selon l'édition. On donne ici la version moderne, signalant entre crochets les variantes de la leçon de Meibom, manifestement plus proche du modèle utilisé par Gaffurius, Lefèvre et Flaminio (cf. 4, 5, 17 et 18).

associée à une théorie musicale effective. L'apparition d'un spondée et des « modulations graves » dans l'anecdote rapportée par Capella ne paraît pas avoir été chargée d'un sens plus profond que ne l'est l'analogie entre le pouls et le rythme de Hérophile ou la thérapie des lymphatiques de Xénocrate. Damon ne semble pas avoir été perçu différemment des autres *exempla* présentés par Capella et doit être considéré comme un « motif banalisé » d'un discours portant sur les vertus de la musique. En cela, il représente à la fin du XV^e siècle un personnage indéniablement connu mais probablement pas reconnu. À moins d'imaginer qu'un siècle et demi avant Meibom, Innocentius Dammonis ait effectué une synthèse de l'ensemble des sources dont il pouvait disposer pour étoffer le portrait de l'athénien, il est difficile d'envisager qu'il ait pu lui accorder un statut suffisamment proéminent pour s'en réclamer. Le pseudonyme Dammonis, que l'on devrait entendre comme *filius Dammonis*, s'adresserait alors à un public incapable de reconnaître dans cette revendication un *peridammonai*, et moins encore une évocation du précepteur de Socrate et d'un musicien célèbre pour avoir initié la tradition de l'éthos des modes.

1.3 Le toponyme et gentilé dammonis : hypothèse ultramontaine

Si l'hypothèse d'un pseudonyme se référant à Damon paraît bien fragile, le nom de l'auteur du *Laude libro primo* n'est pour autant pas inexplicable. En plaçant en amont de leur réflexion une relation causale entre la culture dont témoigne le recueil et le lieu de naissance de son auteur, les tentatives d'identification menées jusqu'à ce jour ont occulté une évidence onomastique : de même que l'adjectif toponymique *dammis* est la conjugaison latine du radical germanique *damm* (ou *dam*), *dammonis* est construit sur *dammone* (ou sur sa forme plus archaïque *dampmone*), qui comme le précédant, désigne une digue ou un môle. Les nombreux *Urkundunbücher* publiés depuis la seconde moitié du XIX^e siècle sont des témoins aisément accessibles de l'usage du terme *dammone* dans les sources latines de la sphère linguistique germanique (et non du latin *moles*). À titre d'exemple, le minotage est à l'origine d'une importante documentation mentionnant une digue sous le vocable *dammone* : les moulins, à vent comme à eau, sont y fréquemment installés. Près de Rostock, un moulin situé sur une digue (*molendinum in dammone*) est hérité en 1262¹, et un siècle plus tard, de nombreuses transactions y sont effectuées autour d'une « digue des moulins » (*dammone molendinorum*)². En 1316-1318, puis en 1320, la municipalité de Lübeck perçoit les taxes sur le

1 « 1262 : [...] Domina Berta obtinebit domum illam et hereditatem, in qua dominus Johannes moriebatur, et molendinum in dammone extra civitatem Rozstock », Verein für Mecklenburgische Geschichte (éd.), *Mecklenburgisches Urkundenbuch*, vol. 2, p.197.

2 1352 : « Feria sexta post Jubilate/ Johannes Gholdenstede cum consensu Katherine, vxoris sue, et Alheydis, sororis ipsius, et Johannis de Reken, viri ipsius Alheydis, resignavit et inscribere fecit domino Johanni de Kyritze et Hinrico

revenus de deux moulins *in dammone*¹. À Hanovre, un moulin proche d'une digue (*molendinum situm juxta Dammonem*) fait l'objet du paiement de droit d'exploitation en 1312². En 1332, dans le Harz en Basse Saxe, les *comites* de Mansfeld sont en conflit avec le monastère de Walkenried au propos de saules plantés sur une digue (*salices in dammone*)³.

Mais *dammone* possède une valeur toponomastique plus précise, désignant fréquemment des villes dont le nom est associé à la digue. L'archidiacre de Appingedam (Delfzijl, près de Groningen en Frise) entre 1548 et 1550⁴, Johannes Winschoten, est nommé *archidiaconus terrarum Phrisie et in Dammone pastor*. Une liste d'étudiants dressée par Samme Zijlstra semble montrer que l'avant-port frison est fréquemment désigné sous ce vocable⁵. Plus à l'est, en Basse Saxe, Dammstadt (petite

Pelegrimen ipsis equaliter molendinum cum omnibus suis fructibus in dammone molendinorum situm, quod Conradi Border fuerat, pro perpetuis redditibus, quos dominus Arnoldus Copman in eodem molendino habuerat, ipsum eis resignans et warandiam promittens », Verein für Mecklenburgische Geschichte, *op. cit.*, vol. 13, p. 173.

1387 : « Thydericus Wilde, filius domini Gherwini Wilden, cum consensu Elyzabeth matris sue et domini Lodewici Crusen et Hinrici Witten, tutorum filiorum domini Gerwini bone memorie, inscribere fecit sorori sue Heseken, sanctimoniali in monasterio beate Crucis in Rozstok, XXIII marc. redditus ad tempora vite sue de molendino suo in dammone molendinorum ante Rozstok sito in quatuor terminis anni expedite percipiendos ». Verein für Mecklenburgische Geschichte, *op. cit.*, vol. 21, p. 157.

1387 : « melioracionem domus sue circa medium forum, quam inhabitat, site et omnia bona propria dicta varende hae in eadem domo nunc existencia cum cista pannorum, melioracionemque molendinorum, videlicet fullonum, id est walkemole, et frumentorum in aggere vel dammone molendinorum sitorum, in eo, quod domus et molendina meliora sunt, quam prius sunt obligata. » Verein für Mecklenburgische Geschichte, *op. cit.*, vol. 21, p. 265.

1 « Notandum, quod molendinarii ciuitatis dabunt annuatim de molendinis in dammone dominis canonicis sancti Nicholai in festie Omnium Sanctorum, in Conversione sancti Pauli, Ambrosii, Viti et Egidii, in quolibet dietorum restorum XX modios siligini, XII modios tritici et duo talenta brasii ordeacii, ac in resto Martini XIII sol. den. pro uno porco ». Verein für Lübeckische Geschichte, « Urkundenbuch der Stadt Lübeck », vol. 2, n° 2, p. 1057, n. 25.

« Notum sit, quod ciuitas emit duo molendina venti intra valuam urbis sita a Johanne de sancto Jacobo et Hinrico molendinario, que ciuitas locavit molendinariis in dammone ad duos annos contiguos, qui quolibet anno de quolibet istorum molendinorum venti dabunt civitati redditus decem marcarum annuatim, et est quodlibet molendinum taxatum et estimatum super C marc. den. [...] Intraverunt anno Domini MCCCXX, Viti et Modesti », Verein für Lübeckische Geschichte, *op. cit.*, vol. 2, n° 2, p. 1059.

2 « 1312 Aug. 16 : [...] Ego Wulbrandus miles de Redhen una cum heredibus meis protesto publice per presentes, quod inclitus dominus noster, Otto dux de Brunswig et de Luneborch, cum suis veris heredibus obligavit nobis molendinum situm juxta Dammonem in Honovere pro sexaginta marcis Bremensis argenti [...] Datum anno Domini M°. CCC°. XII°. in crastino assumptionis beatis virginis Marie. (Königl. Archiv) », Carl Ludwig Grotefend, *Urkundenbuch der Stadt Hannover*, pp.105-106.

3 « 1332, die adnunciationis : Burchardus et Gebehardus comites de Mansveld protestantur, sic fore placitatum inter monasterium Walkenred. et villanos de Herendorp et Schapeslorp super fluxu aquae vel instrumento « flotrenne » dicto molendini in Kaldenhusen, ut instrumentum hoc ad spacium 1 pedis subtrahatur per monasterium et salices in dammone exteriori extirpentur, sed in attero dammone monachi plantare possint salices. », Historischer Verein für Niedersachsen (éd.), *Die urkunden des stiftes Walkenried*, vol. 2, n° 1, bis 1400, p. 297.

4 « Johannes Vynschote, officialis archidiaconus terrarum Phrisie et in Dammone pastor », Wilhelm Kohl (éd.), « Bistum Münster, n° 7, Die Diözese », p. 132.

5 Samme Zijlstra, *Het geleerde Friesland, studenten ca. 1380 – 1650*. Cette liste doit toutefois être consultée avec précaution, Samme Zijlstra ayant systématiquement associé les occurrences de *Dammone* ou *Damme* à Appingedam. Arnoldus Nicolai Dammonis, prêtre à Sankt Kolumban de Cologne, professeur de théologie et recteur de l'université, probablement originaire de Zélande (*cf. infra*), y est considéré comme frison. De même, son interprétation de l'origine des étudiants ne prend pas en compte les diocèses. Ainsi, p. 52, Johannes de Dammis (1474) du diocèse de Utrecht (Trai.) et Ludolphus de Dammone (1471) du diocèse de Münster (Mon.) sont tous

Contextes

ville hors des murs de Hildesheim qui en deviendra un faubourg) est désignée de la sorte à 41 reprises dans le *Urkundenbuch* de l'archevêché (dont 3 *Dammonis/onem*, 29 *de Dammone* et 9 *Dampmone*)¹. Un office rimé dédié à saint Bernwardus, évêque de Hildesheim porte en acrostiche la signature de son compositeur (*Albertus de Dammone me dat suo pio patrono*)². Non loin de là, les deux frères Thilo et Bernardus, résidents à Braunschweig, sont successivement désignés comme *van deme Damme* et *de Dammone*³. Toujours à Braunschweig, au chapitre de St. Blasius, on repère

deux considérés comme originaires de Appingedam.

- 1 H. Hoogweg et K. Janicke (éds.), *Urkundenbuch des Hochstifts Hildesheim und seiner Bischöfe* : « de Dammone » : Albertus de *Dammone*, 1251 (vol.2 p.446) ; Albertus de *Dammone*, 1275 (vol.3 p.187) ; Albertus et Arnoldus fratres de *Dammone*, 1296 (vol.3 p.515) ; Alexander de *Dammone* laici, 1278 (vol.3 p.152) ; Arnoldus de *Dammone*, 1254 (vol.2 p.473) ; Arnoldus de *Dammone*, 1286, (vol.3 p.386) ; Arnoldus et Albertus fratres de *Dammone*, 1285, (vol.3 p.381) ; Arnoldus et Albertus dicti de *Dammone* burgenses Hildensemenses, 1290 (vol.3 p.456) ; Arnoldus et Albertus fratres de *Dammone* dicti, 1292 (vol.3 p.479) ; Arnoldus et Albertus fratres dicti *Dammone*, 1293 (vol.3 p.496) ; Arnoldus et Albertus de *Dammone*, 1302 (vol.3 p.660) ; Arnoldus et Albertus fratres dicti de *Dammone*, 1309 (vol.3 p.796) ; Conradus fratres dicti de *Dammone*, 1272 (vol.3 p.148) ; Conradus et Bruno fratres dicti de *Dammone*, 1276 (vol.3 p.207) ; Conradus de *Dammone*, 1289 (vol.3 p.429) : Conradus de *Dammone* subdiaconi et canonici ecclesie sancte Crucis, 1309 (vol.3 p.808) ; Hildebrandus de *Dammone*, 1209, (vol.2 p.586) ; Hildebrandus de *Dammone*, 1211-1213, (vol.1 p.625) ; Hildebrandus de *Dammone* burgenses, 1228, (vol.2 p.117) ; Hillebrando de *Dammone* canonicis, 1299 (vol.3 p.588) ; Iohannes de *Dammone* canonici sancte Crucis, 1234 (vol.2 p.180) ; frater Iohannes de *Dammone*, 1251 (vol.2 p.436) ; Iohannes advocatus de *Dammone*, 1270 (vol.3 p.122) ; Iordanus de *Dammone*, 1218-1228 (vol.1 p.681) ; Mathias de *Dammone* consules, 1257 (vol.2 p.514) ; « capitulum sancti Iohannis in *Dammone* », 1278 (vol.3 p.262) ; « cum canonici sancti Iohannis in *Dammone* Hildensemensi », 1285 (vol.3 p.362) ; « ecclesie sancti Iohannis in *Dammone* », 1294 (vol.3 p.497) ; « consules de *Dammone* pro fossato solvunt Michaelis duos solidos », 1282 (vol.3 p.325).

« Dammonem/Dammonis » : Bertoldus iuxta *Dammonem*, 1277-84 (vol.3 p.249) ; Ludolffus apud *dammonem*, 1277-84 (vol.3 p.229) ; « Item granarium solvens annuatim decem solidos, istud granarium destructum fuit per consules *Dammonis* in edificatione muri », 1289 (vol.3 p.422).

« Dampmone » : Albertus de *Dampmone*, 1276 (vol.3 p.211) ; Albertus et Conradus fratres de *Dampmone* 1280 (vol.3 p.285) ; Arnoldus de *Dampmone*, 1254 (vol.2 p.475) ; Conradus dictus de *Dampmone*, 1258 (vol.2 p.536) ; Hermannus de *Dampmone*, 1300 (vol.3 p.627) ; Hildebrandus de *Dampmone* et duo filii sui Hildebrandus et Albertus, 1240, (vol.2 p.288) ; Meinardus et Hildebrandus fratres de *Dampmone* burgenses Hildensemenses, 1254, (vol.2 p.475) ; « sancti Iohannis ante pontem lapidem in *Dampmone* », 1289 (vol.2 p.263) ; « cum canonici sancti Iohannis in *Dampmone* Hildensemensi », 1282 (vol.3 p.315).

- 2 Guido Maria Dreves, *Analecta hymnica medii aevi*, vol. 5, p.155-157, n°53. De sancto Bernwardo, Breviarius Sleswicenses imp. in Sleswie 1512 : « *In I. Vesperis. Ad Magnificat. A.* Bernwardus pontifex in Hildeshem/Ad coelestem scandit Jerusalem/ Videt regem coeli in decore/ De cuius hic languebat amore. | *Ad Matutinum. Invitatorium.* Ad laudem solis veri/ Bernwardus nos invitat/ Qui cum civibus caeli/ Exultando jubilat/ *In I. Nocturno. Antiphonae.* | Lignum ferens vitae fructum/ Intra hortum ecclesiae/ Bernwardus trahens ortum/ De Saxonum progenie/ Bonae puer indolis/ Quo se declinavit/ Saporem dat generis/ A quo pullulavit. | *Edoctus in studiis/ Bene philosophicis/ Pascitur in liliis/ Sacris theologicis.* | *Responsoria.* | Radix, ex qua Bernwardus floruit/ Generosa et nobilis fuit/ Fulget plus ejus vitae bonitas/ Quam stirpis dignitas. | *V.* Tamquam matutina stella resplenduit/ Ex fide divina quam semper tenuit. | Vas virtutum speculum salutis/ Erat hic ab aevo juventutis/ Unde Caesarem quem educavit/ Virtutibus armavit. | *V.* Sancti spiritus fuit organum/ Istud beatum germen Saxonum. | Delicatus iste Dei tiro/ Plusquam servi servit more miro | Aegro avo et, quamdiu vixit/ Ab illo non recessit, *V.* Ex omni corde suo laudavit Deum/ Et dilexit eum qui fecit illum. | *In 2. Nocturno. Antiphonae.* | Defensor agax patriae/ Provisor rei publicae/ Pater erat viduarum/ Et medicus animarum. | Angelicam faciem gerebat/ Tribulatos benigne fovebat/ Pereuntes ipse erigebat/ Margaritam Christum emit/ Cum omnibus, quae possedit/ Dum suum patrimonium/ In usum dedit pauperum. | *Responsoria.* | Mundum cordis habebat scrinium/ Unde ipsum coetus fidelium/ Devote statuit episcopum | Super Hildeshemensem populum | *V.* Ordinante gratia superna/ Sublimabatur ista lucerna. | Nova clavis gazae Dei/ Suspirium est Bernwardi/ Dum gemit pro ligno crucis/ Portat sibi angelus lucis/ *V.* Erat enim

en 1358 le chanoine Grubo de Dammone¹. Parmi les *Burgermeistern* (*magistri civium*) de Cologne on rencontre un notable du nom de Dammonis². En 1528, Arnoldus Nicolaus de Dammone, prêtre à Sankt Kolumba et professeur de théologie à la Bursa Laurentiana de 1503 à 1542, est élu recteur de l'université de Cologne. Sous le nom de Arnoldus Dammonis alias de Remmerzualis, il édite en 1496 la thèse albertiste de Heimericus de Campo (Heymric van de Velde, 1424)³, et publie vers 1500 un *Sermo synodalis ad synodum Coloniensem*⁴. En s'éloignant de la mer du Nord, le toponyme *Dammonis* ou *de Dammone* est toujours présent, quoiqu'avec une moindre fréquence. Un obituaire du monastère prémontré de Arnstein an der Lahn (Rhénanie-Palatinat), compilé entre les XIII^e et

corde et animo/ Fiduciam habens in Domino/ Memor esto tui gregis/ Aute thronum summi regis/ Qui salvavit tua prece | Multos de vicina nece | Dum fuisti in acie/ Caesaris Ottonis Romae. | V/. Elegit mortem pro republica/ Manu sumpta hasta dominica/ In 3. Nocturno. Antiphonae/ Dietim mendicos/ Centum recreavit/ Debiles per vicos/ De mense sua pavit/ Almus vir opprobriis/ Quorum replebatur/ Pro his mox cum lacrimis/ Deum precabatur/ Turres et muros/ Suae civitatis/ Totam errarap rotexit/ Barbaris debellatis. | Responsoria. | Suspensus in laude creatoris/ Templum miri construxit decoris/ Quem constringunt vincula amoris/ In supernis choris. | V/. Veros hic fecit amicos | Cum rebus suis angelicos. | Obitum suum cum praevideret/ Ut hanc vitam devote compleret/ Felix pastor Christi ovium/ Se ferri iussit in oratorium. | V/. Pium ibi emisit spiritum/ Ubi sumpsit monachi habitum. | Ierarchiae angelorum/ Laudant Dei essentiam/ Quae ornavit coeli chorum/ Per Bernwardi praesentiam/ Duc nos, pater, ad tuorum/ Concivium laetitiam. | V/. Opem nobis praesul bone/ Fer in nostris angustiis/ Et nos salva in agone/ Ab aeternis suppliciis. | Ad Laudes. Antiphonae. | Praesens dies sit jucundus/ Quo Bernwardus corde mundus/ Creatorem suum vidit/ In quo haurit, quod sitivit/ Arcem coeli penetrat/ Praesul mente pius/ De quo languidis manat/ Sanitatis rivus/ Turbam ejus quaeritant/ Debiles et aegri/ Sed ab ipsa remeant/ Sospitate pleni. | Rexit bis naufragantes/ Ipsum jnvocantes/ Sedavit fluctus saevos/ Salvat desperatos. | Ordo coelestis patriae/ Collaetetur nobis/ Laudemus Deum gloriae/ Pro nostris patronis. | Ad Benedictus. | A/. Nocte mortalis vitae finita/ Ut sol refulgens in vera vita/ O Bernwarde transfer te laudantes/ Ad immortalem solem contemplantes. | In 2. Vesperis. Ad Magnificat. | A/. O gemma Saxoniae, Norma pietatis/ Decus tuae patriae/ Bernwarde dux pacis/ Nos oppressos erige/ Succurre turbatis/ Et ad Christum dirige/ Fontem bonitatis ».

3 « Thylen van deme Damme unde Bernde sinen brodere, borghren [?] Brunswich » (31 octobre 1360), puis « quod cum Thilo et Bernardus fratres dicti de Dammone burgenses in Brunswich » (6 décembre 1360), Carl von Schmidt-Phiseldeck (éd.), *Die Urkunden des Klosters Stötterlingenburg*, p. 99.

1 Jörg Erdmann "Quod est in actis, non est in mundo". *Päpstliche Benefizialpolitik im sacrum imperium des 14. Jahrhunderts*, partie D. *Kollegialstifte* (cons. 29/07/10).

2 « sub testimonio Geroldi et Dammonis qui tunc magistri civium erant – sub testimonio [...] Dammonis etiam et Herimanni iunioris qui tunc civibus preerant », Manfred Groten, « Entstehung und Frühzeit der Kölner Sondergemeinden », p.60.

3 Heimericus de Campo, *Problemata inter albertum magnum et sanctum thomam ad vtriusque opinionis intelligentiam multum conferentia edita a disertissimo viro Hemerico de campo artium et theologice professore eximio*, [expl.] Acerrini argumentatoris atque acutissimi difficultium nedum in philosophia sed et in theologia materiam resolutoris Laurentij hurse agrippine colonie gymnasi olim regentis artium et sacre teologie profundissimi professoris Hemerici de campo problemata accuritissime per Arnoldum dammonis alias de remmerzualis artium magistrum et sacrarum litterarum licentiatum castigata. omni pene studendi nedum vtilia verum necessaria. Opera et imensis Johannis landensis prefate ciuitatis colonie incole infra sedecim domos moram ducentis impressa finiunt. Anno virginalis partus millesimo quadringentesimo super nonagesimum sexto decimo kalendas Aprilis. (Köln, Johann Landen, 23 Mars 1496. Exemplaire à la Bibliothèque Mazarine, Inc 575-5).

Arnoldus Dammonis a postfacé l'ouvrage par un texte polémique rimé. Cf. Arthur Walter Copinger. *Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum*, London, vol.1 p. 145.

4 *Sermo synodalis honorandi viri artium liberalium magistri [et] sacre theologie licentiati magistri Arnoldi dammonis de remmerzualis habitus ad synodum Coloniensem Anno domini Millesimoquingentesimo nono die mensis Marcij* [Johann Landen, Köln, après le 9 Mar. 1500, in 4°] Exemplaire à la British Library IA.5133.

Contextes

XVIII^e siècles, mentionne un chanoine régulier *frater Dammonis*¹. L'ordre des prémontrés suivant, comme la congrégation de San Salvatore, la règle de saint Augustin, il est bien sûr tentant de reconnaître l'auteur du *Laude libro primo* dans ce frère Dammonis. Toutefois, bien que l'année du décès de ce chanoine ne soit pas précisée (premières calendes de décembre), la transcription de Wilhelm Becker semble indiquer que la main de l'obituaire date du XV^e siècle². Ce frère Dammonis a sans doute été actif après 1446, puisqu'il n'apparaît pas dans les documents publiés par Karl Herquet³, mais étant donné la date de publication de l'anthologie de *laude* et la grande diffusion du nom Dammonis, il est probable qu'il s'agisse d'un homonyme.

Il n'est pas utile de poursuivre longtemps cette liste – issue d'une recherche plus intuitive que méthodique – pour entrevoir que le nom mentionné sur le *Laude libro primo*, plutôt qu'un pseudonyme, pourrait être un gentilé. Malgré l'ancrage manifeste de Innocentius Dammonis dans la culture italienne, le chanoine écarté par Francesco Luisi et Jonathan Glixon s'avère donc un candidat plausible à la paternité du recueil de *laude*. Si le nom « de Dammone » et sa forme latinisée « Dammonis » semblent fort répandus dans les régions de dialectes germaniques (particulièrement en Flandre et dans ce qui au XV^e siècle constituait la Frise – la vaste zone bordant la mer du Nord de la Zélande à la basse Saxe), ils apparaissent avec une moindre fréquence que leurs équivalents « de Damme » et « Dammis ». Le *PMA* ne mentionne ainsi aucun Dammonis. L'unique entrée présentant quelque analogie avec ce gentilé est Aegidius de Dammis († 1463) du monastère cistercien de Sancta Maria de Dunis, près de Bruges⁴, et probablement né à Damme (Flandres). Le nom des frères Thilo et Bernardus de Braunschweig mentionnés plus haut paraissant

1 « December 1. - E. Kalende decembris. | Lucardis sororis nostre ; Gertrudis laice de Nassauw, que IIII marcas dedit ; Gertrudis de Pussibach, que contulit vestem ; Elizabetis de Nassauw ; Henrici militis de Aldendorff ; Hirmanni et Gotzonis et Gele, qui legaverunt XVIII denarios conyentui nostro ; Elizabetis sororis nostre et quondam magistre in Gummerszhem ; Dammonis fratris nostri ; Schurnesz Claes et uxoris ejus, qui legavit nobis florenum in auro ; Erphiii Laurenburgensis, sacerdotis et canonici, fratris nostri ac pastoris ad s. Margaretham, anno [15]80 ; Anno 1655 Melchioris Rapp, sartoris et civis Confluentini », Dr. Becker (éd.), *Das Necrologium der vormaligen Prämonstratenser-Abtei Arnstein an der Lahn*. pp.201-202.

2 Il semble régner une certaine confusion quant à la période d'activité du frère Dammonis au monastère de Arnstein. Bruno Krings mentionne un « Dammo frater noster », « Priesterkanoniker und Pfarrer in Niedertiefenbach » et propose ces quelques données biographiques : « Dammo 1349 April 11 Priesterweihe, 1358 Pfarrer von Niedertiefenbach (Koblenz, Landeshauptarchiv 1A, n°5649, f. 2 ; Wiesbaden, Hessisches Hauptstaatsarch, abteilung 11, 146, H 171). Ces dates ne correspondent pas aux indications de Becker. Cf. Bruno Krings, *Das Prämonstratenserstift Arnstein an der Lahn im Mittelalter*, p. 45, n. 30 et p. 599.

3 Karl Herquet (éd.), *Urkundenbuch des Prämonstratenserklosters Arnstein an der Lahn*, (1142-1446), vol. 1. Le second volume n'a malheureusement pas vu le jour.

4 « Aegidius de Dammis/ de Dunis/ de Sancta Maria de Dunis | de Sancta Sabina | Monachus Dunensis Coenobii Gilles de Damme, Gilles de Notre-Dame-des-Dunes », Claudia Fabian (éd.), *Personennamen des Mittelalters (PMA)*, p. 19. Voir aussi, Alfred Franklin, *Dictionnaire des noms, surnoms et pseudonymes latins de l'histoire littéraire du moyen âge*, cl.193 ; « DAMMIS (Ægidius de), Gilles de Damme, théologien belge, bachelier de Sorbonne, moine de Cîteau à l'abbaye des Dunes (Sancta Maria de Dunis), près de Bruges, né à Damme et mort en 1463 ».

une première fois comme *van deme Damme* puis *de Dammone*, on pourrait être tenté de penser que les deux formes sont équivalentes. Toutefois, la concentration géographique dont témoigne la brève énumération des occurrences du terme *dammonis* suggère que l'usage de l'une ou l'autre forme pourrait être privilégié selon les régions.

Dammis et Dammonis : répartition géographique dans les universités

Afin de prendre la mesure de la diffusion et de la fréquence de ce nom, il semble utile de suivre une démarche plus systématique. Les matricules des universités installées dans les régions concernées constituent des répertoires onomastiques offrant l'opportunité d'une recherche dans un corpus homogène. Bien que celui-ci ne soit pas nécessairement représentatif de la vie du chanoine – malgré son nom, rien n'indique qu'il ait étudié dans une université ultramontaine – il peut constituer un bon indicateur de la diffusion de son nom. Une recherche sur la base de données du *Repertorium Academicum Germanicum* (RAG) ne donnant pas de résultats satisfaisants¹, il a été nécessaire de consulter chacune de ces matricules qui, malheureusement, ne bénéficient pas toutes d'un index². Le relevé des inscriptions d'étudiants dont l'origine renvoie à *dammone*, *damme* et *dam* a été effectué jusqu'à 1550, date après laquelle les données risquent de n'être plus représentatives de l'usage des contemporains de Innocentius *Dammonis*. Les noms dont la forme locative n'est pas explicite, tels *Petrus Damme* de *Zyericzee* ou *Hugo Damon* de *Insulis*³ n'ont pas été retenus. Par ailleurs, la forme *Damminensis* (de *Demmin* en Poméranie occidentale), particulièrement fréquente à l'université de Rostock, n'a pas été prise en compte, celle-ci s'éloignant sensiblement de la forme *Dammonis*. Enfin le relevé ne retient pas les variantes graphiques telles que *Tammen* ou *Tammonis*, celles-ci n'étant pas toujours dérivées avec certitude de *damm*. Cherchant à rendre compte de la diffusion des formes *dammone* et *dammme*, la recherche qui suit est d'ordre strictement onomastique, et non prosopographique. Bien que l'on ait cherché à minimiser cette situation, le

1 Une requête sous les termes *dammonis*, *dammone*, *damme*, et *dammis* ne donne que les 5 résultats suivants : *Albertus de Dammone* (Erfurt, 1403 et Köln, 1419), *Henricus de Dammone* (Prag, 1384), *Bertram von Dahm* (Erfurt, 1513-14 et Wittenberg, 1521), *Jodok de Dammis* (Krakau, 1503) et *Rudolf Dammis* (Frankfurt, 1512). RAG, <http://www.rag-online.org> (cons. 10/07/11).

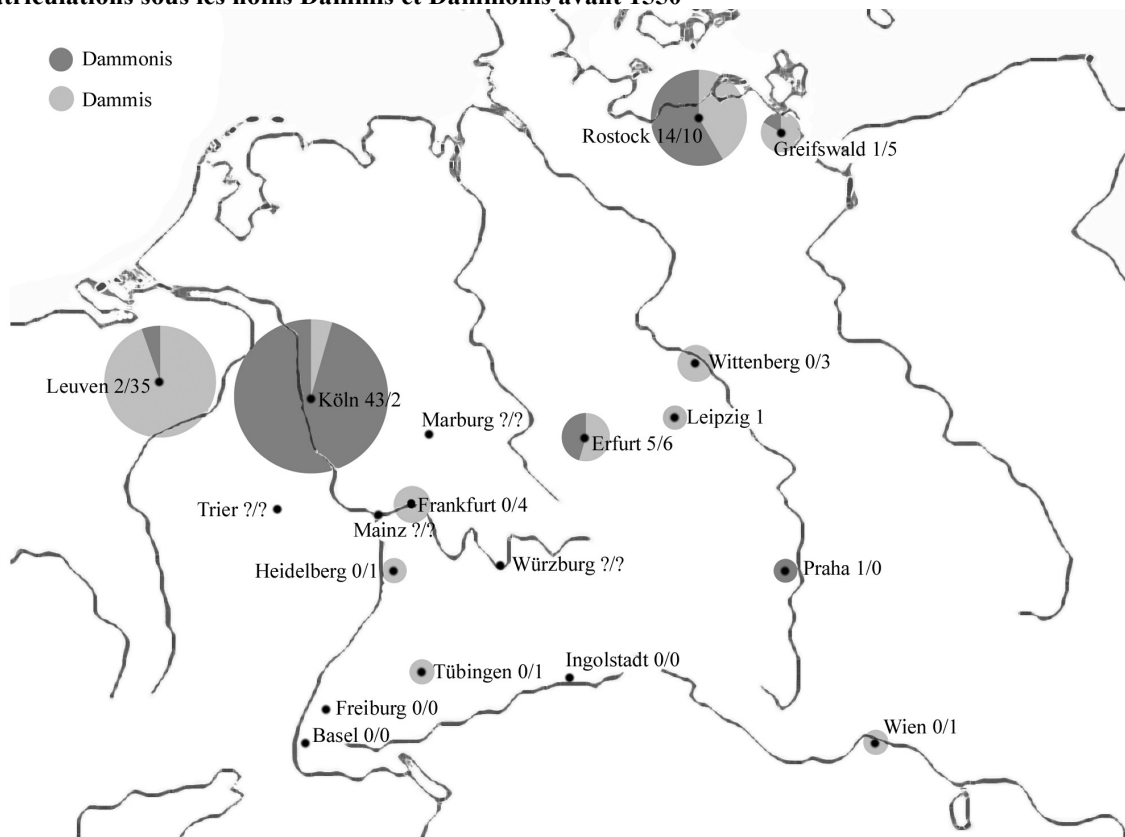
2 L'étude reste à ce jour incomplète. Parmi les 20 universités fondées en avant 1550, ont été consultées les matricules des 15 universités suivantes : Prag (1348), Wien (1365), Erfurt (1379), Heidelberg (1386), Köln (1388), Leipzig (1409), Rostock (1419), Leuven (1425), Greifswald (1456), Freiburg (1457), Basel (1459), Ingolstadt (1459), Tübingen (1477), Frankfurt (1498) et Wittenberg (1502). Manquent encore : Würzburg (1402), Trier (1454), Mainz (1476), Marburg (1527) et Königsberg (1544).

3 Hermann Keussen (éd.), *Die Matrikel der Universität Köln*, t.1, vol.1 p.331. S'il est certain que ce *Petrus de Zyericzee* est originaire de *Zierikzee* en Zélande, du diocèse de Utrecht, rien ne permet en revanche d'affirmer que *Damme* soit ici un toponyme et non un patronyme. L'étudiant *Hugo Damon* de *Insulis*, qui apparaît à Louvain en 1520, n'a bien sûr rien à voir avec l'hypothétique *Innocentius [Dammonis]* de *Insulis*. Cf. A. Schillings (éd.), *Matricule de l'Université de Louvain*, t. 3, 1485-1527, p. 625.

Contextes

même étudiant peut apparaître plusieurs fois (à l'occasion de son immatriculation, puis lors de son obtention du titre de bachelier ou de docteur, ou dans le cas d'immatriculations successives dans différentes universités). Les chiffres avancés rendent donc compte des occurrences nominales et non personnelles¹.

Immatriculations sous les noms Dammis et Dammonis avant 1550²



Dans les 15 matricules consultées, le nom *de Damme* et son équivalent latin *Dammonis* (et leurs variantes *Damone*, *Damonis*, etc.) apparaissent 66 fois, une fréquence sensiblement équivalente aux 68 occurrences de la forme *van den Damme*, *Dammis*, etc³. S'y ajoute un étudiant de l'université de Leipzig qui apparaît successivement sous les deux dénominations⁴. Leur répartition varie considérablement selon les universités. Les universités de Cologne et de Louvain concentrent à elles seules plus de la moitié des résultats, avec respectivement 45 (43 *Damme* et 2 *Damme*) et 37 (2 *Damme* et 35 *Damme*) occurrences. La répartition des deux formes y est en proportion inverse. À partir des années 1530, peut-être sous l'influence des zones francophones, on

1 On confrontera ces résultats aux dimensions respectives des universités et aux espaces de recrutement universitaires cartographiés par Rainer C. Schwinges, « Entre régionalité et mobilité : les effectifs des universités dans l'empire romain germanique aux XV^e et XVI^e siècles », p. 362 et 366-369.

2 Établi à partir d'une carte muette mise à disposition par <http://d-maps.com>

3 On trouvera la liste complète des étudiants dans l'annexe I.1.

4 Reynherus de Damme (n. 8 *Damone*), 1413, université de Leipzig.

voit apparaître à Louvain des formes latines, *mole* se substituant à la racine germanique *damme*¹. Viennent ensuite les universités de Rostock (24 occurrences) et Erfurt (11), où les deux noms apparaissent en proportion à peu près équivalente. Le nom *Dammone* apparaît également une fois à Prague et à Greifswald où l'on trouve également 5 fois la forme *Damme*. Cette dernière est enfin documentée à Francfort (4 fois), Wittenberg (3 fois), et isolément à Heidelberg, Tübingen, et Vienne. Aucune occurrence n'est apparue dans les universités de Freiburg², Ingolstadt³ et Bâle⁴. La quantification de ces données n'est pas sans poser de problèmes. La probabilité de voir apparaître un étudiant nommé *de Damme* ou *de Dammone* dans une matricule est bien entendu dépendante du nombre total d'immatriculations, donc de la taille et de l'importance de l'université considérée. Elle est également dépendante de la durée de la période couverte. Aussi la date de fondation des universités (ou plus exactement, la date de leur matricule) est-elle susceptible d'influencer ces chiffres. Toutefois, bien que ces noms soient assez peu fréquents dans les matricules couvrant les périodes les plus courtes (Tübingen, 1477-1550 ; Wittenberg, 1502-1550 ; Francfort, 1506-1550), la progression des occurrences de ces noms n'est pas exactement symétrique à celle de la durée. Ainsi l'université de Heidelberg ne livre-t-elle qu'une seule occurrence sur une période de 164 ans (1386-1550), tandis que Cologne en livre 45 sur une durée similaire (161 ans de 1389 à 1550). En 141 années, on ne trouve à Leipzig (1409-1550) qu'une seule immatriculation, tandis qu'il y en a 11 à Erfurt en 158 ans (1392-1550), 24 à Rostock en 131 ans (1419-1550) et 38 à Louvain en 124 ans (1426-1550). Aussi, la diversité des durées couvertes par les matricules étudiées ne semble pas altérer les tendances de diffusion de ces noms. En revanche, leur répartition géographique est assez claire, plus de 83,5% des occurrences (112 sur 134) étant localisées dans les universités les plus proches de la mer du Nord (Cologne et Louvain) et les deux universités installées sur la côte de la Baltique (Rostock et Greifswald). À l'intérieur des terres, seule l'université de Erfurt se distingue avec 11 mentions. Cette répartition confirme ainsi les données livrées précédemment par les *Urkundenbücher*.

Malgré leur possible équivalence, les deux formes tendent à se répartir géographiquement de manière assez tranchée. La forme *Damme* est représentée dans la très large majorité des 12

1 Joannes van der Molen de Ziriczee (1530), A. Schillings, *La matricule de l'Université de Louvain*, t. 3, p. 45 ; Petrus Cuene Molensis (1547), *id.* p. 341 ; Augustinus Christianus Mollensis (1548), *id.* p. 360.

2 Hermann Mayer (éd.), *Die Matrikel der Universität Freiburg in Breisgau*.

3 Franz Xaver Freninger (éd.), *Das Matrikelbuch der Universität Ingolstadt*. Pour la période concernée, l'édition ne mentionne que les recteurs, professeurs et docteurs.

4 Hans Georg Wackernagel (éd.), *Die Matrikel der Universität Basel*. Un Julius Nervius de Damme y apparaît en 1596 (t. 2p. 438), bien après la période prise en considération.

Contextes

universités dans lesquelles au moins un étudiant s'est immatriculé sous le nom *de Damme* ou *de Damme*. Seule la matricule de l'université de Prague ne la mentionne jamais. Cette lacune n'est en rien significative puisqu'un seul étudiant y a été relevé (Henricus de Damme natio saxonum, 1383). Louvain représente légèrement plus de la moitié des *Damme*, avec 35 occurrences pour un total de 68). En revanche, la forme *Damme* n'est représentée que dans sept universités. Bien qu'il soit possible d'invoquer de nouveau le hasard des immatriculations pour expliquer son absence dans les autres institutions (la majeure partie d'entre elles ne présente qu'une seule occurrence), sa concentration géographique est évidente puisque Cologne représente à elle seule plus de 65% des *Damme* (43 occurrences pour un total de 66). Malgré la mobilité bien connue des étudiants¹, cette concentration *de Damme* à Cologne ne peut manquer d'interpeller. Pour près de la moitié (70) de ces 134 immatriculations, le diocèse d'origine a été mentionné, avec toutefois une forte inégalité, puisqu'il est précisé 45 fois pour la forme *Damme*, et seulement 25 fois pour la forme *Damme*. Cela est en grande partie dû au fait que celle-ci est majoritairement représentée à l'université de Cologne, dont la matricule est l'une des moins précises quant à l'origine des étudiants. Le diocèse n'y est précisé que pour 13 des 43 *de Damme/Damme* et pour les 2 *de Damme*. Il est possible d'ajouter à ceux-ci le recteur de l'université de Cologne, Arnoldus Nicolaus Damme. Bien que les notices biographiques fassent surtout état de son activité académique², la mention *de remmerzualis* dans ses deux publications suggère une origine zélandaise (de Reimerswaal sur l'île de Zuid-Beveland, comme le peintre mieux connu Marinus Claeszoon van Reymerswaele).

Par ailleurs, les indications géographiques fournies par le diocèse d'origine peuvent parfois se révéler relativement imprécises. La grande majorité des étudiants concernés sont originaires des diocèses de Cambrai et Tournai (province ecclésiastique de Reims), ainsi que de Utrecht, Münster et, dans une moindre mesure, de Osnabrück (province ecclésiastique de Cologne). Avant la refonte par Philippe II de l'organisation ecclésiastique des Dix-sept provinces en 1559, ceux-ci recouvraient des aires géographiques aussi vastes que contrastées et comportaient plusieurs enclaves, parfois fort

1 On trouvera quelques informations sur la mobilité des étudiants et les zones d'influences (en terme de provenance) de quelques universités impériales dans l'atlas du RAG, <http://www.rag-online.org/index.php/en/atlas.html>. Par ailleurs, remarquons que la mobilité étudiante « internationale » ne suit toujours pas le classique mouvement Nord-Sud. On trouve quelques étudiants italiens dans les universités de l'Empire, comme ce « Marcus Contereynus (Marco Contarini) ex civitate Venetiarum in Ytalia », inscrit à Louvain en 1534. Cf. A. Schillings, *La matricule de l'Université de Louvain*, t. 3 p.107.

2 *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (cons 27/07/2010) : « Arnoldus Nicolaus de Damme, vel de Remerswal. 1484 an der Kölner Univ. immatrikuliert und dort Magister, Dr. theol., Dekan und Rektor. Seit 1503 Pfarrer an S. Columban in Köln, † 1542. Vgl. H. Keussen, D. Matrikel d. Univ. Köln 2 (1919) S. 160 (= 384, 47). Herausgeber von Heymericus de Campo: Problemata inter Albertum Magnum et Sanctum Thomam ad utriusque opinionis intelligentiam multum conferentia (GW 12405) ».

éloignée du siège épiscopal³. Situé entre l'embouchure de l'Yser (à l'ouest) et l'Escaut (à l'est), le diocèse de Tournai s'étendait au nord jusqu'à l'actuelle Flandre zélandaise (sauf les *Vier Ambachten* (Quatre métiers) qui appartenaient au diocèse d'Utrecht), incluant les archidiaconés de Bruges et Gand et le grand archidiaconé (Lille, Tournai, Courtrai). La ville de Tournai elle-même était partagée entre les diocèses de Tournai et Cambrai. Entre l'Escaut et le diocèse de Liège, le diocèse de Cambrai était composé, en plus du grand archidiaconé au sud, des archidiaconés du Hainaut, du Brabant, de Bruxelles et d'Anvers qui englobait tout le bassin de la Nèthe. Touchant au sud les diocèses de Reims et Trèves, l'immense diocèse de Liège s'étendait jusqu'à l'embouchure de la Meuse, incluant l'extrême est de la Zélande. Paradoxalement, aucun étudiant originaire de ce diocèse où se situe Louvain (l'une des universités les mieux représentées) ne s'est immatriculé sous les noms *Dammis* ou *Dammonis*, à l'exception d'un étudiant de Lubbeek (à côté de Louvain dans l'archidiaconé du Brabant) qui est toutefois signalé comme originaire du diocèse de Cambrai. Cette indication contradictoire est probablement due à la localisation de la ville aux confins des deux diocèses. De même, l'archevêché de Cologne ne concerne qu'indirectement cette étude, malgré le fort taux d'inscription dans cette université. Établi autour du bassin rhénan, il s'étendait au nord-ouest entre le Rhin et la Meuse, au-dessus du diocèse de Liège. Les limites ecclésiastiques de cette région (notamment au niveau du Rhin) sont problématiques, puisque selon les sources, Clèves appartient au diocèse de Cologne ou d'Utrecht. La matricule de l'université de Louvain reflète cette incertitude. On y trouve en 1439 un « Hermanus van den Damme de Clivis » dont le diocèse d'origine a d'abord été signalé comme Cologne, puis corrigé en Utrecht.

Plus au nord, le diocèse d'Utrecht incluait l'essentiel de la Zélande (archidiaconé du Dôme et doyenné des *Vier Ambachten*) et toute la région comprise entre l'embouchure de la Meuse et Groningen en Frise (au sud de l'archidiaconé de Frise qui appartenait au diocèse de Münster), limitée au sud-est par l'Ijssel et à l'est par l'Ems. Il s'étendait sur ainsi l'essentiel de l'actuelle Hollande, à l'exception des régions du Brabant septentrional et du Limbourg qui étaient partagées entre le diocèse de Liège et l'archevêché de Cologne. À l'ouest, le diocèse de Münster était bordé au sud par la Lippe et longeait l'Ems jusqu'au comté de Bentheim. En dépendait l'archidiaconé de Frise entourant les terres inondées du Dollard sur l'embouchure de l'Ems et séparé du siège épiscopal par les diocèses de Utrecht et Osnabrück. Le reste de la Frise orientale était sous la juridiction des diocèses de Brême (au nord) et de Osnabrück (au sud). Ainsi les régions côtières se trouvaient

3 Pour un aperçu général de la topographie ecclésiastique des Dix-sept provinces avant 1559, cf. Michiel Leopold Dierickx, *L'érection des nouveaux diocèses aux Pays-Bas 1559-1570*, en particulier p. 8-9 et (non paginé) p. 129 sq. Une critique détaillée des limites diocésaines avant 1559 se trouve dans Jean Deharveng et Édouard de Moreau, « Circonscriptions ecclésiastiques, chapitres, abbayes, couvents en Belgique avant 1559 », p. 31-48.

Contextes

systématiquement dépendantes de plusieurs diocèses : la Flandre de ceux de Théroutanne, Tournai et Cambrai ; la Zélande de ceux de Tournai, Utrecht et Liège ; la Frise occidentale de ceux de Utrecht, Münster et Osnabrück (à l'extrême sud, sur la rive gauche de l'Ems) ; la Frise orientale dépendait des trois mêmes diocèses, auxquels s'ajoutait celui de Brême à l'est. Seules les Hollandes étaient sous l'autorité d'un unique diocèse (Utrecht). Pouvant désigner des réalités géographiques fort différentes les diocèses s'avèrent (outre les cas d'incertitude) des indicateurs potentiellement trompeurs. Néanmoins, les matricules apportant parfois quelques précisions sur l'origine des étudiants, il n'est pas interdit d'envisager une esquisse des aires de diffusion des gentilés *Dammis* et *Dammonis*.

Le nom *de Damme* et ses variantes sont attestés dans une aire géographique assez vaste. Des étudiants immatriculés sous ce nom apparaissent sur la côte de la Baltique (Rostock et Stettin)¹ et dans la marche de Brandebourg (*natio marchitarum*)². Il est possible que ces étudiants soient originaires de Demmin en Poméranie occidentale, puisque que *Dammis* pourrait être une variante du gentilé *Damminensis* que l'on a exclu de la recherche. À l'intérieur des terres, on trouve le nom en Silésie (*natio slesitarum*)³ et à Leipzig⁴. Plus à l'ouest, il apparaît sur les bords de l'Elbe (Stade⁵ et Buxtehude⁶) et plus largement dans le diocèse de Brême (sur la Weser)⁷, ainsi que dans le diocèse de Hildesheim en Basse-Saxe, à Brauwnscheig⁸ et Dammstadt⁹. Les étudiants originaires du diocèse d'Utrecht¹⁰ sont un peu plus fréquents. Il proviennent en particulier de Clèves (sur le Rhin)¹¹, de

1 Vincencius Dammis intraneus [Rostock] (1474) et Johannes Ladewici de civitate Dammis prope Stettyn, Caminensis d. (1546).

2 Petrus Ollick de Dammis pauper (Natio Marchitarum, 1506).

3 Lucas Wolff de Damis (De natione Slesitarum, 1513) et Tiburtius Gesenigk de Damis pauper totum (Natio Slesitarum, 1507). Les membres de la *natio marchitarum* et de la *natio slesitarum* de l'université de Francfort peuvent sans doute être considérés comme originaires du Mark-Brandenburg et de Silésie. En revanche, la *natio saxonum* de Prague (l'une des quatre nations avec la *natio bohemosorum*, la *natio bavavorum* et la *natio polonorum*) regroupait les étudiants venant plus généralement du nord germanophone de l'Empire, et pas seulement de Saxe.

4 Hinricus Wartenberch de Dammis Lipczensis (1457-1466).

5 Johannes Dammis de Stadis (1458) et Nicolaus vamme Damme de Stadis (1478).

6 Rudolfus Damis de Buxtenhudis (Natio Marchitarum, 1511).

7 Nicolaus vamme Damme, Bremensis d. (1476).

8 Bernardus van dem Damme de Brunsvich (1496), Bertramus von dem Dann [sic] Brunswicensis (1513), Bertramus von dem Damme de Brunwigk (1455), Heningus Dam ex Brunswick dioc. Hildeszhemensis (1534) et Ioannes de Dam ex Brunswick (1516).

9 Bertramus de damme dioc. Hilden. (1521). Bien que rien ne permette de de l'affirmer avec certitude, le Damme du diocèse de Hildesheim désigne très probablement Dammstadt (*cf. supra*).

10 Johannes de Dammis Traj dyoc. (1474), Nicolaus de Dammis Trajecten Dyoces. (1505), Nycholaus de Dammis Traj dyoc. (1474), Frater Petrus de Dam, filius Jacobi, canonicus regularis monasterii de Middelborch, Traj. dioc. (1428) et Petrus Edam/de Dam Traj. dioc. (1436-1438).

11 Hermanus vanden Damme de Clivis, Traj dioc. (1439). Cette indication semble donner raison à Michiel Leopold Dierickx qui situait la ville dans le diocèse d'Urecht (« Les anciens diocèses en 1559 ») tandis que Jean Deharveng *et al.* (« Cartes des diocèses, archidiaconés, doyennés et paroisses ») la situaient dans celui de Cologne. Bien qu'en

Kampen¹ et de Frise², notamment de Groningen³. Le nom apparaît le plus souvent en Flandre. Bien qu'il soit tentant de localiser tous les étudiants nommés de *de Damme* dans le diocèse de Tournai⁴ dans l'avant-port de Bruges *Damme*, il semble que le nom ait été présent dans de très nombreuses localités. On rencontre ainsi Koolkerke (toujours à côté de Bruges)⁵, Gand⁶, Tamise (Temse)⁷, plus au sud Roncq⁸ et Courtrai (Kortrijk)⁹. Dans le diocèse de Cambrai¹⁰, les étudiants proviennent de la zone située entre Malines (Mechelen)¹¹, Termonde (Dendermonde)¹² et Anvers¹³. À part le cas problématique de l'étudiant de Lubbeek¹⁴, aucun *Damme* n'apparaît dans le diocèse de Liège. Ceci s'explique sans doute par sa situation sur la limite des deux diocèses. Enfin un unique étudiant apparaît dans le diocèse de Cologne¹⁵. Il s'agit peut-être du faubourg de la ville nommé Kalk, mais la concentration des occurrences sur le littoral suggère une localité du diocèse de Cologne proche de celui d'Utrecht, dans la région située entre la Meuse et le Rhin au sud de Clèves. Toutefois, aucune paroisse dont le nom approcherait celui de Kalk n'a pu être identifiée dans ce diocèse¹⁶.

établissant la carte des diocèses, on ait suivi ces derniers, cet étudiant est intégré ici au diocèse de Cologne.

1 Wilhelmus de Dam de Campis Traj. (1521).

2 Baldewinus Dammis de Frisia (nacio saxonum, 1456).

3 Balduinus Dammis de Grueninghen Traj dyoc. (1465).

4 Adrianus Baelge de Damme Tornacensis (1423), Jacobus de Dammis, Torn. dioc. (1464), Jacobus Fabri de Dammis, Torn Dyoc. (1478) et Johannes Colins de Dammis Torn dioc. (1473).

5 Victor de Coelkerke de Dammis Torn dioc. (1472).

6 Anthonius de Dammis de Gandavo (1550) et Livinus filius Livini van Damme, Gandensis (1548).

7 Johannes van Dame de Tamisia Torn. (1510), Petrus van Damme de Tamisia Tornacen. (1514) et Petrus van den Damme Tamisiensis (1546).

8 Bernardus van Damme de Ronck Tornacen dioc. (1519).

9 Egid van den Dam de Cortraco Tornacen dioc. (1487).

10 Henricus van den Damme, Cam. dioc. (1468-1473), Johannes vanden Damme, Cam. dioc. (1468).

11 Johannes Damme de Mechlinia (1474), Johannes Van Damme de Mechlinia (1508) et Nicholaus Van den Damme Machliniensis (1525).

12 Adrianus van Damme de Teneramunda Camerac dioc. (1522), Dominus Anthonius van der Damme presbiter. de Teneramunda (1531) et Henricus de Damme, Teneramundensis Falconensis (1500).

13 Petrus van Damme Antverpiensis (1546).

14 Petrus de Dam de Libbeeck Cameracen. dyoc. (1500).

15 Fridericus van den Damme de Kalker Coloniensis (1426).

16 Kalken, située sur l'Escaut, près de Gand dans le diocèse de Tournai, est la seule paroisse qui soit apparue (*cf.* Édouard de Moreau (éd.), *Ciconscriptions*, p. 259). Elle n'entre pas en ligne de compte ici.

La plupart des occurrences de la forme *de Dammone* ou *Dammonis* apparaît dans les diocèses de Utrecht¹, Münster² et Osnabrück³. Le peu de précisions apportées par la matricule de l'université de Cologne rend délicate l'appréciation exacte de l'aire d'expansion du gentilé. Néanmoins, les quelques mentions rapportant un lieu de naissance ou de résidence permettent d'en esquisser les grandes lignes. Appingedam (archidiaconé de Frise, diocèse de Münster)⁴ est la seule localité qui puisse être identifiée avec certitude. Le plus souvent, une origine frisonne est mentionnée⁵ sans précision du diocèse, interdisant de connaître la zone exacte de la présence du gentilé (il pourrait s'agir du diocèse de Utrecht, Münster, Osnabrück ou Brême). Son existence en Frise occidentale⁶ est confirmée, mais rien ne permet de la limiter à cette région. En effet, la présence d'un étudiant dans le diocèse de Osnabrück⁷ suggère d'élargir la zone jusqu'à Damme in Oldenburg au sud⁸. Bien qu'aucun étudiant originaire du diocèse de Hildesheim n'apparaisse dans le relevé des matricules, il semble légitime de le prendre en considération, puisqu'on a vu (pour une période plus ancienne, il est vrai) que les habitants de Dammstadt et Brauschweig sont fréquemment désignés par le gentilé *Dammonis*. Si l'interprétation du nom du recteur de l'université de Cologne est juste (il pourrait être originaire de Reimerswaal en Zélande)⁹, on peut envisager que les occurrences dans le diocèse d'Utrecht ne soient pas limitées à la Frise. Deux cas, plus incertains, suggèrent la possibilité d'une présence du gentilé à Bergen op Zoom (en Zélande, diocèse de Liège¹⁰) et à Bruges (en Flandre, diocèse de Tournai)¹¹. L'expansion du nom pourrait peut-être s'étendre plus à l'ouest vers

1 Elardus Thyaconis ex Dammone dioc. Traiectensis (1520/21), Hemmo leonis de Dammone diocesis Traiectensis (1498), Hinricus Kremer ex Dammone dioc. Traiectensis (1520), Michael Sutoris ex Dammone dioc. Traiectensis (1520/21).

2 dominus Nicolaus Vaecht de Dammone diocesis Monasteriensis (1521), Everardus Damonis Monsteriensis d. (1481-1483), Everardus de Dammone Monasteriensis (1437), Gerardus Oesterhusen de Damone Monasteriensis (1508), Henricus Boden de Dammone diocesis Monasteriensis (1525), Henricus Damonis alias Olyen d. Monasteriensis (1517), Hylbrandus de Dammone Monasteriensis (1441), Ludolphus de Dammone dioc. Monasteriensis (1471), Ludovicus Boden de Dammone diocesis Monasteriensis (1525), Ofko Popkonis ex Dammone diocesis Monasteriensis (1525), Wilhelmus Frederigi de Dammone, clericus Monasteriensis (1452).

3 Wilhelmus de Dammone Osnaburgensis (1471).

4 Fredericus Ennonis de Dammone prope Groningen, diocesis Monasteriensis (1479).

5 Bernhardus Friso de Dammone (1401), Martinus Friso de Dammone (1401), Martinus Hauwerda, Frisius, Dammonensis (1556), Walfridus Friso de Dammone (1401).

6 Henricus Dammonis Friso occidentalis (1521).

7 Wilhelmus de Dammone Osnaburgensis (1471).

8 Étant donnée sa situation géographique, il n'est pas certain que Damme ait été considérée comme frisonne. Toutefois, l'éditeur de la matricule de Rostock désigne « Regnerus Bousema natus in oppido Dam orientalis Frisiae (1564) » comme originaire de cette ville.

9 Arnoldus Nicolas Dammonis vel de Remmerzual (*cf. supra*).

10 Johannes Nycolai de Berge de Dammone (1498). Associé Berge à Bergen op Zoom est possible, mais pour le moins spéculatif. Les localités du nom de Berge ou Berge, sont fort nombreuses (quoique moins connues) dans la région.

11 Iohannes Iohannis Brugheman de Dammone (1401).

Contextes

Thérouanne ou Cambrai, puisqu'un Philippus Damon de Cambrai du diocèse de Thérouanne est immatriculé en 1508 à Louvain¹, mais l'absence de génitif ou de locatif l'exclut de l'étude présente.

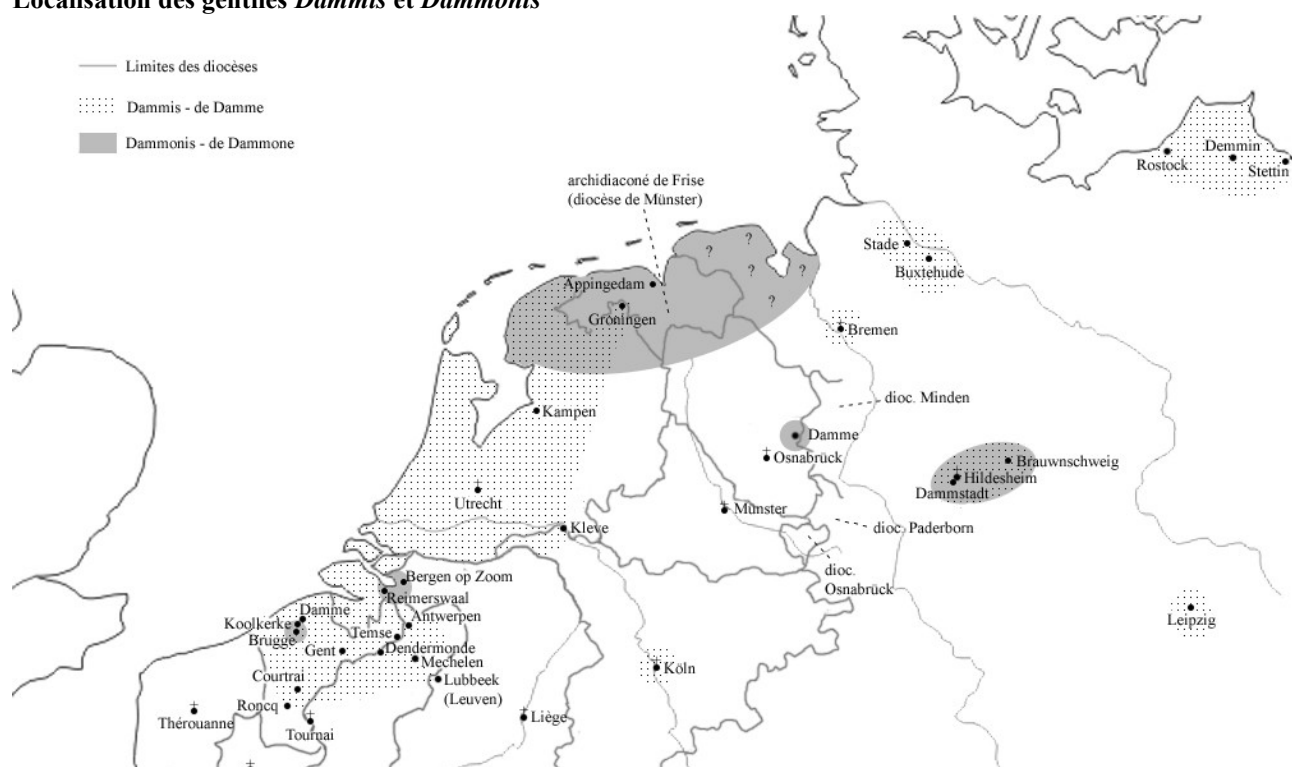
Les forts écarts de concentration de l'une ou l'autre forme du gentilé dont témoignent ces différentes régions pourraient suggérer d'analyser leurs aires de diffusion respectives d'un point de vue quantitatif. Toutefois une telle entreprise s'avère dangereuse. La matricule de Cologne, où la forme *Dammonis* représente 95,5% des occurrences (43 pour 45) ne précise le diocèse que dans 35,5% des cas (16 pour 45), tandis que celle de Louvain, où les *Dammis* sont largement majoritaires (35 pour 37, soit 94,5%) signale le diocèse pour 81% d'entre eux (30 pour 37). Ce fort déséquilibre laisse paraître une concentration de ces derniers en Flandre qui s'avère assez artificielle en regard du faible taux de localisation des premiers. Par ailleurs, si les informations livrées par les immatriculations dépendent de la situation onomastique d'une région (en témoigne la tendance des étudiants à s'immatriculer à Louvain ou Cologne en fonction de leur naissance dans les provinces ecclésiastiques de Reims ou de Cologne), elles n'en sont pour autant pas représentatives (les étudiants issus d'une région moins urbanisée peuvent être moins nombreux dans une université sans que pour autant leur nom soit plus rare dans leur région d'origine). Aussi semble-t-il préférable d'adopter une méthode qualitative prenant en compte l'existence du gentilé, et non son taux d'occurrence. Comme on l'a dit, le diocèse ne constitue pas une aire géographique satisfaisante, ou du moins suffisante. Lorsqu'une forme du nom est attestée dans plusieurs villes formant un espace cohérent, on a estimé sa présence dans l'ensemble de la région concernée, sauf si celle-ci couvre une partie d'un diocèse où elle est absente. Lorsque aucune précision n'a pu être apportée au-delà du diocèse, on a (par convention) signalé sa présence autour du siège épiscopal.

L'aire d'expansion du gentilé *Dammis* est assez clairement délimitée. Au sud, il apparaît à partir de l'axe Roncq-Lubbeek (ou, en prenant des centres plus importants, Courtrai-Louvain), et s'étend dans toute la Flandre. Malgré le peu de précisions (trois villes seulement), il semble avoir été présent dans toute la partie occidentale du diocèse de Utrecht. Son apparition à Clèves et la mention d'un étudiant du diocèse de Cologne suggère de prendre sa partie extrême-occidentale en considération. En revanche, l'absence de mention dans le diocèse de Liège (à l'exception implicite de Lubbeek) interdit d'y localiser la présence du nom, bien qu'il serait logique d'en inclure le nord en suivant l'axe Louvain-Clèves. Sa présence en Frise est plus complexe à analyser. N'étant pas attestée dans le diocèse de Münster, il est possible d'envisager qu'elle soit absente en Frise, ce que

¹ Philippus Damon de Cameraco Morinen. Dyoc., 1508. Cf. A. Schillings, *La matricule de l'université de Louvain*, t. 3, p. 358. La localisation de l'origine de cet étudiant n'est pas évidente puisque Cambrai est elle-même un diocèse. Le plus probable est qu'il soit résident à Cambrai mais natif du diocèse de Thérouanne, et non l'inverse.

pourtant pourrait contredire une occurrence dans le diocèse de Brême. Par ailleurs, sa réapparition dans la région de l'Elbe (Stade et Buxtehude), en Poméranie et dans la marche de Brandebourg suggère une présence sur l'ensemble du littoral de la mer du Nord et de la Baltique.

Localisation des gentils *Dammis* et *Dammonis*¹



L'aire de diffusion de la forme *Dammonis* repose sur des données en partie plus spéculatives. Elle est clairement attestée dans l'archidiaconé de Frise du diocèse de Münster (et plus généralement en Frise occidentale) comme probablement dans le nord du diocèse de Osnabrück et/ou à Damme². Aucune information ne permet de préciser la localisation des occurrences dans le

1 Les limites des diocèses de Tournai, Cambrai et Liège ont été établies à partir de Jean Deharveng, Édouard de Moreau et Adrien De Ghellinck, « Cartes des diocèses, archidiaconés, doyennés et paroisses » (carte I : vue générale, carte II : diocèses de Cambrai et Tournai, carte III : diocèse de Liège et archevêché de Cologne) ; celle du diocèse de Utrecht à partir de Michiel Leopold Dierickx, « Les anciens diocèses en 1559 », *L'érection des nouveaux diocèses aux Pays-Bas 1559-1570*, carte insérée entre p.130-131. Cette carte comporte un certain nombre d'imprécisions, notamment l'insertion de Groningen (dioc. de Münster) et Clèves (dioc. de Cologne) dans le diocèse de Utrecht. Elle a donc été corrigée en fonction des cartes des diocèses limitrophes ; celles des diocèses de Münster et Osnabrück ont été établies à partir de Wilhelm Kohl (éd.), *Das Bistum Münster*, vol. 7, Die Diözese, t. 1, « Die Diözese Münster – Übersichtkarte » ; celles de l'archevêché de Cologne à partir de Wilhelm Janssen, « Die Territorien im Erzbistum Köln um 1480 », *Das Erzbistum Köln*, vol. 2, t. 1, p. 612 sq. Le fonds de carte est disponible à partir de <http://d-maps.com>

2 Outre Appingedam, Otterdam semble avoir généré le gentilé Dammonie. Bien que le nom n'apparaisse pas dans les répertoires modernes, il semble qu'il s'agisse d'une paroisse voisine de Farmsum, peu distante de Delfzijl. « (1480 Januari) Z. j. Bisschop David van Bourgondië draagt de behandeling in appèl van het geschil tusschen Else de Dammonie, dochter van Hayo de Otterdum [Otterdam], en Menko de Aurika op aan zijnen officiaal, met herroeping van zijne opdracht ten dezen aan den rechtsgelerden Johannes de Diefholt en Gerardus de Zukeroy, en dagvaart partijen naar Wijck », Samuel Muller (éd.), *Regesten van het archief der stad Utrecht*, p. 169.

Contextes

diocèse de Utrecht, bien que le nord du diocèse semble le plus probable. De même, quoique le diocèse de Brême ne soit jamais mentionné, l'indication *frisius* interdit d'exclure la Frise orientale. On reporté sur la carte cette éventualité qui, pour autant, n'est pas attestée. À l'exception du diocèse de Hildesheim, où le gentilé est attesté par des sources non universitaires, toutes les autres localisations doivent être considérées comme des hypothèses. Les apparitions de la forme *Dammone* dans les zones côtières occidentales sont rares et, plus encore que pour la Frise orientale, extrêmement incertaines. Ainsi, l'aire de diffusion de la forme *Dammonis* s'avère très nettement circonscrite en regard de celle de la forme *Dammis*. Tandis que cette dernière fait figure de gentilé « universel », la seconde apparaît caractéristique de la région bordant l'embouchure de l'Ems, plus largement de la Frise et de quelques zones de la Basse Saxe.

Innocentius Corradi de Colonia et Innocentius Dammonis

Largement attesté dans le dernier quart du XV^e siècle, ancré dans une aire géographique nettement circonscrite, le gentilé *Dammonis* permet d'expliquer assez simplement l'origine du nom de l'auteur du *Laude libro primo*, sans devoir recourir à un pseudonyme dont la mise en œuvre supposerait une attitude tout à fait exceptionnelle. Bien que l'on ait pu éprouver des difficultés à envisager qu'un musicien de langue maternelle germanique (qu'il s'agisse de frison ou de *Mittelniederdeutsch*) ait pu produire des textes et un répertoire aussi profondément ancrés dans la culture cismontaine, l'hypothèse d'une origine ultramontaine s'impose, d'un point de vue onomastique, comme une évidence. Plutôt qu'un italien prenant pour pseudonyme le nom d'un athénien alors encore peu reconnu, *Innocentius Dammonis* pourrait être un « allemand » se présentant, selon l'usage commun, par le nom de sa ville d'origine.

Peut-être du fait de l'éloignement géographique, les manières de désigner un ultramontain en Italie ont pu opérer à des échelles toponomastiques extrêmement variables. Lorsque une personne ne bénéficie pas d'une renommée suffisante à fixer son nom comme un « motif banalisé » (Thomas a Kempis, Erasmus Roterodamus, *etc.*), elle peut non seulement apparaître sous le nom de sa ville ou de son diocèse d'origine, mais également sous celui de sa région natale ou, plus largement encore, sous celui de leur aire linguistique ou politique. Ainsi, dans les actes de la *natio germanica* de l'université de Bologne (témoin parmi d'autres des différentes manières de qualifier les ultramontains en Italie), les étudiants originaires de la zone dans laquelle le gentilé *Dammonis* est attesté apparaissent alternativement sous les dénominations « de Osenbrughe, de Gruoningen, Doccumensi (de Dokkum) *etc.* », « de Saxonia, de Westfalia, Phrysius, *etc.* », « de dioc. Traiectensi,

de dioc. Osnabrugensis, etc. », mais également, avec une fréquence non négligeable, « de Alamania, de Alemania, Alemanus, etc. »¹. En Italie, l'Allemagne désigne toute la zone comprise entre les Alpes et le Danemark, et entre la Flandre (Louvain) et Königsberg ou Bratislava. Elle correspond donc à l'espace politique impérial, plus qu'à une aire linguistique précise. Comme on l'a dit, il n'y a pas de raison de penser que l'auteur du *Laude libro primo* se soit présenté dans le recueil sous un autre nom que celui sous lequel il était connu dans la congrégation. Les revendications de son appartenance à l'ordre y sont trop fortes pour que l'on puisse envisager qu'il se soit simultanément caché et exposé. Que son prénom soit un nom laïc ou un nom de religion, Innocentius Dammonis devrait pouvoir être reconnu comme tel dans les actes de la congrégation.

Durant la période de la parution du *Laude libro primo*, seul un chanoine d'origine ultramontaine était prénommé Innocentius. D'après le *Primus liber actorum nostrorum omnium generalium*, Innocentius Corradi de Alemania a été actif dans la congrégation entre 1496 et 1511². Toujours désigné comme « allemand », il apparaît en 1504 sous le nom de *frater* Innocentius de Colonia. Paradoxalement, cette précision géographique est problématique. Si l'on a pu constater une très forte concentration d'étudiants immatriculés à l'université de Cologne sous le gentilé Dammonis, aucun d'entre eux n'est originaire de ce diocèse (le seul étudiant né dans le diocèse de Cologne étant nommé Fridericus van den Damme de Kalker). La recherche onomastique menée précédemment n'interdit pas de penser qu'une personne portant le nom Dammonis puisse être

1 Paulus de Amersoyen / de Hattem / de Alamania filius Rainaldi de dioc. Traiectensi (Gustav C. Knod (éd.), *Deutsche Studenten in Bologna (1289-1562)*, p. 14) ; Petrus Averenck / Davantriensis Traiectensis dioc. / de Alamania (*id.*, p. 25) ; Arnoldus Darbte / de Osenbrughe / de Alamania (*id.*, p. 87) ; Michael de Deventer / de Alamania (*id.*, p. 90) ; Johannes de Diepholt / Aldensalensis, Amersfordensis ac Davantriensis ecclesiarum canonicus / de Traiecto de Alamania / Documensi Frisio / Doccumensis Frisius / de Alamania / Dokkum Frisius (*id.*, p. 91) ; Johannes Ellingh / de Stendal / de Saxonia s. de Alamania (*id.*, p. 112) ; Johannes Elzink / de Osnabrugis de Westfalia / Osnabrug. dioc. / de Alamania (*id.*, p. 112) ; Tydemannus Herboert / filius Petri Herboert de Traicito / de traiecto de alamania (*id.*, p. 195) ; Theso Huinge / de Gruoningem Tragatensis dioc. / de croynighen d'Alamania de Tragent. dioc. (*id.*, p. 221) ; Eberhardus Lackepreyne / canonicus .S. johannis Osnaburgensis / de Alamania (*id.*, p. 286) ; Johannes Mepsche / Phrysius / [patricien de Groningen] / dioc. traieci. in alamania (*id.*, p. 342) ; Petrus de Molendino / S. Salvatoris Traiectensis / de Noviomago / de Alamania (*id.*, p. 350) ; Alfardus de Montfort / parrochialis in Polsbrock rector et canonicus S. Marie Traiectensis / de Alamania (*id.*, p. 355) ; Adolfus de Osnabrück / de Alamania / de dioc. Osnabrug. (*id.* p. 391) ; Ludolfus Pauli / de Campis de Trai. d. / de Alamania das Examen (*id.*, p. 399) ; Stephanus de Rumelaer / Traiectensis diocesis / Rumelair de Traiecto de Alamania / de dyocesi trachetensi in Alamania / rumelair de traiecto de Alamania (*id.*, p. 467) ; Nicolaus de Saxonia / Vordis de Stodis de Alam. Brem. dioc. / de Vordis de Saxonia de Alamania (*id.*, p. 472) ; Gerhardus Suggesterode de Davandria Traiectensis dioc. / de dioc. Traiect. de Alamania / decanus S. Salvatoris Traiect. (*id.*, p. 567) ; Johannes Swanenflugel / canonico Sancti Blasii Brunswicensis / Joh. Souanensfulgel de Alamania (*id.*, p. 569) ; Henricus a Weze / Clivensi dioc. Traiect. / dioc. traieci. in alamania (*id.*, p. 629) ; Franco Wilhelmi de Leydis / d. Traiectensis / Francho Guillelmi de Alamania / Franchus de Alemania (*id.*, p. 634) ; Johannes Wyndinck / canonico ecclesiarum S.Salvatoris Traiecten. / Vinding de Alamania / Vendingh de Alamania (*id.*, p. 635) ; Egbertus Bolle / de Campis de Alamania (*id.*, p. 666).

2 L'activité d'Innocentius Corradi de Alemania au sein de la congrégation de San Salvatore, comme celle de tous les chanoines mentionnés dans cette étude, est rapportée en annexe II, 1.

Contextes

originaire de Cologne, mais elle rend cette hypothèse statistiquement moins probable. Un rapprochement entre Innocentius Corradi et Innocentius Dammonis suggère donc de considérer l'indication « de Colonia » comme celle du lieu principal de résidence ou d'activité (peut-être d'études) du chanoine avant son arrivée en Italie et « Dammonis » comme celle de son lieu de naissance.

Les actes de la congrégation ne mentionnent pas le noviciat d'Innocentius Corradi de Cologne, mais sa position dans la liste des résidents du monastère de San Salvatore de Bologne en 1496¹ laisse supposer qu'il est entré dans l'ordre cette même année, ou l'année précédente. Après trois ans passés à San Salvatore de Bologne, il séjourne à Santa Maria in Vado de Ferrare (1499-1501), à San Pietro in Vincoli de Rome (1502-1503), de nouveau à San Salvatore de Bologne (1504), puis à San Salvatore de Venise (1505), San Giovanni Evangelista de Brescia (1506), San Salvatore de Venise (1507-1508), San Salvatore de Bologne (1509-1510) et San Pietro in Vincoli (1511) où il occupe la charge de vicaire. Après cette date, il n'est plus fait aucune mention du chanoine dans les actes. Son élection au vicariat de San Pietro in Vincoli, malgré une présence relativement brève au sein de la congrégation (16 ans seulement) et la participation à un seul chapitre général (en 1507, il est élu *socio* de Constantinus de Brescia, prieur San Giovanni Evangelista), est le signe d'une pleine intégration à l'institution. Innocentius Corradi ayant fait son entrée dans la congrégation au monastère bolonais, il était tentant de rechercher sa trace parmi les membres de la *natio germanica* de l'université de Bologne. Si le chanoine a étudié en Italie, il est peu probable qu'il ait été immatriculé durant sa période d'activité dans la congrégation. Il ne devrait donc pas apparaître dans le milieu universitaire entre 1496 et 1511. On ne trouve à Bologne qu'un seul Damme qu'il est impossible de mettre en relation au chanoine². Un seul étudiant pourrait évoquer l'auteur du *Laude libro primo*. Immatriculé à Bologne en 1495, Innocentius de Starschedel (Innocentio Tarstedel) fut membre du conseil du duc Georg à Dresde en 1515, puis *Hofmeister* en 1517³. Il réapparaît en 1520 dans une assemblée à Nordhausen et en 1534 à Leipzig⁴. Il semble originaire de Starsiedel dans l'actuel Sachsen-Anhalt. Les informations, plus nombreuses, concernant son frère Heinricus de

1 Innocentius Corradi apparaît à la 29^e position, à l'avant dernière place d'une liste qui documente 30 chanoines (et 11 *conversi* et *commissi* qui leur font suite). Dans le *Primus liber actorum*, les novices sont toujours inscrits en bas de liste, l'ordre de classement des chanoines reflétant la position hiérarchique des conventuels.

2 Johannes de Lindenau de Dame, originaire de Merseburg près de Halle en Sachsen-Anhalt, est immatriculé en 1535. S'il confirme ainsi la présence du gentilé *Dammis* dans la région de Leipzig, l'absence de *Dammonis* constatée dans cette zone et la date tardive d'immatriculation ne laisse aucun doute. Gustav C. Knod (éd.), *Deutsche Studenten in Bologna (1289-1562)*, p. 307.

3 *Id.*, p. 546.

4 *Id.*, p. 694.

Starschedel, mentionné à Bologne en 1497¹, confirment cette origine. Malgré la convergence des dates, on ne peut retenir cette hypothèse puisque aucun Dammonis ne semble attesté dans cette région. Cette recherche ne prend toutefois pas en compte le possible recours à un nom de religion. Si Innocentius Dammonis devait avoir été connu sous un autre prénom avant son entrée dans la congrégation de San Salvatore, il serait nécessaire de répertorier tous les étudiants de la *natio germanica* immatriculés avant 1496, originaires de Frise ou des régions attenantes et (éventuellement) signalés comme [filius] Conradi/Corradi. Tandis que cette dernière condition ne donne aucun résultat, les deux premières sont trop peu restrictives pour espérer obtenir une solution probante. Dans l'état actuel des recherches, il semble donc impossible de démontrer la présence d'Innocentius Corradi en Italie avant son apparition au monastère de San Salvatore de Bologne. La présence en 1493 à l'université de Cologne d'un Albertus Conradi de Dammone, trois ans avant l'entrée dans l'ordre du chanoine, est assez suggestive mais ne permet pas une corrélation autre que spéculative². En l'absence d'éléments supplémentaires, la suite de l'enquête devra donc être limitée à la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore, seul contexte dans lequel l'auteur du recueil de *laude* a évolué que l'on connaisse avec certitude.

Bien qu'elle apporte une chronologie et, dans une certaine mesure, localise un nom qui en était dépourvu, l'identification d'Innocentius Corradi de Dammone / de Colonia / de Alemania est incapable de conférer à l'auteur du *Laude libro primo* sa véritable dimension historique. En l'état, elle ne constitue rien de plus qu'une simple substitution patronymique puisqu'elle ne permet pas connaître sa culture musicale et religieuse, ni de saisir les motivations de la composition de ces *laude* et de la publication du recueil. Les raisons de la composition d'une messe semblent évidentes lorsque son auteur était maître de chapelle, comme d'une *frottola* lorsqu'il était musicien de cour, mais celles du *Laude libro primo* restent obscures. Contrairement aux situations dans lesquelles production et producteur participaient de la même « fonction », rien ne permet d'associer l'activité d'Innocentius Dammonis, dont la fonction première était le service ecclésiastique et liturgique, à la publication du *Laude libro primo* qui véhicule un répertoire, au mieux, paraliturgique. Pour autant,

1 *Id.*, p. 546.

2 Par ailleurs, il n'est pas certain que la congrégation ait encouragé les liens avec l'université. Si l'on relève dans les constitutions plusieurs dispositions visant à favoriser l'étude de certains arts libéraux dans la mesure où ils sont propices à la science canonique (*cf. supra*, p. 124), on ne relève aucune mention de grades universitaires dans la documentation utilisée. En l'état actuel des recherches, il est impossible d'affirmer que la congrégation ait entretenu une méfiance vis-à-vis de l'université (comme il semble que cela ait été le cas des ordres réformés français, *cf. Jean-Marie Le Gall*, « Les moines et les universités au temps de la Renaissance », p. 85), mais on ne peut écarter cette hypothèse. Le cas de l'université de Pavie semble montrer que les ermites de saint Augustin sont beaucoup mieux représentés que les clercs réguliers dans l'enseignement universitaire. *Cf. Simona Negruzzo*, « Les réguliers et la chaire. La mobilité des maîtres dans l'Italie du nord aux XV^e et XVI^e siècles ».

Contextes

l'identité et la culture d'un auteur ne sont pas dénuées de valeur pour qui cherche à appréhender la portée de sa production. Dans le cas de Dammonis, les données biographiques immédiatement disponibles sont extrêmement restreintes. Outre son appartenance à la congrégation de San Salvatore entre 1496 et 1511, la documentation utilisée ici témoigne des monastères qu'il a fréquenté, de sa présence au chapitre général de Sant'Antonio de Venise en 1507 et de son élection en tant que vicaire de San Pietro in Vincoli de Rome en 1511. La brièveté de sa carrière rend incertaine, on l'a dit, l'estimation de son âge. L'âge requis pour les novices étant de 16 ans, on peut estimer sa naissance à 1481 au plus tard, ce qui lui confère la maturité et la (possible) reconnaissance nécessaire pour être choisi comme vicaire en 1511. Toute autre donnée positive concernant l'auteur du *Laude libro primo* semble difficilement pouvoir être dégagée de ces quelques informations. Exception faite de sa charge de vicaire, on ne relève rien de marquant durant ses 16 années passées dans la congrégation : son temps de résidence dans chacun des 5 monastères fréquentés est assez équilibré¹ et sa participation au chapitre général l'année précédant la parution du recueil ne doit pas être surinterprétée puisqu'elle est (théoriquement) due à un tirage au sort². Toutefois, sans chercher à écrire une biographie positive et définitive de l'auteur présumé du recueil de *laude*, il est possible, sur la base de ces maigres données, d'éclairer certains aspects de la vie (ou plutôt de la position) d'Innocentius Dammonis dans la congrégation des chanoines réguliers de San Salvatore.

L'appartenance à cette institution régulière n'est pas dénuée de signification. Elle impliquait l'adhésion (revendiquée ou non) à une religion, c'est-à-dire, au sens que les hommes du XV^e siècle accordaient à ce terme, à une conception particulière de la vie, des idées et des comportements religieux. Sans que le *Laude libro primo* en soit nécessairement le produit, il est possible qu'il en ait en partie été le reflet. Par ailleurs, comme pour tout autre conventuel, les différentes assignations de résidence dont Innocentius Corradi a fait l'objet, et plus généralement l'évolution de sa carrière, étaient le fruit d'actions personnelles (ses intérêts, ses compétences ou les conflits auxquels il pouvait être confronté, *etc.*) autant que collectives (les règles, exigences et nécessités de la congrégation). Les quelques informations que nous livre le *Primus liber actorum nostrorum* résultent ainsi de transformations de la carrière du chanoine. Opérant à un niveau à la fois individuel et institutionnel, et donc dans un réseau causal complexe, celles-ci sont impuissantes à

1 En 16 ans, Innocentius Corradi a été actif dans 5 monastères, ce qui est relativement peu en comparaison des carrières de nombre de ses coreligionnaires : San Salvatore de Bologne (6 ans), San Salvatore de Venise (3 ans), San Pietro in Vincoli de Rome (3 ans dont 1 en tant que vicaire), Santa Maria Annunciata (Santa Maria in Vado) de Ferrare (3ans) et San Giovanni Evangelista de Brescia (1 an).

2 Cf. *infra*, p. 190.

témoigner des actions qui les ont provoquées (cela supposerait de considérer ces transformations comme réversibles, ce que l'on peut aisément invalider), mais leur analyse est susceptible d'enrichir notre connaissance du contexte dans lequel elles ont eu lieu (sans qu'il soit pour autant nécessaire de les définir). Autrement dit, si sur la base de cette seule documentation, on ne peut espérer retrouver les causes des transformations de la carrière d'Innocentius, il n'est pas interdit de chercher à en définir les circonstances.

2. Le cadre institutionnel d'Innocentius Dammonis

En terme d'historiographie, les chanoines réguliers de saint Augustin de la congrégation de San Salvatore font figure de parents pauvres en regard du nombre d'études menées sur des institutions célèbres, telle la congrégation de Windesheim ou la congrégation de Santa Maria di Fregioniaia, appelée à devenir la congrégation des chanoines de Latran après son éphémère implantation dans le chapitre de la basilique romaine à partir de 1438¹. N'ayant bénéficié d'aucune étude approfondie récente², la congrégation de San Salvatore n'a fait l'objet que de quelques articles de synthèse³. Elle n'occupe qu'une place périphérique dans la thèse de Charles Giroud consacrée aux règles canoniales de tradition augustinienne⁴ et dans l'ouvrage d'Oscar Mischiati⁵, malgré l'effort notable de ce dernier d'exploiter une documentation d'archive encore inexplorée. Il est probable que sa disparition consécutive aux suppressions napoléoniennes et sa renaissance en 1823 sous le nom de *Congregazione del Santissimo Salvatore Lateranense* (après sa fusion avec la congrégation de Latran)⁶ soient en partie à l'origine de cette lacune. Aussi, malgré leurs régimes historiographiques propres et souvent fortement contrastés, les travaux d'érudition ecclésiastique des XVII^e et XVIII^e siècles constituent à ce jour le principal accès à l'histoire de la congrégation. Ayant servi de référence à la plupart des études contemporaines, la monographie que Giovanni Crisostomo Trombelli a consacré en 1752 aux monastères de San Salvatore à Bologne et de Santa Maria à Casalecchio di Reno⁷ est sans doute le mieux connu d'entre eux. Il faut y ajouter quelques ouvrages

1 Carlo Egger, « Canonici regolari della congregazione del Santissimo Salvatore lateranense », col. 104-105. On trouvera plus de précisions dans Nicola Widlocher, *La congregazione dei canonici regolari lateranensi. Periodo di formazione (1402-1483)*.

2 Ainsi, l'article de Cristina Andenna, « Studi recenti sui canonici regolari », consacré à l'historiographie contemporaine des chanoines réguliers ne fait aucune mention de la congrégation.

3 Antonio Bull, « Canonici regolari della congregazione del Santissimo Salvatore detta anche renana ».

4 Charles Giroud, *L'ordre des chanoines réguliers de Saint Augustin et ses diverses formes de régime interne*, p. 46-47 et p. 174-178.

5 Oscar Mischiati, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII*, p. 9-11.

6 Carlo Egger, *id.*, cl. 106.

7 Giovanni Crisostomo Trombelli, *Memorie storiche concernenti le due Canoniche di S. Maria di Reno e di*

Contextes

antérieurs, en particulier ceux de Giuseppe Mozzagrugno (1622)¹ et de Francesco Ghislieri (1613)², les visées de ce dernier étant toutefois plus législatives qu'historiques. Par ailleurs le bullaire de la congrégation publié en 1733³ fournit un utile complément au bullaire romain⁴. Outre cette littérature endogène, les ouvrages rédigés par les membres de la congrégation des chanoines réguliers de Latran, notamment la volumineuse histoire des chanoines de Gabriele Pennotto (1624)⁵ et le bullaire de 1728⁶, sont riches d'enseignement puisque les deux congrégations se sont développées à la même prédiode. Enfin, l'histoire de la congrégation de San Salvatore étant, comme on le verra, liée à celle de l'ermitage de San Salvatore de Silva Lago (à Lecceto dans le diocèse de Sienne), l'historiographie érémitique, ne doit pas être négligée, en particulier les ouvrages de Ambrosio Landucci (1653)⁷ et Luigi Torelli (1680)⁸. Malgré tout leur intérêt, ces ouvrages présentent quelque limite pour qui cherche à saisir ce qu'appartenir à la congrégation de San Salvatore a pu signifier au début du XVI^e siècle. Ils visent en effet à fonder (au sens fort) l'histoire des institutions qu'ils documentent et dont leurs auteurs sont partie prenante. En tant que tels, ils constituent de véritables « monuments » dont le principal objet est la conservation (et parfois l'édification) d'une « mémoire institutionnelle ». À ce titre, celle-ci peut considérablement varier en fonction du point de vue adopté, qu'il s'agisse des ordres érémitiques ou canoniaux, des deux congrégations de chanoines réguliers, ou encore de l'un ou l'autre monastère de la congrégation de San Salvatore⁹.

S. Salvatore insieme riunite.

- 1 Giuseppe Mozzagrugno, *Narratio rerum gestarum Canoniorum Regularium*.
- 2 Francesco Ghislieri, *De iudice regularium tractatus*, Venezia, Vincentio Somascho.
- 3 *Bullarium Canoniorum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris*.
- 4 Charles Coquelin (éd.), *Bullarium privilegiorum ac diplomatum romanorum Pontificum amplissima Collectio*.
- 5 Gabriele Pennotto, *Generalis totius sacri ordinis clericorum canonicorum historia tripartita*, p. 458-461 (De congregatione S. Mariae ad Rhenum prope civitatem bononiam) et p. 467-481 (De congregatione Sanctii Salvatoris de Bononia, sive de Sylva lacus nuncupata).
- 6 *Bullarium Lateranense sive Collectio Privilegiorum Apostolicum à Santa Sede canonicis regularis ordinis sancti Augustini*.
- 7 Ambrosio Landucci, *Sacra Ilicetana Sylva sive origo et chronicon breve coenobii et congregationis de Iliceto Ord. Erem. S.P. Augustini in Tuscia*, p. 23-25 et 101-110.
- 8 Luigi Torelli, *Secoli Agostiniani, ovvero Istoria générale del sagro ordine eremitano del grande dottore di santa chiesa S. Aurelio Agostino*, t. 6, p. 411 sq.
- 9 La fondation de la congrégation trouvant son origine dans la conversion au début du XV^e siècle de quelques ermites du monastère de Lecceto, les historiographes des traditions érémitiques et canoniales tendent à lui donner un sens très différent. Tandis que du point de vue de l'historiographie canoniale, celle-ci visait à restaurer une observance augustiniennne que les dirigeants des ermites ne permettaient pas, l'historiographie érémitique tend à la présenter comme l'expression d'une volonté de la part des ermites de réformer un ordre canonial alors tombé en décadence (voir par exemple Luigi, Torelli, *op. cit.*, t. 6, p. 414). On reconnaît là, bien sûr, une expression de l'incessante lutte entre ermites et chanoines dans la revendication de l'authenticité augustiniennne. Par ailleurs, au sein même de l'ordre canonial, on constate de fortes divergences quant à l'appréciation de la fondation de la congrégation. Pour Giuseppe Mozzagrugno (membre de la congrégation de San Salvatore), celle-ci fut la première congrégation réformée en Italie et fut fondée par « privilège », la congrégation de Latran étant postérieure et existant par « nature » (sous entendu, l'esprit de réforme est dû à une volonté expresse des fondateurs de San Salvatore, *cf. op. cit.*, livre VIII, f. 7). Deux

La représentation d'une fondation institutionnelle étant dépendante des circonstances dans lesquelles elle est élaborée, il semble nécessaire de recourir à une documentation plus contemporaine de la parution du *Laude libro primo*. Les statuts et la règle de la congrégation ont été publiés la première fois en 1497¹, puis ont été réédités en 1549² et 1592³. L'*editio princeps* est composée du calendrier (premier cahier, f. A₁-A₆^v), de la *Regula recepta* de saint Augustin (second cahier, *Incipit Regula beati Augustini patris nostri*, f. A₁-A₆), des constitutions (sept cahiers, f. aa_{iiii}^v-gg₆) précédées d'un prologue retraçant l'histoire de leur élaboration (*Incipit proemium in constitutiones Canonorum regularium Congregationis sancti Saluatoris Ordinis sancti Augustini*, f. aa_i-aa_{iiii}) et de l'ordinaire (six cahiers, *Incipit ordinarium Fratrum siue Canonorum regularium sancti Saluatoris ordinis sancti Augustini Episcopi*, f. a₁-f₄^v). En 1549, la seconde édition, imprimée sur papier et vélin, reproduit assez fidèlement l'*editio princeps*, ne divergeant que par quelques amendements et une conséquente refonte du *proemium*. La version imprimée sur papier y ajoute une synthèse des privilèges accordés à la congrégation, signée par Jules II et datée de 1512 (*Privilegia, Gratiae, Favores, immunitates, exemptiones, et indulta canonorum regularium s. saluatoris, Ordinis s. Augustini cum a plurimus Pontificibus, tum vero à Iulio secundo ante concessa, nunc etiam recens à Paulo eius nominis tertio confirmata & innovata*, p. 1-34), et leur confirmation par Paul III en 1548 (p. 34-38). Enfin, l'édition de 1592, qui a servi de base aux études de Giraud et Mischiati, comporte le calendrier, le *Proemium* dans sa version de 1497 et les constitutions (adaptées aux décrets tridentins et à l'évolution démographique de la congrégation). L'ordinaire n'y est en revanche pas repris. Si les constitutions et l'ordinaire de 1497 permettent d'esquisser les grandes lignes du contexte dans lequel Innocentius Corradi a passé les 16 années de sa carrière canoniale, celui-ci a pu évoluer par la suite, tout décret capitulaire confirmé pendant 3 ans de suite

ans plus tard, Gabriele Pennotto (membre de la congrégation de Latran) a consacré un chapitre entier de son ouvrage pour contester les thèses du précédent (« Corollaria quaedam ex praecedentibus deducuntur per quae nonnulla errata in opere Iosephi Mozzagrugni corriguntur », *op. cit.*, p. 474 sq.). Enfin les historiographes de la congrégation de San Salvatore eux-mêmes ne s'accordent pas sur le sens du vocable de leur institution. Pour Giovanni Crisostomo Trombelli celui-ci se réfère à San Salvatore de Bologne. Bien qu'il reconnaisse la conversion des ermites de San Salvatore de Lecceto, il considère que ceux-ci se sont unis au monastère bolonais, et non l'inverse. Ainsi, il fait remonter l'origine de sa propre institution à la fondation de Santa Maria di Reno, au X^e siècle (*cf. op. cit.* p. 27 sq.) ce qui non seulement lui permet de lui conférer une grande antiquité, mais également de revendiquer une implantation dans un monastère dont il était alors le prieur. Largement reprise par l'historiographie contemporaine, cette lecture de la fondation de la congrégation diverge assez fortement de celle de ses prédécesseurs du XVII^e siècle qui la situaient à Lecceto dans le diocèse de Sienne.

- 1 *Calendarium, regula, constitutiones et ordinarium Canonorum regularium Congregationis Sancti Saluatoris, Ordinis sancti Augustini*, Bononiae per Benedictum Hectorem, 1497.
- 2 *Calendarium, regula, constitutiones, et ordinarium Canonorum Regularium Congregationis sancti Saluatoris, Ordinis sancti Augustini*, Romae apud Antonium Bladium, 1549.
- 3 *Regula et constitutiones Canonorum Regularium Congregationis sancti Saluatoris, Ordinis sancti Augustini: Denuo reformatae, auctae, Summis illustratae*, Romae apud Antonium Bladium impressorem Cameralem, 1592.

Contextes

ayant valeur constitutionnelle. Il convient donc de le compléter par les actes capitulaires postérieurs à l'*editio princeps* rapportés dans le *Primus liber actorum nostrorum*, déjà cité à plusieurs reprises et utilisé par Francesco Luisi dans son étude.

Cette compilation des actes capitulaires de la congrégation, copiée par le chanoine Saturnius de Treviso à partir de 1534, n'est pas un document juridique. L'ouvrage est constitué d'une histoire de la formation de la congrégation et de ses fondateurs, malheureusement incomplète, les derniers feuillets du cahier ayant disparu (*Compendiolum Vitæ & Actuum beatissimi prothoparentis nostri : continuationisque canonicorum regularium Sancti Augustini sub nova congregatione Sancti Salvatoris : singularumquem canonicorum eius : seu monasterium unioni*, f. 1^v-4^v), une brève histoire de chaque monastère de la congrégation, incluant les conditions de leur union, le montant estimé de leur revenus et des taxes auxquelles il sont soumis (*Brevis collectio unionum omnium monasterium et canonicarum congregationis nostræ presentium: Atque eorum valoris secundum communem estimatione nec non et primariorum prælatorum in eis deputatorum*, f. 5- 21^v), une liste des chapitres généraux tenus entre 1434 et 1534 (*Quo tempore capitula generalia in nostra congregatione cogi coepta fuerint: & in quibus Monasteriis singulo quoque anno, eadem sint celebrata, Et qui Generales priores elceti*, f. 23-26^v) complétée ultérieurement jusqu'en 1603 (f. 26a-26b^v) avec plus ou moins de régularité, et enfin, les actes capitulaires adoptés entre 1434 et 1534, accompagnés pour chaque année de la liste des capitulants et des familles conventuelles (f. 27-44^v). L'association de ces différents textes au sein d'un même document – qualifié de *tractatulus* par son auteur – n'est pas fortuite. En rassemblant des éléments historiographiques (la fondation et l'évolution de la congrégation), juridiques (les actes capitulaires) et démographiques ou biographiques (les listes de capitulants et de conventuels), Saturnius de Treviso élabore sa propre « mémoire » de l'institution. Chacun d'entre eux est constitutif d'une histoire (une naissance et une évolution) dont il est, en 1534, le produit et en quelque sorte le bénéficiaire : *sationis atque incrementi* [de la congrégation] *cumulatissime iam in coagulum redacte, redentur lucrubationes*¹. Bien que la rédaction du *Primus liber actorum* soit postérieure de 26 ans au « présent » de cette étude et que son auteur Saturnius de Treviso n'ait intégré l'ordre qu'en 1523² (plus d'une dizaine d'années après que Innocentius Corradi de Cologne n'en disparaisse), on peut raisonnablement penser que l'un et l'autre ont eu une connaissance assez similaire de leur institution.

1 *Primus liber actorum*, f. 1.

2 Cf. annexe II.1.

2.1 La formation de la congrégation de San Salvatore

Dans leurs grandes lignes, les circonstances et la chronologie de la fondation de la congrégation relatées dans le récit du *Compendiolum* de Saturnius de Treviso concordent avec celles des auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles (et donc l'historiographie moderne qui s'y réfère). Giovanni Crisostomo Trombelli est le seul d'entre eux qui mentionne la nature de la documentation utilisée. Il se réfère à deux manuscrits qu'il ne date malheureusement pas et qui semblent aujourd'hui perdus. Le premier, *Incipit vita reverendi Patris æterna memoria digni fratris Stephani Joannis &c.*, était encore conservé en 1752 dans les archives de San Salvatore à Bologne (*vita di San Ubaldo*, p. 46) ; le second, *Dell' Origine della nostra Congregazione*, appartenait à sa collection personnelle¹. Bien que, comme on l'a évoqué, Trombelli ait pu accorder aux événements rapportés par ces documents un sens assez différent de celui des contemporains d'Innocentius Dammonis, ils constituent un précieux complément au *Compendiolum* qui n'a pas été conservé intégralement.

Au début de l'année 1408, l'ermite augustin Stefano Agazzari (Stefano di Giovanni di Siena)², sous-prieur de l'ermitage de San Salvatore de Lecceto (l'une des maisons érémitiques des « forêts siennoises »³), se rendait auprès de Grégoire XII⁴ qui, en route pour Savone afin de rencontrer Benoît XIII, s'était arrêté à Sienne (du 4 septembre 1407 au 22 janvier 1408⁵). Le *Compendiolum* ne s'attarde pas sur les motivations de cette initiative, mais il semble que le désir de suivre la stricte observance augustinienne en ait été la principale cause⁶. Bien que les biographies modernes n'en gardent pas la trace, il désigne Grégoire XII comme un ancien régulier et un réformateur des ordres

1 Giovanni Crisostomo Trombelli, *op. cit.*, p. 33 sq.

2 On trouvera une notice biographique dans Antonio Bull, « Agazzari, Stefano, beato ».

3 Pour la tradition érémitique siennoise, cf. Ambrosio Landucci, *Sacra Ilicetana Sylva* et, plus récemment, Odile Redon, « Les ermites des forêts siennoises (XIII^e-début XIV^e siècle) ».

4 « Pontifex vero cum ab urbe discessisset, ut ad concilium apud Saonenses ligures indictum, pro tollendo xxii^o schismate, quod sub Urbano papa vi^o coeperit, et iam per viginti octo ferme annos christianam republicam ubique debaccante, quemadmodum id se facturum etiam usque ad pontificatus depositionem iuramento firmaverat, proficisci se velle dissimilaret, apud senas applicuit. ubi aliquandin forte immoratus est, id quod elicio, quia littere sub eius nomine date idibus septembris pontifici sui Anno primo dum esset senis videntur. Quod ubi ad notitiam pervenit reverendi patris nunquam abolende memoriae, fratris Stephani Joannis senensis, à multis annis citra, curatoris coenobii in loco dicto illiceto à dicta senarum inclita civitate per tria ferè milliaria distantis sub sancti Salvatoris titulo heremitici dogmatis sub b. p. Augustini regula constituti », *Compendiolum Vitae & Actuum beatissimi prothoparentis nostri (Primus liber actorum)*, f. 2.

5 Micheline Soenen, « Grégoire XII », p. 759.

6 « Etenim intra cordis archana pius pater sui conventus à primeva sui erectione valde deformati restaurationem anxie incessanterequè meditabatur », *ibid.* L'interprétation de cette rencontre entre Stefano Agazzari et Grégoire XII est un des principaux points de discorde entre les historiographes des ordres canoniaux et érémitiques. La plupart évoquent un conflit avec les autorités érémitiques.

Contextes

canoniaux¹. Le pape répondit à cette demande de réforme en proposant de changer l'habit des ermites pour celui de chanoines réguliers. À la suite de cette première entrevue, Stefano Agazzari, accompagné d'un coreligionnaire (Giacomo Andrea de Sienne), retrouvait Grégoire XII à Lucques (28 janvier-14 juillet 1408) qui les ordonnait chanoines réguliers de l'ordre de saint Augustin et fondait la congrégation de San Salvatore². Cette dernière affirmation est sujette à caution puisque le terme congrégation n'apparaît que très tardivement dans les bulles et que le régime congrégatif n'a, *de facto*, pu être mis en œuvre avant l'union des monastères de Sant'Ambrogio de Gubbio et San Salvatore de Bologne en 1419³. L'existence des nouveaux chanoines était officialisée par la bulle *Excitat nostræ mentis* datée du 3 avril 1408⁴. Trois évêques, « commissaires et protecteurs »⁵, étaient alors chargés de vêtir les deux nouveaux chanoines (tunique et scapulaire blancs, rochet et chape de laine grise) et de rédiger les constitutions du nouvel ordre⁶. La cérémonie eut lieu trois semaines plus tard, le 24 avril, ce que confirme une lettre adressée par Antonio Contarini à Grégoire XII⁷. Signe du népotisme bien connu de Grégoire XII, deux des trois protecteurs du nouvel ordre

1 « Pontificis vero sanctissimi votum erat antiquos regulares ordines, et canonicum precipue beati Augustini pro viribus in Sancta ecclesia reforma[to]re », *ibid.* Il est peu probable que la réforme canoniale évoquée ici soit celle de la congrégation de Santa Maria de Fregionai qui, bien que déjà mise en œuvre sous Grégoire XII, ne fut officialisée qu'en 1421 par Martin V (cf. Carlo Egger, « Canonici regolari della congregazione del Santissimo Salvatore lateranense », col.104). Peut-être le passage évoque-t-il la congrégation de San Giorgio in Alga dans laquelle deux neveux de Grégoire XII (Antonio Correr et Gabriele Condulmer) ont été actifs.

2 « Hos pontifex per benigne suscipiens eorum statim monasterium in regularem canonicam motu proprio erexit: degentisque in eo canonici regulares iuxta beati Augustini instituta censeri et esse ac congregatio Sancti Salvatoris nuncupati perpetuo voluit. », *id.*, f. 2^v.

3 Cf. *infra*.

4 « Datum Lucae Nonis Aprilis, Pontificatus nostri Anno Secundo », cf. *Bullarium Canonicorum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris*, p. 66-68 ou Charles Coquelin (éd.) *Bullarium privilegiorum ac diplomatum romanorum Pontificum amplissima Collectio*, t. 3, vol. 2, p. 409-410. Plusieurs historiographes datent cette bulle du 5 ou du 9 avril, probablement parce que le bullaire romain indique « datum lucae nonis aprilis, pontificatus nostri secundo » (cf. *Bullarium privilegiorum*, t. 3, pars 2, p. 410. Le *Primus liber actorum* (f. 2^v) et le bullaire de la congrégation (*Bullarium Canonicorum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris*, p. 68) donnent bien « iii nonas aprilis », donc le 3 avril, les nones d'avril tombant le 5.

5 « Qui inito pontificatu, Antonium corrarario ex Philippo fatrem, Bononiensem episcopum et S.R.E. camerarium: Gabrielem condulmarium ex sorore, nepotes S.R.E. thesaurarium et senensem episcopum, ambos ex congregatione sancti Georgii de Alga, atque illius congregationis ex primariis institutoribus: Nec non et Joannem dominicum ordinis, virum illius temporis omni doctrina celeberrimum, qui nuper ad conversionem Antonianum Nicolai et Thomasiae filium patria florentinum et eiusdem urbis postea antistitem, demum inter sanctos relatum susceperat: Ragustinum Antistitem creat », *Compendiolum*, f. 1^v-2.

6 « Tribus post hec prænominatis episcopis datis commissariis et protectoribus: praefatus novos canonicos rochetto lineo sub albo scapulari: byrro autem superius grisei coloris amirici: ac de convenientibus institutionibus provideri mandavit. Aliaque quem plura concessit prout amplissimo privilegio constat dato luce iii nonas Aprilis pontificatus sui anno secundo Incarnationis anno domine M.cccc.viii. Praefati itaque duo novi et primarii canonici licetum redeuntes: reliquos iam ex mendicantibus concanonicos effectos salutant: rerum ordinem, privilegiumque et amplissimorum trium commissariorum processum una cum novis constitutionibus datae in ditone prima 24 eiusdemet mensis: cum praefatorum reverendissimorum commissariorum episcopalium sigillorum appensione munitis pandunt, ac perie omnes mutatis vestibus similes sibi candidatos apostolicus reddidit concanonicos », *id.*, f. 2^v.

7 *Bullarium Canonicorum Regularium Congregationis*, 1733, p. 68-70.

étaient ses neveux. Antonio Correr avait dirigé l'ambassade auprès de Benoît XIII qui aboutit au rendez-vous manqué de Savone et fut élu évêque de Bologne en mars 1407 puis camerlingue en juin de la même année¹ ; son cousin Gabriele Condulmer, futur Eugène IV, fut élu évêque de Sienne et trésorier apostolique à la même période². Le troisième est le célèbre prédicateur Giovanni di Domenico Banchini, mieux connu comme (saint) Giovanni Dominici, qui deux ans plus tôt avait fondé San Domenico à Fiesole pour y promouvoir une stricte observance dominicaine et, comme les deux précédents, fut élu évêque de Ragusa en 1407³. Avec Jacopino Del Torso, ces trois hommes font partie des quatre cardinaux dont l'élection controversée, le 9 mai 1408, allait précipiter la défection de neuf membres du sacré collège pour Pise et la naissance l'année suivante d'une troisième obédience⁴.

Tandis que le *Compendium* laisse entendre qu'après le 24 avril, les deux nouveaux chanoines rentraient à Lecceto avec le pouvoir de vêtir les autres ermites du nouvel habit, Trombelli rapporte que la conversion des ermites restés à San Salvatore eut lieu le 25 ou le 28 juin 1408 à San Domenico de Fiesole⁵. L'acte d'investiture, consigné par le notaire florentin Marco di Pietro Fabianino da Mugello, permet de dénombrer les premiers confrères de Stefano, au nombre d'une dizaine (dont deux cousins de saint Bernardin de Sienne)⁶. Celle-ci fut suivie par l'élection du premier prieur de l'ordre, immédiatement approuvée par l'évêque de Sienne, Gabriele Condulmer. Selon Trombelli, le prieur « historique » du monastère⁷ de San Salvatore (Filippo di Leonardo degli Agazari) fut choisi, mais Saturnius de Treviso relate que ce fut Stefano Agazzari lui-même, réélu

1 François-Charles Uginet, « Correr, Antonio ».

2 Denys Hay, « Eugenio IV, papa » et François-Charles Uginet, « Eugène IV », p. 642.

3 Giorgio Cracco, « Banchini, Giovanni di Domenico (Giovanni Dominici, Banchetti Giovanni) ».

4 Micheline Soenen, « Grégoire XII », p. 759. À propos du quatrième cardinal, moins connu que les autres, cf. Donatella Barbalarga, « Del Torso, Iacopino ».

5 Trombelli ne date pas cet événement. Landucci (*op. cit.* p. 23) date la cérémonie de Fiesole du 25 juin 1408 ; Pennotto (*op. cit.*, p. 469), repris par Torelli (*op. cit.*, t. 6, p. 413) parle du 28 juin.

6 « La funzione segui nel Convento di S. Domenico di Fiesole alla presenza de' Religiosi Domenicani, e di Ser Marco di Pietro Fabianino da Mugello del territorio Fiorentino, pubblico Notajo, che ne se rogito. I nomi di tal Religiosi li ritrovo e nel citato manoscritto, e nel Segni cosi notati. Frate Filippo di Leonardo degli Agazari Senese. Frate Giacomo di Andrea pur Senese. Frate Domenico di Cione, o sia Ugucione di Ugo parimente Senese. Frate Giovanni di Francesco da Astaggia. Fra Giovanni di Cristoforo Salimbeni Senese. Frate Regolino di Angelino di Filippo parimente Sanese (era questi cugino del celebre S. Bernardino da Siena). Frate Andrea di Angelino, che comunemente si crede fratello del precedente. Fra Giovanni d' Antonio Guido, o forse di Guido di Ser Vanni. Frate Francesco di Nanni (osia Giovanni) di Ser Nuzio. E questi tutti erano Religiosi da Coro, e la maggior parte almeno Sacerdoti : I due seguenti erano Conversi. Bartolomeo di Salvio. Fra Cristoforo di Giovanni: mancando solo, come dicemmo, Fra Checco, o sia Francesco di Berto da Fojano troppo fermo nell' antico instituto. », Giovanni Grysostomo Trombelli, *op. cit.* p. 35-36.

7 Les actes de la congrégation désignent les différentes maisons comme des monastères, des abbayes (*abbatia*) ou des « chanoineries » (*canonica*). Ces distinctions étant relativement instables et de peu d'utilité dans l'étude présente, on utilise le terme monastère dans son acceptation la plus générique pour toutes les maisons de la congrégation (à la différence toutefois des ermitages).

Contextes

chaque année jusqu'en 1414¹. En libérant les anciens ermites et le monastère de San Salvatore de leur tutelle érémitique, le pape ne pouvait que créer un conflit entre la nouvelle maison canoniale et ses anciens dirigeants. Les protestations de ces derniers aboutirent à la réintégration du monastère de Lecceto dans l'ordre érémitique, ce dont témoigne la bulle *Dilectis filiis canonicis* de Grégoire XII du 20 novembre 1408 (*Datum Arimini, duodecimo kalendas decembris*)². Contrairement aux historiographes des XVII^e et XVIII^e siècles, Saturnius de Treviso semble avoir ignoré cette bulle. Il situe cet événement l'année suivante, en 1409, et l'attribue à l'action conjuguée d'Alexandre V (élu pape à Pise le 26 juin 1409) et de Niccolò de Cassia (élu prieur général des ermites de saint Augustin en 1400)³. Pour éviter qu'une situation conflictuelle ne s'installe durablement, Grégoire XII, devant la pression pisane et érémitique, dut se résigner à abandonner le monastère aux ermites.

Si les sources divergent quant à la date et aux modalités du retour de San Salvatore sous la tutelle érémitique, elles concordent sur ses conséquences. Les nouveaux chanoines furent expulsés, se trouvant donc sans maison ni prébendes. Cinq des compagnons d'Agazzari reprirent l'habit augustin, tandis que Giacomo Andrea (qui avec Stefano Agazzari, avait reçu le premier l'habit de chanoine), craignant que son désir de quiétude ne soit compromis, rejoignait les frères mineurs d'abord auprès du futur prédicateur Alberto (Berdini) da Sarteano, puis de saint Bernardin de Sienne (dans le monastère de la Capriola, selon Trombelli)⁴. Outre Stefano Agazzari, seuls quatre

1 « Moxque eum prelatis suffragiis primum priorem decerunt, et deinceps usque ad annum M^o.cccc^o xiiii^o singulo anno in prefato titulo confirmarunt », *Compendiolum*, f. 2^v.

2 Luigi Torelli, *op. cit.*, p. 417.

3 « Preterea congregato pisano concilio: in eo anno domino Mcccc nono mense Iunio duobus ponticibus tercius superadditum, Magister Petrus philardi candianus generalis minister ordinis minorum vicentinus postea Hovariensis [Novariensis] demum Mediolanensis archiepiscopus ac praefati Innocentii papa vii praesbiter cardinalis tituli sanctorum xii Apostolorum – et Alexander quintus vocatur. Qui statim ut erat pacis valde per cupidus, utque indissolubilius devitaret discordiam involucrum: praefatum Pisanum concilium cum omnibus eius actibus ad trienium usque futurum suspendit: eo tunc loco et tempore ab eo tunc pontifice eligendis continuandum. Huius itaque tertii pontifici sibi praessidium promitentes Heremitarum primarii quorum summum magistratum tunc regebat Magister Nicolaus de cassia electus in xviii^o eius ordinis capitulo generali: Aquile anno domini M^o cccc^o celebrato: nihil pretermisserunt intentatum adversus novos canonicos quo ad pristinam praefati conventus possessionem reintegrarentur. Quorum diuturnas infestationes pius pater tollerare non valens: De sanctissimi pontificis Gregorii consilio, coactus est praefatum locum deserendo, ad eundem confugere pontificem: adeo ut compellentibus heremitis, in eodem illiceto coenobio, inter multa pisorum preciosa, praefatas etiam constitutiones dimittere sint coacti: quae usque hodie non modica ibidem custodiuntur diligentia », *Compendiolum*, f. 2^v-3.

4 « Coeteris vero ad pristinum heremiticum dogma aversis in eodem illicetano loco remanentibus: quinque tammodo eundem partem sunt secuti us frater Jacobus Andrea supranominatus: qui nihilominus profugii asperitatem pertinenscens, ommissa spe alicuius quietis: animi sui conceptu ad artiosem vitam ad franciscanos gimnipodas nuper per fratrem Albertum de Sartiano de ethruria Paduanae provinciae Ministrum: et successive per beatum Bernardinum senensem provinciae terrae sanctae ministrum, reformatos, post hac exequendam se contulit », *id.*, f. 3. L'entrée de Giacomo Andrea chez les franciscains apporte un détail biographique intéressant sur la vie de Alberto de Sarteano. En effet, tandis que certains biographes suggèrent qu'il serait entré en noviciat en 1405 (*cf.* Enrico Cerulli, « Berdini, Alberto ») il apparaît ici comme « ministre de la province de Padoue » en 1409 ou 1408. Ceci plaiderait en faveur d'une certaine maturité du prédicateur au début du XV^e siècle, ce que lui refusent certains auteurs (*cf.* Pierre Santoni, « Albert de Sarteano observant et humaniste, envoyé pontifical à Jérusalem et au Caire », p. 166-

chanoines restèrent donc fidèles à leur conversion. Privés de résidence et de ressources ils rejoignirent Grégoire XII qui garda deux d'entre eux avec lui (Stefano Agazzari et Domenico Cione di Ugo) et envoya les trois autres (Giovanni Antonio Guidi, Regolino Angelino Philippi et Francesco Nanni) à Bologne auprès d'Antonio Correr qu'il venait de nommer au collège cardinalice. Ces derniers ne semblent pas avoir pu entrer dans la ville et demeurèrent quelques mois à Val Verde (*in loco que viridis vallis dicitur*) au sud de la porte San Mamolo¹. De manière intéressante, Trombelli explique ce séjour à l'extérieur de la ville par la présence de Baldassare Cossa, alors légat de Bologne en rupture ouverte avec Grégoire XII (il avait rejoint le parti pisan dès mai 1408, avant de se faire élire pape à la mort d'Alexandre V deux ans plus tard). Il rapporte par ailleurs, mais le *Compendiolum* ne le confirme pas, une providentielle et prémonitoire rencontre entre les trois chanoines errants et Francesco Ghisilieri, le prieur du monastère de San Salvatore de Bologne auquel la communauté de Stefano Agazzari s'unira une dizaine d'années plus tard². D'après le récit de Saturnius de Treviso, les trois chanoines auraient rejoint Lucques en septembre 1409 (mais il parle par la suite d'un voyage de Val Verde à Fabriano). Depuis Cividale del Friuli où s'achevait le concile (qu'il quitta en cachette trois jours plus tard), Grégoire XII leur envoyait une confirmation des privilèges et de la conversion obtenus en 1408, les autorisant à s'établir dans tout monastère qui leur conviendrait, datée du 2 septembre 1409³.

168).

- 1 « Relique vero fuerunt frater Joannes Antonii Guidi Ser Vanni: frater dominicus Cioni Ughi: frater Regolinus Angelini Philippi: et frater franciscus Nanni: qui omnes patria senenses pontificem suum profugum profugi adeunt. At ille retenis Parente Reverendo pariter cum fratrem Dominico Cioni Ughi prefato, reliquos Bononiam dirigit: ubi ex urbis ipsius memorati episcopi commissione delubro quodam in loco que viridis vallis dicitur: per paucos menses fuerunt hospitati. », *id.*, f. 3-3^v. Chez Trombelli, les noms des fondateurs diffèrent légèrement : « rimanendo nel nuovo il P. Stefano, il P. Jacopo di Andrea (quegli ch' era stato col P. Stefano dal Papa ad esporre le premure dei Lecchetani, e di ordine del. S. Padre vestito dell' abito del nuovo ordine), il P. Giovanni di Antonio di Guido di Ser Vanni, il P. Domenico di Cione di Ugo, il "P. Regolino di Agnolino, e il P. Francesco di Nanni. Ma neppur tutti questi stettero fermi in tal risoluzione. Quel P. Giacopo, di cui feci dianzi menzione, vedendo che a' nuovi Canonici non rimaneva neppur luogo, ove ricovrarsi, e che dovevano or qua, or la andare raminghi, e mendicare per vivere, ricorse a S. Bernardino da Siena, allor Superiore di un Convento non molto lontano da Siena, chiamato dalla Capriola, dal qual Santo benignamente accettato, e vestito dell' abito di S. Francesco piissimamente colà visse, e morì », Giovanni Grysostomo Trombelli, *op. cit.*, p. 37.
- 2 Giovanni Grysostomo Trombelli, *ibid.*
- 3 « Attamen pontifex desperans se intra Italiam, novi pontificis insidiis tutum fore: Austriam ad Istros perductis secum duobus canonicis prefatis concessit quos tam benignus pontifex eodem anno mensis septembris principio ad reliquos concanonicos consolando cum secundo privilegio protinus misit: Illi vero lucam redeunt: ubi tres reverendissimi commissarii substituerant: ab eis de pontificis commissione priusque ab eis discessisset facta: sub eodem anno usque Mccccix die ii septembris in dictione ii et pontificatus anno iii: originalis primi privilegii et processus cum insertis constitutionibus transumptum: datum in prefati reverendissimi cardinalis Bononiensis domibus cum appensione sigillorum quibus ut cardinales utebantur: gratis et ilari fronte licet profugi et extores denuo accepterunt », *Compendiolum*, f. 3^v. Dans le bullaire, ce même texte est daté du premier septembre (« Datum in Civitate Austria Aquileiensis Dioecesis Kal. Septembris, Pontificatus nostri anno tertio, hoc anno incarnationis Dominicae 1409 »), *op. cit.* p. 71.

Tandis que les chanoines restés auprès de Antonio Correr s'étaient installés à Fabriano (le lieu n'est malheureusement jamais précisé)¹, Stefano Agazzari et Domenico Cione avaient accompagné Grégoire XII durant ses pérégrinations qui le menèrent de Civitale del Friuli à Gaeta où il s'était réfugié auprès du roi de Naples Ladislas de Durazzo (novembre 1409) puis, après le rapprochement de ce dernier avec Jean XXIII, à Rimini (24 décembre 1412) auprès de Carlo Galeotto Malatesta. Deux ans plus tard, Stefano Agazzari faisait la rencontre de Guidantonio da Montefeltro, voisin des Malatesta, duc d'Urbino et seigneur de Gubbio qui, alors qu'on l'informait de la formation de la nouvelle congrégation, fut impressionné par l'aspect vénérable du chanoine et sa proximité avec le pape. Après la rencontre, le duc fit la vision de saint Ambroise qui lui ordonnait d'installer les chanoines sous son vocable. L'ermitage de Sant'Ambrogio, à l'extérieur des murs de Gubbio, s'étant vidé au cours du temps et son prieur, Giovanni Recoli, ayant sollicité sa réforme, Guidantonio proposait alors de le transformer en monastère canonial². Avec l'accord de toutes les parties (Grégoire XII, Giovanni Recoli et Stefano Agazzari) et quelque peu ironiquement, l'ermitage de Sant'Ambrogio devenait ainsi la première résidence pérenne des anciens ermites de San Salvatore devenus chanoines. La suppression de l'ermitage et la conversion de son église en « prieuré des chanoines réguliers de San Salvatore de Silva Lacus [Lecceto] de l'ordre de saint Augustin » était officialisées par la bulle *Frangrantia sacrae religionis* du 23 septembre 1414³. Trois jours plus tard, le 26 septembre, Stefano Agazzari, Domenico Cione et les deux chanoines restés à Fabriano (Francesco Nanni étant décédé peu de temps avant) prenaient possession du monastère, dont la direction fut confiée au fondateur de l'ordre⁴. Malheureusement, deux folios du *Compendiolum*

1 « Quam ob rem canonici patres nostri, à valle viridi digressi, fabriani reliquum temporis in actissima nove religionis observantia degerunt », *Compendiolum*, f. 4.

2 « Quo factum est ut sanctissimus Gregorius ad Carolum Galeoti malateste Arimini dominum, sibique fidelissimum virum integerrimum et eruditissimum: tamquam ad tutissimum praesidium divertet. Eo itaque itinere occurit sibi apud Costatiarium augubine dictionis oppidum Nobilis vir et strenuus dominus Guidantonius de Monte feretro Urbini comes et Augubini dominus. Hic siquidem cum aspectum venerabile venustamque religiosam beati patris nostri faciem: qui cum pontifice aderat: moresque gravissimos quibus tam familiariter devoto pontifici assuesserat nec non et novum habitum esset contemplatus: atque à sanctissimo pontifice nove congregationis institutionem, et profugii sortem didicisset. Iussit comes eundem patrem bono esset animo. Verum dum devotissimus comes anxie voluntate cepisset animo utrum ne in eius comitatu: utrum ne in eius comitatu locum aliquem ad hoc habere idoneum: occurrit sancti Ambrosii locellus in monte supra burgum fauci prope augubinos muros situs: Cuius prior frater Joannes Recoli augubinus, iam senio confectus sui olim Ambrosiani collegii solus remanserat: sepiusque prefato comiti votum de suo reformando loco apperierat. Super hoc itaque comite solertissime mentis acien dirigente rei deliberationem citissimam acceleravit, ipsius comiti beata visio, qua sequenti nocte à beato Ambrosio per somnium fuit monitus: ne prefatum canonicum novum ordinem in sui nominis titulo quam citius et absque omni dilatione substituere pertrimescat », *id.*, f. 4-4^v.

3 « Quo in loco à pontifice praedictorum omnium confirmationem nono privilegio amplissimo sub datis nono calendis octobris pontificatus anno octavo gratanter obtinuit », *id.*, f. 4^v. Cf. *Bullarium Canoniorum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris*, (Datum Arimini 9. Kal. Octobris) p. 76-78.

4 « Statimque Pater Reverendus cum suo socio sepe dicto totius suae peregrinationis individuo comite, per fabrianum transiens: reliquos duos tammodo supertites concanonicos usque fratrem Joannem Antonii et fratrem Regulium

manquent, mutilant la fin de la narration de Saturnius de Treviso. Il faut donc ici se fier à Trombelli, seul auteur dont on connaisse les sources. La petite communauté (augmentée de quelques nouveaux arrivants) avait obtenu un toit, mais ne disposait encore d'aucun revenu. Aux 6 années d'errance, succédait ainsi une période de misère. Une seconde apparition miraculeuse – en la personne d'un magnifique jeune homme portant le pain au chanoines¹ – permit à la communauté de survivre et convainc le conte Guidantonio de pourvoir à ses besoins en dotant le monastère des bénéfices de San Bartolomeo de Polpiano et de San Bartolomeo de Petrorio.

À la suite de tractations entre Stefano Agazzari et Francesco Ghisilieri, prieur à vie et dernier résident de San Salvatore de Bologne, Martin V publiait le 19 décembre 1418 une bulle autorisant Niccolò Albergati, évêque de Bologne, à unir les monastères de Sant'Ambrogio de Gubbio et de San Salvatore de Bologne (lui-même uni à celui de Casalecchio di Reno)². Les monastères bolonais s'étaient vidés au cours des années précédentes – leur prieur semble en avoir été le seul résident – tandis que celui de Gubbio, l'ancien ermitage converti depuis 5 années seulement, ne réunissait guère plus d'une dizaine de chanoines³. Le contrat, daté du 5 juin 1418, stipulait que l'union ne supposait pas la suppression de l'ordre des chanoines de Bologne, mais sa réforme avec ceux de Gubbio. À ce titre, les chanoines de Sant'Ambrogio se rendraient à San Salvatore en conservant leur habit et leur règle originels et ne prendraient pas ceux des chanoines de Bologne tandis que le prieur de Bologne conserverait sa charge spirituelle et temporelle jusqu'à sa mort (donc sans intégrer le chapitre des chanoines de Gubbio)⁴. Bien que l'agrégation juridiquement effective des deux

Angelini, cum sanctissimi concanonici fratris francisci ossibus: qui ibidem usque fabriani sub oppinione sanctitatis diem suum clauserat extremum, cum eorum exiguis sarcinulis, secum perducens monasterium praenominatum sancti Ambrosii de Eugubio die xxvi mensis septembris anno Mccccxiii sunt ingressi, à prefato priore humanissime et officiosissime suscepti », *id.*, f. 4^v.

- 1 « Una volta avevano lungamente affaticato, e pur null' altro v' era da por loro a tavola, che mezzo pane, e qualche erba cruda: ristoro invero troppo tenue a chi si era, lungamente adoprato nel lavoro. Pure il buon P. Stefano dopo averli esortati a confidar nell Signore, la cui affettuosa assistenza avevano in tanti disagi, e peresecuzioni sperimentata, lor impose di assidersi a tavola. Ciò appena fecero, che incontinente fu battuto alla porta. Accorsovi il portinaio vide un bellissimo giovane entrato in casa (e pur era tuttavia chiusa la porta) il quale presentogli un gran canestro di candidissimo pane di forma assai differente da quella, che usavasi in que' paesi, e in tal copia, che poteva bastare per molti giorni a quel ottimi Religiosi », Giovanni Grysostomo Trombelli, *op. cit.*, p. 39.
- 2 *Bullarium Canonorum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris*, (Datum Mantue 14. kalendis Januarii pontificatus nostri anno II salutis nostrae 1419) p. 82-88. Dans le *Primus liber actorum*, f. 23, Saturnius de Treviso fait état d'un document daté du dix décembre 1418. Le 4 mars 1419, les conditions de l'union sont reprécisées par Martin V, *id.*, p. 88-90.
- 3 Giovanni Grysostomo Trombelli, *op. cit.*, p. 21.
- 4 « Attendens etiam affectionem dictorum Canonorum, qui offerunt se, & eorum successores in ipsis Monasteriis locare, ipsaque reformare, & in eisdem sub bona observantia regularem vitam ducere. Attendens etiam divinum cultum multipliciter augeri debere: Volens tam ipsius D. Prioris, quam Canonorum praedictorum puris, & synceris votis animi confovere, eisdem Canonicis transeundi ad dicta Monasteria, *retento habitu, & obervantia* dicti Monasterii Sancti Ambrosii, & in illis etiam juxta consuetudines, & instituta ipsis, & dicto Monasterio Sancti Ambrosii per sedem Apostolicam concessa [...] Statuens, & decernens idem D. Episcopus, auctoritate Apostolica

Contextes

monastères n'eut lieu qu'après mai 1429, date du décès de Francesco Ghisilieri¹, la date retenue au début du XVI^e siècle est bien celle de la signature contractuelle du 5 juin 1418². Le monastère bolonais étant lui-même uni de longue date à la canoniale de Santa Maria di Reno, la congrégation prend parfois le nom de congrégation *renana*. L'année suivante, le 20 mars 1420, Martin V y agrégeait le monastère de San Donato di Scopetto de Florence, alors dépendant des cisterciens de la Badia a Settimo (San Salvatore e Lorenzo) et désormais occupé par son seul prieur³. Cette union procurera également aux chanoines le surnom de *scopetini*. À partir de cette période, la congrégation croît rapidement, réunissant après quelques décennies plusieurs centaines de chanoines et regroupant quelques dizaines de monastères et collégiales.

Règle, gouvernement et hiérarchie de la congrégation de San Salvatore

Avant de discuter la portée et la réception de ce récit au début du XVI^e siècle, il est nécessaire d'observer le *propositum* et l'organisation de cette nouvelle famille régulière qui, par définition, ont conditionné la vie d'Innocentius Dammonis et de ses coreligionnaires. Comme le laisse entendre le récit précédent, la congrégation a été créée avec un fort esprit réformateur. Bien qu'Innocentius Dammonis ait été actif un siècle après cette fondation, il a dû y être confronté (qu'il y adhère à titre individuel ou non), ne serait-ce que par l'observance d'une règle dont les bases avaient été jetées à cette époque. Conformément à la coutume, les nouveaux chanoines utilisaient comme règle le texte augustinien qu'il est convenu, depuis les travaux de Luc Verheijen, d'appeler *Regula recepta*⁴. Quoique cette version de la règle de saint Augustin, constituée du *Præceptum* (« Hæc igitur sunt quæ ut observetis precipimus etc. ») et précédée d'un *exordiolum* (la première phrase de l'*Ordo*

antedicta, ut omnis libera administratio Monasterium prædictum nihilominus ad dictum D. Franciscum Priorem, & quandium ipse vixerit, in spiritualibus, et temporalibus libere spectare debeat, ac etiam pertinere, ita quod in ejus vita nullo modo de, & super prædictis aliquam habeant, vel habere possint potestatem ipsi transeuntes, in vita dicti D. Prioris. Et subsequenter præfatus, & dictorum unitorum Monasterium Sancti Ambrosi prædictum cujus, & dictorum unitorum Monasterium fructus, redditus, & proventus sexcentorum florenorum auri, secundum communem exstimationem, valorem annum non excedunt, cum omnibus juribus, & pertinentiis suis, eisdem Monasteriis Sanctæ Mariæ de Rheno, & Sancti Salvatoris Bononiensis, auctoritate Apostolica antedicta, univit, annexit, & perpetuo incorporavit, & ipsa in perpetuum, auctoritate prædicta, ex nunc ad invicem, & de caetero unita, annexa, & incorporata esse decrevit. Statuens, & decernens, unionem hujusmodi per mortem dicti D. Francisci Prioris solum, & dumtaxat, vel ipso vivente, & consensu dicti D. Priori dictam unionem habere locum, & non ante plenum sortiri effectum. Ità quod ipsius D. Francisci Prioris mortem, vel declarationem, de qua supra, immediatè prædicta Monasteria S. Mariæ de Rheno, & S. Salvatoris per eosdem, & alios Canonicos dicti Monasterii Sancti Ambrosii in suis habitu, & obversantia, & juxta consuetudines, & instituta ipsis, & seu dicto Monasterio S. Ambrosii, aut eorum Ordini per Sedem Apostolicam concessa regantur, & spiritualiter, ac temporaliter perpetuo gubernentur in omnibus, & per omnia post, & sicut superius continetur », *id.*, p. 92.

1 Giovanni Grysostomo Trombelli, *op. cit.*, p. 48.

2 Toutefois, le premier chapitre général n'eut lieu qu'en mai 1419, *cf. infra*, p. 203.

3 *Bullarium Canonorum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris*, (anno 1420 13. kal. Aprilis) p. 93-95.

4 Luc Verheijen, *La règle de saint Augustin*, t. 1, p. 132-135.

monasterii « Ante omnia, fratres carissimi etc. ») ne date que du XI^e ou XII^e siècle¹, elle était au début du XV^e siècle acceptée de longue date comme une règle canoniale (si l'on peut s'autoriser le pléonasme) officielle dont l'authenticité n'était nullement remise en question². Si le recours à ce texte signale une revendication patristique et une volonté de placer la nouvelle communauté dans la continuité de celles de l'Église primitive, son usage est trop banalisé pour espérer y déceler quelques caractéristiques particulières. C'est moins par le choix de la *Regula recepta* que par la nature des constitutions – nécessaires pour compléter une règle dont la brièveté ne permettait ni la mise en place d'un régime de gouvernement, ni la création d'une institution distincte et autonome dans la grande famille augustinienne – que se distingue la congrégation.

Le texte élaboré en 1408 par Antonio Correr, Gabriele Condulmer et Giovanni Dominici à l'instigation de Grégoire XII ne semble pas avoir été conservé, mais la lettre du 24 avril 1408 en donne les grandes lignes³. Les 14 chapitres de ces premières constitutions, qui forment le noyau de l'*editio princeps* de 1497, sont assez sobres. Ils traitent succinctement des prescriptions liturgiques et du service ecclésial, de la gestion de la communauté et de la discipline (notamment de l'observation du silence et des jeûnes). Ces quelques préceptes ne pouvaient répondre aux nécessités du régime congrégatif qui fut effectif à partir de 1420 (le monastère bolonais ne l'intégrant qu'à partir de la mort de son ancien prieur). De plus, l'expansion de la congrégation et l'accumulation des amendements obtenus au cours des chapitres généraux successifs rendaient nécessaire une mise à jour et une réforme de ces premières constitutions. Le 22 février 1482, à l'initiative de Francesco Tedeschini Piccolomini (cardinal-diacre de Sant' Eustachio et futur Pie III), Sixte IV accordait à la congrégation l'autorisation de les modifier⁴. Le 22 avril 1482, le chapitre général décidait de confier à sept chanoines la tâche « d'ordonner et de rassembler dans un livre les anciennes constitutions, les

1 *Ibid.* Une synthèse plus récente de l'évolution des règles augustines se trouve dans Yannick Veyrenche, « Naissance des chanoines réguliers », p. 30-36.

2 Carlo Egger, « Canonici regolari », col. 58-59.

3 « *Proemium novarum Constitutionum Apostolicarum novae Congregationis Canonorum Regularium de Sylva Lacus.* | Quoniam Regula almi Patris Augustini, quam vos in Christo Fratres dilectissimi, dicti S. Salvatoris de Sylva Lacus Senensis Diaecesis, estis professi: & per professionem ad ipsius observantiam obligastis, & obligatos vos esse volumus, regularem vitam instruit ad perfectum; non est opus multarum constitutionum textura. Verum quia Sanctissimus Dominus Noster D. Gregorius Papa XII nobis commissit, ut pro decore vestrae conversationis, & vitae aliqua ordinarem servanda, praemittentes, quod non intendimus, quod infrascripta vos obligent ad culpam, sed tantum ad poenam, quam committimus arbitrio Praesidentis, pauca servanda subnectimus, quae sub Capitulis certis distinguimus, videlicet. *De officio Ecclesiae cap. 1. de inclinationibus cap. 2. de Receptione Novitiorum cap. 3. de institutione Novitiorum cap. 4. de Professione cap. 5 de institutione, seu confirmatione Prioris cap. 6 de cibis cap. 7 de Jeuniis cap. 8 de silentio cap. 9 de lectione mensae cap. 10. de habitu Clericorum, & Conversorum cap. 11. de lectis cap. 12, de capitulo quotidiano cap. 13. de infirmis cap. 14. & ultim.* », *Bullarium Canonorum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris*, p. 70.

4 *Bullarium Canonorum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris*, p. 100 (1482, 8. Kal. Febr.).

Contextes

ajouts faits durant les chapitres et les privilèges pontificaux » accordés à la congrégation¹. L'année suivante, la refonte des constitutions était présentée devant le chapitre² et définitivement acceptée en 1484³. Suivant une règle répétée à satiété, les nouvelles constitutions n'ont conservé que les décrets ou amendements qui avaient préalablement été confirmés par trois chapitres généraux consécutifs⁴. D'après le *Proemium*, cette version remaniée des constitutions comportait 33 chapitres⁵. *L'editio princeps* de 1497 n'en diffère donc que par les amendements accumulés pendant les 15 années qui les séparent. Une comparaison des constitutions de 1408 et de 1497 permet de mettre en évidence l'évolution, et d'une certaine manière l'orientation, les aspirations des nouveaux chanoines. Outre l'ajout de règlements concernant la confession, la communion et les prières des morts (dont l'absence en 1408 est surprenante, mais peut peut-être s'expliquer par l'absence d'« histoire » de l'institution qui ne pouvait disposer d'obituaire ou de fondations), les nouvelles constitutions consacrent trois chapitres au gouvernement congrégatif (« de capitulo generali & electione prioris generalis », « de agendis in capitulo generale », « de auctoritate prioris generalis & visitorum & procuratoris generalis ») et développe le devoir des prélats conventuels (« de officio priorum aliorumque officialium »). Ces quelques chapitres n'avaient pas de raison d'être en 1408 puisque la mise en œuvre de ce type de gouvernement n'a pu avoir lieu avant 1418 (et en réalité 1420 avec l'union du monastère florentin puisque le prieur bolonais avait conservé sa prélature à vie). La réforme de 1497 met fortement l'accent sur l'éducation des novices (« de instructione novitiorum », « de discussione vitæ & morum novitiorum ante professionem », mais les principaux ajouts s'avèrent être d'ordre disciplinaire. Un chapitre entier traite du devoir d'obéissance et de

1 « Item electi fuerunt septem patres ex nostris qui ordinare debeant constitutiones nostras et in librum reducere, examinando constitutiones antiquas et additiones constitutionum et acta capitulorum et privilegia pontificum et caetera similia, et datus fuit eis terminus unius mensis a die pronuntiationis actorum capitulorum. Et hic septem fuerunt usque: | Reverdis Prior generalis frater Ludovicus orlandi di forlivio | frater Benedictus Ardinghi de florentia | frater Jacobus Matthei de Parma | frater Joannes maria Andrea de Venezia | frater Bartolomeus Andrea de Parma | frater Petrus Michaelis de Venetijs | frater Nicolaus ludovici de Bononia », *Primus liber actorum*, 1482, f. 148.

2 « In hoc nostro capitulo acceptate fuerunt constitutiones nostres noviter reformatae et dicto capitulo representate per ven.lem patrem fratrem ludovicum de forlivio generalem preteriti anni, et patrem fratrem Jo: Mariani unum ex visitoribus anni preteriti », *id.*, 1483, f. 151^v.

3 « Item obtentur fuit in hoc capitulo generali quod constitutiones veteres et additiones facte et approbate per tria capitula generalia acceptantur et approbantur ab ipso capitulo generali: | Et acceptatur et approbantur omnes gratie concesse ipso capitulo generali religionique ut in novis constitutionibus continentur. | Et acceptatur auctoritas quae datur Reverendo priori generali et sociis eius Visitoribus. | Et acceptatur auctoritas alienandi et vendendi bona mobilia et immobilia locorum nostrorum cum eiusdem utilitate. | Et est acceptantur omnia alia que in novis constitutionibus videbantur per tria capitula generalia nobis fore utilia. | Item per hoc capitulum revocantur electiones priorum conventualium et vicariorum », *Primus liber actorum*, 1484, f. 154^v.

4 « Revocando caetera omnia contenta in novis constitutionibus: quae praecipue non sunt obtenta per tria capitula generalia », *ibid.*

5 « Quae quidem constitutiones in capitula xxxiiii. distinctae sunt prout inferius patebit aperte », 1407, *Proemium in constitutiones Canonorum regularium Congregationis sancti Salvatoris*, 1497, f. aaⁱⁱⁱⁱ-aaⁱⁱⁱⁱ^v.

soumission (« de obedientia & subiectione ») ; cinq sont consacrés aux fautes (organisées selon quatre degrés de gravité : « de levi, gravi, graviori, gravissima culpa », et pour lesquelles diverses peines sont prévues, allant de la privation de la voix au chapitre aux peines corporelles et carcérales) et aux cas d'apostasie (entendue au sens le plus étroit de séparation de l'ordre) ; trois chapitres visent à contrôler les contacts des conventuels avec l'extérieur et les laïcs, que cela soit par leurs déplacements (« de iter agentibus »), leur relations avec les hôtes (« de hospitem susceptione ») ou les échanges épistolaires (« de littris & ambassiatibus »).

Tables des constitutions de la congrégation en 1408 et 1497

Constitutions de 1408

De officio Ecclesiae cap. 1.
De inclinationibus cap. 2.

De lectione mensae cap. 10.
De ieiuniis cap. 8.
De cibis cap. 7.

De habitu Clericorum, & Conversorum cap. 11.

De lectis cap. 12.
De infirmis cap. 14. & ultim.

De silentio cap. 9.

De receptione novitiorum cap. 3.
De institutione novitiorum cap. 4.

De professione cap. 5.

De capitulo quotidiano cap. 13.
De institutione, seu confirmatione prioris cap. 6.

Constitutions de 1497 (f. aaⁱⁱⁱⁱ-aa^s)

Annotationes capitulorum nostrarum constitutionum
De officio ecclesiae. cap.i

De confessione fratrum & sacra comunione. cap.ii
De suffragiis mortuorum. cap.iii
De modo & ordine legendi regulam & constitutiones. cap.iiii
De ieiuniis & abstinentia, cap.v
De modo & ordine sumendi refectorem. cap. vi

De iter agentibus. cap.vii

De vestibus. cap.viii

De rasura. cap.ix

De cellis & lectis. cap.x

De cura & regimine infirmorum. cap. xi

De hospitem susceptione. cap.xii

De silentio. cap.xiii

De littris & ambassiatibus non suscipiendis. cap.xiiii

De receptione novitiorum in domo. cap. xv

De receptione novitiorum ad abitum. cap. xvi.

De instructione novitiorum. cap.xvii

De discussione vitae & morum novitiorum ante professionem. cap.
xviii

De professione. cap.xix

De obedientia & subiectione. cap.xx.

De modo & tempore promovendi fratres ad sacros ordines. cap.xxi

De rebus ecclesiasticis non alienandis. cap.xxii

De levi culpa. cap.xxiii

De gravi culpa. cap. xxiiii

De graviori culpa. cap. xxiv

De gravissima culpa. cap. xxvi

De apostatis. cap.xxvii

De capitulo quotidiano. cap. xxviii

De institutione priorum conventualium & vicariorum. Et assignatione
sociorum priorum euntium ad capitulum generale. cap. xxix

De officio priorum aliorumque officialium. cap. xxx

De capitulo generali & electione prioris generalis & insitatorum. cap.
xxxi

De agendis in capitulo generale. cap. xxxii

De auctoritate prioris generalis & visitorum & procuratoris
generalis. cap. xxxiii

Tandis que les fautes légères (*de levi culpa, cap. xxiii*) sont assez communes (elles concernent essentiellement le comportement des conventuels), certaines des plus graves infractions à la règle donnent une assez bonne image de la discipline exigée dans la congrégation à la fin du XV^e siècle. Parmi les fautes graves (*de gravi culpa, cap. xxiiii*) on relève en particulier l'interdiction de faire des dons à l'extérieur de la congrégation (même sous la forme d'aumônes), de nouer des liens avec l'extérieur, et surtout de rédiger des testaments¹. Punies de peines allant de la prison à l'expulsion de l'ordre, les fautes les plus graves (*de gravissima culpa, cap. xxvi*) ne sont ici pas particulièrement significatives : elles concernent les péchés mortels (péchés charnels, vol, *etc.*). On notera toutefois qu'y sont incluses la production et l'utilisation de fausses écritures (imitation des lettres et des sceaux des prélats), c'est-à-dire des actes qui cherchent à contourner l'autorité². L'essentiel des rappels à l'obéissance se trouve dans les fautes très graves (*de graviori culpa, cap. xxv*) qui mettent un fort accent sur les actes de rébellion face aux autorités de la congrégation. De manière très significative, ce chapitre commence par un appel à l'obéissance et finit avec la définition des peines encourues en cas de « conspiration, de conjuration ou de malicieuse entente » contre les prélats. Comme on le verra, le gouvernement de la congrégation étant basé sur des prélatures électives, son autorité ne peut s'appuyer sur des traditions conventuelles. Ce déploiement législatif visant à renforcer l'autorité des dirigeants s'explique sans doute par la nécessité de compenser cette lacune. Les fautes très graves incluent également les péchés mortels, ce qui n'a rien de particulier, mais on y trouve quelques éléments assez significatifs quant à la vie quotidienne des conventuels. La classique exigence du respect des jeûnes et du silence (en particulier dans les cellules) est complétée d'un interdit de consommation de viande en dehors des monastères, dans des situations que les responsables conventuels ne peuvent contrôler (notamment lors de déplacement d'un monastère à l'autre). Sont en outre interdits la possession et la dissimulation d'objets non autorisés (que saint

1 « Gravis culpa est [...] si quis rem aliquam etiam sub specie elemosynae extra domum sine licentia dederit. Fratres autem nostri non fiant compates: nec recipiant compromissum in scriptis: nec fiant exequutores testamentorum », *Constitutions*, 1497, f. ee_{iii}.

2 « Gravissima culpa est incorrigibilitas illius: qui nec culpas timet committere: & poenas ferre recusat. Talis de consilio discretorum fratrorum carcerali custodiae mancipetur: Et ibidem secundum exigentiam culparum iuxta discretionem prelati ieiunius & abstinentiis puniatur vel secundum regulam patris nostri Augustini: si magis expediens iudicabitur: etiam non abscesserit, exsutus habitu ordinis, de ordinis nostri societate penitus expellatur, ne contagione pestifera plurimos spirituali morte interficiat: si tamen usque ad illam horam sani capitis et integri sensus extiterit. Si quis (quod deus advertat) in peccatum carnis lapsus convictus fuerit: vel furtum commiserit: quod sit notabile iudicio discretorum: vel litteras prioris generalis seu priorum conventualium seu eorum sigilla falsificaverit: vel falsificatis scienter usus fuerit: Vel in praelatum suum manus iniecerit temere violentas aut quemcumque alium letaliter seu graviter & atrociter percusserit: Talis similiter carcerali custodie mancipetur. Si quis vero actus aliquos venereos .f. tactus vel osculi impudici ter commisisse deprehensus fuerit: & admonitus se corrigere neglexerit: talis etiam possit de consilio discretorum fratrum carceribus deputari: Nec inde valeat liberari: nisi per generale capitulum: vel ubi de gravi periculo vel scandalo timeretur: per generalem priorem de consilio discretorum fratrum », *id.* f. ee_{iii}^v-ee₅.

Augustin considère comme un vol), la consultation et l'enseignement à partir de certains livres (notamment de médecine)¹, la pratique du chant à l'extérieur des monastères qui, de manière très intéressante, est corrélée au précédent, et enfin les représentations théâtrales (même spirituelles), considérées comme perturbant la quiétude et la paix. La plupart de ces interdits ne sont toutefois pas stricts, il sont soumis à l'autorisation des prélats. Encore une fois, c'est le contrôle qui est recherché. En cas d'insoumission, ces délits sont punis par le prieur au cours du chapitre conventuel en fonction de leur gravité. Ils peuvent induire des peines corporelles, mais toujours un jeûne de deux jours et une séparation radicale du reste de la communauté : le contrevenant mange au centre du réfectoire à même le sol, il n'accède que de manière restreinte à l'office et est astreint à la correction fraternelle avec les conventuels les plus âgés (comme on le verra, d'autres dispositions prévoient également la ligature des pieds)².

1 On a toutefois souligné que l'étude des arts libéraux est encouragée dans la mesure où elle favorise la connaissance théologique et que les prieurs avaient l'obligation d'instituer une bibliothèque dans chaque monastère (*cf. infra*, p. 194). Deux d'entre elles sont restées célèbres pour leur ampleur. Celle de San Salvatore de Bologne et celle de Sant'Antonio de Venise dont la collection de textes grecs provenait d'une donation de Domenico Grimani (*cf. infra*, p. 215, n. 3).

2 « Gravior culpa est: si quis per contumaciam vel manifestam rebellionem priori suo inobediens extiterit: aut cum eo extra conventum vel in conventum perverse persistens in sua duritia contendere obstinato animo ausus fuerit. Gravior etiam culpa est: si quis capitale sive mortale criminem commiserit. Si quis ieiunia ab ecclesia instituta fregerit sine causa vel licentia. Si quis procuraverit que ipse vel alius eximatur a potestate vel obedientia prelati sui. Si quis secreta ordinis revelaverit, vel etiam facta non manifestanda aut pandenda detexerit sive propalaverit. Si quis rem sibi oblatam de his: quae recepti prohibetur: receperit. Si quis rem sibi collatam caelaverit: quem beatus Augustinus furti iudicio dicit esse condemnandum. Si quis absque licentia & magna necessitate carnes intra spacium .xv. milliarium a monasteria commenderit receptis itinerantibus: qui longiori via alio profectus sunt. Si quis in libris phisicis chirurgicis legalibus & aliis a constitutionibus nostris non concessis studuerit: vel docuerit tales libros: vel studendi aut docendi licentiam alicui fratri dederit: vel ad discendum etiam concessa: sicut cantum & huiusmodi extra loca nostra etiam cum licentia iverit: vel in hoc alicui dispensaverit: aut sibi vel alteri dispensare quesierit. Si quis ad spectacula & omnia huiusmodi etiam sub specie sanctitatis spiritualitatis devotionionis vel scientiae removementia fratres a pace & quiete caellarum aut monasterium & bono obedientia atque stabilitatis ex iverit etiam cum licentia: vel exeant alios dispensaverit: aut sibi vel aliis in hoc dispensari curaverit. De supra dictis culpulis veniam petentibus: vel se ispos ultro accusantibus dentur due disciplinae in capitulo in duabus sextis feriis: ac ipsis duobus diebus in pane & aqua ieiunentur: Et praepeter haec psalmi & veniae secundum quem discretioni rectoris visum fuerit pro qualitate culparum. Convictus venro in capitulo sponte surgat: & veniam petendo delictum suum publice confiteatur: & denudatus ab humeris usque ad corrigiam: ut dignam accipiat secundum sua demerita sententiam: vapulet quantum prelato visum fuerit expedire: & sit omnium novissimus in conventu: In refectorio quoque ad communem mensam cum caeteris non sedebit. sed in medio refectorii genuflexus super nudam terram commedet: & providebitur sivi seorsum panis grossior & potus aquae: nisi praelatus ei aliquid aliud ex misericordia impedit. Nec reliquiae prandii eius cum aliis admisceantur. Ad canonicas quidem horas: & ad gratias [actione de grâce ?] post commestionem ante hostium ecclesiae transeuntibus fratribus prostratus iaceat: dum intrant & exeunt. Nullus autem se illi coniungerune: aut aliquid mandare audeat. Ne tamen in desperationem labatur: que huiusmodi agit penitentiam: prelatus mittet ad eum seniores: que commoveant eum ad veram cordis penitentiam: hortenturque ad patientiam: & si viderint in eo humilitatem cordis: tunc totus conventus intercedat pro eo apud prelatum: nec renuat prelatus cum eo facere misericordiam. Talis quamdiu erit in hac penitentia non communicet: nec veniat ad osculum pacis: nec notetur ad aliquod officium in ecclesia: quamvis ad officium stare possit: nec nisi in sui accusatione: vocem habeant ante plenariam satisfactionem: Si fuerit sacerdos vel diaconus vel subdiaconus: hiis officiis non fungatur: nisi postmodum religiose conversatus fuerit. Enandem penam incurrant quicumque per conpirationem vel coniurationem seu malitiosam concordiam adversus prelatum suum manifeste se exerxerint », *id.*, 1497, f. eeⁱⁱⁱⁱ-eeⁱⁱⁱⁱ^v.

La rigueur qui se dégage des constitutions de 1497 témoigne de la quête d'une *arctior vita*, typique des ordres observants réformés, dont la mise œuvre suppose un régime de gouvernement particulièrement structuré. Dans le cadre d'une congrégation, celui-ci se doit avant tout d'assurer l'homogénéité de la discipline dans tous les monastères et d'éviter la formation de pouvoirs locaux ou personnels. Pour cette raison il repose sur trois principes fondamentaux : la suppression de l'autonomie conventuelle, la suppression des prélatrices à vie et la suppression du vœu de stabilité. Le gouvernement de la congrégation exposé en 1497 ne diffère de la description qu'en ont fait Charles Giroud et Oscar Mischiati sur la base d'une documentation plus tardive que par le nombre et la durée des charges. Le chapitre général se réunit chaque année, le troisième lundi après Pâques, dans l'un des monastères de la congrégation, pour une durée maximale de huit jours¹. Dès 1499 sa durée a été prolongée d'une semaine et sa tenue retardée au quatrième lundi après Pâques pour permettre aux résidents des monastères éloignés de se déplacer². Représentant l'ensemble de la congrégation sur laquelle il a toute autorité³, le chapitre général rassemble les supérieurs de la congrégation et les prieurs conventuels venus de tous les autres monastères, chacun étant accompagné d'un chanoine (*socio prioris*) ordonné au presbytérat et désigné par un tirage au sort. Bien que la présence au chapitre général de ce dernier soit dépendante d'un tirage au sort durant le chapitre conventuel⁴, il n'est pas rare de le voir accéder à une première charge de vicaire l'année

1 « De capitulo generali & electione prioris generalis & visitorum cap. xxxi. | Capitulum quidem generale omni anno celebretur feria .ii. dominicae secundae post resurrectionem domini: quod ultra octo dierum spacium prolongari non valeat », *Constitutiones Canoniarum regularium Congregationis sancti Salvatoris Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. ffⁱⁱⁱ.^v.

2 « Item in hoc primo capitulo obtentur fuit ut capitulum generale prolungetur per unam ebdomadam ultra consuetum tempus. Hoc quod capitulum generale non incipiatur secunda feria post secundam Dominicam post pascha: sed secunda feria post tertiam Dominicorum post pascha: ut fratres de longiuo convenientes possint commodius accedere ad ipsum generale capitulum », *Primus liber actorum*, f. 214^v, confirmé en 1500 (f. 219, les monastères de Rome et Gênes sont désignés comme « lointains ») et 1501 (f. 223^v).

3 [cap. xxxi] « [...] Cuius quidem capituli generalis dispositioni ordinationi, reformationi, obedientiaeque universa monasteria, prioratus, domus, conventus, oratoria, loca, res & bona tam praesentia quam futura cum suis membris, capellis, iuribus ac pertinentis: nec non personas tam clericos quam laicos, ac alios eisdem deservientes subiectos esse declaramus: & per presentes omnia unita & subiecta in perpetuum esse decernimus », *Constitutiones Canoniarum regularium Congregationis sancti Salvatoris Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. ffⁱⁱⁱ.^v.

4 « De institutione priorum conventualium & vicarium & assignatione sociorum priorum euntium ad capitulum generale cap. xxix [...] Instante ergo tempore assignandi socium prioris conventualis: videlicet pro quatuor dies vel circa ante professionem cuiuslibet prioris conventualis ad capitulum, singulis prioris in suis conventibus ad sonum claustralis campanellae congregent capitulum: ad quod omnes conveniant: Et invocata gratia spiritus sancti, more consueto per hymnum Veni creator spiritus cum versi Emitte spiritum tuum &c. Et renovabis &c. & oratione Deus qui corda filium &c. Exeant omnes: qui non sunt de corpore capituli. & remanente priore cum omnibus sacerdotibus procedatur ad electionem hoc modo videlicet. Habeantur duo buxuli super mensam ad hoc paratam: in quorum uno sint scripta nomina omnes sacerdotum divisim in parvis scedulis: In alio vero sint tot balotae sive suffragia parva rotunda & aequalia: quot sacerdotes ipsi electioni interveniunt: Inter quas balottas sit una tantum cruce vel alio colore signata. Tunc sedente priore ad prefatam mensam, & sacerdotibus in locis suis, unus de ipso collegio, qui iussum fuerit: accedens ad buxulum scedularum pure & simpliciter extrahat unam ex ipsis scedulis: legatque eam: & ille: qui nominatus fuerit: surgat reverenter & accedens ad buxulum balotarum, pure & simpliciter extrahat unam ex illis: quae si non erit cruce vel aliquo colore signata: deponens eam ante priorem, vadat ad locum suum. Et sic

suiuante. Le rôle du chapitre général doit donc être envisagé du point de vue de la gestion institutionnelle autant que de l'intérêt individuel de chaque capitulant.

Outre l'examen des comptes de chaque monastère et du prieur général, la gestion des affaires juridiques et la discussion des aménagements législatifs (le chapitre seul pouvait modifier les constitutions), le chapitre général a pour fonction d'élire chaque année les prélats de la congrégation et leur substituts. Réuni en assemblée plénière, il élit le prieur général¹ et les trois visiteurs², tandis que le définitoire, formé du prieur général, des visiteurs élus pour l'exercice en cours et ceux du précédent³, élit le procureur général, les contrôleurs et les juges⁴, ainsi que les prélaturess locales. Il décide également du lieu de résidence de tous les conventuels et définit l'objet et la nature des débats du chapitre⁵. Toutes les élections et délibérations du chapitre sont soumises à l'approbation pontificale (limitant dès lors le traditionnel contrôle épiscopal). Dans des limites fixées par les membres du définitoire et un chanoine capitulant âgé, le prieur général exerce un pouvoir direct sur

successive procedatur modo predicto: donec extrahatur illa: quae sola inter caeteras cruce, vel aliquo colore signata est. Et tunc ille: qui deo permittente dictam balottam ab aliis dissimilem extraerit: sit socius: & pro socio prioris euntis ad capitulum generale ab omnibus habeatur: Et confirmetur ab omnibus dicendo; Nos ipsum confirmamus. Ipse vero genuflexus accipiat benedictionem a priore. Qui tunc imponat vicario vel alicui: ut scribat litteras testimoniales more & forma debita & consueta », *id.*, f. ee^v-ffⁱ.

- 1 [cap. xxxi] « [...] Quo facto cantores incipiant cantare hymnum. Veni creator spiritus cum versi Emitte spiritum tuum responsi. Et renovabis faciem terrae cum oratione Deus qui corda fidelium sancti spiritus &c. Deinde exclusis qui non sunt de corpore capituli, celebretur prioris generalis electio [...] Post quae eidem tradat sigillum generalatus officii, manum illius humiliter osculando. Denique sic electus postquam acceptaverit: exui privilegiorum ordinis nostri presentisque constitutionis tamquam ab apostolica sede confirmatus sit vere nostri ordinis generalis prior: & pro generali priore revenrenter ab omnibus teneatur. Et statim pulsatur campanis cantores Te deum laudamus immediate cantare incipiant [...] », *Constitutiones Canonicorum regularium Congregationis sancti Salvatoris Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. ffⁱⁱⁱⁱ^v-ff⁶.
- 2 [cap. xxxi] « His itaque peractis eodem mane si fieri poterit: alias post nonam vel saltem ad tardius immediate post vespas, tres ex fratribus: que sunt de corpore eiusdem capituli in visitatores eligantur, eisdem modo & forma predictis [c'est-à-dire selon les mêmes modalités que l'élection du prieur général] », *id.*, f. ff⁶.
- 3 [cap. xxxi] « Si vero contingat aliquem ex praefatis visitatoribus anni praecedentis in priorem generalem assummi: alius de corpore eiusdem capituli post praedictorum electionem loco ipsius immediate subrogetur. Qui sic electi, cum aliis visitatoribus anni praecedenti & praefato priore generali seu vicario generali: si ipse prior generalis presens non extiterit: diffinitores eiusdem capituli existentes cuncta simul discutiant: tractabunt: & diffinient: quae sibi ad dei honorem religionisque profectum utilitoria fore cognoverint: Qui si in suis diffinitoribus non concordabunt quattuor sententia prevalebit », *id.*, f. ff⁶-ff⁶^v.
- 4 « De agendis in capitulo generali cap. xxxii [...] Poterunt etiam ordinare seu constituere tres fratres ex eisudem corpore capituli: qui videre habeant singulos compiutos seu introitus monasteriorum: & omnia quae per electos & a singulis conventibus ad videndum propriorum monasterium rationem assumptos, in scriptis ad ipsos diffinitores ransmissa fuerint: ut de omnibus bene instructi, relationem fidelem praefatis prioribus valeant exhiberere. Eligantur insuper diffinitores predicti tres alios de coppore prefati capituli: qui auditores & iudices existentes audire habeant omnes & singulas querellas ante se factas. occasione librorum, a singulis conventibus ablatorum aut rerum quarumlibet, seu pecuniarum & huiusmodi debendarum iustitiam omnibus ministrando », *id.*, f. ff⁷.
- 5 [cap. xxxii] « Quibus omnibus maturem peractis, eorundem prioris generalis & diffinitorum studium erit ita prudenter inter se examinare seu discutere quosunque priores proficere voluerit singulis conventibus: ut ex ei dei honor, atque religionis profectus valeat resultare. Praetera diffinitores ipsi inter se pertractabunt si qui alii officiales in conventibus quibuscunque innovandi, vel fratres mutandi: si pui etiam penitiandi vel a penitentiis sint absolvendi. De quibus omnibus & his similibus opportunis prelatus maior cum diffinitoribus tractabit: & determinabit », *id.*, f. ff⁸.

Contextes

tous les monastères, ayant autorité sur les prieurs et les chapitres conventuels¹. Il gouverne donc la congrégation au niveau global comme au niveau local, mais sous le contrôle d'un collègue. Son principal moyen de surveillance consiste en une « visite » qu'il a le devoir d'effectuer dans chaque monastère. Assisté de un ou deux des trois visiteurs, et pour une durée maximale d'une semaine², il s'assure ainsi que les prieurs conventuels respectent et font respecter la règle et les constitutions, appliquant son pouvoir coercitif lorsqu'il le juge nécessaire³. S'ils contestent l'accusation, ou s'ils jugent la peine trop dangereuse, les accusés peuvent adresser un recours auprès du chapitre général⁴. Le prier général possède également le pouvoir de déplacer les conventuels d'un monastère à l'autre en cours de mandat⁵. Les trois visiteurs⁶ ont pour fonction essentielle de l'assister dans ses visites et dans sa mission de « protéger l'observance et la rigueur de la vie religieuse, et de ne pas la laisser s'affaiblir ». Ils ne peuvent effectuer seuls ces visites et sont tenus d'être accompagnés d'au moins une personne (un autre visiteur ou le prier général)⁷. Le prier général peut leur donner pouvoir

1 « De auctoritate prioris generalis & visitorum & procuratoris generalis. cap. xxxiii [...] Volumus insuper ipsum priorem generalem ex vi presentis constitutionis eadem auctoritatem: qua caeteri priores conventuales potiuntur habere. Et ultra illam tantam habeat in ordine potestatem: quantam ei diffinitores capituli generalis una cum antiquiorem fratrem vocem in electione habente concesserint & non maiorem [...] », *id.*, f. gg.^v-gg.ⁱⁱ.

2 [cap. xxxiii] « [...] Teneantur insuper ipse prior generalis legitimo cessante impedimento anno quolibet semel ad minus cum uno vel duobus seu tribus sociis: prout ei placuerit quemlibet visitare conventum: ac etiam semel pro socios sibi a capitulo assignatos. Quarum quidem visitationum primam teneatur die prima augusti vel ante. Qui non possa prolongare ultra octo dierum spacium pro quolibet conventum: ac ipsam incipere debeat postquam ad conventum applicuerit infra dies duos naturales: & sic successive ad alia monasteria pertransire », *id.*, f. gg.ⁱⁱ-gg.ⁱⁱⁱ.

3 [cap. xxxiii] « In quibus visitationibus studeant ipsi prior generalis & visitatores omnia mature & discrete tractare & perscrutari. Et ubi invenerint aliqua merita punienda: sine personarum acceptione ita corrigere, & punire procurent: ut semper rigorem vitiis: & naturae compassionem exhibeant. Nec vitia transgressionisque ulla ratione impunita remanere permittant, scientes quoniam impunitas delictorum ausum peccandi caeteris subministrat », *id.*, f. gg.ⁱⁱⁱ.

4 [cap. xxxiii] « [...] Ne tamen quisquam indebite: aut durius quam humanan ferre possit infirmitas forte puniatur: si qui senserint se gravatos, ad capitulum generale recursum habeant: a quo expectent iustitiam tempore debito sibi ministrari: Quam litteris vel ambasciatis per se vel alium in trepide unicuique exposcere liceat », *id.*, f. gg.ⁱⁱⁱ-gg.^{iv}.

5 [cap. xxxiii] « Possit etiam ipse generalis prior: cum sibi opportunum videbitur: cum consilio tamen sociorum suorum consensu priorum & vicariorum illorum conventuum: unde amoventur: & ad quos destinantur: vel eorum maioris partis intra annum fratres cuiuscumque conditionis existant de conventibus removere: & ad alia monasteria designare », *id.*, f. gg.^{iv}.

6 La charge de visiteur a été instituée en 1470 : « In hoc capitulo obtentum fuit ut singulis annis instante capitulo generale post priorem generalem electionem tres visitatores eligantur a capitulo: quorum unus qui patri g/ placuerit omnia loca nostra ipso anno saltem semel cum eodem patre .g. visitare teneatur. alii vero duo ad ipsum faciant simul cum quibus et ipse pater generalis ire possit si volerit [...] », *Primus liber actorum*, f. 112. En 1574, un quatrième visiteur fut institué (cf., Charles Giroud, *op. cit.*, p. 175), mais cette décision avait déjà été évoquée en 1507, probablement en raison de l'important développement de la congrégation qui compromettait la possibilité de visiter tous les monastères. La proposition n'a toutefois pas été confirmée par la suite : « In hoc primo capitulo obtentum fuit quod in futurum per generale capitulum eligantur quatuor visitatores: qui bini possint comode visitare omnia monasteria, ne ex carentia visitationum religio detrimentum patiat: et ut reverendus p. generalis sit expeditior ad providendum occurrentiis ac necessitatibus ordinis », 1507, *Primus liber actorum*, f. 257.

7 [cap. xxxiii] « Id ipsum etiam visitatores facere studeant contigerit. Quibus tanta uti auctoritate concedimus: Quantam eis prior generalis commiserit. Qua tamen ita prudenter & moderate utantur ut sacrae religionis rigorem & observantiam custodire & non evacuare videantur. Nullus tamen predictorum possit solus ordinariam facere visitationem. Sed semper socium unum ad minus habere teneatur », *Constitutiones Canonorum regularium Congregationis sancti Salvatoris Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. gg.^{iv}.

pour certaines affaires, leur conférant ainsi autorité sur les prieurs conventuels et leurs sujets¹. Le plus ancien d'entre eux peut en outre substituer le prieur général en cas de vacance de ce dernier, ce qui peut lui permettre d'accéder l'année suivante à la plus haute prélature s'il obtient l'accord du chapitre général². Une fois élus, ni le prieur ni les visiteurs n'ont le droit de modifier les constitutions³. Leur rôle est ainsi limité au seul domaine exécutif, le législatif étant du ressort du chapitre général. Le procureur général est en charge des relations avec la curie romaine. Il traite avec elle des affaires de la congrégation et lui transmet les délibérations du chapitre. À ce titre, il réside le plus souvent dans le monastère de San Pietro in Vincoli⁴.

Comme tous les prélats de la congrégation, les prieurs conventuels et les vicaires (ou sous-prieurs) sont élus par le définitoire capitulaire et le prieur général pour une durée d'un an⁵. Le prieur, dont l'élection est sujette à l'approbation apostolique⁶, est tenu d'assister chaque année au chapitre général⁷. Avec le vicaire, il assigne les différentes charges dans le monastère dont il a la responsabilité (procureur, sacristain, économe, *etc.*)⁸ et veille à l'observance par la communauté de la règle et des constitutions. Il possède l'autorité d'en dispenser ses sujets mais doit en rendre

1 [cap. xxxiii] « Poterit tamen prior generalis auctoritatem suam cuiuslibet ipsorum si[gi]llatim & coniunctim: cum opportunum esse videbitur circa particularia occurrentia committere: cum tam priores quam subditi in omnibus & per omnia tanquam proprii ipsius generalis personae in ali casu obedire teneantur », *id.*, f. ggⁱⁱⁱ^v.

2 [cap. xxxiii] « Cum autem contigerit ipsum generalem intra annum sui officii ab hac luce migrare vel alias legitime amoveri: volumus: & praesentium auctoritate declaramus officium ipsum generalatus per antiquiorem ex visitoribus exerceri debere. Quem in omnibus & per omnia vices & auctoritates ipsius obtinere statuimus. Qui tamen anno proxime sequenti valeat ad ipsum generalatus officium. Si caeteris placuerit: ac si dictas vices non habuerit promoveri », *id.*, f. ggⁱⁱ^v.

3 [cap. xxxii] « [...] Generale tamen statutum ordinis vel consuetudinem diu in Ordine obtentam & communiter approbatam, nullus etiam prior generalis vel visitatores valeant aliquatenus immutare: aut alia novo instituere », *id.*, f. ff⁸-ff⁸^v.

4 [cap. xxxiii] « Procuratoris praeterea generalis secundum modum & formam in precedenti capitulo contentam electi officium erit in romana curia temporibus opportunis commorari: & negotia totius congregationis cum omni diligentia pertractare. Qui licet generalissimum mandatum a capitulo: prout prior generalis & visitatores auctoritatem ipsius generalis habentes: ordinaverit », *id.*, f. gg⁴.

5 « De institutione priorum conventualium & vicarium assignatione sociorum priorum euntium ad capitulum generale. cap. xxix./ Priores conventuales & vicarii in capitulo nostro generali eligantur: disponantur: & constituentur annuatim per singula monasteria nostrae congregationis a priore generali & diffinitoribus eiusdem capituli », f. ee⁷^v.

6 « De officio priorum conventualium aliorumque officialium cap. xxx [...] Celebrata itaque electione priorum conventualium per priorem generalem & diffinitores: ut supra dictum est; eaque publicata in scriptis: ut moris est: illi illi intelligantur & sint veri priores: & tanquam confirmati a sede apostolica: & pro legitimis prioribus illorum conventum: ubi assignati sunt ab omnibus habeantur », *id.*, f. ffⁱ.

7 [cap. xxix] « Qui videlicet priores conventuales (ut praefertur) assumpti & constituti annuatim teneantur tempore constituto ad capitulum generale accedere una cum socio sibi a suo conventu assignato », *id.*, f. ee⁸.

8 [cap. xxx] « Studeat praeterea prior conventualis: postquam ad suum conventum applicuerit habito prius colloquio & consilio cum vicario sui sui conventus quanto citius fieri poterit distribuere officia domus: & praecipue constituere procuratorem: & sacristam aliosque officiales: vel preteritos confirmare: prout ei ad dei honorem & sui conventus profectum visum fuerit expedire », *id.*, f. ffⁱ^v-ffⁱⁱ.

Contextes

compte au chapitre général ou lors de la visite canonique¹. Un addenda de l'édition de 1497 ajoute à ses nombreuses obligations celle de créer une bibliothèque afin que les chanoines puissent aisément étudier². Le vicaire gère les affaires courantes du monastère, qu'elles soient spirituelles ou temporelles. Il s'assure notamment de la tenue des confessions et du bon déroulement des offices³. Les limites de son autorité sont déterminées par le prieur conventuel qu'il substitue en cas de vacance ou de décès⁴.

Outre le prieur conventuel et le vicaire, les monastères accueillent une famille conventuelle dont la composition est décidée chaque année par le définitoire. Chaque communauté est composée de chanoines (prêtres, diacres, sous-diacres et novices), de frères convers (*conversi*), de commis (*commissi*) et d'oblats (*oblati*). Tous sont soumis en premier lieu à l'autorité du chapitre général, du prieur général et des visiteurs, et en second lieu à celle du prieur conventuel et du vicaire⁵. Sur le plan individuel, l'absence d'ancrage local est ainsi mise en œuvre par la suppression du vœu de stabilité et la reconnaissance d'une autorité elle-même dissociée de tout monastère. La profession des vœux est à cet égard éloquente puisqu'elle est adressée au prieur général et non au prieur conventuel qui, au mieux, le représente⁶. Admis au noviciat à partir de 16 ans avec le consentement de la majorité des chanoines profès du monastère⁷, les jeunes chanoines revêtent l'habit après une

1 [cap. xxx] « Quare volumus & mandamus, quod nullus prior sive presidens valeat has constitutiones dispensare in his: quae dispensandi harum seire facultatem sibi sublatam esse cognoscit. In his autem in quibus dispensandi eidem potestas concessa est: ita prudenter & discrete se habeat, quod dissolutionis ac relaxationis vitio minime valeat accusari: & capituli generalis aut visitationis tempore merito castigari », *id.*, f. ff^v.

2 « Additiones quaedam per tria capitula generalia probate & superioribus constitutionibus inserendae ordine infrascripto [...] Cap. iiii. Impositum est omnibus prioribus que erigant bibliothecas in omnibus conventibus nostris: ut fratres commode studere possint. Et secum libros non deferant prout multi faciunt », *id.*, f. gg^v.

3 [cap. xxx] « Eiusdem igitur vicarii officium erit diligentem habere curam & vigilem sollicitudinem circa conventum & audientiam confessionum aliaque temporalia seu spiritualia & huiusmodi: prout prior ipse ordinaverit: In quibus tantam habeat auctoritatem: quantam ei prior dederit aut concesserit: & non maiorem. Studium igitur vicarii erit die noctuque assiduum divinis interesse officiis, aliisque ordinationibus domus Zelatorem esse regulis observantiae: ut prius exemplo postea verbis ad id alios audacter valeat provocare », *id.*, f. ffⁱⁱ.

4 [cap. xxx] « Mortuo vero priore, vel alias absente, aut ad capitulum generale proficiscente & huiusmodi: Vicarius illius conventum harum auctoritate vices eius in omnibus plenarie gerat: nisi per priorem generalem aut conventualem in specie vel in genere aliter fuerit ordinatum », *id.*, f. ffⁱⁱ.

5 « De obedientia & subiectione cap. xx./ Ut autem obedientiae & subiectione fructus ubique & semper a cunctis indifferenter habeatur presenti ordinatione statuimus quod omnes fratres principaliter sint sub obedientia capituli generalis, prioris generalis & visitorum », *id.*, f. dd^v.

6 « De professione cap. xviii.] [...] Tunc si professio fit priori generali: novitius sic genuflexus ponendo manus suas in manibus dicti prioris generalis profiteatur hoc modo dicens. Ego frater .N. facio professionem: & promitto obedientiam deo, & beate Mariae, & beato Augustino, & tibi fratri .N. priori generali canonicorum regularium sancti salvatoris ordinis sancti Augustini & successoribus tuis, secundum regulam beati Augustini, & institutiones canonicorum eiusdem ordinis, quod ero obediens tibi, tuisque successoribus usque ad mortem. Cum vero sit alteri priori vel presidenti cuicumque professio sic facienda est. Ego fratrem .N. facio professionem: & promitto obedientiam deo, & beate Mariae, & beato Augustino, & tibi fratri .N. priori vel praesidenti talis loci, vice fratris .N. prioris generalis canonicorum regularium sancti sSalvatoris, ordinis sancti Augustini [*etc.*] », *id.*, f. ddⁱⁱⁱⁱ.

7 « De receptione novitiorum in domo cap. xv. [...] Quapropter nullus recipiatur in domo sine consensu maioris partis

période d'examen et l'approbation des deux tiers du chapitre conventuel¹. Après la profession des vœux, ils peuvent accéder aux ordres mineurs sur la simple décision du prieur conventuel, mais le sacrement aux ordres majeurs est soumis à l'avis du prieur général et des visiteurs et discuté au chapitre général. Hors dispense expresse de la hiérarchie, l'ordination au sous-diaconat ne peut avoir lieu que trois ans après la réception de l'habit, au diaconat après cinq ans et au presbytérat après sept ans².

Au-delà de l'évolution « logique » d'une carrière cléricale, la prêtrise représente pour les chanoines la possibilité d'accéder aux chapitres conventuels et généraux et, à ce titre, de participer (au moins potentiellement) à la vie et à la direction de l'ordre, tant au niveau des monastères qu'au niveau de la congrégation. Les peines punissant les conventuels en cas de non respect de la règle ou des constitutions sont assez révélatrices de l'importance accordée à cette dimension de la vie canoniale. La vente illicite de bréviaires ou d'objets de la congrégation mis à la disposition des conventuels³, comme les blasphèmes ou les comportements peu religieux⁴ entraînent, pour les prêtres, la suppression de la voix active ou passive. En revanche, les diacres et les sous-diacres sont soumis à des peines de prison, tandis que les convers et les commis le sont à des peines corporelles (pieds liés, jeûnes, *etc.*). À moins qu'il ne s'agisse d'un « privilège de classe », l'interdiction de prendre part aux chapitres conventuels ou généraux semble avoir représenté pour les chanoines

professorum: & ante aetatis suae annum .xvi. & nisi sanae mentis: & bonae indolis », *id.*, f. cc₇.

- 1 [cap. xv] « [...] Scrutentur fratrum voluntates per suffragia scilicet fabas albas & nigras vel huius modi quae videlicet scrutationis forma semper & ubique in omnibus tractandis observetur. Et facto calculo, si omnibus, vel saltem duabus ex tribus partibus videbitur esse ad habitum recipiendum: Praelatus hoc fratribus denuntiet: ac diem & horam ad id faciendum statuat », *id.*, f. cc₇.
- 2 « De modo et tempore promovendi fratres ad sacros ordines. cap. xxi./ Ordinamus insuper quo nullus fratrum nostrorum ante professionem expressam possit ad aliquos ordines promoveri. Facta vero professione: quando prelato videbitur expedire: poterit fratres suos ad minores ordines facere. Elapso autem anno uno ab emissa professione Pater generalis & visitatores tempore visitationis in in singulis conventibus diligenter examinent atque discutiant promovendos ad sacros ordines: utrum sint idonei nec ne: Discussio quorum examinatio portetur ad sequens capitulum generale: priorique generali & visitoribus presentet: ut ipsi approbent vel secus: prout sibi videbitur ad honorem dei. Nolumus tamen quod aliquis sit electus ad subdiaconatus ordinem ante triennium a susceptione habitus: Ad diaconatus vero ante quinquennium: As sacerdotii autem ante septennium completum ulla ratione valeat promoveri », *id.*, f. dd₇-dd₇^v. Les constitution de 1592 définissent l'âge minimum requis pour l'accès aux ordres majeurs : 20 ans pour les sous-diacres, 23 ans pour les diacres et 25 ans pour les prêtres, *Regula et constitutiones Canoniarum Regularium Congregationis sancti Salvatoris, Ordinis sancti Augustini*, p. 110.
- 3 « Item in hoc primo capitulo obtentur fuit quod nullus fratrum nostrorum possit vendere aut permutare indumenta, Breviaria, Diurna, libros et quecumque alia ad usum suum deputata sine licentia superiorum suorum et qui contra fuerit sit privatus voce activa et passiva per triennium et commissi faciant penitentiam gravioris culpe per tres menses », *Primus liber actorum*, 1499, f. 215. Confirmé en 1500, f. 219 (avec l'ajout des vêtements) et en 1501, f. 224.
- 4 « Item ordinatum fuit quod si quis deum vel beatam virginem aut sanctos vel sanctas blasphemaverit sive contra aliquem irreligiose et crudeliter imprecatus fuerit morbum cancri aut alia huius modi abominanda quae religiosis viris minime conveniunt: si sacerdos fuerit voce activa et passiva absque misericordia sit privatus per annum integrum: si clericus Diaconus aut subdiaconus habeat monasterium pro carcere per duos menses: si commissus vel conversus cumpedibus vinciat per dies is: et bis in hebdomada jeiunet in pane et aqua », *id.*, 1511, f. 281^v.

Contextes

ordonnés au presbytérat une punition importante, comparable aux châtiments infligés aux membres non-sacerdotaux de la congrégation.

Les constitutions ne précisent pas ce qui distingue les trois différents statuts de ces conventuels qui n'étaient pas destinés aux ordres majeurs. Dans la mesure où le commis Innocentius de Isola Vicentina est à ce jour le plus communément considéré comme l'auteur du *Laude libro primo*, il n'est pas inutile de s'attarder un instant sur la portée de ces distinctions. Dans les listes de familiers du *Primus liber actorum nostrorum*, très structurées sur le plan hiérarchique, les commis apparaissent toujours après les chanoines, toujours dans le même ordre : *conversi*, *commissi* et finalement *oblatis*. L'appréciation du statut des oblats ne pose pas de problème. Il désigne, comme dans toute autre institution régulière, les laïcs placés au service du monastère. Le qualificatif de *frater* ne leur est jamais appliqué et, dans les premières années de l'activité de la congrégation, ils sont simplement appelés *familiares domus* ou *habitantes in domo*. Le terme laïc doit toutefois être relativisé puisqu'il peut arriver qu'un oblat s'avère être un prêtre¹. Le terme désigne plus probablement un « conventuel séculier », vivant dans le monastère mais n'ayant prononcé aucun vœu. Le statut des convers peut également être envisagé assez simplement. Dès les premières années de la congrégation, ils sont désignés comme *fratres*, mais ne sont jamais considérés comme clercs. Ce terme désigne donc les frères laïcs, c'est-à-dire suivant la coutume, les réguliers qui ne reçoivent pas les ordres majeurs. Contrairement aux novices destinés aux ordres majeurs, le prieur conventuel ne peut seul décider de leur entrée dans l'ordre qui requiert l'approbation de tous les conventuels et du chapitre général². Cet apparent paradoxe s'explique probablement par la volonté de limiter l'intégration dans la congrégation de personnel dédié au service individuel.

La compréhension du statut de *commissus* est en revanche assez problématique, celui-ci s'apparentant selon le cas, à celui des convers ou des oblats. Suivant un usage qui n'est pas sans rappeler le vieil adage *qui non potest psallere debet patere*, convers et commis sont chargés de réciter un certain nombre de Pater noster et d'Ave Maria en place et lieu des messes (pour les prêtres) ou des offices (pour les diacres et sous-diacres)³. Confirmant leur peu d'implication dans la

1 En 1499 apparaît ainsi un « presbyter Jacobus de Malo oblatus » à San Salvatore de Venise, cf. *Primus liber actorum*, f. 215^v. Il est possible que les prêtres déjà mentionnés (Joannes de Roma, 1460-1462 ; Georgius de Urbino, 1460-1461 et l'organiste Petrus, 1462) aient également été considérés comme des oblats. Toutefois, alors que ceux-ci apparaissent au milieu de la liste avec les chanoines profès, Jacobus de Malo est inscrit à la fin de la liste, en dessous des *commissi*.

2 [cap. xv] « Nolumus propterea quod aliquis ad habitum conversorum recipiatur nisi de expressa licentia capituli generalis & consensu conventualium illius loci: in quo talis petit recipi sub pena privationis vocis activae & passivae per triennium », *Constitutiones Canonorum regularium Congregationis sancti Saluatoris Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. cc₇-cc₇^v.

3 « De officio ecclesiae. cap. i. [...] Conversorum & commissorum preterea officium hoc erit usque pro matutinis .xxx.

liturgie, plusieurs points des constitutions laissent entendre que les convers et commis ne savent pas nécessairement lire, ou du moins, ne connaissent pas le latin. Les illettrés sont ainsi particulièrement ciblés par une interdiction d'étudier, et dans le cas contraire, voient leur lectures restreintes à la littérature religieuse vernaculaire¹. Ainsi, il est prévu que leur soit faite, comme aux novices, la lecture quotidienne de livres dévots et l'explication de la règle². Convers et commis mènent dans la congrégation des carrières dont les contours sont très différents de celles des chanoines. Il ne progressent pas dans le « classement » des listes dressées par le définitoire capitulaire et peuvent résider dans le même monastère durant de très longues périodes, lorsqu'ils ne sont pas totalement sédentaires. Tandis que les chanoines (le plus souvent de haut rang, si l'on en croit leur position dans les listes) sont chargés de l'éducation des novices ou de la cure des confréries laïques, les commis s'avèrent le plus souvent être boulangers (*fornarius* ou *clibanarius*)³, portiers (*hostarius*, *portarius* ou *custos ecclesiae/altaris*)⁴, couturiers (*sartor*)⁵ ou jardiniers⁶, charges que l'on retrouve chez les convers avec une moindre fréquence⁷. Ils sont également les seuls dont le décès est parfois signalé comme dû à une épidémie de peste⁸, ce qui témoigne peut-être d'une activité menée en

patres noster. pro vesperis .xv. pro qualibum aut aliorum quinque horarum canonicorum .vii. pro benedictione mensae unum post commestionem pro gratiis tres cum ave maria dicant », *Constitutiones Canonicorum regularium Congregationis sancti Saluatoris Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. aa₆ ; « De suffragis mortuorum. cap. iii. [...] Ideo dignum duximus ordinare, quod ad festo omnium sanctorum, usque ad festum nativitatis domini pro fratribus & benefactoribus ordinis nostri quilibet sacerdos tres missas, clerici non sacerdotes num psalterium, conversi vero & commissi .ccc. pater noster cum salutatione angelica dicant. Idem faciat quilibet fratrum pro defuncto fratre sui conventus. Idem fiat per totum ordinem, pro priore generali ordinis: Si in ipso generali prioratu eum mori contigerit. Volumus autem quod quilibet frater sacerdos unam saltem missam celebrare debeat pro fratribus defunctis aliorum conventum. Et clerici non sacerdotes totum officium mortuorum semel. Conversi vero & commissi quinquaginta pater noster & totidem ave Maria dicere teneantur [etc.] », *id.*, f. aa₇^v-aa₈.

- 1 « De modo & ordine legendi regulam & constitutiones. cap. iiiii [...] ne si cecus ceco ducatum praeset: ambo in foveam cadant. Conversi autem & commissi qui legere nesciunt: nullo modo discere permittantur, qui autem legere sciunt: possint per se lectionem spiritualem in vulgari legere & non aliis senza licentia », *id.*, f. bb₁.
- 2 « De instructione novitiorum [...] Provideat pretera quilibet prelatus aut presidens in suo conventu aliquem idoneum fratrem novitiis conversis & commissis proponere qui eis similiter legat quotidie: vel saltem diebus festivis de libris devotis, exponendo eisdem regulam & constitutiones: ac alia eos doceat: que ad regularem observantiam pertinent: & statui eorum sunt congrua & saluti utilia: ut & ipsi sicut & caeteri clerici valeant intelligere: que observare debeant quaeque vitare seu fugere teneantur », *id.*, f. dd_{ii}.
- 3 Joannes Teutonicus/de Alemania, convers, fornarius/clibanarius (1436-1467).
- 4 magister Jacobus de Bologna, commissus, hostarius (1443-1456) ; Alovisius de Trento/de Alemania, commissus, hostarius/portarius (1446-1463) ; Georgius de Trau / de Dalmatian, commissus, custos ecclesie (1448-1461) ; Joannes de vicentia/venezia, custos altaris/ecclesiae (1463-1481).
- 5 magister Michael sartor (1443). Bien que la qualité de commis ne soit pas précisée en 1443, le magister Michael est, dans la liste des familiers de San Salvatore de Bologne, le voisin de magister Jacobus de Bologna qui apparaît par la suite comme commis.
- 6 Jacobus hortolanus commissus (1478-1481).
- 7 fr. Joannes Teutonicus/de Alemania, fornarius/clibanarius (1436-1467) ; Joannes Alberti de Argentina/Alemania, fornarius/clibanarius (1441-1454) ; fr. Albertus Teutonicus fornarius (1440) ; Ludovicus clibanarius (1452), bien que le titre de ces deux derniers ne soit pas précisé, la mention *frater* et leur classement les désignent comme convers.
- 8 « Gerardus de Alemania, Bernardus de Papija, Peregrinus de brixia commissi obierunt peste » (San Donato, 1479). Ces trois décès ont eu lieu durant la peste qui sévit à Florence en 1478 et 1479.

Contextes

dehors de la clôture. Si d'après les constitutions, les commis prononcent des vœux, l'apparition épisodique du terme *magister* laisse entendre que ce statut a pu être ouvert aux laïcs (comme celle d'oblat aux prêtres), ce que semble confirmer un lapsus de Saturnius de Treviso qui, dans la copie des actes de 1496, note laïcs au lieu de commis¹.

Bien que convers et commis puissent paraître statutairement très proches, voire identiques, leurs habits et leurs titres respectifs les différencient nettement. Les convers sont vêtus de la même manière que les chanoines et les novices : tunique et scapulaire blancs couverts d'un rochet, ainsi qu'une cape noire portée à l'extérieur de la clôture. L'habit des novices ne diffère de celui des chanoines que par la longueur du scapulaire (qui s'arrête au genou au lieu de descendre à la cheville), celui des convers par le port d'une corde à la taille². En revanche, les commis portent une bure grise couverte d'une cape ouverte avant la profession des vœux, fermée par la suite³. Ce sont également les seuls pour lesquels est mentionnée l'obligation de porter leur nom civil. L'évolution du titre porté par les commis reflète la distinction de l'habit. Contrairement aux convers, les commis n'ont été appelés *frater* qu'en 1500. Il y eut en 1473 et 1480 des tentatives pour leur attribuer cette qualité après leur période probatoire, mais elles semblent n'avoir pas eu de suite et soulignaient l'interdiction pour les commis d'être capitulants, même avec le titre de *frater*⁴. Proposée en 1498 (avec une certaine réserve semble-t-il) et confirmée durant trois chapitres successifs⁵, cette

1 « Que omnes fratres tam clerici quam ~~laici~~ commissi que non reperientur annotati in actibus capitulorum [...] » 1496, f. 204.

2 « De vestibus. cap. viii./ Lineis ad carnem non utantur fratres nostri sed tantum laneis: quae vestes non solum in panni praeciositate: venum etiam in longitudine & latitudine omni careant nota secularis pompae & vanitatis. Tunica alibi [sic: albi] coloris rochetto coopertas & scapularia alba. Similiter & omnia alia indumenta, & capitis, & pedum, Cappas vero nigri coloris deferant fratres nostri. Sufficit autem ut tunica descendat usque ad clavillam pedum: Scapulare vero super clavillam per palmum, rochetus autem in longitudine medium teneat inter tunicam & scapularis: Cappa vero in longitudine tunicae vel circa vel circa mensuram tenebit: caputia vero tam capparumque scapularium sint ad formam: & non excedant mensuram in ordine consuetam. Novitii similiter ut professi induantur excepto quod scapularia eorum infra genua non descendant. Conversi vero per omnia sicut clerici induantur excepto quod super rochetto corrigia cingantur », *Constitutiones Canoniorum regularium Congregationis sancti Salvatoris Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. bb^v.

3 [cap. viii] « Commissi autem vestiantur indumentis grisei vel biretini: & tempore eorum novitatus portent chlamydes apertas a parte anteriori sicut clerici: In professione vero deferant clausa ante, & ab utroque latere apertas: unde manu & brachia possint extrahere: Et propriis vocentur nominibus », *id.*, f. bb⁸.

4 « Item obtentum fuit quod commissi nostri dum in tempore probationis sue steterint non vocentur fratres: sed post [?] elapsam publicam professionem: et que intra annum profiteri noluerint extra monasterium eiciatur: professi etiam eos fratres nominentur. Canonici autem soli possint habere vocem in capitulo et non alii », *Primus liber actorum*, f. 120^v. « In hoc capituli obtentum fuit quod commissi nostri vocentur fratres: non tamen habeant vocem aliquo actu nec capitula », *id.*, f. 142.

5 « Item in hoc primo [2^o] capitulo obtentum fuit ad communem caritatem servandam quod commissi ordinis nostri appellentur et nominentur ab omnibus: fratres: cum additione nomis commissi usque frater franciscus commissus, ad distinctione clericorum: sed ista constitutio non praticetur, nisi fuerit per alia duo capitula immediate sequentia obtenta et confirmata », *id.*, 1498, f. 209 ; 1499, f. 214^v. La confirmation n'est pas mentionnée en 1500 mais elle a dû avoir lieu puisque les *commissi* apparaissent pour la première fois avec le qualificatif de *fratres*.

modification est concomitante d'une tentative de requalifier les chanoines profès en *dominus*. Elle fut rejetée l'année suivante, pendant que les *commissi* devenaient *fratres*¹, mais il est difficile de ne pas l'interpréter comme la volonté de maintenir une distinction formelle entre la communauté sacerdotale de la congrégation et les autres conventuels. Celle-ci fut rétablie en 1561 lorsque les chanoines prirent finalement le titre de *dominus* (dom) tandis que les *commissi* conservaient celui de *frater*². Quel que soit le titre auquel il ont pu être associés, les *commissi* (comme les convers) ne sont jamais qualifiés de *canonici* dans les actes ou les constitutions. Ce statut semble ainsi avoir désigné une forme « d'oblats réguliers », ayant prononcé des vœux et soumis à la règle de la vie claustrale. Bien que rien ne le confirme, la différence d'habit suggère que contrairement aux convers, ils n'aient pas pu accéder aux ordres mineurs après la profession. Les statuts de convers, commis et oblat regroupent ainsi une catégorie de conventuels serviles, celle-là qui dans la règle de saint Augustin est « préposée à la gestion du cellier, des vêtements ou des livres » et doit « servir sans murmure les frères du monastère »³, les commis étant un stade intermédiaire entre les oblats et les convers.

Ce bref aperçu de l'organisation hiérarchique de la congrégation suffit à mesurer combien des identifications d'Innocentius Dammonis induisent des réalités humaines différentes et contrastées. Le commis Innocentius de Isola Vicentina est potentiellement illettré et ignore probablement le latin. Appartenant au groupe servile de la congrégation, il a prononcé des vœux mais n'a sans doute pas été ordonné. Il n'a jamais pu être qualifié de chanoine et, statutairement, n'a jamais pu intervenir au chapitre. L'hypothèse la plus diffusée à ce jour semble dès lors la moins vraisemblable dans la mesure où ce portrait correspond mal à celui d'un homme ayant mis en musique plusieurs hymnes latins et composé des textes vernaculaires. À l'opposé, après avoir été *magister novitiorum* et vicaire, Innocentius Jacobi de Brescia inaugure en 1508 une carrière fortement impliquée dans les instances décisionnaires de la congrégation. À partir de cette date, il occupe toujours une charge de prieur conventuel et, dix ans plus tard, est élu visiteur puis enfin prieur général. Innocentius Natalis de Venise a été élu *socio prioris* pour la première fois en 1505. Ceci implique qu'il a dû être ordonné prêtre au plus tard huit ans après être entré dans l'ordre (en 1498), ce qui représente la durée

1 « Item in hoc primo capitulo obtentum fuit ut omnes fratres nostri clerici de cetero non vocentur fratres: sed ante proprium nomen iniuscuiusque clericorum nostri ordinis dominus: sicut ceteri canonici: quod domini ubique vocentur », *id.*, 1499, f. 214^v, « In hoc 2^o capitulo annullata fuit pars illa obtenta quod de cetero non vocentur fratres: sed Dom: &c. », *id.*, 1500, f. 219.

2 Oscar Mischiati, *op. cit.*, p. 14.

3 « Incipit Regula beati Augustini patris nostri [...] Feria quinta [...] Sive autem qui celario sive qui vestibus sive qui codicibus praeponuntur sine murmure serviant fratribus suis », *Constitutiones Canonorum regularium Congregationis sancti Salvatoris Ordinis sancti Augustini*, 1497, f. A₄^v.

Contextes

minimale requise si l'on prend en compte la période probatoire précédant la profession. Malgré sa présence à trois chapitres, il n'a accédé au vicariat (la plus modeste prélatrice) que dans sa vingtième et dernière année d'activité (à titre de comparaison, Innocentius Jacobi de Brescia a été élu vicaire treize ans après son entrée dans la congrégation).

Innocentius Corradi de Cologne, qui d'un point de vue onomastique peut être rapproché d'Innocentius Dammonis avec le plus de probabilité, a eu une carrière assez similaire à celle de son homonyme vénitien. Comme lui, il a été élu au vicariat lors de sa dernière année d'activité dans la congrégation et, moins fréquemment, a été élu comme *socio prioris* au chapitre général. Son élection de 1507 suppose qu'à cette date, il ait déjà été ordonné prêtre. Selon la durée de sa période probatoire, il a dû recevoir le presbytérat au plus tôt en 1502 ou 1503 alors qu'il résidait à San Pietro in Vincoli dont le prieur était alors Seraphinus Balthazaris de Venise, dédicataire du *Laude libro primo*. On reviendra plus loin sur les liens de cet homme avec le recueil de *laude*, mais on peut d'ores et déjà souligner qu'en 1508, en tant que visiteur doté d'un pouvoir exécutif, judiciaire et coercitif, il est le garant de l'observance de la règle et des constitutions. Comme on l'a vu, celles-ci contrôlent largement la vie matérielle et intellectuelle des conventuels qui reste largement centrée sur la communauté canoniale. Toute relation avec l'extérieur, humaine ou économique, est strictement encadrée, de même que les études qui sont favorisées mais font l'objet d'interdits. Le système de sélection des dirigeants, capitulaire et électif, suppose une place importante accordée à la cooptation. L'élection des prélats étant collégiale, elle minimise (en théorie) les prises d'intérêts individuels et implique une reconnaissance des élus par le chapitre, donc une certaine adhésion aux *propositum* qu'il a pour tâche de conserver et de faire observer. S'il n'était que prêtre en 1508, Innocentius Corradi devait également profiter de cette reconnaissance (ou commencer à en bénéficier) puisqu'il fut élu trois ans plus tard au vicariat de San Pietro in Vincoli où il avait pour charge de (co)diriger une communauté d'une quinzaine de chanoines et d'organiser le service d'une église dans laquelle, depuis six ans, Jules II faisait construire son tombeau par Michel-Ange¹. Le *Laude libro primo* serait ainsi le fruit d'un homme qui, peut de temps après sa parution, a été jugé capable de promouvoir une *arctior vita* augustinienne basée sur la vie commune et la *cura animarum*².

1 Romain Rolland, *Vie de Michel-Ange*, Paris, Hachette, 1908, p. 48 sq.

2 Aucun élément de la documentation utilisée ne laissant paraître un attachement particulier à cet aspect de la vie canoniale, on ne l'a pas abordé. Il convient toutefois de ne pas le négliger, notamment dans le cas de la congrégation de San Salvatore qui regroupait plusieurs églises paroissiales. La forte réglementation des contacts entre chanoines et laïcs n'est d'ailleurs certainement pas étrangère à cet aspect.

2.2 Un mythe fondateur entre réforme régulière et outil politique

On décèle dans le récit de Saturnius de Treviso – et plus encore dans celui de Trombelli – des accents parfois fortement hagiographiques. On y retrouve notamment le thème de l'errance, conséquence de la conversion du père fondateur de la communauté, l'apparition de saint Ambroise mettant fin à l'errance des nouveaux chanoines et rendant possible la mise en œuvre de leur vocation (le service ecclésial), ou le miracle des pains permettant la survie de la communauté avant qu'elle n'obtienne les prébendes nécessaires à sa subsistance. S'y ajoute, dans la narration de Trombelli, la rencontre providentielle entre les trois chanoines bloqués à l'extérieur de Bologne et le prieur de San Salvatore qui préfigure leur union dix ans plus tard. Ces événements s'inscrivent dans un discours qui vise bien sûr à souligner la « sainteté » de Stefano Agazzari et de ses premiers compagnons (malgré l'absence de béatification officielle)¹, ainsi qu'à affirmer la légitimité de la conversion des anciens ermites. Bien qu'un siècle exactement sépare la formation de la congrégation de la parution du *Laude libro primo*, elle n'a probablement pas été dénuée de signification pour Innocentius Corradi et ses contemporains. Entré dans l'ordre près de trente ans après lui, Saturnius de Treviso considère la genèse de l'ordre et les agrégations conventuelles successives comme complémentaires des actes capitulaires (on retrouve cette attitude chez les éditeurs des constitutions de la congrégation qui, en 1497, les complètent d'un *proemium* narrant l'histoire de leur élaboration). Pour un chanoine qui a fait vœu de fidélité et d'obéissance au prieur général de la congrégation (et non à un prieur conventuel)², l'histoire de l'institution a valeur de « mythe fondateur » : un récit d'événements passés expliquant et définissant la nature d'une observance actuelle, et doté (pour reprendre la classique formule de Lévi-Strauss), d'une « structure permanente [qui] se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur »³. Le *Compendiolum* de Saturnius semble bien constituer, à l'image de la Révolution française pour la France de 1958, un « schème doué d'une efficacité permanente, permettant d'interpréter la structure sociale » de la congrégation de San Salvatore au début du XVI^e siècle.

Être « chanoine régulier de l'ordre de saint Augustin de la congrégation de San Salvatore » ne signifie pas seulement que l'on se place sous un vocable patristique prestigieux ; cela implique

1 Les premiers chanoines sont fréquemment qualifiés de *beati* ou *sancti*. Ainsi pour Saturnius de Treviso, Francesco Nanni, décédé à Fabriano avant l'obtention du monastère de Gubbio, est-il mort en « odeur de sainteté » : « reliquos duos tammodo supertites concanonicos usque fratrem Joannem Antonii et fratrem Regulium Angelini, cum sanctissimi concanonici fratris francisci ossibus: qui ibidem usque fabriani sub oppinione sanctitatis diem suum clauserat extremum [...] », *Compendiolum*, f. 4^v. En 1752, Trombelli désigne encore fréquemment Stefano Agazzari comme « beato Stefano ».

2 Cf. *infra*, p. 227.

3 Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 231 (et plus généralement, p. 228-231).

Contextes

également de se reconnaître dans une tradition régulière propre – *constitutiones* et *consuetudines* – qui, entre autres, se caractérise et se distingue par l'appellation « San Salvatore ». Si le nom d'une tradition ne la qualifie pas nécessairement, il peut en refléter l'orientation et la portée lorsqu'il est associé à sa genèse. Plus exactement, à un moment donné, la perception d'une tradition est largement dépendante de la définition de son origine, elle-même étant ici tributaire de l'interprétation de son nom. Entre l'éphémère conversion de l'ermitage de San Salvatore de Lecceto en 1408 et la réunion des monastères de Sant'Ambrogio de Gubbio et de San Salvatore de Bologne en 1418 (pleinement effective en 1429 seulement), le long processus de formation de la congrégation homonyme offrait à un homme du début du XVI^e siècle de nombreuses possibilités de compréhension de cette tradition (on pourrait y ajouter, comme le fait parfois la musicologie moderne, le monastère de San Salvatore de Venise, agrégé en 1442). Le *Primus liber actorum* ne laisse guère de doute quant à la perception des circonstances de la fondation de la congrégation au début du XVI^e siècle :

Quo Anno mense et die congregatione nostra et a quibus fuerit institua.

Venerabilis igitur congregatio nostra us canonicorum regularium Sancti Augustini congregationis Sancti Salvatoris, institua, provecata et confirmata à Santissimo Gregorio papa XII^o Anno sui pontificatus secundo, et à natali domini Mcccviij die tertia Aprilis propagata fuit à Reverendo et omni memoria digno fratrem Stephano Joannis et alijs quinque senensibus Eremitici dogmatis Sancti Augustini conventus Sancti Salvatoris de Illiceto : sive de Silva lacus ab urbe senarum per tria milliaria distantis.¹

On a déjà souligné que, malgré l'impossibilité de parler de congrégation (au sens législatif) avant l'union des monastères de Gubbio et Bologne en 1418 (voire de San Donato de Florence en 1420), Saturnius de Treviso désigne par ce terme la communauté canoniale instituée dix ans plus tôt par la bulle *Excitat nostræ mentis*. En mai 1408, Grégoire XII avait stipulé que les nouveaux chanoines devraient s'appeler « frères de San Salvatore »², mais d'après le bullaire de 1733, le terme apparaît dès 1410, alors que les chanoines ont déjà été expulsés de Lecceto et ne disposent d'aucune maison³. Cette situation est moins paradoxale qu'il peut n'y paraître car ici, le terme congrégation désigne moins un régime de gouvernement que la communauté des *fratres*, un peu comme l'*ordine*

1 *Brevis collectio unionum omnium monasterium*, f. 7.

2 « Fratres Sancti Salvatoris nuncupati debeant » (*id.*, p. 67) ; en avril 1408, Antonio Contarini utilise l'expression « Canonicos Regulares Domus Prioratus Sancti Salvatoris de Sylva Lacus Ordinis Sancti Augustini Senensis Diocesis » puis « vos in Christo Fratres dilectissimi, dicti S. Salvatoris de Sylva Lacus Senensis Diaecesis » (*id.*, p. 68 et 70).

3 Le 20 septembre 1410, en octroyant au prieur le droit de nommer les confesseurs, Grégoire XII utilise le terme congrégation deux fois : « Dilecto filio Priori Congregationis Canonicorum Regularium, Prioratus olim Domus Sancti Salvatoris de Sylva Lacus », puis « Canonici hujusmodi Congregationis » (*Bullarium*, p. 73).

qui normalement désigne tous les chanoines réguliers de saint Augustin mais aussi parfois, dans le *Primus liber actorum*, les seuls membres de la congrégation. En témoigne la liste des chapitres généraux dressée par Saturnius de Treviso¹.

Extrait de la liste des chapitres généraux, *Primus liber actorum*, f. 24-25^v

Anni D.	Priores Generales	Quoties	Loca Capitulum	Quoties	Anni Cong. ^{is}
1419	R ^{du} s pater frater Stephanus Ioannis Senensis	1	in S ^{to} Ambrosio de Eugubbio	1	12
1420	Idem	2	Ibidem	2	13
1421	Idem	3	Ibidem	3	14
1422	Idem	4	florentiæ	1	15
1423	Idem	5	Ibidem	2	16
[...]	[...]	[...]	[...]	[...]	[...]
1433	Idem	15	in S ^{to} Salvatore de bon ^a	1	26
Hoc anno bis congregatum fuit capitulum generale ex obitu r ^{di} parentis nostri et factum fuit bononiæ die 23 novembris					
1433	fr. Regulinus de Senis	1	Bononiæ	2	26
[...]	[...]	[...]	[...]	[...]	[...]
1507	fr. Joannes Franciscus ven.	6	in S ^{to} Antonius de ven.	3	100

Stefano Agazzari, régulièrement élu prieur depuis 1408², est pour la première fois élu prieur général durant le premier chapitre de 1419 à Gubbio. Indubitablement, l'union de San Salvatore et de Sant'Ambrogio est la condition de la réalisation de la congrégation en tant que mode de gouvernement. On remarquera qu'aucun chapitre n'a été tenu à Bologne avant 1433, ce qui doit bien sûr être imputé à Francesco Ghisilieri qui avait conservé sa prélatrice à vie. La même année, Regulinus de Sienne, successeur de Stefano Agazzari, ordonnait que les actes capitulaires soient consignés et conservés, donnant toute sa valeur au régime congrégatif. Pourtant, ce premier chapitre général a bien lieu durant la douzième année de la congrégation, ce qui implique bien une fondation

1 « Quo tempore capitula Generalia in nostra congregatione cogi coepta fuerint: et in quibus Monasteriis singulo quoque anno, eadem sint celebrata, et qui Generales priores in eis electi: / Circa generalium conventum nostre congregationis celebrationem, atque archimandritarum in eis pro tempore electionem: Sciendum est quod anno expeditionis processus unionis monasterii seu canonice Sancti Salvatoris de bononia, usque anno eiusdem Mccccxix tertia sequenti mai die: auctoritate privilegii, quod pro tempore mare magnum nuncupatum fuerit, à sanctissimo Martino papa quinto, superiori anno die x^{ma} decembris Mantuae concessi: collectum fuit primum Generale conventum nostre congregationi, in conventu sancti Ambrosii de Eugubio In quo reverendus pater et omni celebri memoria dignis prothoparens noster frater Stephanus Joannis de Senis, electus fuit primus Prior Generalis canonicorum regularium sancti Salvatoris duobus tunc tantummodo conventibus partitorum. Et licet singulis annis vivente eodem prothogenitore, iuxta nostrarum institutionum seriem, generale capitulum indiceretur: nonnullorum nihilominus, quibus sint in locis celebrata certa haberi non potuit notici, ut infra patebit, usque ad annum dominum Mccccxxxiii^o. A constitutione vero congregatum fuisset: Eodem tam anno die xxiii novembris in eodem fuit conventu denuo convocatum: Et hoc ob felicem eiusdem beatissimi patris nostri obitum, ut in eius vitae descriptione dictum est; Qui singulo anno ab omnibus electoribus collaudaus, eundem summum magistrum xiiii continuatis annis ac mensibus quinque irreprehensibiliter ac sanctissime administraverat: In cuius locum subrogatus fuit tum primum reverendus pater frater Regulinus Angelini Philippi senensis qui nihilominus sequenti anno confirmatus, omnium electorum consensu ordinavit statuit et voluit in futuri, singulis annis, Generalium capitulum actiones in scriptis ad longum in publicam formam redigi et conservari », *Primus liber actorum*, f. 23-23^v (suit la liste des chapitre généraux et des prieurs généraux, 1419-1554, f. 24-26^v, puis 1555-1603 sur un bifolio ajouté 27bis).

2 « Moxque eum [Stefano Aggazari] prelatis suffragiis primum priorem decerunt, et deinceps usque ad annum Mm.ccccmxiiiim singulo anno in prefato titulo confirmarunt », *Primus liber actorum*, f. 2^v.

Contextes

en 1408. La double portée du terme congrégation – qui désigne selon le cas la communauté canoniale ou le régime de gouvernement – permet de conserver la mémoire d'une première congrégation en chapitre général en 1419 (où n'intervient toutefois pas le nom San Salvatore) tout en situant la fondation de la congrégation dix ans plus tôt à San Salvatore de Leceto. Contrairement à une histoire qui, à l'instar de celle écrite par Trombelli et ses successeurs, considère le nom de San Salvatore comme le signe d'une tradition bolonaise, la « mémoire » consignée par Saturnius de Treviso (et probablement partagée par ses contemporains) le ramène à l'ermitage de Leceto. Ce faisant, elle place la congrégation au cœur des événements qui, dans la deuxième décennie du XV^e siècle, aboutirent à la résolution du schisme. Un siècle plus tard, la tradition régulière de la congrégation ne semble pas pouvoir être dissociée de son initiateur Grégoire XII et de ses trois « commissaires et protecteurs ». Pour la plupart, ces hommes furent des acteurs majeurs de certaines réformes régulières initiées au début du XV^e siècle, mais aussi des événements qui, dans les dix dernières années du schisme d'Occident, amenèrent la crise à son paroxysme vers 1409 et à sa progressive résolution à partir de de 1415.

Une réforme canoniale et un outil politique au service de Grégoire XII

Dans les premières années du XV^e siècle, la plupart des personnages mentionnés dans le *Compendiolum* évoluait dans une nébuleuse humaine où dominait un puissant désir de « vie apostolique ». Tout ceci est aujourd'hui bien connu et largement étudié, mais la connexion à la congrégation de San Salvatore n'ayant pas été assez soulignée, il n'est peut-être pas inutile de la rappeler. Présenté par Saturnius comme un ancien chanoine, Angelo Correr (Grégoire XII à partir de 1406) n'a jamais été régulier et eut pour seule expérience canoniale une prébende, obtenue en 1377, du chapitre de Coron (Péloponnèse) où il ne s'est sans doute jamais rendu¹. Toutefois, à la fin du XIV^e siècle, alors qu'il était patriarche latin de Constantinople, il avait accueilli dans son palais de la Riva del Biagio à Venise le petit groupe de patriciens qui, en 1404, allait fonder la communauté des chanoines séculiers de San Giorgio in Alga. Trois hommes ont joué un rôle central dans la création du nouvel ordre séculier : Lorenzo Giustinian², frère de Leonardo Giustinian dont la poésie a retenu toute l'attention d'Innocentius Dammonis, ainsi qu'Antonio Correr et Gabriele Condulmer (Eugène IV à partir de 1431), les deux neveux d'Angelo Correr qui en 1408 ont rédigé,

1 Micheline Soenen, « Grégoire XII », p. 758.

2 En 1424, Lorenzo Giustinian a été le premier prieur général des chanoines séculiers lorsque ceux-ci s'organisèrent en congrégation, puis évêque de Castello en 1433 (élu donc par son coreligionnaire Gabriele Condulmer) ce qui l'amena à être le premier patriarche de Venise en 1451. Dans la très vaste littérature qui lui est consacrée, cf. les articles de synthèse de Giuseppe Del Torre, « Lorenzo Giustiniani, santo » et Silvio Tramontin, « La cultura monastica del quattrocento », p. 435-443.

avec Giovanni Dominici, les premières constitutions de la congrégation de San Salvatore¹. Aussi, ce n'est sans doute pas le fruit du hasard si celles-ci possèdent plusieurs points communs avec celles des chanoines séculiers. Bien que le principe régulier les sépare (les chanoines séculiers de San Giorgio in Alga n'eurent recours à la règle de saint Augustin qu'après l'injonction du concile de Trente tout en conservant par la suite le qualificatif de séculiers), ils partagent les prélatures électives annuelles et la remise de l'essentiel du pouvoir temporel et spirituel au chapitre général. Outre la volonté de ne pas laisser se former des pouvoirs individuels, on décèle dans cette organisation le désir de rejeter les vanités mondaines tout en conservant l'état séculier ; un idéal de vie que le neveu d'Antonio qualifiait en ces termes : *non quidem professione sed humilitate et sæculi contemptu monachus*², une vie humble et contemplative sans avoir prononcé de vœux. Cette aspiration à la perfection individuelle, favorisée par l'oraison mentale, la lecture et la méditation sur le *De imitatione Christi*³ se retrouve, dans sa version régulière, tout au long des constitutions de la congrégation de San Salvatore.

En mai 1408, tandis que les ermites de Lecceto prenaient l'habit de chanoine, Antonio Correr tentait d'installer une communauté olivétaine dans le monastère bénédictin de Santa Giustina à Padoue dont il avait été nommé depuis peu abbé commendataire⁴. À la suite de l'opposition des bénédictins et de la société civile padouane, cette nouvelle installation fut un échec (ce qui n'est pas sans rappeler les événements de Lecceto). Le 20 décembre 1408, Grégoire XII confiait la restauration du monastère à Ludovico Barbo, prieur commendataire du monastère de San Giorgio in Alga depuis 1397⁵. Après quelques hésitations, et avec l'aide de quelques uns des chanoines séculiers dont il avait favorisé l'installation en 1404, celui-ci initiait la réforme qui allait donner naissance, en 1419, à la congrégation bénédictine de Santa Giustina dont l'immense succès n'est plus à rappeler. On remarque qu'il reçut la première autorisation de Grégoire XII le 3 février 1409, à

1 Silvio Tramontin, « La cultura monastica del quattrocento dal primo patriarca Lorenzo Giustiniani ai camaldolesi Paolo Giustiniani e Pietro Quirini », p. 431-432 et *id.*, « Canonici secolari di San Giorgio in Alga », col. 154-155. Peut-être parce qu'elle accentue la dimension bolonaise de la congrégation, l'historiographie contemporaine des chanoines de San Salvatore ne s'attarde pas sur la relation entre leur fondation et les expériences spirituelles de ces vénitiens. En revanche, les historiens des chanoines séculiers de San Giorgio in Alga, notamment Giorgio Cracco, ont relevé certaines similitudes entre les deux mouvements, *cf.* Giorgio Cracco, « Angelica societas: alle origini dei canonici secolari di San Giorgio in Alga », p. 101 et « La fondazione dei canonici secolari di S. Giorgio in Alga », p. 78 *sq.*

2 Cité par Silvio Tramontin, « La cultura monastica del quattrocento », p. 432.

3 Ildefonso Tassi, *Ludovico Barbo (1381-1443)*, p. 125 *sq.* et Silvio Tramontin, « Canonici secolari di San Giorgio in Alga », col. 155.

4 Alessandro Pratesi, « Barbo, Ludovico ».

5 Alessandro Pratesi, *ibid.*, Silvio Tramontin, « La cultura monastica del quattrocento », p. 432. Sur les liens entre Barbo et les chanoines séculiers, *cf.* Silvio Tramontin, « Ludovico Barbo e la riforma di S. Giorgio in Alga ».

Contextes

Rimini où résidait alors le pape avec sa cour peu avant d'ouvrir le concile de Cividale. Sans que l'on puisse savoir si Barbo a pu y rencontrer Stefano Agazzari, il est possible que les deux hommes aient réciproquement pris connaissance des réformes qu'ils engageaient¹. Bien que la congrégation ait maintenu quelques principes fondateurs du monachisme (notamment le vœu de stabilité), on retrouve dans son régime de gouvernement quelques aspects désormais bien connus : les prieurs conventuels sont élus annuellement par un chapitre général composé des prélats et de quelques moines capitulants. Par ailleurs, Ludovico Barbo instaura une discipline où, encore une fois, se faisait sentir l'aspiration à une vie méditative et apostolique. Il aménageait ainsi la récitation des heures canoniales afin d'accorder plus de place à l'oraison mentale en partie basée sur le *De imitatione Christi*². Outre l'intégration du monastère de Monte Cassino, l'un des plus importants moments d'expansion de la congrégation bénédictine fut sans doute son installation en 1426 à Saint Paul hors les murs, à l'instigation de Gabriele Condulmer à qui Martin V avait confié la restauration de la basilique³.

Deux hommes semblent avoir été les moteurs (ou l'un des moteurs) de ces réformes successives. Les sermons du premier, le prédicateur itinérant Bartolomeo da Roma, paraissent avoir eu une influence notable sur Antonio Correr, Gabriele Condulmer et Ludovico Barbo⁴ et leur quête de vie apostolique. En 1401 ou 1402, celui-ci avait poussé quelques chanoines de San Pietro in ciel d'oro (Pavie), désireux de restaurer l'ordre canonial régulier, à se rendre au monastère de Santa Maria in Fregionania (diocèse de Lucques) alors déserté. Ils y développèrent une stricte observance augustine qui attira rapidement de nombreux autres monastères⁵. En 1421, ceux-ci étaient réunis par Martin V dans une congrégation dont les constitutions sont étrangement proches de celles de la congrégation de San Salvatore⁶. À partir de 1438, près d'un siècle et demi après l'expulsion des chanoines réguliers du chapitre de Saint Jean de Latran par Boniface VIII, Gabriele Condulmer (devenu Eugène IV) tentait d'y réinstaller une observance régulière, ce à quoi il parvint en 1445 en

1 Silvio Tramontin, « Ludovico Barbo e la riforma di S. Giorgio in Alga », p. 103.

2 Silvio Tramontin, « La cultura monastica del quattrocento », p. 444, Ildefonso Tassi, *Ludovico Barbo (1381-1443)*, p. 128 sq. et Giorgio Picasso, « L'Imitazione di Christo e l'ambiente di S. Giustina », *Tra umanesimo e 'devotio'*, p. 81-95 (ce dernier y évoque un affaiblissement du recours à l'*Imitation* après l'union de la congrégation à Monte Cassino).

3 Giorgio Picasso, « Gli studi nella riforma di Ludovico Barbo », *Tra umanesimo e 'devotio'*, p. 18 et Carlo Egger, *op. cit.*, col. 104.

4 Zelina Zafarana, « Bartolomeo da Roma », Silvio Tramontin, « Canonici secolari di San Giorgio in Alga », col. 155, Ildefonso Tassi, *Ludovico Barbo (1381-1443)*, p. 23 sq. et Cosimo Damiano Fonseca, « I canonici e la riforma di S. Giustina », p. 294 sq.

5 Carlo Egger, *op. cit.*, col. 104.

6 Charles Giroud, *op. cit.*, p. 168-173.

imposant la congrégation de Santa Maria di Fregionaia qui devenait alors la *Congregatio Salvatoris Lateranensis*¹ (dix ans plus tard, les réguliers étaient de nouveau expulsés de la basilique au profit du chapitre séculier). Le deuxième homme dont l'influence doit être rappelée est Giovanni Dominici (saint Dominici), le troisième « protecteur » et concepteur des constitutions de la congrégation de San Salvatore. Proche de Catherine de Sienne, il fut avec Raimondo da Capua l'un des principaux promoteurs de la dévotion portée à la sainte avant même sa canonisation, notamment à Venise². Durant son séjour dans la ville (à partir de 1388) il exerça une grande influence sur les monastères dominicains de la lagune dont il participa à restaurer l'observance entre 1391 et 1393³. Dans le même esprit, il fondait à Venise le monastère féminin du Corpus Christi en 1394 puis, après sa fuite de la lagune en 1399, le monastère de San Domenico de Fiesole entre 1405 et 1406. C'est dans ce tout jeune monastère qu'eut lieu en juin 1408 l'investiture des chanoines de Leceto. À Venise, Ludovico Barbo fréquentait ce que l'on a appelé les « cénacles catheriniens » de Venise, animés avec ferveur par Giovanni Dominici et Tommaso Caffarini : le monastère dominicain de San Domenico di Castello et le couvent du Corpus Christi⁴. Comme le bénédictin, le camaldule Paolo Venier, prieur du monastère de San Michele de Murano, a également institué une réforme en étroite relation avec cet environnement⁵. C'est en tant que lecteur de théologie à San Giovanni e Paolo que Dominici semble avoir marqué le groupe de jeunes patriciens qui, cinq ans après son départ de Venise, ont fondé les chanoines de San Giogio in Alga. Suite à l'organisation en 1399 d'une procession de *bianchi* dont la ferveur fit craindre à la Sérénissime un soulèvement populaire, Dominici avait dû regagner Florence, mais ce départ ne semble pas avoir rompu les liens avec ce milieu. Il fut nommé ambassadeur de la Signoria à Rome durant le conclave de 1406 qui élut Angelo Correr au pontificat. Il devint par la suite le confesseur du nouveau pape qui, l'année suivante, le nommait évêque comme Antonio Correr et Gabriele Condulmer. Malgré la distance géographique, la fondation à Sienne de la congrégation de San Salvatore (comme celle à Lucques de la congrégation de Santa Maria di Fregionaia) semble donc indissociable des mouvements

1 Carlo Egger, *ibid.* Comme on l'a déjà souligné, le nom de cette congrégation de « San Salvatore Lateranense » est à l'origine d'une fréquente confusion avec la congrégation de San Salvatore. Les deux institutions furent unies en 1823 durant la restauration post-napoléonienne.

2 C'est en partie sous l'influence de Dominici que les sermons dominicains à Venise entraînèrent, en 1411, le premier procès en vue de la canonisation de Catherine de Sienne, cf. Henri Dominique Saffrey, *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles*, p. 12.

3 Giorgio Cracco, « Banchini, Giovanni di Domenico ». On trouvera une autre biographie de Banchini dans Stefano Orlandi, *Necrologio di S. Maria Novella*, t. 2, p. 77-108.

4 Ildefonso Tassi, *op. cit.*, p. 122-123.

5 Cécile Caby, *De l'érémisme rural au monachisme urbain*, p. 720 sq.

Contextes

réformateurs et spirituels qui, à la même période, animaient les territoires vénitiens (Padoue est passée sous la domination de la Sérénissime en 1405).

Tous ces événements ne sont bien sûr pas expressément relatés par le *Compendiolum* et, malgré leur fondement historique, ne peuvent être considérés avec certitude comme des éléments du mythe fondateur de la congrégation tel qu'il est exprimé au début du XVI^e siècle. Ludovico Barbo et Bartolomeo da Roma n'y sont jamais mentionnés (ils n'ont d'ailleurs pas de raison de l'être, le récit de Saturnius n'étant pas une histoire culturelle de l'ordre). En revanche, Grégoire XII, ses deux neveux et Giovanni Dominici y occupent une place fondamentale (au sens fort). Outre les titres d'usage, les trois premiers sont toujours présentés comme chanoines. Le pape, « ancien chanoine », se voit ajouter la qualité de réformateur de l'ordre canonial (*antiquos regulares ordines et canonicum precipue beati Augustini pro viribus in Sancta ecclesia reformatore*), tandis que Antonio Correr et Gabriele Condulmer sont désignés comme fondateurs de la congrégation de San Giogio in Alga (*ambos ex congregatione sancti Georgii de Alga, atque illius congregationis ex primariis institutoribus*).

Giovanni Dominici est quant à lui présenté comme un célèbre savant de son temps, considéré comme « saint » après avoir œuvré à la conversion (à l'observance dominicaine) d'Antonino Pierozzi¹, archevêque de Florence (*virum illius temporis omnii doctrina celeberrimum, qui nuper ad conversionem Antonianum Nicolai et Thomasiæ filium patria florentinum et eiusdem urbis postea antistitem, demum inter sanctos relatum suscepit*). On peut s'étonner que Dominici soit présenté sans aucune référence à Catherine de Sienne, canonisée en 1461 et fêtée par la congrégation le 29 avril², mais il faut considérer qu'à la fin du XV^e siècle, Antonino Pierozzi représentait une figure majeure de l'observance dominicaine et de la théologie morale³, plus encore peut-être que la mystique de Sienne. Ainsi, par figure interposée, Saturnius de Treviso inscrit-il Giovanni Dominici dans un « programme » réformateur non moins significatif que les précédents. Présentées dès les premières lignes du *Compendiolum* (après la liste des papes ayant accordé privilèges et bénéfices à l'institution), les qualités de ces quatre personnages annoncent en effet l'essentiel de la suite du récit : l'histoire d'une réforme de l'ordre des chanoines réguliers de saint Augustin, initiée par une conversion auréolée de sainteté et inscrite dans un projet général de restauration cléricale.

1 Canonisé en 1523, Antonino Pierozzi est né à Florence en 1389 de ser Niccolò et de Tommasa di Cenni di Nuccio. Il a fréquenté Giovanni Dominici à Santa Maria Novella, puis à San Domenico de Fiesole. En 1437, il est élu vicaire de l'ordre de l'observance, puis nommé archevêque de Florence en 1446, cf. Arnaldo D'Addario, « Antonino Pierozzi, santo », et Stefano Orlandi, *Necrologio di S. Maria Novella*, t. 2, p. 263-279.

2 « iii cal. mai. S. Petri martyris ordinis predicatorum. Et sancte Catharinae de senis virginis » *Constitutions*, f. A_{ii}^v.

3 Maria Pia Paoli, « S. Antonino «vere pastor ac bonus pastor»: storia e mito di un modello ».

De la même manière, l'observance franciscaine est également représentée dans le récit de Saturnius. Après la perte de la « maison-mère » de Lecceto, Giacomo Andrea, le premier compagnon de Stefano Agazzari avait préféré rejoindre le *pauperculum nidulum* de Capriola (dans le diocèse de Sienne) où se trouvaient Bernardin de Sienne et Alberto de Sarteano plutôt que de retrouver son ancien état érémitique. En mettant l'accent sur ce choix Saturnius évoque, au-delà de l'anecdote, la nature des aspirations réformatrices de cet ancien ermite puisque Bernardin de Sienne (canonisé dès 1450 et fêté par la congrégation le 20 mai¹) et Alberto de Sarteano, bénéficiaient d'une aura certaine, notamment en tant que prédicateurs et promoteurs de l'observance franciscaine en Italie. Le *falò* de Savonarola, organisé durant le carnaval florentin de 1497, est sans doute inspiré des *roghi delle vanità* qui concluaient leur sermons.

Le mythe fondateur de la congrégation ne relate pas explicitement les interactions humaines qui présidèrent à la formation de la congrégation de San Salvatore, de Santa Maria di Fregionaia, de San Giorgio in Alga, de Santa Giustina et des réformes dominicaines, mais il permet à tout lecteur d'y reconnaître des aspirations réformatrices et de les corrélér, de manière plus ou moins directe, avec la naissance du nouvel ordre canonial. Cependant, cette reconnaissance ne saurait opérer de manière homogène et uniforme, tant le récit de Saturnius attribue à ces hommes des rôles et des statuts différents. Avec Grégoire XII qui occupe une position centrale, Antonio Correr, Gabriele Condulmer et Giovanni Dominici forment un premier cercle de référents directement impliqués dans la genèse de la congrégation. Bernardin de Sienne, Alberto de Sarteano et Antonino Pierozzi, cités dans le *Compendiolum* sans avoir joué de rôle direct dans la formation de la congrégation, constituent un second cercle de référents qui qualifient chacun des acteurs du mythe. Enfin, le *Compendiolum* fait implicitement état d'un troisième cercle de références potentiellement signifiantes pour les chanoines de San Salvatore. En appuyant le rôle joué par les hommes du premier cercle dans cette « renaissance spirituelle », il confère un certain pouvoir à des auteurs qu'il ne mentionne pas, mais qui étaient connus pour appartenir à leur entourage. C'est notamment le cas de Lorenzo Giustinian, protopatriarche de Venise et premier prieur de la congrégation de San Giorgio in Alga.

Dans le premier cercle, seul Giovanni Dominici a laissé des écrits théorisant la nature de ses préoccupations. On en a surtout retenu la polémique avec Coluccio Salutati (qui mériterait sans

1 « viii [sic = xiii] cal. iunii, S. Bernardini confessoris ordinis minorum », *Constitutions*, f. Aⁱⁱⁱ. Sur la canonisation du franciscain, cf. Daniel Arasse, « Ferevat pietate populus. Art, dévotion et société autour de la glorification de S. Bernardin de Sienne », p. 190 *sq.* La biographie de Bernardino a été publiée dès 1495 (*Vita di S. Bernardino*, s.l., s.n., s.d., [Firenze, Laurentius de Morgianis, ca. 1495-1496]).

Contextes

doute d'être discutée en des termes moins manichéens qu'on ne le fait parfois¹) autour de la légitimité des études classiques et la formule lapidaire de la *Lucula Noctis* (1405) : *utilius est Christianis terram arare quam gentilium intendere libris*². Si la *Regola del governo di cura familiare* (1401-1403) a également retenu l'attention pour son scepticisme envers les études classiques, (notamment dans l'éducation des enfants), on y trouve l'exposé d'une discipline de vie qui n'est pas sans évoquer celle exposée dans les constitutions de 1497. Par le truchement de conseils adressés à la « presque veuve » Bartolomea, il appelle au refus des vanités mondaines, opposant la solitude aux bals, le jeûne aux nourritures riches, les *canti spirituali* aux *canti mondani*, etc.³. Pour autant, la controverse entre Dominici et Salutati semble avoir eu une influence assez limitée (la *Lucula* n'a été éditée qu'en 1908 et la *Regola del governo* en 1860⁴), la production de Dominici n'ayant pas bénéficié d'une grande diffusion en dehors des cercles dominicains⁵. Seul le *Trattato della carità*⁶, (*Libro d'amor di carità*, 1397-1398) qui comme le précédent appelle les laïcs à l'ascèse, a été publié avant 1550 ; il n'a toutefois bénéficié que de trois rééditions tardives.

Les quelques personnages qui forment le deuxième cercle ont en revanche eu une influence indéniable dès la fin du XV^e siècle. Si les écrits d'Alberto de Sarteano n'ont été publiés que très tardivement, restant longtemps confinés à la tradition manuscrite⁷, ceux de Bernardin de Sienne et d'Antonino Pierozzi ont été largement diffusés, à tel point que l'on a pu les considérer comme des moteurs de la « propagande culpabilisatrice » dans la Chrétienté moderne⁸. Bien que ces deux

1 L'opposition de Dominici aux auteurs païens s'inscrit avant tout dans le cadre d'une société que le dominicain perçoit en perdition. Dans ce contexte, l'étude de leur textes représente un danger pour le salut du lecteur non averti. Ainsi accepte-t-il l'étude des ouvrages païens traitant de la grammaire et de l'arithmétique, et concède l'accès de ceux de théologie et de science aux seuls personnes dont la « foi est solide » (Coluccio semble d'ailleurs adhérer à cette restriction), cf. Berthold Louis Ullman, « The dedication copy of Giovanni Dominici's « Lucula Noctis », *Studies in the Italian Renaissance*, p. 269-270.

2 Cité par Giorgio Cracco, « Banchini, Giovanni di Domenico ».

3 « Letti, camice, sapor, cibi delicati, vivande nutritive, saporosi vini, spezieria, begli o fini vestimenti, panni trananti, balli, canti mondani, suoni fuor delle chiese, dalla vedova sieno quanto si può dilungi. [...] Solitudine, digiuni, orazioni e discipline, pianti e canti spirituali, confessione senza domestichezza di chericati, limosine, atti di misericordia, quanto senza pericolo o malo esempio d'altri, sieno i solazzi della vedova santa », *Regola del governo di cura familiare*, p. 105-106 .

4 *Beati Johannis Dominici, cardinalis S. Sixti, Lucula Noctis*, Rémi Coulon (éd.), Paris, Picard, 1908 et *Regola del governo di cura familiare compilata dal beato Giovanni Dominici*, Donato Salvi (éd.), Firenze, Angiolo Garinei, 1860.

5 Stefano Orlandi, *Necrologio di S. Maria Novella*, t. 2, p. 108-126.

6 Giovanni Dominici, *Trattato della santissima charita*, Impresso nella inclita citta di Siena: per Symeone di Nicolo & Giovanni di Alexandro librai: ad instantia principalmente delle venerabile et devote suore decte le mantellate del paradiso, adi 17 del mese de octobre 1513.

7 La première édition des écrits du franciscain ne date que de la fin du XVII^e siècle. *Beati Alberti a Sarthiano ord. min. reg. observ., Opera omnia in ordinem redacta*, Francesco Haroldo (éd.), Roma, Giovanni Battista Bussotti, 1688.

8 Jean Delumeau, *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident*, p. 224. À propos de Bernardino, voir également

hommes constituent des éléments périphériques du mythe fondateur, ils y qualifient respectivement l'aspiration à la réforme des ermites de Lecceto et les vertus des fondateurs (du moins, celles de Giovanni Dominici), jouant donc un rôle qu'il ne faut pas négliger. Si l'on associe aujourd'hui les deux hommes pour leurs prises de position économiques¹, leur présence simultanée dans le *Compendiolum* est susceptible d'évoquer leur investissement dans la restauration de l'observance des ordres mendiants et leur production théologique et morale qui, dès la fin du XV^e siècle, a connu un vif succès. En tant que prédicateur et « trompette de Dieu », Bernardino est à l'origine d'un important corpus de sermons diffusés dans toute l'Europe² où domine la condamnation de l'hérésie et des vices, mais il est également responsable d'ouvrages plus positifs (et plus conventionnels)³, où l'on trouve, au côté des habituelles admonestations, l'apologie d'une « vie religieuse » (basée sur l'obéissance, le jeûne, la confession et le renoncement) que l'on pourrait résumer par cette formule du *Speculum peccatorum* : *Ergo fuga de hoc seculo: validius est remedium contra vicia & peccata*⁴. Pendant dominicain du franciscain Bernardino, Antonino Pierozzi est souvent associé à Giovanni Dominici dans l'hagiographie et l'historiographie de la période⁵. On discutera plus tard d'un possible lien entre ses positions sur la polyphonie liturgique et les dispositions adoptées à cet égard par la congrégation de San Salvatore au début du XVI^e siècle, et il n'est sans doute pas utile de s'attarder sur l'immense influence de sa théologie morale⁶. Si le *Chronicon sive opus historiarum*⁷, fresque

les développements de Franco Mormando, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy* (Dans la thèse de Delumeau, Bernardino occupe toutefois une place moins importante que ne le soutient Franco Mormando, p. 14-15).

- 1 Raymond De Roover, *San Bernardino of Siena and Sant' Antonino of Florence: Two Great Economic Thinkers of the Middle Ages*, Boston, Baker Library et Harvard Graduate School of Business Administration, 1967.
- 2 *Quadragesimale de christiana religione*, s.l., s.n., s.d., [Basel, Johann Amerbach, ca. 1490] ; s.l., s.n.; s.d., [Lyon, Janon Carcain, ca. 1490]. *Sermo de gloriosa Virgine Maria*, s.l., s.n.; s.d., [Köln, Ulrich Zell, ca. 1470]. *Sermones de evangelio aeterno*, Speyer, Peter Drach, 1484 ; s.l., s.n., s.d., [Basel, Johann Amerbach, ca. 1489-1490] ; Basel, Nikolaus Kessler, [ca. 1490-1495] ; Basel, Nikolaus Kessler, 1498. *Sermones de festivitibus Virginis gloriosae*, Nürnberg, Friedrich Creussner, 1493, cf. Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, n° 2827 et sq. et *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>
- 3 *Della confessione*, Pescia, Franciscus de Cennis, 1485 ; Siena, Heinrich von Köln, 1487-1488 ; s.l., s.n., s.d., [Venezia, Bernardinus Benalius, ca. 1494] ; Firenze, Laurentius de Morgianis und Johann Petri, 1494-1495. *Speculum peccatorum de contemptu mundi*, s.l., s.n., s.d., [Köln, Johann Koelhoff, ca.1490] ; s.l., s.n., s.d., [Roma, Stephan Planck, ca. 1490] ; s.l., s.n., s.d., [Roma, Johann Besicken, ca. 1493-1494] ; s.l., s.n., s.d., [Roma, Stephan Planck, ca. 1495]. *De vita christiana*, s.l., s.n., s.d., [Utrecht, Wilhelm Hees, ca. 1475].
- 4 *Speculum peccatorum de contemptu mundi*, f. 7 <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00064480-6>
- 5 Maria Pia Paoli, *op. cit.* p. 8 sq.
- 6 Raoul Morçay, *Saint Antonin, fondateur du couvent de Saint-Marc*, p. 338 sq. Voir également l'intéressante étude de Peter Francis Howard qui propose une lecture de la *Summa* en relation à la culture intellectuelle florentine (*Beyond the Written Word: Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus 1427-1459*, en particuliers chap. 3-5.
- 7 *Chronicon*, Nürnberg, Anton Koberger, 1484 ; Nürnberg: Anton Koberger, 1491 ; Basel, Nikolaus Kessler, 1491, s.l., s.n., s.d., [Lyon, ca. 1500 ?] ; s.l., s.n., s.d., [Basel ?, ca. 1500]. Cf. Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, n° 1159 sq. et *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, <http://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/ANTOFLO.htm> (21 mars 2012).

Contextes

historique présentant une succession de vies exemplaires, a pu avoir une certaine influence sur la perception des chanoines de leur propre congrégation puisqu'elle y apparaît avec celle de Santa Maria de Fregionaia comme l'un des deux mouvements de restauration de l'observance augustinienne (Stefano Agazzari est présenté comme l'un des deux hommes responsables de cette restauration : *reformati a domino mediantibus duobus eximiis viris scientiam & vita preclaris*)¹, ce sont surtout les deux traités moraux que l'on doit retenir ici. Les différentes versions du *Confessionale* ont bénéficié d'une impressionnante diffusion en Europe, plus importante encore que les écrits de Bernardin de Sienne. Ceci s'explique probablement par la visée pratique de ces ouvrages qui se sont imposés dans toute l'Europe comme des manuels à l'usage des confesseurs. Traduit dans plusieurs langues, le *Defecerunt* a fait l'objet de plus de 75 éditions incunables attestées², le *Omnis mortalium cura* a été

1 « Omnes autem prefate religiones monachales & regulares que cum mahno fervore et vite sanctimonia in initum habuerunt minima negligentes traditionum paternarum in processu temporis paulatim defluerunt et exinanite sunt usque ad fundamenta in eis vota .s. substantialia. excepto ordine carthusiensium quod adhuc in suo vigore perseverat. Sum miseratione divina a septuaginta annis citra pullulantes refluverunt in paucis se reformantibus ad vitam regularem. deo convertente corda patrum in filios perare domino plebem perfectam merito & numero multiplicatos. Et flores apparuerunt in terra nostra florentina. Nam canonici regulares que dicuntur principium habuisse a gemma doctor divo augustino a regula sua relaxati erant. et deformati sed reformati a domino mediantibus duobus eximiis viris scientiam & vita preclaris. et iam dilatati sunt per italiam in fratribus et monasteriis degentes in regulari observantia. Et primus horum locus fuit. et est prope lucam. et dicitur frisonaria. unum et congregatio illa que sub uno capti gubernatur. dicitur de frisonaria. Et abbatiam etiam fesulanam possidet. Et post eos quidam alii religiosi ordinis heremitarum segregantes se ab ipso ordine ut restrictius viverent. sum preserunt statum et habitum canonicorum regularium regule .b. augustini addentes certas constitutiones approbatur a gregorio xii. Et exemptati ab eo a diocesanis existunt. Initium autem habuerunt circa annos domini M.cccc.x. Sub quodam venerabili viri stephano nomine senensis. Quorum primus conventus fuit prope eugubbium secundum conventus sancti donati de scopeto prope muros florentinos. Exinde multiplicati sunt in fratribus et conventibus in pluribus civitatibus thuscie & lombardie. Que congregatio dicitur scopetorum a dicto loco sed magis proprie .s. salvatoris. sicut etiam illi de frisonaria conventibus nuncupantur », *Chronicon sive Opus historiarum*, Pars II, Titulus XV, cap. 23, f. 227^v [orig. ccxxxix^v]-228. Il est intéressant de constater qu'Antonino considère le monastère de San Donato de Florence comme le second de la congrégation. Si l'on peut l'expliquer par un désir de situer les réformes régulières sur le territoire florentin (« Et flores apparuerunt in terra nostra florentina »), on ne doit pas oublier que le prieur de San Salvatore de Bologne ayant conservé sa prélature à vie, le monastère florentin est effectivement le second à avoir suivi le régime juridique de la congrégation de San Salvatore (Trombelli, *op. cit.*, p. 32 sq. s'est évidemment fortement opposé à ce point de vue).

2 *Confessionale (Defecerunt)* : 64 éditions latines : s.l., s.n., s.d., [Venezia, Jacobus Pentius, ca. 1495] ; s.l., s.n., s.d., [Köln, Ulrich Zell, ca. 1469] ; s.l., s.n., s.d., [Deventer, Richard Paffraet] ; s.l., s.n., s.d., [Köln: Ulrich Zell, ca. 1470] ; s.l., s.n., s.d., [Milano, Antonius Zarotus, ca. 1472] ; s.l., s.n., s.d., [Italie, avant 1472] ; s.l., s.n., s.d., [Köln, avant 1472] ; s.l., s.n., [Mailand: Antonius Zarotus], 1472 ; Roma, Georg Lauer, 1472 ; Mondovi, Antonius Matthiae et Balthasar Corderius, 1472 ; s.l., s.n., s.d., [Brescia, Thomas Ferrandus, ca. 1473] ; s.l., s.n., s.d., [Köln, Johann Koelhoff, ca. 1473] ; s.l., [Esslingen], Konrad Fyner, 1474 ; s.l., s.n., s.d., [Breslau, Kaspar Elyan, ca. 1475] ; s.l., s.n., s.d., [Mainz, Peter Schöffler, ca. 1475] ; s.l., s.n., s.d., [Niederlande ?, ca.1475] ; Delft, s.n. [Jakob van der Meer], 1482 ; Memmingen, Albrecht Kunne, 1483 ; s.l., s.n., s.d., [Strasbourg, Heinrich Knoblochzer, ca. 1484] ; s.l., s.n., s.d., [Leuven, Johann von Paderborn, ca. 1485] ; s.l., s.n., s.d., [Köln, Peter ter Hoernen, ca 1486] ; s.l., s.n., s.d., [Italie, ca.1473] ; s.l., [Venezia], Bartolomeo da Cremona, 1473 ; Venezia, Johann von Köln et Johann Manthen, 1474 ; s.l., s.n., s.d., [Roma, Johann Gensberg, ca. 1475] ; Venezia, Johann von Köln und Johann Manthen, 1476 ; s.l., s.n., s.d., [Roma, In domo Francisci de Cinquinis, ca. 1477] . s.l., s.n., s.d., [Napoli, Matthias von Olmütz], 1477 ; s.l., s.n., s.d., Valencia, Alfonso Fernandez, 1477 ; s.l., s.n., s.d., [Roma, In domo Francisci de Cinquinis, avant 1478] ; s.l., s.n., s.d., [Genève, Louis Cruse, ca. 1480] ; Venezia, Johann von Köln et Johann Manthen, 1480 ; Venezia, Antonius de Strata, 1481 ; Venezia, Antonius de Strata, 1482 ; Roma, Stephan Planck, 1483 ; s.l., s.n., [Roma, Eucharius Silber], 1483 ; Venezia, Antonius de Strata, 1483 ; Milano, Ulrich Scinzenzeller, 1484 ; s.l., s.n., [Roma, Stephan Planck], 1484 ; Milano, Johannes de Legnano, 1484 ; Venezia, Peregrino Pasquale und Dionysius

imprimé 27 fois¹, et le *Curam illius habe* (*Confessionale volgare*) 5 fois². Ces trois versions du *Confessionale* sont antérieures à la *Summa theologica*, son *opus magnum*, qui en reprend à plusieurs reprises de larges pans³. Avec au moins 14 incunables attestés⁴, la *Summa* constituait, pour les prédicateurs et les laïcs aspirant à une « vie de perfection », une référence majeure englobant la totalité du champ moral. Comme dans le cas de Giovanni Dominici, on a parfois dépeint sa position envers la littérature classique comme un refus rigoriste des auteurs païens et profanes. Plus exactement, celle-ci semble exprimer un refus de la vanité des études qui ne sont pas orientées vers la théologie. De manière analogue aux constitutions de la congrégation de San Salvatore, Antonino

Bertochus, 1484 ; s.l., s.n., s.d., [Chambéry ?, ca. 1485 ?] ; s.l., s.n., s.d., [Lyon, Guillaume Le Roy, ca. 1485] ; s.l., s.n., s.d., [Lyon, Nikolaus Philippi, ca. 1485] ; s.l., s.n., s.d., [Milano, Leonhard Pachel et Ulrich Scinzenzeller, ca. 1485] ; s.l., s.n., s.d., [Venezia, Hannibal Foxius et Marin Sarrazin, après 1486] ; s.l., s.n., s.d., [Speyer, Johann et Konrad Hist, ca. 1487] ; s.l., s.n., [Speyer, Peter Drach], 1487 ; s.l., s.n., s.d., [Lyon, ca. 1488] ; s.l., s.n., s.d., [Lyon, Guillaume Le Roy, ca. 1488] ; Strasbourg, Martin Flach, 1488 ; s.l., s.n., s.d., [Venedig, Georgius Arrivabene, ca. 1490] ; Strasbourg, Martin Flach, 1490 ; Roma, Stephan Planck, 1490 ; Strasbourg, Martin Flach, 1492 ; Venezia, Maximus de Butricis, 1492 ; Venezia, s.n., [Philippus Pincius], 1494 ; Strasbourg, Martin Flach, 1496 ; Strasbourg, Martin Flach, 1497 ; Venezia, Petrus de Quarengis, 1497 ; Strasbourg, Martin Flach, 1499 ; Venezia, Petrus de Quarengis, 1499 ; Venezia, Petrus de Quarengis, 1499 (II) ; s.l., [Brescia], Angelus Britannicus, 1500. 11 éditions espagnoles : Burgos, Friedrich Biel, 1492 ; Sevilla, Meinhard Ungut et Stanislaus Polonus, 1492 ; Zaragoza, Paul Hurus, 1492 ; Burgos, s.n., s.d., [Friedrich Biel, ca. 1494] ; s.l., s.n., s.d., [Salamanca, Leonhard Hutz et Lope Sanz, ca. 1494-1495] ; Salamanca, s.n., [Antonius Nebrissensis ?], 1495 ; Zaragoza, s.n. [Paul Hurus], 1497 ; Burgos, Friedrich Biel, 1497 ; s.l., s.n., s.d., [Zaragoza, Paul Hurus, ca. 1499] ; Burgos, Friedrich Biel, 1499 ; s.l., s.n., s.d., [Salamanca: Hans Giesser, après 1500 ?] et 2 édition italiennes Firenze, Francesco di Dino, s.d., [ca.1492] ; Fizenze, Laurentius de Morgianis et Johann Petri für Piero Pacini, 1496. Cf. Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, n° 1162 sq. et *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, *ibid.*

- 1 *Confessionale (Omnis mortalium cura)* : s.l., [Firenze], Johannes Antonius und Benignus de Honate, s.d. [ca. 1475] ; Firenze, Apud S. Jacobum de Ripoli, 1477 ; Firenze Don Ipolito, 1479-1480 ; s.l., s.n., s.d., [Firenze Bartolomeo de Libri, ca. 1488] ; s.l., s.n., [Firenze Bartolomeo de Libri], 1488 ; s.l., s.n., s.d., [Firenze, ca.1488-1490] ; Firenze, Antonio Tubini. Hrsg. Francesco di Jacopo, 1407 [1507] ; s.l., s.n., s.d., [Italie], 1472 ; Venezia Christoph Arnold, 1473 Venezia, Rainald von Nimwegen, 1479 ; s.l., s.n., [Roma, Eucharius Silber], 1483 ; Venezia, Antonius de Strata, 1483 ; s.l., s.n., s.d., [Milano, Leonhard Pachel et Ulrich Scinzenzeller, ca. 1485] ; Roma, Stephan Planck, 1485 ; Venezia, Antonius de Strata, 1486 ; Venezia, Petrus de Piasii, 1486 ; Venezia, Franciscus de Ragazonibus, 1491 ; Venezia, Jacobus de Ragazonibus, 1493 ; Venezia, Christophorus de Pensis, 1500 ; s.l., s.n., s.d., [Italie, ca. 1470] ; s.l., s.n., s.d., [Milano, Christoph Valdarfer, ca. 1470-1471] ; Bologna, s.n., [Baldassare Azzoguidi], 1472 ; s.l., s.n., s.d., [Bologna, Baldassare Azzoguidi, ca. 1472-1473] ; s.l., s.n., s.d., [Mantua, Paul von Butzbach, ca. 1475] ; Napoli, Johannes Adam et Nicolaus Jacobi de Luciferis, 1478 ; s.l., s.n., s.d., [Milano, Antonius Zarotus, ca. 1490] ; Napili, Matthias von Olmütz, Giovan Marco da Parma et Pietro Molino, s.d. [1489]. Cf. Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, et *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, *ibid.*
- 2 *Confessionale (Curam illius habe)* : Bologna, s.n. [Baldassare Azzoguidi], 1472 ; Bologna, s.n.; [Baldassare Azzoguidi], 1475 ; Mantua, s.n.; [Paul von Butzbach], 1475 ; Firenze, Francesco di Dino, 1481 ; Firenze, Laurentius de Morgianis et Johann Petri, 1493. Cf. Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, et *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, *ibid.*
- 3 Raoul Morçay, *Saint Antonin, fondateur du couvent de Saint-Marc, archevêque de Florence, 1389-1459*, p. 405-407. Sur la genèse de la *Summa*, cf. Peter Francis Howard, op. cit. p. 19 sq.
- 4 *Summa theologica*, s.l., s.n., [Basel, Michael Wenssler], 1485 ; Lyon, Johann Klein, 1500 ; Nürnberg, Anton Koberger, 1477-1479 ; Nürnberg: Anton Koberger, 1486-1487 ; Paris, André Bocard, s.d. [ca. 1500] ; Speyer, Peter Drach, 1487-1488 ; Strasbourg, Johann Grüninger, 1490 ; Strasbourg, Johann Grüninger, 1496 ; Venezia, Nicolas Jenson, 1477-1480 ; Venezia, Franz Renner et Nikolaus von Frankfurt, 1474 ; Venezia, Marinus Saracenus, 1480, Venezia, Leonhard Wild, 1480-1481 ; Venezia, Andreas de Paltaszichis, 1485 ; Venezia, Marinus Saracenus, 1487. Cf. Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum*, n° 1242 sq. et *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, <http://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/ANTOFLO.htm> (21 mars 2012).

Contextes

semble tolérer l'étude des classiques lorsque celle-ci a pour vocation de parfaire la connaissance de Dieu : « quiconque étudie les lettres profanes pour Dieu, en fait un usage légitime, méritoire même ; ce serait au contraire, non plus un usage, mais un abus que d'y chercher la satisfaction de sa vanité ou toute autre fin »¹. Aussi trouve-t-on dans la *Summa*, au côté des habituelles références patristiques, nombre d'autorités païennes, parmi lesquelles Aristote, Platon, Cicéron ou Sénèque².

Enfin, Lorenzo Giustinian a bénéficié tout au long du XV^e siècle d'une intense promotion. Lors de son décès en 1456, la congrégation de San Salvatore était présente à Venise depuis une quinzaine d'années (l'union du monastère vénitien homonyme date de 1441-42). Il faisait alors déjà figure de « saint » national et populaire. Sa biographie fut publiée dès 1475 par son neveu (le fils de Leonardo) en vue d'un procès de béatification³. Après sa mort, le patriarcat est semble-t-il resté assez attaché à la tradition de San Giorgio in Alga⁴ (plusieurs autres membres de l'ordre ont été élus au patriarcat) et aux ordres gravitant autour de celle-ci (chanoines réguliers du Spirito Santo et chartreux), tout en restant une forme de privilège patricien. Symptôme discret d'un lien avec la congrégation des chanoines réguliers, le dixième patriarche de la ville, élu en 1508, fut Antonio Alovissii Contarini, prieur du monastère de San Salvatore. Le traité sur la vie monastique de Lorenzo Giustinian, recueil de conseils pour les jeunes religieux, mais également de préceptes pour les laïcs aspirant à la « perfection », a été publié en italien en 1494⁵, puis en latin en 1502⁶. Ses œuvres complètes, précédées de la biographie de Bernardo, ont été imprimées quatre ans plus tard, en 1506, à l'instigation du prieur général des chanoines de San Giorgio in Alga, Hieronymus Caballus de Brescia⁷. La *Dottrina della vita monastica* contient un intéressant chapitre sur le chant (f. l^v-kⁱⁱⁱ^v, et f. xl-lxxxxv^v dans la version latine) mais, comme pour les auteurs précédents, ce sont surtout les thèmes et les idées que véhicule l'ensemble de sa production littéraire qui paraissent ici significatifs (*De disciplina & spiritualium perfectione, Fasciculus amoris, De corpore Christi, De vita solitaria, De contemptu mundi, etc.*).

1 Cité par Raoul Morçay, *Saint Antonin, fondateur du couvent de Saint-Marc, archevêque de Florence, 1389-1459*, p. 306.

2 Souligné par Arnaldo D'Addario, « Antonino Pierozzi, santo ».

3 Bernardo Giustiniani, *Vita beati Laurentii Iustiniani Venetiarum protopatriarchae*, Venezia, Jacopo de Rubeis, 1475. La béatification n'eut toutefois lieu qu'en 1524, et la canonisation en 1690. Cf. Giuseppe Del Torre, « Lorenzo Giustinian, santo ».

4 Silvio Tramontin, « Dall'episcopato castellano al patriarcato veneziano », p. 75-76.

5 Lorenzo Giustiniani, *Dottrina della vita monastica*, s.l. [Venezia], s.n. [Paul Fridenperger], 1494.

6 Lorenzo Giustiniani, *Institutiones vite monastice*, Brescia, Jacopo Britannico, 1502.

7 *Opera divi Laurentii Iustinianii Venetiarum protopatriarchae*, Brescia, Jacopo Britannico, 1506.

Comme le souligne Silvio Tramontin¹, les thématiques abordées par Lorenzo Giustinian n'ont rien d'original et s'inscrivent dans une tradition spirituelle dont il n'avait nullement l'exclusivité. Cela est aussi vrai des autres auteurs. Telle qu'elle circulait dans les premières années du XVI^e siècle, leur production morale ne présentait pas de caractéristiques qui permettent de la distinguer clairement de celle d'autres « sommistes » et/ou prédicateurs, tels Roberto Caracciolo ou Angelo de Clavasio. Il est en effet difficile de penser que les considérations sur l'échange et l'usure de Bernardino de Sienne et Alberto de Sarteano aient eu une quelconque influence au-delà du domaine moral² avant que l'histoire économique moderne ne les ait mises en exergue. De même, la condamnation, ou plutôt, les réserves vis-à-vis des études classiques exprimées par Giovanni Dominici et Antonino Pierozzi doivent être considérées comme de simples corollaires de leur propos moral. À ce propos, le cadre d'études fixé par les constitutions de 1497 et l'inventaire de la bibliothèque de Sant'Antonio à Venise³ suffisent à montrer que les chanoines n'entretenaient pas de défiance particulière envers la littérature antique, ce qui va dans le sens du sous-titre du *Laude libro primo*. Si l'on peut raisonnablement penser qu'au début du XVI^e siècle, les chanoines de San Salvatore avaient clairement conscience d'être issus des mouvements réformateurs du siècle précédent, il n'est pas simple de savoir dans quelle mesure la discipline mise en place par la règle et les constitutions de 1497 leur est directement imputable. Le choix fait au début de cette étude de se baser sur un fonds documentaire restreint (le *Primus liber actorum*, les constitutions et l'ordinaire) interdit d'approfondir cette question. Celui-ci étant essentiellement de nature juridique et/ou liturgique, il n'a pas vocation à porter la trace de la culture intellectuelle et spirituelle développée par les chanoines. On ne trouve pas de trace d'une culture spécifique dans les bibliothèques de Bologne ou de Venise⁴. Tout au plus peut-on se permettre de rappeler la place accordée par les

1 Silvio Tramontin, « La cultura monastica del quattrocento », p. 436.

2 Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 251 *sq.* rappelle comment Bernardino (et Antonino) ont été amenés, un peu malgré eux, à tolérer des taux d'intérêts limités dans le cadre d'emprunts publics et le développement des monts de piété sous l'impulsion de Bernardino da Feltre. Bernardino et Antonino ont plus apporté leur caution morale que développé un système qui était en vigueur depuis longtemps.

3 Seule la bibliothèque de Sant'Antonio dispose d'un inventaire qui permette de se faire une idée du type d'ouvrages copiés ou achetés par les chanoines. La bibliothèque de San Salvatore de Bologne a fait l'objet d'un inventaire rétrospectif, mais pour l'essentiel, cette reconstruction ne rapporte que l'existence d'ouvrages datant de la seconde moitié du XVI^e siècle (*cf.* Annacarlotta Degli Esposti, Alessandro Righini et Francesco Rosa, « Catalogo della biblioteca », p. 61-63. Le fonds latin en est discuté dans Marie-Hyacinthe Laurent, *Fabio Vigili et les Bibliothèques de Bologne au début du XVI^e siècle*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1943 (ouvrage non consulté). La bibliothèque de Sant'Antonio, détruite par un incendie en 1687, a bénéficié au début du XVI^e siècle d'un don du cardinal Domenico Grimani. Il incluait un grand nombre d'ouvrages grecs (*cf.* Henri Dominique Saffrey *et al.*, *Bibliotheca graeca manuscripta cardinalis Dominici Grimani (1461-1528)*). Un inventaire, publié en 1650 mais semble-t-il bien antérieur, fait état de nombreux livres classiques en latin bien sûr (dont beaucoup de Virgile et Ovide), mais aussi en grec (ceux de Grimani) et en hébreu (*cf.* Giacomo Filippo Tomasini (éd.), *Bibliothecae Venetae manuscriptae publicae et privatae*, p. 1-19).

4 Parmi les différents traités moraux de la bibliothèque de Sant'Antonio se trouvait l'une des versions du

Contextes

constitutions à la littérature de dévotion. Comme on l'a déjà évoqué, ces prescriptions pédagogiques ne concernent toutefois que des textes vernaculaires adressés aux non latinistes (ce qui ne signifie pas qu'une littérature latine équivalente n'ait pas été utilisée par les autres)¹. À ces lectures destinées aux novices, convers et commis, s'ajoutait la substitution des leçons latines lues au réfectoire, une ou deux fois par semaine, par des livres vulgaires².

Plusieurs indices peuvent toutefois laisser supposer que la congrégation de San Salvatore était insérée dans des réseaux cléricaux susceptibles d'avoir privilégié les écrits des hommes présentés dans le *Compendiolum*. Une lettre non datée de Benedetto Ardinghelli (Benedictus Ardinghi de Firenze), prieur de San Salvatore de Venise et membre des compilateurs des constitutions de 1482³, adressée au camaldule florentin Mauro Lapi (alors actif à San Michele de Murano) témoigne, dans une certaine mesure, des choix de la congrégation dans le domaine de la littérature spirituelle⁴. Traducteur de saint Bonaventure et saint Bernard, Mauro Lapi a également vulgarisé, à sa demande, le *De Humilitate* de Lorenzo Giustinian et nombre de textes ascétiques et mystiques⁵. Par ailleurs, le camaldule est probablement identifiable avec le copiste du fameux *laudario* conservé à la Marciana (ms. it., Cl. IX.182 (6284))⁶. Compilé entre 1475 et 1477 et signé « fra Mauro », ce manuscrit a été

Confessionale d'Antonino Pierozzi (« Opuscula D. Antonini pro Confessoribus », Giacomo Filippo Tomasini, *op. cit.*, p. 12), ainsi qu'un traité de Bernardino de Sienne (« Tractatus de S. Bernardini de Senis, De Beatitudine », *ibid.*, p. 6). Ces deux occurrences sont trop peu nombreuses et trop générales pour être significatives. De même, on trouve deux exemplaires du *De imitatione Christi* et du *De tre tabernacoli* de Thomas a Kempis à San Salvatore de Bologne (Annacarlotta Degli Esposti, *op. cit.*, p. 182 et 184), mais leur date d'acquisition est incertaine et leur diffusion au XVI^e siècle immense. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que les ouvrages moraux et dévotionnels étaient souvent confiés aux chanoines à titre personnel (comme on l'a vu, ils n'avaient simplement pas le droit de la vendre sans l'autorisation des prélats, et les reliures luxueuses étaient prohibées).

- 1 Les convers et commis étaient soumis aux mêmes exercices spirituels que les clercs, ce qui supposait, lorsqu'ils savaient lire, qu'ils puissent posséder des livres vernaculaires. Il leur était toutefois interdit de toucher aux reliures et ne pouvaient posséder plus d'un « livre spirituel » : « Studeant priores cum domum suam ordinant ut imponant ipsis commissis et conversis ut se et in omnibus exectitiis exercean sicut et clerici. Item precipiant eis ut officium Domine aligatum corrigiae non deserant et qui sciunt cum licentiam dicant secrete et prior imponat ut solum unum librum spiritualem in vulgare habeant qui sciunt legere », *Primus liber actorum*, 1488, f. 170^v.
- 2 « De modo & ordine sumendi refectionem. cap.vi [...] Seditibus deinde fratribus ad mensam lector mensae legere incipiat de biblia librum illum qui pro tempore in officio divino legitur: & in hoc signo praelati aut praesidentis lectio terminetur [...] Caeterum infra refectionem legatur de libris devotis in vulgari una vel duae lectiones: pro ut praelatus ordinaverit propter idiotas & latinitatem ignorantes », *Constitutions*, 1497, f. bbⁱⁱⁱ-bbⁱⁱⁱ^v. La fréquence de ces lectures semble avoir oscillé. En 1484, il était proposé qu'elles soient systématiques (« Item quod semper infra refectionem legatur in vulgari », *Primus liber actorum*, f. 155).
- 3 Cf. *supra*, p. 185.
- 4 « Rimandovi la vostra romandina, laltro delli sermoni tenemo perche gli facciamo scrivere », Cécile Caby, *De l'érémisme rural au monachisme urbain*, p. 634-636, n. 35.
- 5 Cécile Caby, *id.*, p. 633-634 et p. 733. Voir également Silvio Tramontin, « La cultura monastica del quattrocento », p. 433.
- 6 Voir la description de Francesco Luisi, *Laudario giustiano*, vol. 1, p. 53-58. Mauro Lapi est décédé en 1478. Un an plus tôt, le copiste du manuscrit de la Marciana faisait état de son âge avancé et déclarait souffrir d'une longue et douloureuse maladie.

élaboré à partir de plusieurs sources dont une est identifiable comme le *laudario* de la Bodleian Library (Canonici, it. 51 (20123)) qui appartenait au monastère de San Salvatore (f. 160 : *Questo libro è del monastero de Sam Salvador de Venesia*)¹. Il n'y a bien sûr rien d'exceptionnel à ce que les chanoines de San Salvatore et les camaldules de San Michele aient échangé des sermons, des ouvrages vernaculaires (*romandina*) ou des recueils de *laude*. Pourtant ces relations sont assez suggestives. Durant ses 47 années d'activité dans la congrégation, Benedictus Ardinghi n'en a passé que 4 à Venise (dont une avec la charge de visiteur qui l'obligeait à fréquenter nombre de monastères hors de la lagune) et n'a occupé la charge de prieur à San Salvatore qu'entre 1456 et 1457². Il n'y donc aucun doute sur la date de la lettre adressée au traducteur florentin. À cette période, Mauro Lapi ne résidait à San Michele que depuis quelques années (il a intégré plus tard le monastère de San Mattia, toujours à Murano, où il a copié le *laudario* Ms. it. Cl. IX.182). Il était alors fortement impliqué dans les milieux qui ont contribué à la formation de la congrégation de San Salvatore : il était en contact avec Lorenzo Giustinian, les chanoines du Santo Spirito, les dominicains de San Domenico et surtout Antonino Pierozzi³. Le *laudario* de la Marciana montre que vingt ans plus tard, le camaldule était encore en relation avec les chanoines de San Salvatore et la présence dans le manuscrit d'un *Ars moriendi* due à Eusebio de Modena, prieur de Santa Giustina à Padoue laisse supposer que ses relations s'étendaient également aux membres de la réforme bénédictine.

Au-delà de la situation géographique qui devait les favoriser, ces échanges pourraient être le reflet d'une certaine pérennité des réseaux qui, cinquante ans plus tôt, avaient présidé à la formation de la congrégation de San Salvatore. On ne peut exclure que ces éventuels contacts aient permis aux membres de la congrégation de San Salvatore d'accéder à certains écrits de leurs fondateurs et de leur entourage. Dans le cadre de cette étude, ceci reste une hypothèse invérifiable. On retiendra donc qu'au début du XVI^e siècle ils représentaient probablement l'esprit de réforme du siècle précédent, sans pouvoir affirmer qu'ils en aient qualifié la substance. La mémoire conservée par les chanoines de leur fondateurs et de leur entourage (peut-être partagée avec les institutions avec lesquelles ils entretenaient des relations), devait nécessairement conférer une portée bien

1 L'organisation et les leçons des manuscrits de la Marciana et de la Bodleian semblent coïncider parfaitement. Fra Mauro précise avoir copié un manuscrit de San Salvatore, cf. Lino Leonardi, « La tradizione manoscritta e il problema testuale », p. 182, note 22.

2 Benedictus Ardinghi de Firenze est entré dans l'ordre en 1437 et n'a auparavant séjourné à Venise qu'en 1442 puis en 1479 en tant que visiteur. Avant de devenir prieur général en 1465, il a passé la plus grande partie de sa carrière entre Bologne et Florence. Il s'agit de l'un des rares chanoines à avoir été élu prieur général avant d'exercer en tant que visiteur (1472). Cf. annexe II.1.

3 Cécile Caby, *op. cit.*, p. 732-733.

Contextes

particulière aux idées qu'ils promouvaient un siècle plus tôt. Que la diffusion potentielle de ces textes ait ou non été favorisée par un réseau intellectuel qu'ils fédèrent (hypothèse que l'on n'approfondira pas ici), leur réception par les chanoines de San Salvatore devait, nécessairement, être marquée par une dimension fondatrice. Bien qu'on ne puisse ici mesurer la portée et les limites de cette production intellectuelle, et moins encore présumer de la connaissance effective de celle-ci par Innocentius Dammonis, il n'est pas interdit de relever quelques analogies.

Tandis que la plupart des recueils de *laude* polyphoniques contemporains du *Laude libro primo* privilégient les textes « cultuels » (louanges propitiatoires et références liturgiques), on décèle dans le recueil de Dammonis une certaine attention portée à des textes « moraux ». Comme on l'a dit, les rubriques imprimées en en-tête, qui ont pour fonction première de qualifier le texte qu'elles accompagnent, appartiennent très probablement au périphrase auctorial. Elles sont donc imputables à la volonté du seul Dammonis. Les 35 *laude* (la moitié du recueil) dont l'objet est ainsi précisé se répartissent en quatre groupes assez inégaux. Sans surprise, le groupe associé à la dévotion mariale est le plus important, avec 18 rubriques¹ (on peut y ajouter la paraphrase du *Te Deum*²). Les autres groupes sont d'importance relativement égale, mais touchent des domaines assez variés. On compte ainsi 6 rubriques associant les *laude* à la Passion³ et 4 à la Nativité⁴. Les 6 rubriques restantes pourraient sembler former un groupe assez hétérogène. Contrairement aux précédentes qui sont de nature dévotionnelle ou propitiatoire, elles traitent des vanités mondaines, de l'orgueil, de l'amour divin et de la paix intérieure. Malgré la variété des sujets abordés, elles ont en commun de militer en faveur d'une discipline basée sur l'ascèse et l'amour mystique :

	Incipit	Rubrique	Auteur
n° 39, f. 39 ^v -40	<i>Fuzite christiani questo mondano amore</i>	De contemptu mundi	Leonardo Giustinian
n° 40, f. 40 ^v -41	<i>O vero amor celeste fa che tu m'ardi il core</i>	De infervorato christi amore	Leonardo Giustinian
n° 41, f. 41 ^v -42	<i>Sol mi sol disse Holoferno Mi sol mi son assai benigno</i>	De superbia luciferi [...] eiusdem verba	Innocentius Dammonis
n° 42, f. 42 ^v -43	<i>Dammi il tuo amore Iesu benigno e pio</i>	De christi amore	Feo Belcari
n° 50, f. 49 ^v -50	<i>Nostra interna & vera pace parturisse nel fervore</i>	De pace eiusdem verba	Innocentius Dammonis
n° 51, f. 50 ^v -51	<i>Chi vuol pace nel suo core ami dio con gran fervore</i>	De pace	Feo Belcari

1 *Ad beatam virginem* (n° 17, f.18^v-19 ; n° 18, f. 19^v ; n° 19, f. 20 ; n° 20, f. 20^v-21 ; n° 21, f. 21^v ; n° 29, f. 28^v ; n° 31, f.30^v ; n° 32, f.31-32 ; n° 33, f. 32^v-33 [rogné] ; n° 35, f. 34^v-35 ; n° 53, f. 52^v ; n° 54, f. 53). *De beata virgine* (n° 26, f. 25 ; n° 30, f. 29-30). *Laus beate virginis* (n° 34, f. 33^v-34). *Gaudia virginis* (n° 22, f. 22 ; n° 23, f. 22^v-23[rogné]). *Gaudia beate virginis* (n° 24, f. 23^v-24).

2 *Te matrem / Residuum sempre respondendo ala prima stantia precedente* (n° 28, f. 26^v-28).

3 *De passione* (n° 43, f. 43^v ; n° 45, f. 44^v-45 ; n° 46, f. 45^v-46 (*eiusdem verba*) ; n° 47, f. 46^v-47 ; n° 48, f.47^v-48). *Ad crucifixum* (n° 10, f.10^v-11). *De cruce* (f. 48^v-49).

4 *De nativitate* (n° 13, f. 15^v ; n° 14, f. 16 ; n° 15, f. 16^v [rogné] ; n° 16, f. 17-18).

Il est frappant qu'Innocentius Dammonis soit à l'origine de deux de ces textes (qui constituent la moitié de sa production littéraire revendiquée¹). S'il est normal que les *laude* écrites par l'auteur du *Laude libro primo* n'apparaissent dans aucune autre source musicale, on remarquera qu'il en va de même des quatre autres qui, bien que dues aux deux principaux auteurs de *laude* du XV^e siècle², ne semblent avoir jamais avoir été mises en polyphonie. Derrière le choix de ces six textes, ainsi que de quelques autres qui ne sont pas mis en exergue par une rubrique (par exemple, le sonnet *Virtu che fai in questo miser mondo* du pétrarquiste Niccolò Peranzone³ et surtout *Anima che dell mondo vo fugire* de Feo Belcari⁴ adressé aux aspirants à la vie commune), on décèle une aspiration à la perfection et la correction individuelle que le mythe fondateur de la congrégation véhicule implicitement par l'intermédiaire des divers personnages dont il relate l'existence.

En l'absence de données positives, il serait pour le moins abusif d'attribuer à ces hommes une influence sur la conception du *Laude libro primo*, dans lequel se mêlent pourtant des références à la poésie païenne (*Curarum dulce lenimen*) comme des aspirations à l'ascèse (*De contemptu mundi*) et à l'amour mystique (*De infervorato christi amore*) qui ne doivent rien aux habituelles formules propitiatoires que l'on rencontre dans les *laude*. On posera donc comme simple hypothèse, sans doute invérifiable, que pour un homme conscient de suivre une observance née dans les grands mouvements réformateurs du début du XV^e siècle, les écrits de leurs initiateurs pouvaient évoquer beaucoup plus qu'un simple discours spirituel convenu : ils sont susceptibles d'avoir qualifié les origines de cette observance. En attribuant à l'orgueil (*De superbia luciferi*)⁵ la chute des royaumes et des états, en appelant un gouvernement qui en soit dépourvu, Innocentius Dammonis recourait bien sûr à un motif banalisé de la tradition chrétienne, mais peut-être évoquait-il également les valeurs portées par le mythe fondateur de sa congrégation :

1 Les deux autres *laude* dont Innocentius Dammonis revendique la paternité sont « Poiche da me partisti », n° 7, f.8v : Eiusdem verba ; « De piangeti amaramente », n° 46, f. 45v-46 : De passione eiusdem verba.

2 « Fuzite christiani » et « O vero amor celeste » sont publiés dans *Incomenciano le deuotissime et sanctissime laude le quale compose el nobele et magnifico messere Leonardo Iustiniano*, Venezia, 1474 (respectivement n° 24 et 25), ainsi que dans les rééditions successives (Brescia, 1495, n°22, 23 et Venezia, 1506, n° 21, 22). Le premier est également réimprimé dans *Fioreti de laudi da diversi doctori compilati*, Brescia, s.d. [ca. 1505], n° 29. « Dammi il tuo amore » et « Chi vuol pace nel suo core » apparaissent en revanche dans *Laude facte et composte da piu persone spirituali*, Firenze, Francesco Bonaccorsi, 1485 (n° 43 et 175), *Laude facte et composte da piu persone spirituali*, Firenze, Antonio Miscomini, 1495 (n° 44 177) et *Laude vecchie e nuove*, s.l. [Firenze], a petitione di Ser Piero Pacini da Pescia [Gianstefano di Carlo], s.d. [ca. 1503-1507] (n° 44 et 178). « Dammi il tuo amore » est également dans *Laude di Feo Belcari*, s.l., s.n., s.d. [Firenze, ca. 1490?], n° 58.

3 *Id.*, n° 36, f. 35^v-37. Le sonnet de Peranzone est discuté p. 383.

4 *Laude libro primo*, n° 57, f. 55-56.

5 *Cf. infra*, p. 345.

Contextes

*Non e regno o stato al mondo
Ne richeza over potentia
Qual costei non mandi al fondo
Cha lei non fa resistentia
Et pero summa e dementia
Questa aver in suo governo¹*

De même, en choisissant un texte de Feo Belcari prévenant les aspirants à la vie régulière de la difficulté de leur choix, Innocentius Dammonis a pu non seulement penser à sa propre vie, mais également à la discipline née autour des fondateurs de son ordre :

*Anima che dell mondo vo fugire
Guarda chel to desire
Non sia per tuo difetto annichilato*

*Guarda se le cagion toe principale
E per lhonor divino & tua salute
Non per fugir fatigha corporale
O altre adversitade ad te venute
pero chogni stato spirituale
Son delle pene e passion acute
Dunque se le cadute vo fugire
Disponi a gran martire
E vincerai quando sarai tentato*

*Inanzi che tu entri inver un loco
Usa tutel veder de la tua mente
Piglia consiglio & prova prima un poco
Se tu sei apto a star con quella gente
Acio che poi quando tu sei nel gioco
Tu non ti doglia desser imprudente
Pero che chi si pente in cotal porto
E in doi modi morto
Et e da dio & dal mondo beffato*

[...]

*Pensa la vita de christo & de sancti
Quandel dimon dallaccidia tassale
Et vedrai per le pene tutti quanti
Esser andati al regno supernale
Et considera poi glieterni pianti
Cha quista lhom cha dio non e leale
Se la pena infernal mediterai
Con fervor cercharai
Desser in questa vita affatigato²*

1 *Laude libro primo*, n° 41, f. 41v-47 (texte de Dammonis).

2 *Laude libro primo*, n° 57, f. 55-56 (texte de Feo Belcari).

La mémoire inscrite dans le mythe fondateur de la congrégation ne rappelle pas seulement ces préoccupations spirituelles ; en soulignant la proximité des nouveaux chanoines avec Grégoire XII, elle confère à la conversion des ermites de Lecceto une dimension éminemment politique. Trombelli avait déjà évoqué le lien entre les réformes ecclésiastiques voulues par Grégoire XII – dont la conversion des ermites de Lecceto – et la situation politique à laquelle le confrontait l'affaiblissement de l'obédience romaine et l'émergence d'un troisième parti à Pise¹. Les acteurs, les lieux et les moments mis en scène par le *liber Primus actorum*, comme par les textes rapportés par Trombelli, convergent de manière frappante avec ceux impliqués dans les développements de la crise schismatique au début du XV^e siècle². Trois mois après son élection (30 novembre 1406), Grégoire XII désignait son neveu Antonio Correr, alors évêque de Modone, à la tête de l'ambassade à Benoît XIII dans le but de répondre à son engagement de résoudre le schisme. Le 3 avril 1407 avait lieu à Marseille la première audience qui aboutit le 21 avril au projet d'une rencontre entre les deux papes à Savone en Ligurie. Comme on le sait, ce rendez-vous n'eut jamais lieu. Mais il fut à l'origine du départ de Grégoire XII de Rome en août 1407 et de son séjour à Sienne (4 septembre 1407-22 janvier 1408) où il rencontrait pour la première fois l'ermite Stefano Agazzari, puis à Lucques (28 janvier-14 juillet 1408) où il signait la bulle *Excitat nostræ mentis* (3 avril 1408). Ces déplacements successifs, reflet des réticences de Grégoire XII à accepter de négocier avec Benoît XIII, sont connus pour avoir été l'une des causes du mécontentement de nombre de cardinaux qui multipliaient les menaces de soustraction d'obédience.

Antonio Correr avait été élu évêque de Bologne (mars 1407) et camerlingue (juin 1407), Gabriele Condulmer, protonotaire et trésorier de la chambre apostolique, puis évêque de Sienne (décembre 1407) et Giovanni Dominici évêque de Ragusa en Dalmatie (1407). Bien qu'officiellement nommés cardinaux le 9 mai 1408, les trois évêques semblent avoir été pressentis à cette charge dès le mois d'avril 1408³. Lorsque le 24 avril, à la veille de l'occupation de Rome par

1 « Aveva, per quanto attestano antichi scrittori, e lo fà credibile la pietà del mentovato Papa Gregorio XII, il Santo Padre fatto già voto di rimettere giusta sua posta, la claustrale disciplina assai deteriorata a que' tempi e per le comuni calamità dell' Europa, e forse più che per altra cagione, per lo Scisma, a cui allora soggiaceva la Chiesa Romana; poichè avendo ognuno di que', ch' erano stati eletti Papi, la sua fazione, aveva ancora i Regni, e le Provincie di sua ubbidienza, e nelle Religioni v' erano perciò più Capi, o eletti da' Papi o pure da quelle Provincie, e Città, che aderivano ad un Papa, de' quali Capi non s'estendeva il comando oltre le Provincie, che a tal Papa ubbidivano », Giovanni Crisostomo Trombelli, *op. cit.*, p.34.

2 Sauf mention contraire, ce qui suit est tiré de Hélène Millet, « Alexandre V », « Benoît XIII », « Grand schisme d'Occident », « Jean XXIII », Micheline Soenen, « Grégoire XII » et François-Charles Uginet « Eugène IV », *id.*, p. 642-645.

3 En avril, Giovanni Dominici annonçait aux moniales du Corpus Christi de Venise son élection comme cardinal (qu'il semble avoir accepté de mauvaise grâce) : « ieri el papa santo me elesse con tre altri suoi cardinali, la quale dignità m'è convenuta accettare come Cristo la corona delle spine [...] Datum Aprilis 1408 », cf. Giorgio Cracco, « Banchini, Giovanni di Domenico (Giovanni Dominici, Banchetti Giovanni) ».

Contextes

Ladislas de Durazzo, ces trois « commissaires et protecteurs » du nouvel ordre canonial remettaient à Stefano Agazzari son habit de chanoine et rédigeaient les premières constitutions de la congrégation, Grégoire XII les considérait donc déjà comme (futurs) membres de son Sacré Collège. On sait combien cette élection a accéléré la crise, provoquant la défection de neuf cardinaux pour Pise, mais celle-ci était bien vive dès le mois d'avril. Trois jours avant la cérémonie du 24, était rédigé un virulent pamphlet contre Giovanni Dominici (daté du 21 avril 1408), *l'Epistola Luciferi seu Satanæ ad Johannem Dominici*, dans lequel le dominicain est présenté comme inspiré par le diable¹. Ce cas extrême semble symptomatique d'une défiance grandissante envers les prélats proches d'un pape dont la volonté de régler le conflit était de moins en moins crédible. L'ancien ambassadeur de Florence, devenu confesseur du pontife, voyait ainsi croître l'hostilité du gouvernement florentin à son égard, bien avant que celui-ci ne rejoigne officiellement l'obédience pisane l'année suivante². La conversion des ermites de Lecceto eut donc lieu dans un climat délétère qui voyait s'affaiblir l'influence de Grégoire XII. Dans ce contexte, la cérémonie d'investiture des compagnons de Stefano Agazzari à Fiesole prend une valeur symbolique bien particulière. Au nom de Grégoire XII, l'ensemble de la nouvelle communauté canoniale n'est pas investi dans le diocèse de Sienne où est situé San Salvatore de Lecceto et qui maintient encore son obédience, mais dans un territoire rejetant de plus en plus ouvertement l'autorité romaine³.

De manière analogue, il est possible de déceler dans la volonté de Grégoire XII de placer Stefano Agazzari et ses compagnons sous la tutelle de ces trois évêques des préoccupations qui outrepassent son népotisme et de son désir de restauration canoniale. De la part d'un pape toujours plus isolé mais loin d'imaginer devoir abdiquer, ce geste semble répondre à la nécessité de développer un clergé fidèle, contrôlé directement par des évêques dont l'appartenance à l'obédience romaine semble indéfectible. Si l'élection annuelle des prélatures garantit l'observance régulière, leur nécessaire approbation par l'autorité diocésaine minimise les risques de soustraction d'obédience. Aussi n'est-ce peut-être pas un hasard si la conversion de l'ermitage de San Salvatore de Lecceto dans le diocèse de Sienne est confiée, entre autres, à son neveu Gabriele Condulmer. Quoique de manière moins évidente, le choix d'Antonio Correr ne semble pas être dénué de sens

1 Giorgio Cracco, « Banchini, Giovanni di Domenico » présente le pamphlet sous l'intitulé *Epistula Satanae ad Johannem Dominicum*.

2 *Ibid.*

3 L'adhésion de la Signoria à l'obédience pisane est officialisée l'année suivante, à la suite de l'élection d'Alexandre V. Elle aura pour conséquence le départ des conventuels de San Domenico qui, fidèles à Grégoire XII, ne rentrèrent à Fiesole que dix ans plus tard, comme le remarque un éditeur de la biographie de fra Angelico par Giorgio Vasari. Cf. *Le vite de più eccellenti pittori*, vol. 4, Firenze, Le Monnier, p. 45 (pour l'anecdote, ayant prononcé ses vœux dans le monastère de Fiesole en 1408, le peintre a peut-être assisté à l'investiture des chanoines).

politique. Le cardinal Baldassare Cossa, légat pontifical à Bologne et futur Jean XXIII, gouvernait *de facto* la ville depuis sa victoire sur Giovanni Maria Visconti, le 25 août 1403. Si l'on ne peut envisager ici une influence de sa défection pour le parti pisan (mai 1408) sur la bulle *Excitat nostræ mentis* (même si en avril, les tensions devaient être tangibles, celle-ci est antérieure de plus d'un mois), on ne doit pas négliger l'université bolonaise qui, depuis quelque temps, manifestait son désaccord avec le comportement du pontife. Toutefois, c'est moins au moment de la fondation de la nouvelle famille canoniale qu'au début de son errance que la portée du choix de l'évêque de Bologne est perceptible. Après le départ de Lecetto des cinq chanoines restés fidèles à leur conversion et la dislocation de la petite communauté qui s'en suivit, Giovanni Antonio (ou Guido Ser Vanni), Regolino Angelini et Francesco Nanni furent confiés à Antonio Correr nommé depuis peu cardinal et encore évêque de Bologne (il occupe cette charge jusqu'en 1412). Entre les mois de décembre 1408 et avril 1409 (au plus tôt), celui-ci fut envoyé comme légat, successivement en Allemagne (13 décembre 1408) et en Angleterre (17 janvier 1409)¹. Le 6 juin, il était présent au concile de Cividale et Saturnius de Treviso laisse entendre qu'il se trouvait à Lucques en septembre 1409 avec les trois chanoines. Rien ne laissant penser que ces derniers l'aient accompagné dans ce voyage, l'épisode bolonais de Val Verde a difficilement pu se produire entre le 20 novembre (date de la bulle *Dilectis filiis canonicis* qui réintégra le monastère de Lecceto dans l'ordre érémitique) et le 13 décembre 1408. Il est plus probable qu'il ait eu lieu après le retour d'Antonio Correr de Cividale (au plus tard en septembre si l'on en croit Saturnius), c'est-à-dire à la période où Baldassare Cossa entreprenait d'occuper Rome (en octobre 1409, ce dernier regagnait Bologne, ce qui donne quelque crédit au récit de Saturnius qui situe l'événement un an après Trombelli). La présence de Cossa à Bologne explique que l'évêque n'ait pu y entrer : du fait du conflit d'obédience, Antonio Correr n'avait aucune autorité effective sur son clergé, sinon sur les nouveaux chanoines. Dans une anticipation (ou plutôt une anhistoricité) non moins caractéristique du mythe que les miracles dont a bénéficié ultérieurement la congrégation, la rencontre providentielle avec le prieur du monastère de San Salvatore semble préfigurer cette aspiration à la reprise du contrôle sur le clergé bolonais, autant qu'elle annonce l'union conventuelle de 1418. Ce détail n'aurait guère d'importance s'il ne soulignait l'étroite relation entre la pérégrination des chanoines et leur indéfectible adhésion au parti urbaniste, et donc leur opposition à l'obédience pisane.

Le lien à Grégoire XII est encore plus clair en ce qui concerne Stefano Agazzari et Domenico Cione. Comme on l'a dit, après novembre 1408, le fondateur de la congrégation et son compagnon

¹ François-Charles Uginet, « Correr, Antonio ».

Contextes

rejoignirent le pape à Rimini chez Carlo Malatesta (où la bulle *Dilectis filiis canonicis* est signée) puis le suivirent à Cividale del Friuli¹. Depuis l'été 1408, l'autorité de Grégoire XII était extrêmement affaiblie. Au début du second séjour du pontife à Sienne (19 juillet-3 novembre 1408), son Sacré Collège ne comptait plus que cinq cardinaux (dont Antonio Correr, Gabriele Condulmer et Giovanni Dominici), ce qui le contraignit à en nommer neuf autres en septembre. Il n'est pas impossible que cette position inconfortable ait motivé sa décision de réintégrer San Salvatore de Lecetto dans l'ordre érémitique afin de ne pas s'aliéner un gouvernement qui l'avait accueilli à plusieurs reprises, et qui d'après les historiographes de l'ordre, réclamait la restauration de l'ancienne observance. Le « contre-concile » de Cividale s'ouvrit le 26 mai 1409, deux mois après la première session du concile de Pise (25 mars 1409). Accentué par un conflit avec le patriarche d'Aquilée Antonio Panciera, il confirma l'isolement de Grégoire XII, plus qu'il ne le résolut. Avant de quitter précipitamment Cividale (6 septembre 1409) pour se réfugier à Gaète dans les terres de Ladislas de Durazzo où il perdait son indépendance politique, Grégoire XII accordait aux chanoines l'autorisation de s'établir dans un monastère de leur choix (2 septembre 1409). À cette date, ceux-ci pouvaient difficilement espérer parvenir à mettre en œuvre cette installation en s'appuyant sur une bulle émise par Grégoire XII dont l'autorité n'était plus guère reconnue. Depuis l'élection à Pise de Pietro Filargis, archevêque de Milan (Alexandre V, 26 juin 1409), Florence et Venise avaient rejoint l'obédience pisane, Rome encore aux mains de Ladislas, était déjà menacée par le cardinal Cossa qui l'occupait le mois suivant (octobre 1409). Par ailleurs, les alliés déclarés de Grégoire XII, peu nombreux et en guerre permanente, étaient soumis à des jeux d'alliances qui ne garantissaient guère la stabilité de leur obédience. La perte de la « maison-mère » de Lecetto et l'errance des cinq chanoines semblent ainsi politiquement conditionnées par leur proximité à Grégoire XII. Plus encore, leur fidélité à la conversion de 1408 malgré les immenses difficultés entraînées, apparaît le corollaire de leur fidélité à l'obédience romaine.

Face à l'ampleur des enjeux, on peut s'interroger sur l'intérêt réel que pouvait représenter pour Grégoire XII cette petite communauté canoniale, surtout après qu'elle a été privée de résidence². Si

1 Selon la chronologie du *Primus liber actorum*, les chanoines ont perdu le monastère de Lecetto après juin 1409. Les chanoines se seraient donc rendus directement à Cividale.

2 Il ne faut pour autant pas négliger l'intérêt qu'a pu représenter le principe des prélatures électives soumises à l'approbation pontificale. Les efforts développés à partir de 1438 par Eugène IV pour installer la congrégation de santa Maria di Fregionia dans le chapitre de Saint Jean de Latran illustrent à merveille l'intérêt politique que pouvait représenter ce type de gouvernement. Cette volonté peut être perçue comme l'un des nombreux épisodes du conflit qui opposait le pontife aux familles romaines, obligeant le pape à s'exiler à Florence à partir du 4 juin 1434. Alors que le mouvement conciliariste prenait de l'ampleur à Bâle, que le pouvoir des Colonna à Rome restait menaçant malgré la reprise de la ville par Vitelleschi (en octobre), le contrôle des chapitres romains représentait un enjeu de premier ordre. En substituant le chapitre séculier de la basilique, comme souvent essentiellement constitué

le lien étroit entre le pape urbaniste et la genèse de la congrégation semble indéniable, nombre des concomitances constatées précédemment sont sans doute imputables à de simples coïncidences et leur interprétation dans une perspective purement causale serait certainement abusive. Toutefois, ce n'est pas l'histoire de la congrégation au début du XV^e siècle qui est ici en jeu, mais la mémoire qu'ont pu en avoir les chanoines du siècle suivant. Du point de vue du mythe fondateur, la dimension historique de ces événements est certainement moins significative que leur potentiel représentatif. Le sens produit par l'articulation des vicissitudes des nouveaux chanoines à celles de leur protecteurs ne procède pas (ou pas seulement) d'un rapport explicatif, mais d'un rapport associatif. En présentant constamment la formation de la congrégation de San Salvatore en référence aux événements politiques de la période 1408-1414, le récit de Saturnius de Treviso implique *de facto* une compréhension de la première à la lumière des seconds, sans que ceux-ci n'expliquent nécessairement celle-là. Les circonstances de la perte de la maison-mère de Lecceto dans le récit de Saturnius – principal point de divergence avec celui de Trombelli – sont caractéristiques de cette lecture. Comme on l'a dit, en attribuant la responsabilité de la perte du monastère éponyme de Lecceto à Alexandre V et Niccolò de Cassia, prieur général des ermites de saint Augustin, le *Compendiolum* situe le début de l'errance des nouveaux chanoines en juin 1409, et non en novembre 1408 comme le laisse pourtant penser la bulle *Dilectis filiis canonicis*. Ce déplacement chronologique n'est pas anodin : comme de très nombreux autres dirigeants réguliers, Niccolò de Cassia était présent à Pise « en son nom propre et celui de son ordre »¹. Bien que Saturnius n'ait probablement pas eu connaissance de ce détail, il met clairement en place deux couples d'opposition : Grégoire XII/Alexandre V et chanoines/ermites. On peut difficilement ne pas reconnaître ici une expression de l'éternel conflit entre les deux traditions canoniale et érémitique dans la revendication d'une authenticité augustiniennne². Mais ces positions mettent surtout en évidence un parallèle entre la perte d'autorité du pape urbaniste et la perte du monastère de Lecceto.

de patriciens, par un chapitre régulier dépourvu d'ancrage local et placé sous son autorité directe, il s'assurait de la fidélité du clergé de la « première église de Rome » et de son adhésion à ses efforts de restauration de l'autorité pontificale. Peut-être avait-il les mêmes intentions lorsque dix ans plus tôt, encore cardinal, il avait imposé la congrégation bénédictine de Santa Giustina dans la basilique de Saint Paul hors les murs.

- 1 « Secuntur prelati, ambassiatores et procuratores qui in hoc sacro concilio pisano comparuerunt [...] Generalis fratrum Heremitarum citramontanorum / R. P. sacre theologie magister Nicolaus de Cassia generalis ordinis fratrum Heremitarum pro se e toto suo ordine », Hélène Millet, « Les pères du Concile de Pise (1409) », p. 748. On remarquera la présence intrigante à Pise (première session le 25 mars 1409) d'un « Johannes abbas monasterii S. Justine de Padua » (*id.*, p. 740), alors que Ludovico Barbo est théoriquement le prieur officiel de Santa Giustina depuis le 3 février 1409, cf. Alessandro Pratesi, « Barbo, Ludovico ».
- 2 Il existe vers 1500 d'innombrables traités traitant de la question. À titre d'exemple : Celso Maffei, *Apologia d. Caelsi Maphi Veronensis, canonici regularis contra librum fratris Ambrosii de Chora, Ordinis fratrum heremitarum in quo nititur probare ipsos fratres Heremitanos institutos fuisse ab Augustino et fuisse tempore Aug. ante Canonicos regulares [...]* Brixiae, per me Bernardinum de Misintis Ticinensem, 1502.

Contextes

De même que l'élection d'un pape à Pise avait éloigné Grégoire XII de Rome, l'action conjuguée d'Alexandre V et de Niccolò de Cassia avait privé les chanoines de leur maison-mère.

Dans le même ordre d'idée, bien que la fin de l'errance des chanoines ne puisse être interprétée de manière politique, elle coïncide étonnamment avec la période durant laquelle l'abdication de Grégoire XII commençait à paraître inéluctable. Après la mort d'Alexandre V à Bologne le 3 mai 1410, le conclave de l'obédience pisane avait très rapidement élu Baldassare Cossa qui prit le nom de Jean XXIII (17 mai 1410). L'arrivée du nouveau pape avait accéléré les luttes de reconquête des territoires pontificaux entre urbanistes et pisans, reconfigurant les alliances. Le 27 mai 1412 Guidantonio da Montefeltro (qui offre aux chanoines l'ermitage de Sant'Ambrogio en septembre 1414) se mettait ainsi au service de Ladislas. Celui-ci entamait quelques jours plus tard des tractations avec Jean XXIII en vue d'établir la paix entre le royaume de Naples et le parti pisan. Ladislas se soustrayait ainsi de l'obédience romaine, ce à quoi Grégoire XII répondit par l'excommunication des deux hommes. Il semble que le duc d'Urbino ait officiellement reconnu l'autorité de Jean XXIII en juillet 1413. Bien qu'il ne faille pas accorder une valeur trop définitive à ces oppositions qui, dans un système politique en permanente reconfiguration, sont susceptibles de s'atténuer rapidement (d'autant plus que Ladislas est mort le 6 août 1414), le lien entre l'arrivée des chanoines à Sant'Ambrogio et des questions d'obédience n'a rien d'évident. Il offre par contre un nouveau parallèle (moins criant que le précédent, il est vrai) entre l'histoire respective des chanoines et de Grégoire XII.

Les événements qui, durant le concile de Constance, amenèrent à la déposition de Jean XXIII le 29 mars 1415 puis de Grégoire XII le 4 juillet suivant (Benoît XIII résista jusqu'au 3 septembre 1417) sont bien connus et ne sont ici pas particulièrement significatifs. En revanche, lorsque Grégoire XII signait la bulle *Frangrantia sacrae religionis* permettant aux chanoines de finalement s'installer à Sant'Ambrogio (23 septembre 1414), il avait reçu depuis un certain temps la convocation du concile de Constance (bien que celle-ci soit signée du 9 décembre 1413, elle ne lui parvint que le 30 juillet 1414) qui s'ouvrit le 5 novembre 1414. Résident alors à Rimini chez Carlo Malatesta (beau-frère de Guidantonio da Montefeltro), Grégoire XII faisait l'objet de fortes pressions en vue d'une abdication (ou du moins d'une reconnaissance du concile), notamment de la part de son hôte qui finit par le convaincre. Les 10 et 13 mars 1415, Grégoire XII signait deux bulles, l'une reconnaissant le concile, la seconde officialisant son abdication, qui furent lues publiquement le 4 juillet 1415 par Giovanni Dominici (envoyé comme légat à Constance depuis l'ouverture du concile) et Carlo Malatesta. Ainsi, moins de six mois séparent la signature de la bulle *Frangrantia*

sacrae religionis de celles dans lesquelles Grégoire XII se résigne à une réunification de l'Église (en sa défaveur). Le *Compendiolum* s'interrompt trop tôt pour savoir si Saturnius relate ces événements. Il est donc impossible de savoir dans quelle mesure ils ont pu constituer des éléments potentiels du mythe fondateur de la congrégation. On retiendra donc, de manière purement spéculative, que les chanoines ont cessé leur errance, quitté Grégoire XII et enfin trouvé un lieu où exercer leur vocation, à la période même où s'annonçait le retour à l'unité et l'espoir d'une Église restaurée.

En plaçant les vicissitudes des anciens ermites de Lecceto dans une complète symétrie à celles de Grégoire XII, le récit de Saturnius semble revendiquer un parallèle entre la conversion des premiers, réaction à la « décadence » de la vie régulière au début du XV^e siècle, et les efforts de restauration de l'autorité pontificale par l'obédience romaine durant le schisme. L'auteur du *Laude libro primo* se trouve donc inséré dans une tradition régulière qui non seulement a instauré une stricte observance des préceptes augustiniens et probablement une discipline de perfection individuelle, mais qui se représente comme une restauration canoniale dont la légitimité se fonde dans celle du courant urbaniste. Il est toujours délicat d'évaluer l'efficacité d'un mythe fondateur puisque savoir d'où l'on vient ne signifie pas nécessairement être ce d'où l'on vient, mais la structure du *tractatulus* de Saturnius (origine → devenir juridique → présent) ne laisse que peu de doutes quant à la portée fondatrice de cette histoire. L'élaboration des constitutions de la congrégation et l'état de la discipline qu'elles définissent au début du XVI^e siècle constituent la réalisation du désir de restauration exprimé un siècle plus tôt. Par ailleurs, le mythe fondateur légitime une autre dimension du rapport des chanoines au pouvoir pontifical. L'étroite relation entre Stefano Agazzari et Grégoire XII renvoie en effet à l'exemption de la tutelle épiscopale dont bénéficie la congrégation depuis ses premiers jours. En prononçant le formulaire de profession (*Ego frater .N. facio professionem: & promitto obedientiam deo, & beate Mariæ, & beato Augustino, & tibi fratri .N. priori generali canonicorum regularium sancti salvatoris ordinis sancti Augustini & successoribus tuis, secundum regulam beati Augustini, & institutiones canonicorum eiusdem ordinis, quod ero obediens tibi, tuisque successoribus usque ad mortem*¹), tout chanoine devait bien sûr avoir conscience de faire vœu de fidélité à Dieu, Marie et saint Augustin, mais également à une congrégation exempte et dépourvue de prélature personnelle. Ce mode de gouvernement étant fondé par la fidélité du *protoparens* à l'obédience romaine, la profession impliquait donc un vœu de fidélité à l'autorité pontificale².

1 *Constitutions*, 1497, f. ddⁱⁱⁱⁱ.

2 Peut-être n'est ce pas entièrement un hasard si Agostino Steuco, actif (et tardif) opposant aux thèses de Lorenzo Valla et adversaire déclaré d'Érasme qu'il considérait comme « luthérien », est issu de cette tradition régulière. Entré

Pour conclure, il n'est pas inutile de rapporter ce mythe fondateur au programme d'éducation des novices présenté dans les constitutions de 1497 puisqu'il rend probablement compte de la formation d'Innocentius Dammonis :

Sed quoniam novellæ plantationes: nisi irrigentur frequenter: non crescunt, sed exsiccantur: curet prior conventus fratrem aliquem religiosum devotum pariter & discretum præponere novitiis: qui eos doceat & exercent sæpius exponendo regulam & constitutiones & vitas sanctorum patrum atque collationes & alios libros devotos legendo cum eis. inducendoque eos ad humilitatem & omnem mansuetudinem ad omnimodam obedientiam: & integram abdicationem proprie voluntatis: instruatque eos observare mores ordinis concorditer omnem singularitatem fugere: devote & libenter orare frequenter & pure confiteri docens eos quomodo ubique & in omnibus se habere debeant. Et cum ante eum veniam petierint de suis defectibus & negligentibus: penitentiam imponat. Intra tempus quidem suæ probationis instruantur novitii diligenter in psalmodia & cantu & aliis ad divinum officium pertinentibus: Quibus etiam in quantum fieri poterit: regula & constitutiones intra idem tempus exponantur. In aliis autem plus & minus occupentur prout secundum deum prelado seu magistro eorum visum fuerit expedire. Studeat insuper magister novitiorum ipsos novitios verbis & exemplis roborare circa tollerentiam tentationum & zelum assumptæ religionis: circa paupertatis amorem rerum secularium abdicationem atque omnium fugam mundanorum: precipue cum viderit eos tentatos: aut de propinquo per quascunque personas vel qualitercunque tentandos eosdem suarum instantia orationum iuvando¹

Si ce programme prévoit la formation au chant liturgique et à la grammaire, il accorde surtout une place importante à la formation spirituelle et la connaissance de la règle et des constitutions².

dans l'ordre en 1513 (*Primus liber actorum*, f. 288^v, « In nostro monastero Sancti Secundi de Eugubbio [...] frater Augustinus de Eugubbio, novitius »), Steuco fut assez critique envers les *spirituali* italiens. Une bonne part de son opposition à Érasme repose sur son interprétation de la justification dans laquelle il refuse toute idée de grâce (*Pro religione Christiana adversus Lutheranos*, Bologna, Ioannes Baptista Phaellus, 1530). Son refus de la réfutation de la donation de Constantin (*Contra Laurentium Vallam, de falsa donatione Constantini libri duo*, Lyon, Sebastien Gryphius, 1547) repose essentiellement sur des considérations philologiques, mais il faut pas négliger que la remise au cause de la légitimité du pouvoir temporel de l'Église impliquée par les thèses de Valla est en contradiction avec l'esprit de la profession des chanoines de San Salvatore. Cf. Maria Teresa Graziosi, « Agostino Steuco e il suo Antivalla ». Pour une présentation des positions religieuses et philosophiques de Steuco, cf. Ronald K. Delph, « From Venetian Visitor to Curial Humanist: The Development of Agostino Steuco's "Counter"-Reformation Thought ». Le même propose une analyse de sa méthode philologique dans « Valla Grammaticus, Agostino Steuco, and the Donation of Constantine ».

1 *Constitutiones*, 1497, *De instructione novitiorum. cap. xvii.*, f. dd^v-ddⁱⁱ.

2 Outre ce programme éducatif, les délibérations capitulaires témoignent de l'encouragement aux études (grammaire, rhétorique et droit canon). L'autorisation de ces études a été confirmée pour la seconde fois en 1486 (il n'y a pas de trace de la première délibération, mais il est probable qu'elle concorde avec la refonte des constitutions de 1482) : « Item obtentum fuit in hoc 2^o capitulo ut magistri conducantur qui legant fratribus grammaticam rethoricam, et ius canonicum prout in constitutionibus novis continetur », *Primus liber actorum*, 1486, f. 162. En 1493, s'y ajoute l'étude de la philosophie : « Item in hoc primo capitulo obtentum fuit ut fratres nostri possint studere logicam philosophiam et in ceteris a iure concessis », *id.*, 1493, f. 189. Seules la chimie et la magie sont expressément prosrites : « Item precipitur sub poena provationis vocis active et passive omnibus fratribus nostre congregationis per decenium et excommunicatione late sententie ne aliquis faciat archimiam nec libros scribat aut teneat apud se aut apud quamcumque persona, de archimia et nigromantia tractantes, quam poenam incurrant etiam illi qui sciunt aliquos talia facere et infra terminum trium dierum non revennent suis prioribus vel reverendo priori generali », *id.*, 1493, f. 189. Dès 1488, avait été formulée l'obligation de créer des bibliothèques pour favoriser ces études : « In hoc

Cela n'a rien de singulier, mais il faut rappeler que les constitutions de 1497 sont précédées d'un *Proemium* qui relate leur condition de formation et où apparaissent la plupart des personnages mentionnés dans le *Compendiolum* de Saturnius. Comme l'étude de la vie des saints et des compilations « dévotes », la compréhension de la règle et des constitutions suppose d'être expliquée et commentée. Toutes deux visent non seulement à transmettre la connaissance de la tradition de l'ordre, mais également à en stimuler l'observance. Avec le refus de toute singularité et la soumission à la hiérarchie, l'étude (qui partage le modèle des prédicateurs : *verba & exempla*) est le moyen de réaliser un projet de perfection basée sur l'amour de la pauvreté (*paupertatis amorem*), l'abdication des biens matériels (*rerum secularium abdicationem*) et la fuite des vanités mondaines (*omnium fugam mundanorum*). Véhiculant l'explication mythique et politique de ces valeurs, le récit de Saturnius (comme tout autre texte analogue) revêt dans ce projet éducatif une portée de premier ordre qui outrepassa la fonction de mémoire collective. Les deux axes du mythe (la réforme cléricale et la fidélité à l'autorité romaine) complètent et justifient une discipline spirituelle exigeante où le jeûne, le silence, le renoncement mondain et l'obéissance à la hiérarchie occupent une place importante. Il est très probable qu'Innocentius Dammonis ait été formé dans ce contexte et ait eu connaissance de ce mythe fondateur. Aussi peut-on raisonnablement postuler que certains aspects du *Laude libro primo* qui, on l'a dit, témoignent d'une forte dimension personnelle, soient en partie analysables au travers de la culture intellectuelle et religieuse que l'on décèle derrière ce mythe fondateur.

3. Le Laude libro primo et son auteur au prisme de la congrégation de San Salvatore

Si l'on a pu esquisser le cadre de la formation cléricale d'Innocentius Dammonis, sa formation musicale (autre que le chant liturgique) reste totalement inconnue et probablement inaccessible puisqu'elle ne relève pas nécessairement de sa qualité de chanoine. Ce n'est donc pas à partir de la culture musicale de son auteur qu'il sera possible d'appréhender les qualités du *Laude libro primo*. En revanche, l'hypothèse d'une corrélation entre une tradition spirituelle régulière bien définie et certains choix dont témoigne le *Laude libro primo* peut constituer une clef de lecture non négligeable. Une telle corrélation n'implique pas que le recueil ait obligatoirement été conçu pour la congrégation (ce qui, on le verra est assez peu probable) ; il peut plus simplement être porteur de qualités liées à la formation de son auteur au sein de la congrégation. Ceci suppose d'étudier plus en

capitulo p^o ordinatum fuit et impositum omnibus prioribus ut hoc anno erigant bibliothecas sive librarías in conventibus suis, ut fratres commode studere possint et secum libros non deferant: prout multi nunc faciunt », *id.*, 1488, f. 170^v.

Contextes

détail la position occupée par Innocentius Dammonis (dont on a pu démontrer la probable origine ultramontaine) dans cette institution exclusivement implantée dans la péninsule. L'évolution de la carrière d'Innocentius Corradi, unique élément biographique dont nous disposons, est muette tant que son environnement n'a pas été qualifié. Il en va de même de la carrière du dédicataire Seraphinus Balthazaris de Venezia qui peut permettre de mieux apprécier la portée d'une préface dont on a souligné plus haut les particularités. En nous donnant l'accès à la composition de chaque famille conventuelle (nombre, origine et fonction) sur une période relativement longue, le *Primus liber actorum* permet d'observer assez concrètement la structure de cet environnement régulier. Il autorise ainsi une appréciation relative (à défaut d'être positive) de la position et, dans une certaine mesure, de la relation de ces deux hommes à la congrégation de San Salvatore.

3.1 Le territoire de la congrégation au début du XVI^e siècle

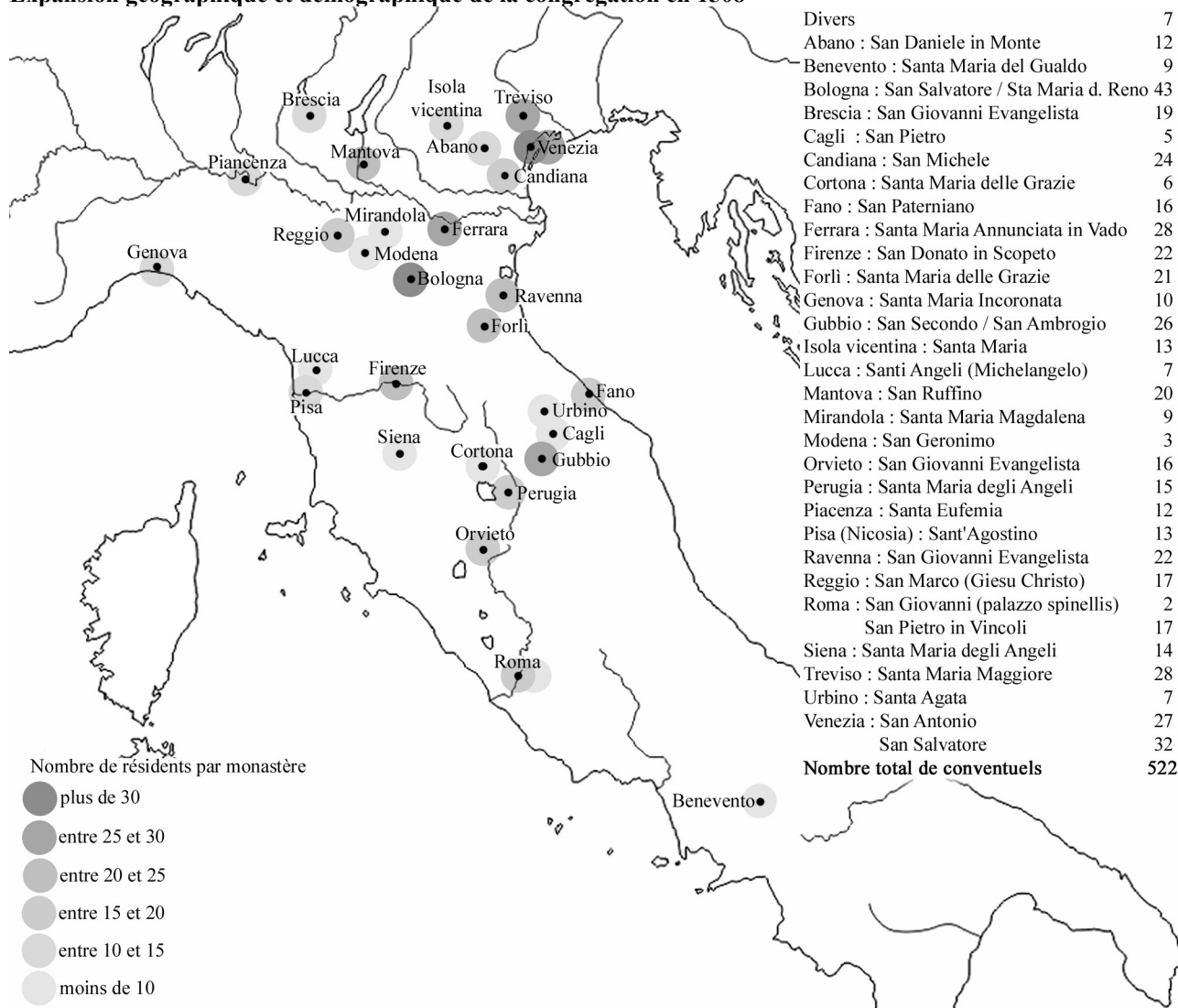
L'absence de vœu de stabilité et le renouvellement annuel des prélatures impliquent qu'au-delà de la dimension spirituelle et régulière, la congrégation ait représenté pour ses membres un *territoire* au sens fort du mot, structuré par les relations entre les monastères qui le constitue, leur poids et influence respectifs et leur insertion dans la société civile locale. Appréhender une carrière ecclésiastique au sein de la congrégation suppose de l'analyser à l'intérieur de ce *territoire*. Lorsque Innocentius Dammonis publiait son recueil de *laude*, à la veille du traité de la ligue de Cambrai (10 décembre 1508), la congrégation de San Salvatore rassemblait plus de 520 conventuels (chanoines, commis, convers et oblats) répartis dans une trentaine de monastères. Elle était alors essentiellement implantée dans l'Italie centrale et septentrionale, particulièrement dans le duché d'Urbino et la région environnante (Fano, Urbino, Cagli, Gubbio, Pérouse et Cortona), les duchés de Modène-Reggio et Ferrare, l'actuelle Émilie-Romagne (Ravenne, Forlì, et Bologne, cette dernière ayant été réintégrée dans les états pontificaux depuis 1506), ainsi qu'à Venise et dans la *terraferma* vénitienne (Isola vicentina, Trévise, Abano et Candiana). Sa présence en Toscane était plus modeste (Sienne, Florence, Pise et Lucques), tandis qu'elle comptait quelques monastères isolés à Gênes, Rome et dans le Bénévent qui constituait une enclave pontificale dans le royaume de Naples¹.

Bien qu'elle n'ait pas bénéficié d'une union aussi spectaculaire et prestigieuse que la congrégation de Santa Maria de Fregioniaia avec la basilique de Latran, la congrégation de San Salvatore peut, à première vue, être considérée comme l'une des principales institutions canoniales

¹ Toutes les données qui suivent sont issues du relevé des listes de conventuels rapportées dans le *Primus liber actorum*. Cf. annexe I, 1-4.

régulières de la péninsule au début du XVI^e siècle². Lors de la parution du *Laude libro primo*, elle constituait un *territoire* aussi vaste que contrasté, que les chanoines devaient nécessairement apprécier en fonction de son organisation. La taille des monastères, le nombre de leur résidents, l'ampleur de leur bénéfices, leur participation plus ou moins active aux instances décisionnelles, leur ancrage plus ou moins marqué dans la société civile locale constituent autant de paramètres susceptibles d'en rendre compte. Toutefois une observation purement synchronique des caractéristiques de cette organisation ne suffit pas à mesurer la « valeur » qu'elle pouvait revêtir pour Innocentius Dammonis et ses contemporains. Acteurs d'une institution en perpétuelle évolution, ceux-ci devaient nécessairement être réceptifs à ses développements. Pour les chanoines capitulants, chaque nouvelle union se matérialisait par l'agrandissement du chapitre général,

Expansion géographique et démographique de la congrégation en 1508



² Pour une comparaison de l'expansion de la congrégation avec celle des chanoines de Latran, cf. Carlo Egger, « Canonici regolari della congragzione del Santissimo Salvatore lateranense ».

Contextes

l'augmentation de la population placée sous sa juridiction et des potentiels conflits devant être gérés. Pour les autres conventuels, elle se traduisait par l'accroissement des possibilités de mobilité (contraintes ou non) et des probabilités d'être élus capitulants ou d'accéder à une prélature conventuelle. Par ailleurs, aux yeux des chanoines, les circonstances et le rythme des unions de nouveaux monastères devaient également constituer d'importants critères d'appréciation de leur environnement. Aussi semble-t-il nécessaire d'adopter un point de plus diachronique pour évaluer les caractéristiques du *territoire* formé par la congrégation de San Salvatore en 1508.

Rythme et nature des unions conventuelles avant 1508

Faisant directement suite au *Compendiolum*, la *Brevis collectio unionum omnium monasterium* de Saturnius dresse un état des lieux des toutes les maisons réunies dans la congrégation en 1534, relatant les circonstances de leur union, le nom du premier prélat et l'estimation de leurs revenus au moment de l'agrégation¹. Encore une fois, la description de l'état actuel de la congrégation est mise en œuvre par un rappel des étapes successives de sa formation. Entre 1414 et 1508, 33 monastères et/ou églises² ont été unis dans la congrégation, une seule union (Santa Prisca à Rome en 1457) ayant connu un échec. Parmi eux, seuls 2 ont été fondés pour ou par les chanoines (Santa Maria delle Grazie de Valle à Cortona et San Girolamo à Modène), les autres ayant appartenu à différentes familles religieuses. La nature de 27 d'entre elles a été précisée par Saturnius. À peine plus d'un tiers de ces monastères était occupé par des chanoines réguliers avant leur union à la congrégation, les autres appartenant à des bénédictins, cisterciens, moniales, *etc.* L'installation des chanoines de San Salvatore dans ces maisons relève donc plus souvent d'une restauration cléricale que d'un mouvement de réforme interne à l'ordre canonial de saint Augustin. Par ailleurs, on décèle derrière l'expansion de la congrégation une volonté de soustraire les monastères au régime de commende auquel plusieurs d'entre eux étaient soumis.

1 *Brevis collectio unionum omnium monasterium et canonicarum congregationis nostrae presentium: Atque eorum valoris secundum communem estimatione nec non et primariorum praelatorum in eis deputatorum, Primus liber actorum*, f. 5-21^v.

2 On ne prend ici en compte que les monastères et les églises dans lesquels résidait un personnel conventuel de manière pérenne. Aux 33 maisons citées dans la table, il faut ajouter, entre autres, l'église Santa Lucia de Ferrare confiée aux chanoines de Santa Maria in Vado en 1502 (après avoir été gérée par les olivétains) et l'église San Sebastiano de Mantoue (sujette à San Ruffino à partir de 1488) pour lesquelles on ne dispose pas de listes dans le *Primus liber actorum*. Par ailleurs, la congrégation était en charge de plusieurs institutions régulières féminines, notamment les moniales de San Spirito à Gubbio (1474) et les chanoinesses de San Vito à Ferrare (1487). Après 1508, Saturnius de Treviso relate l'union de San Lorenzo fuori le mura à Rome (1511/12), Santa Maria fuori le porta à Lucques (1512) et Sant'Agello à Naples (1517). D'après Oscar Mischiati, *op. cit.*, p. 135-137, la congrégation a connu relativement peu d'unions entre 1534 et le début du XVII^e siècle : San Celso à Milan (1548), Santa Maria di Cappella à Naples (1549), Sant'Antonio di Vienna à Padoue (1563), Santa Sofia à Benevento (1592/96) et Santo Spirito di Cento à Ferrare (1609/11).

Liste des monastères et églises unis avant 1508, *Brevis collectio unionum omnium monasterium*, f. 5-20^v.

- [1414] Sant'Ambrogio (Gubbio). Monastère. Approbation pontificale : 23 septembre 1414. État avant union : augustins, prélatrice à vie, abandonné.
- [1419] San Salvatore (Bologna). Monastère et église paroissiale. Approbation pontificale : 5 juin 1418. État avant union : chanoines réguliers, prélatrice à vie jusqu'en 1429, abandonné.
- [1420] San Donato di Scopeto (Firenze). Monastère et église paroissiale. Approbation pontificale : 20 mars 1420. État avant union : cisterciens de la Badia a Settimo (San Salvatore e Lorenzo), prélatrice à vie, abandonné.
- 1434 Santa Maria degli Angeli (Siena). Monastère. Approbation pontif. : 1^{er} octobre 1434. État avant union : moniales.
- 1442 San Salvatore (Venezia). Abbaye et église paroissiale. Approbation pontificale : 21 juin 1442. État avant union : chanoines réguliers de Latran, abbé commendataire Gabriele Condulmer (Eugène IV).
- 1450 San Michele (Candiana). Abbaye paroissiale. Approbation pontificale : 28 mars 1463. État avant union : bénédictins, abbé commendataire jusqu'en 1463. Dépendant de San Salvatore de Venise 1450-1463.
- 1456 San Secondo (Gubbio). Église paroissiale. Approbation pontificale : 3 novembre 1455. État avant union : chanoines réguliers de Santa Maria in Porto de Ravenne. Institué prieuré de Sant'Ambrogio.
- 1457 Santa Prisca (Roma), la tentative d'union échoue dès 1457.
- 1459 San Ruffino (Mantova). Abbaye et église paroissiale. Approbation pontificale : 23 juin 1459. État avant union : bénédictins, abbé commendataire Galeazzo Cavriani (évêque de Mantoue).
- 1460 San Giovanni Evangelista (Ravenna). Abbaye. Approbation pontificale : 2 août 1459.
- 1461 San Daniele in Monte (Abano). Abbaye. Approbation pontificale : 12 janvier 1461. État avant union : bénédictins
- 1462 Santa Maria Maggiore (Treviso). Église et monastère. Approbation pontificale : 8 septembre 1462. État avant union : bénédictins, prieur commendataire.
- 1462 Santa Maria del Cengio (Isola Vicentina). Église et monastère. Union le 18 mars 1462. État avant union : ordre du Saint-Sauveur (brigitines), monastère fondé en 1455.
- 1468 San Giovanni Novello (Roma) [San Giovanni Battista degli Spinelli alla Porta Angelica], église offerte le 22 janvier 1467 par Tommaso Spinelli. État avant union : [bénédictins]. Prieuré capitulant en 1476, résidence du procureur général jusqu'en 1489. Dépendant de San Pietro in Vincoli. Bénéfice de la Cappella Giulia, 1511.
- 1469 Santa Maria degli Angeli (Perugia). Monastère. Approb. pontif. : 13 décembre 1468. État avant union : clarisses.
- 1473 Santa Maria in Vado (Ferrara). Monastère. Approbation pontificale : 1^{er} août 1477. État avant union : chanoines régulier, prieur commendataire.
- 1475 Sant'Antonio (Venezia). Monastère et église. Approbation pontificale : 19 octobre 1471. État avant union : chanoines réguliers de saint Antoine en Viennois. Monastère fondé en 1446, uni à San Salvatore de Venise de 1471 au 29 août 1475.
- 1475 San Pietro in Vincoli (Cagli). Église. Approbation pontificale : 1^{er} février 1483. État avant union : moniales. Église dépendante de San Secondo de Gubbio depuis 1475, prieuré canonial en 1480.
- 1477 Santa Maria delle grazie (Forlì). Église et monastère. Approbation pontificale : 29 mai 1477. Fondé vers 1450 par l'ermite Pietro Bianco da Durazzo.
- 1478 San Marco, (Reggio Emilia). Chanoinerie. Uni en 1478, approbation pontificale : 12 mai 1497. État avant union : chanoines réguliers de San Marco de Mantoue.
- 1480 San Paterniano (Fano). Abbaye. Approbation pontificale : 1^{er} avril 1482 (union sous commende depuis 1480). État avant union : bénédictins.
- 1482 Sant' Agata (Urbino). Monastère. Uni le 27 avril 1481, approbation pontificale : 17 avril 1482. État avant union : chanoines de saint Augustin.
- 1484 San Giovanni Battista (Santarcangelo di Romagna). Chanoinerie. Approbation pontificale : 3 décembre 1478, *canonica* dépendante de Forlì, prieuré en 1490, prieur capitulant en 1502. État avant union : chanoines réguliers, abbé commendataire.
- 1485 San Giovanni Evangelista (Brescia). Église et monastère. Uni en 1485, approbation pontificale : 28 février 1486. État avant union : chanoines réguliers.
- 1487 Santa Maria Incoronata (Genova). Église et monastère. Approb. pontificale : 1486. État avant union : cisterciens.
- 1488 Santa Maria delle Grazie de Valle (Cortona). Église. Approbation pontificale : 11 octobre 1488 [Église construite à partir de 1485].
- 1489 San Pietro in Vincoli (Roma). Approbation pontificale : 9 août 1489. État avant union : Sant'Ambrogio ad Nemus
- 1491 Santa Eufemia (Piacenza). Prévôté. Approbation pontificale : 10 mars 1491. État avant union : chanoines réguliers, sous commende.
- 1496 Santa Maria Maddalena (Mirandola). Église et monastère. Fondé par Bianca Maria d'Este et donné en 1495. Approbation pontificale : 16 avril 1510.
- 1499 San Giovanni Evangelista (Orvieto). Chanoinerie paroissiale. Approbation pontificale : 22 mars 1498. État avant union : prieur commendataire.
- 1501 San Girolamo (Modena). Église et monastère. Fondé par la congrégation en 1501.
- 1504 Sant'Agostino (Nicosia, Pisa). Chanoinerie. Approb. pontif/ : 1503. Avant union : chanoines réguliers de Latran.
- 1506 Santa Maria della Mazzocca de Gualdo (Benevento). Monastère. Approbation pontificale : 26 avril 1507. État avant union : bénédictins.
- 1507 San Michele Archangelo (Lucca). Église. Approb. pontificale. : 24 avril 1507. État avant union : chanoines réguliers.

Contextes

Pour les chanoines actifs dans les premières années du XVI^e siècle, les circonstances de l'union des monastères anciennement intégrés devaient certainement être moins significatives que les bénéfices spirituels, les reliques, ou plus simplement la réputation dont ils disposaient. Toutefois, cet aspect de l'évolution de la congrégation nous offre une clef de lecture importante. Après leur installation à Sant'Ambrogio de Gubbio, les chanoines se sont essentiellement développés en s'installant dans des monastères vides (qu'ils aient été abandonnés ou que l'ancienne communauté les ait quittés) puisque la conversion d'anciennes familles canoniales s'avère relativement marginale. En conséquence, dans la majorité des cas documentés, l'intégration d'une nouvelle maison n'impliquait pas automatiquement une augmentation de la population conventuelle. Le relevé des listes de familiers consignées dans le *Primus liber actorum* permet de rapporter le rythme des nouvelles unions de monastères à la croissance démographique de la congrégation entre 1434 et 1534¹. Comme on l'a vu, en quittant la maison-mère de Lecceto en 1408, la communauté canoniale comptait 5 membres et une dizaine au moment de l'union des monastères de Gubbio et Bologne en 1418. En 1434, on dénombre 37 conventuels répartis dans 4 monastères. Près d'un siècle plus tard, en 1524, au plus fort de son évolution démographique, la congrégation rassemblait 578 conventuels vivant dans 35 monastères (les *canoniche* et les églises n'accueillant pas de résidents permanents sont toujours exclues de ces comptes). Relatant la présence de 730 conventuels et d'une quarantaine de monastères, un inventaire de 1605² permet de prolonger cette observation sur près de deux siècles.

Une comparaison rigoureuse de l'évolution démographique et conventuelle de la congrégation supposerait de mesurer l'apport humain de chaque nouvelle union. Toutefois, si l'on peut aisément connaître le nombre de résidents d'un monastère au moment de son agrégation, la reconfiguration permanente des familles conventuelles ne permet pas d'y reconnaître automatiquement de nouveaux arrivants. La courbe de croissance démographique élaborée à partir du *Primus liber actorum* n'est donc pas entièrement déterminée par les unions conventuelles successives : elle combine des apports de population dus à la fois à l'intégration de nouvelles maisons et à des engagements individuels. Par ailleurs, bien que l'on ait retenu les seules maisons dont la population est généralement supérieure à 3 ou 4 résidents, la courbe des monastères et/ou églises unies entre 1414 et 1605 ne témoigne pas de leur dimension et leur poids dans la congrégation. En revanche, elle laisse apparaître le rythme plus ou moins soutenu des principales unions (monastères, chanoineries,

1 Cf. annexe II.2.

2 Oscar Mischiati, *op. cit.*, p. 9.

églises) qui témoigne du développement institutionnel de l'ordre. Dans son ensemble, l'évolution de la population conventuelle fait preuve d'une croissance assez régulière, mais on constate d'importantes chutes (1485-1486, 1511-1512 et à partir de 1527) qui peuvent être expliquées par de nombreux facteurs. La forte croissance démographique de la congrégation semble avoir été à l'origine d'oublis lors de l'élaboration des familles conventuelles durant les chapitres généraux. Un décret du définitoire¹ obligeait ainsi les conventuels à rester dans le monastère assigné l'année précédente lorsqu'ils n'étaient pas mentionnés dans les listes dressées chaque année. Les documents copiés par Saturnius de Treviso (probablement ceux répondant à l'obligation faite à chaque monastère de posséder un livre compilant les délibérations du chapitre (1434) et leur confirmations successives (1438)²) ne sont donc pas toujours exhaustifs. Par ailleurs, le chanoine a fait un certain nombre d'erreurs et d'omissions³. Outre ces lacunes documentaires, des événements politiques et sanitaires peuvent expliquer certains déficits démographiques. En 1527, la spectaculaire réduction de l'effectif de San Pietro in Vincoli à Rome, qui passe de 25 conventuels en 1526 à moins de la moitié l'année suivante, se passe de commentaires. La même année, la baisse du nombre de résidents à San Donato de Florence (21 en 1527, 16 en 1528 et à nouveau 21 en 1529) est probablement imputable à la destruction du monastère durant le siège de la ville par Clément VII à la suite de l'instauration de la République⁴. Avant les tourments de la fin des années vingt, les guerres de la Ligue de Cambrai, puis de la Sainte Ligue, se font également sentir puisqu'en 1511, la réduction de moitié de l'effectif de Santa Maria Maddalena à Mirandola peut être mise directement en lien avec le siège de la ville par Jules II l'année précédente⁵.

1 « Ordinatum fuit per R. Patrem Generalem et diffinitores: quod omnes fratres tam clerici quam commissi qui non reperientur annotati in actibus capitulorum ex oblivione remanere debeant in locis illis ubi reperti sunt fuisse assignati anno elapso. Quos ex nunc prout ex tunc in prefatos conventus designerunt », *Primus liber actorum*, 1496, f. 204. « Ordinatum fuit quod fratres qui non fuissent nominati ex oblivione stent in monasteris in quibus nunc sunt », *id.*, f. 228, 1501.

2 « Item quod in quolibet conventu ordinis nostri deputetur unus liber, qui vocetur liber actuum capitulum generalium: super quo singulo anno huiusmodi actus in capitulo generali celebrati pariter et obtenti scribantur », *Primus liber actorum nostrorum*, f. 28 ; « Item quod in quolibet conventu nostri ordinis habeatur unus liber qui vocetur liber additionum in quo seriatim conscribantur omnes actus et additiones obtenti et confirmati per tria capitula: qui pro constitutionibus teneri debent: et semel ad minus in mense in conventu legentur: ut observentur tamquam vim constitutiones habentes », *id.*, f. 37 (voir également Elena Quaranta, *op. cit.*, p. 369).

3 Il arrive que certains monastères soient oubliés lors de la copie : Santa Maria à Sienne en 1442, San Michele à Candiana en 1453-1458, Santa Maria à Isola Vicentina et Santa Maria degli Angeli à Pérouse en 1471, *etc.*

4 « Qui postea in obsidione prefate urbis per Clemente papa vii facta, ab ipsis florentinis a fundamentis diruptus fuit. Usque ecclesia cum monasterio: nunquam erectus Anno domini MDXXIX de mense octobris ut novembris. *id.*, f. 7^v.

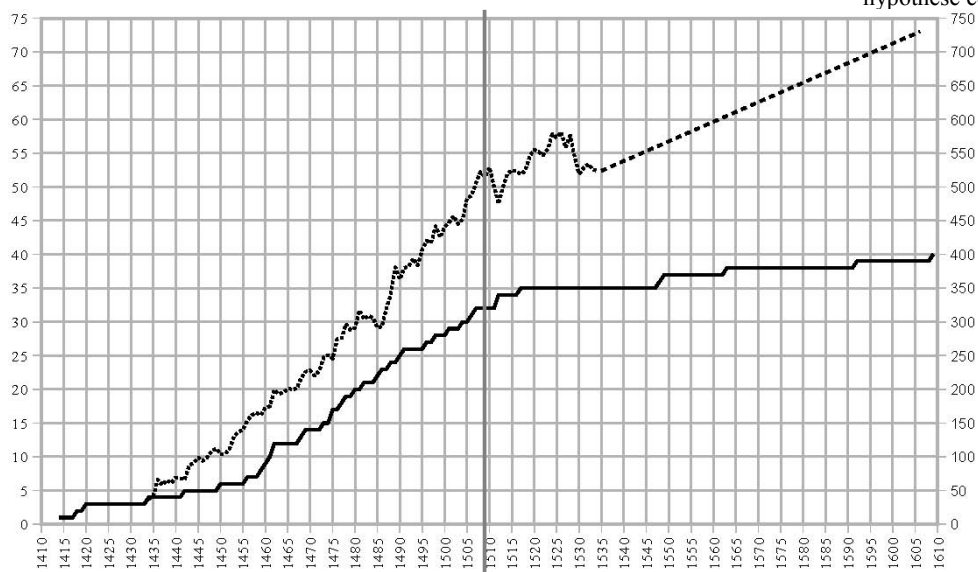
5 « Eodem met anno in expugnatione dicti castr[is] [Mirandola] ad quam personaliter [Jules II] accesserat, jussit eandem ecclesiam cum coenobis a suis stipendiariis a fundamentis solo equari: quod tandem postea sumptibus ut plurimi excellentissimi domini Joannis francisci p[er]ici dicti castr[is] dominum intera oppidum apud vetus vallum restauratum est cum celeberrima basilica », *id.*, f. 17^v. An revanche, la réduction de la population de San Salvatore à Venise en 1506 ne doit rien aux guerres de la Ligue qui n'ont jamais touché directement la lagune. Elle est par contre peut-être corrélée à la rénovation du complexe conventuel débutée cette même année, *cf.* Manfredo Tafuri, *Venezia e*

Développement démographique et conventuel de la congrégation, 1434-1534¹

monastères (—)

décompte conventuels (.....)

hypothèse conventuels (- - -)



De manière générale, on distingue deux périodes dans le développement de la congrégation. À partir des années 1510, le rythme des unions de nouveaux monastères baisse de manière conséquente. Tandis que de 1434 à 1510, le taux de croissance annuel moyen² des unions est de 2,77%, il passe à 0,24% seulement entre 1510 et 1605³. Sur les mêmes périodes, le taux de croissance démographique annuel moyen est de 3,56%, puis passe à 0,34%⁴. Si les deux courbes s'infléchissent à la même période (ce qui est normal puisque le nombre de conventuels est en partie fonction du nombre de monastères), elles ne le font pas au même degré. À partir de 1510, la baisse du taux est nettement plus marquée en ce qui concerne les unions de nouveaux monastères. À partir de 1517, il devient extrêmement faible (5 monastères seulement ont rejoint la congrégation entre 1517 et 1609). Il est bien sûr tentant d'attribuer ce ralentissement à la situation géopolitique du moment. Les incessants changements d'alliance entre Rome et Venise qui succédèrent à l'excommunication de la Sérénissime (avril 1509) ont en effet pu avoir un influence sur la congrégation, celle-ci étant essentiellement implantée dans les états pontificaux et les territoires

il rinascimento, p. 24-78.

- 1 Les unions des monastères sont prises en considération en fonction de l'installation de la première famille canoniale, et non du contrat d'agrégation ou de son approbation pontificale.
- 2 Les fortes variations de données interdisent d'apprécier l'évolution démographique de la congrégation au travers de moyennes de taux de croissance qui incluraient des taux négatifs indépendants de la dynamique institutionnelle. On utilisera donc des taux de croissance annuels moyens.
- 3 $4 \text{ monastères en } 1434 \text{ et } 32 \text{ en } 1510 \rightarrow ((32/4)^{(1/76)}-1)*100$; $32 \text{ monastères en } 1510 \text{ et } 40 \text{ en } 1605 \rightarrow ((40/32)^{(1/95)}-1)*100$.
- 4 $37 \text{ conventuels en } 1434 \text{ et } 529 \text{ en } 1510 \rightarrow ((529/37)^{(1/76)}-1)*100$; $529 \text{ conventuels en } 1510 \text{ et } 730 \text{ en } 1605 \rightarrow ((730/529)^{(1/95)}-1)*100$.

vénitiens. Cependant, rien ne permet de le confirmer et l'on peut aisément invoquer d'autres raisons à cette baisse, notamment un possible épuisement du potentiel d'agrégation (donc du nombre de monastères appelant une réforme ou une restauration).

Quelles que soient les causes de la chute des nouvelles unions conventuelles, il semble indéniable qu'au cours des années 1510, les moteurs de croissance de la congrégation se modifient fortement. Avant cette date, les courbes de croissance institutionnelle et démographique tendent assez fortement à évoluer parallèlement, particulièrement entre 1450 et 1480 où le taux de croissance annuel moyen de la population est de 3,48%, juste 0,61 points en dessous de celui des unions conventuelles (4,09%)¹. La croissance démographique due aux unions devant nécessairement évoluer géométriquement par rapport à la croissance institutionnelle (une chanoinerie apporte théoriquement plus d'un chanoine), cette tendance à une évolution symétrique montre que les unions conventuelles n'ont eu qu'une influence réduite sur l'accroissement de la population, ce qui est normal puisque de nombreux monastères étaient vides au moment de leur union. Bien que ces chiffres ne soient pas pleinement représentatifs (ils ne prennent pas en considération la taille des nouvelles maisons²), le rythme soutenu des nouvelles unions de monastères et d'églises semble caractériser la croissance de la congrégation avant 1510.

La période de parution du *Laude libro primo* est marquée par une dynamique de croissance bien particulière. Après la chute d'effectif de 1485 (d'autant plus difficilement explicable qu'elle est constatable dans presque tous les monastères) la population de la congrégation a connu un rebond de croissance durant les quatre années suivantes, pour ensuite se stabiliser à partir de 1491 jusqu'en 1508-1510 (on ne constate alors que de légères variations). Durant cette période, le taux de croissance annuel moyen de la population conventuelle était de 1,76%, et celui des unions de 1,1%³. Si ces taux sont largement inférieurs à ceux des deux décennies précédant 1485 (respectivement 2,24% et 2,99⁴), particulièrement en ce qui concerne les unions, le rapport de la croissance démographique à celle des agrégations est largement positif. Dans la période 1491-1510, la population croît plus vite que les institutions (+0,66 points), et les nouveaux monastères ne semblent pas avoir beaucoup participé à ce développement (des 8 maisons unies, seules deux ont

1 104 conventuels en 1450 et 291 en 1480 → $((291/104)^{(1/30)}-1)*100$, 4 monastères en 1450 et 20 en 1480 → $((20/6)^{(1/30)}-1)*100$.

2 On remarquera que plusieurs monastères témoignent d'un net déficit démographique durant cette période. Cf. infra, p. 243.

3 380 conventuels en 1491 et 529 en 1510 → $((529/380)^{(1/19)}-1)*100$ et 26 monastères en 1491 et 32 en 1510 → $((32/26)^{(1/19)}-1)*100$.

4 On ignore la période 1485-1491 dont les chiffres s'expliquent difficilement. 201 conventuels en 1465 et 306 en 1484 → $((306/201)^{(1/19)}-1)*100$ et 12 monastères en 1465 et 21 en 1484 → $((21/12)^{(1/19)}-1)*100$.

Contextes

régulièrement plus de 10 résidents). En revanche, ce rapport est négatif en 1465-1484 (-0,75 points), ce qui signifie que malgré la forte croissance, la population connaît un déficit relatif (dans la limite de l'absence de prise en considération de la taille des monastères).

Malgré une croissance objective plus lente que dans les années précédentes, les contemporains d'Innocentius Dammonis ont donc connu une croissance relative optimale. Tout en continuant de se développer sur le plan institutionnel, la congrégation attirait plus de nouveaux chanoines que n'en apportaient les agrégations. Après 1510, le ralentissement des unions implique un net changement du régime de croissance de la congrégation. Avec un taux de 0,24% de croissance annuelle moyenne, la croissance des unions devient presque nulle, tandis que la population n'augmente plus chaque année que de 0,34%. À cette période, la congrégation doit donc surtout son ampleur au nombre important de monastères unis au cours du siècle précédent. Ainsi, les historiographes des XVII^e et XVIII^e siècles devaient avoir une perception de leur congrégation bien différente de celle des chanoines du début du XVI^e siècle. Si pour les premiers, elle pouvait faire figure d'institution vénérable et reconnue (le ton employé dans leurs ouvrages en témoigne), bénéficiant d'une histoire qui garantissait sa prospérité, elle devait représenter pour les seconds un mouvement dynamique, mû par un esprit de réforme instauré un siècle plus tôt, et dont le rythme élevé des agrégations, associé à un développement démographique non négligeable, prouvait la vivacité.

Organisation démographique de la congrégation

Bien que les historiographes du XVIII^e siècle, en particulier Trombelli, aient considéré le monastère bolonais de San Salvatore comme étant la maison-mère de congrégation, il n'est pas certain, *a priori*, que les contemporains d'Innocentius Dammonis en aient eu la même perception. Contrairement à des congrégations canoniales dans lesquelles le monastère fondateur jouait, en tant que maison-mère, un rôle important et affirmé (Windesheim, Saint Victor, Saint Ruf, *etc.*), la perte du monastère de Lecceto (revendiqué au début du XVI^e siècle comme le lieu de fondation de la congrégation), les déplacements des plus hautes prélatures (dont la résidence était redéfinie chaque année) et la mobilité du chapitre général (convoqué annuellement dans un monastère différent) sont susceptibles d'avoir considérablement affaibli la perception d'un centre stable autour duquel aurait été organisée la congrégation de San Salvatore. Appréhender cette dernière comme un *territoire* structuré suppose donc d'évaluer le poids et le rôle politique joué par chacun des monastères unis. La variabilité des familles conventuelles (chanoines, convers, commis, et oblats), reflet direct de la

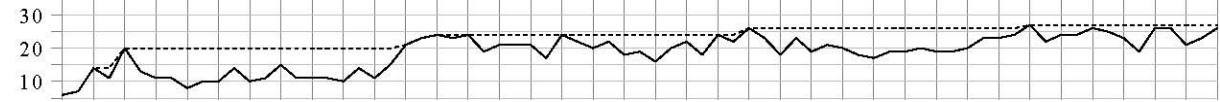
taille des monastères (nombre de cellules, dimensions du dortoir ou du réfectoire) et de l'ampleur du service requis par les églises collégiales (qui témoigne en partie du niveau de « prestation rituelle » attendu par la société civile) en est l'aspect le plus flagrant. Au-delà de la dimension démographique, les monastères de la congrégation sont susceptibles de se distinguer par l'ampleur de leur revenus ou la durée de leur union dans la congrégation, mais également par la fréquence avec laquelle ils accueillent le chapitre général et les plus hautes prélatures.

Comme le montre la carte établie à partir du relevé des listes des familles conventuelles de 1508, la majorité des monastères (Brescia, Candiana, Fano, Florence, Forlì, Mantoue, Orvieto, Pérouse, Ravenne, Reggio Emilia, Rome, Trévise) comptait entre 15 et 25 résidents, mais il n'est pas rare d'en trouver moins de 10 (Benevento, Cagli, Cortona, Gênes, Lucques, Mirandola, Modène, Urbino), ou au contraire plus de 30 (Ferrare, Trévise et Venise), voire 40 (Bologne). Cette image de la répartition des conventuels dans les différents monastères est toutefois assez imprécise et trompeuse. Comme on l'a dit, les listes du *Primus liber actorum* sont sujettes à d'importantes variations (positives ou négatives)¹ qui ne sont pas nécessairement représentatives de la situation démographique au début du XVI^e siècle. De plus, la population de certains monastères a pu faire l'objet d'ajustements sans que leur poids global dans la congrégation n'en soit modifié. Ainsi, lorsqu'un monastère abandonné, ou en cours d'abandon, était rattaché à la congrégation, sa communauté devait être progressivement reconstituée, ce qui impliquait dans un premier temps de recourir aux autres familles conventuelles, et donc d'en diminuer la taille. À l'inverse, lorsqu'il s'agissait d'intégrer dans l'ordre une communauté canoniale déjà formée, il était nécessaire d'en assimiler les membres, et donc de les assigner en des lieux mieux implantés dans la congrégation. En conséquence, certains monastères peuvent accidentellement apparaître nettement moins peuplés (notamment dans les premières années suivant l'intégration dans la congrégation) qu'ils ne le sont en général. Aussi, une observation strictement synchronique, telle qu'elle vient d'être faite, ne saurait rendre compte à elle seule de l'organisation démographique de la congrégation en 1508. L'observation de l'évolution des familles conventuelles avant cette date permet en revanche d'apprécier leur poids potentiel et, dans une certaine mesure, de mettre en évidence les modalités de gestion de la population.

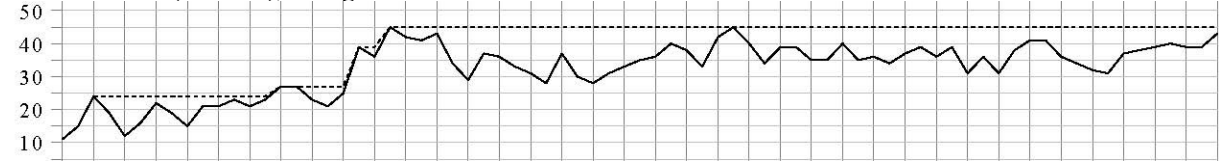
¹ Durant les deux décennies précédant la sortie du *Laude libro primo*, on constate à San Salvatore de Venise une chute de 26% de la population entre 1489 et 1490, puis de 30% entre 1505 et 1507 ; de 24% à San Salvatore de Bologne entre 1497 et 1501, de 30% à Sant'Antonio de Venise entre 1501 et 1503, de 40% à San Ruffino de Mantoue entre 1498 et 1501, etc.

Évolution démographique des monastères de la congrégation (1434-1508)

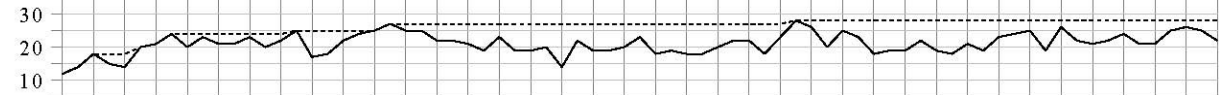
Sant'Ambrogio (1414) et San Secondo (1456), Gubbio



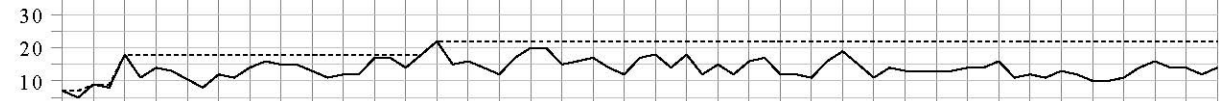
San Salvatore (1418/19), Bologna



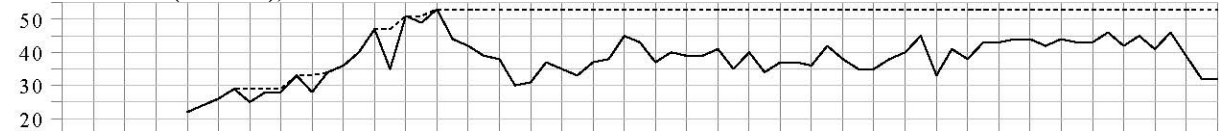
San Donato (1420), Firenze



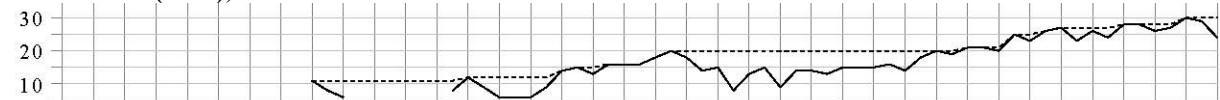
Santa Maria degli Angeli (1434), Siena



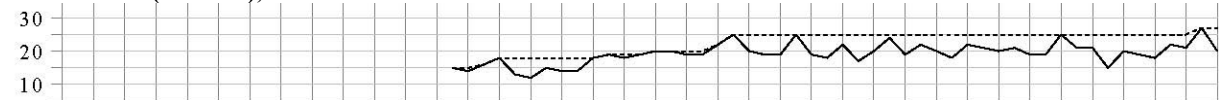
San Salvatore (1441/42), Venezia



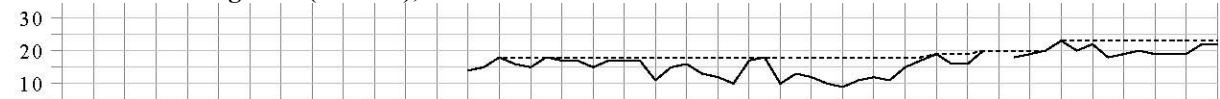
San Michele (1450), Candiana



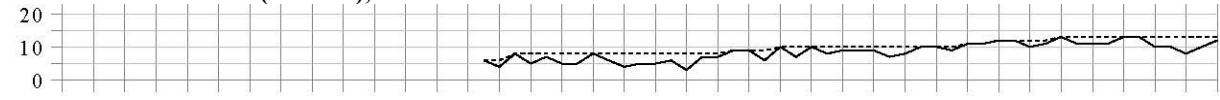
San Ruffino (1458/59), Mantova



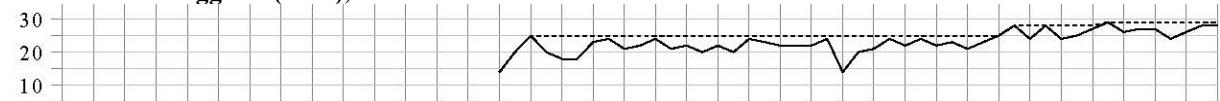
San Giovanni Evangelista (1459/60), Ravenna



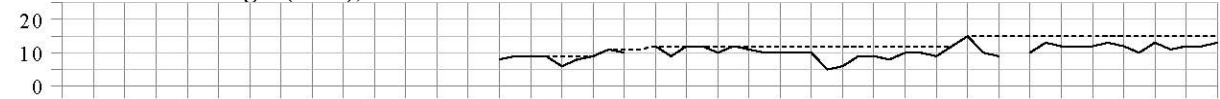
San Daniele in Monte (1460/61), Abano



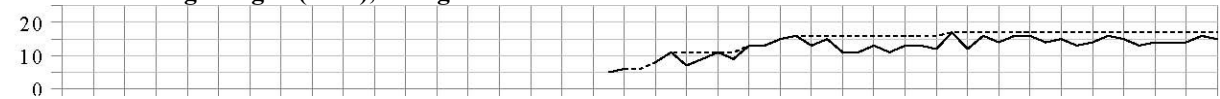
Santa Maria Maggiore (1462), Treviso



Santa Maria del Cengio (1462), Isola Vicentina



Santa Maria degli Angeli (1468), Perugia

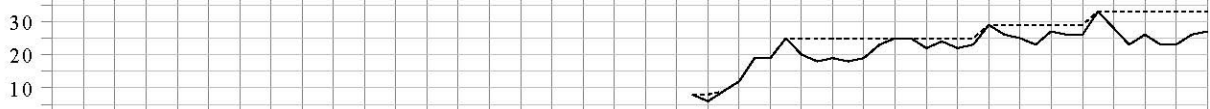


Santa Maria Annunziata in Vado (1473), Ferrara

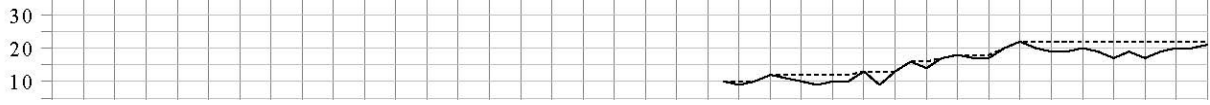


1434 1436 1438 1440 1442 1444 1446 1448 1450 1452 1454 1456 1458 1460 1462 1464 1466 1468 1470 1472 1474 1476 1478 1480 1482 1484 1486 1488 1490 1492 1494 1496 1498 1500 1502 1504 1506 1508

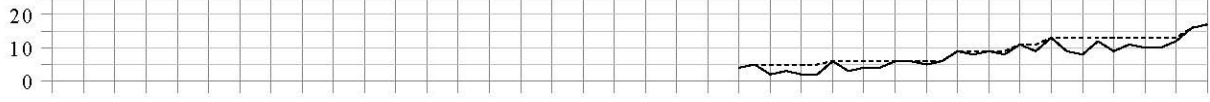
Sant'Antonio (1471/75), Venezia



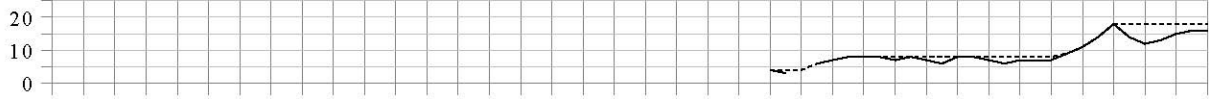
Santa Maria delle Grazie (1477), Forlì



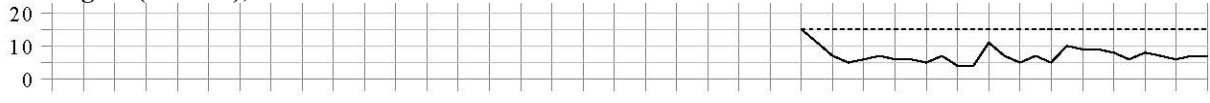
San Marco/Jesu Christo (1478), Reggio Emilia



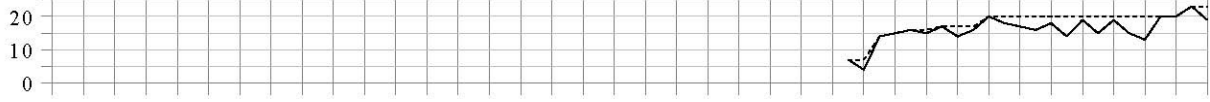
San Paterniano (1480), Fano



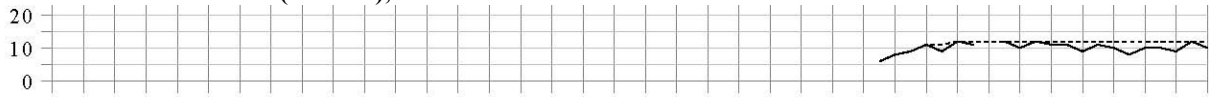
Sant' Agata (1481/82), Urbino



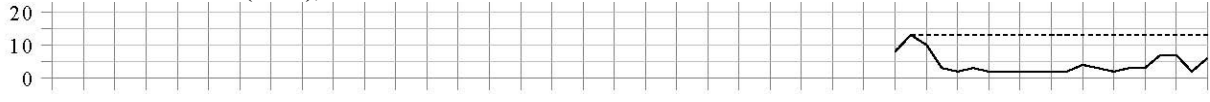
San Giovanni Evangelista (1485), Brescia



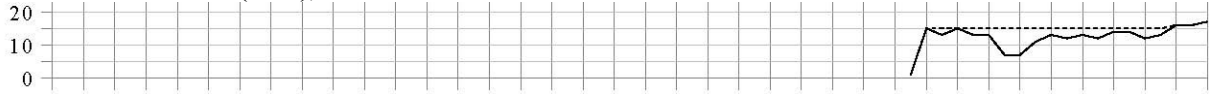
Santa Maria Incoronata (1486/87), Genova



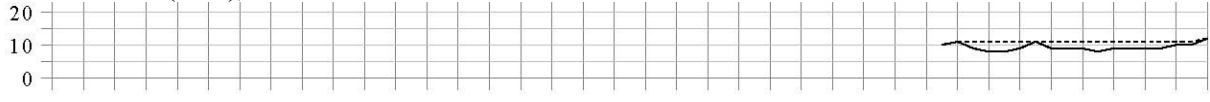
Santa Maria de Valle (1488), Cortona



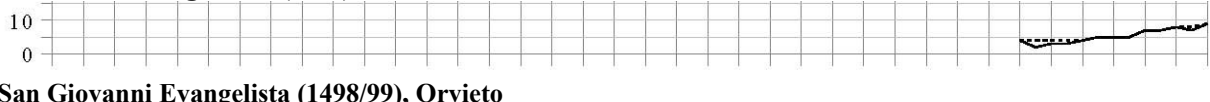
San Pietro in Vincoli (1489), Roma



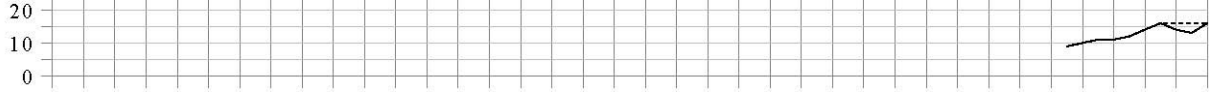
Sant' Eufemia (1491), Piacenza



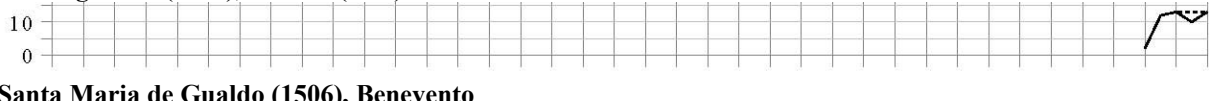
Santa Maria Magdalena (1496), Mirandola



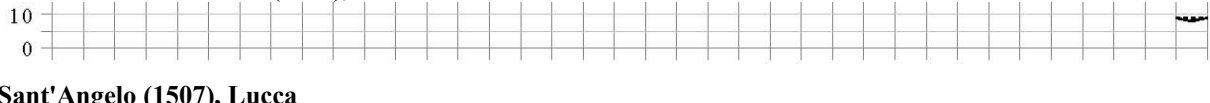
San Giovanni Evangelista (1498/99), Orvieto



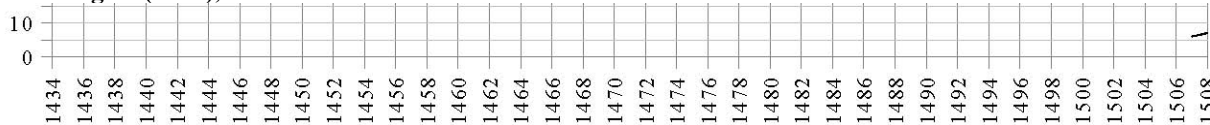
Sant'Agostino (1504), Nicosia (Pisa)



Santa Maria de Gualdo (1506), Benevento



Sant'Angelo (1507), Lucca



1434 1436 1438 1440 1442 1444 1446 1448 1450 1452 1454 1456 1458 1460 1462 1464 1466 1468 1470 1472 1474 1476 1478 1480 1482 1484 1486 1488 1490 1492 1494 1496 1498 1500 1502 1504 1506 1508

Les quelques prieurés et monastères accueillant moins de 5 résidents en 1508¹, ou n'ayant eu qu'une union éphémère avec la congrégation² ne posent pas de problème d'interprétation sur le plan démographique. Ils sont associés à de petites églises dont le service ne requiert qu'un faible personnel et qui, à la notable exception de San Giovanni Novello (sa situation à Rome lui confère une valeur importante pour les chanoines), ne jouent pas un rôle décisif dans la congrégation. Ils ne sont donc pas pris en considération ici. L'évolution de la population des 28 monastères restants présente des cas de figure nettement différenciés. À l'exception de deux monastères (Urbino et Cortona) dans lesquels la population a diminué de manière conséquente à la suite leur intégration dans l'ordre, tous ont connu une période de croissance, d'intensité et de durée assez inégale ou, plus rarement, sont restés stables après leur union. Cette période de croissance, probablement due à la nécessité de reconstituer les familles conventuelles de maisons abandonnées par leurs résidents précédents, interdit d'établir une hiérarchie entre les monastères à partir de la moyenne de leur population. Un nombre restreint de résidents au moment de l'union risquerait de produire des résultats plus faibles que ne l'était la situation effective en 1508. L'évolution globalement croissante des populations conventuelles dessine des limites qui peuvent être considérées comme représentatives, à un moment donné, du potentiel d'accueil maximum des monastères³.

Dans la très grande majorité des cas, ces marges liminaires cessent de croître de manière significative quelques années après l'union des monastères, les quelques exemples de croissance tardive étant toujours liés à un changement de statut (érection en prieuré) et/ou à la construction de nouveaux bâtiments (San Michele de Candiana en 1491⁴, San Paterniano de Fano en 1503⁵) qui suppose, comme dans le cas d'une nouvelle union, de reconstituer la population conventuelle. Le rapport entre la taille de chaque famille conventuelle et la limite supérieure du potentiel d'accueil constaté à une date donnée semble constituer l'un des critères les plus significatifs de l'importance

1 Située au pied du Vatican, l'église de San Giovanni Novello (que les chanoines qualifient souvent de « palazzo spinellis », l'église leur ayant été confiée par le banquier florentin Tommaso Spinelli) n'a jamais accueilli plus de 3 ou 4 résidents après son intégration en 1474, puis 1 ou 2 après l'union de San Pietro in Vincoli en 1489. Cf. *infra*, p. 256. De même, on relève entre 3 et 5 conventuels à San Pietro de Cagli (uni en 1475) et San Girolamo de Modène (fondé en 1501). On a également ignoré les *canoniche* telle San Giovanni Battista de Santarcangelo di Romagna qui ne réunissent jamais plus d'un ou deux résidents.

2 La première tentative d'implantation de la congrégation à Rome a eu lieu en 1457 avec Santa Prisca, mais les 5 résidents n'y sont restés qu'une année. À Santa Croce de Vicenza, on relève 13 résidents en 1483, 2 en 1484 puis 1 seul en 1486.

3 Dans la mesure où l'on ignore ici l'évolution matérielle des monastères (agrandissements ou destructions), on ne peut présumer de leur dimension avant qu'un seuil maximum de population ne soit constaté. Il en résulte des seuils successifs nécessairement croissants ou, plus rarement, stables.

4 Antonio Lazzarini, *La visita pastorale di Luigi Pellizzo nella diocesi di Padova*, p. 819.

5 Laura Bartolucci, *Fano, Santuario di San Paterniano*, p. 4.

démographique des monastères de la congrégation. Dans les phases d'union et de reconstitution, la population évolue logiquement de manière très étroite avec les limites constatées (de toute évidence, leurs limites supérieures d'accueil ne sont pas atteintes immédiatement)¹. En 1508, les 5 monastères unis depuis une dizaine d'années (Mirandola, Orvieto, Nicosia, Benevento et Lucques) semblent manifestement être encore dans une phase d'évolution. Leur « valeur » démographique est donc difficilement appréciable². Par contre, dans les 23 monastères restants, on observe des périodes de stabilité liminaire assez flagrantes (dans le cas de Candiana, cette période est à peine amorcée).

Le rapport entre les maxima et les populations effectives désigne deux catégories conventuelles. Dans 14 monastères, l'écart dépasse rarement plus de cinq résidents, atteignant très occasionnellement un déficit d'une dizaine de conventuels. La forte adhérence entre le potentiel d'accueil et l'état démographique de ces monastères semble témoigner de la nécessité d'optimiser la répartition de la population en fonction des exigences du service ecclésial et de la taille des monastères. Les plus importants accueillent une population potentielle dont la fourchette basse oscille autour des 25 résidents (Mantoue, 25/27 ; Trévise, 25/29 ; Ferrare, 25/28). Les deux monastères de Gubbio (26/27) représentent ici un cas particulier puisque le *Primus liber actorum* ne les dissocie pas. Leur population respective est nécessairement plus faible, oscillant probablement entre 10 et 15 résidents (c'est le maximum atteint par Sant'Ambrogio avant l'union de San Secondo en 1456). Viennent ensuite ceux dont les familles sont formées d'environ une vingtaine de résidents (Ravenne, 20/23 ; Forlì, 22 ; Brescia, 20/23), puis une quinzaine (Isola Vicentina, 12/15 ; Pérouse, 16/17 ; Reggio, 13/17 ; Fano, 18 ; Rome 15/17) et enfin une dizaine (Abano, 10/13 ; Gênes, 12 ; Piacenza 11/12). Les 8 monastères restants présentent un écart important et récurrent entre leur limite supérieure et leur population effective. Contrairement aux précédents, dont les limites ne dépassent jamais 30 résidents, il semble que la capacité d'accueil de ces maisons ait été supérieure au service requis, ou que l'on ait accepté que celui-ci n'ait pas été entièrement rempli³.

1 Ne dérogent à ce principe que les deux monastères dont la population a fortement baissé après l'union (Sant'Agata de Urbino et Santa Maria de Cortona) et les trois pour lesquels on ne dispose pas de chiffres pour les premières années (Sant'Ambrogio de Gubbio, San Salvatore de Bologne et San Donato de Florence).

2 Il pourrait en être de même des maisons plus anciennes de Candiana et Fano (dont les nouveaux locaux étaient alors assez récents) si l'on ne constatait l'émergence d'un seuil limite de 30 résidents pour la première (qui par la suite n'est dépassé qu'entre 1523 et 1532 avec un maximum de 37 en 1527), et de 18 pour la seconde (ce chiffre n'est pas la suite jamais dépassé, la population oscillant autour des 10 résidents après 1511).

3 En témoigne l'incapacité, quarante ans plus tard, des chanoines de San Salvatore de Venise à répondre aux besoins liturgiques des confréries hébergées par le monastère. En 1548, la *scuola* de San Teodoro se plaignait de ce que les chanoines refusent de célébrer mensuellement la messe chantée, ceux-ci ayant trop de demandes de la part des autres confréries, cf. Elena Quaranta, *op. cit.*, p. 368.

Classement des familles conventuelles en fonction du mode d'évaluation démographique

Populations liminaires		Populations conventuelles (1508)		Moyennes 1488-1508	
San Salvatore (Venezia)	45/46 (53)	San Salvatore (Bologna)	43	San Salvatore (Venezia)	41
San Salvatore (Bologna)	45	San Salvatore (Venezia)	32	San Salvatore (Bologna)	37
San Michele (Candiana)	30	Santa Maria (Treviso)	28	Santa Maria (Treviso)	25
Sant'Antonio (Venezia)	<27 (33)	Santa Maria (Ferrara)	28	Sant'Antonio (Venezia)	25
S. Secondo/S. Ambrogio (Gub.)	10/15? (26/27)	Sant'Antonio (Venezia)	27	San Michele (Candiana)	24
Santa Maria (Treviso)	25/29	S. Secondo/S. Ambrogio (Gub.)	26	S. Secondo/S. Ambrogio (Gub.)	23
Santa Maria (Ferrara)	25/28	San Michele (Candiana)	24	Santa Maria (Ferrara)	22
San Ruffino (Mantova)	25/27	San Donato (Firenze)	22	San Donato (Firenze)	22
San Donato (Firenze)	25/26 (27/28)	San Giovanni (Ravenna)	22	San Ruffino (Mantova)	20
Santa Maria (Forlì)	22	Santa Maria (Forlì)	21	San Giovanni (Ravenna)	18
San Giovanni (Ravenna)	20/23	San Ruffino (Mantova)	20	Santa Maria (Forlì)	18
San Giovanni (Brescia)	20/23	San Giovanni (Brescia)	19	San Giovanni (Brescia)	17
Santa Maria (Siena)	18/20 (22)	San Marco (Reggio)	17	Santa Maria (Perugia)	14
San Paterniano (Fano)	18	San Pietro (Roma)	17	San Giovanni (Orvieto)	13
Santa Maria (Perugia)	16/17	San Paterniano (Fano)	16	Santa Maria (Siena)	13
San Pietro (Roma)	15/17	San Giovanni (Orvieto)	16	San Pietro (Roma)	12
San Marco (Reggio)	13/17	Santa Maria (Perugia)	15	Santa Maria (Isola Vic.)	11
Santa Maria (Isola Vic.)	12/15	Santa Maria (Siena)	14	San Daniele (Abano)	11
Santa Maria (Genova)	12	Santa Maria (Isola Vic.)	13	San Paterniano (Fano)	10
Santa Eufemia (Piacenza)	11/12	Sant'Agostino (Nicosia)	13	Sant'Agostino (Nicosia)	10
San Daniele (Abano)	10/13	Santa Eufemia (Piacenza)	12	San Marco (Reggio)	10
Sant'Agata (Urbino)	10 (20)	San Daniele (Abano)	12	Santa Maria (Genova)	10
Santa Maria (Cortona)	7 (13)	Santa Maria (Genova)	10	Santa Eufemia (Piacenza)	9
En cours d'évolution		Santa Maria (Benevento)	9	Santa Maria (Benevento)	9
Santa Maria (Mirandola)		Santa Maria (Mirandola)	9	Sant'Agata (Urbino)	7
San Giovanni (Orvieto)		Sant'Angelo (Lucca)	7	Sant'Angelo (Lucca)	6
Sant'Agostino (Nicosia)		Sant'Agata (Urbino)	7	Santa Maria (Mirandola)	5
Santa Maria (Benevento)		Santa Maria (Cortona)	6	Santa Maria (Cortona)	4
Sant'Angelo (Lucca)					
Avant 1456					
Sant'Ambrogio (Gubbio)	15 (20)				

Toutefois, le traitement n'est pas entièrement égal. Les monastères de San Donato à Florence et de Santa Maria à Sienne se distinguent de la catégorie précédente plus par la récurrence de leur déficit que par son ampleur. Leur limites respectives (27/28 et 22) sont dues à des pics exceptionnels et avoisinaient plus probablement les 25/26 et 18/20 résidents, affaiblissant ainsi notre perception de l'écart constaté. De même, le monastère de San Salvatore, qui présente les écarts les plus forts, avec une limite exceptionnelle de 53 résidents mais une tendance à s'établir par la suite autour des 45/46 résidents¹. Sa population posséderait alors les mêmes caractéristiques que celle de San Salvatore de Bologne. Les familles des deux monastères pourraient idéalement être fixées à 45 conventuels, mais acceptent des ajustements en fonction du reste de la congrégation (par leur dimensions, ces deux monastères serviraient ainsi de « réservoir démographique »). Le cas des monastères de Sant'Agata à Urbino et Santa Maria à Cortona est plus intrigant et rappelle celui de

¹ On peut attribuer la rapide diminution de la population de San Salvatore à Venise entre 1458 et 1463 (de 53 résidents à 33) à l'union de 5 nouveaux monastères durant cette même période (Mantoue, Ravenne, Abano, Trévise et Isola Vicentina). La probable nécessité de peupler ces nouvelles maisons a entraîné une réduction de l'effectif vénitien.

Sant'Ambrogio de Gubbio avant 1456. En regard de leurs populations effectives qui ne dépassent jamais les 10, 7 et 15 conventuels, leur limites initiales sont assez élevées (respectivement 20, 13 et 20 résidents). On peut ici invoquer leur ampleur pour expliquer ces importantes différences, ce qui suggère un service ecclésial assez restreint. Restent les deux monastères de San Michele à Candiana et de Sant'Antonio à Venise. Leur limites supérieures, importantes mais tardives, interdisent toute projection. Signalons simplement que juste après 1508, la population du monastère de Candiana ne s'éloigne jamais du seuil de 30 résidents (avec une hausse à 31 en 1517), tandis que celle du monastère vénitien, malgré sa limite de 33 conventuels redescend à 15 en 1517. Les résultats ainsi obtenus diffèrent assez fortement du premier relevé de 1508 (voir ci-contre où l'on inclut également une moyenne entre 1488 et 1508).

Hierarchisation économique des monastères

Outre cette dimension démographique, qui semble dépendre de facteurs matériels (la taille des monastères) et fonctionnels (l'ampleur du service requis), l'importance des monastères peut être appréciée en fonction de leur apport économique à la congrégation. Les bénéfices décrits par Saturnius dans la *Brevis collectio* sont nécessairement différents de ceux effectifs en 1508, la *Brevis collectio* ne traitant que des revenus au moment de la signature des contrats d'agrégation (*eorum valoris secundum communem estimationem*)¹. Comme en témoignent les bénéfices du monastère de Sant'Ambrogio de Gubbio, nuls en 1414 mais évalués à 150 florins quarante ans plus tard, ces chiffres ne sont en rien représentatifs de la situation économique de la congrégation en 1508. En outre, ils ne prennent pas en considération les probables phénomènes d'inflation qui ont nécessairement altéré cette hiérarchie puisqu'elle se déroule sur 65 années. Il était possible de postuler l'existence d'une corrélation entre la taille des familles conventuelles et leurs revenus, ceux-ci conditionnant la subsistance des chanoines et leur capacité à assurer le service ecclésial. Bien que dans certains cas, le niveau des bénéfices des monastères corresponde à celui de la première limite d'accueil (le nombre maximum de résidents le plus proche de l'agrégation), de nombreux exemples montrent que les deux paramètres sont relativement indépendants. Certaines maisons et/ou églises ne réunissant qu'un personnel très restreint bénéficiaient de revenus assez élevés (San Giovanni Battista de Santarcangelo avec 180 florins en 1478 mais jamais plus de 2 résidents), tandis que d'autres, assez peuplés ne disposaient que de faibles revenus (San Donato de Florence ou Santa Maria degli Angeli de Sienne). De même, San Salvatore de Venise (22 conventuels en 1442 pour

¹ On ignore ici les taxes et redevances contractées lors de l'union de certains monastères car elles ne sont pas toujours représentatives de leurs revenus.

Contextes

Bénéfices des monastères au moment de leur union à la congrégation (1414-1508)¹

San Salvatore (Venezia)	21 juin 1442	800 florins
Sant'Agostino (Nicosia, Pisa)	1503	700 florins
San Salvatore (Bologna)	5 juin 1418	400 florins d'or ²
San Michele (Candiana)	28 mars 1463 (1450)	400 florins
San Ruffino (Mantova)	23 juin 1459	400 florins
San Giovanni Evangelista (Brescia)	1485	400 florins
San Marco, (Reggio Emilia)	1478	380 florins
Santa Maria Maggiore (Treviso)	8 septembre 1462	220 florins
San Giovanni Battista (Santarcangelo di Romagna)	3 décembre 1478	180 florins
San Giovanni Evangelista (Ravenna)	2 août 1459	190 florins
San Daniele in Monte (Abano)	12 janvier 1461	190 florins
Sant'Ambrogio (Gubbio)	1455 (au moment de l'union avec San Secondo)	150 florins
Sant'Agata (Urbino)	27 avril 1481	130 florins
San Paterniano (Fano)	1 ^{er} avril 1482	120 florins
Santa Maria in Vado (Ferrara)	1 ^{er} août 1477 (union sous commende depuis 1473)	110 florins
San Secondo (Gubbio)	3 novembre 1455	70 florins
Sant'Antonio (Venezia)	19 octobre 1471 (autonome le 29 août 1475)	60 florins
San Pietro in Vincoli (Roma)	9 août 1489	40 florins (?)
Santa Eufemia (Piacenza)	10 mars 1491	40 florins
San Giovanni Evangelista (Orvieto)	22 mars 1498	24 florins
San Donato di Scopeto (Firenze)	20 mars 1420	20 florins
Santa Maria degli Angeli (Siena)	1 ^{er} octobre 1434	8 florins
Sant'Ambrogio (Gubbio)	23 septembre 1414	néant
Santa Maria degli Angeli (Perugia)	13 décembre 1468	néant
Santa Maria Incoronata (Genova)	1486	néant
Santa Maria Maddalena (Mirandola)	1495 (confirmation 16 avril 1510)	néant
San Michele Archangelo (Lucca)	24 avril 1507	néant
Santa Maria del Cengio (Isola Vicentina)	18 mars 1462	?
San Giovanni Novello (Roma)	1468	?
San Pietro in Vincoli (Cagli)	1475/1480/1483	?
Santa Maria delle grazie (Forli)	29 mai 1477	?
Santa Maria delle Grazie de Valle (Cortona)	11 octobre 1488	?
San Girolamo (Modena)	fondé en 1501	?
Santa Maria de Gualdo (Benevento)	26 avril 1507	?

800 florins) était à peine plus riche que Sant'Agostino de Pise (12 conventuels en 1505 pour 700 florins en 1503). L'accès à de nouveaux bénéfices consécutifs à l'union des monastères est sans doute la première explication à ces apparents paradoxes, mais il ne faut pas négliger la possibilité d'une coopération économique (prêts ou dons) entre les différentes maisons. Ainsi, en 1480, le monastère vénitien de San Salvatore avait semble-t-il contracté des dettes au point que celui de San Michele de Candiana doive le subventionner pendant trois ans. En contrepartie, le monastère vénitien devait s'abstenir de toute dépense superflue, notamment en ce qui concerne les décorations

1 Les dates rapportées ici sont celles de la *Brevis collectio* et correspondent le plus souvent à l'approbation apostolique de l'union. Selon le cas, elles peuvent différer du premier contrat et de l'installation effective des chanoines. Bien que l'on puisse prendre ici en compte les unions postérieures à 1508, signalons l'union de San Lorenzo fuori le mura (Rome, 7 novembre 1511, pas de bénéfices mentionnées), de Santa Maria fuori le porta (Lucques, 27 avril 1512, 90 florins) et de Sant'Agnello (Naples, 24 mars 1517, 24 florins). Les *canoniche* et églises rattachées à la congrégation mais dépourvues des revenus (comme les convents soumis à son autorité) n'ont pas été retenues ici.

2 Il n'est pas clair dans quelle mesure Saturnius distinguait les « florins d'or » des « florins ». Dans le cas où ces derniers sous-entendraient un florin d'argent, les bénéfices de San Salvatore de Bologne seraient à peu près identiques à ceux de son homonyme vénitien.

et la construction de nouveaux édifices¹. De même, en 1498, le monastère de Sant'Antonio à Venise ne bénéficiait pas de revenus lui permettant d'entretenir un personnel nécessairement nombreux du fait de son succès auprès de la société civile. Il fut donc contraint de recourir à l'aide de San Salvatore et San Michele, le premier s'engageant à fournir 30 muids de froment (sec et tamisé), le second s'appuyant sur une fondation testamentaire pour procurer à son voisin légumes et vin².

Les bénéfices de ces 27 monastères et/ou églises dont Saturnius a précisé le montant s'avèrent donc incapables de rendre compte de l'état économique de la congrégation au début du XVI^e siècle et du poids de chacun des monastères. En revanche, les actes rapportés par le *Primus liber actorum* font état à plusieurs reprises de taxes imposées aux prieurs conventuels afin de financer les visites annuelles et d'indemniser les monastères accueillant le chapitre général. Bien qu'elles n'indiquent pas le montant des bénéfices conventuels, ces taxes présentent le double avantage d'être plus proches de la parution du *Laude libro primo* et de refléter de manière synchronique le poids économique relatif de chaque monastère. En 1502, le chapitre général est financé³ à hauteur de trente ducats répartis entre le prieur général (3 ducats), les prieurs des monastères de Venise, Bologne (San Salvatore), Candiana, Mantoue, Trévise, Gubbio, Florence, Ravenne, Forlì, Fano et Brescia (2 ducats chacun) et ceux de Sienne, Abano, Isola vicentina, Pérouse et Rome (1 ducat chacun). Étaient donc tacitement exemptés les monastères et *canoniche* unis depuis moins de six ans (Mirandola, 5 résidents ; Orvieto, 11 ; Modène, 3) et plus généralement tous ceux comptant moins de 10 résidents (Santarcangelo, 1 ; Cortona, 2 ; Rome (San Giovanni Novello), 2 ; Cagli, 4 ; Urbino, 8 ; Reggio, 9 ; Piacenza, 9 ; Gênes, 10)⁴. L'absence de taxe pour Sant'Antonio de Venise s'explique probablement par sa situation économique en 1498. Aucun élément ne vient en revanche expliquer l'exemption de Santa Maria de Ferrare, mais il n'est pas impossible que le monastère se soit trouvé sans une situation analogue.

1 « Ordinatam fuit quod monasterium Candianæ pro subventionem det monasterio Sancti Salvatoris de Venetiis redditus suos annos usque ad triennium deductis eorum debitis et expensis necessariis ut ordinabunt prior generalis et visitatores: et quod monasterium Sancti Salvatoris debeat abstinere a superfluis expensis, videlicet paramentis, edificiis et similibus, quod si contrafactum fuerit subeat infrascriptam penam », *Primus liber actorum*, 1480, f. 141.

2 « Nos supradictus generalis una cum venerabilibus patribus diffinitoribus nostri capituli generalis statuimus et ordinamus que prior et conventus nostri monasterii sancti Michaelis de candiana obligatus sit et dare annuatim teneatur priori et conventu prefati monasterii sancti Antonii modia triginta frumenti mundi, sicci et bene cribellati computatis ducatis xxx^{ta} duobus, quos ex instrumento donationis domini presbyteri Nicolai de Lacamia monastero S. Salvatoris venetiarum, eidem singulis annis dare tenetur, et vinum et legumina consueta secundum suam possibilitatem et voluntatem [...] », *id.* 1498, f. 212^v. Voir aussi Elena Quaranta, *op. cit.*, p. 370.

3 « In hoc po capitulo obtentur fuit quod Piores infrascriptorum venientes ad capitulum generale cum suis sociis: et reverendus Patre generalis portent secum infrascriptas pecunias pro subsidio monasterii in qui celebrandum est capitulum generale [...] », 1502, f. 229-229^v, confirmé en 1503, f. 234^v et 1504, f. 239^v.

4 En 1502, Sant'Agostino de Nicosia, Santa Maria de Benevento et San Michele Archangelo de Lucques n'étaient pas encore unis.

Contextes

Cette répartition du financement du chapitre général ne reflète nullement les revenus des monastères au moment de leur union. À titre d'exemple, San Giovanni Evangelista de Ravenne et San Daniele de Abano, tous deux dotés de 190 florins en 1459 et 1451 ont respectivement été taxés à hauteur de 2 et 1 ducats ; San Pietro in Vincoli de Rome ne payait en 1502 qu'un seul ducat alors qu'à son entrée dans la congrégation, ses revenus étaient deux fois supérieurs à ceux de San Donato de Florence, taxé à hauteur de 2 ducats. En revanche l'imposition de 1502 correspond pleinement à la hiérarchie établie plus haut sur la base des niveaux liminaires de population. Bien que les revenus d'un monastère ne puissent entièrement conditionner la dimension de son personnel, on constate une tendance à répartir les taxes en fonction du nombre de résidents. À l'exception de Sant'Antonio de Venise et Santa Maria de Ferrare, le personnel de tous les monastères taxés à hauteur de 2 ducats a une limite égale ou supérieure à 18 ; celui des monastères taxés à hauteur de 1 ducat a des limites comprises entre 11 et 18 ; celui des monastères exemptés a une limite qui ne dépasse pas 11 conventuels¹. On entrevoit une première hiérarchisation du potentiel économique assez satisfaisante puisqu'elle permet d'organiser les monastères en trois grandes catégories. Des listes d'imposition plus anciennes (reposant donc sur des situations économiques et démographiques très différentes) permettent de confirmer cette hiérarchie pour les monastères unis durant les périodes concernées.

En 1442, 1443 et 1445, les 5 monastères formant alors la congrégation de San Salvatore ont été imposés selon une trame plus fine qu'en 1502 mais qui en conserve la structure générale. Les monastères y apparaissent invariablement dans la succession (niveau d'imposition décroissant) : Venise, Bologne, Gubbio, Florence, Sienne. Le financement des visites en 1466 par les 11 monastères présente une situation analogue, Candiana ayant rejoint les deux maisons les plus riches, Mantoue et Trévise celles aux revenus moyens, Isola Vicentina et Abano les plus pauvres. On ne constate que deux anomalies. Les deux monastères de Gubbio et celui de Ravenne faisaient partie des moins imposés, alors qu'ils appartenaient aux plus riches en 1502. Cette inversion montre les limites descriptives de l'imposition de 1502 dont les tranches (0, 1 et 2 ducats) sont trop peu différenciées pour fournir une grille de lecture adéquate. Bien que les bénéfices de chaque maison aient nécessairement évolué durant la quarantaine d'années qui les sépare, il est tentant d'affiner les trois grandes catégories mises en évidence précédemment par celles qui émergent de la liste de 1466. Si cette dernière ne modifie pas les deux tranches inférieures, elle permet de discrétiser nettement la tranche supérieure qui peut être divisée en plusieurs tranches intermédiaires. Ces

¹ La seule incohérence entre ces deux listes se trouve entre Santa Maria de Sienne, taxé de 1 ducat, et San Paterniano de Fano, taxé de deux ducats. Les deux monastères ont un personnel limité à 18 conventuels, mais le premier pouvait sembler légèrement plus peuplé (18/20) que le second (18). Cette inversion est toutefois anecdotique, une différence de 2 résidents ne pouvant rendre compte d'une situation économique.

Le Laude libro primo et son auteur au prisme de la congrégation de San Salvatore

Taxes conventuelles, 1442-1466	Financement global		Financement des visites		
	1442 ²	1445 ³	1443 ⁴	1445 ⁵	1466 ⁶
San Salvatore (Venezia)	35 florins	40 florins	5 florins	6 florins	10 ducats
San Salvatore (Bologna)	25 florins	30 florins	3 florins	4 florins	10 ducats
San Michele (Candiana)					10 ducats
San Ruffino (Mantova)					6 ducats
Santa Maria (Treviso)					4 ducats
Sant'Ambrogio (Gubbio)	10 florins	20 florins	2 florins	3 florins	
San Donato (Firenze)	7 florins	10 florins	1 florin	1 florin	3 ducats
Santa Maria (Siena)	3 florins	5 florins	1 florin	1 florin	3 ducats
San Secondo + Sant'Ambrogio (Gubbio)					2 ducats
San Giovanni (Ravenna)					2 ducats
Santa Maria (Isola Vic.)					1 ducat
San Daniele (Abano)					1 ducat

diverses catégories d'imposition peuvent être rapportées aux limites démographiques étudiées plus haut. Malgré l'absence de lien causal nécessaire entre ces deux critères, on observe une tendance de regroupement des monastères en fonction de leur revenus et de leur population. Il est donc possible, de manière plus empirique que systématique, d'estimer leur poids relatif dans la congrégation. Utilisant des limites maximales de population, on ne peut traiter ici que des monastères dont la population semble stabilisée en 1508 (sans pour autant oublier Sant'Agostino de Nicosia, tout juste uni à cette date mais dont les bénéfiques de 700 florins n'étaient certainement pas été négligeables). La confrontation des niveaux d'imposition et des seuils de population met en évidence plusieurs ensembles dans lesquels se regroupent des monastères ayant plusieurs caractéristiques communes (c'est-à-dire appartenant au moins à deux tranches dans les trois séries confrontées).

Seul Sant'Antonio de Venise, pour lequel on ne dispose pas de données économiques et dont les seuils démographiques sont incertains ne peut s'y insérer de manière convaincante. Les deux monastères de Gubbio, réunis à cette date en un seul prieuré, posent également un problème puisque leur population globale est largement supérieure à leur imposition en 1466. Il est possible que celle-ci n'implique que l'un des deux monastères. On a donc choisi de prendre en considération leur hypothétique population individuelle qui permet de rendre leur catégorisation cohérente. Bien qu'il appartienne à deux tranches d'imposition différentes, le monastère de Sienne peut se positionner

2 « Ista est exactio sive pecuniarum impositio in presenti anno cuilibet conventi imposita a generali capitulo », *Primus liber actorum*, 1442, f. 46.

3 « Item impositae fuerunt conventibus nostris pecunie pro necessitatibus nostri ordinis ad capitulum deferende sicut est solitum addendo omnibus [...] », 1445, *id.*, f. 53.

4 « Item ab eodem capitulo exactionis pecuniarum quibuslibet conventibus iniuncte fuerunt prout in generali capitulo immediate celebrato clarius patet, hoc addendo que visitatoribus a capitulo constitutis pro expensis in itinere faciendis [...] » *id.*, 1443, f. 48.

5 « In eodem capitulo pro visitatoribus cum ituri erunt ad faciendum visitationes quascumque ut premissum est impositae fuerunt infrascripti pecunia quibusque conventibus » *id.*, 1445, f. 52.

6 « Item per ipsos patrem Generalem et diffinitores declarate fuerunt taxe pro singulis conventibus tradende ipsi Priori generali et sociis eius pro visitationibus totius religionis faciendis », *id.*, 1466, f. 101^v.

Contextes

dans la catégorie intermédiaire qui correspond à ses limites de personnel, mais sa faible taxe de 1502 le situe également dans une zone transitoire. Il en va de même de San Donato de Florence qui se trouve dans une tranche d'imposition supérieure à sa population. Les monastères réunissant moins de 17 résidents sont plus difficilement départageables que ceux dont les familles sont plus importantes car on y trouve majoritairement des maisons qui n'étaient pas agrégées en 1466. Pour la plupart d'entre eux, on ne dispose donc que de deux séries, ce qui ne permet pas d'établir des catégories satisfaisantes. Comme on l'a dit, les monastères exonérés en 1502 avaient des limites de population inférieures à 10 et/ou étaient récemment unis dans la congrégation. Bien que plusieurs d'entre eux, du fait de l'évolution du personnel conventuel, aient en 1508 un seuil démographique supérieur à 10, on a privilégié le seuil d'imposition (qui repose sur des données moins fluctuantes) pour les départager. Formées à partir de données relativement restreintes, les cinq catégories conventuelles ainsi mises en évidence sont largement sujettes à l'interprétation. Elles doivent être considérées comme des regroupements de tendance et non comme des ensembles objectifs et finis.

Hiérarchisation des monastères en 1508 selon les critères économiques et démographiques

	synthèse	1466	1502	limites pop. 1508	
San Salvatore (Venezia)	I	10 ducats	2 ducats	de 30 à 45	
San Salvatore (Bologna)					
San Michele (Candiana)					
Sant'Antonio (Venezia)	estimation difficile		?	de 25 à 29	
San Ruffino (Mantova)	II	6 ducats	?		
Santa Maria (Treviso)		4 ducats			
Santa Maria (Ferrara)					
San Donato (Firenze)		3 ducats			
Santa Maria (Forli)	III			de 18 à 22	
San Giovanni (Brescia)					
Santa Maria (Siena)					
San Giovanni (Ravenna)		2 ducats			
S. Secondo/S. Ambrogio (Gubbio)		estimation difficile			
San Paterniano (Fano)					
Santa Maria (Siena)			1 ducat		
Santa Maria (Isola Vic.)	IV	1 ducat		de 10 à 17	
San Daniele (Abano)					
Santa Maria (Perugia)					
San Pietro (Roma)					
San Marco (Reggio)	V		0 ducat	10 et moins	
Santa Maria (Genova)					
Santa Eufemia (Piacenza)					
Sant'Agata (Urbino)					
Santa Maria (Cortona)					

Hierarchisation politique des monastères au début du XVIe siècle

La structure conventuelle de la congrégation ne saurait toutefois être limitée aux seules dimensions économiques et démographiques. La localisation des instances décisionnelles en constitue également un critère déterminant dans la mesure où, en l'absence de maison-mère revendiquée, elles ne disposaient pas d'un siège physiquement matérialisé. Le lieu de résidence des quatre prélats dotés du pouvoir exécutif (prieur général et visiteurs) est peut-être moins significatif que l'on pourrait imaginer dans un premier temps. Il relève en effet autant des décisions capitulaires que d'intérêts personnels. Les prieurs généraux séjournent ainsi fréquemment dans le monastère de la ville dont ils sont originaires, ou dans lequel ils ont passé le plus de temps dans la qualité de prieur conventuel. Par ailleurs, les visites constituant l'essentiel de leur charge, ils ne pouvaient séjourner dans leur monastère de résidence que de manière épisodique. Il n'est donc pas certain que le séjour du prieur général ou d'un visiteur dans un monastère particulier ait pu participer à la formation d'un « centre de pouvoir » effectif. En revanche, les monastères dans lesquels se tenaient les chapitres généraux sont susceptibles d'avoir bénéficié d'une certaine aura. Leur prieur conventuel était automatiquement désigné comme vicaire général du chapitre et le « capitulant âgé » collaborant avec le définitoire était fréquemment choisi parmi leurs résidents. De plus, en accueillant le chapitre général, ces monastères étaient *de facto* désignés comme lieu du pouvoir législatif et, dans une certaine mesure, judiciaire. Les délibérations capitulaires ne prenant leur valeur constitutionnelle qu'après trois confirmations successives, leur identification revêtait une importance fondamentale. La précision du lieu et la date, unique moyen de distinguer des amendements ou des décrets identiques, constituaient ainsi la condition de leur application juridique. C'est donc toujours en référence aux monastères dans lesquels s'étaient tenus les chapitres précédents que devaient se dérouler les discussions entre capitulants.

Malgré l'absence de localisation stable du pouvoir législatif, conséquence de sa concentration au niveau capitulaire et de la suppression du vœu de stabilité, les monastères accueillant le chapitre général en étaient la principale représentation physique. Les motivations et des enjeux présidant au choix des monastères destinés à accueillir les chapitres généraux restent assez obscures. Décidé durant le chapitre général (donc un an auparavant) par le prieur général et le définitoire, le choix du monastère devait répondre à des exigences internes, mais sans doute également externes, l'élection de prélats n'étant jamais totalement indifférent aux autorités locales, religieuses ou civiles. Il est possible d'avancer quelques points susceptibles d'être intervenus : un monastère devait avoir la capacité d'accueillir l'ensemble des capitulants dont le nombre augmentait au fur à et mesure des

Contextes

unions (en 1508, le chapitre rassemblait au moins 65 capitulants) ; sa localisation devait permettre au plus grand nombre de s'y rendre dans les meilleurs délais (la vaste aire géographique couverte par la congrégation, allant de Benevento à Gênes, pouvait poser des problèmes logistiques importants) ; il devait pouvoir assumer en partie le financement du chapitre (malgré son financement par des taxes, tous les monastères ne pouvaient manifestement pas en supporter la charge) ; enfin, bien que la congrégation soit exempte, il était nécessaire que le pouvoir local ne revendique pas le contrôle de l'élection des prélats exerçant sur son territoire.

Entre 1419¹ et 1508, 31 chapitres généraux se sont tenus à Bologne, 22 à Candiana, 16 à Florence, 6 à Gubbio (Sant'Ambrogio), 3 à Ravenne et Venise (Sant'Antonio), et 1 seulement à Sienne, Venise (San Salvatore), Gubbio (San Secondo), Mantoue, Isola Vicentina, Ferrare et Fano. Ce rapide aperçu laisse entrevoir la place prépondérante du monastère bolonais dans le dispositif décisionnel de la congrégation, mais celle-ci nécessite d'être discutée. En effet, l'arrivée incessante de nouveaux monastères entraînait une redéfinition permanente du *territoire* de la congrégation. Dans ce système évolutif, un monastère pouvait se marginaliser au cours du temps (notamment du fait de l'intégration de maisons plus grandes ou mieux situées) ou, au contraire, gagner en importance. Aussi, la localisation d'un chapitre général n'a-t-elle de valeur que dans une perspective diachronique, nécessitant d'être évaluée en regard de l'évolution de la congrégation. Les premiers chapitres généraux ont été organisés à Sant'Ambrogio de Gubbio en alternance avec San Donato de Florence. Il est compréhensible qu'aucun chapitre n'ait eu lieu à Bologne avant la mort de son prieur perpétuel (Francesco Ghisilieri) en 1429, mais contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, ce n'est qu'en 1433 (au moment du décès de Stefano Agazzari) que s'est tenue la première assemblée capitulaire du monastère bolonais. Entre 1419 et 1432, celui-ci était donc exclu du dispositif hiérarchique qui se concentrait à part égale dans les deux maisons de la congrégation.

Entre 1433 et 1459, on constate l'émergence d'un second couple, Bologne ayant alors substitué Gubbio. Contrairement à la période précédente, la répartition des assemblées entre Florence (10 fois) et Bologne (17 fois) était assez inégale. Alors que la congrégation passait de 4 à 10 monastères, la position centrale de Bologne n'a pas été concurrencée par les autres maisons (on observe un ultime chapitre à Sant'Ambrogio et un autre à Santa Maria de Sienne, seize ans après son union). À partir de 1460, se formait un troisième couple dans lequel San Michele de Candiana a remplacé San Donato de Florence. Cette date marque le début d'une nette accélération de

¹ Avant l'union de San Salvatore de Bologne et de Sant'Ambrogio de Gubbio en 1418, les chapitres étaient par définition conventuels.

Successions des chapitres généraux, 1419-1508

Gubbio 1	1414	x x x
Bologna	1418/19	x
Firenze	1420	x x
Siena	1434	x x
Venezia 1	1441/42	1
Candiana	1450	x x
Gubbio 2	1455/56	x x
Mantova	1458/59	x
Ravenna	1459/60	x
Abano	1460/61	x
Treviso	1462	x
Isola Vic.	1462	x
Roma 1	1468	x
Perugia	1468/69	x
Ferrara	1473	x
Venezia 2	1471/75	x
Cagli	1475/83	x
Forlì	1477	x
Reggio	1478	x
Fano	1480	x
Urbino	1481/82	x
Brescia	1485	x
Genova	1486/87	x
Cortona	1488	x
Roma 2	1489	x
Piacenza	1491	x
Mirandola	1496	x
Orvieto	1498/99	x
Modena	1501	x
Nicosia	1504	x
Benevent.	1506	x
Lucca	1507	x
Gubbio (1)	1433	?
Gubbio (2)	1440	?
San Secondo	1443	?
San Giovanni Novello	1446	?
Venezia (1)	1449	?
Venezia (2)	1451	?
San Pietro in Vincoli	1453	?
San Salvatore	1454	?
Regolino de Sienne	1457	?
Agazzari	1458	?
Stefano de	1459	?
San Pietro in Vincoli	1460	?
San Salvatore	1461	?
Venezia (1)	1462	?
Venezia (2)	1463	?
San Pietro in Vincoli	1464	?
San Salvatore	1465	?
Regolino de Sienne	1466	?
Agazzari	1467	?
Stefano de	1468	?
San Pietro in Vincoli	1469	?
San Salvatore	1470	?
Venezia (1)	1471	?
Venezia (2)	1472	?
San Pietro in Vincoli	1473	?
San Salvatore	1474	?
Regolino de Sienne	1475	?
Agazzari	1476	?
Stefano de	1477	?
San Pietro in Vincoli	1478	?
San Salvatore	1479	?
Venezia (1)	1480	?
Venezia (2)	1481	?
San Pietro in Vincoli	1482	?
San Salvatore	1483	?
Regolino de Sienne	1484	?
Agazzari	1485	?
Stefano de	1486	?
San Pietro in Vincoli	1487	?
San Salvatore	1488	?
Regolino de Sienne	1489	?
Agazzari	1490	?
Stefano de	1491	?
San Pietro in Vincoli	1492	?
San Salvatore	1493	?
Venezia (1)	1494	?
Venezia (2)	1495	?
San Pietro in Vincoli	1496	?
San Salvatore	1497	?
Regolino de Sienne	1498	?
Agazzari	1499	?
Stefano de	1500	?
San Pietro in Vincoli	1501	?
San Salvatore	1502	?
Regolino de Sienne	1503	?
Agazzari	1504	?
Stefano de	1505	?
San Pietro in Vincoli	1506	?
San Salvatore	1507	?
Venezia (1)	1508	?

Primus liber actorum, f. 24-25^v.

Deux chapitres généraux ont eu lieu en 1433 et 1440 à la suite du décès du prieur général (respectivement, Stefano de Agazzari et Regolino de Sienne).

Gubbio (1) = Sant'Ambrogio, Gubbio (2) = San Secondo, Roma (1) = San Giovanni Novello (palazzo Spinellis), Roma (2) = San Pietro in Vincoli, Venezia (1) = San Salvatore, Venezia (2) = Sant'Antonio.

Contextes

l'expansion de la congrégation. Aussi, bien que la prédominance de Bologne et Candiana soit restée globalement stable jusqu'en 1508, leur poids respectif a nettement évolué. Plus de la moitié des chapitres bolonais ayant eu lieu durant la période précédente, le monastère de Candiana dominait largement avec 22 sessions, mais sa position s'est construite très progressivement. Entre 1460 et 1474, le rapport entre les deux monastères était très équilibré chacun accueillant 6 ou 7 chapitres, dans une alternance presque régulière. Jusqu'en 1474, on ne rencontre encore que très peu de chapitres tenus en dehors du couple principal : San Salvatore de Venise et San Secondo de Gubbio sont les seules exceptions. Par la suite, l'organisation des chapitres a connu un changement de régime nettement marqué. Bologne ne les accueillait plus que tous les 3 ou 4 ans (8 fois au total), tandis que Candiana restait un centre constant avec un chapitre au moins tous les 2 ans (15 fois en tout). Dans le même temps, la croissance de la congrégation s'accompagnait d'une diversification des lieux dans lesquels étaient tenus les chapitres : San Giovanni Evangelista de Ravenne et Sant'Antonio de Venise ont été choisis à trois reprises et les monastères n'ayant accueilli qu'un seul chapitre se sont multipliés (San Ruffino de Mantoue, Santa Maria de Isola Vicentina, Santa Maria in Vado de Ferrare et San Paterniano de Fano).

Du point de vue géographique, les monastères de Gubbio et Florence, malgré leur influence passée, ne pouvaient pas être perçus comme des centres privilégiés du pouvoir par les contemporains de Dammonis. De même, malgré son poids historique, San Salvatore de Bologne devait apparaître comme un centre complémentaire de San Michele de Candiana où avait lieu la majorité des chapitres. La prédominance du monastère de Candiana et, dans une moindre mesure, de celui de Bologne, s'explique naturellement par leurs dimensions et leur revenus. Ils font tous deux partie de la première catégorie conventuelle mise en évidence plus haut. L'absence de San Salvatore de Venise, premier monastère dans cette catégorie, n'en est que plus criante¹. La maison la plus riche et potentiellement la plus peuplée de la congrégation n'a accueilli qu'un seul chapitre en 1462, ce qui du point de vue de 1508, l'exclut totalement du dispositif de pouvoir. De manière plus générale, les monastères vénitiens n'étaient pas mieux représentés que celui de Ravenne qui n'apparaît que dans la troisième catégorie. Des raisons politiques expliquent peut-être la sous-représentation de ces monastères dans le système décisionnel de la congrégation. On ne peut en

1 On a limité quelque peu artificiellement le *territoire* de la congrégation à sa seule dimension matérielle. Sur le plan humain, Venise est loin d'être séparée du pouvoir. Durant cette même période (1474 -1508), les chanoines élus pour la première fois prieurs généraux élus étaient majoritairement vénitiens (5 sur 8) : Zacharias Franciscus de Venezia (1474), Petrus Michelis de Venezia (1488), Joannes Franciscus Antonii de Venezia (1491), Joannes Maria de Venezia (1494) et Seraphinus Balthazaris de Venezia (1506). Les trois autres étaient bolonais : Mattheus Lucem de Bologna (1490), Petrus Gasparis de Bologna (1497) et Joannes Batista Laurentii de Bologna (1507). La question de l'origine des chanoines est discutée *infra* p. 269.

effet exclure que la congrégation, bien que théoriquement exempte, ait aspiré à se soustraire à la politique ecclésiastique de la Sérénissime qui, afin de mieux contrôler la circulation des bénéfices et prébendes, cherchait à influencer les nominations de prélats¹. Bien que situé sur la *terraferma* vénitienne, le monastère de Candiana (dans le diocèse de Padoue) offrait peut-être un lieu de substitution à San Salvatore, un centre majeur de la ville que Manfredo Tafuri a pu qualifier de « *tempio in viceribus urbis* » faisant l'objet de toute l'attention des autorités politiques².

Si les monastères les plus fréquemment sélectionnés appartiennent tous aux catégories les plus riches et les plus peuplées, ceux n'ayant accueilli qu'un seul chapitre s'avèrent relativement indifférenciés. Outre San Salvatore de Venise (catégorie I), on trouve San Ruffino de Mantoue et Santa Maria in Vado de Ferrare (catégorie II), San Paterniano de Fano (catégorie III) et Santa Maria de Isola Vicentina (catégorie IV). L'absence de monastères appartenant à la cinquième catégorie n'a rien de surprenant. Leur faibles revenus et le nombre restreint de leur personnel conventuel (donc leur petite taille) en est certainement la première raison. Toutefois les conditions matérielles n'expliquent pas tout. Durant la période considérée, à 6 reprises (peut-être 7), le chapitre n'a pas eu lieu dans le monastère désigné l'année précédente³. Entre 1474 et 1508, deux des quatre monastères n'ayant accueilli qu'un seul chapitre (Isola Vicentina et Fano) s'avèrent ainsi avoir été des lieux de remplacement, Candiana étant par ailleurs choisi comme principal monastère de substitution. À la rareté du choix de ces monastères s'ajoute donc un caractère accidentel. On ignore les raisons de ces modifications, mais plusieurs facteurs semblent évidents. Elles entraînent une nette diminution du nombre de monastères accueillant le chapitre (Gubbio, Sienne et Reggio ont été « supprimés »), et surtout une réduction de l'aire géographique concernée. La tenue d'un chapitre à Gubbio (2 fois) et à Sienne eût impliqué des déplacements plus longs et plus nombreux. Ainsi, entre 1474 et 1508, le chapitre général n'a été organisé que deux fois au sud de Ravenne (Florence et Fano). Par ailleurs, la tendance à éviter les petits monastères semble assez marquée. En 1500, le définitoire avait choisi le monastère de Bologne pour l'année suivante, mais le patricien Andrea de Zoboli⁴, dotateur de San

1 Sur la question de la « chasse aux bénéfices ecclésiastiques » de la part des patriciens vénitiens, cf. Giuseppe Del Torre, « Stato regionale e benefici ecclesiastici: vescovadi e canonicati nella terraferma veneziana all'inizio dell'età moderna ».

2 Manfredo Tafuri, *Venezia e il rinascimento*, p. 24-78. San Salvatore est l'une des sept églises réputées avoir été fondées par l'évêque Magno. Le Conseil des dix a largement contribué au financement de la construction de l'église et du monastère attenant entre 1506 et 1508. Le dédicataire du *Laude libro primo* fut l'un des principaux interlocuteurs entre la congrégation et le gouvernement vénitien. La documentation est publiée par Tafuri, *op. cit.*, p. 69-78.

3 En 1475, le chapitre général s'est tenu à Isola Vicentina au lieu de San Secondo de Gubbio ; en 1477, à Candiana au lieu, de nouveau, de Gubbio ; en 1484 à Fano au lieu de Candiana ; en 1485 à Candiana au lieu de Sienne ; en 1486, à Candiana à lieu de Ravenne ; en 1503 à Candiana au lieu de Reggio.

4 « Item ad eisdem Reverendiis patribus generale et diffinitoribus ordinatus fuit quod sequens capituli generale

Contextes

Marco (Jesu Christo) en faveur des chanoines de San Salvatore¹, semblait désirer qu'il soit organisé à Reggio. Le chapitre de 1501 a eu lieu à Bologne, mais en 1502, il était décidé qu'il se tiendrait l'année suivante à Reggio². Bien que ce choix ait manifestement été conditionné par un souhait du bienfaiteur Zoboli, le chapitre de 1503 a finalement été organisé à Candiana. La tenue du chapitre général dans l'un de ces monastères semble donc relever de l'exception et il n'est pas certain que pour un homme au fait des conditions de sa sélection, elle ait représenté le signe d'un ancrage dans le dispositif du pouvoir de la congrégation.

Bien qu'aucun chapitre ne se soit jamais tenu à San Pietro in Vincoli, le monastère romain jouait un rôle important dans l'organisation de la congrégation. En tant que siège du procureur général et monastère le plus proche du Vatican après l'annexion de San Giovanni Novello à la Capella Giulia³, il représentait un lien direct avec l'autorité pontificale. Jules II ayant manifesté son intérêt pour la basilique romaine en entreprenant d'y faire construire son tombeau par Michel-Ange en 1505, la perception de ce lien devait être particulièrement marquée au début du XVI^e siècle⁴. En réunissant dans le même chapitre de la *Brevis Collectio* l'histoire des unions de Santa Prisca, San Giovanni Novello et San Pietro in Vincoli⁵, Saturnius soulignait l'importance accordée par la

celebretur in nostro monastero sancti salvatoris de Bononia legitimo impedimento cessante. At si dominus Andreas Zobolus requisierit idel capituli fieri in nostro monastero Jesu christi de Regio concedatur », *Primus liber actorum*, 1500, f. 219^v.

- 1 « Canonica Sancti Marci de Regio [...] fuit à Sixto papa iii Reverendo ac Magistro domino Philippa de Zobolis de regio abbati Sancti Prosperi extra muros dictae urbis: et subsequenter episcopo comocleni ad hoc ut pariter cum germano suo magistro domino Andrea: pro sue familiae animarum salute prepositura canonicorum regularium Sancti Augustini sub titulo Transfigurationis domini nostri Jesu christi, in ea construerent et dotarent », *id.*, f. 13. Les conditions de l'installation des chanoines à Reggio et le décès de Andrea de' Zoboli à San Marco en 1527 sont rapportés par Camillo Affarosi, *Memorie istoriche del monastero di S. Prospero di Reggio*, t. 2, p. 86-94. Andrea de' Zoboli était le cousin (ou le frère ?) de Filippo de' Zoboli, évêque de Comacchio, abbé de San Prospero de Reggio. Il semble avoir été une figure dominante de la vie politique de Reggio. Il fut envoyé le 27 novembre 1482 par Ercole d'Este comme ambassadeur à Venise alors que les troupes vénitiennes assiégeaient Ferrare. Cf. Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, t. 4, p. 408-409.
- 2 « Item ordinatus fuit quod sequens capitulum generale celebratur in nostro monastero domini nostri Jesu Christo [San Marco] si placuerit Magistro domino Andrea de Zobolo », *id.*, 1502, f. 229^v.
- 3 Situé près de la Porta angelica (ou San Pietro ?) au pied de Saint Pierre, le prieuré de San Giovanni Novello a d'abord été confié par Tommaso Spinelli à la congrégation des chanoines de Latran en 1456 (en présence de Antonione Pierozzi). Plusieurs auteurs évoquent une présence ou une tutelle bénédictine vers 1467, année d'union à la congrégation de San Salvatore. Le 3 février 1511, Jules II en faisait un bénéfice de la Cappella Giulia (pour financer les chœurs). Cf. Philip Joshua Jacks, Caferro, *The Spinelli of Florence: Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, 2001, p. 63 et 68-71; Marc Dykmans, « Du Monte Mario à l'escalier de Saint-Pierre de Rome », p. 578-580). En termes géographiques, l'union en 1512 de San Lorenzo fuori le mura n'a pas compensé la perte du petit prieuré de San Giovanni.
- 4 Encore cardinal, Giuliano Della Rovere avait le titre cardinalice de San Pietro in Vincoli et fut promoteur de l'union en 1484.
- 5 Les 5 cinq chanoines députés dans l'église du mont Aventin en 1457 n'y ont séjourné que quelques jours, quatre d'entre eux ayant succombé à « d'intenses brouillards » (probablement des miasmes), ce qui contraignit la congrégation à l'abandonner : « pro ipsius congregationis commodo et utilitate anno domini Mccccclvii oblatum sibi fuit antiquissimum ac celeberrimum monastero sanctae Prisce in monte adventino situm: quo ab ipsa congregatione

congrégation à l'acquisition d'une maison à Rome (*cum congregatio nostra maxima teneretur desiderio obtinendi locum in alma urbe Roma*)¹. Aussi, bien que San Pietro in Vincoli ne se soit développé que très lentement, sa population atteignant environ 25 conventuels durant la décennie précédant le sac de 1527 (par la suite, elle retrouvait sa limite initiale de 17 résidents) et malgré ses revenus médiocres, le monastère se distinguait nécessairement des autres maisons possédant des caractéristiques économiques et démographiques analogues.

Au début du XVI^e siècle, le *territoire* de la congrégation s'avère ainsi avoir été constitué, d'un point de vue politique, économique et démographique, de monastères organisés en cercles successifs d'importance. Si l'on constate l'existence d'un centre, celui-ci n'était pas matérialisé par une unique maison-mère, mais par trois monastères (Bologne, Candiana et Venise) dont la valeur dépendait du critère considéré. La dimension politique était représentée par San Michele de Candiana et, dans une moindre mesure, San Salvatore de Bologne. La dimension économique et démographique était en revanche dépendante de San Salvatore de Bologne et de San Salvatore de Venise. Autour de cet axe, gravitaient plusieurs maisons intermédiaires susceptibles d'accueillir de temps à autre un chapitre général (Venise (Sant'Antonio), Ravenne, Mantoue, Ferrare). Il est probable que le monastère de Florence, pourtant parmi les plus anciens, ainsi que ceux de Gubbio, Fano et Sienne, aient pâti de leur position relativement excentrée par rapport aux trois monastères précédents. Venaient ensuite quelques monastères également intermédiaires (Trévise, Forlì, Brescia) mais déconnectés des cercles décisionnels, puis le dernier cercle constitué de monastères trop récemment unis ou trop peu peuplés pour peser effectivement dans la congrégation. Dans sa configuration la plus large, ce *territoire* se concentrait donc dans le trapèze Florence-Ravenne-

directi quidam canonici sub cura patris Petri Laurentii de florentia sub titulo vicarii: ob aeris intemperiem plurimum vexati adeo ut infra paucos dies quatuor ex ipsis occumere fuerunt coacti: eundem locum desere fuerunt astricti », *id.*, f. 15^v-16.

« Postea vero anno domini Mcccclxvii die xxii Januarii: Nobilis vir dominus Thomas de Spinellis de florentia congregationi nostrae donavit quoddam suum palacium cum omnibus suis juribus cum adiuncto sibi parvo sacello in honorem beati Jo. baptiste consecrati: in loco dicto ponticuli extra portam urbis quae sancti Petri dicitur ut viridaria aut de bel videre: quem locum dato uno presidente cum aliquibus canonicis, qui primus fuit frater Petrus Michaelis de venetiis pro residentia Generalis procuratoris congregationis constituerunt: Ipse vero titulus anno domini Mcccclxxvi in prioratus erigitur et subsequenter inter capituli generalis electores communeratur, addito sibi cum eademmet gratia anno Mcccclxxix vicario. Usque ad unionem sancti Petri advincula quo tempore ipse titulus in vocalem tamen et titularem redactus fuit, usque ad annum MDXI quo die iii february illud palacium consenciente religione seu congregatione nostra sanctissimus Julius papa ii pallacio apostolico applicuit et sue capelle anexuit et incorporavit », *id.*, f. 16.

« Cum vero ipse sanctissimus Julius adhuc esset cardinalis episcopus hostiensis et summus penitentiarius cum maxima instantia obtinuit ut congregatione nostrae unitetur plenarie conventus sancti Petri advincula de Urbe cuius ipse erat titularius: per resignationem prioris generalis congregationis fratrem sancti Ambrosii ad nemus de Mediolano cui fuerat unitus: que omnia sanctissimus Innocentius papa viii per suas datas Rome die nona Augusti anno quinto sui pontificatus et domini Mcccclxxxix confirmata fuerunt » *id.*, f. 16-16^v.

1 *id.*, f. 15^v.

Contextes

Venise-Mantoue et, de manière plus restreinte, dans le triangle Bologne-Ravenne-Venise. Cela n'est certainement pas un hasard si le centre politique le plus récurrent (Candiana) se trouvait être le monastère le plus riche situé à l'intérieur de cette zone. Légèrement décalé dans ce système géographiquement très circonscrit au centre-nord, San Pietro in Vincoli formait un pont entre la congrégation et la curie romaine, autant qu'une fenêtre garantissant sa visibilité devant l'autorité pontificale.

3.2 Innocentius Corradi de Cologne et les chanoines ultramontains

Aussi schématique soit-elle, cette esquisse du *territoire* dans lequel évoluait l'auteur du *Laude libro primo* permet de mieux apprécier les données biographiques d'une carrière ecclésiastique qui, jusqu'à présent, n'était constituée que d'une succession de lieux et de dates. Innocentius Corradi de Cologne (fl. 1496-1511), dont on a vu qu'il peut être le plus probablement identifié avec Innocentius Dammonis, a essentiellement évolué dans les monastères de la congrégation les plus significatifs en termes démographiques, économiques et/ou politiques. Au cours d'une carrière relativement brève (16 ans), il a passé 6 ans à Bologne (1496-1498, 1504, 1509 et 1510) ; 3 ans à Rome (San Pietro in Vincoli, 1502, 1503 et 1511) ; 3 ans à Venise (San Salvatore, 1505, 1507 et 1508). Il n'a passé que 4 années dans des monastères relativement moins importants, dont 3 à Ferrare (1499-1501) et 1 à Brescia (1506). Innocentius Corradi a nécessairement prononcé ses vœux à Bologne où il a passé ses trois premières années. Son séjour à Ferrare coïncide donc avec la période durant laquelle il a dû être ordonné sous-diacre (au moins trois ans après la réception de l'habit, donc probablement 1499) puis diacre (au moins cinq ans après les vœux, donc 1501). Comme on l'a dit, son ordination au presbytérat (au moins sept ans après les vœux) a eu lieu au plus tôt en 1503 à San Pietro in Vincoli de Rome (et au plus tard en 1507 à San Giovanni Evangelista de Brescia où il fut élu capitulant). La chronologie de ses déplacements concorde ainsi parfaitement avec l'évolution-type d'une carrière telle que les constitutions la déterminent. Leur géographie renvoie presque systématiquement aux monastères les plus importants de la congrégation. Une fois ordonné prêtre, Innocentius Corradi ne s'en est éloigné que durant son année passée à San Giovanni Evangelista de Brescia.

L'origine des chanoines et le territoire de la congrégation

En minimisant les intérêts et stratégies individuels, la nature collégiale et élective des nominations aux prélatures implique que les clercs concernés aient bénéficié d'une reconnaissance et d'une certaine confiance de la part des instances décisionnaires de l'institution. L'élection à un

prieurat ou un vicariat témoigne donc des capacités d'un chanoine à assurer une charge dont l'ampleur est proportionnelle au poids institutionnel du monastère concerné, autant que du degré de son insertion dans le système politique de la congrégation. En revanche, les nominations non qualifiées sont, de ce point de vue, relativement peu significatives, mêmes lorsqu'elles concernent des monastères importants. Étant conditionnées par de trop nombreux facteurs, elles ne permettent pas, on l'a dit, d'en cerner les motivations. Ainsi, si l'on peut raisonnablement penser qu'en 1511, Innocentius Corradi de Cologne avait été jugé capable de promouvoir l'*arctior vita* et l'observance augustinienne à San Pietro in Vincoli de Rome (un monastère dont on a souligné l'importance dans les relations entre la congrégation et la curie romaine), on ne saurait tirer trop rapidement de conclusions de l'évolution de ce chanoine allemand dans un *territoire* italien qui, pour l'instant, n'a été observé que sous l'angle institutionnel. Toutefois, la carrière d'Innocentius Corradi avant son accession au vicariat romain n'est pas entièrement muette. La fréquentation de monastères périphériques n'offrant pas la même image de la congrégation que celle de monastères plus importants, il est possible, dans une certaine mesure, d'appréhender la portée de la revendication de son appartenance à la congrégation de San Salvatore dans la préface du *Laude libro primo*¹.

La perception du *territoire* formé par la congrégation ne saurait être conditionnée par la seule valeur institutionnelle des monastères fréquentés. En effet, tout chanoine résident dans le monastère de sa ville natale était amené à assurer le service d'une église dont il connaissait peut-être les fidèles et nécessairement les cultes spécifiques ou l'usage des confréries hébergées. À ce titre, cette résidence devait revêtir un sens et une valeur humaine bien différents que s'il officiait dans un lieu plus influent dans la congrégation, mais dont il ne partageait pas nécessairement la culture religieuse. Aussi la perception de la congrégation par un chanoine dépendait-elle à la fois de la valeur locale et institutionnelle des monastères qu'il fréquentait. Ceci soulève bien des questions lorsqu'il s'agit d'un chanoine issu d'une région où la congrégation n'était pas implantée car son attachement à un lieu donné ne va pas de soi. Lors de la parution du *Laude libro primo*, la congrégation rassemblait une population extrêmement variée, provenant des principaux centres urbains de l'Italie centrale et septentrionale comme des zones plus rurales de la Calabre ou du Piémont. On y relève également une part non négligeable de conventuels venant du nord de l'Europe, des régions slavophones et albanophones (parmi les commis, se trouvait également un Hongrois)². La présence de conventuels originaires de régions très éloignées du *territoire* formé par

1 Cette revendication de la part d'Innocentius Dammonis est discutée *infra* p. 280.

2 Le détail de la composition des familles conventuelles et le taux de représentation de chaque région entre 1489 et 1508 sont rapportés en annexe II.3-4.

Contextes

les monastères de la congrégation implique que des mécaniques de recrutement aient été à l'œuvre qui n'opéraient pas seulement au niveau local (les réseaux universitaires et réguliers ont pu y jouer un rôle important). L'aire géographique dont provenait la population conventuelle étant beaucoup plus vaste que celle couverte par l'implantation de la congrégation, le problème soulevé par l'appréciation de l'ancrage local ne concernait pas seulement les chanoines non-italophones (ou plutôt, présumés tels).

Dans un système largement fondé sur le renouvellement des prélatures et des familles conventuelles, le lieu de naissance ne constitue pas le seul facteur susceptible de générer une perception des monastères indépendante de leur valeur institutionnelle. La concentration récurrente de chanoines originaires d'une même région ou d'une même ville dans un lieu, peut en effet générer, quelle que soit sa localisation, un sentiment d'appartenance d'ordre humain plutôt que géographique. Ainsi, appréhender la « valeur » potentielle de la carrière de ce chanoine ultramontain suppose d'observer les tendances de regroupement dans chacun des monastères. Il n'est bien entendu pas question de retracer la carrière individuelle des 522 conventuels présents dans la congrégation en 1508. Spécifiant le plus souvent l'origine des chanoines, les listes de familles conventuelles du *Primus liber actorum* permettent d'apprécier quantitativement et qualitativement les multiples localités dont provenait l'ensemble de la population conventuelle, indépendamment de leur identité. Comme précédemment, une observation strictement synchronique de la population conventuelle en 1508 ne livre pas de renseignement fiable quant à ses diverses origines, les indications géographiques associées aux chanoines étant, dans le *Primus liber actorum*, sujettes à de grandes variations et un nombre important d'erreurs de copie ou d'omissions. Pour autant, il n'est pas utile de placer cette analyse dans une durée aussi longue que celle de la taille des monastères. En effet, le temps humain peut intuitivement paraître plus rapide que le temps institutionnel, impliquant des changements de situation plus nombreux. De plus, l'implantation géographique de la congrégation ayant considérablement évolué au cours du temps, des données trop éloignées du présent de l'enquête ne sauraient être représentatives de la manière dont les différentes familles conventuelles de la congrégation étaient structurées en 1508. On a donc limité la période étudiée à deux décennies (1489-1508), une « durée » qui correspond à l'échelle humaine et individuelle, autant qu'un « moment » où les principaux monastères de la congrégation étaient déjà unis.

Observer des taux de répartition humaine dans ce *territoire* suppose avant tout d'établir des critères de discrétisation géographique permettant de rassembler les chanoines en plusieurs groupes. Il n'y a pas de raison de penser que les déplacements de ces derniers aient été conditionnés par des

limites politiques ou ecclésiastiques. En revanche, la distance les séparant d'un monastère était certainement déterminante. On a donc réparti la population en grandes zones, indépendamment de toute considération géopolitique ou sociologique, en prenant pour limites géographiques les grandes lignes dessinées par les différents monastères : nord-ouest (chanoines provenant de l'ouest de l'axe Brescia-Piacenza-Gênes : Ligurie, Piémont, Milanais, région des Lacs) ; nord-est (au-delà de l'axe Brescia-Mantoue-Ferrare : *terraferma* vénitienne, Venise, Trentino, Frioul) ; centre-nord (Parme-Mantoue-Ravenne-Forli-Bologne) ; centre (centre-ouest : Toscane et Ombrie occidentale, centre-est : Marches d'Ancône et duché d'Urbino, centre-sud : Ombrie et Lazio septentrional). Enfin, on a rassemblé dans deux grands ensembles les chanoines originaires du nord des Alpes et ceux des côtes situées à l'est de l'Adriatique. Bien que ces derniers ne constituent pas des ensembles homogènes (du point de vue de l'origine et de la langue présumée), leur regroupement se justifie par la distance qui les sépare du *territoire* de la congrégation. Il eût été tentant (et sans doute plus juste) de rapprocher les chanoines du Trentino et du Frioul des ultramontains puisque ces régions étaient sous le contrôle ou l'influence de l'empire (dans l'Italie du XV^e siècle, Cividale était fréquemment désignée comme *austriaca*). Toutefois, aucun chanoine originaire de ces régions n'est jamais désigné dans le *Primus liber actorum* comme *forestiero*. Tandis que ces derniers sont presque systématiquement désignés par des toponymes régionaux, les chanoines de ces deux régions bénéficient toujours de dénominations locales. En outre, les forts liens économiques de ces régions avec la sphère vénitienne justifient de les associer à la zone nord-est. La géographie ainsi mise en place prend pour référence l'emplacement des différents monastères, et non la carte de la péninsule, générant des localisations difficilement acceptables du point de vue usuel, mais valides du point de vue du *territoire* étudié ici. Cette grossière répartition n'empêche pas l'apparition de quelques cas problématiques, notamment lorsqu'une localité se trouve à une distance égale de deux monastères situés dans deux zones différentes, mais elle offre l'avantage de les limiter. La composition des différentes familles conventuelles de la congrégation sera donc analysée selon trois critères : population locale, régionale et extérieure.

Lieux de naissance des chanoines, 1489-1508 (hors commis, convers et oblats. ■ = monastère, (I) = classement)

	1489	1490	1491	1492	1493	1494	1495	1496	1497	1498	1499	1500	1501	1502	1503	1504	1505	1506	1507	1508
Nord-ouest (au-delà de Brescia-Piacenza-Genova)	53	54	56	61	62	60	66	74	78	86	81	91	95	96	97	96	95	99	99	105
Genova (V)	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	1	4	2
Savona	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	
Torino							2		2	2	3	2	2	2	2	2	2	1	1	1
Piemonte, Lanci, Monferrato	1	2	1	3	1	1	2	3	3	4	3	3	2	2	2	3	2	2	3	2
Vercelli, Novara	1	1	1								2	1	2		1	1	2	1	1	1
Chiavenna. Como. Lecco. Valsassina. Valcamonica	8	7	5	8	8	7	4	4	6	7	7	7	8	7	7	7	4	6	4	5
Bergamo	6	5	7	7	6	7	8	6	8	10	9	15	15	17	18	19	19	19	16	15
Milano	10	11	13	12	13	14	15	14	17	16	17	17	16	16	17	19	15	14	15	18
Crema, Lodi (Laude), Caravaggio	6	6	6	6	6	7	6	7	5	6	6	5	6	6	6	2	4	5	5	5
Brescia (III)	12	12	16	17	19	15	18	27	23	27	20	25	28	30	29	25	29	31	32	38
Orzinuovi, Ostiano, Calvisano, Martinengo, Gandino	3	5	2	3	3	3	4	4	5	5	5	4	5	4	4	4	3	4	5	6
Pavia (Papia)	2	1	1	1	2	2	2	1	2	2	2	2	2	3	2	2	3	2		
Cremona	2	1	1	1	1	2	1	2	1	1	1	3	2	2	2	2	1	1	1	1
Piacenza (V)			-	-	-	-	-	4	3	3	3	4	3	4	4	7	8	11	11	10
Nord-est (au-delà de Brescia-Mantova-Ferrara)	61	57	56	63	58	57	58	65	59	63	64	73	81	80	80	81	86	88	114	110
Trentino : Trento, Ripa di Trento, Monticolo			1	2	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2	3	3	3	3	3	3
Friuli : Udine, Cividale, Spilimbergo.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1				1	1	1	
Trieste	1																			
Verona	2	2	2	3	2	1	1	1	1	1	1		1	1	1		1	1	1	1
Vicenza, Isola Vicentina (IV), Marostica, Villaverla	2	1	-	2	1	1		1	1	1	1	5	4	4	4	3	4	3	6	7
Padova	4	4	4	5	5	5	3	4	4	4	4	3	2	2	1	1	1	1	2	2
Abano (IV)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Treviso (II)	-	-	-	-	-	1	1	4	2	1		1	2	1	2	3	3	4	7	8
Oderzo (Opitergio / Udertio), Porcia, Lignano			1							1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Cadore/Cadubrio	1	2	2	2	2	2	2	2	1	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2
Venezia (I et II?)	48	45	43	46	45	42	46	48	45	48	50	54	51	62	61	64	65	67	86	82
Murano	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	2	3	3	3	3
Candiana (I)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Centre-nord (Parma-Mantova-Ravenna)	93	83	90	87	91	90	94	90	88	93	103	95	95	90	95	100	110	107	111	120
Mantova (II)	30	25	29	25	27	27	24	27	29	27	31	30	27	27	24	26	28	25	29	26
Parma	3	2	3	4	3	3	2	3	1	1	1	1	1	1	1	2			1	1
Reggio (V)	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	3	3	3	2	2	2	3	5
Bagnolo, Vezzano	1	1				1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1
Modena, Carpi	1		2	2	3	3	4	4	3	4	5	4	4	2	3	5	4	3	2	3
Mirandola (hors class.)	1		1	1	1	1	1	1	1	2	3	4	4	5	5	8	7	9	7	
Bologna (I)	43	45	41	44	42	44	45	38	37	41	39	37	40	37	41	41	46	44	41	50
Ferrara (II)	4	2	3	2	3	2	3	3	4	4	5	6	4	5	6	7	10	12	13	16
Bagnacavallo, Cotignola	1	1	1	1	1	1	1			1					1	1	1	1	1	
Ravenna (III)	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	1	1	1	1	1	2	1	1	3	3
Faenza, Tossignano (Tuscignano/Tolesano)											1	1	1	1	1	1	1	2	1	1
Forlì (III), Cesena	6	5	8	6	9	7	10	11	10	9	14	8	9	8	8	7	8	9	7	7
Centre-ouest	42	41	35	36	37	37	35	37	37	35	31	33	30	31	30	33	42	42	43	40
Massa, Carrara (Cararia)									1											1
Pisa, Nicosia (hors class.) (Calci), Cascina																2	7	7	8	9
Lucca (hors class.)																				1
Pescia (Piscia / Pissia)	2	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1
Firenze (II/III)	34	34	28	29	29	29	28	32	31	32	28	30	27	29	28	29	33	33	31	29
Siena (III/IV)	6	6	6	6	7	6	6	5	5	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1
Centre et centre-est	12	12	16	17	21	19	25	24	23	27	25	24	24	25	20	19	22	22	21	21
Pesaro	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Fano (III)	3	2	5	5	5	4	5	6	5	6	6	6	6	5	5	4	5	5	4	4
Urbino (V)	1	1	1	2	3	1	2	2	1	2	1	1	-	-	-	-	-	-	1	1
Fossombrone (Foresemphronio)				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1							
Sansepolcro (Borgo San Sepolcro)			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Cagli (Calio)	1	1	1	1	1	2	3	3	4	3	2	3	3	5	2	3	3	3	2	2
Gubbio (III?)	3	3	3	2	3	6	7	6	5	7	5	5	6	6	5	5	5	5	5	5
Monte San Severino				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1						
Cortona (V)	1	1	1	1	1	-	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Castiglione (localisation incertaine)	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2	2	2
Perugia (IV)	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	3	2	2	2	2	1	2	2	2	2
Trevi (Trivio)		1	1	1	1															
Pescara (Pischeria)					1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Orvieto (hors class.)																	1		1	1
Roma (IV et hors class.)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Royaume de Naples : Calabria, Napoli,																				
Santa Maria al Bagno (Sta M ^e al baleno, Puglia)	2	2	2	1	1	1	1	1	2	2	1	2	2	2	1	1	1			1
Benevento (hors class.)																				-
Côte est de l'Adriatique : Albania, Durrës, Istria, Slavonie,																				
Slovenia, Split, Zara, Ragusa (Dubrovnik)	2	2	2	2	4	2	1	2	3	3	3	3	2	2	3	3	3	3		1
Nord des Alpes : Alemania, Strasbourg, Augsburg, Austria, Brugges, Bourgondia, Flandria, Francia, Köln, Mainz, Picardia,																				
Utrecht, Monte santa maria (alias de Francia)	9	12	16	15	14	13	13	11	12	12	12	11	12	11	12	11	11	9	8	8
Non spécifiés et non localisables												1	2		6					1
Total chanoines	274	263	273	282	288	279	293	304	302	321	320	332	342	339	338	350	370	370	397	406

Le taux de répartition de chacun de ces groupes parmi les monastères de la congrégation est bien entendu fonction du nombre de conventuels qu'ils réunissaient. Bien que l'on ignore les modalités exactes du recrutement des chanoines, la capacité d'un monastère à attirer de nouveaux chanoines semble déterminante dans la constitution des populations locales ou régionales. Celle-ci est avant tout dépendante de la densité démographique des localités où se trouvaient les différents monastères (les zones rurales ne disposaient pas du même potentiel que les villes), autant que de leur influence dans la société civile (on peut supposer qu'un monastère associé à une église très reconnue ait exercé un attrait sur la population locale destinée à la vie régulière plus important qu'un petit prieuré périphérique). La composition de chaque famille conventuelle (et donc l'éventuelle concentration de chanoines originaires d'un même lieu) était donc en partie déterminée par le degré d'implantation locale du monastère concerné. L'évaluation de cette dimension locale supposerait de mener une enquête détaillée sur les bénéfices spirituels dont bénéficiait chacun des monastères, les confréries hébergées, les revenus issus des aumônes, les fondations, *etc.*, qui outrepassent largement le propos de cette étude. On se limitera donc à mesurer l'apport humain des villes et villages concernés. Enfin, les divers statuts des membres de la congrégation (clercs, commis, convers ou oblats) impliquant des fonctions nettement distinctes, leurs carrières respectives ne pouvaient être soumises aux mêmes contraintes. Tandis que les carrières des chanoines ordonnés aux ordres majeurs (ou y étant destinés) étaient conditionnées, avant toute autre compétence ou intérêt personnel, par leur capacité à assurer le service ecclésial, celles des autres étaient dépendantes de critères plus matériels. Aussi, la composition des familles conventuelles implique-t-elle des réalités humaines fort différentes selon que l'on prend ou non le statut des résidents en considération. Afin de s'assurer de la pertinence des données, on a restreint le relevé de l'origine des chanoines aux seuls clercs ou futurs clercs (prélats, chanoines et novices)¹. Ne reposant pas sur une prosopographie individualisée, ce relevé ne constitue toutefois qu'une approximation. Il arrive en effet que les statuts des commis et convers ne soient pas mentionnés dans le *Primus liber actorum*, et bien que l'on ait cherché à réduire au mieux de tels cas, certains membres « non-sacerdotaux » de la congrégation ont pu être comptabilisés.

Bien que la nature des sources utilisées exige une observation de la composition de la population conventuelle sur plusieurs années, on ne cherche pas ici à mettre en évidence son évolution (qui n'aurait d'ailleurs guère de sens à une échelle temporelle aussi réduite). Plutôt que de prendre en compte la progression chronologique des taux, on préférera établir les écarts de minima

1 Le relevé complet de la composition des familles conventuelles entre 1489 et 1508 est reporté en annexe II.3.

Contextes

et maxima¹ durant ces deux décennies précédant la parution du *Laude libro primo*. Durant la période étudiée, les chanoines issus de la zone centre-nord représentaient entre 28% et 34% de la population destinée aux ordres majeurs (novices, sous-diacres, diacres et prêtres) de la congrégation ; ceux de la zone nord-est, entre 20% et 29% ; enfin, ceux de la zone nord-ouest, entre 19% et 26%. Avec un apport allant de 15% à 20,5% (de 9% à 16% pour la Toscane et de 4% à 9% pour le duché d'Urbino et ses environs), la région centrale (centre, centre-est et centre-ouest) était en revanche nettement moins représentée. Atteignant un maximum de 6%, les chanoines ultramontains constituaient un groupe à peine moins important que celui formé par les chanoines provenant du duché d'Urbino. Enfin, une faible proportion de conventuels était originaire du royaume de Naples (toujours moins de 1%) et de la côte est de l'Adriatique (toujours moins de 2%), ces derniers parvenant essentiellement du *stato da mar* vénitien. Ces chiffres mettent en évidence une forte dissociation entre la « géographie mythologique » de la congrégation (Toscane et duché d'Urbino) et son actualisation démographique autour de 1500 concentrée dans le nord du pays. La localisation et la taille des monastères ne constituent pas des variables nécessaires de la constitution de la population conventuelle. On ne trouve ainsi que 3 monastères implantés dans le nord-ouest, dont le plus grand appartient à la catégorie III, que le nord-est en compte au moins 6 dont plus de la moitié appartient aux catégories I et II ; pourtant les deux régions apportent des populations sensiblement équivalentes. Les chanoines provenant du nord-ouest étaient fréquemment issus de zones éloignées de plus de 150 kilomètres du prochain monastère, une situation qui ne se retrouve qu'avec les chanoines ultramontains ou slaves, ainsi que les rares conventuels issus du royaume de Naples. Indépendamment de questions linguistiques, les chanoines n'étaient donc pas confrontés à des questions territoriales différentes lorsqu'ils étaient originaires des régions alpines, de France, de Bourgogne ou d'Allemagne.

Par ailleurs, il n'existe aucune réciprocité nécessaire entre l'apport démographique des villes dans lesquelles la congrégation possédait un ou plusieurs monastères et les différentes catégories conventuelles mises en évidence précédemment. Ainsi, si les chanoines originaires de Venise et Bologne étaient les mieux représentés (respectivement de 15% à 22% et de 10% à 17%), aucun ne venait de Candiana. Malgré le poids politique et économique de San Michele, cette lacune peut sans doute s'expliquer par sa localisation dans une zone rurale qui ne disposait pas du potentiel démographique nécessaire. De même, tandis que Florence (de 7% à 13%) et Mantoue (de 6% à 11%) apportaient une proportion non négligeable de chanoines, Ferrare n'a jamais représenté plus

¹ Les décimales n'étant guère significatives dans cette analyse basée sur des tendances, tous les taux qui suivent ont été arrondis à l'unité la plus proche.

de 4% de la population et Trévise plus de 2%. Ainsi, des villes où se trouvaient des monastères moins importants (catégorie III) telles Brescia (de 4% à 9%) ou Forlì (2% à 4%) pouvaient fournir au moins autant ou plus de chanoines que les précédentes dont les monastères étaient nettement plus peuplés (catégorie II). Ravenne, en revanche, n'était presque pas représentée (maximum de 1%). La plupart des autres lacunes démographiques s'explique par la dimension des monastères et/ou leur situation en zone rurale¹, mais l'absence de chanoines originaires de Rome (et plus généralement du Lazio) doit être soulignée. Malgré le poids démographique et économique médiocre de San Pietro in Vincoli, son statut de siège du procureur général lui conférait une valeur institutionnelle non négligeable. Pourtant, en 1508, le monastère de San Pietro in Vincoli n'avait attiré aucun clerc local.

Ces forts décalages mettent en évidence la différence de représentation du *territoire* de la congrégation selon qu'elle est envisagée du point de vue institutionnel (la congrégation en tant que telle) ou local (les villes dans lesquelles se trouvait un monastère). De même qu'au XVIII^e siècle, Trombelli pouvait légitimement considérer son institution comme bolonaise, les contemporains d'Innocentius Dammonis ont pu apprécier la congrégation en fonction de l'implantation locale des monastères. La place occupée par la population vénitienne explique sans doute qu'en 1480, les éditeurs d'un bréviaire à l'usage de la congrégation l'aient qualifiée de vénitienne² tandis que l'on a vu qu'à l'intérieur de l'institution, cette institution pouvait difficilement être associée à une unique ville (à l'exception de la dimension fondatrice, la plupart des critères d'observation convergent toutefois vers Bologne). En terme de répartition démographique, ces inégalités ont des conséquences importantes sur l'interprétation de la portée des lieux de résidence des chanoines provenant de régions éloignées du *territoire*. En effet, certains monastères disposaient d'un potentiel démographique local faible ou nul, tandis que d'autres voyaient les limites maximales de leur familles conventuelles largement dépassées, conditionnant ainsi les probabilités d'un regroupement de population extérieure. Les deux monastères vénitiens, comme ceux de Mantoue, Brescia, Bologne et Florence disposaient d'un important potentiel de population locale. À l'inverse, Rome et

1 C'est notamment le cas de Benevento et Abano, comme de la plupart des monastères appartenant aux catégories IV et V. À l'exception de Piacenza (V) qui culmine à 3%, aucun d'entre eux ne dépasse les 2%.

2 Bréviaire romain (avec psautier et calendrier) à l'usage des chanoines réguliers de San Salvatore, Roberto Andrea de Reggio (éd.), f. 550^v : « Explicit breviarium correctum et optime emendatum per venerabilem patrem fratrem Rubertum de regio eiusdem prefate congregationis canonicorum sancti salvatoris de venetiis, impressum per magistrum Nicolaum Girardengum Anno incarnationis dominice Mcccclxxx. die xxii mensis iulii » (cf. Gottfried Reichhart, *Beiträge zur Incunabelkunde*, p.127). Le colophon date l'édition de 1490, mais d'après le *Catalogue des incunables de la bibliothèque nationale*, t. 1, fasc. 1-2, p. 404, B-790, l'imprimeur Nicolaus Girardengus n'a été actif à Venise que jusqu'en 1482. Les fontes utilisées et la présence de Rubertus de Reggio en 1480 à San Salvatore de Venise (Rubertus Andrea de Regio, f. 142) permettent de situer l'édition dix ans plus tôt. Cette datation est confirmée par le calendrier qui ne reprend pas tous les saints dont la célébration a été décrétée en 1481 (cf. *infra*, p. 281).

Contextes

Candiana n'étaient pas les seuls monastères où l'apport démographique local était déficitaire, cette situation étant particulièrement flagrante à Trévise, Ravenne, Sienne et, dans une moindre mesure, Ferrare. Toutefois, le déficit auquel ces monastères étaient confrontés n'étaient pas du même ordre. Dans le nord-est la population vénitienne était très largement majoritaire, offrant aux monastères de la région la possibilité d'une concentration régionale ; de même en Toscane, la population florentine (maximum de 13%) offrait un possible substitut à la population siennoise nettement minoritaire (maximum de 2%). Ainsi, le monastère romain se trouvait être le seul dont la population était nécessairement extérieure.

Face au déséquilibre créé par un nombre non négligeable de chanoines provenant de régions nettement isolées du *territoire* et quelques monastères dépourvus ou faiblement pourvus de la possibilité d'accueillir un personnel d'origine locale, la répartition de la population se présentait comme un processus potentiellement très dynamique. Son évaluation n'est significative que dans la mesure où les familles conventuelles réunissaient un minimum de personnel. Aussi a-t-on écarté de cette observation les monastères comptant généralement moins de 10 résidents. Certains taux représentant parfois des situations exceptionnelles, il n'est pas inutile de les comparer au taux global entre 1489 et 1508¹. Les cas dans lesquels la population locale ou régionale dépassait au moins une fois 70% sont assez nombreux, mais il est plus rare que ces taux soient restés stables durant les deux décennies étudiées.

Seuls deux monastères réunissaient une population locale globalement majoritaire : San Donato de Florence (entre 53% et 94%, taux général de la population locale de 71%) et Sant'Antonio de Venise (entre 43% et 81%, taux de 58%). Il est possible d'y ajouter Mantoue (entre 29% et 73%, taux de 43%). Plus fréquemment, les monastères accueillaient majoritairement une population régionale : San Salvatore de Bologne (entre 35% et 81%, taux général de la population régionale de 58%), Reggio (entre 37,5% et 86%, taux de 58%), Forlì (entre 31% et 75%, taux de 53%), Trévise (de 24% à 87,5%, taux de 48%), Abano (entre 17% et 67%, taux de 48%), Ferrare (entre 19% et 74%, taux de 47%), San Salvatore de Venise (de 22% à 86%, taux de 46%), Gênes (entre 20% et 62,5%, taux de 42%) et Brescia (maximum 75%, taux de 40%). Les monastères restants réunissaient des chanoines de toutes origines, sans qu'aucune population spécifique ne soit particulièrement privilégiée (aucun taux global supérieur à 40%), leur représentation étant toutefois dépendante du potentiel démographique de chaque groupe. De manière intéressante, deux

¹ Taux des sommes de populations entre 1489 et 1508.

Composition des familles conventuelles : minima et maxima (%) par région, 1489-1508

	Nord-ouest		Nord-est		Centre-nord		Centre-ouest		Centre-est		Roy. Naples		Est Adriat.		Ultramont.	
de 30 à 45	min	max	min	max	min	max	min	max	min	max	min	max	min	max	min	max
I Venezia I	4,76	39,39	21,88	85,71	6,67	34,38	3,23	10	0	8,33	3,33	3,33	3,23	3,23	6,06	16,67
	Venezia		18,75	76,19												
I Bologna	14,81	38,46	0	12	34,62	81,48	0	15,38	0	15,38					0	3,85
			Bologna		30,77	66,67										
I Candiana	26,67	55,56	11,11	46,15	11,11	44,44	5,56	10	4,55	23,08			5,56	6,25	5,26	5,26
	Brescia		Mantova		5,56	30										
	Venezia		11,11	46,15												
de 25 à 29																
II Mantova	7,14	45	6,25	28,57	38,46	81,25	0	7,69	5,26	7,69	0	6,67			7,14	7,14
	Brescia		Mantova		28,57	73,33										
II Treviso	5,26	33,33	23,81	87,5	4,17	33,33	4,55	21,05	4,55	10,53	4,55	5	5,56	5,56	4,76	6,25
	Venezia		16,67	75												
II Ferrara	5	42,86	4,35	23,81	18,75	73,91	4,76	18,75	4,76	18,75	5,26	5,56			4,76	23,53
			Bologna		5,26	33,33										
			Ferrara		4,76	21,05										
II/III Firenze	5,26	23,53	5,56	11,76	5,26	20	52,94	93,75	5,26	16,67	5,26	5,88				
			Firenze		52,94	93,75										
II? Venezia II	0	38,1	42,11	80,95	3,85	21,05	5	5,26	4,55	6,25			4,76	6,25	3,85	18,75
	Venezia		33,33	80,95												
de 18 à 22																
III Forli	8,33	53,85	0	20	31,25	75	0	18,75	0	16,67	0	8,33			0	15,38
			Bologna		7,69	54,55										
			Forli		0	33,33										
III Brescia	0	75	0	50	0	55,56	0	44,44							0	6,25
	Brescia															
III Ravenna	7,14	41,18	20	50	5,88	50	5,88	11,76	5,88	21,43	6,67	6,67	6,67	9,09	7,69	8,33
	Venezia		15,38	50												
III? Gubbio	0	40,91	5,56	26,32	5,26	47,06	5,26	35,29	15,79	60					5,88	10,53
							Gubbio		5,26	35,29						
III Fano	8,33	44,44	0	58,33	9,09	60	9,09	80	0	36,36			9,09	14,29		
de 10 à 17																
III/IV Siena	9,09	60	9,09	33,33	10	41,67	0	55,56	7,69	28,57					8,33	11,11
IV Isola Vic.	16,67	60	10	70	10	66,67			10	14,29	10	10	10	16,67		
	Venezia		0	50												
			Mantova		8,33	55,56										
IV Abano	12,5	55,56	16,67	66,67	0	25	0	14,29	0	25			0	12,5		
	Venezia		12,5	57,14												
IV Perugia	9,09	50	8,33	40	0	45,45	0	37,5	0	30					9,09	9,09
IV Roma I	0	53,85	7,69	54,55	7,69	41,67	7,14	40	8,33	10	10	10			14,29	60
V Reggio	16,67	60	14,29	40	37,5	85,71	0	16,67							7,14	16,67
V Genova	0	57,14	0	28,57	20	62,5	0	33,33	0	12,5	0	12,5				
V Piacenza	14,29	77,78	0	16,67	12,5	71,43	12,5	33,33	12,5	14,29					0	22,22
			Bologna		14,29	66,67										
10 et moins																
V Cortona	11,11	50	16,67	50	11,11	100	0	100	16,67	20	11,11	12,5	20	20		
V Urbino	11,11	50	0	33,33	14,29	50	11,11	33,33	14,29	50	16,67	16,67	14,29	20	12,5	12,5

Contextes

monastères émergent de cet ensemble. À San Michele de Candiana, la population originaire du nord-ouest était légèrement dominante (40%) tandis que celles venant du nord-est et du centre nord représentaient toutes deux un taux global de 27%. Ceci constitue un cas unique pour un monastère situé au nord-est où dominait toujours une population locale et/ou régionale. À San Pietro in Vincoli de Rome, les chanoines ultramontains étaient majoritaires avec un taux global de 24% de la population conventuelle (avec un maximum de 60% lors de l'union), juste suivis par ceux venus du nord-est (taux global de 23%).

Ainsi, des monastères disposant d'un fort potentiel démographique local, seuls ceux de Florence, Venise (Sant'Antonio) et Mantoue ont vu leur personnel faire l'objet d'une sélection sur la base de leur ville de naissance. Ces trois maisons peuvent donc être considérées comme les plus fermées du *territoire*. Les trois principaux monastères sont nettement moins déterminés. Dans les deux monastères homonymes de Bologne et Venise, la population locale était bien représentée (taux respectifs de 47% et 40%), ce qui est normal étant donné le nombre de chanoines originaires de deux villes, mais les autres groupes occupaient une place non négligeable à l'exception du nord-est largement sous représenté à Bologne (4,5%), et du centre nord sous représenté à Venise (17%). Il est intéressant de constater que Candiana était exclu de ce système, accueillant l'une et l'autre à part égale et privilégiant la troisième région dominante. San Michele de Candiana constituait ainsi une forme de pivot entre San Salvatore de Bologne et San Salvatore de Venise. La plupart des autres monastères laissaient une place importante à leurs populations régionales respectives, sans pour autant être fermés à d'autres groupes. Toutefois, comme à Bologne et Venise, les régions centre-nord (dont Bologne) et nord-est (dont Venise) tendaient globalement à s'exclure mutuellement.

Bien qu'un grand nombre de monastères ait accueilli des chanoines ultramontains, rares étaient ceux dans lesquels ils formaient un groupe significatif et récurrent. Outre San Pietro in Vincoli de Rome (de 14% à 60%, taux global de 24% pendant 19 ans), seuls San Salvatore de Venise, (de 6% à 17%, taux global de 11% pendant 20 ans), Santa Maria in Vado de Ferrare (de 5% à 24%, taux de 11% pendant 17 ans) et Sant'Antonio de Venise (de 4% à 19%, taux de 6% pendant 16 ans) ont accueilli des chanoines ultramontains avec constance. Dans tous les autres cas, cette présence était occasionnelle et ne concernait qu'un seul chanoine pendant une brève période. Leur présence à Bologne (max 4%, taux 1%, 6 années) et Candiana (max 5%, taux <1%, 1 année) mérite d'être soulignée. Le regroupement des ultramontains dans des monastères spécifiques n'est donc que partiellement imputable à leur déficit démographique local. Une telle explication est plausible à Rome et Ferrare, mais la forte représentation à Venise de chanoines originaires du nord (taux global

total de 17%) montre qu'elle n'est pas la seule envisageable. Des 10 chanoines profès résidant à San Pietro in Vincoli, en 1490, 6 étaient originaires du nord de l'Europe, 5 d'entre eux apparaissant pour la première fois¹. Ceci peut laisser penser qu'ils appartenaient à la communauté antérieure à l'union², ce qui expliquerait peut-être le choix d'un chanoine allemand (Arsenius Corradi de Alemania) pour diriger et former cette première famille. Le taux d'ultramontains dans ce monastère serait donc le résultat d'une tradition indépendante de la congrégation. De même, il est difficile de ne pas associer le taux important d'ultramontains dans les monastères vénitiens de la congrégation à la présence bien connue dans la lagune de marchands, ingénieurs, imprimeurs, intellectuels, *etc.*, originaires du nord de l'Europe.

Les prélatures ultramontaines dans la congrégation

Les chanoines provenant du nord des Alpes constituaient un groupe nettement identifiable dans la congrégation où ils n'étaient pas « dilués » comme l'étaient les chanoines venant du royaume de Naples ou du *Stato da mar* vénitien. En effet, malgré la tendance du personnel originaire des côtes est de l'Adriatique à fréquenter les monastères sous influence vénitienne, leur faible taux de représentation empêchait toute concentration significative, à l'inverse des chanoines ultramontains. Durant sa carrière, Innocentius Corradi de Cologne a ainsi connu des nominations qui pouvaient s'inscrire dans une tradition plus générale d'accueil de *forestieri* (à Rome, Venise et Ferrare) ou, au contraire, présentaient une forme d'exception (à Bologne et Brescia). Dans ce contexte, son élection en 1511 au vicariat de San Pietro in Vincoli de Rome mérite d'être observée avec plus d'attention. Durant ses 16 années d'activité d'Innocentius Corradi, la congrégation a accueilli au moins 22 autres conventuels originaires de Bourgogne, de Picardie, de Flandre ou d'Allemagne³. Si, l'union de San

1 Alexander de Picardia /de Francia/de Alemania/de Burgondia, Henricus de Burgondia, Philippus Petri de Flandria/de Alemania/de Francia, Hieronymus de Traiecto/de Alemania, Ambrosius de Traiecto. Ce dernier ne semble pas être resté dans la congrégation après 1490.

2 La congrégation de Sant'Ambrogio ad nemus qui suivait le rite milanais. Lors de l'union de San Pietro in Vincoli, le chapitre avait exigé que les anciens résidents ayant pris l'habit de chanoine fréquentent l'ensemble des monastères de la congrégation, à l'inverse de ceux qui avaient conservé leur ancienne profession : « Item in hoc capitulo declaratum fuit quod fratres qui in monastero sancti Petri advincula habitum congregationis nostrae susceperunt locum tenere debeant in omnis monasterii ordinis nostri nisi secundum professionem quam fecerunt in ea religione que prius erat in ecclesia », *Primus liber actorum*, 1490, f. 177^v. Des quatre anciens ambrosiens restés dans la congrégation après l'union, seul Alexander de Picardia/de Francia/de Alemania/de Burgondia n'a jamais quitté le monastère romain (à l'exception, peut-être, d'une année non documentée). Il n'a donc probablement pas fait de profession dans la nouvelle religion, ce qui laisse penser que chanoines et ambrosiens aient cohabité pendant un certain temps. La conversion des ambrosiens supposait également le passage du rite milanais au rite romain, ce qui a pu poser quelques difficultés.

3 La reconstruction de la carrière des ultramontains, en particulier des commis, peut s'avérer complexe. Les désignations géographiques sont souvent extrêmement changeantes et imprécises, rendant difficile la différenciation des très nombreux homonymes présents dans le *Primus liber actorum*. Dans les situations douteuses, on a privilégié l'hypothèse du moindre déplacement. Par ailleurs, certaines désignations peuvent être contradictoires. Par exemple, le commis Paulus de Scuteri apparaît en 1507 comme « Paulus de Alemania ». Dans de tels cas, on a privilégié la

Contextes

Pietro in Vincoli en 1489 a pu participer à la formation de ce contingent, le recrutement de chanoines ultramontains n'était pas seulement passif. Ceux-ci étaient déjà bien représentés dès les premières années de la congrégation (ils étaient deux en 1434¹, et leur nombre n'a cessé de croître par la suite), et de nombreux chanoines ont fait leur première apparition dans des monastères unis de longue date, démontrant qu'il n'ont pas rejoint la congrégation à l'occasion de l'union d'une communauté déjà constituée.

On ne décèle aucun signe de marginalisation chez ces chanoines francophones, néerlandophones ou germanophones. Contrairement à la vingtaine de conventuels albanophones et slavophones qui ne comptait qu'un seul chanoine profès² (mais 1 convers³ et 18 commis⁴), près des deux tiers des conventuels ultramontains étaient ordonnés aux ordres majeurs (15 chanoines⁵ pour 1 convers⁶ et 7 commis⁷). En plus d'Innocentius Corradi, 6 autres chanoines originaires du nord ont été élus, à des degrés divers, à une charge importante : Arsenius Corradi de Alemania a eu une carrière longue de 46 ans, essentiellement passée en Romagne et en Émilie. Il a occupé la charge de visiteur de la congrégation à trois reprises (1497, 1500 et 1503)⁸. Entre 1478 et

désignation la plus fréquente.

- 1 Frater Augustinus Armani de Alemania à San Salvatore de Bolgne et frater Justus de Alemania à San Donato de Florence.
- 2 fr. Eustachius de Zara.
- 3 fr. Marianus de Scuteri.
- 4 Mauritius de Ungaria, Augustinus de Albania, Augustus de Albania, Benignus de Dulcigno (Ulcinj), Damianus de Dalmatia, Georgius de Spalatro, Hieronymus de Dalmatia, Joannes Andreas de Scuteri, Joannes de Albania, Joseph de Albania, Laurentius de Spalatro, Mattheus de Zara, Nicolaus de Dalmatia, Paulus de Scuteri, Petrus de Albania, Simplicianus de Albania, Thomas de Segna (Senj), Simplicianus georgorij de Servia (Serbia).
- 5 En plus de Innocentius Corradi : Joannes Alberti de Alemania (1436-1501), Paulus Joannes de Austria/de Alemania (1460-1511), Arsenius Corradi de Alemania (1463-1508), Marianus Joannis de Burgondia/de Francia/de Alemania (1464-1505), Alexander de Picardia/de Francia/de Alemania/de Burgondia (1490-1508), Henricus de Burgondia, (1490-1511), Philippus Petri de Flandria/de Alemania/de Francia (1490-1517), Hieronymus de Traiecto/de Alemania (1490-1499), Joannes Petri de Flandria (1491 ?-1504), Amadeus de Francia (1494-1504), Illuminatus de Alemania (1509-1517, [Illuminatus Petri de Roma/de Isola Vicentina/de Bologna/de Vicenza, 1502/1517 ?]), Jacobus de Colonia (1501-1505), Theodorus Coradi de Augusta (Augsburg, 1506-1519), Jacobus Ugolini de Monte Sancta Maria/de Francia (1482-1506).
- 6 Sebastianus Enrici de Alemania (1491-...). L'apparition à San Daniele in Monte en 1498 et 1499 d'un convers nommé Joannes Petrus de Alemania est probablement fautive, issue d'une confusion entre le commissus Joannes Petrus de Francoforte et le convers Joannes Petrus de Venezia présent à San Daniele en 1497 et à San Salvatore de Venise à partir de 1500.
- 7 Lucas Henrici de Alemania (1474-1529), Joannes Baptista de Alemania (1478-1510), Christophorus de Alemania (1479-1498), Antonius Marci de Flandria/de Alemania/de Ollanda (1485-1505), Joannes Petrus de Francoforte/de Alemania (1488-1499), Salvator de Alemania (1506-2507), Joannes Nicolai de Alemania. Étant donnée l'instabilité de désignation des commis et la difficulté que présente la localisation de Morbingo, il est possible que Salvator Petri de Morbingo (1488-1510) soit le même que Salvator Enrici de Alemania (1472-1487), ce qui ajouterait un commis à la liste.
- 8 Arsenius Corradi n'a pas été le seul visiteur de la congrégation d'origine ultramontaine. En 1480, le strasbourgeois Salvator Nicolai (de Argentina) a été élu à cette même charge après 33 ans d'activité (noviciat en 1443). Il est décédé la même année (*cf.* annexe II.1).

Synthèse des carrières des chanoines ultramontains actifs dans la congrégation entre 1496 et 1511

	Johannes Alberti (Alemania, 1436-1501)	Paulus Joannes (Austria, 1460-1511)	Arsenius Coradi (Alemania, 1463-1508)	Marianus Joannis (Burgundia, 1464-1505)	Jacobus Ugolini (Mt. S. Maria, 1482-1506)	Alexander (Picardia, 1490-1508)	Henricus (Burgundia, 1490-1511)	Hieronymus (Traiecto, 1490-1499)	Philippus Petri (Flandria, 1490-1517)	Joannes Petri (Flandria, 1491 ?-1504)	Amadeus (Francia, 1494-1504)	Innocentius Corradi (Colonia, 1496-1511)	Illuminatus [Petri ?] (Alemania, 1502 ?-1517)	Jacobus (Colonia, 1501-1505)	Theodorus Coradi (Augusta, 1506-1519)	TOTAL /chanoines
[?]	2					1	2	1							1	7 /4
Visiteur			3													3 /1
Procurateur général			(2)													(2) /1
San Salvatore, Venezia	45	32	2	1				4	15	10	6	3			4	122/10
vicaire	(1)	(1)														(2) /2
prieur de Sant' Arcangelo									(1)							(1) /1
San Pietro in Vin., Roma			2		18	19	2	2		1		3	1			48 /8
prieur			(2)													(2) /1
vicaire							(1)					(1)				(2) /2
Sant'Antonio, Venezia	3	1		16			1				2		1		6	30 /7
vicaire	(3)															(3) /1
Santa Maria, Ferrara		2	2	27					8			3		2		44 /6
prieur			(2)													(2) /1
vicaire		(2)														(2) /1
prieur de Santa Lucia				(1)												(1) /1
San Salvatore, Bologna	1	3	7	1								6	1			19 /6
vicaire		(1)														(1) /1
San Maria Mag., Treviso		1		1			2			2	1				1	8 /6
San Donato, Firenze	5	7	1	3		1										17 /5
Santa Maria, Siena	2	3	2	3									1			11 /5
prieur			(1)													(1) /1
prieur de San Lorenzo	(1)															(1) /1
Santa Maria, Forli		1	18	1										1		21 /4
prieur			(7)													(7) /1
vicaire			(7)													(7) /1
prieur de San Giov. Batt.			(1)													(1) /1
prieur de Sant' Arcangelo			(1)													(1) /1
Santa Maria, Isola Vicent.	6			1									2			9 /3
vicaire	(1)			(1)												(2) /2
San Secundo, Gubbio			3	4										2		9 /3
prieur			(3)													(3) /1
San Giov. Ev., Ravenna			1								1		1			3 /3
prieur			(1)													(1) /1
San Giov. Evang., Orvieto		1			3											4 /2
vicaire		(1)														(1) /1
Santa Maria, Perugia					1								2			3 /2
San Giov. Evang., Brescia												1			1	2 /2
San Michele, Candiana								1			1					2 /2
Santa Maria, Genova										1			1			2 /2
San Ruffino, Mantova			4													4 /1
Sant' Agatha, Urbino				4												4 /1
Santa Maria, Benevento													3			3 /1
Sant' Ambrogio, Gubbio	2															2 /1
prieur de Sant' Erasmo	(1)															(1) /1
Sant' Agostino, Nicosia															1	1 /1
Sant' Euphemia, Piacenza		1														1 /1
San Giovanni, Roma			1													1 /1
prieur			(1)													(1) /1
San Lorenzo, Roma													1			1 /1
San Marco, Reggio								2					1			1 /1
vicaire								(1)								(1) /1
Santa Maria, Cortona													1			1 /1
Santa Maria, Mirandola				1												1 /1
vicaire				(1)												(1) /1
Monastères fréquentés :	7	10	12	9	5	1	2	4	5	4	5	5	12	3	5	
Durée d'activité :	66	52	46	42	25	19	22	10	28	14	11	16	16	5	14	386

Contextes

1488, il a été vicaire de Santa Maria delle Grazie de Forlì à sept reprises et une fois prieur. Durant les 20 années suivantes, lorsqu'il n'était pas à Forlì, il occupait la charge de prieur de San Giovanni Novello et de San Pietro in Vincoli à Rome (où il fut également 2 fois procureur général, ce qui implique d'étroites relations avec la curie romaine), de Santa Maria de Vado à Ferrare, de Santa Maria degli Angeli à Sienne, de San Giovanni Evangelista de Ravenne et de San Secundo de Gubbio ; Joannes Alberti de Alemania (de Budenberg ?) a été actif dans la congrégation pendant 66 ans, dont 45 passés à San Salvatore de Venise. Il a été vicaire de Sant'Antonio à Venise en 1481, 1482 et 1493, de San Salvatore en 1493. Il avait précédemment été prieur de deux églises (Sant' Eraso près de Gubbio en 1440 et San Lorenzo al Lanzo de Civitella Paganico en 1451) puis vicaire de Santa Maria de Insulis (Isola Vicentina) en 1462 ; en 52 années d'activité, Paulus Joannes de Austria a été vicaire de San Salvatore de Bologne en 1496, San Salvatore de Venise en 1497, de Santa Maria in Vado de Ferrare en 1498 et 1500 et de San Giovanni Evangelista de Orvieto en 1501. Comme le précédent, il a passé une grande partie de sa carrière à San Salvatore de Venise (32 ans) ; actif pendant 42 ans, dont 27 passés à Ferrare, Marianus Joannis de Burgondia a été vicaire de Santa Maria à Isola Vicentina en 1481 et de Santa Maria Maddalena à Mirandola en 1501. Durant sa dernière année d'activité, il fut prieur de l'église Santa Lucia dépendante du monastère de Ferrare en 1505 ; ancien ambrosien de San Pietro in Vincoli, Philippus Petri de Flandria/de Alemania/de Francia est documenté pendant 28 ans dont 15 à Venise. Il a été vicaire de San Marco à Reggio en 1495, puis prieur de l'église San Giovanni de Santarcangelo ; son coreligionnaire Henricus de Burgondia, a passé l'essentiel de sa carrière à San Pietro in Vincoli (19 ans sur 22) dont il fut vicaire en 1498¹. L'accès aux prélatures les plus élevées peut paraître assez limité puisqu'un seul de ces chanoines a continué sa carrière au-delà du vicariat (prieur conventuel, procureur général et visiteur). Toutefois, rapporté au nombre total de conventuels et de charges disponibles le ratio de 1/15 est très satisfaisant. De même, l'élection de 7 vicaires (23 nominations en tout) parmi 15 ultramontains n'a rien de négligeable. Ainsi, à l'inverse des conventuels issus de régions dans lesquelles la congrégation n'était pas (ou peu) implantée², les ultramontains n'étaient pas exclus de la hiérarchie de l'institution.

1 Ancien ambrosien de San Pietro, Joannes Ambrosius a fait profession de chanoine sous le nom de frater Henricus « et quod frater Jo. Ambrosius teneat locum [i.e. San Pietro in Vincoli] secundum professionem fratris Enrici », *Primus liber actorum*, 1490, f. 177^v.

2 La faible représentation de prélats issus de ces régions, particulièrement du *stato da mar* vénitien, n'est probablement pas due à des questions linguistiques ou à des problèmes d'exclusion culturelle, mais à la nature des groupes sociaux ayant migré vers la péninsule. Diamétralement opposés, les taux de répartition des fonctions réciproquement attribuées aux ultramontains et aux dalmates, croates, *etc.* montre que ces derniers étaient moins fréquemment jugés aptes à devenir prêtre, ce qui suppose qu'ils connaissaient moins souvent le latin. En revanche, il n'est pas impossible de postuler l'existence d'une immigration spécialisée (cléricale) en provenance du nord.

Contrairement à Innocentius Corradi qui n'est documenté que pendant 16 ans, la plupart de ces chanoines ont eu des carrières très longues (66, 52, 46, 42 28 et 22 ans). Ces différences de durées ne sont pas nécessairement déterminantes puisque certains pouvaient être déjà âgés lors de leur entrée dans la congrégation (c'est le cas sans doute des deux ambrosiens) ou, au contraire, être assez jeunes lors de leur disparition. En revanche, le nombre d'années passées entre leur apparition en tant que chanoine et leur première nomination est assez significatif (on exclut les prieurats de maisons privées de monastères qui ne concernent pas tous ces chanoines). Les monastères fréquentés lors de ces prélatures ne reproduisent pas les tendances de regroupement mises en évidence précédemment. Les prieurats d'Arsenius Corradi ont eu lieu à Gubbio, Rome (San Pietro in Vincoli et San Giovanni Novello) Ferrare, Forlì, Sienne et Ravenne. Les vicariats ont eu lieu à Venise (San Salvatore), Rome et Isola Vicentina (respectivement 2 fois pour 2 chanoines), ainsi qu'à Bologne, Venise (Sant'Antonio), Orvieto, Reggio, Ferrare, Forlì et Mirandola (à chaque fois ces élections ne concernent qu'un seul individu). Il est donc impossible d'attribuer les nominations de ces chanoines ultramontains à des traditions locales ou à une meilleure implantation de ce groupe dans un monastère particulier. Il faut donc en déduire que contrairement aux nominations de résidence qui pouvaient obéir à des exigences ou contraintes locales, les nominations de charges dépendaient de comportements individuels et de circonstances particulières.

Les carrières les plus longues sont celles aux cours desquelles les nominations au premier vicariat sont les plus tardives : Paulus Joannes de Austria est élu vicaire à Isola Vicentina lors de sa 37^e année d'exercice (sur 52 ans d'activité), Johannes Alberti de Alemania est élu à Sant'Antonio de Venise durant sa 27^e année (sur 66) et Marianus Joannis de Burgundia à Isola Vicentina lors de sa 19^e année (sur 48). La précocité des élections des deux anciens ambrosiens s'explique évidemment par leur formation régulière antérieure. Comme les précédents, ils devaient être relativement âgés lors de leur élection : Philippus Petri de Flandria est élu à Reggio durant sa 6^e année (sur 28) et Henricus de Burgundia à Rome lors de sa 9^e année (sur 22). En revanche, Arsenius Coradi de Alemania devait être plus jeune puisqu'il a été élu vicaire à Forlì durant 16^e année, alors que sa carrière a duré 46 ans. Il avait donc au moins 61 ans lors de sa disparition et 31 ans lors de son accession au vicariat (à titre de comparaison, Joannes Alberti de Alemania qui a vécu au moins 81 ans n'a été élu qu'à 41 ans). Arsenius Corradi est également le seul de ces 15 chanoines à avoir été nommé prieur conventuel (17 années au total), visiteur (3 ans) et procureur général (2 ans). Comme lui, Innocentius Corradi a été élu vicaire à Rome après 16 années d'activité. Bien que son âge réel ne puisse être estimé avec certitude, (comme on l'a dit, sa carrière est trop courte) et qu'il ait

Contextes

disparu par la suite, il est assez tentant de rapprocher sa carrière de celle d'Arsenius Corradi. En effet, ces deux hommes sont les seuls ultramontains à avoir été élus vicaires après 16 ans d'activité, une durée qui correspond en moyenne aux carrières des chanoines cismontains. Les autres chanoines originaires du nord semblent avoir attendu longtemps avant d'être choisis pour assister un prieur conventuel. On ignore si, comme Arsenius Corradi, Innocentius Corradi aurait continué son parcours dans la congrégation en occupant de nombreuses et importantes charges, mais cette relative précocité (en regards des autres ultramontains) confirme l'hypothèse déjà énoncée d'un engagement particulier vis-à-vis de l'institution.

Récapitulatif biographique

Bien que l'on retienne ici le chanoine de Cologne comme étant le probable auteur du *Laude libro primo*, il n'est peut-être pas inutile d'observer brièvement les carrières des cinq autres Innocentius présents dans la congrégation en 1508¹. Ceci permettra de mesurer combien les différentes identifications peuvent induire des profils humains différents. De même que les différences de statuts et de charges impliquent des profils contrastés, leurs parcours respectifs dans la congrégation témoignent de relations très différentes à l'institution. Lors la parution du *Laude libro primo*, le commis Innocentius de Isola Vicentina (*fl.* 1489-1532) était actif dans la congrégation depuis 20 ans, dont 3 passés à Bologne et 17 dans des monastères intermédiaires ou périphériques. Il a passé plus de la moitié de ces 17 années dans sa ville natale ou à proximité (7 à Isola Vicentina², 2 à Venise (Sant'Antonio) et 1 à Abano), ne fréquentant des monastères intermédiaires plus éloignés que durant les 8 premières années de sa carrière (Sienne, Ravenne, Mantoue et Brescia), ainsi qu'exceptionnellement en 1504/05 (Forlì). Aussi, si ses 22 dernières années passées à Isola Vicentina (après 1508) peuvent s'expliquer par son âge, sa modeste carrière témoigne d'une nette tendance à la sédentarité. Les commis étant exclus de toutes les sphères de décision, il ne faut pas surinterpréter ce parcours qui a nécessairement été conditionné par des critères étrangers à ceux utilisés précédemment pour différencier les monastères. A la même date, Innocentius Jacobi de Brescia (*fl.* 1491-[...]) a mené une activité diamétralement opposée. Durant une période analogue (18 ans), il a essentiellement fréquenté des monastères centraux (6 ans à Bologne, 3 à Venise (San Salvatore) dont 1 en tant que *magister novitiorum* et 1 à Candiana où il a assuré sa première charge de vicaire). Il a passé les 8 autres années dans des maisons intermédiaires, mais le plus souvent avec une charge de prélat (4 ans à Florence, 3 à Brescia en tant que vicaire et

1 Pour un aperçu général de ces carrières, on peut se reporter à la table récapitulative *supra*, p. 121.

2 N'étant pas mentionné en 1503, il a dû rester dans sa résidence de l'année précédente, Isola Vicentina.

1 an à Piacenza en tant que prieur). Son premier vicariat à Candiana est assez significatif car il préfigure une carrière passée par la suite exclusivement dans les cercles du pouvoir de la congrégation. En 11 ans, Innocentius Natalis de Venise (*fl.* 1498-1517) est surtout resté à Venise (5 ans à San Salvatore, dont peut-être 1 en tant que prieur suppléant, et 2 à Sant'Antonio). Son parcours est particulièrement marqué par un attachement local (avant 1508, les quatre années restantes sont partagées entre Abano et Ravenne) qui privilégie les monastères intermédiaires aux centres de pouvoir (4 ans passés à Trévise après 1508), ce qui n'a pour autant pas interdit une lente intégration dans la hiérarchie (il est devenu vicaire de San Lorenzo de Rome en 1517). Les carrières de Innocentius Bernardini de Venise (*fl.* 1501-[...]) et Innocentius Andrea de Bologna (*fl.* 1505-1514) sont documentées sur des périodes trop brèves pour qu'il soit possible d'en tirer des conclusions pertinentes. Il suffit de remarquer qu'avant 1508, les deux chanoines n'ont pas évolué en dehors de leur régions natales respectives et que l'ensemble de leur activité s'est déroulée relativement loin des monastères du premier cercle.

Au plus tard trois ans après leur entrée dans la congrégation, les six chanoines ont ainsi fréquenté 1 ou 2 monastères moins importants et/ou plus périphériques (Sienne, Ravenne, Abano, Forlì, Ferrare et dans une moindre mesure Florence), ce qui s'explique sans aucun doute par la nécessité de les former et de les intégrer à la congrégation en évitant de les confiner dans un monastère donné. En ce qui concerne le commis Innocentius, destiné au mieux aux ordres mineurs, cette formation ne revêtait pas d'importance particulière puisqu'il était exclu de toute participation institutionnelle. En revanche, elle conditionnait l'accès au presbytérat des cinq autres, et donc leur accès aux chapitres conventuels. Trois d'entre eux avaient rejoint un monastère plus important après 6 ou 7 ans (Innocentius Jacobi à Bologne en 1496, Innocentius Corradi à Rome en 1502 et Innocentius Natalis à Venise en 1504). Ces trois chanoines sont également les seuls ayant été élus à une prélature (d'importance très variable). Après le même laps de temps, Innocentius Bernardini et Innocentius Andrea ont, de manière presque ininterrompue, continué leurs carrières dans des petites maisons. Cette période de 6 ou 7 ans n'a rien d'anodin puisqu'elle correspond au moment où, après avoir professé leurs vœux et été ordonnés sous-diacres puis diacres, les chanoines pouvaient aspirer au presbytérat. Les cinq chanoines n'ont pour autant pas nécessairement reçu l'ordination après ce délai de 7 années. Celle-ci pouvait en effet être retardée par la durée de la période probatoire (décidée en chapitre conventuel) ou tout autre événement. Comme on l'a dit, la première participation au chapitre général en constitue le *terminus post quem*. En ce qui concerne les trois Innocentius ayant été désignés comme *socio prioris*, celui-ci est postérieur au délai de 7 ans

Contextes

(Innocentius Natalis, 1505 ; Innocentius Bernardini, 1511 ; Innocentius Corradi, 1507), ce qui implique une période oscillant entre 7 et 11 ans entre la prononciation des vœux et la date la plus tardive de leur ordination. Des cinq chanoines ordonnés aux ordres majeurs, seul Innocentius Corradi a rejoint un monastère éloigné (Rome) de celui dans lequel il a fait son noviciat (Bologne). Tous les autres sont retournés dans la même ville ou dans une ville très proche. Après cette septième année, les carrières de ces chanoines se diversifient nettement : le bolonais a définitivement quitté l'Émilie, tandis que les deux vénitiens sont restés très ancrés dans les terres de la Sérénissime jusqu'à leur 18^{ème} ou 19^{ème} année d'activité. Les deux derniers en revanche, malgré des rythmes différents, ont été presque exclusivement actifs¹ dans les deux monastères homonymes de Bologne et Venise jusqu'à leur première prélature (14^{ème} année pour Innocentius Jacobi à Candiana et 16^{ème} année pour Innocentius Corradi à Rome).

Sans céder à un déterminisme trop complaisant, il est possible de caractériser la carrière de la plupart de ces chanoines en fonction de leur évolution dans ce *territoire* dont on a esquissé les grandes lignes. Les années de formation précédant la prêtrise ne semblent pas particulièrement significatives puisqu'elles relèvent de nécessités pédagogiques communes à tous les chanoines. On remarquera toutefois que le lieu de noviciat, lorsqu'il correspond à la ville ou à la région de naissance, peut conditionner l'appréciation d'une carrière puisqu'il est susceptible d'indiquer un attachement local indépendant de toute considération institutionnelle. En effet, il ressort (de manière assez intuitive) de l'observation de ces 6 carrières que la valeur d'un monastère ne s'apprécie pas seulement du point de vue de la congrégation, mais également de celui de chaque individu. Tout chanoine est susceptible d'avoir évolué dans le *territoire* de la congrégation en privilégiant (intentionnellement ou non) des critères d'appartenance géographique plutôt que d'adhésion à la dimension institutionnelle de la congrégation (dans certains cas, les deux aspects peuvent se combiner). Aussi, l'organisation institutionnelle mise en évidence précédemment doit être pondérée par l'ancrage local ou régional qui peut potentiellement caractériser une carrière. De ce point de vue, la fréquentation des monastères semble constituer une information plus significative après l'ordination au presbytérat que durant les années de formation (où la dimension institutionnelle dominait nécessairement). En conséquence, les nominations récurrentes dans les monastères les plus impliqués dans le système politique de la congrégation ne constituent pas nécessairement le signe d'une participation à ce système. Par ailleurs, si une carrière peut être évaluée en fonction des prélatures exercées, leur valeur est fonction du déroulement de la carrière considérée (une

1 Seule une année passée à Brescia (1506) par le chanoine de Cologne fait exception à cette symétrie.

nomination comme prieur d'un petit monastère ne signifie pas la même chose en début ou en fin de carrière). Enfin, bien qu'il offre une certaine visibilité aux chanoines, le tirage au sort des chanoines capitulants ne semble pas déterminant dans le développement d'une carrière (les deux Innocentius vénitiens ont été capitulants à trois reprises mais seul l'un d'entre eux a été élu, tardivement, à une prélature).

Ainsi, les carrières de ces chanoines présentent des caractéristiques assez marquées et aisément interprétables, à l'exception de celle d'Innocentius Andrea de Bologna. Le parcours d'Innocentius Bernardini de Venise témoigne d'un puissant ancrage local. Son accès au presbytérat n'a nullement modifié sa relation au *territoire*. Évoluant essentiellement dans la *terraferma* vénitienne, il est resté totalement indifférent aux centres de décision de la congrégation. La carrière d'Innocentius Natalis de Venise témoigne d'un comportement assez similaire, mais son élection au vicariat de San Lorenzo de Rome après un passage à Pérouse laisse un doute quant à la « valeur » de ses séjours à San Salvatore de Venise qui peuvent répondre à des motivations locales autant qu'institutionnelles. Malgré 6 années passées dans sa ville natale, Innocentius Jacobi de Brescia ne semble en revanche pas avoir été particulièrement conditionné par des considérations d'appartenance géographique. Après sa période de formation, il n'a fréquenté des monastères de moindre importance qu'en qualité de prieur ou de vicaire. Aussi, l'essentiel de son parcours semble marqué par une forte adhésion à la dimension institutionnelle des monastères. De même, bien que l'on ait pu décrire la carrière d'Innocentius Corradi comme étant assez proche de celle d'Innocentius Natalis (les deux chanoines ont été élus à un vicariat durant leur dernière année d'activité), elle semble désormais présenter plus d'analogies avec celle d'Innocentius Jacobi. Malgré des carrières très différentes en termes de durée et de nombre de charges, les deux hommes ne témoignent d'aucun ancrage local spécifique et sont restés toujours proches des centres importants. Bien que l'élection d'Innocentius Corradi au vicariat de San Pietro in Vincoli n'ait eu lieu qu'à la fin de son activité dans la congrégation, le parcours qui l'y a mené semble largement dépendant de sa relation à l'institution.

Selon les différentes hypothèses avancées pour identifier Innocentius Dammonis, le *Laude libro primo* apparaît donc être l'œuvre d'un homme dont la carrière laisse transparaître un fort attachement à une appartenance géographique (le commis Innocentius de Isola Vicentina et Innocentius Bernardini de Venise) ou, au contraire, un plein investissement vis-à-vis de la dimension institutionnelle de la congrégation (Innocentius Jacobi de Brescia et Innocentius Corradi de Cologne). Sans que l'on puisse trancher, il est possible que la carrière d'Innocentius Natalis de

Contextes

Venise ait témoigné simultanément des deux attitudes. Le déroulement d'une carrière ne saurait qualifier la personnalité ou la culture d'un chanoine, mais elle constitue un bon indicateur de la perception qu'il pouvait avoir de la congrégation, autant que de la reconnaissance que celle-ci pouvait lui accorder. Alors que la congrégation connaissait une forte dynamique d'attraction démographique et d'unions conventuelles, largement basées sur la restauration d'institutions cléricales abandonnées ou « décadentes », un parcours essentiellement orienté vers la dimension institutionnelle des monastères peut suggérer une adhésion active au projet réformateur de la congrégation (dans le cas de carrières aux motivations plus locales, il peut en aller de même, mais cette adhésion est moins visible). Par ailleurs, une élection à une prélature implique qu'ils aient été jugés capables d'assumer la tâche qu'elle représente. Innocentius Jacobi de Brescia, Innocentius Corradi de Cologne et, peut-être, Innocentius Natalis de Venise ont certainement été dans cette situation. Sur un plan plus individuel, une prélature n'avait probablement pas la même portée ou le même sens (si sens il y a) si elle concernait des monastères périphériques (tels ceux de Benevento ou Gênes) ou au contraire des centres majeurs (Bologne, Venise ou Candiana) ou dotés d'une signification particulière (Rome). Une nomination dans ces derniers signifiait soit devoir assurer la discipline d'une communauté importante et/ou gérer des intérêts économiques majeurs, soit garantir la représentation politique de la congrégation. Ainsi, l'élection d'Innocentius Jacobi au vicariat de San Michele de Candiana lors de sa 14^{ème} année et celle d'Innocentius Corradi à celui de San Pietro in Vincoli de Rome lors de sa 16^{ème} année constituent le signe d'une reconnaissance particulièrement forte en regard de l'accession d'Innocentius Natalis au vicariat de San Lorenzo fuori le mura de Rome¹, 20 ans après son entrée dans la congrégation.

En résumé, abandonnant l'idée qu'un auteur de musique « italienne » ait nécessairement dû naître en Italie, Innocentius Dammonis serait né en Basse Saxe ou en Frise au plus tard en 1481 puisqu'il devait avoir au moins seize ans lors de son entrée dans l'ordre en 1496. Lors de la parution du *Laude libro primo*, il avait donc au moins 27 ans et résidait en Italie depuis un minimum de 12 ans. Il a été ordonné prêtre entre 1502 et 1507, les années 1502-1503 impliquant que son ordination se soit faite sous l'autorité de Seraphinus Balthazaris, dédicataire du recueil de *laude* et alors prieur de San Pietro in Vincoli à Rome. Son origine autant que la mobilité à laquelle il était soumis interdisent de lui attribuer une culture locale spécifique. L'évolution de sa carrière avant 1508 remet considérablement en question la perception du recueil comme produit « typiquement vénitien »

¹ Unie à la congrégation en 1512, l'église de San Lorenzo fuori le mura réunissait une dizaine de résidents jusqu'en 1527, puis 6 ou 7. Comme pour San Pietro in Vincoli, cette réduction de l'effectif est sans doute imputable aux conséquences du Sac. Rien ne laisse penser, dans le *Primus liber actorum*, que les chanoines lui aient accordé une valeur analogue à celle de San Pietro in Vincoli.

puisque à cette période, il n'avait fréquenté Venise que pendant trois années (voire une seule si l'on prend en considération l'hypothèse d'une première parution du recueil en 1506). Par ailleurs, si en regard de la majorité des autres ultramontains, sa carrière a été aussi brève que rapide, rien ne permet de penser que son origine ait constitué un obstacle majeur dans la congrégation. Au contraire, il apparaît comme un membre actif de la congrégation, toujours lié aux centres de pouvoir (à peu de choses près, il ne s'en est éloigné que durant sa période de formation), et son vicariat en 1511 à San Pietro in Vincoli, monastère « vitrine » de l'institution, suggère une adhésion au projet d'observance augustinienne et de restauration cléricale que revendiquaient les chanoines de San Salvatore. Son activité s'inscrit dans une période où ceux-ci connaissaient une forte dynamique d'expansion qui, si l'on extrapole, pouvait représenter un succès institutionnel auquel il a pu être sensible.

3.3 *Le Laude libro primo et la congrégation de San Salvatore*

Comme on l'a évoqué, il est fort possible que la culture religieuse sous-jacente au *propositum vitae* que promouvait cette institution réformée ait pu marquer la conception du recueil de *laude*. Pour autant, à ce stade de l'enquête, la nature exacte des liens du *Laude libro primo* avec la congrégation, reste totalement inconnue au-delà de la qualité de chanoine de son auteur et de son dédicataire. À ce jour, cette question a fait l'objet de deux interprétations. Pour Francesco Luisi, et à sa suite, Giulio Cattin, le *Laude libro primo* a été conçu pour la congrégation de San Salvatore elle-même¹. Dans la culture canoniale régulière, le recueil constituerait ainsi un équivalent tardif de manuscrits comme *US-Wc ML. 171 J 6* (1465-1480) ou *SA-CAPE Grey 3.b.12* (ca. 1500) compilés dans l'environnement de la congrégation bénédictine de Santa Giustina². À l'inverse, pour Jonathan Glixon, il aurait été conçu pour l'usage des *scuole* vénitienes, notamment la confrérie de San Teodoro hébergée, comme plusieurs autres confréries, dans l'église de San Salvatore³.

1 Francesco Luisi, *Laudario Giustiniano*, vol. 1, p. 442 et 445. L'auteur suggère que la publication du recueil a été financée directement par la congrégation. Cette interprétation a été réitérée régulièrement jusqu'à la parution de *l'Enciclopedia della musica* (cf. Francesco Luisi, « L'expression musicale de la dévotion populaire », p. 279). Dans l'introduction au facsimilé du *Laude libro primo* (p. 31), Francesco Luisi propose en outre de considérer les choix poétiques du chanoine comme le désir de produire un recueil « pouvant circuler dans tous les monastères de l'ordre » et donc devant « reproduire les différentes traditions [vénitienes, florentines et siennoises] de *laude* ». Voir aussi les commentaires de Giulio Cattin dans la présentation du facsimilé, p. 10-11.

2 Giulio Cattin, « Polifonia Quattrocentesca italiana del codice Washington, Library of Congress, ML 171 J 6 », « Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina », p. 263 sq., « Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto « Liber Quadragesimalis » e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI inc. » et « Nuova Fonte Italiana della Polifonia intorno al 1500 (MS. Cape Town, Grey 3. b.12) ».

3 Jonathan Glixon suggérerait un lien particulier avec les *scuole grandi*, « The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis », p. 42-43 et « Far una bella procession: Music and Public Ceremony at the Venetian scuole grandi »,

Contextes

L'organisation territoriale de la congrégation mise en évidence précédemment et la carrière d'Innocentius Corradi interdisent de corréliser la publication du *Laude libro primo* à la seule sphère vénitienne. Implicitement, le recueil aurait donc une fonction analogue à celle des manuscrits *I-UDc Joppi 165* et *F-Pn 2104* dont les *laude* attribuées au prêtre frioulan Pietro Capretto sont réputées être destinées à la confrérie de Santa Maria dei battuti de Pordenone¹. Aussi différentes soient-elles, ces deux hypothèses confèrent à la publication d'Innocentius Dammonis une dimension institutionnelle (et fonctionnelle, qu'il s'agisse de dévotion ou de rituel) que rien, *a priori*, ne permet de confirmer.

L'épître dédicatoire du *Laude libro primo*

L'épître dédicatoire², dont on a vu qu'elle appartient manifestement au péri-texte auctorial du recueil, apporte les seuls renseignements qui permettent de postuler l'existence d'un lien entre le *Laude libro primo* et la congrégation. Dans un latin relativement élaboré dont Leofranc Holford-Strevens³ a souligné la parenté à celui de Cicéron (*animi inductione*) ou de Tertullien (*consecranai mei*), Innocentius Dammonis y rend hommage, en son nom et celui de ses coreligionnaires, à Seraphinus Venetus, l'un des trois visiteurs de la congrégation :

F. Innocentius Dammonis reverendo in Christo patri Seraphino Veneto eiusdem regularium Canonorum Congregationis Divi Salvatoris Visitatori dignissimo patri plurimum observando. S.P.D.

*Et religionis nostræ vinculo quod apud me maximi semper momenti fuit: & tua in me animi inductione singulari pater optime omnia mihi debeo: & quamvis alii quoque consecranai mei debeant: quicquid post votum nuncupatum habere videantur: ego tamen nescio quo pacto & ea tibi debeo quæ cæteri & aliquid etiam amplius: quo fit ut cum laudes quasdam subitario quodam calore a me æditas: diversis quoque numinibus nuncupatas musica ratione contexissem: dicandas tibi illas præcipuo quodam ardore duxerim. Cui enim dicari melius poterant quam parenti meo? quam vitæ institutori? quam omnis sanctitatis & pietatis exemplari mirifico [...]*⁴.

Au début de son épître, Innocentius Dammonis souligne avant tout la nature à la fois religieuse (régulière) (*Et religionis nostræ vinculo*) et personnelle (*& tua in me animi inductione*) de

p. 207-208. Cette hypothèse a été reprise avec quelques réserves par Ian Fenlon, *Music and culture in late Renaissance Italy*, p.34 et « Noise in the Square: St. Mark's in the Sixteenth Century », p. 227-228. Dans une note de *Honoring God and the City* (p. 313-314, n. 198), Jonathan Glixon a nuancé cette prise de position en limitant l'éventuelle portée du *Laude libro primo* aux *scuole piccole*.

1 Cf. *supra*, p. 15, n. 2.

2 Giulio Cattin en propose une traduction dans la présentation du facsimilé du *Laude libro primo* (p. 7).

3 Cité par Giulio Cattin, *ibid.*, p. 8, n. 2.

4 *Laude libro primo*, f. 1^v.

son lien avec le dédicataire. Il est intéressant de constater que la dette morale contractée envers Seraphinus Venetus par les chanoines (& *quamvis alii quoque consecranai mei debeant*) et Dammonis en particulier (& *ea tibi debeo quæ cæteri & aliquid etiam amplius*) envers le visiteur est explicitement conditionnée par leur prononciation des vœux au sein de la congrégation (*post votum nuncupatum*). Dès les premières lignes, l'auteur et le dédicataire sont placés donc dans un rapport de réciprocité médiatisé par l'institution. Pour autant, cette relation ne suffit pas à établir un lien direct entre la parution du recueil de *laude* et l'institution canoniale. La dédicace des *Tenori e contrabassi intabulati (Bossinensis I, 1509)* à Girolamo Barbarigo, *primicerio* de San Marco¹, ne fait pas de cette anthologie de *frottole* arrangées pour le luth et le chant un répertoire adapté pour le chapitre de la basilique. De la même manière, la dédicace de Dammonis à l'un des membres du groupe dirigeant de la congrégation n'implique pas que le *Laude libro primo* soit, malgré sa dimension religieuse, un recueil de chants pour les chanoines réguliers de San Salvatore.

À ce stade, le ton reste celui de la louange et de la reconnaissance propre à tout texte de cette nature : le dédicataire est présenté comme le bienfaiteur de l'auteur (*pater optime omnia mihi debeo*), son maître spirituel (*parenti meo? quam vitæ institutori?*) et un homme d'excellence (*quam omnis sanctitatis & pietatis exemplari mirifico*). Tout au plus peut-on reconnaître derrière ce discours de convention la possibilité que le dédicataire ait activement participé à la formation religieuse de l'auteur, ce qui corroborerait l'hypothèse d'une ordination de Dammonis en 1502 ou 1503. L'évocation des circonstances et de l'objet de la composition de ces *laude* n'apporte pas plus d'éléments en faveur d'une mise en relation entre l'institution canoniale et le *Laude libro primo*. L'affirmation de Dammonis selon laquelle les pièces du recueil auraient été composées ou éditées sous l'effet « d'une soudaine ardeur » (*quasdam subitario quodam calore a me æditas*) relève plus d'un artifice rhétorique exprimant l'humilité qui convient à la déférence d'une dédicace, que d'une description à proprement parler. De même, la destination de ces compositions « adressées à tous les saints » (*diversis quoque numinibus nuncupatas*) est présentée de manière totalement générique, et le contenu du livre confirme qu'aucun saint spécifique à la congrégation ou aux chanoines réguliers²

1 Cf. *supra*, p. 63.

2 Depuis 1481, les chanoines célébraient plusieurs saints propres à la tradition canoniale : « In hoc primo capitulo obtentum fuit quod fiant festa de aliquibus sanctis de ordine canonicorum regularium: Sancti Guarini episcopi Ca. Reg. 5 feb. / Sancti Albini episcopi Ca. Reg. primo die Martii / Sancti Bernardini confessoris Ca. Reg. 16 Maii / Sancti Joannis confessoris Ca. Reg. 26 Junii 10 octobris / Sancti Prosperi episcopi Ca. Reg. 26 Junii / Sancti Fridiani episcopi Ca. Reg. 17 novembris / Sancti Gelasii papa et confessoris Ca. Reg. 20 novembris. / Item obtentum fuit de festo Sancti Joseph confessoris », *Primus liber actorum*, 1481, f. 145. Ces mêmes saints sont rapportés dans le calendrier des constitutions de 1497 : « Februarius : [...] viii idus S. Guarini episcopi cardinali & confessoris canonici reg. ; Martius [...] vi nonas S. Albini episcopi & confessori canonici regularis ; Maius [...] Idibus S. Bernardi canonici regularis ; October [...] vi idus S. Cerbonii episcopi & confessori & S. Ioannis confessori ca. reg. ;

Contextes

n'est concerné par l'expression *numinibus* (dans le contexte du *Laude libro primo*, il est tentant de traduire ce terme par « ce qui touche au divin » plutôt que par « saints »). L'éventualité d'un lien explicite associant la parution du *Laude libro primo* à la congrégation de San Salvatore apparaît à la fin de l'épître dédicatoire :

[...] *Canes igitur tu interdum istæc dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres: non solum quod musica ars optimum quemque semper decuit: si modo sancta si virilis si casta illa fuerit: sed quod deo: quod eius genitrici: quod aliis numinibus istæc concinuntur: qui & verborum vim & cum verbis modulatam quamdam cantilenam exigunt adeo ut religionis nostræ columina tum veteris tum novi instrumenti magnum sibi hinc & in pietatis in deum & in homines religionis argumentum sperarint. Vale.*¹

Après avoir présenté la récréation privée comme programme de la publication (*Canes igitur tu interdum istæc dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres*) et souligné son caractère licite pour les grands hommes (*musica ars optimum quemque semper decuit*)² dans la mesure de sa conformité à la morale (*si modo sancta si virilis si casta illa fuerit*), Innocentius Dammonis place l'usage de la congrégation (*adeo ut religionis nostræ columina*) dans une relation causale avec la nécessité d'un chant de dévotion attentif à la qualité des paroles et de la musique (« [Dieu, sa mère et les saints] exigent une force des paroles et un chant bien agencé avec celles-ci », *& verborum vim & cum verbis modulatam quamdam cantilenam exigunt*). La traduction de ce passage mérite que l'on s'y attarde. En traduisant *adeo ut religionis nostræ columina etc.* par *al punto che i responsabili della nostra Congregazione speravano di trarne, secondo i precetti dell'Antico e il Nuovo Testamento, non soltanto un valido mezzo di pietà verso Dio ma anche un atto di religiosa devozione verso gli uomini*³, Giulio Cattin laisse entendre que les responsables de la congrégation auraient commandité l'impression du livre, voire la composition des *laude*. Pourtant, comme il le souligne lui-même, cette traduction force quelque peu le génitif de « *tum veteris tum novi*

Iunius vii cal. iulii S. Prosperi episcopi & confessori canonici regularis ; November [...] xv cal. decembris S. Frigidiani episcopi & confessori ca. re. [...] xii cal. decembris S. Gelasii papa & confessori canonici regularis ». En revanche, le calendrier du bréviaire édité par Roberto Andrea de Regio présente plusieurs variantes, confirmant ainsi une date d'édition antérieure à 1481 : « Februarius [...] viii idus S. Varini episcopi cardinali canonici regularis [...] vii idus S. Guerini episcopi & confessoris ; Martius [...] vi nonas S. Albini episcopi & confessoris canonici regularis ; Maius [...] xii kal. junii S. Ubaldi confessori canonici regularis ; October [...] vi idus S. Cerbonii episcopi & confessori ». Saint Bernard confesseur (16 Mai), saint Jean confesseur (10 octobre), saint Prosper évêque (26 Juin), saint Fridian évêque (17 novembre) et saint Gelase pape et confesseur (20 novembre) n'étaient pas encore célébrés lors de la parution du bréviaire. On remarque saint Ubald confesseur (16 mai) qui remplace saint Bernard confesseur, l'ajout de saint Varin cardinal (6 février) et le report de saint Guarin évêque (7 février).

1 *Laude libro primo*, f. 1^v.

2 Derrière cette dernière louange (cet *optimum*, l'homme de qualité, ne saurait être autre que le dédicataire), on reconnaît un motif récurrent. Comme Paolo Cortese (*De cardinalatu libri tres*, 1510) ou Gasparo Contarini (*De officio viri boni ac probi episcopi*, 1517), Innocentius Dammonis présente la musique comme un attribut convenant aux prélats (à l'échelle de la congrégation pour le premier, de l'Église pour les autres).

3 Giulio Cattin, présentation du facsimilé du *Laude libro primo*, p. 8.

instrumenti » pour rendre « selon les préceptes de l'ancien et du nouveau Testament ». En outre, la formule « *secondo i precetti* » est absente du texte de Dammonis. Il est certain que l'expression « le vieux et le nouveau document » suggère fortement une référence testamentaire, mais elle ne fait guère de sens dans le contexte de la dédicace. Bien sûr, le glossaire de Du Cange indique que *instrumentum* a pu être utilisé pour désigner l'un ou l'autre Testament (comme le fit Érasme en 1516 en publiant son édition grecque du nouveau testament sous le titre *Novum Instrumentum omne*¹). Toutefois, sous ce vocable, la coutume régulière désigne plus volontiers un acte ou un document législatif. Dans ce contexte il est tentant d'y lire une référence à des « anciennes et nouvelles constitutions (ou peut-être règles) ». Par ailleurs, la traduction de *columina* par « *i responsabili della nostra Congregazione* » ne rend pas son sens figuré de « fondation » ou de « soutien », ni son sens coutumier, dans les milieux réguliers ou confraternels, de « statuts » ou de « constitutions ». Aussi est-il possible de proposer une traduction alternative à celle de Giulio Cattin, respectant le génitif et le lexique originels :

[...] *Alors, de temps à autre, tu chanteras celles-ci [ces laude] pendant que tu chercheras à délasser ton âme fatiguée. Non seulement parce que la musique a toujours convenu aux hommes de qualité – pour peu qu'elle soit sainte, virile et chaste – mais aussi parce qu'on les chante pour Dieu, sa mère et les autres saints, qui réclament une efficacité (une puissance) des paroles et un certain chant bien agencé (modulé) avec ces paroles. Aussi, les statuts de notre congrégation, [qu'il s'agisse] des anciennes ou des nouvelles constitutions, les ont considérés² comme une excellente matière pour la piété envers Dieu et pour les hommes de religion (c-à-d., pour la vie régulière).*

En s'appuyant sur cette dédicace, Francesco Luisi a suggéré que la publication du *Laude libro primo* avait été « réalisée par les soins (*ad impensam*) des chanoines de San Salvatore », précisant qu'en 1505-1506, les « sièges vénitiens de San Salvatore et Sant'Antonio avaient décidé de dédier un recueil de *laude* à leur plus haut représentant »³, le dédicataire du recueil ayant été élu prieur général en 1506. Confortée par la traduction de Giulio Cattin qui voyait dans les *columina* les instances dirigeantes de la congrégation, cette interprétation impliquerait que le *Laude libro primo* ait revêtu pour les chanoines une valeur fonctionnelle, la congrégation n'ayant pas de raison de supporter une publication dont elle n'aurait pas eu le besoin et l'usage. Une lecture plus littérale de l'épître n'implique nullement une responsabilité active de la congrégation dans la conception du *Laude libro primo*. Elle affirme plus simplement que la matière du recueil (& *verborum vim & cum*

1 *Novum Instrumentum omne, diligenter ab Erasmo Roterodamo recognitum & emendatum*, [expl.] Basiliae in aedibus Ioannis Frobenij Hammelburgensis [...] 1516. Exemple à la Universitätsbibliothek Basel, BibG B 3.

2 Plutôt que de traduire *sperare* par son acceptation littérale « espérer », il semble plus judicieux de le comprendre dans son deuxième sens de « s'attendre à », « croire », « penser que » ou « considérer ».

3 Francesco Luisi, *Laudario Giustiniano*, p. 442-443.

Contextes

verbis modulatam quamdam cantilenam) était, du point de vue de la règle de la congrégation, considérée comme licite et favorable à la piété et à l'exercice des clercs (& *in pietatis in deum & in homines religionis [magnum] argumentum*). Ce ne sont pas précisément les *laude* de Dammonis dont il s'agit ici, mais de cette « puissance du texte » et de ces « airs bien agencés avec les paroles », même si l'on peut logiquement supposer que l'auteur considérait que sa production réponde à ces qualités.

Aussi, l'épître rédigée par Innocentius Dammonis évoque moins une « commande » de la part de sa hiérarchie qu'elle ne revendique une conformité entre son environnement régulier très contraignant et son geste, bien particulier pour un musicien dont cela n'est pas la fonction, de présenter au public sa production musicale. De ce point de vue, le lien entre le recueil et l'institution canoniale ne serait pas de nature intentionnelle. Les constitutions réglementant sévèrement les activités des chanoines, notamment leur relations avec l'extérieur, il n'est pas exclu que la hiérarchie de l'auteur ait dû valider la parution du recueil (de manière active ou passive), mais il est peu probable qu'elle en ait été l'instigatrice. Par ailleurs, l'idée que la publication du *Laude libro primo* ait pu être activement soutenue par la congrégation ferait du recueil le seul ouvrage connu (au début du XVI^e siècle) ayant été publié par une institution religieuse sans être de nature liturgique, législative ou mémorielle. Enfin, on peut raisonnablement avancer que Petrucci n'avait guère d'intérêt à limiter la diffusion de l'ouvrage aux seuls membres de la congrégation. L'hypothèse d'une dimension fonctionnelle et institutionnelle du recueil, sans être invalidée, ne paraît donc plus être une conséquence nécessaire, laissant ainsi plus de place à l'hypothèse de la récréation privée et dévote que la dédicace désigne comme le « programme » du recueil, et que le sous-titre paraphrasant un vers horacien amplifie.

Comme on l'a déjà dit, une épître dédicatoire est un énoncé beaucoup plus complexe qu'un simple discours de convention. Dans la mesure où il est présenté au public, il constitue une lettre à un lecteur implicite autant qu'un d'hommage à un dédicataire explicite. En exprimant une relation – réelle, imaginaire ou espérée – entre les deux parties, et donc un intérêt réciproque (qu'il soit d'ordre matériel, moral ou affectif), il témoigne également de la volonté de présenter, par le truchement du dédicataire, l'ouvrage à un public non identifié. Dans un registre quelque peu différent, l'épître dédicatoire de Franciscus Bossinensis à Girolamo Barbadico n'exprime pas autre chose : « [...] *interponendo adunque alcuna quiete ale urgenti facende tue non gli dispiaccia di questa mia opera prender delectatione. Per che piacendo a ti signor preclaro: potra etiam ali altri*

satisfare: »¹. En souhaitant que le *primicerio* de la basilique ducal puisse « prendre quelque plaisir à son œuvre », le luthiste s'adresse à « tous les autres [lecteurs] » qui se trouvent donc directement concernés par le projet récréatif du recueil.

Aussi, si le choix du dédicataire et l'argument de la dédicace sont signifiants pour leur auteur, ils le sont également pour le lecteur implicite qui, nécessairement, interprète la portée de la dédicace (et donc de l'ouvrage qu'elle qualifie) en fonction de la connaissance de ceux-ci. En rédigeant son texte en vue de la publier, Innocentius Dammonis n'a pu ignorer cette dimension. De ce point de vue, l'épître dédicatoire du *Laude libro primo* est très particulière puisque, contrairement à une dédicace à un personnage de notoriété publique susceptible d'être reconnu de manière uniforme par n'importe quel lecteur, elle implique des niveaux de lecture assez différenciés selon sa capacité à identifier le visiteur et à donner un sens à la revendication de conformité aux *columina* de la congrégation. Si le lecteur ignore tout de la congrégation de San Salvatore (par exemple un acquéreur ultramontain) ou s'il en a connaissance mais y est extérieur (par exemple un laïc fréquentant une église gérée par les chanoines), la dédicace apparaît au mieux adressée à un dignitaire religieux et ne saurait impliquer un *propositum vitae* spécifique. Cet homme percevra certainement les *laude* de Dammonis comme des compositions pieuses et profitables aux laïcs comme aux réguliers, mais au regard de l'étude péritextuelle menée précédemment, il est fort probable qu'il ne les distingue pas totalement d'un livre de musique comme, par exemple, le premier volume de Franciscus Bossinensis. De même que les *laude* de Dammonis, ce dernier est dédié à un dignitaire religieux et a vocation à « apporter un peu de sérénité (ou de délassement) parmi ses pressantes obligations ». Au mieux, l'éventuelle proximité avec une maison appartenant à la congrégation pourrait impliquer que ce lecteur évalue le recueil à l'aune de sa perception de l'institution, c'est-à-dire des bénéfices qu'il en tire (bénédictions, confessions, indulgences accordées pour la fréquentation d'une église, exécution de fondations, *etc.*), mais son jugement restera indépendant de la discipline suivie par les chanoines.

En revanche, si le lecteur est un membre de la congrégation, l'épître prendra une toute autre portée. Le dédicataire ne sera plus perçu comme un simple dignitaire religieux, mais comme un membre du pouvoir exécutif ayant la charge de veiller au respect de ces *columina* qui, selon l'auteur, « considèrent [ce type de musique et/ou de textes] comme une excellente matière pour la piété envers Dieu et pour les hommes de religion ». Participant régulièrement au chapitre général, il apparaîtra également comme un homme responsable de leur conception. Dans cette perspective,

1 *Bossinensis I*, 1509, f. 2^v.

chacun des choix musicaux et littéraires du chanoine est donc susceptible d'être mis en relation à la fois à leur dimension récréative et au *propositum vitæ* promu par la congrégation. Ce niveau de perception du *Laude libro primo* concerne bien sûr son auteur et son dédicataire, mais aussi tous les autres chanoines qui, peut-être, ont pu le lire. Étant donnée la probable diffusion du recueil dans un circuit commercial ouvert (et non limité à la seule congrégation), il s'agit sans doute du cas de figure le moins fréquent. Il est néanmoins le seul qui permette d'espérer comprendre comment le chanoine envisageait la relation de sa production musicale à son environnement régulier. Ceci suppose avant tout de mieux comprendre qui, d'un point de vue institutionnel, a pu être le dédicataire, ainsi que de chercher à saisir dans quelle mesure les statuts de la congrégation ont pu concerner la parution de ces *laude*.

Le dédicataire du *Laude libro primo*

Les membres de la congrégation semblent avoir été peu actifs dans le domaine éditorial avant les premières publications d'Agostino Steuco¹ et de Raffaele Venosta di Como². Les seules éditions antérieures à 1508 semblent être les constitutions de 1497 et le bréviaire édité par Roberto Andrea de Reggio vers 1480 qui ne sont pas dédicacés, ce qui est normal puisque ces ouvrages répondent à un besoin interne de l'institution et n'exigent pas de présentation particulière. Le *Laude libro primo* semble donc être la première publication d'un chanoine de San Salvatore dotée d'une dédicace. Par ailleurs, il n'a été possible d'identifier qu'un seul membre de la congrégation ayant fait l'objet d'une dédicace avant 1508. L'épître du *Confessionale* de l'ermite Giacomo Filippo Foresti³ est adressée à

1 *Recognitio veteris testamenti ad hebraicam veritatem, collata etiam editione Septuaginta interprete cum ipsa veritate hebraica, nostraque translatione, cum expositione hebraeorum, ac graecorum, qui passim toto opere citantur. Vbi quantum fieri potest, monstrantur loci, qui in editione latina, et graeca discrepant a codicibus hebraeorum*, per Augustinum Eugubinum can. reg. s. Augustini Ordinis s. Saluatoris. Ne quis alius aut Venetiis, aut usquam locorum hunc impune librum imprimat, Senatus Veneti decreto cautum est. [expl.] Venetiis in aedibus Aldi, & Andreae soceri, 1529 ; *Augustini Steuchi Eugubini Pro religione Christiana aduersus Luteranos, quo opere haec continentur. Explicatio et descriptio totius haereseos. Causae a quibus sit profecta. De unitate religionis ab uno capite. De duplici cultu, siue duplici religione, idest interiore et exteriori. De his, ex quibus exterior constat religio. De cultu Dei ex hymnis et laudibus in eum. De cultu Dei ex confessione. De cultu Dei ex abstinentia, a uoluptatibus. De cultu Dei per imagines*. [expl.] Bononiae Ioannes Baptista Phaellus Bononiensis impressit, 1530 mense Maio.

2 *Raphaelis Novocomensis, divi Augustini canonici regularis, Tractatus de primo cognito*. [expl.] Venetiis apud Iacob de Burgo franco Papiensem, 1528 die XXI Decembris ; *Determinatio d. Raphaelis Comensis canonici regularis, facta super contractu matrimoniali clementiss. Henrici Anglorum regis octavi, qui contraxit cum Fratissa, de mente theologorum*, [expl.] Venezia ?, 1530.

3 *Confessionale seu interrogatorium*, Venezia, Bernardinus Benalius, [ca. 1497]. « Frater Jacobus Philippus Bergomensis ordinis Eremitarum: patri suo reverendo religione pietaque ac sanctimonia insigni Joanni Marie Dominici veneto benemerito generali canonicorum regularium Sancti Salvatoris .S.P. in Domino Jesu », *ibid*. Le dédicataire Joannes Maria Dominici de Venezia est selon toute vraisemblance identifiable avec Joannes Maria Andrea de Venezia. Ce dernier n'ayant été prieur général de la congrégation qu'en 1494, il est possible d'avancer la date présumée de la publication du *Confessionale* (1497) de trois années (pour la carrière du dédicataire, cf. annexe). Bien que négligé aujourd'hui, ce *Confessionale* a connu un certain succès. Il a été réédité à plusieurs reprises en latin (Venezia, Petrus de Quarengis, [ca. 1500] ; Venezia, per Petrum Bergomensem, [1510?] ; Venezia, per Petrum

Joannes Maria Andrea (Dominici) de Venezia, prieur général de la congrégation de San Salvatore en 1494. Explicitement élaboré à partir des ouvrages d'Antonino Pierozzi (le dominicain du « deuxième cercle » du mythe fondateur) et Angelo Carletti de Clvasio (vicaire général de l'observance franciscaine)¹, ce manuel de confession est dû à l'un des historiens ayant connu le plus de succès à la fin du XV^e siècle². Si cette dédicace confirme l'existence de liens intellectuels et spirituels entre certains membres de congrégation et des religieux sensibles à la production de l'observance dominicaine et franciscaine³, elle n'offre que peu d'éléments de comparaison avec celle du *Laude libro primo*. Tout au plus peut-on remarquer que toutes les éditions du *Confessionale* antérieures à 1520 sont toutes dédiées au même chanoine qu'elles qualifient toujours de prieur général. Il n'y a rien de surprenant à ce que ces épîtres n'aient pas été mises à jour. Les différents éditeurs de l'ouvrage n'entretenaient pas de relation particulière à la congrégation et ne pouvaient donc connaître les changements de statut du dédicataire. À l'inverse, l'hypothèse invérifiable d'une première édition du *Laude libro primo* en 1506, alors que le dédicataire était prieur général, impliquerait que Petrucci ait maintenu des liens avec les chanoines de San Salvatore. Quoiqu'il en soit, cette unique dédicace est extérieure à l'institution. Ainsi, contrairement aux nombreuses

Bergomensem, [pas après 1517]) et en italien (*Confessionale seu interrogatorium*, [Venezia, Johannes und Gregorius de Gregoriis, ca. 1495] ; Venezia, Bernardinus Benalius, [ca. 1500] ; [Venezia, après 1500(?)] ; *Confessionale overo interrogatorio*, [s.l., s.n., s.d.] ; Venezia, Alexandro di Bindoni, 1520 ; Venezia, Francesco di Alessandro Bindoni & Mapheo Pasini, 1536).

- 1 « Quo quidem in genere ut de antiquoribus taceamus: duo mihi etate nostra visi sunt: & utilitate rerum collectarum: & scribendi ordine. & dicendi brevitate ac diluciditate mones anteis Antonius florentinus Archiepiscopus ex ordine predicatorum ad eam merito dignitatem asscitus. & Angelus clavisius ordinis minorum vir apprime diligens. & que ego exploratum habeo bonus », *Confessionale seu interrogatorium*, f. a_i^v. Foresti a probablement utilisé l'une des versions du *Confessionale* ou la *Summa theologica* de Pierozzi, et certainement la *Summa Angelica de casibus conscientie* (s.l., s.n., 1486) d'Angelo de Clvasio.
- 2 Avec le *Chronicon*, d'Antonio Pierozzi, le *Supplementum chronicarum* de Giacomo Filippo Foresti constitue sans doute la somme historiographique la plus influente de la fin du XV^e siècle. Une première version latine a connu au moins 5 rééditions entre l'*editio princeps* de 1483 (Venezia, Bernardinus Benalius) et la version augmentée de 1503 (*Supplementum Supplementi chronicarum*, Venezia, Albertinum de Lissona Vercellensem) qui elle-même fut incessamment réimprimée au cours du XVI^e siècle. La première version a été traduite en 1491 (Venezia, Bernardinus Rizus), la seconde en 1508 (*Supplemento de le chroniche vulgare*, Venezia, Giorgio Rusconi). Bien qu'il ait été imprimé moins fréquemment, le *De claris selectisque mulieribus* (Ferrara, Albertus de Placentia, 1497 ; seconde édition, *De memora bilibus et claris mulieribus*, per Ioannem Ravisium, Paris, 1521, f. 14^v-160) a eu une certaine influence sur d'autres auteurs. Construit à partir du *De mulieribus claris* de Boccaccio, il semble avoir servi de modèle à Antoine Dufour pour *Les vies des femmes célèbres* (cf. le compte rendu de Pierre Jodogne, « Dufour (Antoine). Les vies des femmes célèbres », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1977, vol. 55, n° 2, p. 547-550). On trouvera un intéressant exemple des sources de Foresti dans Cécile Caby, « Bernardino Gadolo ou les débuts de l'historiographie camaldule », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, vol. 109, n° 1, 1997, p. 225-268, p. 245. Cf. http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ima.htm et <http://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/JACOBBER.htm>. La maigre biographie concernant Foresti est rapportée par Cécile Caby, *ibid.* et Lucia Megli Fratini, « Foresti, Giacomo Filippo (Iacobus Philippus Bergomensis) ».
- 3 Dans le *Confessionale seu interrogatorium* l'ermite souligne à plusieurs reprises l'investissement du prieur général et de ses coreligionnaires : « Tui autem numeris offitium erit agere cum impressoribus ut & ceteri tue religionis filii perticipes fiant », *Confessionale*, f. a_{ii}^v.

Contextes

dédicaces adressées par des chanoines musiciens à leur prélats à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle¹, Innocentius Dammonis ne pouvait s'appuyer sur une tradition antérieure lorsqu'il rédigeait son épître. Ceci ne pouvait être perçu par un lecteur extérieur à la congrégation puisqu'il est usuel de dédier un ouvrage à un dignitaire religieux. En revanche, cette « nouveauté » ne pouvait manquer d'être prise en compte par un membre de la congrégation.

Le visiteur de la congrégation a été identifié par Knud Jeppesen² comme étant Seraphinus Balthazaris de Venezia³. Par la suite, en s'appuyant sur le *Primus liber actorum*, Francesco Luisi a précisé le déroulement sa carrière entre 1474 et 1515⁴, confirmant ainsi sa charge de visiteur en 1508. La biographie dressée par ces deux auteurs s'avère incomplète puisque Seraphinus Balthazaris a été actif dans la congrégation jusqu'en 1531⁵. Après son entrée dans la congrégation à Bologne où il réside durant 3 ans (1474-1476), le dédicataire du *Laude libro primo* a passé l'essentiel de la décennie suivante à Venise (1477-1486), où il fut élu vicaire pour la première fois (1485-1486). Son élection comme capitulant en 1487 inaugure une carrière d'abord exclusivement consacrée aux prieurats conventuels (1487-1500)⁶, puis alternant les charges de prieur général, de visiteur et de prieur de monastères de premier plan (1501-1527)⁷. Durant les quatre dernières années de sa vie (1528-1531), sans doute en raison de son âge avancé⁸, il fut déchargé de ces responsabilités et séjournait à San Salvatore de Venise comme prieur de la chanoinerie de Modène. Ainsi que l'a

1 Cf. Oscar Mischiati, *op. cit.*.

2 Knud Jeppesen, « Die neu entdeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci und andere musikalische Seltenheiten der Biblioteca Colombina zu Sevilla », p. 79, et Knud Jeppesen et Viggo Brøndal, *Die Mehrstimmige itanienische laude um 1500*, p. LVI.

3 « Series Priorum & Abbatum Monast. & Ecclesiae Parichialis S. Salvatoris, ex ordine Canonicorum Regularium // [...] 1505, F. Seraphinus Baldasaris Venetus 1509, 1513, 1518, 1521, 1524, 1527 [...] Cornelio Flamino, *Ecclesiae Venetae Antiquis Monumentis*, vol. 2, p. 271.

4 Francesco, Luisi, *Laudario giustiniano*. Venezia, Fondazione Levi, 1983, t. 1, p. 442.

5 Cf. annexe II.1. Seraphinus Balthazaris ne saurait être associé au Baldasar, auteur de *O iesu dolce o signor benigno* dans le *Laude libro secondo* n° 26. Il est également fort peu probable qu'il soit l'auteur des deux pièces de Perugia 431 attribuées à un certain Seraphinus (*Patrem omnipotentem*, n° 8 et *Magnificat*, n° 104), Cf. Allan W. Atlas, « On the Neapolitan Provenance of the Manuscript Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (G 20) », p. 64-65.

6 Ravenne, 1487 ; Rome, 1488 (San Giovanni Novello, avec la charge de procureur général) ; Fano, 1489-1491 ; Rome, 1492-1500.

7 Prieur conventuel : Rome (San Pietro in Vincoli) 1502-1503 et 1511 ; Ravenne, 1507 ; Venise (San Salvatore), 1505, 1509, 1513, 1515, 1518, 1521, 1524 et 1527. Visiteur 1501, 1504, 1512, 1516, 1519, 1522 et 1525. Prieur général 1506, 1508, 1510, 1514, 1517, 1520, 1523 et 1526. L'élection à la charge de prieur général en 1506 va dans le sens de l'hypothèse de Boorman. Il est en effet assez logique que Dammonis ait dédicacé le recueil au responsable de son ordre. Toutefois, ceci supposerait que la réédition de 1508 ait été actualisée, et donc que Petrucci ait été en relation de manière pérenne avec Dammonis ou d'autres membres de la congrégation. On remarquera que toutes les éditions du *Confessionale seu interrogatorium* de Foresti sont dédicacées au « prieur général » Joannes Maria Andrea, bien que celui-ci ne l'ait été qu'une seule fois.

8 En retenant l'hypothèse d'un noviciat à 16 ans, Seraphinus Balthazaris avait 73 ans en 1531, année après laquelle il disparaît des listes du *Primus liber actorum*. Il est fort probable que cette date corresponde à son décès.

remarqué Francesco Luisi, la dédicace laisse entendre que l'auteur du *Laude libro primo* ait entretenu une relation personnelle avec Seraphinus Balthazaris puisqu'il le désigne comme « parent » et « instructeur ». Or, des six Innocentius présents dans la congrégation en 1508, seuls Innocentius Corradi de Cologne et Innocentius Natalis de Venise ont été nommés dans des monastères en même temps que le dédicataire¹. Avant 1508, le premier a fréquenté San Pietro in Vincoli de Rome en 1502-1503 (où il fut peut-être ordonné prêtre) et San Salvatore de Venise en 1505 alors que Seraphinus était le prieur des deux monastères ; le second était également à Venise en 1505, ainsi qu'en 1506 lorsque le dédicataire, nommé prieur général pour la première fois, y était probablement résidant. On remarquera que Seraphinus était prieur de San Pietro in Vincoli lorsque Innocentius Corradi y fut élu vicaire en 1511. Ainsi, de tous les chanoines prénommés Innocentius, celui dont le lieu de naissance (ou d'activité) correspond le mieux à la signature du recueil de *laude* est également celui qui fut potentiellement le plus proche du dédicataire.

Toutefois, une relation personnelle ne saurait à elle seule expliquer le choix de ce dédicataire puisque celui-ci est, par définition, d'ordre public. En 1508, Seraphinus Balthazaris était âgé d'au moins 49 ans et effectuait son troisième mandat de visiteur après avoir été élu une fois prieur général. À cette date, il exerçait des prélatures dans les principaux monastères de la congrégation depuis plus de dix ans (à San Pietro in Vincoli de Rome et à San Salvatore de Venise), la seule exception étant sa première charge de prieur conventuel à Fano (1489-1491). C'est également à San Salvatore de Venise qu'il a été nommé à sa première charge de vicaire. À première vue, le choix du dédicataire semble donc s'être porté sur une figure majeure (et mature) de l'institution. Toutefois, la nature collégiale et élective du système gouvernemental de la congrégation interdit d'observer les charges du dédicataire indépendamment de son environnement. Lors de la parution du *Laude libro primo*, le groupe dirigeant était constitué, outre Seraphinus Balthazaris, de Nicolaus Ludovici de Bologna (Junior) et Petrus Gasparis de Bologna (visiteurs), ainsi que de Joannes Franciscus Antonii de Venezia (prieur général). Si Nicolaus Ludovici occupait également sa troisième charge de visiteur, les deux autres étaient de longue date intégrés à la hiérarchie de la congrégation : Petrus Gasparis était visiteur pour la septième fois et Joannes Franciscus prieur général pour la sixième fois. Innocentius Dammonis n'a donc pas nécessairement offert son livre au personnage le plus installé dans les instances dirigeantes (la même observation peut être faite dans l'hypothèse d'une première édition antérieure : le dédicataire est toujours accompagné de prélats plus expérimentés).

¹ Francesco Luisi suggère que le commis Innocentius de Isola Vicentina aurait pu rencontrer Seraphinus Balthazaris à l'occasion du chapitre général de 1506 tenu à Sant'Antonio de Venise (*op. cit.*, p. 444). Cette hypothèse est hautement improbable, les commis étant statutairement tenus à l'écart des chapitres généraux.

Contextes

La position particulière du dédicataire du recueil demande de s'interroger sur la nature et la portée du choix effectué par Dammonis pour présenter sa production musicale. Les modalités de formation du groupe dirigeant de la congrégation constituent une source d'information non négligeable. Après la mort des derniers ermites siennois convertis à la vie canoniale (Stefano, Regulinus et Petrus) qui dirigèrent la congrégation jusqu'en 1444, on observe l'apparition assez régulière (environ tous les 2 ans) de nouveaux prieurs généraux. De même, lors de la création des charges de visiteurs en 1470, le recrutement des nouveaux prélats se fait de manière très linéaire, un nouveau chanoine intégrant la hiérarchie tous les ans (au plus, tous les trois ans). Contrairement à ce que pourrait laisser penser la régularité de ces nouvelles élections, la constitution des instances décisionnaires de la congrégation n'est en rien homogène. Malgré l'arrivée régulière de nouveaux prélats, on observe la formation de différents noyaux de pouvoir dès la création de la congrégation en 1419. En effet, tous les nouveaux visiteurs ne sont pas devenus prieurs généraux. Cette charge est occupée par un nombre restreint de chanoines qui la conservent (et la monopolisent) durant une période plus ou moins longue. Ils constituent ainsi des groupes, toujours plus marqués au fil de l'évolution de l'institution, qui se succèdent à intervalles plus ou moins réguliers. Le premier groupe de dirigeants, actif jusqu'en 1445 est formé des membres fondateurs de l'institution. Un second groupe émerge en 1450 avec Augustinus Jacobi de Bologna et Marianus Jacobi de Firenze (jusqu'en 1489). Le troisième se forme en 1464 avec Hieronimus Joannes Justo Venetus et Benedictus Ardinghi de Firenze (jusqu'en 1489) ; le quatrième en 1471 avec Jacobus Mattei de Parma et Ludovicus Orlandini de Forlì (jusqu'en 1504) ; le cinquième en 1491 avec Joannes Franciscus Antonii de Venezia et Petrus Gasparis de Bologna (jusqu'en 1521) ; le sixième en 1506 avec Seraphinus Balthazaris de Venezia et Nicolaus (Junior) Lodovici de Bologna (jusqu'en 1526) ; le septième en 1522 avec Peregrinus Balthazaris de Bologna et Innocentius Jacobi de Brescia (jusqu'en 1545), *etc.* Un groupe supplémentaire aurait pu émerger en 1488, mais il n'a imposé aucune situation de monopole. La succession de ces petits groupes de chanoines met en évidence la nature cyclique de la formation des instances décisionnelles qui, à partir de la moitié du XV^e siècle, se renouvellent tous les 15 ans environ (1450, 1464, 1471, 1491, 1506, 1522). Il est fort probable que ce rythme soit dû à de simples contraintes générationnelles. L'unique exception est l'émergence du quatrième groupe en 1471, « anticipée » de sept ou huit ans. Peut être n'est-ce pas un hasard si la formation de ce groupe (dont plusieurs membres seront chargés en 1482 de réformer les statuts) est immédiatement consécutive à la création de la charge de visiteur.

Ce cycle a pour conséquence que chaque année, se superposent au moins un groupe de chanoines très expérimentés et un autre de chanoines plus jeunes. Cette situation était également vérifiée en 1508 (comme d'ailleurs en 1506) lorsque Innocentius Dammonis rédigeait sa dédicace. En termes de reconnaissance institutionnelle, Joannes franciscus Antonii de Venezia, prieur général pour la sixième fois en 1508 et visiteur pour la septième fois en 1506, semble un candidat à la dédicace autrement plus légitime que Seraphinus Balthazaris qui n'amorçait qu'à peine son exercice de dirigeant. Ainsi, la dédicace du *Laude libro primo* inaugure plutôt qu'elle ne couronne sa carrière. L'hypothèse avancée par Francesco Luisi selon laquelle les chanoines de la congrégation auraient désiré, en 1506, « rendre hommage à leur plus haut représentant » en lui offrant un recueil de *laude* (l'édition ayant par la suite pris du retard) semble donc hautement improbable. Le choix du dédicataire ne semble pas pouvoir s'expliquer au travers de son poids dans la congrégation. Pourtant, sa carrière témoigne d'une rare intensité en termes de charges octroyées. Rares sont les chanoines qui comme lui ont alterné les fonctions de prieur général, de visiteur et de prieur conventuel dans un monastère important avec une telle fréquence sur une telle durée. Avant Seraphinus Balthazaris, seuls Ludovicus Orlandini de Forlì et Joannes Franciscus Antonii de Venezia ont eu des parcours aussi denses. Le caractère assez exceptionnel de cette carrière, très largement consacrée à la direction de la congrégation, laisse supposer que le dédicataire du recueil ait été particulièrement investi dans le projet réformateur des chanoines de San Salvatore.

Entré dans la congrégation dix ans avant que Seraphinus soit élu à sa première charge de prieur général, Innocentius Corradi avait nécessairement conscience de ne pas dédicacer son ouvrage au prélat le plus reconnu par son institution. L'ayant rencontré à plusieurs reprises, il devait également connaître sa position (probablement) très favorable envers le *propositum vitæ* promu par les statuts de la congrégation. Il devait en aller de même pour tout chanoine ayant fréquenté le dédicataire, que cela soit dans un monastère ou à l'occasion du chapitre général. La réception intérieure du texte de Dammonis propose ainsi une lecture bien différente de celle impliquée par une réception extérieure. Ce n'est plus nécessairement (ou pas seulement) à sa charge de visiteur (ou de prieur général) que Seraphinus doit la dédicace. De plus, les formules laudatives que l'on y trouve ne représentent plus de simples formules conventionnelles : le « merveilleux exemple de sainteté et de piété » (*omnis sanctitatis & pietatis exemplari mirifico*) qui qualifie Seraphinus peut ici renvoyer à une expérience humaine. En choisissant cet homme remarqué dans la congrégation comme dédicataire, et en soulignant qu'une musique « sainte, virile (ou plutôt vertueuse) et chaste » (*si modo sancta si virilis si casta illa fuerit*) sied à ses hautes qualités (*musica ars optimum quemque semper decuit*),

Contextes

Innocentius Dammonis faisait certes un panégyrique convenu, mais il offrait également au lecteur la possibilité d'apprécier sa production musicale sous un angle bien précis. Le *Laude libro primo* contient un répertoire supposé « délasser l'âme fatiguée » (*defatigati animi oblectamentum queres*) d'un homme qui, semble-t-il, était un ardent militant de la réforme canoniale et avait la charge de veiller au respect de la discipline définie par les *columina*. La revendication de conformité exprimée par l'épître dédicatoire serait donc d'ordre « disciplinaire » (au sens propre) et non pas fonctionnelle. Innocentius Dammonis semble ainsi associer son recueil à un double programme : récréation domestique et *arctior vita*.

Outre la préface, plusieurs éléments péritextuels du *Laude libro primo* ont déjà été discutés qui semblent pouvoir confirmer cette interprétation¹. Le sous-titre *Curarum dulce lenimen* invite bien sûr à la récréation (et, pour le lecteur capable d'identifier l'ode de Horace, suggère une évocation lyrique) ; les en-têtes *De contemptu mundi*, *De infervorato christi amore*, *De superbia luciferi*, etc. en qualifient la nature. Ce délassement de l'âme n'est pas un divertissement. Il est produit par une musique qui sert à la louange divine (*quod deo: quod eius genitrici: quod aliis numinibus istæc concinuntur*) et se distingue par « la puissance des paroles et le bon agencement du chant » (*& verborum vim & cum verbis modulatam quamdam cantilenam*). Toute considération cosmogonique mise à part, certains des textes de Ficino et Tinctoris cités plus haut, ceux plus tardifs de Paolo Cortese et Gasparo Contarini, n'expriment pas autre chose. Si ces derniers évaluent la qualité de la musique sur le modèle modal antique, Dammonis le fait en observant qu'elle sert à louer « Dieu, sa mère et les autres saints », mais tous s'accordent sur ses propriétés lénifiantes, et donc morales. Or, pour un chanoine régulier soumis à l'observance, ces qualités morales s'inscrivent (et sont actualisées) dans le cadre d'une discipline bien définie, basée sur l'obéissance, l'ascèse, le jeûne, l'étude, la méditation (sans doute), etc. Il en découle cet intéressant paradoxe : dotée d'un texte dévotionnel, une polyphonie très proche de la *frottola* peut être associée au refus des vanités mondaines.

Le chant polyphonique dans la congrégation

Il n'est peut-être pas inutile d'observer un instant la place occupée par la polyphonie dans les *columina* de la congrégation. En effet, s'il est évident que du point de vue d'Innocentius Dammonis,

¹ Malgré la présence de plusieurs hymnes ou séquences (« Ubi caritas et amor », « Jesu dulcis memoria », « Salve mundi salutare », « Stabat Mater »), l'hypothèse d'une destination liturgique du recueil (même partielle) doit être écartée. En effet, celle-ci pourrait être évoquée par certains en-têtes (*de passione*, *ad beatam virginem*), mais elle est contredite par les en-têtes à thématique morale. Il est difficile d'envisager que des signaux de même nature puissent renvoyer à des réalités différentes dans un ouvrage qui, manifestement, a été conçu de manière unitaire.

les statuts de la congrégation étaient favorables à l'utilisation de « paroles puissantes » et de « chants bien agencés » (qui, de son point de vue, incluent probablement le recueil), on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé le chanoine à les mentionner, ce qui suppose de comprendre dans quelle mesure ceux-ci pouvaient effectivement concerner le *Laude libro primo*. En se référant à des textes fondateurs de son institution, Innocentius Dammonis actualisait avant tout sa relation déclarée avec le dédicataire. Celle-ci étant conditionnée par leur appartenance commune à la congrégation de San Salvatore, il n'est pas illogique d'y inscrire également l'objet dédicacé. Toutefois, l'affirmation du caractère licite des *laude* supposant qu'elles puissent être illicites si elles ne répondaient pas aux conditions posées par ces « anciennes et nouvelles constitutions », il n'est pas impossible que la référence aux statuts revête un sens plus profond.

La nature des documents désignés par l'expression *columina* dépend en grande partie du sens accordé au terme *religione* qui peut décrire l'ordre des chanoines de saint Augustin ou, de manière plus précise, la seule congrégation de San Salvatore. Dans ce premier cas, il serait tentant de voir dans le *veterum instrumentum* le texte considéré au début du XVI^e siècle comme le document fondateur de l'ordre, la *Regula recepta*, et dans le *novum instrumentum* les constitutions de la congrégation, expression du « renouveau » de l'ordre canonial. Toutefois, la seule évocation musicale de la *Regula recepta* est l'incitation bien connue au respect des prescriptions liturgiques et à l'attention portée au sens du texte (*Psalmis & hymnis cum oratis deum hoc verset in corde: quod profertur in ore. Et nolite cantare: nisi quod legitis esse cantandum: Quod autem non ita scriptum est: ut cantetur: non cantetur*)¹. Classiquement, saint Augustin demande que le « cœur reçoive ce qui est proféré pendant les psaumes et les hymnes de l'office » et exige que ne soit chanté que « ce qui est écrit pour l'être ». Plus généralement, ces *columina* pourraient désigner l'ensemble des textes fondateurs de l'ordre du chanoine (au sens large). On trouve ainsi dans le *De opere monachorum* un passage qui n'est pas sans analogies avec le *curarum dulce lenimen* du *Laude libro primo* : « nous lisons avec les frères qui reviennent fatigués de l'agitation du siècle, afin que, avec nous, ils trouvent le repos dans la parole de Dieu, la prière, les psaumes, les hymnes et les chansons spirituelles »². Sous la plume de saint Augustin, la *lauda* (ou un répertoire qui peut y faire penser) sert au repos des âmes fatiguées.

1 « Regula recepta », *Constitutions*, 1497, f. A_i^v.

2 « Sic, inquiunt, et nos facimus: legimus cum fratribus, qui ad nos ab aestu saeculi veniunt fatigati, ut apud nos in verbo Dei, et in orationibus, psalmis, hymnis, et canticis spiritalibus requiescant », saint Augustin, *De opere monachorum liber unus*, col. 550.

Dans le second cas, il s'agirait uniquement des constitutions de la congrégation, l'ancien et le nouveau exprimant soit les textes fondateurs de 1408 (dont Dammonis n'avait pas nécessairement connaissance) et leur version réformée de 1482 ou 1497, soit plus probablement cette même version de 1497 et ses modifications successives jusqu'en 1508 (les actes capitulaires se réfèrent couramment aux « anciennes constitutions » lorsqu'un décret était abrogé, ramenant donc les constitutions à un état antérieur). Contrairement à la littérature de dévotion (latine et vernaculaire) qui, on l'a vu, occupe une place importante dans les constitutions et les actes capitulaires, la musique n'y apparaît jamais en des termes qui pourraient concerner les *laude* de Dammonis. L'ordinaire de 1497 ne traite que des prescriptions liturgiques concernant les chantres¹, tandis que les constitutions n'abordent jamais la question des pratiques musicales au sein de la congrégation, à la notable exception des prescriptions pédagogiques concernant le plain-chant et de l'interdiction de chanter en dehors de la congrégation². En revanche, on trouve sporadiquement dans les actes capitulaires quelques ordonnances ou décrets qui réglementent la pratique du chant polyphonique. Ces délibérations sont chronologiquement trop éloignées de la parution du *Laude libro primo* pour qu'Innocentius Dammonis ait pu s'y référer et ne concernent *a priori* pas le recueil puisqu'elles traitent essentiellement de la polyphonie dans la liturgie. Toutefois, elles méritent que l'on s'y attarde puisqu'elles témoignent de l'attitude de la congrégation envers une pratique musicale que le chanoine a pris soin de qualifier de conforme.

Trente ans avant la parution du recueil, en 1478, le chapitre général décidait que seuls les chanoines sachant jouer de l'orgue et ceux connaissant le chant figuré « de telle sorte qu'ils satisfassent le service des vêpres et des messes pourraient continuer leur activité si les prieurs conventuels le souhaitaient ». Il leur était en revanche interdit « d'enseigner ou de recevoir l'enseignement de quiconque, même d'un membre de la congrégation ». Ceux dont la pratique ne répondait pas aux critères de qualité exigés ne pouvaient pas « continuer à apprendre à jouer [ou à chanter] »³. Tout contrevenant serait coupable de « faute très grave ». Cette délibération ne fut jamais confirmée durant les chapitres généraux successifs. Elle n'a donc jamais été effective d'un point de vue législatif, ce qui explique qu'elle ne soit pas formulée explicitement dans les

1 Cf. *supra*, p. 126, n. 2.

2 Cf. *supra*, p. 189.

3 « In hoc primo capitulo obtentum fuit quod fratres nostri qui sciunt pulsare organa, ita ut satisfaciant ecclesiae in vesperis et missa possint prosequi et servire ecclesiae secundum voluntatem prelatorum suorum. Illi vero qui nesciunt modo predicto pulsare: non possint ulterius discere. Et illi quibus concessum pulsare ut supra non possint aliquem nisi fratres nostros docere aut ab aliquo discere nisi a fratribus nostris dumtaxat etiam in conventibus nostris. Contraque facientes et qui huiusmodi licentiam dederint poene gravioris culpa subiacent. quod et de cantu figurato intelligi volumus », *Primus liber actorum*, 1478, f. 135 (voir aussi Elena Quaranta, *op. cit.*, p. 371).

constitutions de 1497. Lors de la parution du *Laude libro primo*, aucun interdit concernant la polyphonie n'était donc juridiquement en vigueur. On en retrouve toutefois la trace dans le chapitre des constitutions consacré aux « fautes très graves » qui, entre autres, interdisaient aux chanoines l'étude et l'enseignement de certains sujets non autorisés (chimie, physique, chirurgie), ainsi que du « chant et des choses similaires [faites] en dehors de la congrégation, même s'ils en avaient l'autorisation » (la faute étant équivalente s'ils en avaient donné ou demandé l'autorisation)¹. La présence d'organistes étant attestée dans la congrégation entre 1462 et 1529², il ne fait aucun doute que cette délibération n'a eu aucune suite sur le plan organistique. En revanche, le recours à la polyphonie est plus difficile à retracer dans la documentation utilisée ici. En 1485, la réglementation des célébrations accompagnant les *messe nuove* interdisait de faire les vêpres avec quatre chanteurs³, mais il n'est pas certain que cela implique une pratique polyphonique⁴. En 1519, quarante ans après la première tentative du chapitre général, le définitoire émettait une ordonnance (ou un décret) qui interdisait l'usage du chant figuré durant les messes et les offices, sauf dans les monastères qui en avaient à coutume. Dans ce cas, la polyphonie était tolérée « durant les matines de la Semaine sainte pour les monastères qui ne pouvaient renoncer à cet usage sans risquer de créer un scandale, à la condition toutefois de ne pas y faire intervenir de séculiers ou de réguliers issus d'un autre ordre »⁵. Les membres de la congrégation devaient donc chanter entre eux et éviter toute

1 Cf. *supra*, p. 189, n. 2.

2 Cf. *supra*, p. 124.

3 « Item quod quando cantatur misse nove in die precedenti non pulsantur campane, et quod non possit parari nisi capella maiore, et non fiant in vesperis nisi quatuor cantores, et in refectioe non possint dare confectionis alicuius conditionis, et quod numero et qualitate ferculorum et piatantarium servetur debita, et religiosa honestate, et quod tantum consanguinei et affines invitetur ad refectioem », *id.*, f. 161. À propos des *messe novelle* à Venise, cf. Elena Quaranta, *op. cit.*, p. 100-104.

4 L'ordinaire de 1497 mentionne à plusieurs reprises la possibilité d'exécuter certaines messes et certains offices avec quatre chantres dans un contexte qui ne fait nullement penser à la polyphonie : « Quando vero tractus cantari contigerit in festis duplicibus & semiduplicibus dominicis & Sabato quando cantatur missa de beata virgine: a quattuor vel a pluribus binis cantentur singuli versiculi. In festibus autem maioribus vel minoribus Graduale incipiatur a duobus vel a quattuor & compleatur a choro. Versus vero Gradualis & alleluya cantetur a quatuor vel pluribus si cantoribus videbitur expedire reiterato tamen alleluya a choro ut in semiduplicibus », *Ordinaire*, 1497, f. eii. Si la présence de deux chantres peut évoquer le *cantus binatim*, la possibilité de chanter chaque versicule « à quatre ou à plusieurs couples de chantres » (lorsque le trait tombe durant des fêtes doubles ou semi-doubles et durant la messe votive du samedi) semble le contredire. En effet « chanter à quatre » à un sens en polyphonie, mais pas « chanter à plusieurs paires de chantres » ne peut impliquer la superposition d'un *cantus binatim*. Aussi cette expression (comme le graduel qui est chanté « à deux ou quatre », mais se conclut en chœur) semble désigner une simple amplification du rite habituel qui requiert deux chantres.

5 « Precepta et ordinationes Reverendi patris generalis et diffinitorum capituli generalis celebrati bononiae 1519 [...] Item precipimus quod cantu figurato non utantur fratres nostri in ecclesiis in celebrationibus missarum vel divinorum officiorum. Nisi ubi propter iam introductam consuetudinem quorundam locorum in matutinis precipue tridui maioris hebdomadae: quod sine periculo scandali dimitti non posset. Et tunc si fieri potest sine comistione cantorum secularium vel personarum alterius professionis: inter se ipsos tantum concinant fratres nostri: similiter etiam devitent privita conventicula occasione huiusmodi cum supra dictis personis ubique locorum », *Primus liber actorum*, 1519, f. 322-322^v (voir aussi Elena Quaranta, *op. cit.*, p. 371).

Contextes

réunion avec des musiciens n'appartenant pas à la congrégation. Tandis qu'en 1478, le chapitre général envisageait de conditionner la pratique polyphonique à des critères qualitatifs, le définitoire invoquait en 1519 des critères coutumiers. Cette ordonnance fut confirmée durant les deux chapitres suivants¹, puis augmentée d'une nouvelle restriction en 1522 qui n'est pas sans rappeler les délibérations de 1478. Après avoir rappelé la validité des décisions antérieures, notamment l'interdit concernant la collaboration avec les séculiers (et donc, de manière sous entendue, également avec les réguliers appartenant à un autre ordre), le définitoire précisait que « les chanoines ne sachant pas [chanter en polyphonie] ne devaient pas le faire et ceux sachant le faire ne devaient pas l'enseigner »². Ces ordonnances furent confirmées durant tous les chapitres généraux jusqu'en 1530 (sauf en 1529)³, ce qui témoigne d'une inhabituelle intensité réglementaire. Toutefois, on n'en retrouve aucune trace dans les constitutions de 1549, si ce n'est l'interdit de chanter à l'extérieur qui avait déjà été déjà émis en 1497. D'après les relevés d'Oscar Mischiati, ces mesures furent réitérées jusqu'à la fin du XVI^e siècle⁴.

Bien qu'elles n'aient jamais été effectives, les délibérations de 1478 sont paradoxales à plusieurs égards. En effet, le chapitre général s'opposait alors à l'ordonnance du définitoire de 1462 qui autorisait les prélats à faire former de nouveaux organistes⁵. Par ailleurs, en interdisant

1 « Precipimus observari inviabiliter omnia precepta in anno superiore a diffinitione preterita edita emanata et promulgata in omnibus et per omnia ac si essent de verbo ad verbum hic descripta et annotata sub eisdem poenis et censuris in illis descriptis, prout in anno 1519 continet », *id.*, 1520, f. 327. « Precepta et ordinates in anno 1519 emanata edita et declarata precipimus etiam in hac presenti anno 1521 inviabiliter observari sub poenis et censuris in eis contentis », *id.*, 1521, f. 331^v.

2 « Item ne quis presumat cantare in ecclesiis in cantu figurato cum sicularibus: ut ibidem continetur: / Item servetur preceptum circa cantum figuratum sub eisdem poenis: et qui nesciunt non discantur: et qui sciunt non doceant », *id.*, 1522, f. 336.

3 « Precepta et ordinationes Reverendi patris generali ac Diffinitorum capituli generalis 1523 [...] Item precipimus quod cantu figurato non utantur fratres nostri in ecclesiis in celebrationibus Missarum vel divinatorum officiorum: nisi ubi iam propter introductam consuetudinem quorundam locorum in matutinis precipue tridui maioris hebdomadae sine periculo scandali dimitti non possent: et tunc si fieri potest sine comistione secularium vel personarum alterius professionis ubique locorum », *id.*, 1523, f. 341. « Precepta et ordinationes Reverendorum patrum in anno preterito edita et emanata precipimus etiam in hoc presenti anno inviabiliter observari sub eisdem poenis et censuris in eis contentis [...] Item quod cantu figurato non utantur fratres nostri in ecclesiis in celebrationibus divinatorum officiorum tribus diebus hebdomadae maioris dumtaxat exceptis: prout in superiore anno clarius extitit declaratum sub poenis &c. », *id.*, 1524, f. 346. « Precepta et ordinationes in precedentibus capitulis generalis, edita, ordinata, emanata et publicata, precipimus etiam in presenti anno inviabiliter observari ac si essent de verbo ad verbum hic essent descripta sub poenis et censuris in eis contis », *id.*, 1525, f. 353^v. « Precepta et ordinationes facte in annis preteritis observentur inviabiliter sub eis poenis in eisdem contentis [...] », *id.*, 1526, f. 356. « Precepta et ordinationes facte annis elapsis observentur inviabiliter sub poenis et censuris in eis declaratis ac si de verbo ad verbum hic essent descripta et annotata », *id.*, 1527, f. 361. « Item preceptum de cantu figurato omnino observetur ab omnibus &c. », *id.*, 1528, f. 366^v. « Precepta et ordinationibus a Reverendis patribus in hoc anno 1530 innovata [...] Item precipimus quod cantu figurato non utantur fratres nostri in ecclesiis: nisi ubi iam introducta est consuetudi: prout alias declaratum extitit », *id.*, 1530, f. 376.

4 Oscar Mischiati, *op. cit.*, p. 129-130.

5 *Cf. supra*, p. 125, n. 1.

l'enseignement de l'orgue et du chant figuré, il paraît se contredire lui-même puisqu'il conditionne la pratique polyphonique à des critères de qualité que cette interdiction, précisément, empêchait de réaliser. Il semble ainsi que le chapitre général envisageait de « geler » le chant polyphonique et le jeu de l'orgue qui sans être totalement interdits, seraient devenus des pratiques orphelines. Les actes capitulaires de 1478 constitueraient donc une forme de moratoire sur le chant figuré et le jeu de l'orgue. Si celui-ci fut rapidement inopérant pour l'orgue, il semble avoir conservé sa raison d'être pour le chant figuré durant tout le siècle suivant. La tension entre les aspirations du gouvernement central et les usages conventuels locaux est patente. Il suffit d'observer les tendances fortement endogènes de certaines familles conventuelles (à Florence par exemple) pour se convaincre que l'uniformisation induite par la suppression de la stabilité conventuelle et l'instauration des prélatrices électives annuelles n'était pas pleinement effective. En accordant aux prieurs conventuels la liberté de décider si un organiste ou un chanteur compétent pouvait ou non exercer son art, le chapitre général témoignait probablement d'une prise en considération d'usages locaux. L'ordonnance de 1519 et ses confirmations successives sont plus explicites puisqu'elles autorisent le chant figuré durant la Semaine sainte dans la mesure où sa suppression heurterait la coutume.

Le scepticisme envers la polyphonie au XV^e siècle est un phénomène bien connu, particulièrement dans certains milieux réguliers réformateurs¹. Il a été particulièrement remarqué dans la congrégation bénédictine de Santa Giustina², dans une autre réforme bénédictine au sud de l'empire³ (initiée à Melk en 1418 et culminant à Tegernsee avec la légature de Nicolas de Cues en 1451), dans la congrégation des chanoines réguliers de Windesheim et chez les chartreux (parmi les principaux acteurs de la *devotio moderna*)⁴, etc. Les visites menées dans les monastères impliqués

1 Toutefois, les interdictions ou restrictions de la polyphonie dans des ordres religieux n'avaient rien de nouveau au XV^e siècle. En 1242, le chapitre général dominicain de Bologne déclarait : « ne aliquo modo fiant discantus a fratribus nostris in ecclesiis nostris vel alienis », Kenneth Levy, « A Dominican Organum Duplum », p. 204-205. En 1297, les cisterciens semblent faire de même et la célèbre décrétale *Docta sanctorum* de Jean XXII publiée en 1324/25 ne dit probablement pas autre chose en proclamant : « nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant etc. ». Plutôt qu'une hypothétique opposition à l'Ars nova, ce texte constitue un simple document normatif concernant la tenue des offices (« ut in divinae laudis officiis »), et s'inscrit dans une « longue durée [et] rappelle le rôle dévolu à la musique par rapport à l'expression de la parole ». Cf. Olivier Cullin, « Une querelle des anciens et des modernes ? », *Laborintus*, p. 130 (et 128 pour la référence aux Cisterciens). Ces réformes sont évoquées par Rob C. Wegman, *The Crisis of Music*, chap. 2.

2 Tommaso Leccisotti (éd.), *Congregationis S. Iustinæ de Padua O.S.B. Ordinationes capitulorum generalium* qui traite essentiellement du XV^e siècle et Giulio Cattin, « Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina », dont la documentation est partiellement tirée du précédent.

3 Joachim Angerer, « Die Begriffe "Discantus", "organa" und "scolares" in reformgeschichtlichen Urkunden des 15. Jahrhunderts ».

4 Johannes Busch, *Chronicon Windeshemense und Liber de Reformatione Monasteriorum*, Ulrike Hascher-Burger, *Gesungene Innigkeit* et Christian Meyer, « Devotio moderna et pratiques musicales polyphoniques ».

Contextes

dans la réforme de Melk sont à l'origine d'une production réglementaire qui réitère avec une impressionnante constance l'obligation de réciter les offices « sans rumeurs (parfois traduit par *geschray*), sans *discantus* et sans orgue ». Tandis que les deux premières restrictions apparaissent régulièrement pendant plus de trente ans, la dernière est mentionnée en alternance (plus rarement simultanément) avec l'interdiction de la présence de laïcs (ou de l'intéressante « variante *scolaribus* »)¹. Dans sa formulation de 1419, l'interdit remplace le terme *discantus* par une description fort explicite : « sans prose ni trope, c'est-à-dire sans prononcer les paroles selon le mètre ou la prosodie, mais de manière nue (sans ornements mélodiques ou polyphoniques) et égale »². Un peu plus tard, l'interdit du *discantus* est associé à une *rupturas vocum* qui n'est pas sans rappeler la *fractio vocis* prohibée dans la congrégation de Windesheim, ainsi que par Denis le chartreux et ses successeurs³. D'autres visites ont été l'occasion de qualifier les exigences d'une prononciation claire, grave et révérencieuse⁴. C'est donc moins la polyphonie en tant que telle que son influence sur l'élocution du texte qui semble reprochée au *discantus*. En 1451, l'usage de l'orgue semble finalement s'imposer dans certaines fêtes « selon l'usage des certains monastères et de certaines villes »⁵.

En 1438, la congrégation bénédictine de Santa Giustina interdisait l'apprentissage de l'orgue et la construction d'instruments dans les monastères qui n'en possédaient pas déjà. De manière intéressante, l'orgue était associé au « monocorde (instruments pédagogique s'il en est) et à tout instrument servant à jouer »⁶. Les fêtes doubles-majeures constituaient l'unique licence accordée

1 « exclusis clamoribus et discantibus », « exclusis clamoribus et discantibus (et) organis », « exclusis clamoribus et discantibus secularibus » (organis rayé et remplacé), « exclusis clamoribus (et) discantibus organis ac (/et) personis secularibus », « exclusis clamoribus et discantibus ac personis secularibus », « exclusis clamoribus discantibus et scolaribus », « cum debitis paucis, discantibus et nimis clamoribus exclusis », Joachim Angerer, *op. cit.*, p. 164.

2 « De officio divino in choro debite persolvendo exclusis clamoribus, prosis et tropis, id est, ne verba secundum metrum seu precepta prosodie sed nude et equaliter pronuntietur; excludantur a choro scolares et alii pueri, usus organi non nisi in præcipuis admittebatur », *ibid.*, p. 152.

3 « discantus et rupturas vocum [non] faciunt », *ibid.*, p. 157.

4 « Volumus et ordinamus, ut divinum officium secundum regularem institutionem in omni loco cum morum gravitate ac reverencia clare et distincte cum debitis paucis inclinationibus discopercionibus et geniflexionibus, ut motis est, exclusis clamoribus et discantibus organis ac personis secularibus tam legendo quam cantando devotissime persolvatur », *ibid.*, p. 153.

5 « Item usum organorum in precipuis festivitibus et alias secundum consuetudinem huius monasterii ac civitatis laudabilem [...] permittimus », *ibid.*, p. 161.

6 « Quia non convenit servis Dei sacra officiorum eloquia abscondere se omnia auribus audire et corde meditari, ideo volentes aliis servis Dei adhere, ordinamus quod de cetero in nostris monasteriis, que antiquitus non consueverunt habere organa, non fiant, sed etiam ubi consueverunt esse, per fratres nostros minime pulsantur, quorum non permittantur ulli addiscere neque tenere in monasteriis monocordia aut alia instrumenta ad sonandum neque vacent his exercitiis, que mentem a puritate devotionis et compunctionis sepe deviant; et ubi consueverunt pulsari, non nisi in maioribus duplicibus pulsantur », Tommaso Leccisotti, *op. cit.*, vol. 1, p. 56.

L'interdiction du monocorde n'est pas exceptionnelle. Un siècle plus tôt, en 1326, le chapitre général des chartreux émettait une ordonnance similaire : « Item ordinamus ut nullum instrumentum musicum vel sonorum, cujusque

pour l'usage de l'orgue. Les motivations de ces interdits sont ici explicites. Il s'agissait de ne pas occulter le texte de l'office et de favoriser son écoute et la méditation. Plus généralement, les instruments de musique étaient considérés comme des obstacles à la pureté de la dévotion et du recueillement. Contrairement aux chanoines de San Salvatore qui n'avaient pas validé juridiquement les restrictions concernant l'orgue, les bénédictins les ont intégrées à la *Declaratorium regulae*, un document rassemblant la pensée du fondateur Barbo¹, ce qui par la suite les a obligé à accorder des dérogations à chaque évolution de la pratique organistique (et, en retour, explique pourquoi l'orgue est si rarement mentionné dans les actes du chapitre de la congrégation de San Salvatore). La société civile semble avoir joué un certain rôle dans l'assouplissement réglementaire concernant la pratique de l'orgue. En 1444, celui-ci est autorisé durant les fêtes doubles-mineures parce que « cela est la pratique dans plusieurs monastères et plusieurs villes »² ; en 1453 à Pavie, l'autorisation de faire construire un orgue était accordée « aux moines dont l'abbé était récemment décédé pour leur dévotion et celle des habitants de la ville »³ ; en 1478, le monastère d'Arezzo pouvait « faire construire un orgue à condition qu'il soit financé par les laïcs »⁴. Dans la congrégation de Santa Giustina, les premières restrictions ou interdictions du chant figuré apparaissent une vingtaine d'années après celles concernant l'orgue, alors que ce dernier semblait finalement accepté. En 1465, une admonition exigeait des prieurs conventuels et des moines qu'ils « passent plus de temps à étudier les leçons des écritures saintes que Cicéron et les poètes et écrivains grecs, et cessent de pratiquer le chant figuré »⁵. Un nouveau rappel au sujet du *biscantus* et du *contrapunctus* était émis

generis, etiam monocordia, in nostro Ordine de caetero habetur: et nulla persona nostri Ordinis habens utatur », Christian Meyer, *op. cit.*, p. 161, n. 10. Une délibération analogue n'a été émise dans la congrégation de San Salvatore qu'en 1607 : « Similmente, per fuggire ogni vanità e disturbo alla quiete de nostri fratelli, commandiamo che nessuno o canonico o converso ardisca per l'avenire tenere in camera o in altro luogo del monastero leuti, cittare, chitarre e simili altri instrumenti con i quali s'inquieta il silentio religioso, ne alcuno impari di sonare detti instrumento: ma solo per rispetto della chiesa possono tener cimbali, viole e simili instrumenti », cité par Oscar Mischiati, *op. cit.*, p. 130. L'interdit est ici de nature purement pragmatique (ne pas interrompre le silence claustral) et ne concerne pas le service ecclésial où violes et clavecin semblent alors normalisées.

- 1 Giulio Cattin, « Tradizione e tendenze innovatrici », p. 259-260.
- 2 « Dispensamus quod organa que sunt in monasteriis nostris possint pulsari in duplicibus minoribus, que observantur in diversis monasteriis et civitatibus », Tommaso Leccisotti, *op. cit.*, vol. 1, p. 85 et Giulio Cattin, *op. cit.*, p. 259-260.
- 3 « ut monachi nuper defuncti abbatibus pro devotione eorum ac civium prefate urbis, quibus plurimum afficimur, possint organum contrui facere in dicta ecclesia », Giulio Cattin, *ibid.*, p. 260, n. 31.
- 4 « Conceditur conventui monasteri de Aretio ut possint facere fieri organum: si a quodam seculari fiet expensa, ut relatum est, et non aliter », Tommaso Leccisotti, *op. cit.*, vol. 2 p. 13.
- 5 « Admonitiones facte per patres capituli 1465 [...] Hortamur etiam et admonemus ut patres et fratres plus operam dent lectioni sacre scripture quam Ciceronis, poetarum et litterarum grecarum. Monemus ut cantum figuratum iuxta ordinationes omnino dimittant », Tommaso Leccisotti (éd.), *op. cit.*, vol. 1 p. 243.

Contextes

en 1474¹ avant que l'apprentissage et l'enseignement du chant figuré ne soit prohibé en 1480². Les délibérations postérieures (1481-1499) n'utilisent plus que le terme *cantus*. Elles insistent essentiellement sur la nécessité de former les moines au plain-chant (prolongeant ainsi des préoccupations émises dès 1444)³ et, rappelant sans cesse à la coutume, interdisent toute innovation durant la Semaine sainte⁴. À cette occasion, le chant de *laude* vernaculaires (« Donna del paradiso » et « Ognom pianga ») après les matines est rejeté en 1481⁵. L'objet de cette ultime réglementation est difficile à cerner. Giulio Cattin y voyait de nouveaux interdits concernant la polyphonie, mais aucun terme n'est utilisé qui puisse l'évoquer (au contraire, *cantus* est utilisé pour désigner le plain-chant dont l'enseignement est obligatoire). Il semble surtout que les éventuelles atteintes à l'usage soient ici visées, celui-ci ayant pu intégrer certaines formes de polyphonie. En effet, les bénédictins de Santa Giustina utilisent un vocabulaire assez varié (*cantus figuratus*, *contrapunctus* et *biscantus*) pour qualifier les pratiques musicales en question. Il n'y a pas de raison de croire que celles-ci aient pu changer entre 1465 et 1480. D'une manière ou d'une autre, les trois termes devaient donc recouvrir une même réalité musicale, qui du fait de la mention du chant figuré, relevait sans doute d'une complexité rythmique entre les voix. Par ailleurs, aucune délibération n'interdit strictement la polyphonie. Seul l'enseignement du *cantus figuratus* est prohibé en 1480 tandis que sa pratique est désapprouvée en 1465 comme, en 1474, celle du *contrapunctus* et du *biscantus* dont les fastes doivent être évités (*ut devitent levitates*). On retrouve donc une situation de moratoire et un scepticisme analogue à celui de la congrégation de San Salvatore.

1 « Admoneantur patres et fratres ut devitent levitates in biscantu et contrapuncto », *id.*, vol. 1, p. 298.

2 « Item non permittant fratres addiscere neque docere cantum figuratum » *id.*, vol. 2 p. 21 et Giulio Cattin, *op. cit.*, p. 261-262.

3 « Concedimus quod prelati monasterium nostre congregationis cum suis deputatis fratres clericos quos viderint et decreverint idoneos ad discendum litteras possint facere docere, et similiter in cantu instruere » (1444, Tommaso Leccisotti, *op. cit.*, vol. 1, p. 83) ; « Quod prelati dent operam quod fratres adiscant cantum et cetera que sunt necessaria » (1468, *ibid.*, p. 261) ; « Item quod faciant docere cantum fratres et novicios » (1480, *id.*, vol. 2, p. 21) ; « Hortamur omnes prelatos nostre congregacionis ut sint solliciti quatenus fratres instruantur gramatica et cantu omni cura et diligentia » (1483, *ibid.*, p. 33) ; « Ut faciant doceri fratres cantus » (1484, *ibid.*, p. 37).

4 « Admonitiones. Moneantur fratres congregationis ut nulla fiat novitas in cantando impropria et alia que cantantur in diebus passionis, sed servetur modus consuetus [...] Quod imponentes psalmos in cantu non mutant tonos qui in libris describuntur, sine licentia speciali superiori » (1473, Tommaso Leccisotti, *op. cit.*, vol. 1, p. 295) ; « Nihil innovetur circa officia hebdomade sancte, sed cantetur Lamentationes et alia prout in aliis communiter monasteriis congregationis servatur », (1493, *id.*, vol. 2, p. 61) ; « Servetur consuetudo antiqua congregationis nostre in cantibus ebdomade sancte » (1498, *ibid.*, p. 72).

5 « Inhibemus ne de cetero in monasteriis nostris cantetur lauda ognom pianga, post matitunum in hebdomada sancta, neque etiam dona de paradiso, vel alia lauda in disciplina in eadem hebdomada [...] Servetur uniformiter antiqua consuetudo cantandi Lamentationes et Benedictus in ebdomada sancta. Doceantur fratres cantu. Non loquantur latine qui nequeunt », Tommaso Leccisotti, *op. cit.*, vol. 2, p. 24 et Giulio Cattin, *op. cit.*, p. 262. Comme le suggère Giulio Cattin, il s'agit probablement de « Ognun pianga amaramente » attribué à Leonardo Giustinian.

Les données juridiques ou réglementaires concernant la musique dans la congrégation de Windesheim sont (actuellement) plus restreintes¹, mais elles semblent pouvoir suggérer une situation analogue. En 1464, afin de ne pas exciter les sens des chanoines, le chapitre interdisait l'orgue durant l'office, mais également dans les dortoirs (ce qui suggère une acceptation du terme *organa* assez large, incluant tout instrument)². Contrairement aux bénédictins et aux chanoines de San Salvatore, cet interdit ne semble guère avoir été assoupli avec le temps. Il est reproduit dans l'ordinaire de 1521 et n'a fait l'objet d'aménagements (encore contraignants) qu'à partir de 1538³. Perpétuant un vocabulaire caractéristique de la culture cartusienne depuis le XV^e siècle, l'ordinaire de Windesheim stipule que nul « n'ose exhiber la légèreté et les bizarreries du *fractio vocis*, mais, au contraire, que soit produit un chant de nature lisse et simple qui sied à la gravité »⁴. Le sens de *plano et simplici modo* est ici problématique, l'expression pouvant soit désigner le plain-chant, soit une polyphonie simple, mais il semble que dans ce contexte, la seconde possibilité doive être retenue⁵. Célèbre depuis que Johan Huizinga l'a mentionnée dans son classique *Automne du Moyen-Âge* (en s'appuyant sur l'expression *discantus seu fractio vocis* de Denis le chartreux qui y voyait un fractionnement de l'âme), la *fractio vocis* renvoie probablement aux diminutions de la polyphonie mesurale⁶. Repris vers 1460 par le chartreux Johannes Gallicus (qui semble avoir influencé Nicolò Burzio⁷), le terme est couramment utilisé par les chanoines de Windesheim. Aux alentours de 1500, Rutgerus de Venray affirme que « le chant simple est adapté à la dévotion, et non la *fractio vocis* dense (*crebra*) et déraisonnable (*puerilis*) »⁸. Son dialogue se termine par une ode saphique où la

1 Une grande partie de la documentation rassemblée par Ulrike Hascher-Burger et Christian Meyer est issue de chroniques ou de traités. Bien que riche d'enseignements, elle diffère assez fortement du cadre de l'étude présente.

2 « Sicuti non admittimus argana in divino officio, ita ne in dormitorio caus excitationis », Ulrike Hascher-Burger, *Gesungene Innigkeit*, p. 139.

3 *Id.*, p. 140.

4 « in omni cantu uniformitas vocum semper est observanda, ita ut nemo audeat cantare aliquo gradu supra vel infra quam conventus canit. Id circo quantum fieri potest moderandus est cantus, ut omnibus conveniat. In maioribus tamen festis aliquantulum solemnius et ferialibus diebus simplicius est canendum. Nullus fractis vocibus audeat curiositatem vel levitatem ostendere, sed plano et simplici modo qui gravitatem preferat omnis cantus est depromendus. Propter quod nec organa iudicamus aliquo modo admittenda », Willem Moll, « Berigten aangaande den staat van het kerkgesang in Nederland », p. 115, cité par Ulrike Hascher-Burger, *op. cit.*, p. 192, Rob C. Wegman, *op. cit.*, p. 31-32 (qui mentionne un *Ordinarius diuini officii*, ca. 1400, qu'il n'a pas été possible de retracer) et <http://www.musicadevota.com/ordinarius.htm> (03/08/12).

5 Ulrike Hascher-Burger, *op. cit.*, p. 201.

6 Christian Meyer, *op. cit.*, p. 164-165 et Ulrike Hascher-Burger, *op. cit.*, p. 191-195.

7 Rob C. Wegman, *op. cit.*, p. 196, n. 5 et 6. Sur la polyphonie et les chartreux, notamment chez Heinrich Eger von Kalkar à la fin du XIV^e siècle, cf. Christian Meyer, *ibid.*

8 « Nam simplicitas cantus pertinet ad devotionem, non fractio vocis crebra et puerilis. Et quidam (in mentem venit) volunt discantare, qui profecto devotum cantum non curant, sed magis sue satisfaciunt stulticie », Rutgerus Sycamber de Venray, « Dialogus de musica (um 1500) », p. 31.

Contextes

fractio vocis est qualifiée de vaine et opposée au chant simple qui convient à une voix dévote¹. En 1510, la réédition du *Rosetum* de Johannes Mauburnus (Jean de Bruxelles) l'intègre à cinq « vices musicaux », le premier étant de ne pas chanter ce qui est prescrit, le second d'abuser des « accélérations tumultueuses » qui rendent le texte inintelligible, le troisième de chanter en traînant et sans entrain, le quatrième d'utiliser la vaine et bizarre *fractio vocis*, inconvenante pour les religieux et empêchant la dévotion mentale, le cinquième de faire semblant de chanter². En présence d'une seule (et tardive) donnée réglementaire, il est difficile d'évaluer la portée de cette restriction. Comme chez les bénédictins de la réforme de Melk, elle ne concerne sans doute que la polyphonie « complexe » (syncopes, diminutions, *etc.*) qui occulte la perception du texte et est susceptible d'altérer la méditation qui doit accompagner son audition. Il n'est pas impossible, comme le suggèrent Christian Meyer et Rob C. Wegman, qu'elle ait fait l'objet d'une dérogation pour la Nativité. En effet, sous le rectorat de Johannes Cele (1377-1417), l'école du chapitre de Zwolle interdisait le *discantus* (qui semble recouvrir une réalité proche de la *fractio vocis*³) sauf « pour les leçons et le *Benedicamus* de la nuit de Noël, du fait de son caractère heureux »⁴. On doit toutefois

1 « Ad devotum patrem Thomam cantorem in Molaerivo | Carmen sapphicum Sycambri [...] Voce devota decet ut canamus | Simplicem cantum; procul absit omnis | Fractio vocis, quia vanitatem | Indicat ipsam », *ibid.*

2 « Primum, & praecipuum in cantu vitandum est; ne aliud, aut aliter, quam in libro authentico scriptum est cantetur, quorum alterum presumptionis est, alterum levitatis [suit une référence à la règle de saint Augustin] [...] Secundum in cantu precavendum est tumultuaria rotatio, & nimia acceleratio cantus. Cum omnia distincte, & aperte, in Ecclesiastico officio dici debeant, ut exercitur compunctio cordis. O quantus est hic apud quosdam tumultuariae accelerationis abusus, adeo ut vix proferatur, vel unum verbum intelligibiliter; & non auditur, nisi quidam labiorum strepitus, sonitus, & tumultus, Deo, & populo abhorrendus. [...] [suit une référence à la décrétale *Docta Sanctorum Patrum* de Jean XXII : Cum tamen iubeant Sanctorum Patrum decreta; ut Divinae laudes non cursim, ac festinanter; sed tractim, & cum pausa decenti persolvantur] [...] Tertium vitium in cantu devitandum, est nimia morositas, & protractio cantus [...] Quatum in cantu praecavendum est curiositas, & vana fractio vocis, quae plurimum dedecet Religiosos: utpote quae praeter Religionis gravitatem est, & valde impedit devotionem mentis [...] [nouveau renvoi à la décrétale de Jean XXII] Quintum cantandi vitium secludendum est, fraudulenta vocis a cantando diminutio, vel subtractio cantus, ut quidam qui soli alte canunt, cum caeteris vix audientur, aut tacent [...] », Johannes Mauburnus, *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum, in quo etiam habetur materia predicabilis per totius anni circulum*, Paris, impensis Joannis Parvi et Joannis Scabelerii, 1510, Directorium solvendarum horarum, titulus quintus, paragraphus quartus (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53135n>, vue pdf. 134). Ce passage ne semble pas présent dans la première édition de 1494 où le Directorium solvendarum horarum, plus bref, est imprimé dans le titulus quartus, *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum*, [Zwolle], [Peter van Os], 1494, f. 10-14. Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 3095, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00065036-7>. La description du « quatrième vice » est reproduite intégralement par Rob C. Wegman, *The Crisis of Music*, p. 236-237.

3 Outre la célèbre définition de Denis le chartreux, cf. Ulrike Hascher-Burger, *op. cit.*, p. 195-200.

4 « Cantum ecclesiasticum per certas mensuras voluit decantati nullum discantum preter lectiones in nocte natalis Christi et « Benedicamus » per ipsa festa propter festi illius leticiam in ecclesia faciliter admittens. Scholares intranei et quidam extranei superpellicis induti officium divinum in choro decantabant, reliquos autem scholares maxime provectiores extra ehorum ad latus eius australe missis et vespere iussit interesse nullum ibi veste incomposita seculari modo capucio capiti transverse imposito aut circa mentum revoluto passus consistere sed magia capite nudo capuciove capite induto aut super scapulas inferiori parte cum tympano reflexo stare vel geniculari mandavit. Sed quem scolarium repperisset levisse contrarium, hunc de choro descendens cunctis coram astantibus publice confudit et, ut continuo eius mandatum impleret, statim imperavit », Johannes Busch, *Chronicon Windeshemense*, p. 207. Cf. Christian Meyer, *op. cit.*, p. 164, Ulrike Hascher-Burger, *op. cit.* p. 195 et Rob C. Wegman, *The Crisis of Music*, p. 20 et 31. Une description plus précise de la musique utilisée durant ces leçons (non mesurée, contrairement à ce

garder à l'esprit que la portée de cette licence est très localisée et diffère nettement d'une délibération capitulaire adressée à l'ensemble de la congrégation.

Bien que les réglementations produites par ces institutions (qui ne sont sans doute pas les seules) soient chronologiquement et/ou géographiquement éloignées, elles présentent d'évidentes similitudes avec celles que l'on rencontre chez les chanoines de San Salvatore. Ces dernières participeraient ainsi d'une longue tradition, nullement cantonnée au cadre fixé par les réformateurs italiens des premières années du XV^e siècle. Ainsi, elles ont souvent été réitérées sur une durée relativement longue ; l'orgue, prohibé dans un premier temps, est souvent progressivement toléré, voire encouragé, éventuellement sous la pression des usages locaux (à l'exception de Windesheim) ; la présence de séculiers liée à une pratique musicale peut s'avérer répréhensible ; les restrictions concernant la polyphonie sont susceptibles d'aménagements dérogatoires pour certaines célébrations (selon le cas, fêtes doubles-majeures ou mineures, Nativité ou Triduum) ; elles n'impliquent pas obligatoirement la prohibition (ou la désapprobation) de toute forme de polyphonie ; elles sont plusieurs fois motivées par la volonté de conserver la clarté du texte (en évitant la complexité rythmique, le décalage et le fractionnement des paroles, *etc.*) et éventuellement par son corollaire, la possibilité d'une méditation intérieure sur le texte. La classique inquiétude (depuis saint Augustin) devant le potentiel récréatif et/ou lascif de la musique n'est pas clairement exprimée, mais on décèle, au moins chez les chanoines de Windesheim, un mépris pour la vanité de certaines formes de polyphonie¹ ; elles concernent essentiellement le domaine liturgique et n'outrepassent que rarement ce cadre en interdisant la possession d'instruments de musique et, exceptionnellement, le chant de *laude* après les matines de la Semaine sainte dans la congrégation de Santa Giustina en 1481.

Chercher à définir, au-delà des études déjà réalisées, ce que désigne précisément chacun des termes *fractio vocis* (Windesheim), *rupturas vocum* (Melk), *discantus/biscantus* (Melk, Windesheim et Santa Giustina – si tant est que les deux termes soient effectivement identiques),

que l'on pourrait attendre) se trouve dans Alexander Blachly, « Archaic Polyphony in Dutch Sources of the Renaissance », p. 184 *sq.* et 209-210.

1 Indirectement, Carlo Ginzburg a proposé une intéressante explication à cette méfiance qui pourrait bien n'être pas due à la seule jouissance musicale. Il est bien connu que chanter ou jouer dans une taverne ou pour faire danser pouvait constituer un acte fort répréhensible. L'historien remarque en effet que dans les manuels de confession, « les analyses minutieuses du péché de luxure reposent, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, sur les sens du toucher et de l'ouïe. La vue n'est presque jamais mentionnée. [...] Ce n'est qu'au cours du XVI^e siècle que la vue émerge lentement comme sens érotique privilégié tout de suite après le toucher ». De ce point de vue, le potentiel lascif de la musique ne serait pas d'ordre ontologique mais s'expliquerait par sa fonction de véhicule majeur (et démocratique) de l'érotisme avant qu'il ne soit supplanté par la diffusion d'images imprimées à bon marché dans les réseaux publics de distribution, *cf.* « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », p. 133.

Contextes

contrapunctus (Santa Giustina), *cantus figuratus* (Santa Giustina et San Salvatore) dépasse largement le cadre d'une enquête qui n'entend pas aborder la polyphonie liturgique. Il n'est pas impossible que *fractio vocis* et *discantus* soient synonymes comme le suggère Denis le chartreux, de même que *fractio vocis*, *contrapunctus* et *cantus figuratus* d'après la définition de Johannes Gallicus¹, ou encore *discantus*, *contrapunctus* et *cantus figuratus* selon les législateurs de la congrégation de Santa Giustina, mais la diversité des contextes musicaux dans lesquels ces termes ont été utilisés invite à quelque précaution². En revanche, il semble que tous ont été formulés avec la volonté de désigner des formes sonores susceptibles d'altérer la perception du texte. L'existence de plusieurs compositions polyphoniques ou de traités théoriques liés à ces institutions n'a rien de surprenant puisqu'il ne semble pas que la polyphonie en tant que telle ait été visée. Un traité de chant figuré a été rédigé à Melk dans la période où la réforme était en pleine activité³ ; les chanoines de Windesheim ont laissé au moins un manuscrit contenant de la musique polyphonique⁴, de même que leur environnement immédiat lié à la *devotio moderna*⁵ ; les bénédictins de Santa Giustina sont à l'origine de plusieurs sources bien connues⁶. Il est plus difficile d'identifier un répertoire polyphonique (autre que le *Laude libro primo*) lié à la congrégation de San Salvatore. Le manuscrit

1 « *fractio vocis, quam mensuratum cantum vocant atque figuratum, nisi commixtae voces aut contrapunctum* », cité par Ernest T. Ferand, « What Is "Res Facta" ? », p. 148.

2 Ces délibérations ont été émises sur une relativement longue durée (1418-1519), ce qui implique que leur auteurs n'avaient pas les mêmes références musicales. Bien que ceux-ci aient probablement été motivés par des préoccupations analogues, la musique qu'il réprovaient ne pouvait être la même. De manière exemplaire, la polyphonie utilisée par les sœurs de la vie commune du couvent de Sint Agnes à Utrecht, théoriquement distincte du *discantus* prohibé par les chanoines de Windesheim et les mouvements religieux attenants (cf. Christian Meyer *op. cit.*, p. 166-168) semble très proche de certaines formes de *discantus* quintoyant (contrechant majoritairement à la quinte du *cantus* mais incluant des mouvements contraires) décrites dans certains traités de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle (*Quiconques veut deschanter, Quicumque vult quintare, etc.* où, de manière saisissante, le chant se substitue au salut du symbole de saint Athanase, cf. Sarah Fuller, « Discant and the Theory of Fifthing », p. 252 sq.

3 *Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis*, ms. Melk Stiftsbibliothek 950, Joachim Angerer, *op. cit.*, p. 169.

4 Rudolf Ewerhart, *Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle*, Regensburg, G. Bosse, 1955. Il s'agit essentiellement de *cantiones* à deux voix (cf. Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, p. 101, sq.).

5 On trouvera un compte rendu du répertoire lié à la *devotio moderna* dans Ulrike Hascher-Burger, *op. cit.*, p. 7-11.

6 Les sources liées à la congrégation de Santa Giustina ont essentiellement été étudiées par Giulio Cattin. Parmi celles-ci, seuls *US-Wc ML. 171 J 6* (copié par le bénédictin Gianfranco Preottoni entre 1465 et 1480), *I-Bc Q. 13* (compilé à San Benedetto di Polirone en 1482) et, dans une moindre mesure, le *Monastici cantus compendiolum* (Venezia, Giunti 1506) peuvent être attribués avec certitude à cette institution (à laquelle le *Compendiolum* ne fait toutefois aucune mention). Cf. Giulio Cattin, « Polifonia Quattrocentesca italiana del codice Washington, Library of Congress, ML 171 J 6 », p. 97 et « Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina », p. 263-269. L'attribution des autres sources à la congrégation est plus spéculative, notamment en ce qui concerne certaines sections de *SA-CAPE Grey 3.b.12* (sauf peut-être la première). Cf. Giulio Cattin, « Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto « Liber Quadragesimalis » e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI inc. », p. 448 et « Nuova Fonte Italiana della Polifonia intorno al 1500 (MS. Cape Town, Grey 3. b.12) », p. 176.

I-Fn II XI 18 a été un temps la propriété d'un résident de Sant'Antonio de Venise, mais il n'est pas certain que le monastère ait déjà été uni à la congrégation (à partir de 1471)¹. Les manuscrits de Pietro de Fossis furent légués au monastère de San Salvatore de Venise à l'occasion d'une fondation de sa veuve (22 juin 1528)², ce qui ne permet pas de postuler que les chanoines aient utilisé le répertoire qui y est consigné. De même, *I-Bu 2216*, fut la propriété de Giovanni Grisostomo Trombelli au XVIII^e siècle, mais on ignore le moment de l'entrée de ce manuscrit véneto-brescien dans la bibliothèque de San Salvatore de Bologne sous la cote 727³. Malgré leur diversité stylistique, les pièces dont le lien avec l'une de ces institutions est établi ont en commun de mettre en œuvre des procédures polyphoniques où domine l'homorythmie (ce qui n'exclut pas les mélismes). De ce point de vue, la concomitance de la prohibition (une restriction serait plus exacte) et de la production de polyphonie suggère une autre explication que l'hypothèse parfois avancée (notamment en ce qui concerne la congrégation de Santa Giustina) selon laquelle elle serait le résultat d'une tension progressivement résolue par l'acceptation d'une « musique savante » ou d'une « polyphonie complexe ». Il n'est pas impossible que la musique de *US-Wc ML. 171 J 6*, *I-Bc Q. 13* et du *Compendiolum* de 1506 (pour Santa Giustina), ou de *D-TRsb 322/1994* (pour

1 Propriété d'un dominicain à la fin du XV^e siècle, ce manuscrit est également consacré à la théorie (plain-chant et chant figuré) dans lequel ont été copiées quelques pièces à deux voix (*Hec est mater domini*, f. 9 et 176^v ; *Con desiderio e vo cercando*, f. 17^v ; *Sanctus divinum misterium*, f. 190^v-195 ; *Ave fuit prima salus*, f. 194^v-195). Au folio 8, on lit « Prophetia compillata est per me fratrem Iohannem Peregrinum de Bononia monasterii sancti antonii de Venetiis ex quodam antiquissimo libro quem apud me habeo. Qui liber antiquus scriptus fuit Anno Domini Mccccxiii per quedam Blasium Mathei die xvii Maii » (cf. Christian Meyer, *The Theory of Music*, RISM, vol. 6 p. 492 et Bernard Toscani, « Un'altra fonte di polifonia tardiva », p. 324). Après l'union du monastère à la congrégation de San Salvatore, on relève la présence sporadique d'un Joannes Peregrinus à Sant'Antonio, mais ce chanoine était originaire de Parme (1476, San Salvatore, Bologna, fr. Jo. peregrinus francisci de Parma ; 1477, San Ruffino, Mantova, fr. Jo. peregrinus de Parma ; 1478, San Ruffino, Mantova, fr. Jo. peregrinus de Bergamo ; 1479, 1480, San Salvatore, Venezia, fr. Jo. peregrinus francisci de Parma ; 1481, San Michele, Candiana, fr. Jo. Peregrinus de Parma ; 1482, Sant'Antnio, Venezia, Jo. Peregrinus de Parma ; 1483, 1484, San Salvatore, Bologna, fr. Jo. peregrinus francisci de Parma ; 1485, San Donato, Firenze, fr. Jo. peregrinus francisci de Parma ; 1486, 1487, San Ruffino, Mantova, fr. Jo. peregrinus de Parma ; 1488, San Salvatore, Bologna/Venezia ? ; 1489, Santa Maria, Isola Vic., fr. Jo. peregrinus francisci de Parma [...]). Il existe, à la même période, un Joannes franciscus peregrini de Bologne qui a pu être confondu par Saturnius de Trévise avec ce Joannes peregrinus francisci de Parme, mais rien ne permet d'affirmer qu'il s'agisse du copiste de la prophétie. À propos de *I-Fn II XI 18*, cf. Alberto Gallo, « Cantus planus binatim: Polifonia in fonti tardive ».

2 « Die 22 iunii 1528. Tenemur perpetuo celebrare unam missam pro anima Domini Petri De Fossis olim Magistri Cappellas in Ecclesi Santi MARci eo quod uxor quondam ante dictum donavit et largita est quondam librorum vel diversorum codicum copiam pro que habenda ita nos ad proxima obligavimus monasterium et similiter post mortem ipsius dominae uxoris dicatur missa ambodus coniugibus prosit e comunitatem valeat pro suis », Francesco Luisi, *Laudario Giustiniano*, vol. 1, p. 524. Parmi les manuscrits du maître de chapelle de San Marco légués à San Salvatore, on compte notamment *I-PAVu Aldini 361* qui contient le *Lucidarium* de Marchetto da Padova, la *Practica mensrabilis musice* de Jean de Murs et nombre de *laude* à 2 ou 3 voix (cf. Giulio Cattin, « Le composizioni musicali del ms. Pavia Aldini 361 »), et *I-PAVu Aldini 450* dans lequel est consigné l'*Ars musice* attribué à Thomas d'Aquin (« Iste liber est monasterii sancti Salvatoris de Vinetiis quem reliquit dictus Petrus de Fossis »). La collection Aldini comporte plusieurs autres manuscrits ayant appartenu au monastère vénitien.

3 Heinrich Bessler, « The Manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216 », p. 40 et, pour l'origine vénète de la première partie, F. Alberto Gallo (éd.), *Il Codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria*, vol. 1, p. 6.

Contextes

Windesheim) soit un répertoire coutumier qui n'était pas concerné par les délibérations discutées plus haut¹. À la lumière de ces institutions, et bien que l'on ne dispose d'aucune source musicale issue de la congrégation de San Salvatore qui permette de le vérifier, il est tentant d'interpréter les quelques mentions du *cantus figuratus* dans les actes capitulaires de San Salvatore comme une terminologie ciblée, et non comme une notion générique qui viserait toute forme de polyphonie.

Quelle que soit la portée effective du terme, il est remarquable que le style contrapuntique adopté par Innocentius Dammonis, autant que le vocabulaire utilisé dans la préface du *Laude libro primo (musica ars, musica ratione)*, se rapportent plus au *cantus figuratus* qu'à cette polyphonie coutumière souvent qualifiée de « primitive ». La plupart des exemples utilisés précédemment sont antérieurs à la parution du recueil du chanoine, ce qui peut laisser penser que l'écriture du chanoine serait le fruit d'une évolution générale du langage musical. Cependant, le *Compendiolum* de 1506 n'est pas la seule source contemporaine du *Laude libro primo* dans laquelle une polyphonie destinée à des communautés religieuses privilégie la qualité élocutoire du texte à toute forme de virtuosité musicale. En 1505, les chanoines séculiers de la congrégation de San Giorgio in Alga chantaient certains offices de la Nativité et du Triduum en *cantus binatim*². Chez les frères mineurs, des sources assez tardives d'hymnes et de *laude* (fin XV^e)³ témoignent de la vivacité d'un contrepoint dont le dénuement peut paraître en pleine adéquation avec les préoccupations observées précédemment. Bien qu'il ne soit pas exactement contemporain d'Innocentius Dammonis, *US-NYc Western MS 84* est particulièrement intéressant dans la mesure où son répertoire, majoritairement constitué de *laude* vernaculaires, peut être directement mis en relation à une pratique rituelle. En effet, celles-ci font suite à un rare cas de litanies polyphoniques dont le texte fut imprimé dans la *Tabula della salute* de Marco da Montegalio en 1486 puis en 1494 (qui pourrait donc fournir un *terminus post quem* pour la compilation du manuscrit dont la graphie est très moderne)⁴. La graphie

1 La présence d'une *lauda* vernaculaire dans *US-Wc ML. 171 J 6* (n° 2, f. 110^v, « Jesu dolce o infinit amor » (monodique, peut-être incomplet, cf. Giulio Cattin, *op. cit.*, p. 102) semble être la seule réelle contradiction avec la réglementation de 1481 qui proscrivait le chant de « Donna del paradiso » et « Ognom pianga » pendant la Semaine sainte. Toutefois, « O Jesu dolce » n'est pas un chant de passion, contrairement aux deux autres, comme en témoigne l'usage des chanoines séculiers de San Giorgio in Alga qui les prescrivaient respectivement pour la *disciplina* des jeudi et vendredi saints (« Laus cantanda ad disciplinam die iovis et die veneris hebdomade sancte ») et pour la passion du Christ (« Laus de passione Domini »), cf. Lucia Moro et Giulio Cattin, « Il codice 359 del seminario di Padova (anno 1505). Canti liturgici a due voci e laude dei canonici di San Giorgio in Alga », p. 174.

2 Lucia Moro et Giulio Cattin, « Il codice 359 del seminario di Padova (anno 1505) », en particulier p. 185-189.

3 Carboni Fabio et Ziino, Agostino, « Polyphonic Laude and Hymns in a Franciscan Codex from the End of the Fifteenth Century » et New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, *Western MS 84* (<http://app.cul.columbia.edu:8080/exist/scriptorium/ds.xq?querytype=basic&stringtype1=phrase&field1=sh&term1=Western%20MS%2084>). Une étude détaillée de ce manuscrit par Agostino Ziino et Fabio Carboni doit paraître en 2013 dans les *Studi Musicali*.

4 *La tabula della salute*, Venezia, Nicolaus de Balaguer, ca. 1486 et *La tabula della salute*, Firenze, Antonio di

et la structure codicologique suggèrent que les litanies et les *laude* forment un groupe cohérent, tandis que l'ensemble du manuscrit laisse envisager une provenance franciscaine, peut-être dans la Marche d'Ancône. Toutes les pièces y sont à deux voix en notation mensurale blanche, mais certaines s'avèrent être adaptées de pièces plus anciennes en notation noire (ou bichrome). Parmi celles-ci, apparaît un *Gaude virgo mater christi* qui, avec sa version à quatre voix de *I-Fn Panc. 27*, constitue l'une des expressions les plus récentes d'une longue tradition¹. Innocentius Dammonis a composé deux *laude* sur le même texte, dont l'une est basée sur un *tenor* identique aux autres versions (du moins du *tact.* 1 à 7). Le chanoine connaissait donc le timbre traditionnel qui, traditionnellement, accompagne « Gaude virgo mater Christi » et « Gaude flore virginali » :

Anonyme, « Gaude virgo mater christi », *US-NYc Western MS 84*, n° 2, f. 63

Innocentius Dammonis, « Gaude virgo mater christi », *Laude I*, n° 23, f. 22^v-23

Le *bicinium*, comme les versions à 3 ou 4 voix qui participent de la même tradition, est strictement homorythmique, à l'exclusion de quelques ligatures et d'un bref ornement (*tact.* 6). Entièrement basé sur la scansion du iambe (musicalement réalisé par un trochée), le contrepoint témoigne d'une

Bartolommeo Miscomini, 1494. Le texte de ces litanies mariales, caractéristique par la substitution de *sancta Maria* par *sancta mater*, est rapporté dans Angelo De Santi, *Les Litanies de la sainte Vierge*, p. 146-152.

1 *US-NYc Western MS 84*, n° 2, f. 63 est identique à *I-Mb* (Braidense) *AD. XIV 49*, n° 7, f. 84^v (*Gaude flore virginali*). Ce *bicinium* forme le *cantus* et le *tenor* des versions à 3 voix de *I-Vmn IX 145*, n° 176, f. 127, *I-Bu 2216*, n° 32 f. 22 (*Gaude flore*) *I-Bc Q. 15*, f. 280 (*Gaude flore*), *I-TRENTc* (biblioteca Feininger) *FC 133* et de la version à 4 voix de *I-Fn Panc. 27* n° 48, f. 29^v-30 (cf. Gioia Filocamo (éd.) *Florence, BNC, Panciatichi 27*, p. 332).

Contextes

facture étonnamment mécanique : chaque succession de deux pieds est constituée de la même formule contrapuntique (1^e/8^{ve}-5^{te}-6^{te}-8^{ve}) répétée immuablement durant les trois sections de la pièce.

1 5 6 8 8 5 6 8 8 5 6 8 8 5 6 8 (8) 5 6 8 8 5 6 8
Gau- de vir- go ma- ter chris- ti que per au- rem con- ce- pis- ti - Ga- bri- e- le nun- ti- o

Malgré d'évidentes différences stylistiques, la combinaison d'une homorythmie presque parfaite et d'une pratique du contrepoint qui semble reposer sur un stéréotype mental, évoque à bien des égards ces polyphonies tolérées parce qu'elles ne sont pas du *cantus figuratus*, du *discantus* ou de la *fractio vocis*. Inversement, la mise en polyphonie de ce timbre par Innocentius Dammonis ne cherche nullement à suivre la métrique du *tenor* (elle n'est reproduite qu'une seule fois au *bassus*). Au contraire, le chanoine profite du temps parfait pour alterner et superposer les groupements de 3x2 et 2x3 minimes (hémioles), ne néglige pas quelques entrées en imitation (*cantus/altus*, *tact.* 1-2, 6) anticipant par la même occasion l'entrée du *tenor* (il ne s'agit donc plus exactement d'une mise en polyphonie d'un timbre), et surtout multiplie les diminutions, particulièrement à l'*altus*. Le *tact.* 7 est caractéristique de cette attitude qui cherche à habiller la tenue du *tenor* par une succession rapide de deux triades (« fa-ré-fa-la » et « sol-ré-ré-sib ») où le mouvement de tierce de l'*altus* est systématiquement orné. Cette attitude, diamétralement opposée à celle des polyphonies « simples »¹, semble assez contradictoire avec les motivations qui, une décennie après la parution du *Laude libro primo*, ont probablement mené le définitoire de la congrégation à prohiber le chant figuré en dehors des usages coutumiers.

Comme on l'a dit, au moment de la parution du recueil, les constitutions de la congrégation n'interdisaient pas formellement la pratique du chant figuré. Toutefois, l'observation d'autres communautés régulières peut laisser penser qu'elles n'y étaient pas activement favorables. Par ailleurs, l'essentiel des dispositions discutées précédemment traitent avant tout de la liturgie. Elles ne s'adressent donc pas nécessairement à un recueil de musique dévotionnelle. Ainsi, il peut sembler paradoxal que le chanoine revendique dans sa préface la conformité de ses compositions avec des statuts qui, d'une part ne les concernent pas immédiatement, d'autre part ont été émises dans un cadre potentiellement défavorable à leur forme sonore. Ceci pourrait suggérer que les *columina* auxquelles Innocentius Dammonis se réfère ne désignent pas les constitutions de la congrégation,

1 On aurait pu trouver un exemple tout aussi valable avec les deux « Verbum caro factum est » (n° 11, f. 11^v-14 et n° 12, f. 14^v-15) qui sont également basés sur un timbre traditionnel, ou avec les différentes paraphrases du *Salve regina*, « Salve regina di misericordia » (n° 33, f. 32^v-33), « Salve regina o germinante ramo », n° 34, f. 33^v-34 et « Salve regina glorie », n° 53, f. 52^v-53, qui exploitent de manière plus ou moins explicite le thème du *Salve regina mater*. Ceci ne doit cependant pas occulter que le chanoine ne néglige pas l'homorythmie, très présente dans des pièces comme le « Jesu dulcis memoria », n° 10, f. 9^v-10.

mais des textes augustiniens fondateurs du mouvement canonial comme le *De opere monachorum*. Cependant, on décèle dans les actes capitulaires des préoccupations qui ne touchent pas au seul domaine rituel, et invitent à ne pas exclure trop rapidement l'hypothèse d'un appel aux constitutions. D'un point de vue juridique, la tentative du chapitre général de restreindre la pratique du chant figuré en 1478 diffère grandement des ordonnances émises en 1519 par le définitoire (le prieur général, les visiteurs élus pour l'exercice en cours et ceux du précédent) pour limiter la pratique du chant figuré aux seuls monastères qui ne pouvaient s'y soustraire durant la Semaine sainte. Les premières appartiennent au domaine législatif (le chapitre général possédait le pouvoir législatif), les secondes au domaine réglementaire (le définitoire possédait le pouvoir exécutif). Bien que le définitoire ait siégé au chapitre, la valeur de leur délibérations respectives est nettement dissociée. Comme on l'a dit plusieurs fois, seules ces dernières étaient susceptibles d'être intégrées aux constitutions après trois confirmations successives. À ce titre, elles sont systématiquement numérotées dans les actes capitulaires par la formule *in hoc p^o/2^o/3^o capitulo*. Contrairement à la tentative de 1478, les mesures énoncées par le définitoire à partir de 1519 n'avaient donc pas vocation à fonder juridiquement la communauté canoniale (elle ne portent ainsi jamais de numéro) ; elles visaient au contraire à contrôler et à réglementer le comportement de ses membres. Outre les restrictions concernant la polyphonie, ces ordonnances régissaient entre autres la consommation de viande, les déplacements entre les monastères, la correspondance entre chanoines (nécessairement visée par les prélats), l'organisation et la fréquentation de *sacre rappresentazioni*, les blasphèmes et imprécations, la détention d'armes ou les jeux de cartes et de dés¹, etc. Avant 1519, de nombreuses

1 « Precepta et ordinat. reverendi patris generalis et diffinitorum capituli generalis celebrati bononiae 1519. Precipimus omnibus abbatibus prioribus et presentibus monasterium nostrorum in virtute sanctae obedientiae ne [?] in suis monasteriis dispensent carnibus vesci in communi refectorio: nisi necessitate urgente, et servato nostrarum constitutionum tenore et antiqua maiorum nostrorum observentia [...] Item diligenter curent Priores et Presidentes locorum nostrorum mittere fratres qui transmutantur de uno conventu ad alium cum omnibus indumentis necessariis eisdem et deferri consuetis vel pecunia tribuant pro necessaria et provisione indumentorum predictorum quam pecuniam in literis testimonialibus eorundem describere teneantur. Et similiter etiam totam quantitatem pecuniae describant quam pro vicario eisdem dederint. Item precipimus omnibus fratribus nostrae congregationis cuiuscumque gradus et conditionis existant quibus per obedientiam capituli generalis aut suorum prelatorum de uno monasterio ad aliud transire contigerit ut recto itinere obedientiam suam exequantur. Nec alio divertant quacumque occasione nisi de licentia suorum prelatorum sub poena privationis vocis active et passive. [...] Item precipimus quod nullus fratrum nostrorum presumat scribere et mittere litteras ad alios fratres nostrae congregationis: nisi fuerint subscriptae manu suorum prelatorum. Ad alios vero religiosos vel siculares nisi fuerint sigillate sigillo conventus. Sub poena privationis vocis activae et passivae. tem precipimus omnibus ut supra quod non faciant nec concedant aut permitant fieri aliquas representationes etiam sub specie spiritualitatis: sicut alias quoque prohibitum fuit a processoribus nostris. [...] tem si quis relaxaverit linguam i verba blasfemie adversus deum et sanctos: comedat ad terram in pane et aqua: et sit privatus voce activa et passiva ipso facto: Si qui autem imprecatus fuerit cancrum vel malum sancti Antoni vel fluxum sanguinis vel inguinarium morbum vel alia huiusmodi verba execrabilia protulerit: comedat ad terram in pane et aqua sine ulla dispensatione », *Primus liber actorum*, 1519, f. 322-322^v.

« Item precipimus quod nulli de ordine nostro fratres audeant vel presumant deferre seu retinere penes se arma vel tela cuius cumque conditionis fuerint sub quovis quesito colore: etiam sub specie defensionis tam intra monastera quam extra: et si quis hactenus huiusmodi arma rationabili forsam de causa habuerit seu detulerit: Nunc statim suo

Contextes

autres ordonnances de cette nature furent émises sans que jamais la polyphonie n'y apparaisse (sauf peut-être en 1485 à l'occasion des *misse nove*). Les restrictions musicales sont ainsi intégrées dans un corpus réglementaire visant essentiellement à encadrer la vie des chanoines¹. Elles s'inscrivaient donc dans une dimension juridique normative, et non pas constitutionnelle, ce qui modifie quelque peu leur portée : elles relèvent autant d'une problématique d'ordre disciplinaire que liturgique.

Ainsi, l'ordonnance de 1485 interdisant de chanter les vêpres à quatre chanteurs à l'occasion des festivités accompagnant la première messe d'un prêtre nouvellement ordonné visait-elle essentiellement à tempérer les fastes que celles-ci pouvaient engendrer. Il était également interdit de faire sonner les cloches la veille (*quando cantatur misse nove in die precedenti non pulsantur campane*) et de décorer les autels majeurs (*non possit parari nisi capella maiore*). L'ampleur des repas réunissant la famille et les affins des nouveaux prêtres (*consanguinei et affines*) devait être proportionnelle au nombre d'invités et se dérouler avec la retenue qui convient aux religieux (*quod numero et qualitate ferculorum et piatantarium servetur debita, et religiosa honestate*). Ce n'est pas seulement la polyphonie (si tant est que cette ordonnance implique une polyphonie) en tant que telle qui était proscrite, mais les possibles conséquences et/ou circonstances de sa pratique. Dans le même ordre d'idée, l'exclusion des séculiers et de réguliers issus d'un autre ordre qui, dans l'ordonnance de 1519, conditionne la tolérance de la polyphonie, renvoie plus aux appels maintes fois répétés de ne pas mêler chanoines et séculiers qu'à une exigence intrinsèquement musicale ou liturgique. Il n'est donc pas exclu qu'en se référant aux *columina* de la congrégation, Innocentius Dammonis ait cherché à légitimer une pratique qui, à l'intérieur de l'institution, pouvait être

priori vel presidenti postquam suis conventibus aplicuerit presentet et tradat. Itaque penes se non nisi parvos cultellos ad usum comestionis necessitos retinere possint et valeant. Contrafacientens vero et huiusmodi decreto non obtemperantes si fuerint sacerdotes poenam privationis vocis activae et passivae illico incurrant quos si a sua temeritate huiusmodi poena non retraxerit custodie carcerali mancipentur clerici vero, conversi, et comissi statim contrafacientes in carceribus detrudantur et inde laxari vel liberari non possint quam ibi secundum sua demerita ieiuniis et abstinentiis puniantur », *id.*, 1523, f. 341.

« Item quod non ludant ad acrtas sive taxillos », *id.*, 1528, f. 366^v. « Item precipimus omnibus ne cartis luxorris ludant vel taxillis exceptis illis in dispensatione tamen quod vulgo dicitur li dadi dalla farina: sub privationis vocis active et passive: clerici vero non sacerdotes et comissi incarcerationentur per duos menses », *id.*, 1530, f. 376. Il est intéressant de remarquer que le seul jeu toléré par la congrégation, les « dadi della farina » (il s'agit sans doute du jeu d'osselets), était également le seul que le gouvernement vénitien avait concédé aux femmes lors d'une délibération de 1506 sur les jeux de hasard. Il semble donc que les « dadi della farina » aient été considérés moins dangereux que les cartes ou les dés. Cf. Giovanni Dolcetti, *Le bische e il giuoco d'azzardo a Venezia*, 1172-1807, p. 218.

1 Il n'est pas impossible qu'une distinction de cet ordre soit également à l'œuvre dans la congrégation de Santa Giustina. En effet, contrairement aux délibérations concernant l'obligation de l'enseignement du plain-chant, la plupart des interdictions du chant figuré et des modifications durant la Semaine sainte sont précédées de la mention « admonition [faite] par les pères du chapitre ». Elles sont souvent accompagnées d'autres interdictions comme le jeu ou l'alchimie (par exemple : « Admonitiones [...] Quod nemo presunt aut permittat fecere alchimiam, et hoc sub stricto precepto » (1483), Tommaso Leccisotti, *op. cit.*, p. 32 ; « Ludus schachorum in omnibus monasteriis nostris erit, omni exceptione remota, interdictus » (1498), *ibid.*, p. 72).

réprouvée pour le risque d'une sociabilité non contrôlée autant que pour son inadéquation liturgique. Cette précaution n'est pas anodine. En effet, les relevés d'archive menés à Venise par Elena Quaranta et Jonathan Glixon montrent combien la dimension collective du chant polyphonique pouvait amener certains monastères à intégrer très régulièrement des musiciens laïcs ou assujettis à d'autres règles. Le cas de la chapelle très active du monastère vénitien de San Giovanni e Paolo (dominicains) est exemplaire : en 1497, le retrait d'un *contrabassus* avait pour conséquence le recrutement d'un camaldule (règle de saint Benoît)¹ ; à la Toussaint de 1498, Pietro de Fossis, maître de chapelle de San Marco, tenait cette même partie de basse² ; en 1449, un franciscain s'installait dans le monastère dominicain, comme tous les autres chanteurs³ ; en 1502, un prêtre (séculier) devenait le nouveau remplaçant pour la voix de basse⁴, puis un cistercien (moine blanc) en 1514⁵, etc. Il est tout à fait saisissant de constater que Petrus de Castello, éditeur de l'*Odhécaton A* (et peut-être de quelques autres recueils, dont le *Laude libro secondo*)⁶, était le maître de chapelle de cette institution extrêmement ouverte, tandis qu'Innocentius Dammonis, auteur du *Laude libro primo*, appartenait à un ordre particulièrement attentif au contrôle des relations sociales de ses membres. L'analogie entre le répertoire véhiculé par ces ouvrages (produit par de multiples auteurs et très largement diffusé ou, au contraire, dû à un unique musicien et absent des autres sources) et le cadre d'activité des responsables de leur production est frappant.

Enfin, il convient de souligner un dernier aspect, plus implicite encore, des enjeux de cette référence aux *columina* de la congrégation. Parmi l'ample documentation réunie par Rob C. Wegman dans son étude des interdits musicaux au XV^e siècle, rares sont les textes produits par le clergé qui induisent un refus total de la polyphonie⁷. Le cas d'Antonino Pierozzi est particulièrement intéressant ici, puisqu'il a été intégré au mythe fondateur de la congrégation. Dans la *Summa theologica*, celui-ci affirme « ignorer qui a introduit le *biscantus* dans les offices du clergé » puis,

1 « cum capella nostra non posset stare sine contrabasso, decretum est per patres ut loco fratris Donati succederet frater Nicolaus camerdulensis cum eodem salario fratris Donati », cité par Elena Quaranta, *Oltre San Marco*, p. 339.

2 « Item in eodem consilio captum fuit quod magister Petrus De Fossis haberet duos ducatos in festo Omnium Sanctorum in domum quia servirat pro contrabasso », *ibid.*

3 « quod venerabilis pater frater Prosper ordinis Minorum et cantor optimus habere debeat in conventu nostro domicilium perpetuum et victum ad similitudinem aliorum cantorum », *id.*, p. 339-340.

4 « Item quod prebyter Bernardinus acciperetur pro contrabasso a conventu et daretur duc. Unus pro mense, et nihil aliud », *id.*, p. 440.

5 « In eodem consilio dominus Ioanis Antonius monachus albus acceptatus fuit pro contrabasso nostre capelle », *id.*, p. 344.

6 Bonnie J. Blackburn, « The sign of Petrucci's editor », p. 422.

7 Rob C. Wegman, *op. cit.*, notamment p. 18-20. Les seules condamnations virulentes et totales de la polyphonie issues du clergé avant 1500 citées dans cet ouvrage sont dues à Wyclif et Savonarola, deux réformateurs dont l'activité est très particulière et distincte des mouvements réguliers observés ici.

Contextes

considérant que cette musique « semble avoir pour finalité de stimuler les oreilles plutôt que la dévotion », rappelle « qu'un esprit pieux peut en tirer profit », mais qu'il est nécessaire « que ceux qui persévèrent dans ces pratiques ne négligent pas la quête d'une vie droite et juste (*congrua vita*) en recherchant ces voix attrayantes, et n'irritent pas Dieu par leur mœurs en réjouissant le peuple par ces voix [polyphoniques] »¹. Le dominicain tolérait donc le *biscantus* dans la mesure où celui-ci était entendu par un esprit pieux et produit par des clercs (*in officiis ecclesiasticis*) menant une *congrua vita*. La polyphonie, pour peu qu'elle ne soit pas vectrice « de chansons, de ballades et de paroles vaines », n'est pas intrinsèquement dangereuse ; elle peut le devenir lorsqu'elle implique des hommes peu vertueux ou dépourvus d'éducation. On ne trouve pas trace de cette prise de position vis-à-vis de la polyphonie dans les actes capitulaires ou les constitutions de la congrégation (ni d'ailleurs dans ceux des réformes évoquées à l'instant). Cette lacune s'explique sans doute par le fait que la polyphonie liturgique relève du domaine coutumier et non prescriptif : seuls les aspects illicites d'un usage nécessitent d'être définis. En revanche, le texte d'Antonino Pierozzi est très proche de préoccupations concernant l'étude des lettres. Comme on l'a dit, l'évêque de Florence et Giovanni Dominici toléraient l'étude des auteurs païens dans la mesure où celle-ci servait la connaissance théologique et était exercée par des hommes avertis². Les constitutions de la congrégation de San Salvatore prenaient une posture analogue en interdisant l'étude aux illettrés. Le proverbe cité à cette occasion illustre parfaitement cette idée : « si un aveugle guide un autre aveugle, tous deux tombent dans la fosse » (*si cecus ceco ducatum praeset: ambo in foveam cadant*)³. En l'absence d'informations concrètes, on émettra comme une simple hypothèse que la tolérance des polyphonies qui n'altèrent pas l'élocution du texte, ainsi que les dérogations accordées pour le chant figuré à l'occasion de certaines fêtes, ont pu reposer sur un principe du même ordre. La garantie morale apportée par le respect de la discipline régulière peut rendre licite des formes sonores qui, dans un autre contexte, seraient vécues comme dangereuses et répréhensibles.

Dans la préface du *Laude libro primo*, Innocentius Dammonis exprime la même idée en affirmant que « la musique a toujours convenu aux hommes de qualité – pour peu qu'elle soit sainte, virile et chaste – mais aussi parce qu'on la chante pour Dieu, sa mère et les autres saints, qui

1 « Biscantus autem in officiis ecclesiasticis quis adinvenit, ignoro: pruritui aurium videtur magis deservire quam devotioni, quamvis pia mens etiam in his fructum referat audiendo. Qui tamen huic operi institunt, videant ne dum blanda vox quaeritur, congrua vita quaeri negligatur, & deum moribus irritet, dum populum vocibus delectat, ut ait Gregorius Dist. 92 *In sancta*. [...] Communiter tamen tales solent esse leves & dissoluti. Praecipue autem redarguendam est in officiis divinis, ibi misceri cantiones seu balatas & verba vana, contra quod etiam Hieronymus invehit, Dist. 92. *Cantantes* », cité par Rob C. Wegman, *The Crisis of music*, p. 18.

2 Cf. *supra*, p. 210 et 213-214.

3 Cf. *supra*, p. 197, n. 1.

réclament une efficacité (une puissance) des paroles et un certain chant bien agencé avec ces paroles ». En prenant le point de vue d'un lecteur interne capable d'identifier le dédicataire, l'« homme de qualité » s'impose comme étant le visiteur Seraphinus Balthazaris, c'est-à-dire un homme qui respecte et fait respecter la discipline dans la congrégation. Ce statut lui confère les qualités requises pour pouvoir entendre sainement une polyphonie qui utilise des textes « saints, virils et chastes », mais exploite les formes sonores d'un *cantus figuratus* qui suscite la méfiance.

CHAPITRE III

TEXTES

Des textes littéraires et musicaux pour un projet moral

Les études auxquelles il a été fait référence plus haut ont déjà largement souligné la familiarité de la pratique musicale d'Innocentius Dammonis avec celle des frottolistes italiens dont plusieurs furent également compositeurs de *laude*. Ses choix littéraires et leur traitement musical ont également été analysés de manière assez détaillée¹. On ne reviendra donc pas sur ces points. En revanche, l'apparition dans le *Laude libro primo* de quelques techniques compositionnelles atypiques ont suscité des interrogations qui, du point de vue adopté ici, méritent peut-être d'être développées. En effet, certaines *laude* du chanoine se distinguent par des attributs (canons imitatifs², *soggetto cavato*³, oppositions de texture⁴ ou suppression de l'écriture strophique⁵) réputés appartenir à la tradition musicale « complexe », « savante » et « ultramontaine » du motet ou de la messe polyphonique. Au premier abord, ces procédés d'écriture peuvent sembler antithétiques d'un genre musical considéré comme « simple », « populaire » et typiquement « cismontain », ce qui n'a pas échappé aux commentateurs du *Laude libro primo* qui s'accordent à y voir la marque d'une écriture contrapuntique « franco-flamande ». Placée dans un modèle historiographique où le genre musical

1 Francesco Luisi, introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 30-35 et Jonathan Glixon, « Poetic and Musical Forms in the Laude of Innocentius Dammonis ».

2 « Te invocamus », n° 1, f.2^v-3 et « Adoramus te christe », n° 2, f.3^v-4. Dans tout ce qui suit, le terme canon est entendu au sens propre de *κανων* (la règle), même si nombre des pièces évoquées sont des canons au sens moderne. Il désigne donc l'énoncé et, par métonymie, la musique qui en découle, et non le procédé de composition à proprement parler (imitation, augmentation, etc.).

3 « Sol mi sol disse holoferno », n° 41, f. 41^v-42.

4 « Virtù che fai in questo miser mondo », n° 36, f. 35^v-37.

5 « Verbum caro factum est », n° 11, f. 11^v-14.

semble plus signifiant que l'initiative individuelle, la juxtaposition dans le même recueil de ces procédures et de textes italiens rédigés par le musicien a suscité des observations qui trahissent une certaine perplexité. Knud Jeppesen affirmait qu'« Innocentius Dammonis devait être étroitement lié à la culture italienne, puisqu'il a composé des textes typiquement italiens et que son traitement musical est très marqué par cette même culture », mais évoquait à propos d'une *lauda* de Dammonis une *musica reservata* dont Josquin serait le plus haut représentant¹ ; Francesco Luisi relevait « un style musical lié à la polyphonie simple, aux tendances compactes et homorythmiques, visant à favoriser l'intelligibilité des textes » et le « recours à des formules canoniques chères à l'école franco-flamande » sans vraiment expliquer la manière dont ces deux aspects s'articulent² ; de même, Jonathan Glixon affirmait la vénitienité du *Laude libro primo* tout en remarquant le caractère « néerlandais » de certaines pièces³ ; Bonnie J. Blackburn pensait que le chanoine « trahit par sa pratique musicale un apprentissage italien, sinon une origine, mais se montre également soucieux de montrer sa maîtrise des techniques néerlandaises »⁴.

L'étude onomastique menée au début de cette enquête peut sembler être en mesure d'apporter une confirmation à ces différentes affirmations : un ultramontain conserverait ses habitudes musicales tout en adoptant celles de son pays d'adoption. Cette explication n'est satisfaisante qu'en apparence. Les éléments musicaux ayant amené à ces considérations appartenant à des pièces différentes, elle exigerait d'envisager que cet homme ait décidé en écrivant ses *laude* d'être tour à tour ultramontain puis cismontain, savant puis populaire, complexe puis simple, *etc.* Cette attitude répond sans doute au modèle musicographique moderne, mais rend difficilement compte de la pratique d'un homme que l'on peut supposer, *a priori*, cohérente. Il ne s'agit pas de nier l'existence de styles musicaux nationaux (au-delà de l'opposition basique ultramontain-cismontain, des distinctions plus fines ont pu être à l'œuvre, comme un *discantus* à l'anglaise ou à la brabançonne⁵). Cependant, il convient de garder à l'esprit que si l'on constate, en un lieu donné, une tendance à produire un style particulier, un homme issu de ce même lieu n'est pas déterminé pour produire ce même style. Ce modèle historiographique ne constitue pas une proposition réversible.

La situation très particulière d'Innocentius Dammonis, musicien très probablement d'origine ultramontaine, chanoine régulier militant dans un ordre réformateur italien qui ne faisait que peu de

1 Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude*, p. LVI et LIII.

2 Francesco Luisi *op. cit.*, p. 35-36.

3 Jonathan Glixon, « The polyphonic laude of Innocentius Dammonis », p. 30.

4 Bonnie J. Blackburn, « "Te Matrem dei Laudamus:" A Study in the Musical Veneration of Mary », p. 64.

5 Rob C. Wegman, « From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », p. 423-424.

cas du chant figuré mais se souciait de la formation intellectuelle et morale de ses membres, invite à poser sur sa production musicale un regard plus attentif à ses comportements personnels qu'aux aspects traditionnels de sa production musicale. Comme on l'a montré, rien ne permet de penser que la conception du *Laude libro primo* ait été soumise à des exigences fonctionnelles spécifiques (ce qui aurait été le cas s'il avait été explicitement destiné à l'usage de la congrégation ou d'une confrérie), mais plusieurs points de la préface trahissent le souci de produire un répertoire en accord avec les préceptes de son environnement régulier (qu'ils soient d'ordre moral ou disciplinaire). Cependant, si comme le suggère l'évolution de sa carrière, le chanoine s'est effectivement investi dans la promotion du *propositum vitae* mis en place par les constitutions de la congrégation, ses choix musicaux trahissent un positionnement qui ne les recoupe pas entièrement. En paraphrasant Horace dans le sous-titre de son recueil, Innocentius Dammonis ne s'opposait pas directement à son institution qui acceptait l'étude de la grammaire et de la rhétorique, mais en le plaçant sous le signe d'une culture bucolique et lyrique, il ne reproduisait pas cette *arctior vita* qu'il devait par ailleurs observer (et promouvoir lorsqu'il fut nommé vicaire de San Pietro in Vincoli). De même, en revendiquant « une [certaine] efficacité des paroles et un chant bien agencé avec ces paroles » (congrus à la louange divine), il semblait répondre à l'observance religieuse de sa congrégation, mais il adaptait à ces paroles des formes sonores potentiellement répréhensibles. Ce léger décalage que l'on observe entre le cadre d'exercice du chanoine et sa production musicale ne représente pas obligatoirement un conflit ; simplement l'expression des multiples nécessités (qui ne convergent pas toujours) auxquelles se confronte les activités d'un homme qui, dans la mesure du possible, cherche à les rendre cohérentes. Aussi le *Laude libro primo* peut-il se présenter sous un angle bien particulier : la mise en œuvre d'un musicien spécialiste de la religion ou, plus précisément, d'une pratique religieuse observante. Pour en comprendre la nature, il n'est pas nécessaire de chercher à donner un aperçu général du recueil (cela a déjà été fait), mais de s'attarder sur les quelques pièces évoquées dont la facture semble particulièrement inadéquate à l'environnement culturel et régulier du chanoine.

21 lau damus Te glorifica
 22
 23
 24
 25 mus
 26
 27 O
 28 beata
 29 tri
 30
 31 unitas
 32

This musical score consists of five systems of staves. The first system contains the vocal line with lyrics and measure numbers 21-32. The second system shows the vocal line continuing from measure 21. The third system shows the vocal line continuing from measure 21. The fourth system shows the vocal line continuing from measure 21. The fifth system shows the vocal line continuing from measure 21.

Innocentius Dammonis, « Adoramus te », *Laudes I*, n° 2, f. 3^v-4

f.3v
2
3
4
5
6
7
8
9

f.4 Adora
mus
ste
Adoramus te

f.4
Adoramus
te
Adora
mus

f.3v
mus
A
doramus

f.4 A
dora
mus
Adora
mus

f.3v
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

f.3v
christe & benedi
ti
bi

f.3v
ti
bi

f.3v
te christe
bi

f.3v
te
bi

f.3v
mus te
bi

ti
christe & benedi
ti
ci mus
ti
christe & benedi
ti
ci mus
ti
bi

1. Emblème trinitaire et canons imitatifs

Aucun des ouvrages dont on a observé le péri-texte au début de cette enquête ne contient de canon qui, d'un point de vue éditorial, puisse être rapproché de ceux du *Laude libro primo* (« Te invocamus », n° 1, f. 2^v-3 et « Adoramus te christe », n° 2, f.3^v-4). Petrucci n'a imprimé que deux autres recueils introduits par un canon non résolu¹, les compositions de ce type étant plus fréquemment imprimées en fin de volume (ou en fin de section de volume)². Constituées de 2 à 4 voix générées à partir de une ou deux parties (*4 ex 2*, *3 ex 1*, *2 ex 1* et *1+2 ex 1*), toutes ces pièces se caractérisent par une notation particulièrement économique qui pourrait expliquer leur position au début ou à la fin des recueils. Celle-ci permet en effet de publier une pièce complète dans l'espace restreint de la page faisant face à la table ou au colophon³. À l'inverse, les deux *laude* placées au début du *Laude libro primo* occupent une place aussi importante que les pièces dépourvues de canon. Leur écriture à six parties (*3+3 ex 1* et *4+2 ex 1*) nécessite une impression sur une double page, ce qui ne pose aucun problème de mise en page puisque la préface du recueil occupe l'espace libre en face de la table. Cette configuration est unique dans la production de Petrucci, les pièces analogues aux deux *laude* (*x+y ex z*) étant toujours imprimées en cours de recueil (on les trouve dans les premiers volumes des séries de *Canti* et de *Motetti*⁴, mais également dans *Frottole IV* où se trouve le canon *Ante et retro* dont l'existence est trop souvent négligée pour ne pas être rappelée ici⁵). La position de ces deux canons ne répond donc pas à des exigences éditoriales. En revanche,

1 *Motetti A*, n° 1, f. 2, (sans texte) *Misericordia & veritas obviaverunt sibi et iusticia & pax obsculatae sunt* (double canon rétrograde, anonyme) et *Canti B*, n° 1, f. 2, « L'homme armé », canon de Josquin (*et sic de singulis*) utilisant le point d'augmentation. On exclut ici les livres de messes, la position des canons y étant nécessairement déterminée par la composition, et non par des choix éditoriaux.

2 *Motetti A*, n° 35, f. 55^v, *Canon. Fuga per semibreve in netesinemenon* (2 ex 1 + 1) ; *Motetti B*, n° 34, f. 71^v *sic unda impellitur unda* (3 ex 1) ; *Canti C*, n° 139, f. 167^v, *Prennes sur moy* (Ockeghem, 3 ex 1). Les sections de chansons à trois voix de *Canti B* et *Canti C* (à partir du n° 39 et n° 113) sont également précédées de canons. *Canti B*, trois pièces à canon imitatif : n° 36, f. 40, « Or sus orsus bovier » (Bulkyn, *In subtiatessarom*, 2 ex 1) ; n° 37, f. 40^v, « Basies moy » (*Fuga in diatessarom/ Fuga*, 3 ex 1) et n° 38, f. 41, « Avant avant » (*In subtiatessarom*, 2 ex 1) ; *Canti C*, deux doubles canons : n° 111, « En lombre d'un buissonnet » (Josquin, 4 ex 2) et n° 112, « Avant à moy » (*Fuga in diatessarom superius*, 4 ex 2).

3 David Fallows, « Petrucci's Canti Volumes: Scopes and Repertory », p. 44.

4 *Odhecaton A*, n° 95, f. 102^v-103, « De tous biens playne » (Josquin, *Petrus et Joannes currunt in puncto*) ; *Motetti A*, n° 29, f. 46^v-49, « Qui numerare queat », (Compère, 5 ex 4, T f. 47^v, *Canon uni post toniza*, S f. 48^v, *Canon Subdiatessaromiam*, T f. 48^v, *Canon Ipodiatessaromiza*). L'augmentation du tenor (C/ conte C) de « O florens rosa » de Ghiselin, n° 15, f. 22^v-24, ne constitue pas vraiment un canon au sens où on l'entend ici. Tous les autres canons de ces recueils sont résolus. Bonnie J. Blackburn suggère que l'absence (ou plutôt la rareté) de canons non résolus dans les volumes successifs pourrait s'expliquer par la nécessité de répondre à l'attente d'un public que certains canons trop énigmatiques auraient pu dérouter. Cf. « Canonic conundrums: the singer's Petrucci », p. 58.

5 L'indication *Ante et retro* accompagnant le tenor de la *frottola* « Non te smarir cor mio va passo passo » (n° 47, f. 28) forme en réalité un « pseudo canon rétrograde », la cinquième partie étant copiée de droite à gauche à la fin d'un *tenor* noté en brèves. Il n'y a en réalité aucune imitation rétrograde. Francesco Luisi signale une concordance dans *GB-Lbl ms. Egerton 3051* sans mentionner l'existence du canon (*La musica vocale nel rinascimento*, p. 112, n. 30). Walter H. Rubsamen considérait la texture de cette pièce comme « non-italienne » et suggérait qu'elle ait été le fruit

le caractère exceptionnel de cette disposition et l'importance du périphrase auctorial du *Laude libro primo* suggèrent très fortement une intention particulière de l'auteur. Le dispositif mis en place par Innocentius Dammonis dans les canons de ces deux *laude* (emplacement en début de recueil, nature des textes et technique contrapuntique) confère en effet à ces pièces une double valeur de *symbole* et d'*emblème* dont la portée semble outrepasser la simple dimension musicale. *Symbole*, non pas parce qu'une symbolique y serait à l'œuvre au-delà de ce qui est immédiatement perceptible, mais parce que le *Quicumque*¹ constitue l'axe central de la première *lauda*. Au vu de la place prépondérante occupée par la Trinité dans la littérature augustinienne, l'affirmation du dogme de consubstantialité dans une pièce qui présente (et peut-être représente) la production d'un chanoine régulier ne saurait être fortuite. *Emblème* (l'allemand *Sinnbild* serait sans doute mieux approprié) parce qu'au *motto* de chacun des canons, s'ajoute la valeur visuelle (autant que musicale) du *tenor*. Ensuite, parce que derrière ce couple *motto*/image, on ne peut exclure l'existence d'une revendication auctoriale. Enfin, parce qu'en se superposant, les éléments mis en jeu créent un (ou des) sens qui dépasse leur propre niveau de signification.

1.1 La conception des deux canons

La première *lauda* du *Laude libro primo* est l'unique pièce bitextuelle du recueil. Le texte d'une antienne de l'office de la Trinité (*Te invocamus te adoramus te laudamus o beata trinitas*) est placé au *cantus* (l'*altus* et le *bassus* ne sont dotés que de l'incipit) tandis que le dogme de consubstantialité (*Trinitas deitas equalis unitas*) est énoncé par le *tenor*. Aucune allusion à la

d'une collaboration entre Josquin et Serafino de' Ciminelli, (*Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)*, p. 14). Ce dernier attribuait le texte au poète de l'Aquila sur la base de sa mention dans *F-Pn Mazarin 7786 (ibid., n. 13)* mais le même incipit apparaît dans un recueil de poésies du notaire Bartolomeo Cavassico de Belluno commencé en 1508 (Civico museo di Belluno, *ms. A (?)*, f. 29. Incipit cité par Carlo Salvioni (éd.), *Le rime di Bartolomeo Cavassico, notaio bellunese della prima metà del secolo XVI*, vol. 2, p. 305 et vol. 1, p. XLII).

1 « Quicumque vult salvus esse ante omnia opus est ut teneat catholicam fidem, quam nisi quisque íntegram inviolatamque servaverit absque dubio in aeternum peribit. Fides autem catholica haec est unum deum in trinitate et trinitatem in unitate veneremur: neque confundentes personas, neque substantiam separantes [...] Pater a nullo est factus nec creatus, nec genitus. Filius a patre solo est, non factus nec creatus sed genitus. Spíritus Sanctus a patre et filio, non factus nec creatus nec genitus sed procedens. Unus ergo pater non tres patres, unus filius non tres filii, unus spíritus sanctus, non tres spíritus sancti. Et in hac trinitate nihil prius aut posterius, nihil maius aut minus, sed totae tres personae coaeternae sibi sunt et coaequales: ita ut per omnia, sicut iam supra dictum est, et unitas in trinitate, et trinitas in unitate veneranda sit [...] ». Texte d'après, Andrew Ewbank Burn, *The Athanasian creed and its early commentaries*, p. 4-5. Récité durant l'office de prime dans le *cursus* romain, le symbole attribué à saint Athanase constitue, avec le symbole des apôtres et le symbole de Nicée, l'une des principales déclarations doctrinales insérée dans la liturgie. Cf. J. Tixeront, « Athanase (symbole de saint) » et A. Michel, « Symboles ». L'utilisation d'un canon trinitaire de la part d'un chanoine régulier de saint Augustin ne peut manquer d'évoquer de nombreux passages de la littérature augustinienne, notamment *De trinitate*, *De fide et symbolo* et le sermon 384 sur la Trinité dénonçant les hérésies ariennes.

monodie liturgique de l'office¹ n'y est décelable. Doté d'un canon imitatif (3 ex 1) qui porte la pièce à six voix, le *tenor* constitue un dispositif au symbolisme trinitaire limpide : à chacune des paroles trisyllabiques du texte est assigné un module de deux tierces (successivement descendante et ascendante) suggérant un triangle de trois notes. Le canon est formulé par un distique qui fait écho au texte du *tenor* et décrit très explicitement une double imitation à l'octave et à la quarte supérieure : « il y a trois personnes et une unique substance / la première à l'octave (double fugue) et l'autre à la quarte » (*Tres sunt personæ ac una est substantia simplex / prima per octavam (duplex fuga) & altera quartæ*). Les entrées sont signalées par des signes de congruence souvent redondants (*tenor* : *cantus*, *altus* et *bassus* ; imitation à l'octave : *cantus* et *tenor* ; imitation à la quarte : *tenor*), permettant de réaliser très aisément un canon qui n'a rien de sibyllin ou d'énigmatique.

« Te invocamus », résolution du canon

Canonis dysticon

*Tres sunt personæ ac una est substantia simplex
Prima per octavam (duplex fuga) & altera quartæ*

The image shows a musical score for a canon. It consists of two vocal parts (Cantus and Tenor) and a lute part. The lute part is divided into four sections: Trinitas, deitas, equalis, and unitas. The score includes rhythmic notation and mensural notation.

À de nombreux égards, cette *lauda* évoque un motet sur *cantus firmus* de facture « ultramontaine » : entrée du *tenor* retardée de neuf perfections, contraste entre les valeurs isochrones du *tenor* (brèves parfaites) et la variété du rythme des trois autres parties notées (de la brève parfaite à la fuse), sujet élaboré en diminution à partir du module de tierces du *tenor* au *bassus*, *cantus* et *altus*, traitement de ce sujet en imitation à l'octave et la quarte (selon un schéma proche de celui du canon), *etc.* Pourtant, malgré une conduite des voix d'apparence relativement autonome², cette pièce est élaborée sur un substrat fortement homophonique. Les imitations syncopées sont assez rares (par exemple tact. 8, *cantus* et *bassus* ou tact. 15-16, *cantus* et *altus*) et toutes les cadences sont complètes et simultanées (à l'exception du *bassus* au tact. 28 qui, probablement pour mettre en évidence le *tenor*, évite le classique mouvement de quarte ascendante).

1 *Corpus antiphonalium officii*, vol. 3, p. 503, n° 5119.

2 Les successions rapides de quintes (tact. 5, *cantus-altus*) ou de septièmes (tact. 5, *cantus-bassus*) sont fréquentes dans le contrepoint d'Innocentius Dammonis (cf. *infra*, p. 364). Elles sont souvent imputables au recours fréquent à des diminutions plus ou moins indépendantes.

« Te invocamus », imitation sur le sujet du tenor (*bassus, cantus et altus*)

The image shows a musical score for three voices: f.2v (top), f.3 (middle), and f.3 (bottom). The music is in a 3/4 time signature. The lyrics are: f.2v: Te invo camus Te adora; f.3: Te in vocamus camus. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f.2v' and 'f.3'. There are also some 'x' marks above certain notes in the bottom voice.

Dans le trio introductif (comme dans l'ensemble de la *lauda*), l'homophonie s'avère nettement dominante lorsque l'on ne prend pas en compte les diminutions, ne s'atténuant qu'avec le retard de 7^e de la formule de cadence. Loin d'un contrepoint idéalement associé aux « franco-flamands »¹, l'écriture imitative de cette pièce repose essentiellement sur des triades de 5^{te} et de 6^{te} (l'absence de 5^{te} sur la cadence est bien sûr liée à l'écriture à trois parties).

« Te invocamus », imitation sur le sujet du *tenor* sans les diminutions

The image shows a musical score for two voices (treble and bass clefs) in 3/4 time. It illustrates a canon structure with notes and rests. The notes are arranged in a way that shows the relationship between the subject and its imitation. There are some 'x' marks above certain notes in the bass line.

La conception du canon est encore plus révélatrice de la pratique musicale sous-jacente à cette pièce. Isolés par des pauses de durée variable (de 1 à 3 perfections), les quatre modules de deux tierces du *tenor* sont dépourvus de tout développement mélodique, ce qui implique un mode d'écriture bien différent des habituels canons à 3 *ex 1* constitués d'une succession
a b c a b c
a b c a b
a b c a
de séquences superposables en contrepoint renversable sur le schéma bien connu :
Dans le *tenor* de Dammonis, l'imitation à l'octave du sujet en tierces (descendante et ascendante) sur sa seconde perfection génère systématiquement une 10^e et une 6^{te} encadrées de deux sons isolés (*a*). En revanche, du fait de l'irrégularité des pauses séparant les modules du *tenor*, aucun intervalle régulier ne peut apparaître entre le sujet et son imitation à la 4^{te} sur la quatrième perfection (*b*)². Toutefois, cette dernière voix produit toujours une 5^{te} avec la dernière note de la voix supérieure dont elle est l'imitation in *subdiapente* sur la troisième perfection (*c*). Il en résulte que seuls des modules disjoints rendent possibles une succession régulière d'intervalles entre les trois voix (*d*).

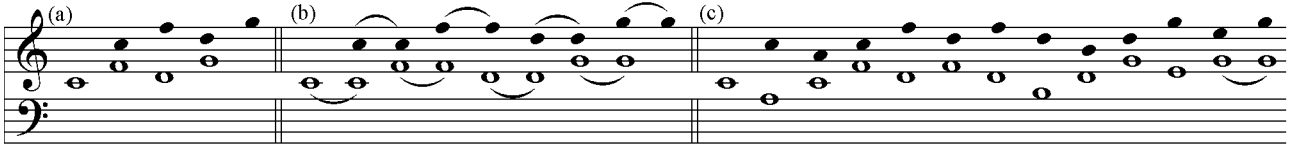
1 Idéalement car, comme on le vérifie ici, l'opposition entre un « contrepoint ultramontain et gothique » et une « harmonie cismontaine et renaissante » n'est guère défendable.

2 La quarte finale qui résulte de ces deux voix démontre l'absence d'autonomie de cette combinaison.

« Te invocamus », imitations du module de base du *tenor*

L'insertion d'une pause de trois perfections dans le dernier module semble pouvoir se justifier par la volonté de conclure la pièce avec les six voix sans ajouter de matériau supplémentaire au *tenor* (sous sa forme initiale, le dernier module de la seconde voix produit un *Alamire* incompatible avec la pédale de *Gsolreut* des deux autres voix). La disposition des quatre modules de tierce (sur *ut, fa, re, sol*) s'avère suivre une symétrie ($4^{\text{te}}\uparrow, 3^{\text{ce}}\downarrow, 4^{\text{te}}\uparrow$, en négligeant l'octaviation du dernier module) qui ne doit rien au problème posé par leur jonction. Elle rappelle au contraire une formule de « fugue » à deux voix bien connue du chant sur le livre. De même que les mouvements diatoniques conjoints génèrent aisément des 6^{tes} parallèles ou une succession de 5^{tes} et 6^{tes} , un sujet construit sur l'alternance $4^{\text{te}}\uparrow, 3^{\text{ce}}\downarrow, 4^{\text{te}}\uparrow, 3^{\text{ce}}\downarrow, \text{etc.}$ permet plusieurs imitations dont la consonance est garantie par la symétrie des intervalles sans qu'il soit nécessaire de recourir à un calcul élaboré. Dans sa version la plus simple (a), l'imitation à l'octave de la séquence $4^{\text{te}}\uparrow, 3^{\text{ce}}\downarrow$ génère une succession de $5^{\text{te}}-10^{\text{e}}$. Dans sa version tuillée (b), elle produit une succession $8^{\text{ve}}-5^{\text{te}}-8^{\text{ve}}-10^{\text{e}}$, une octave apparaissant entre chaque pas de la formule précédente¹. Dans ce cas de figure, l'ajout d'une tierce inférieure à chaque pas du sujet initial (c) ne pose aucun problème puisqu'à ces octaves intercalaires, se substituent des couples de 10^{e} et 6^{te} . La première imitation de ce canon est donc basée sur l'augmentation du cycle de consonances générées par la formule initiale : $5^{\text{te}}-10^{\text{e}} \rightarrow (8^{\text{ve}})-5^{\text{te}}-(8^{\text{ve}})-10^{\text{e}} \rightarrow (10^{\text{e}}-6^{\text{te}})-5^{\text{te}}-(10^{\text{e}}-6^{\text{te}})-10^{\text{e}}-(10^{\text{e}}-6^{\text{te}})-5^{\text{te}}-(10^{\text{e}}-6^{\text{te}})$.

¹ Un demi siècle plus tard, on retrouve cette formule parmi les différents modèles de « fugues » proposés par Vicente Lusitano, *Introduitione facilissima*, f. 15, 1553. Elle est également évoquée dans le *Tratado de canto de organo, Libro segundo: De contrapunto*, ca. 1545-1550 (Paris, bibliothèque nationale, ms. Esp. 219, trad. Philippe Canguilhem, p. 10). Je remercie Philippe Canguilhem de m'avoir transmis le tapuscrit de sa traduction. On trouve un commentaire des formules « mécaniques » de Lusitano et de leur lien à la pédagogie contrapuntique dans Philippe Canguilhem et Alexander Stalarow, « Singing upon the book according to Vicente Lusitano », p. 84. Ernest Ferand qualifie ce type de formules de « contrepoint syncopé ». Les plus simples d'entre-elles (5^{tes} et 6^{tes} sur des mouvements diatoniques conjoints) sont présentes dans le *De praeceptis artis musicae* de Guilielmus Monachus (ca. 1480) sous le terme de « syncopare per sextam et quintam ». En 1555, Vicentino reprochait à cette manière de « fuggare per sesta e quinta » son absence de variété intervallique et son caractère démodé. Deux ans plus tôt, Lusitano en donnait pourtant le modèle avec les formules sur le sujet $4^{\text{te}}\uparrow, 3^{\text{ce}}\downarrow, 4^{\text{te}}\uparrow, 3^{\text{ce}}\downarrow$ (cf. Ernest Ferand « Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque », p. 147-151).

Imitations à l'octave supérieure de la séquence 4^{te} et 3^{ce}

Produisant une succession 8^{ve}-3^{ce} (d) ou 5^{te}-8^{ve}-5^{te}-3^{ce} (e), l'entrée à la quinte inférieure est également possible, mais les quintes intercalaires de la version tuilée interdisent l'ajout du motif de tierce (f) en conservant une séquence conjointe (placé sur la quinte, celui-ci produit une 3^{ce} et une 7^e). Il est toutefois possible d'orner chaque degré de la séquence par une tierce inférieure en l'exprimant de manière entièrement disjointe (g) ou, en utilisant son unique octave, seulement partiellement (h).

Imitations à la quinte inférieure de la séquence 4^{te} et 3^{ce}

Il est fort probable qu'en concevant le *tenor* de cette pièce, Innocentius Dammonis ait eu à l'esprit l'une et/ou l'autre version de ce modèle. En effet, l'entrée de l'imitation à l'octave générée par le canon est identique à (c) et celle de l'imitation à la quarte est *de facto* l'imitation à la quinte inférieure de la précédente, à (g). La présentation disjointe des modules de tierce du *tenor* peut s'expliquer par les contraintes contrapuntiques posées par l'imitation du sujet à la quinte inférieure (donc ici à la quarte supérieure), mais l'espacement entre chaque module qu'elle implique n'est pas toujours compatible avec l'imitation à l'octave. En amenant le deuxième module du sujet à l'unisson du premier module de l'imitation à la quinte inférieure (sur fa), le mouvement de quarte ascendante de la séquence permet de respecter la distance d'un pas suggérée par (g). Dans ce cas, le motif de tierce à l'unisson produit un simple échange de voix. Le chanoine en avait conscience puisqu'il n'a séparé les deux premiers modules que d'une perfection. En revanche, le mouvement de tierce descendante place le troisième module du sujet à la sixte du deuxième module de l'imitation. Si ces deux modules ne sont espacés que d'un seul pas, le motif de tierce génère une quarte peu satisfaisante, tandis qu'une distance de deux pas permet de préserver la sixte. C'est également la solution pour laquelle Dammonis a opté en séparant les deuxième et troisième modules de deux perfections. En suivant cette logique, les troisième et quatrième modules ne devraient être distants

que d'une seule perfection. On peut postuler que les deux perfections qui les séparent s'expliquent par la volonté de ne pas articuler les deux imitations sur l'unisson (sur sol) provoqué par l'octaviation du dernier module (que justifie sans doute un problème de tessiture). Tandis que la conception de chacune des deux imitations du *tenor* repose sur un principe de génération automatique des consonances, leur superposition implique une mise en œuvre nettement moins systématique. On peut donc raisonnablement envisager que pour réaliser son projet de canon à *3 ex 1*, Innocentius Dammonis ait empiriquement adapté et combiné deux recettes de « fugue » à deux voix¹.

Comme la précédente, la seconde pièce du recueil est basée sur une antienne (*Adoramus te christe et benedicimus tibi*) tirée, cette fois-ci, de l'office de l'Invention de la Croix (ou bien de celui de l'Exaltation de la Croix). Le texte est intégralement imprimé sous chacune des 5 parties (*cantus, altus, concordans, tenor, bassus*)², le *tenor* n'en chantant toutefois que la première partie. Ce dernier est doté d'un canon imitatif à *2 ex 1* qui porte le nombre de voix total à 6. Si sa réalisation n'est pas plus problématique que le précédent, son énoncé est assez différent. Dépourvu de toute connotation théologique, il reprend la classique formulation à la première personne : « que celui qui prend plaisir à sonner avec moi fasse une pause de deux temps et me dépasse d'une octave » (*Quem mecum resonare iuvat duo tempora pauset / Octava superans me*). La fin de l'énoncé est plus obscure. « Et il sera dépassé » (& *superans erit*) signifie peut-être que le *tenor* s'achève avant que l'imitation ne soit complétée. Déjà indiquée dans le canon (*duo tempora pauset*), l'entrée est signalée par un signe de congruence au *tenor*, permettant une réalisation très aisée.

« Adoramus te christe », *Laude I, f.3^v*, canon

Secundi cantus tenor loquitur
Quem mecum resonare iuvat duo tempora pauset
Octava superans me & superans erit

Adoramus te christe

1 Il est amusant de constater que des recettes caractéristiques du *cantare super librum* soient utilisées en combinaison d'un canon, une technique bien souvent perçue comme représentative du *res facta*. Sur les deux notions, cf. Ernest T. Ferand, « What Is "Res Facta" ? », ainsi que l'article désormais classique de Margaret Bent, « "Resfacta" and "Cantare Super Librum" » et les objections de Klaus-Jürgen Sachs, « Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts », p. 181-183.

2 Le terme *concordans*, particulièrement fréquent chez Petrucci, est également utilisé dans la seconde *lauda* à cinq parties notées (« Amor Iesu divino », n° 15, f. 16^v). Dans « Adoramus te christe », cette cinquième voix fait partie intégrante de la pièce et n'a rien d'optionnel. En témoigne la quarte à vide qui, en cas d'absence, résulterait de l'entrée de l'*altus* au *tact.* 4. À l'inverse, dans « Amor Iesu divino », la partie de *concordans* est redondante du point de vue du contrepoint triadique. Cette cinquième partie génère en outre un conflit avec l'*altus* (*tact.* 15). Toutefois, la *concordans* joue un rôle important dans cette pièce où elle joue avec l'homorythmie des autres voix (cf. conclusion). Il semble donc que dans le cas du *Laude libro primo*, on ne puisse suivre sans précaution le point de vue de Stephen Daniel Self selon qui « the concordans voices created various aural options within a work », cf. Stephen Daniel Self (éd.), *The Si Placet Repertoire of 1480-1530*, p. vii.

Textes

Le sujet du *tenor* est composé de deux tierces successives auxquelles succède un tétracorde descendant. Les deux 10^{es} consécutives produites par l'imitation, à deux pas de distance, du mouvement diatonique conjoint constituent la seule « recette » de contrepoint observable dans ce canon. Comme dans le « Te invocamus », le motif de tierce du *tenor* est exploité dans la polyphonie où il apparaît dans la voix de *concordans* et, brièvement traité en valeurs diminuées, au *cantus*. L'imitation du tétracorde ascendant (*altus*, tact. 4, *concordans*, tact. 5 et *bassus*, tact. 8) est trop allusive pour que l'on puisse raisonnablement y voir une citation rétrograde du *tenor*, mais il n'est pas impossible qu'elle soit issue de la seconde partie de l'entrée du *cantus* (tact. 2).

« Adoramus te », diminution du sujet du *tenor* et imitations

[Cantus], f.3v
Adora mus te chri ste
Altus, f.4
Adoramus te christe
Concordans, f.3v
A dora mus te chri ste

Contrairement à la *lauda* précédente où, privilégiant sans doute la construction figurative du *tenor*, Innocentius Dammonis n'avait manifestement pas eu recours au corpus monodique liturgique, il est possible que le chanoine s'y soit référé dans « Adoramus te christe ». On ne peut en effet exclure que le début d'un répons de l'office de l'Invention de la croix¹, également constitué de deux tierces descendante et ascendante, ait servi de modèle au chanoine pour la conception du *tenor*. Toutefois, la parenté entre le *tenor* de Dammonis et ce répons se limitant au seul motif de tierce (qui par ailleurs n'est pas solmisé de la même manière), cette citation ne représente qu'une fragile hypothèse.

« Adoramus te Christe et benedicimus tibi quia per crucem tuam redemisti mundum »

Bien qu'aucune référence liturgique ne puisse expliquer la présence simultanée de ce motif de tierce (il n'apparaît que dans l'office de l'Invention de la croix), sa forte prégnance dans les deux

¹ *Corpus antiphonarium officii*, vol. 4, p. 11, n° 6046. En revanche, la mélodie de l'antienne de l'office de l'Exaltation de la croix (*Corpus antiphonarium officii*, vol. 3, p. 33, n° 1287) est très éloigné de la *lauda*. Innocentius Dammonis a composé une seconde *lauda* qui utilise le texte de cette antienne en y ajoutant un texte dévotionnel propitiatoire qu'il n'a pas été possible d'identifier : « Adoramus te o iesu christe & benedicimus tibi. Qui osculo tradi flagellari conspui cedi. Immolari in cruce ut agnus innocens & ut mortem morte tolleres Pro nobis mori miseris voluisti. Esto nobis propitius Nunc & in hora mortis nostre amne », *Laude I*, n° 55, f. 55^v-54.

premières *laude* du recueil ne saurait être fortuite. En effet, dans ces deux compositions, Innocentius Dammonis a exploité de multiples procédés qui le mettent en évidence. Sur le plan visuel, la notation nécessairement dense d'un *tenor* très bref confère aux motifs de tierce le statut d'image (répétée trois fois dans « Te invocamus »). Sur le plan musical, l'imitation du sujet dans la première *lauda* et sa présentation en valeurs diminuées dans la seconde, ainsi que ses fréquentes évocations au cours du développement (particulièrement marquées dans « Te invocamus ») en font un élément central du contrepoint. Avec toutes les précautions nécessaires, il est possible d'apporter une explication à cette omniprésence de la tierce dans les deux premières pièces du *Laude libro primo* qui, du fait de la présence d'un canon sur un *tenor* en valeurs longues, sont aussi les plus « spectaculaires ». Une version du répons *Amaverunt Christum in vita sua imitati sunt eum in morte sua*, chantée à l'occasion de la fête des saints Innocents¹, possède un incipit composé de deux tierces suivies d'un tétracorde descendant où l'on décèle plusieurs points communs avec ces pièces.

« Amaverunt Christum in vita sua imitati sunt eum in morte sua »

Amaverunt Christum in vita sua

The musical score is presented in a multi-staff format. At the top, a single staff with a treble clef shows a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below this, the score is organized into sections for different parts:

- Te invocamus, tenor:** Two staves showing a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down.
- Te invocamus, cantus (tact. 2 et altus, tact. 3):** Two staves. The first shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down. The second shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and stems pointing up and down.
- Te invocamus, bassus (tact. 1):** Two staves. The first shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down. The second shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down, ending with a half note.
- Adoramus te, tenor:** Two staves showing a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down.
- Adoramus te, cantus (tact. 1):** Two staves. The first shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down. The second shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down, ending with a half note.
- Adoramus te, concordans (tact. 1):** Two staves. The first shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down. The second shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down, ending with a half note.
- Adoramus te, concordans (tact. 10):** Two staves. The first shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down. The second shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing up and down, ending with a half note.

¹ Verset du répons « Coronavit eos Dominus corona justitiae », *Corpus antiphonalium officii*, vol. 4, p. 88, n° 6342/A.

Sans qu'il soit nécessaire de relever dans les deux *laude* toutes les occurrences du motif de tierce et du tétracorde, l'hypothèse d'une allusion au répons apparaît possible, mais celui-ci n'est presque jamais cité littéralement : dans les parties de *tenor* (bien que pour « Adoramus te », il soit nécessaire de transposer le tétracorde à la quarte et de le disjoindre du motif de tierce) ; au *bassus* de « Te invocamus » (les valeurs brèves de l'entrée tiennent toutefois plus de la diminution que de la citation thématique et le mouvement descendant embrasse une quinte et non une quarte) ; dans la partie de *concordans* de « Adoramus te » (mais le motif parcourt également d'une quinte et est solmisé dans l'hexacorde naturel « *sol mi sol fa mi re* » et non par bécarre « *fa re fa mi re ut* ») ; *etc.* Il est en outre possible d'envisager une similitude entre le sujet de l'imitation *cantus/altus* de « Te invocamus » et la section de la monodie commençant avec le second motif de tierces, mais il est plus probable que le développement sur *si* (*tact.* 4) du *cantus* ne soit qu'une simple doublure à la sixte de l'*altus*. Bien que l'absence de citation littérale du répons nécessite de la considérer avec circonspection, l'hypothèse d'une référence à la fête des saints Innocents est très suggestive. Elle implique un geste allant bien au-delà de la signature cryptée. Sous son nom de religion, l'auteur du *Laude libro primo* serait associé au texte très programmatique du répons (« ils ont aimé le Christ dans la vie et l'ont imité dans la mort »). À l'adoration de la Trinité, du Christ et de la Croix exprimée par les deux premières pièces du recueil, la revendication auctoriale ajouterait ainsi un *propositum* déjà évoqué : l'imitation du Christ.

1.2 Symbole et emblème musical

Si le lien entre ces deux *laude* et le répons de la fête des saints Innocents est sujet à caution, la référence à la Trinité est, dans la première d'entre elles, extrêmement lisible et explicite. Malgré l'absence de citation liturgique, le « Te invocamus » bénéficie d'un dispositif textuel, visuel et musical qui témoigne d'une convergence de sens particulièrement intense. Traité en valeurs longues au *tenor* et en diminutions dans les autres voix, le motif de base ($\text{♩}^{\text{♩}}$) est constitué musicalement de tierces et visuellement d'un triangle. S'y ajoute une combinaison de textes qui réunit les premiers éléments de la doctrine du *Quicumque* « nous vénérons un Dieu dans la Trinité et la Trinité dans l'unité, sans confondre les personnes ni séparer la substance » (*Fides autem catholica hæc est unum Deum in Trinitate, et Trinitatem in unitate veneremur; neque confundentes personas, neque substantiam separantes*). L'antienne (au *cantus*, *altus* et *bassus*) exprime la vénération de la Trinité dont le *tenor* (*Trinitas deitas equalis unitas*) et le canon (*tres sunt personæ ac una est substantia simplex*) affirment la nature consubstantielle. Ces deux derniers semblent s'inscrire dans des

traditions théologiques et liturgiques bien établies. Le *motto* du canon évoque la formule de l'hypostase *una substantia - tres personæ* parfois attribuée par la théologie moderne à Tertullien (abusivement, semble-t-il)¹ que l'on retrouve dans toute la patristique, de saint Bernard de Clairvaux² à saint Augustin. La position critique de ce dernier envers la notion de *substantia* suggère que le chanoine a moins pensé à saint Augustin qu'à une théologie « traditionnelle » en rédigeant son *motto*³. Par ailleurs, le texte du *tenor* est très proche d'un versicule du célèbre office de la Circoncision attribué à Pierre de Corbeil (*Trinitas deitas unitas æterna majestas potestas claritas superna*)⁴ ou d'un trope du *Osanna in excelsis* qui propose une leçon légèrement différente (*Trinitas unitas deitas æterna majestas potestas claritas superna*)⁵. L'interpolation de l'adjectif *equalis* fait écho à une autre antienne de l'office de Trinité (*Gloria tibi trinitas æqualis*)⁶. Le manuscrit de la bibliothèque de Sens n'a bien entendu pas servi de référence à Innocentius Dammonis pour concevoir son *tenor*. Les vers de Pierre de Corbeil semblent avoir été en usage parmi les contemporains du chanoine et apparaissent en Italie au moins deux fois dans des sources notées : en 1504 dans *Motetti C*⁷, et en 1492 dans un missel romain imprimé à Milan⁸ (sans doute le *missale romanum* noté d'Antonio Zarotto⁹).

Le recours à un *motto* trinitaire pour indiquer la présence d'une *fuga* à trois voix n'a rien d'exceptionnel chez les contemporains de Dammonis. On retrouve plusieurs citations littérales du

1 Roland Kany, *Augustins Trinitätsdenken*, p. 461-462, n. 1932.

2 « Igitur inter omnia quæ recte unum dicuntur, arcem tenet unitas trinitatis, qua tres personæ una substantia sunt », Bernard de Clairvaux, *De consideratione*, livre V, chapitre 8, col. 799-800.

3 Comme le remarque Roland Kany (*op. cit.*, p. 478), saint Augustin utilise peu la formule attribuée à Tertullien, notamment du fait de son scepticisme envers le sens qu'elle prend dans son expression originale grecque. Si Dammonis a eu recours à saint Augustin, c'est à l'occasion d'une lecture peu fidèle du *De trinitate* (V,8) qui critique durement les problèmes de définition des notions de personne, d'essence et de substance issus de la terminologie grecque (qui l'amènent à parler de « una essentia vel substantia, tres autem personae »), *id.* p. 502.

4 Félix Bourquelot (éd.), *L'office de la fête des fous de Sens publié d'après le manuscrit de la bibliothèque de Sens*, Sens, Duchemin, 1856, p. 15 et 79 et Henri Villetard (éd.), *Office de Pierre de Corbeil (Office de la circoncision) improprement appelé « Office des fous »*. Texte et chant publiés d'après le manuscrit de Sens (XIII^e siècle), Paris, Picard & fils, 1907, p. 90 et 136.

5 Franz Joseph Mone, *Hymni latini medii aevi*, t. 1, p. 9, n° 6. Ce même trope est donné par avec un ordre (*Trinitas unitas deitas superna maiestas potestas claritas aeterna*) dans Clemens Blume et Guido Maria Dreves (éds.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 47, Leipzig, O. R. Reissland, 1905, n° 345, p. 348. Les deux versions sont signalées par Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, t. 2, p. 674, n° 20567 et 20571. Selon Karlheinz Schlager, (« Trinitas, Deitas, Unitas - A Trope for the Sanctus of Mass », p. 13), la structure mélodique du trope est elle-même trinitaire. Voir aussi Gunilla Iversen, « Music as Ancilla Verbi and Words as Ancilla Musicae », p. 60 sq.

6 « Gloria tibi, Trinitas Aequalis, una Deitas, et ante omnia sæcula, et nunc et in perpetuum », *Corpus antiphonalium officii*, vol. 3, p. 237, n° 2948. Encore une fois, on peut également reconnaître saint Augustin : « Ergo Patri et Filio prorsus aequalis et in Trinitatis unitate consubstantialis et coaeternus », *De trinitate*, Livre I, 13.

7 *Motetti C*, n° 27, f. 22^v (*superius*), anonyme.

8 Mentionné par Ulysse Chevalier, *ibid.*, n° 20571. Le texte du missel (*Trinitas unitas deitas aeterna*) semble être celui du trope et non celui de la version de Sens.

9 Mary Kay Duggan, *Italian music incunabula: printers and type*, p. 239.

symbole de saint Athanase dans le corpus de canons à 3 ex 1 conçus au XVI^e siècle. Les premiers mots (*Quicumque vult salvus esse de trinitate sentiat*) sont utilisés comme *motto* dans le canon de la seconde strophe (*Te mane laudum carmine*) du « O lux beata Trinitas » de Costanzo Festa¹. Le deuxième terme de la profession de foi du *Quicumque* (*Trinitatem in unitate veneremur*) est cité dans la *Practica musica* de Hermann Finck parmi les canons à 3 ex 1 (*Hi canones usurpantur ad significandum, tres voces ex una cantandas esse*)². Publiée près d'un demi-siècle après le *Laude libro primo*, la *Practica musica* repose en grande partie sur un répertoire produit par des contemporains de Dammonis³, notamment Josquin et Senfl. Le sujet de ce canon n'a pu encore être identifié, mais peut-être appartient-il à ce groupe de sujets que Finck aurait lui-même composé⁴. Il succède au canon proportionnel de l'hégémonique « Agnus Dei II » de Josquin (messe « L'homme armé super voces musicales ») indiqué par une variante (*Trinitas & unitas*)⁵ de la formule du *Quicumque* (*Trinitas in unitate*)⁶. Si les précédentes citations littérales du *Quicumque* n'apparaissent comme *motto* que de manière sporadique, cette dernière constitue une véritable tradition qui, depuis le dernier quart du XV^e siècle, apparaît avec une extraordinaire récurrence. Ce *motto* semble avoir été utilisé la première fois dans la version imitative du rondeau « Ha que ville et habominable » d'Antoine Busnois (mais toutes les sources ne concordent pas)⁷. En plus de celui-ci, Willem Elders a mentionné dans ses études sur la symbolique des canons trinitaires quelques pièces utilisant la formule *Trinitas in unitate*⁸ : une messe anonyme « supra Salve Regina »⁹, la messe « Ad fugam » de Palestrina¹⁰, la messe « Benedicta es » de de La Hèle, la messe « de Beata Virgine » de Pierre de

1 Willem Elders, *Symbolic scores*, p. 203. L'hymne est édité dans Glen Haydon (éd.) *Constantius Festa, Hymni per totum annum*, Roma, Pontificum institutum musicae sacrae, 1958, p. 85-91 et 188. Le triple canon (4^{te} et 8^{ve}) est au *bassus* sur un sujet en semi-brèves identique, à peu de choses près, au plain-chant. Curieusement, bien qu'il remarque que le texte appartient à l'office de la Trinité, Willem Elders ne retient que la dimension trinitaire du *motto*, sans souligner qu'il s'agit du symbole de saint Athanase, ce qu'il avait pourtant fait dans les *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, p. 100, n. 423.

2 Hermann Finck, *Practica musica* (1556), f. FF_{iii}^v.

3 Bonnie J. Blackburn, « Two Treasure Chests of Canonic Antiquities », p. 306.

4 La suggestion est de Bonnie J. Blackburn, *id.*, p. 308.

5 *Practica musica* (1556), f. FF_{iii}^v. Pour l'identification du sujet, cf. Bonnie J. Blackburn, *id.*, p. 328.

6 « Ita ut per omnia, sicut jam supra dictum est, et unitas in trinitate, et trinitas in unitate veneranda sit ».

7 Le canon « Trinitas in unitate » n'apparaît que dans deux sources : *I-Rcas* (Casanatense) ms. 2856, n° 4, f. 7 et *I-Fn Banco rari 229*, n° 197, f. 213^v-214. *F-Dm ms. 517*, f. 18^v-19 (chansonnier de Dijon) propose une variante « Trinus in unitate ». La version (« Que ville ») de *E-Sc ms. 5-1-43/F-Pn, nouv. acq. fr., ms. 4379* (chansonnier de Séville, n° 116, f. 98^v-99) ne donne que le rondeau et n'a donc pas de *motto* (cf. Dragan Plamenac, « A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville-III », p. 260-261).

8 Willem Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, p. 100-101, *Composers of the Low countries*, p. 71-72, « Canon and imitation as musical images of the three divine persons », *Symbolic scores*, p. 199-204.

9 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 4810, (ca. 1521-1534 ou 1521-1525), cf. *Census*, vol. 4, p. 88.

10 *Joannis Aloysi Praenestini missarum liber secundus*, Roma, Haeredes Velrii et Aloysii Doricul, 1567, rééd. Raffaele Casimiri (éd.) *Le opere complete di Pierluigi Palestrina*, vol. 4 (Il secondo libro delle messe), Roma, Fratelli

Villiers¹ et le motet « Præter rerum seriem » de Adrian Willaert. Toutefois, la liste des occurrences de ce *motto* dans les canons à 3 ex 1 est bien plus longue. Sans chercher à être exhaustif, on peut citer, pour le seul XVI^e siècle, le trio instrumental de Vincenzo Ruffo « Trinitas in unitate » (canon résolu)² ; la « frottola » « Quam pulchra es amica mea » (à 3, canon : *trinitas in unitate*)³, un canon [?] de Johannes Walter⁴, le canon « Te Deum patrem ingenitum » de Matthias Eckel (à 3, canon : *trinitas in unitate venerenda*)⁵ ; un « Magnificat quinti toni » de Carpentras (canon : *trinitas in unitate per dyapason et dyatessaron*)⁶ et le « Gloria Patri » d'un *Magnificat* de Teodoro Riccio (à 6, canon : *trinitas in unitate, in diapason et in diapenthe*)⁷ ; l'hymne « Adesto Sancta trinitas » de Adrian Willaert (à 6, canon : *trinitas in unitate*)⁸ ; les motets « Sancta trinitas unus deus miserere nobis » de Dominique Phinot (canon : *trinitas in unitate*)⁹, « Præter rerum seriem » de Adrian Willaert (à 7, *prima pars*, canon : *trinitas in unitate. fuga, primo in diatessaron et diapente, secundo in diapente et diatessaron, ut signatum est*)¹⁰, « In omnibus requiem quæsi » de Roland de Lassus (à 7, canon : *trinitas in unitate*)¹¹, « Da pacem domine » de Marc Antonio Ingegneri (à 7, canon : *fuga prima duorum temporum in diapason inferius, secunda fuga sex temporum in diatessaron : Trinitas in unitate*)¹², etc.¹³.

Scalera, p. 74-90. L'édition moderne ne mentionne pas le *motto* du canon.

- 1 *Liber decem missarum*, Lyon, Jacques Moderne, 1540, f. 102-104, David Fiala (éd.), *Pierre de Villiers, Motets et messe*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 59-83. À la suite d'une confusion entre le canon noté en en-tête et un hypothétique titre, Willem Elders (*op. cit.*, p. 200) nomme cette composition *Missa Trinitas in unitate*. Le titre (*Missa de beata virgine*) est donné dans la table.
- 2 *Capricci in musica a tre voci*, Milano, Francesco Moscheni, 1564, n° 20.
- 3 *Canzoni Frottole et capitoli Da diversi Eccellentissimi Musici [...] Libro Secondo de la Croce*. Roma, Valerio Dorico, 1531, f. 47^v (http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_R138/R138_048.asp). La pièce est attribuée à Iachet de Berchem par Francesco Luisi, *La musica vocale nel Rinascimento*, p. 428-434.
- 4 *Cantio septem vocum in laudem dei omnipotentis [...]*, Wittenberg, Georg Rhau, 1544. Cette référence n'a pas été vérifiée.
- 5 *Bicinia gallica, latina germanica*, Wittenberg, Georg Rhau, livre I, 83.
- 6 *Firenze, Archivio musicale del Duomo, ms. 27 et Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Cappella Giulia XII.5*, cité par Stefan Gasch « Sursum deorsum aguntur res mortalium: Canons in Magnificat Settings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and the Case of Mattheus Le Maistre's Magnificat sexti toni », p. 265.
- 7 *Magnificat octo tonorum*, Königsberg, Ostergerger, 1579.
- 8 *Hymnorum Musica secundum Ordinem Romanae Ecclesiae*, Venezia, Girolamo Scotto, 1542.
- 9 *Liber secundus mutetarum quinque vocum Dominico Phinot autore [...]* Venezia, Antonio Gardano, 1555, n° 14 (*cf.* Mary S. Lewis, Antonio Gardano, Venetian Music Printer, p. 306).
- 10 *Musica Nova di Adriano Willaert [...]* Venezia, Antonio Gardano, 1559, rééd. Hermann Zenck et Walter Gerstenberg (éds.), *Adriani Willaert Opera omnia* (CMM), vol. 5, Roma, American Institute of Musicology, 1975, p. 209-223. Avec les deux autres motets *Inviolata integra et casta* et *Benedicta es coelorum Regina* qui intègrent également un canon imitatif à 3 ex 1, *Praeter rerum seriem* ouvre la section de motets à 7 voix du recueil.
- 11 *Selectissime Cantiones quas vulgo motetas vocant [...]*, Nürnberg, Gerlach et Montani, 1579. <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0004/bsb00047507/images/>
- 12 *Liber Sacrarum cantionum [...]*, Venezia, Gardano, 1589.
- 13 Cette liste résulte d'une recherche qui n'a rien de systématique. Elle ne se veut donc nullement exhaustive. On remarquera que August Wilhelm Ambros (*Geschichte der Musik*, vol. 3, p. 80) mentionne l'utilisation de la formule

Il n'est pas besoin de prolonger cette énumération pour mesurer combien les pièces qui traitent explicitement de la Trinité sont minoritaires dans le corpus des canons utilisant la formule *Trinitas in unitate*. Aucune d'entre elles ne présente une configuration analogue à celle de la *lauda* composée par Innocentius Dammonis dont chaque élément semble participer d'un même programme. Par ailleurs, comme c'est le cas du rondeau de Busnois, il n'est pas rare que le *motto* de ces canons diffère selon la source. Ainsi, le canon proportionnel de l'« Agnus Dei II » de Josquin n'associe les deux termes *trinitas* et *unitate* que dans deux sources : la *Practica musica* de Hermann Finck (1556) et l'*Allégorie de la musique* de Dosso Dossi (ca. 1524) où la disposition triangulaire est accompagnée du texte *Trinitas in Un* (qui signifie probablement *unitate*)¹. D'après Bonnie J. Blackburn, les autres sources proposent le plus souvent un *motto* incluant le terme *Trinitas* (sans jamais citer explicitement le *Quicumque*), mais certaines ont également recours à la paraphrase biblique *Redde unicuique secundum opera sua* ou à l'exclamation *Noli me tangere* adressée par le Christ à Marie-Madeleine². On remarquera que le manuscrit de Jena (*Universitätsbibliothek, ms. 32*) associe le thème de Trinité et celui de la Résurrection (*Trinitas noli me tangere*). De même, Lodovico Zacconi publiait dans sa *Prattica di Musica* de 1596 un canon à l'unisson attribué à Pierre Moulu et portant le *motto* *Trinitas in unitate & unitas in unitate*, tandis que la même pièce avait été imprimée 90 ans plus tôt par Petrucci (*Motetti B*, n° 34, f. 71^v) avec le texte *Sic unda impellitur unda* tiré des *Métamorphoses* d'Ovide³.

L'instabilité de la citation du *Quicumque* dans ces canons à 3 ex 1 semble la désigner comme un motif banalisé, et donc traditionnel. Sa présence serait donc plus dépendante d'une transmission (ou plutôt, des acteurs de cette transmission : copistes, imprimeurs) que d'un choix auctorial. En considérant ce type de composition comme une forme symbolique et en privilégiant l'*invention* (une intention auctoriale), Willem Elders avait suggéré que « le dogme trinitaire se prête parfaitement à être exprimé par un canon à trois parties »⁴. Sans nécessairement devoir contredire cette affirmation, la *tradition* (une diffusion ou transmission) qui sous-tend une grande partie de ce répertoire exige de poser la proposition inverse : « le canon à trois parties se prête parfaitement à être exprimé par la Trinité ». De ce point de vue, un *motto* trinitaire ne constitue qu'un moyen parmi d'autres (par exemple le célèbre *Prenez sur moi votre exemple* d'Ockeghem) de coder une technique musicale. Sa

Trinitas in unitate par Arnold von Bruck et Johannes Heugel.

1 H. Colin Slim, « Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music », p. 50 et 58.

2 Bonnie J. Blackburn et Leofranc Holford-Strevens, « Juno's Four Grievances », p. 166.

3 *Id.*, p. 169, note 39.

4 Willem Elders, *Symbolic Scores*, p. 195.

valeur symbolique ne diffère nullement de celle du *Vade retro sathanas* utilisé dans certains canons rétrogrades qui n'ont, bien sûr, aucune visée exorciste¹. À l'inverse, le dispositif mis en place par Innocentius Dammonis autour du dogme consubstantiel est indubitablement d'ordre auctorial puisque aucune de ses compositions n'a été diffusée en dehors du *Laude libro primo*. Si l'on ne peut exclure que le chanoine ait eu connaissance de la tradition des canons à 3 ex 1 exprimés par un *motto* trinitaire, il se situe manifestement dans une perspective très différente. Il invente, à partir d'un savoir musical assez commun (contrepoint « automatique » et diminutions) et d'une bonne connaissance liturgique et théologique, un texte dont le propos est assez complexe puisqu'il vise à placer simultanément l'ouvrage et son auteur en relation à la Trinité.

L'accumulation des niveaux de signification que l'on relève dans ces deux pièces (particulièrement dans la première) et la probable volonté de l'auteur de les présenter en tête du recueil laissent entendre qu'elles revêtent une valeur qui outrepassse la simple pratique musicale. À moins d'attribuer au chanoine une certaine ingénuité, il est difficile de croire que son choix trahisse le désir de mettre en évidence un savoir-faire musical spécifique. La brièveté des canons, l'extrême simplicité de leur conception, l'absence de tout calcul musical, l'aisance de leur résolution contredisent une telle hypothèse. Mais on n'a encore dit que peu de chose en soulignant la simplicité de ces deux canons, car rien n'indique que le chanoine ait recherché la complexité. Inscrite dans des dispositifs relativement limpides (à l'exception de l'hypothétique référence à la fête des saints Innocents), la superposition de textes de différentes natures trahit un projet bien particulier. Les célèbres définitions de Johannes Tinctoris et de son prédécesseur Bartolomeo Ramos de Pareja présentant le canon comme une « règle exposant la volonté du compositeur sous une certaine obscurité »² et « de manière énigmatique »³ ne s'appliquent aux *laude* de Dammonis que dans la mesure où l'on accepte que l'obscurité de l'énigme soit accompagnée d'une certaine clarté (ou plutôt de lisibilité) que, pour simplifier, l'on associe ici à l'emblème : une association de textes différents (littéraire, musical ou visuel) dont les relations sont suffisamment immédiates pour pouvoir être interprétées et générer un sens. De ce point de vue, les deux *laude* présentent de nombreuses

1 Par exemple *J'ai pris amours a ma devise* de Jean Japart dans *I-Rvat ms. C.G.XIII.27*, n° 54, f. 59^v-60, cf. Allan W. Atlas (éd.), *The Cappella Giulia Chansonnier*, vol. 2, commentaire, p. 140-141) ou le Gloria de la *Missa Alleluia* de Pierre De la Rue dans *I-Rvat ms. CS.36*, f. 38^v (cf. facsimilé, Pierre de la Rue, *Opera omnia*, vol. 1, planche I, p. x).

2 « Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadem ostendens », Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, p. 9.

3 « Canon vero quia est quaedam regula voluntatem compositoris sub quadam ambiguitate obscure et in enigmate insinuans », Bartolomeo Ramos de Pareja, *De musica tractatus [Musica practica]*, s.l. [Bologna], Baltasar de Hiriberia, 1482, p. 70-71. *I-Bc, A.80* (http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_A080/A080_001.asp).

analogies avec la tradition de l'*impresa* qui, de la même manière, associe un *motto* et une image en vue de produire un sens qui les dépasse¹.

Il est assez fréquent que des canons qui associent plusieurs types de textes (visuels, musicaux, littéraires, *etc.*), soient utilisés à de telles fins. L'observation de quelques cas bien connus, légèrement postérieurs à la parution du *Laude libro primo*², peut permettre de cerner les modalités de production de sens dans de tels dispositifs. Dans le célèbre *Liber quindecim missarum* publié à Rome par Andrea Antico en 1516, la dédicace à Léon X est précédée d'un frontispice représentant

1 Dans son traité posthume de 1555, Paolo Giovio affirmait que l'*impresa* (qu'il nomme également *invention*) doit pouvoir « être entendue par un esprit perspicace et inventif » et « naît de la notoriété de ce qui a été écrit par les anciens ». Elle exige « cinq conditions : une juste proportion entre le *motto* (*anima*) et l'image (*corpo*) ; qu'elle ne soit pas trop obscure, mais suffisamment mystérieuse pour donner l'envie de l'interpréter et pas si limpide que tout plébéen puisse la comprendre ; qu'elle soit belle à regarder (ce à quoi on parvient en utilisant des soleils, des lunes, du feu, de l'eau, *etc.*) ; qu'elle n'utilise aucune forme humaine ; que le *motto* ne soit pas dans la langue de celui qui la conçoit » (« è necessario, ch'io vi dica le conditioni universali, che si ricercano, a fare una perfetta impresa: il che forse è la più difficile, che possa essere ben colta da un'ingegno perspicace & ricco d'inventioni, laquale nasce dalla notitia delle cose scritte daliantichi. Sappiate adunque M. Lodovico mio, che l'inventione ò vero impresa, s'ella debbe havere del buono, bisogna c'habbia cinque conditioni: Prima giusta proportione d'anima & di corpo; Seconda, c'ella non sia oscura di sorte, c'habbia mistiero della Sibilla per interprete à volerla intendere; ne tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda ; Terza, che sopra tutto habbia bella vista, laqual si fa riuscire molto allegra, entrandovi stelle, soli, Lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, instrumenti mecanici, animali bizzarri, & uccelli fantasichi ; Quarta non ricerca alcuna forma humana ; Quinta richiede il motto, che è l'anima del corpo, & vuole essere communemente d'una lingua diversa dall'Idioma di colui, che fa l'impresa, perche il sentimento sia alquanto piu coperto », *Dialogo dell'impresa militari et amorse*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1556 (1^{ère} éd. 1555), p. 5-6. Cette pratique est bien antérieure à la moitié du XVI^e siècle. En 1528, Baldassare Castiglione mentionne l'invention d'*imprese* parmi les multiples jeux d'esprit qui occupaient les gentilshommes à la suite du repas : « tra l'altre piacevoli feste e musiche e danze che continuamente si usavano, talor si proponeano belle questioni, talor si faceano alcuni giochi ingeniosi ad arbitrio or d'uno or d'un altro, ne' quali sotto varii velami spesso scoprivano i circostanti allegoricamente i pensier sui a chi più loro piaceva. Qualche volta nasceano altre disputazioni di diverse materie, o vero si mordea con pronti detti; spesso si faceano imprese come oggidi chiamiamo » (*Il libro del Cortegiano di Baldesar Castiglione*, Giulio Preti (éd.), Torino, Einaudi, 1965). Je remercie Françoise Barbe de m'avoir transmis son article qui signale ces références (« La vaisselle d'apparat. L'usage des armoiries et des devises dans la majolique de la Renaissance », Françoise Barbe et Carmen Ravanelli Guidotti (éds.), *Forme e « diverse pitture » della maiolica italiana*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 213-215).

2 On laisse ici de côté le fameux canon ajouté au verso du troisième folio du chansonnier de Florence (Firenze, biblioteca nazionale, *Banco Rari 229*) qui cumule des textes nombreux et variés, mais dont la signification est difficilement appréciable. Le canon circulaire n'a probablement pas été copié en même temps que le reste du recueil et le sens produit par la rencontre de l'iconographie, de la notation musicale et des textes littéraires n'est pas assuré. Le canon (« Sive lidium in sinemenon *etc.* ») est noté au centre de la portée circulaire qui est-elle même encadrée par les quatre vents des quatre orientes. La musique porte un texte qui évoque la *Practica musica* de Bartolomé Ramos de Pareja (« Mundus et musica et totus concentus. Bartolomeus Rami ») et un extrait de la troisième satire de Horace est noté en pied de page (« Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos ut numquam inducant animum cantare rogati, iniussi numquam desistant »). Cette dernière citation pourrait évoquer une intention ironique, le copiste se moquant des chanteurs gardant le silence devant la complexité du canon. En étudiant les armoiries et enluminures qui accompagnent le ms., Howard Meyer Brown (*A Florentine chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca nazionale centrale, MS Banco rari 229*, vol. 2, p. 16) a suggéré que le manuscrit a été copié pour Béatrice d'Aragon mais a fini dans les mains d'Alessandro Braccesi. Plus récemment, cette interprétation a été remise en question. Le cercle et les quatre vents qui l'entourent ont été mis en relation au traité *De musica* de Giorgio Anselmi et interprétés comme un « pont entre la *Musica mundana* et la *Musica instrumentalis* (cf. Klaus Pietschmann, « Zirkelkanon in Niemandsland: Ikonographie und Sybolik »). Toutefois, la présentation de canons imitatifs sous forme circulaire est si répandue qu'il est difficile d'être certain que le cercle en tant que tel revête une pleine valeur symbolique. La présence des quatre vents pourrait cependant légitimer une interprétation

l'imprimeur offrant au pape un livre de musique que l'on imagine être le recueil lui-même¹. Celui-ci est ouvert sur une double page où est gravé le canon *Vivat Leo decimus pontifex max[imus]*. Bien qu'il soit noté de manière conventionnelle (le guidon à la fin de la ligne signale toutefois son aspect circulaire), ce canon se distingue des autres textes musicaux du recueil par sa présence dans la gravure, et bien sûr, par la mise en scène à laquelle il participe. Comme on le sait, Andrea Antico a utilisé ce même canon comme frontispice des *Canzoni sonetti strambotti et frottole libro quarto* imprimés l'année suivante². Présenté cette fois sous forme circulaire, le canon est dépourvu de toute portée dédicatoire, mais le portrait anonyme couronné de lauriers placé au centre du cercle lui confère une dimension fortement apollinienne qui, immanquablement, qualifie (et présente) l'ouvrage. Toujours en 1516, le commanditaire du non moins célèbre manuscrit *Royal 11 E.xi* de la British Library³ faisait copier au début du recueil un dispositif péritextuel élaboré visant à souligner la dédicace royale. Sur le recto du second folio (le premier de l'ouvrage), une rose couronnée (Henry VIII), un souci (*marigold*, Mary Tudor) et une marguerite (Margaret Tudor) prennent racine dans le sol anglais (*salve felix Anglia*). Derrière ces trois fleurs, le texte d'un motet rappelle les circonstances de la réunion du roi et de ses deux sœurs. Au verso du second folio et au recto du troisième, sont copiés deux canons circulaires (respectivement sur le *bassus* et le *contratenor*) produisant un motet à 4 ex 2 dont le texte rend hommage à cette « racine produisant des rameaux différents » (*Salve radix varios producens germine ramos*). La continuité de ce dispositif fort explicite est soulignée par une fleur peinte au centre des deux cercles formés par les canons. Si le texte des canons est étroitement lié à la dédicace, la forme prise par la composition ne l'est nullement, mais elle sert le propos dédicatoire en le mettant visuellement en évidence et l'associe à la nature musicale du recueil. De même, les quatre canons circulaires qui ouvrent chacune des parties du chansonnier *I-Bc Q.21*⁴ sont mis en évidence par leur position en tête de volume, leur forme circulaire et la langue utilisée (le reste du recueil est largement italien). Bien qu'en tant que

symbolique.

- 1 *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*, Roma, Andrea Antico, 1516. Voir l'exemplaire London, British Library, K.9.a.12 <http://digirep.rhul.ac.uk/items/9245820b-59e6-4c1c-979b-eec9c6fc4320/1/>
- 2 Facsimilé du frontispice dans Knud Jeppesen, *La frottola*, vol. 1, p. XVII.
- 3 Un certain « P. O. », probablement le marchand anversoise d'origine italienne Petrus de Opitiis. Le ms. est dédié à Henry VIII. Cf. Theodor Dumitrescu, « Constructing a Canonic Pitch Spiral: The Case of *Salve radix* » et London, British Library, http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_11_e_xi_fs001r.
- 4 *Cantus* : « En venant de Lyon » (4 ex 1) ; *altus* : « Se je nai mon amie » (3 ex 1, avec le *motto* « trois testes en ung chapperon ») ; *tenor* : « Mon petit cor » (4 ex 1) ; *bassus* : « Basies moy » (4 ex 1, Josquin). Claudio Gallico, qui estime le recueil compilé vers 1526, suggère d'attribuer les armoiries à la famille Bevilacqua cf. Claudio Gallico, *Un Canzoniere musicale italiano del Cinquecento*, p. 8, facsimile p. 67-68bis.

Textes

tels, ils n'aient aucune signification extra-musicale, les armoiries au demi-vol insérées dans chaque cercle leur confère une portée dont ils sont dépourvus dans les autres sources¹.

	<i>Liber quindecim missarum</i>	<i>GB-Lbl Royal 11 E.xi</i>	<i>I-Bc Q.21</i>	<i>Canzoni [...] libro quarto</i>
présentation du canon	gravure	cercle		
représentation de l'objet	mise en scène	fleurs	armoiries	lauriers
	texte			
objet	dédicace ou propriété personnelle			public

Dans ces canons, qui servent tous de frontispices ou d'introduction à un recueil, il n'existe pas de corrélation directe entre leur mode de présentation, leur objet et la représentation de ce dernier. Une dédicace peut se faire au moyen d'une notation circulaire ou conventionnelle, elle peut être mise en scène et/ou décrite par un texte, des symboles ou des armoiries ; de la même manière, ces artifices peuvent également avoir pour fonction de présenter l'ouvrage à un public non défini. Ainsi, ces pièces ont en commun d'être présentées sous une forme remarquable (un cercle ou une mise en scène) et de recourir à des éléments péritextuels (figuratifs ou littéraires) qui permettent de qualifier l'objet (ou le propos) de l'ouvrage. Bien que du point de vue de la signification, ce dernier soit totalement indépendant de la forme de la notation du canon, il ne l'est sans doute pas d'un point de vue perceptif. Une disposition remarquable de la notation, c'est-à-dire une disposition qui se distingue de son environnement (on pourrait dire « extraordinaire » au sens propre), permet en effet de mettre en évidence ou de valoriser les éléments péritextuels qui lui sont associés et sont chargés de produire du sens. Ainsi, il semble de nouveau possible de renverser l'habituel argumentaire symbolique sur la notation circulaire : plutôt que d'envisager un discours sur la perfection représenté par un cercle, lui-même exprimé par un canon imitatif, on peut concevoir qu'un canon imitatif permet de noter une polyphonie sur une seule portée circulaire qui elle-même permet de mettre en évidence l'objet du produit (qu'il s'agisse du recueil ou de la pièce elle-même).

Ceci ne doit pas faire penser que toutes les formes remarquables de notation sont nécessairement dissociées du potentiel sens extra-musical d'une composition. Bien que le recours à une disposition figurative de la notation soit essentiellement un phénomène du début du XVII^e siècle², les cas antérieurs ne sont pas exceptionnels. Ainsi, contrairement aux exemples précédents où il semble impossible d'investir la forme circulaire d'un sens particulier, la présence simultanée dans l'*Allégorie de la musique* de Dossi de l'« Agnus Dei » triangulaire de Josquin et du canon

1 « En venant de Lyon » est imprimé dans *Chansons et motetz en canon à quatre parties* (Paris, Pierre Attaignant, ca. 1525, n° 40) et *Secundus tomus bicinorum* (Wittemberg, Georg Rhau, 1545, n° 117).

2 Voir par exemple la collection de canons dans le livre XXII de Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, Napoli, 1613, http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_%28Cerone,_Pietro%29.

circulaire anonyme confère aux deux formes une valeur géométrique, et donc probablement musico-cosmogonique¹. Certains canons de Ludwig Senfl sont notés sur des portées dont la disposition figure le propos de la composition. L'hymne « Crux fidelis »², consacrée à l'exaltation de la Croix, est composée d'un double canon noté sur une portée cruciforme (un canon par branche). Déjà utilisé dans la pièce sans texte qui ouvre *Motetti A* (n° 1, f. 2), le *motto* (*misericordia & veritas obviaverunt sibi et iusticia & pax obsculate sunt*) est extrait du psaume 85 qui n'a bien entendu aucun lien avec la Passion. La forme donnée à la portée est en rapport direct avec l'hymne, mais elle permet également de rapporter la référence vétérotestamentaire à la crucifixion. Grâce à la représentation figurative de la notation, le *motto* devient plus signifiant, la passion du Christ étant dès lors associée à la réunion de la « miséricorde et de la vérité », « de la justice et de la paix ». Dans un autre registre, le motet « Salve sancta parens »³ du même Senfl est noté sur un damier et accompagné de l'indication *Notate verba, et signate mysteria*. La portée/damier est littéralement le support du jeu ludique et énigmatique dont la règle est exposée par le canon. Comme précédemment, la forme de la notation participe activement au propos de la pièce. Celle-ci est imprimée (f. 272) à la suite d'une postface dédicatoire à Conrad Peutinger (f. 271^v). De ce point de vue, elle est également très proche des canons cités plus haut dont la valeur est « ostentatoire » plutôt que « discursive » puisqu'elle présente *a posteriori* le recueil. Aussi, bien qu'une rapide recherche n'ait pas permis d'identifier de canons figuratifs utilisés en tant que frontispice ou

1 H. Colin Slim, *op. cit.*, p. 61 *sq.* L'auteur rapporte la forme du triangle à la proportion 3:1 du temps parfait (comme dans la musique de Josquin) et interprète les deux formes comme les expressions de la perfection (la Trinité et le cercle aristotélien). Quelque soit la nature exacte du symbolisme engagé dans cette pièce, il semble indéniable qu'une forme présentée isolément diffère de deux formes distinctes mises en co-présence : dans ce cas, leur différence les désigne comme des figures (et non plus de simples formes). Il existe au moins un cas, le plus célèbre des canons circulaires mais trop ancien pour être pris en compte ici, dans lequel le cercle fait explicitement sens au-delà du texte musical. Dans le rondeau *Tout par compas suy composés* de Baude Cordier (Chantilly, Musée Condé, ms. 564, f. 12), la présentation du texte musical, le texte poétique et le procédé compositionnel convergent vers la même idée : le rondeau et le cercle se figurent réciproquement.

2 *Einflugblatt* [s.l., s.n., s.d.] München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. pr. 156-4 (<http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0006/bsb00061775/images/>). Le principe de la notation cruciforme a été exploitée plus tard par Ghiselin Danckerts dans « Ecce lignum crucis » (1538, rééd., *El melopeo y maestro*, t. XXIII, 1613) et, associée au *motto* utilisé par Senfl, par Adam Gumpelzhaimer dans la réédition du *Compendium musicae Latino-Germanicum* (Strasbourg, Schoenig, 1611, f. 3^v, München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Th. 578, également dans *El melopeo y maestro*, t. XXIII).

3 *Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant, sex quinque et quatuor vocum*, Augsburg, Sigismundus Grimmus et Marcus Wirsungus, 1520 (http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00028155/image_550). Ludwig Senfl a peut-être également initié la tradition des canons sur échiquier. Par la suite, Ghiselin Danckerts publiait un motet (« Ave maris stella ») élaboré sur le même modèle et accompagné du canon « quod appositum est, et apponetur, per verbum dei benedicetur » (*Einflugblatt*, Augsburg, Melchior Kriesstein, 1549, 1^{ère} éd. 1535), cf. P. J. de Bruijn, « Ghiselinus Danckerts, zanger van de pauselijke Cappella van 1538 tot 1565 II », p. 129-133 et Hans Westgeest, « Ghiselin Danckerts' "Ave Maris Stella": The Riddle Canon Solved ». Ces deux auteurs ne mentionnent pas l'antécédent de Senfl. C'est précisément cette forme de canon qui fut condamnée par Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555, f. 93^v. Ce dernier voulait surtout mettre en garde contre les excès produisant des situations où la dimension visuelle du canon prime sur la qualité musicale.

introduction d'un recueil, rien n'interdit (théoriquement) d'envisager qu'ils puissent remplir cette fonction.

À première vue, les deux *laude* de Dammonis semblent fort éloignées de ces pièces. Bien que placées au début du recueil et formées d'un dispositif « programmatique », elles ne sont pas utilisées comme frontispices et ne se distinguent pas du reste du texte musical par une disposition remarquable (le motif de tierces en brèves parfaites ne constitue pas une disposition anormale). En outre, à l'exception de la revendication auctoriale au folio 2^v, elles n'intègrent pas de périphrase (les *motti* sont des textes). Enfin, leur canon ne concerne que le *tenor*, tandis que les autres pièces sont intégralement canoniques. Elles ne peuvent pas plus être rapprochées des pièces introductives de *Motetti A* et *Canti B*, puisque ces dernières n'engagent d'autre sens que celui de la musique elle-même et que leur emplacement, comme on l'a dit, n'est probablement motivé que par des raisons éditoriales. Pourtant, les deux *laude* de Dammonis (plus particulièrement le « Te invocamus ») possèdent, à divers degrés, plusieurs points communs avec chacune des deux catégories de canon décrites précédemment. Comme les canons disposés sur une portée figurative, le motif de tierces représente le propos de la composition. On remarquera toutefois que si celui-ci avait été constitué de quarts, il eut été moins trinitaire tout en conservant sa forme triangulaire. Contrairement aux précédents où le texte musical est simplement mis en forme, l'image en est ici indissociable. Il confirme et garantit ses propriétés visuelles. Si dans les canons non-figuratifs, la dimension visuelle ne possède pas de valeur signifiante, elle n'est pour autant pas inopérante puisque par son aspect « extraordinaire », elle favorise la perception des éléments périphrastiques (et donc de leur propos).

Par ailleurs, les deux *laude* ont en commun avec les canons placés en début de recueil (ou à la fin dans le cas de celui de Senfl) de présenter le texte musical à venir. Malgré la longueur du périphrase (page de titre, préface et table) qui les précède dans le *Laude libro primo*, on ne doit pas oublier que le périphrase imprimé sur le recto du premier folio d'un livre n'était pas nécessairement le seul élément déterminant pour le lecteur (et l'auteur). Ainsi, de même que tous les canons situés au début d'un recueil ont pour fonction de le présenter (éventuellement pour le dédicacer ou signaler sa propriété), il est fort probable qu'Innocentius Dammonis ait décidé de placer les deux *laude* au début du texte musical pour des raisons analogues. Il semble que l'une des principales conditions nécessaires pour qu'une pièce musicale puisse jouer un tel rôle soit sa capacité à se distinguer du reste du texte¹ (son potentiel narratif est ici secondaire puisqu'il peut être assuré par des éléments

1 De ce point de vue, la notation « extraordinaire » des canons diffusés dans un ouvrage (ou partie d'ouvrage) dédié à ce genre ne revêt pas de valeur particulière. Avant les grandes collections du début du XVII^e siècle, voir par exemple les *Motetti novi & chanzoni franciose a quatro sopra doi*, Venezia, Andrea Antico, 1520 ; les *Chansons et Motetz en*

péritextuels). Dans les sources discutées, cette distinction est avant tout mise en œuvre par la disposition extraordinaire des portées (un cercle ou une mise en scène). Le *Laude libro primo* ne bénéficie pas d'un tel dispositif (la nature des *tenors* et la composition à $x+y$ ex z ne favorisent d'ailleurs pas une disposition graphique particulière), mais la brièveté des canons, leur notation en valeurs longues et surtout la présence de *motti* sont tout à fait exceptionnels dans le recueil (en plus d'être sans doute humainement perçus comme caractéristiques d'un genre musical particulier).

Ainsi, les deux *laude* dotées d'un canon au *tenor* témoignent de plusieurs niveaux de signifiante. Indépendamment de leur propos, leur caractère exceptionnel et leur position dans le recueil leur confère une valeur « présentative ». Mais celle-ci est également « ostentatoire » puisqu'elle met en évidence le propos des pièces : l'invocation de la Trinité et l'adoration de la Croix (et du Christ). Enfin, la première pièce possède une évidente valeur « représentative »¹. Son propos est figuré par le texte visuel et musical des motifs de tierces, mais également par les textes littéraires du *motto* et du *tenor* qui définissent dogmatiquement la nature de la Trinité. Florence Alazard a remarqué qu'à la fin du XVI^e siècle, les préfaces de recueils musicaux étaient fréquemment suivies de deux pièces réitérant ou prolongeant le propos de la préface². Il ne semble pas en aller différemment dans le *Laude libro primo*. En effet, il existe une forte interaction entre chacun de ces niveaux de signifiante et l'argumentaire de l'épître dédicatoire qui devient évidente en adoptant le point de vue d'un lecteur pour lequel la page de titre ne constitue pas une donnée suffisante à la qualification de l'ouvrage.

La préface et les deux *laude* présentent donc l'auteur et son ouvrage tout en produisant un discours qui qualifie le propos de la publication. Lorsque l'on « chante pour Dieu, sa mère, etc. », on chante également pour « délasser son âme fatiguée », ce qui est immédiatement traduit dans les

Canon a quatre parties sur deux, Paris, Pierre Attaignant, ca. 1525 ; le *Secundus tomus biciniorum, quæ et ipsa sunt gallica, latina, germanica [...] additæ sunt quædam, ut vocant, fugæ, plenæ artis et suavitatis*, Wittemberg, Georg Rhau, [1545] (<http://digirep.rhul.ac.uk/items/f341c3e7-b0fd-ceec-b5bb-e139a982e2eb/1/>). La dernière section du recueil contient de nombreux canons ; la *Practica musica Hermanni Finckii, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quædam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Wittemberg, Georg Rhau, 1556. L'ouvrage de Finck comporte une importante collection de canons (Liber tertius, De canonibus, f. Bbⁱⁱⁱⁱ^v-Ooⁱⁱ) déjà vécus comme le signe d'une pratique ancienne. Cf. Bonnie J. Blackburn, « Two Treasure Chests of Canonic Antiquities: The Collections of Hermann Finck and Lodovico ». On peut également citer le petit corpus de canons copiés vers 1556 par le marchand de Perugia Raffaele Sozi dans le manuscrit *I-PEc 341 (G20)* daté de ca. 1480. Cf. Allan W. Atlas, « On the Neapolitan Provenance of the Manuscript Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (G 20) », p. 59, 80, 82, 100 et 102.

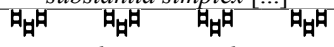
1 Il était tentant de recourir à la classique division des signes de Peirce (indice-icône-symbole) pour parler de l'iconicité du canon, mais cette notion ne recouvre pas entièrement les observations faites ici. Voir les définitions de *icon* données par Peirce dans le *Commens Dictionary of Peirce's Terms*, Mats Bergman & Sami Paavola (éds.), 2003-, <http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>

2 Florence Alazard, *Art vocal, art de gouverner*, p. 82 sq.

Textes

deux *laude* par les énoncés performatifs (l'action est réalisée par la parole) : « nous t'invoquons, nous t'adorons, nous te louons » et « nous t'adorons et nous te bénissons ». La nature de « l'efficacité des paroles » et du « chant bien agencé » est précisée par la première *lauda* qui exploite des textes liturgiques et théologiques traitant du dogme trinitaire, lui-même illustré par la figuration du *tenor*. Cet ensemble constitue ainsi un grand bloc introductif au recueil. Les deux *laude* y ont bien sûr une valeur textuelle, puisqu'elles sont des *laude* comme les pièces qui leur succèdent, mais également péritextuelle puisqu'elles appartiennent au dispositif qui sert à qualifier le recueil. Par ailleurs, on décèle derrière cette introduction une dimension humaine très marquée. Bien que l'hypothèse d'une mise en jeu personnelle au travers du répons *Amaverunt Christum in vita sua imitati sunt eum in morte sua* ne soit pas entièrement convaincante, et malgré l'absence d'accord grammatical en les énoncés performatifs des antiennes (1^{ère} personne pluriel) et la revendication auctoriale du chanoine (1^{ère} personne singulier), la préface et la première *lauda* semblent toutes deux mettre en place un discours dans lequel le chanoine associe sa propre dévotion à la production du livre.

Dispositif introductif du *Laude libro primo*

→ définition de la valeur et de la fonction des éléments mis en présence (auteur, textes musicaux et littéraires)			
Fonction	f. 1 ^v	f. 2 ^v -3	f. 3 ^v -4
morale	Curarum dulce lenimen		
Revendication auctoriale et religieuse	F. Innocentius Dammonis reverendo in Christo patri Seraphino Veneto eiusdem regularium Canonicorum Congregationis Divi Salvatoris Visitatori	F. Innocentii Dammonis ceterque sequentes	
	[...] cum laudes [...] a me æditas [...]		
Fonction morale	Canes igitur tu interdum istæc dum aliquod defatigati animi oblectamentum queres		
Fonction dévotionnelle	[...] quod deo: quod eius genitrici: quod aliis numinibus istæc concinuntur:	<i>Te invocamus te adoramus te laudamus o beata trinitas</i>	<i>Adoramus te christe & benedicimus tibi</i>
Textes liturgiques et évocations théologiques	qui & verborum vim & cum verbis modulata quamdam cantilenam exigunt [...]	[...] <i>Tres sunt personæ ac una est substantia simplex</i> [...]  <i>Trinitas deitas equalis unitas</i>	

→ Acte de dévotion privée et de définition dogmatique

Une lecture verticale de ce tableau propose un discours que l'on pourrait résumer comme : « moi, Innocentius Dammonis, chanoine régulier de saint Augustin, ai composé (et publié) cette musique qui sert à louer Dieu (et à soulager les tourments de l'âme) » puis, « moi, Innocentius Dammonis, ai composé les pièces qui suivent ; je t'invoque, je t'adore, je te loue, ô sainte Trinité dont j'affirme la nature consubstantielle ». Il semble évident, pour un membre de l'observance canoniale régulière, de se placer avant tout sous le signe de la Trinité et de l'honorer. Mais il est surtout manifeste que ce

propos est très proche de celui des copistes de *Cod. Cic. 1930*, de Jean Molinet et de Leonardo Giustian que l'on a mentionné au début de cette étude. Plutôt qu'être le signe d'une culture « franco-flamande » ou de la « volonté de rehausser le statut social et artistique » de la *lauda*, ces deux pièces formeraient donc une zone liminaire permettant de faire exister l'auteur en tant que régulier, musicien et dévot.

2. Dénonciation de l'orgueil et jeu de solmisation

Bien qu'elle soit relativement éloignée du programme théologique et dévotionnel de cette première *lauda*, « Sol mi sol disse holoferno » (f. 41^v-42) constitue un autre cas dans lequel on décèle un projet religieux (moral, cette fois-ci) associé à une culture littéraire et musicale bien identifiable. L'en-tête qui la précède (*De superbia luciferi a voce mudade eiusdem verba*) désigne l'orgueil comme l'objet du texte, le chanoine comme son auteur, ainsi que la spécificité du dispositif vocal (*a voce mutata*). Comme on l'a dit, cette *lauda* appartient au petit groupe de compositions précédées d'un en-tête qualifiant leur propos moral plutôt que propitiatoire (*De contemptu mundi*, *De infervorato christi amore* et *De pace*). La conception de cette pièce est intrigante à plusieurs égards. Non seulement la présence du « *soggetto cavato* » est assez exceptionnelle (sinon unique) dans le répertoire de la *lauda* polyphonique, mais l'utilisation de l'expression *a voci mudade* est très précoce, cette terminologie ne s'étant généralisée qu'une quarantaine d'années plus tard. Par ailleurs, en rédigeant un texte se référant à Holopherne, Innocentius Dammonis se plaçait dans une tradition littéraire assez distincte de celle à laquelle ont recours la plupart des compositions polyphoniques de dévotion en langue vernaculaire.

Seule la *ripresa* de cette *barzelletta* (*xy-yx | ab-ab-bx*) a été mise en musique, les *mutazioni* de la *stanza* devant être chantées sur le premier distique de la *ripresa* (*ab = xy*, *tact.* 1-11) et la *volta* sur le second (*bx = yx*, *tact.* 12-25). Sur le plan formel, l'écriture est particulièrement économique puisque seules deux sections musicales (A/A' et B) suffisent à chanter la *ripresa* et la *stanza*. Chacune de ces sections est caractérisée par un sujet dont les *voces* de solmisation (*sol mi sol* et *mi fa mi re*) sont exprimées dans le texte poétique. L'interprétation du texte de Dammonis (tout particulièrement de la *ripresa*) est très incertaine. Le sens des *voces* de solmisation (*mi fo mi re*) est assez obscur, le sujet de plusieurs verbes incertain et la syntaxe approximative. Au vu de la dernière *stanza* dont l'acteur est évidemment l'orgueil (la *superbia*), il est probable qu'il concerne tous les verbes à la troisième personne dont le sujet n'est pas précisé. Le deuxième vers pourrait être compris comme *mi fo mire* ou *mi fo mi' [mio] re*, la première hypothèse ayant été retenue. En

Innocentius Dammonis, « Sol mi sol disse holoferno », De superbia luciferi a voce mudade eiusdem verba, *Laudes I*, n° 41, f. 41^v

f.41^v [Cantus] 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

f.42, Altus Sol mi sol disse holoferno Mi fo mi re assai benigno Mi

f.41^v, Tenor Sol mi sol

f.42, Bassus Sol mi sol

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

fo me re sol son degno Sol mi sol stato in terno in eterno

Detailed description: The image shows a musical score for a Latin liturgical text. It consists of four staves: Cantus (top), Altus, Tenor, and Bassus (bottom). The Cantus part has measure numbers 2 through 12. The Altus part has measure numbers 2 through 12. The Tenor part has measure numbers 2 through 12. The Bassus part has measure numbers 2 through 12. The lyrics are: 'Sol mi sol disse holoferno Mi fo mi re assai benigno Mi'. The score continues on the next page (f. 41v) with measure numbers 13 through 25. The lyrics for the next page are: 'fo me re sol son degno Sol mi sol stato in terno in eterno'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature.

f. 41^v Sol mi sol adio dispiacque Non e regno o stato al mondo
 Mi fa mi re ad lui convene Ne richeza over potentia
 Sol mi sol de quive nacque Qual costei non mandì al fondo
 Gran ruina & poi gran pene Cha lei non fa resistentia
 Privo fo del summo bene Et pero summa e dementia
 Et scazato nel inferno Questa haver in suo governo
 Sol mi sol Sol mi sol

revanche, les *voces* de la première *stanza* ne semblent pas avoir d'autre valeur que la solmisation. On propose ici une traduction de la *ripresa* très provisoire, notamment parce que l'interprétation des *voces* (*mi fo mi/me re*) reste spéculative :

De superbia luciferi a voce mudade eisudem verba

Sol mi sol disse holoferno
Mi fo mi re [mire ?] assai benigno
Mi fo me re sol son degno
Sol mi sol staro in eterno

Seul moi seul, disait Holopherne
Elle [la *superbia*] me fit sembler si bon,
Elle me fit roi, moi seul en suis digne.
Seul moi seul serai éternel.

Sol mi sol adio dispiacque
Mi fa mi re ad lui convene
Sol mi sol de quive nacque
Gran ruina & poi gran pene
Privo fo del summo bene
Et scazato nel inferno
Sol mi sol [etc.]

Sol mi sol elle a déplu à Dieu
Mi fa mi re à qui il convint
Sol mi sol d'en faire naître
Une grande ruine et de grandes souffrances.
Je fus privé du bien le plus haut
Et précipité en enfer.

Non e regno o stato al mondo
Ne ricchezza over potentia
Qual costei non mandi al fondo
Cha lei non fa resistentia
Et pero summa e dementia
Questa haver in suo governo
Sol mi sol [etc.]

Il n'y a au monde de royaume ou d'état,
De richesse ou de pouvoir
Qu'elle ne réduise à néant.
Celui qui ne lui résiste pas
[Commet] pourtant une grande folie
De lui soumettre sa vie.

Quel que soit le sens retenu, le texte d'Innocentius Dammonis se réfère directement au *Livre de Judith* et à l'épisode bien connu de la décollation de Holopherne. Très répandu dans les productions picturales, théâtrales et littéraires¹ contemporaines du chanoine, ce thème semble totalement absent du répertoire dévotionnel chanté qui n'exploite que rarement (sinon jamais) les références vétérotestamentaires. Aussi, sa présence dans un recueil de *laude* pourrait surprendre si son en-tête (*De superbia luciferi*) ne permettait de la rapprocher de la longue tradition qui, de la

¹ La liste des représentations de Judith et Holopherne est fort longue. Il suffira de citer Sandro Botticelli, *La découverte du meurtre d'Holopherne* (ca. 1472, Firenze, Uffizi) et *Judith quittant la tente d'Holopherne* (1495-1500, Amsterdam, Rijksmuseum) ; Andrea Mantegna, *Judith et Holopherne* (1495, Washington, National Gallery of Art) ; Giorgione, *Judith* (ca. 1504, Saint Petersburg, Musée de l'Ermitage) ou Michel-Ange, *Judith et Holopherne* (1508-1512, Vatican, pendentif de la voule de la chapelle sixtine). Holopherne est une figure récurrente de la littérature vernaculaire depuis que Dante l'a mentionné dans le chant XII du *Purgatoire* : « Mostrava come in rotta si fuggiro gli Assiri, poi che fu morto Oloferne, e anche le reliquie del martiro ». En italien, il fait l'objet d'un poème en *ottava rima* de Lucrezia Tornabuoni et d'un drame sacré anonyme *Rappresentazione di Giuditta ebrea* (pour ces deux textes, cf. *infra*). En français, Jean Molinet a composé un *Mystère de Judith et Holofernès*, (cf. Graham A. Runnalls, *Le mystère de Judith et Holofernès. Une édition critique de l'une des parties du « Mistere du Viel Testament »*, Genève, Droz, 1995). En allemand, plusieurs drames et poésies ont été rédigés depuis le Moyen-Âge jusqu'à la *Tragoedia des Buchs Judith* de Joachim Greff (Wittemberg, Georg Rhau, 1536) et les nombreuses adaptations réformées (cf. Henrike Lähnemann, *Hystoria Judith*).

Psychomachia de Prudence aux *Trionfi* de Pétrarque, oppose les vertus de Judith (foi, humilité, chasteté, etc.) à l'orgueil du général assyrien (et plus généralement aux vices qu'il incarne comme l'ivresse et la luxure)¹. Ce thème a pu revêtir une dimension politique, notamment parce qu'il peut légitimer le tyrannicide², mais sa présence dans le *Laude libro primo* semble avant tout répondre à une préoccupation strictement morale : la dénonciation de l'orgueil, cause de la chute des hommes et de leurs institutions. Bien que la *lauda* de Dammonis ne livre aucune référence scripturaire autre que le nom de Holopherne (Judith n'est pas mentionnée) et l'évocation assez sibylline de sa décollation et de la chute de son armée³, elle s'inscrit dans un champ transtextuel aussi vaste que documenté⁴.

La *superbia luciferi*, l'orgueil de Lucifer, est avant tout celle du roi de Babylone⁵, « l'étoile du matin tombée du ciel » (*quomodo cecidisti de caelo lucifer*) et précipitée en enfer (*Verumtamen ad infernum detraheris, in profundum laci*) après avoir voulu « s'élever au-dessus des étoiles de Dieu » (*In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum*) et égaler ce dernier (*similis ero Altissimo*). Cette aspiration n'est pas exactement celle d'Holopherne, mais celle de son roi Nabuchodonosor⁶ dont il n'a été que l'instrument. Le premier péché d'Holopherne serait donc

1 Voir la synthèse de Céline Coussy, « Des sens de l'histoire de Judith dans la littérature de l'Europe occidentale au Moyen Age ». Déjà au IX^e siècle dans son *Expositio in librum Judith*, Raban Maur (Hrabanus Maurus) présentait Judith comme un exemple de chasteté et de vertu victorieuse (« Accipite ergo Iudith omonimam vestram, castitatis exemplar, et triumphali laude perpetuis eam praconiis declarate: ipsumque super omnia benedicite qui ei virtutem talem tribuit ut invictum omnibus hominibus vinceret, insuperabilem superaret »), cf. Rabano Mauro, *Commentario al libro di Giuditta*, Adele Simonetti (éd.), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, p. 4.

2 On trouvera une lecture politique du thème de Judith et Holopherne dans Céline Coussy (*op. cit.*, p. 153 sq.), Sarah Blake McHam, « Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in Florence », *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 1, 2001, p. 32-47 ou, dans une version en partie contradictoire et justement précautionneuse, Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici*, vol. 1, p. 223 sq.

3 « Privo fo del summo bene | Et scazato nel inferno [...] Non e regno o stato al mondo | Ne ricchezza over potentia | Qual costei non mandi al fondo ». Dans la littérature de dévotion, le « bien le plus haut » évoque plus habituellement le salut et l'accès au paradis, mais on ne peut douter que dans ce contexte, le lecteur y ait également reconnu la tête du général. La chute de l'armée assyrienne n'est quant à elle évoquée que par l'orgueil « réduisant à néant le pouvoir et la richesse ».

4 Si l'on s'en tient à la terminologie de Gérard Genette, il est difficile de définir plus précisément la portée de la *lauda* de Dammonis. Elle est *intertextuelle* dans la mesure où elle fait allusion au *Livre de Judith* ; *paratextuelle* puisque l'en-tête en constitue une clef de lecture importante ; *hypertextuelle* enfin, car elle se « greffe sans le commenter » sur de multiples *hypotextes*. Peut-être peut-on toutefois exclure ici les relations *métatextuelles* et *architextuelles*. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 8-16.

5 « Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris ? corruisti in terram, qui vulnerabas gentes ? Qui dicebas in corde tuo : In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum ; sedebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis ; ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo ? Verumtamen ad infernum detraheris, in profundum laci », *Vulgata*, Isaïe XIV, 12-15.

6 C'est ainsi que le roi assyrien apparaît de temps à autre comme exemple de l'orgueil. Dans la *Summa Theologica* d'Antonino Pierozzi, il apparaît sous la rubrique *Superbia luciferi* juste après la citation du *Livre d'Isaïe* et avant le thème classique de l'ange déchu (*Summa Theologica*, part. II, titulus tertius, *De superbia*, cap. 2). Il sert également de support au chapitre consacré à l'orgueil de la *Biblia pauperum* de Nicolaus de Hanapis (*Biblia pauperum a domino Bonaventura edita*, s.l. [Strasbourg], s.n. [Johann Prüb], 1490, f. 35).

d'avoir refusé d'écouter la mise en garde d'Achior l'Ammonite lorsqu'il l'avertissait de la puissance du dieu d'Israël et de n'avoir reconnu comme tel que son roi Nabuchodonosor¹. Dans la seconde partie de sa *Summa Theologica*, Antonino Pierozzi cite Holopherne comme le septième « exemple scripturaire dont l'orgueil a été rabaissé par Dieu », le premier étant bien sûr Lucifer². N'ayant pas su reconnaître le vrai dieu qu'il défiait en assiégeant Béthulie, le général a été puni par le glaive de Judith dont la main était guidée par Dieu. Malgré les difficultés d'interprétation posées par la *ripresa* de la *lauda* de Dammonis, on y reconnaît l'évocation de cet orgueil (*sol son degno | Sol mi sol staro in eterno*), tandis que les deux *stanze* traitent de la punition divine : la chute et la damnation.

Au cours du XV^e siècle, l'orgueil d'Holopherne a plusieurs fois été associé à la chute des royaumes (qui par analogie renvoie à celle des hommes) et placé en contrepartie de l'humilité ou de la vertu. Ainsi, le distique (aujourd'hui perdu) accompagnant la *Giudetta medicea* de Donatello (ca. 1450-1460) enjoignait de « regarder l'humble main trancher le cou orgueilleux », affirmant que « les royaumes s'écroulent sous l'effet de la luxure et les villes surgissent de la vertu » (*Regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes | Cæsa vides humili colla superba manu*)³. Lucrezia Tornabuoni, en composant une histoire de Judith en *ottava rima* (ca. 1460-1470), semble avoir également eu l'intention de « raconter l'histoire des royaumes désolés par l'orgueil » (*Hor chi volesse raccontare i regni | che son per la superbia desolati*) afin de rappeler que « Dieu exalte celui qui reste humble (ou se soumet) » (*chi si ahumilia Idio l'à a exaltare*)⁴. Le prologue de la

1 « Quoniam prophetasti nobis, dicens quod gens Israël defendatur a Deo suo, ut ostendam tibi quoniam non est deus nisi Nabuchodonosor : cum percusserimus eos omnes, sicut hominem unum, tunc et ipse cum illis Assyriorum gladio interibis, et omnis Israël tecum perditione disperiet : et probabis quoniam Nabuchodonosor dominus sit universæ terræ : tuncque gladius militiæ meæ transiet per latera tua, et confixus cades inter vulneratos Israël, et non respirabis ultra, donec extermineris cum illis », *Vulgata*, Judith VI, 2-4.

2 « § .VII. Exempla habes plura in scriptura quomodo deus humiliat superbos. [...] Septimo de Holoferne & exercitu eius cui præerat innumerabili: qui ex superbia dixit: postquam achior locutus est collaudans illum populum & deum suum: ut ostendatur quia non est alius deus nisi nabuchodonosor: postquam percusserimus eos quasi unum hominem: tu etiam cum eis gladio interibis: Judith .6. Sed humiliatus est: quia amputato capite eius a iudith. exercitus fugit: & debellatus est: Judith .15. » Antonino Pierozzi, *Seconda pars summe reverendissimi in christo patris ac domini Antonini archiepiscopi florentini*, part. II, titulus tertius, cap. II, f. L.

3 Cité par Wind, « Donatello's Judith: A Symbol of 'Sanctimonia' », p. 63. Pour les sources du distique et son attribution à Gentile Becchi, cf. Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici*, vol. 1, p. 5-12. L'orgueil d'Holopherne semble également être exprimé par un médaillon porté par Holopherne (cf. Horst Woldemar Janson, *The sculpture of Donatello*, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 203. Ouvrage non consulté).

4 « [...] Quanto il vizio superbo ti dispiace | veduto s'è et mostro n'ài gran segno | et cominciando prima ad quello audace | ch'era il più bel nel triomphante regno | che non seppe goder la vera pace | et volle esser signor di te più degno | perché vol'esser principe et maggiore | giù nello 'nferno il primo à gran dolore. || Così perdé quella gloria gioconda | che non l'à mai potuta racquistare | così intervieni a chi superbia abonda | che simil cose gli usono incontrare: | chi va senza ragione et non seconda | Idio così lo fa poi humiliare; | chi fa senza ragione questo si vede, | che spesso gl'intervien quel che non crede. || Hor chi volesse raccontare i regni | che son per la superbia desolati, | di tanta nobiltà et tanto degni, | i' [porre'] troppo avergli nominati; | perché a conclusion più presto vegni | lascia gli

Rappresentazione di Judith ebraa (imprimée en 1519 mais probablement antérieure¹) introduit le drame en soulignant que les « royaumes, empires et principautés ne s'écroulent que par l'orgueil, la luxure et la cruauté » (*Caggiono e regni, imperii & principati | sol per superbia, lusso & crudeltate*), « contrairement à l'excellente vertu d'humilité qui seule sauve les hommes, les fait profiter du bien le plus haut et leur fait vaincre tous les vices » (*& per contrario son sempre esaltati | per la eccelsa virtu dhumilitate | questa sol fa e mortali esser beati | & fruir qui vera felicitate | el sommo bene nella celeste gloria | & fa di tutti e vitii haver vittoria*)². La *lauda* de Dammonis n'évoque pas l'humilité (comme elle n'évoque pas Judith) mais il ne fait aucun doute que la *superbia* et « les états et royaumes qu'elle réduit à néant » appartiennent à la même tradition. Au-delà de la thématique, les trois textes entretiennent en effet d'étroits liens sémantiques qui suggèrent l'existence d'un modèle commun, même s'il est improbable que le chanoine ait eu connaissance du poème de Lucrezia Tornabuoni ou du drame florentin anonyme.

<i>Sol mi sol disse holoferno</i>	<i>Storia di Giuditta</i>	<i>Rappresentazione di Judith ebraa</i>
<i>Mi fo me re (?)</i>	<i>perché vol'esser principe et maggiore</i>	
<i>sol son degno</i>	<i>et volle esser signor di te più degno</i>	
<i>[la superbia ?] adio dispiacque</i>	<i>Quanto il vitio superbo ti dispiace</i>	
<i>quive nacque Gran ruina & poi gran pene[...] Et scazato nel inferno</i>	<i>giù nello 'nferno il primo à gran dolore.</i>	
<i>Privo fo del summo bene</i>		<i>≠ el sommo bene nella celeste gloria</i>
<i>Non e regno o stato al mondo Ne richeza over potentia Qual costei non mandì al fondo</i>	<i>i regni che son per la superbia desolati,</i>	<i>Caggiono e regni, imperii & principati sol per superbia, lusso & crudeltate fe il superbo Holoferne i[n] basso andare</i>
<i>Cha lei non fa resistentia</i>	<i>a chi superbia abonda</i>	

Le thème associant Holopherne et la destruction des royaumes semble suffisamment banalisé pour que l'érection de ces derniers puisse évoquer Judith, même lorsqu'elle n'est pas évoquée. Ainsi, la première *stanza* d'une *barzilletta* bien connue, « La virtu se vuol seguire », semble formuler en

voglio et seguire i dettati | del Signor nostro, il suo degno parlare: | chi si ahumilia Idio l'à a exaltare », Lucrezia Tornabuoni, « La Storia di Giuditta », Fulvio Pezzarossa (éd.), *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, p. 202-203.

1 Selon Francesco Caglioti (*op. cit.*, p. 232), la datation de 1486 est erronée. Il reste toutefois très probable que le drame ait été représenté bien avant 1518.

2 « Langelo annuntia. || Caggiono e regni, imperii & principati | sol per superbia, lusso & crudeltate | & per contrario son sempre esaltati | per la eccelsa virtu dhumilitate | questa sol fa e mortali esser beati | & fruir qui vera felicitate | el sommo bene nella celeste gloria | & fa di tutti e vitii haver vittoria || Questo e per molti esempli manifesto | a ciascun, che virtu vuol seguitare | ma meglio assai comprenderete questo | se vorrete Giudetta contemplare | che col cor puro humile & volto honesto | fe il superbo Holoferne i[n] basso andare | libero il popol suo di Dio amico | giusta vendetta fe del suo nimico », *Il primo libro di rappresentationi et feste di diversi santi et sante del Testamento Vecchio, et Nuovo*, (1555, 1ère éd. 1519), f. L. La parenté entre le distique de la *Giuditta medicea* et ces deux textes florentins a été repérée par Francesco Caglioti (*op. cit.*, p. 227-232). Observant les vers de Gentile Becchi d'un point de vue strictement florentin, il relie ces derniers à un passage du *Trionfo della virtu* de Bastiano Foresi (« Vedi la testa di colui | che mentre | è occupato dala vedovetta | com'è portata e in Gerusalemme entre »). Comme on l'a dit, l'association du couple orgueil/vertu à Judith et Holopherne appartient à une tradition qui outrepassé largement le cadre de la cour médicéenne.

miroir, et avec un vocabulaire très proche, la même idée que la *lauda* de Dammonis : *Per virtu saquista regno | e cum quella se mantiene | la virtu fa l'hommo degno | ala fin del summo bene | Qual e donque piu bel [pe]gno che volere virtu finire*¹.

S'il n'a pas été possible de localiser d'autres sources associant le thème de la chute à l'orgueil du général assyrien, le fondement théologique et moral de ce thème est bien connu et aisément reconnaissable dans l'en-tête de la *lauda* de Dammonis (*De superbia luciferi*). La victoire de Judith sur Holopherne (donc de l'humilité et de la vertu sur l'orgueil) a de longue date été associée à celle de la Vierge sur le diable. La *Biblia pauperum*², le *Speculum humanae salvationis*³ et le *Rationale Divinorum Officiorum*⁴ sont fréquemment cités depuis que Edgar Wind les a rapprochés dans une brève note⁵ où il cherchait à préciser la portée de la *Giuditta medicea* de Donatello. Dans ces trois ouvrages qui ont connu un immense succès depuis les XIII^e et XIV^e siècles (et, en ce qui concerne les deux premiers, particulièrement dans l'Europe septentrionale), l'épisode du *Livre de Judith* occupe une fonction similaire, mais s'inscrit dans des traditions exégétiques assez différentes. La décollation de Holopherne n'est pas un motif stable de la *Biblia pauperum*. Elle n'y apparaît que exceptionnellement vis-à-vis de la victoire du Christ sur les enfers, le motif de David décapitant Goliath occupant beaucoup plus fréquemment cette place⁶. Elle est en revanche toujours présente

1 *F-Pn Rés. Vm*⁷ 676, f. 71^v-72 (p. 134-135 du facsimilé), à 4 voix. Le texte présente quelques variantes dans les deux autres sources notées connues, mais l'érection et la pérennité des royaumes est toujours liée à la vertu : « Per virtù se aquista regno | e in su quel se mantene | La virtù fa l'omo degno [e] sie la fin del summo bene | Quello mai non vene in pene | chi virtù vol pur seguire », *I-Fn Panc.* 27, n° 149, f. 111^v-112 (à 3 voix), d'après Gioia Filocamo (éd.), *Florence, BNC, Panciatichi* 27, p. 751 ; « Per virtu sascende adalta | per virtu saquista regnio | per virtu c[i]aschuno sexalta | per virtu si fa loumo degno | Quale dunche piu bel pegno | Che poter virtu seguire », *I-Fn, Magl 121*, f. 17^v-18. La *barzelle* semble avoir été suffisamment connue pour que Lorenzo Lotto en reproduise partiellement la musique dans un dessin conçu pour une *intarsia* de Santa Maria Maggiore de Bergamo, cf. William F. Prizer, « The Virtue of Lorenzo Lotto: A Musical Intarsia in the Basilica of Santa Maria Maggiore in Bergamo ».

2 Parmi les innombrables commentaires et éditions de la *Biblia pauperum*, cf. Wilhelm Ludwig Schreiber, *Die Entstehung und Entwicklung der Biblia pauperum*.

3 À propos du *Speculum humanae salvationis*, cf. Adrian Wilson et Joyce Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror*.

4 Imprimé dès 1459 (Mainz, Fust et Schoeffer), le *Rationale Divinorum Officiorum* a été rédigé à partir de 1286. Traduit dans de multiples langues, diffusé par plus de deux cents manuscrits et d'innombrables éditions, il s'agit de l'un des commentaires allégoriques de la liturgie dont le succès a été le plus grand. Cf. A. Davril et T.M. Thibodeau (éds.) *Rationale divinorum officiorum I-IV*, Turnhout, Brepols, 1995, p. vii-xx.

5 Edgar Wind, « Donatello's Judith: A Symbol of 'Sanctimonia' », p. 62-63. L'historien de l'art a repris la même idée à propos du *Judith et Holopherne* de la chapelle sixtine. Cf. Edgar Wind, *The religious symbolism of Michelangelo : the Sistine ceiling*, Elizabeth Sears (éd.), Oxford, Oxford university press, 2000, p. 34-35.

6 Pour identifier le thème de Judith et Holopherne dans la *Biblia pauperum*, Edgar Wind semble s'être basé sur l'édition de Henrik Cornell où il sert à la préfiguration de la victoire du Christ sur Satan (*Biblia Pauperum*, Stockholm, Thule-Tryck, 1925, p. 141, n° 43, ouvrage non consulté). Ce cas semble exceptionnel comme en témoignent les nombreuses éditions de la *Biblia pauperum* et les facsimilés numériques aujourd'hui disponibles (par exemple, <http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?suchbegriff=BIBLIA+PAUPERUM&c=suchen>). Une configuration classique de la *Biblia pauperum* place la victoire de David sur Goliath à gauche, celle du Christ sur les enfers au centre et celle de Samson sur le lion à droite (cf. Wilhelm Ludwig Schreiber, « Die Entstehung und Entwicklung der Biblia pauperum », planche 38, p. 44). Représentant tous deux la victoire de la faiblesse et de la

dans le *Speculum humanæ salvationis* où elle côtoie Jahel enfonçant un clou dans la tête de Sisara et Tomyris (Thamar) décapitant Cyrus II dans un chapitre qui traite de la victoire de la Vierge sur le diable (par sa compassion) et succède directement à celui consacré à la victoire du Christ sur le diable (par la passion)¹. Dans les deux ouvrages, Judith et Holopherne apparaissent donc comme un motif substituable par d'autres couples représentant les binômes faiblesse/force, vertu/orgueil, *etc.*, et *préfigurant* la Vierge (ou le Christ) et le diable. Ce traitement strictement analogique (Judith n'est pas la Vierge, mais comme la Vierge ; Holopherne n'est pas le diable, mais comme le diable) a une origine directement scripturaire : le *Livre de Judith* confronte explicitement l'humilité du peuple d'Israël à l'orgueil de ses agresseurs qui se détournent de Dieu, et appelle à la justice divine (la glorieuse vertu doit humilier, au sens littéral « mettre à terre », les présomptueux)². Le *Speculum humanæ salvationis* et, dans une moindre mesure, la *Biblia Pauperum* s'inscrivent donc dans la tradition déjà évoquée qui utilise le couple vétérotestamentaire (Judith/Holopherne) comme l'expression du couple moral (vertu/orgueil), à laquelle ils ajoutent une dimension néotestamentaire.

En revanche, dans le *Rationale Divinorum Officiorum*³, l'évêque de Mende Guillaume Durand ne fait aucune référence à la Vierge ou aux vertus qu'elle incarne. Présenté étymologiquement comme celui « qui affaiblit le veau gras » (*qui interpretatur enervans vitulum saginatum*), Holopherne incarne « le diable qui affaiblit et tue les êtres débauchés » (*idest dyabolum qui enervat & interficit lascivos mundi*). Le général assyrien représente donc « la luxure qui est la première expression du diable » (*nam caput dyaboli est luxuria*) autant que « l'orgueil qui est à l'origine de tous les péchés » (*superbia est initium omnis peccati*). L'interprétation de Guillaume Durand trouve peut-être son origine dans la tradition franciscaine. Un commentaire du *Livre de Judith* attribué à

vertu sur la force et l'orgueil, les deux couples Judith/Holopherne et David/Goliath sont largement complémentaires. Si, du point de vue du genre, le premier est plus aisément associable à la Vierge et le second au Christ, il n'est pas surprenant que Judith soit parfois intégrée aux sujets de la *Biblia pauperum*. Ainsi, en 1507, une procession pour le Corpus Christi à Ingolstadt incluait une représentation de Judith et Holopherne parmi une multitude de tableaux issus de la *Biblia pauperum* (cf. Neil C. Brooks, « An Ingolstadt Corpus Christi Procession and the Biblia Pauperum », p. 4-5). L'auteur suggère qu'elle pourrait avoir représenté la tentation.

- 1 « Capitulum xxx. In precedenti capitulo audivimus quomodo christus vicit dyabolum per passionem. Consequenter audiamus quomodo maria vicit eundem per compassionem [...] Ispa enim prefigurata per Judith que restitit holoferni », cf. par exemple *Speculum humanæ salvationis*, s.l., s.n., s.d., [Augsburg, pas après 1473], p. 318-320.
- 2 « Domine Deus cæli et terræ, intuere superbiam eorum, et respice ad nostram humilitatem, et faciem sanctorum tuorum attende, et ostende quoniam non derelinquis præsumentes de te: et præsumentes de se, et de sua virtute gloriantes, humilias », *Vulgata*, Judith VI, 15.
- 3 « Dominica 14 [post pentecost.] legitur liber Iudith [...] sicut enim inter facit Olofernem qui interpretatur enervans vitulum saginatum sic monet ecclesia ut interficiamus Olofernem idest dyabolum qui enervat & interficit lascivos mundi; quod fit per sanctimoniam abscindendo ei caput. nam caput dyaboli est luxuria quia quasi primo de ea incipit homines tentare: & ideo dominus dicit in Lu [Luc 12] Sint lum[bi] ve[stri] pre[cincti] hoc est præcingatis vos contra primum vitium. Exo. 12 [Exode 12] In comestione agni renes vestros accingetis. Alio tamen modo superbia est initium omnis peccati », Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, Venezia, Simone Bevilaqua Papiensem, 1494, f. 128.

saint Antoine de Padoue¹ propose une leçon légèrement différente de l'étymologie d'Holopherne (*interpretatur infirmans vitulum saginatum*) et l'associe au diable de manière beaucoup plus explicite (*et significat diabolum*). Le « veau gras » représente les pécheurs qui, sous l'influence de ce dernier, sont enivrés de la vie mondaine (*id est peccatorem temporalibus inebriat*) et atteints de la fièvre de la luxure, de l'avarice et de l'orgueil (*qui infirmatur febre acuta luxuriae, scabie avaritiae, vertigine superbiae*). Un peu plus tard, un sermon de saint Bonaventure (ou du pseudo-Bonaventure)² pour le temps de la Nativité reprend les mêmes termes (*Holophernes diabolum significat: interpretatur enim infirmans vitulum saginatum*) mais, en s'appuyant sur la parabole de l'enfant prodigue (Luc 15), associe le « veau gras » au Christ (*id est Christum*). Malgré cette surprenante variante (le veau gras de la parabole n'a pas de dimension sacrificielle qui puisse le rapprocher du Christ), Holopherne prend chez tous ces auteurs une valeur pleinement autonome, indépendante de Judith : il est présenté comme l'incarnation du diable dont l'orgueil (*superbia*) est indissociable de la tentation mondaine (*luxuria*). Comme en témoigne le commentaire de la

1 « Dum Holophernes circuit per gyrum, reperit quod fons qui fluebat a parte australi extra civitatem dirigeretur, & incidi praecepit aquaeductum. Holophernes interpretatur infirmans vitulum saginatum, et significat diabolum, qui huius mundi vitulum saginatum, id est peccatorem temporalibus inebriat, qui infirmatur febre acuta luxuriae, scabie avaritiae, vertigine superbiae, Diabolus circuit per gyrum quaerens quem devoret », « Interpretatio mystica in librum Judith », Sancti Francisci Assisiatis [...] nec non S. Antonii Paduani [...] *Opera omnia*, Joannis de La Haye (éd.), Strasbourg, M. Veith, 1739, p. 449. La présence de ce commentaire dans les sources antérieures à 1508 n'a pas été vérifiée.

Il n'est pas inintéressant de souligner que l'*Ancrene Wisse*, une règle monastique rédigée en moyen anglais et sans doute contemporaine de saint Antoine, traite de Holopherne avec les mêmes paroles, mais avec une portée beaucoup plus développée. Le nom de Judith est traduit par « confession » (*Vor Iudit, on Ebreu is schrift an Englis*). En conséquence, le *Confiteor* et la confession permettent à chaque nonne, comme Judith avec Holopherne, de dominer le pouvoir (la force) du diable (*Vorði seið everich ancre, to everiche preoste, confiteor, on alre erest, & schriveð & ofte, vorte beon Iudit & slean Oloferne, þet is þes deofles strençð*). En effet, Holopherne signifie « précipité en enfer » (*Vor as muche seið þis word Oloferne, ase stinkinde ine helle. Secudum nominis ethimologiam, Oloferne, Olens in inferno*) ou, « selon une autre interprétation, celui qui affaibli le veau gras » (*Secundum interpretationem, infirmans vitulum sagitum*). « En hébreu, Holopherne est l'ennemi qui transforme un veau gras et bien portant en un animal faible » (*On Ebreuwische ledene, Oloferne is þe veond, þet makeð vet kelf & to wilde, feble & unstrong*). Plus loin, Judith et Holopherne servent d'argument au chapitre sur la confession. Pour le texte original et la traduction, cf. James Morton (éd.), *The Ancren Riwle. A Treatise on the Rules and Duties of Monastic Life*, London, Camden Society et J. B. Nichols and sons, 1853, p. 136-139 et 298-301.

2 « Dominica infra oct. Nativitatis Domini. Sermo .III. Tuam ipsius animam pertransibit gladius [...] Unde Holophernes de Achior ait : « Gladius militiae meae transeat per latera tua, et confixus cades inter vulneratos Israel, et non respirabis ultra, donec extermineris cum illis. » Holophernes diabolum significat: interpretatur enim infirmans vitulum saginatum, id est Christum: de quo in Luca: Adducite vitulum saginatum, et occidite », *Opera omnia Sancti Bonaventurae*, t. 13, A. C. Peltier (éd.), Paris, Ludovicus Vives, 1868, p. 61. L'autorité de Bonaventure n'est pas certaine. Imprimé dans une édition de 1521, (*B. Bonaventurae Sermones de tempore: tam Hiberno quam Aestivo cum indicibus*, s.l. [Paris?], Jodocus Badius Ascensius, 1521, f. 50) et dans l'édition vaticane de 1596 (*Sancti Bonaventurae Operum tomus tertius*, Roma, Typographia vaticana, 1596, p. 30), le sermon III est absent de l'édition de 1485 (*Seraphici doctoris sancti Bonaventure sermones de tempore et sanctis*, Reuttligen, s.n. [Johann Otmar], 1485, f. 34^v sq.) qui propose des sermons différents pour la même fête, ainsi que de l'édition bâloise de 1502 qui ne donne que le sermon I (« Positus est hic in ruinam & resurrectionem [...] », f. 14^v-16^v, *Sermones aurei atque subtiles tempore et de sanctis*, s.l. [Basel], Wolff, 1502). Seule une étude plus poussée des éditions des *Sermones de tempore* antérieures à 1508 pourrait confirmer sa disponibilité à cette date.

salutation angélique du pseudo-Bonaventure (Conrad de Saxe)¹, ce thème a pu être utilisé simultanément pour traiter de l'analogie entre Marie et Judith et de la tentation diabolique. Le franciscain tisse un parallèle entre l'Annonciation (*Ne timeas Maria invenisti gratiam apud Dominum*, Luc I) et le *Livre de Judith* (*quoniam invenisti gratiam coram me*, Judith XII), opposant la « grâce trouvée dans Dieu » à celle « trouvée dans le diable » qu'incarne explicitement Holopherne (*holofernus qui dyabolum signat*). Il s'agit ici du diable tentateur qui incite à la débauche et l'ivresse en tentant de corrompre Judith (*Bibe nunc & accumbe in iocunditate*, Judith XII, 17), mais on reconnaît également en filigrane la victoire de Marie sur le diable puisque Judith a su résister à l'invitation d'Holopherne.

Le potentiel transtextuel de la *lauda* de Dammonis s'avère donc assez important. Il n'est pas exclu qu'elle ait pu évoquer l'analogie entre la Vierge et Judith et leurs victoires respectives sur Holopherne et le diable, mais rien ne permet de le confirmer. Par contre, l'en-tête démontre que le chanoine considérait de manière plus littérale l'orgueil d'Holopherne comme celui du diable, renvoyant ainsi à la tradition exégétique peut-être initiée au XIII^e siècle. L'orgueil contre lequel le chanoine met en garde les hommes serait donc la puissance présomptueuse et l'absence de crainte de Dieu (Lucifer/Nabuchodonosor/Holopherne). Bien qu'on ne puisse être certain qu'il ait connu l'interprétation du « veau gras », il est tentant de penser que la *superbia luciferi* induise également la luxure, tant cette dernière est fréquemment associée à l'orgueil d'Holopherne (le fait de vouloir séduire Judith et de s'enivrer l'a mené à sa perte). Aussi, l'admonition de cette *lauda* contre « ceux qui ne résistent pas à l'orgueil » (*Cha lei [la superbia] non fa resistantia*) et commettent « la grande folie de s'y soumettre » (*Et pero summa e dementia | Questa haver in suo governo*) semble-t-elle s'adresser aux hommes qui se détournent de l'amour divin, autant qu'à ceux qui jouissent des plaisirs mondains.

2.1 *A voce mudade*

Si cette première partie de l'en-tête (*De superbia luciferi*) participe d'une tradition aussi ancienne que diffusée et désigne un objet clairement identifiable, la seconde partie (*a voce mudade*) ne trouve au début du XVI^e siècle que fort peu d'échos, rendant délicate son appréciation². Avant

1 « Primo consideremus gratie marie veritatem: de hac gabriel ait Lu. i [Luc I]: invenisti gratiam &c. gratia utique vera est que apud deum invenitur qui veritas est. apud deum dicit. non apud dyabolum. dyabolus enim gratiam male prosperitatis offert ut eo liberius peccet. Unde holofernus qui dyabolum signat, ait Judith xii. bibe nunc & accumbe in iocunditate quoniam invenisti gratiam coram me », *Incipit Speculum beate Marie virginis compilatum ab humili fratre Bonaventura*, Augsburg, Anton Sorg, 1476, pdf. p. 27.

2 Pour ce qui suit, cf. Frank Carey, « Composition for Equal Voices in the Sixteenth Century », p. 301 sq.

1508, elle ne semble avoir été utilisée que dans l'en-tête d'une *frottola* de Michele Pesenti (« Si me piace el dolce foco »)¹. Selon Franck Carey, le terme ne s'est normalisé dans le répertoire polyphonique qu'à partir des années 1530/40² et des années 1550 dans le corpus théorique. Le *Libri tres de institutione harmonica* (1516) de Pietro Aaron serait le premier traité abordant la question des compositions *a voci mutate*³. Les « voix muées » y sont décrites comme des parties de *cantus* « qui n'atteignent pas la hauteur des voix d'enfant » (*quod secundum aliarum puerilium vocum ascensum attolli nequeunt*) et sont chantées par les voix masculines qui normalement chantent la basse ou l'alto » (*virili canitur eorum scilicet: qui vel Altos, vel Bassos canere consueverunt*). Il poursuit en détaillant les précautions nécessaires à ce type de compositions dont l'ambitus global « ne doit pas dépasser une 15^{ème} ou plus rarement une 17^{ème} » (*in huiusmodi compositione posse decimamquintam fieri, raro ad decimamseptimam perveniri*) et pour lequel les deux premiers modes sont particulièrement adaptés (ce qui est logique puisque la finale ré est la plus grave dans le *gamut*). Le théoricien propose donc de prendre *Alamire superacutum* (la₃) comme limite supérieure du *cantus* (la *vox mutata*) et *Are* (la₁) comme limite inférieure du *bassus*. En 1525, dans le *Trattato della natura*, le même Aaron utilise cette notion en relation aux pièces écrites dans le troisième mode avec une finale sur *Alamire* (donc *Ami*) et un bémol à la clef. Celles-ci impliquent une transposition à la quarte supérieure de l'habituelle cadence sur *Emi*, générant une tessiture aigüe peu commode, sauf lorsqu'elles sont écrites *a voce simili overo mutate*, le changement de registre du *cantus* permettant de ne pas monter trop haut⁴. À partir des années 1550, le terme devient plus fréquent. Il fait l'objet d'un chapitre dans *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* de Vicentino

1 « A voce mutate MICHA. C. & V. », *Frottole I*, n° 42, f. 39^v-40, 1504. Dans son édition de 1935, Rudolf Schwarz suggère de rapprocher l'expression *a voce mutate* de la formule *repetitio diversae vocis* qu'il attribue Walter Odington (*Ottaviano Petrucci, Frottole Buch I und IV*, p. XIX). Cette hypothèse a été rejetée par Gaetano Cesari et Raffaello Monterosso (*Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, p. XCV) qui privilégient la définition de Zarlino.

2 Voir par exemple le *Terzo libro dei madrigali novissimi di Archadelt a quattro voci insieme con alchuni di Constantio Festa et altri dieci bellissimi a voce mudate*, Venezia, Girolamo Scotto, 1539 (cf. rééd., Venezia, Antonio Gardano, 1541, <http://digirep.rhul.ac.uk/items/457987a6-c10f-01d4-ad1c-f8574b80dff8/1/>). Frank Carey signale également la présence d'une mention *a voce muta* dans un manuscrit de Piacenza (en association à la Missa Paranympus attribuée à Pierre Moulu).

3 Le passage traitant des *voces mutatae* se trouve au livre III, *De modo et compositione vocum quae mutatae dicuntur, caput .XLVI*, f. G^{viii}-Hⁱ.

4 « [À propos des pièces ayant *Alamire* pour finale] Ma se saranno con el segno del B molle. Dico che questi maggiormente si chiameranno del terzo tuono data che nel principio o mezzo non siano proceduti con el debito et conveniente modo, perche chiaramente si vede la regular sua compositione di *mi-mi* et *mi-la*, laqual si genera da detto *Alamire*, ad *Elami* acuto, congiunto el superiore Diatessaron quale e *mi-la*, benche di questi pochi se ritruovino per la incommodita dello ascenso suo, excettuando se non fussino a voce simili overo mutate, gli quali saranno giudicati del terzo o quarto tuonoquanto alle spetie et discensiononi, et non per cagione della differenza ne processo », cité par Cristle Collins Judd, « Reading Aron reading Petrucci: the music examples of the Trattato della natura e cognitione di tutti gli tuoni », p. 134.

(1555) qui introduit la distinction entre *voce piena* et *voce mutata* et confirme l'ambitus global de deux octaves¹, dans *Le istituzioni harmoniche* de Zarlino (1558) qui confirment le propos du précédent, y ajoutant toutefois une mutation de l'*altus* vers le grave et rappelant la possibilité de combinaisons aigües², etc. À ces premières occurrences dans la littérature théorique, toutes signalées par Franck Carey, on peut ajouter le *Compendiolo* de Pietro Aaron (1547) dans lequel ce type de composition est décrit comme l'une des multiples possibilités de modifier le registre des différentes parties de la polyphonie³. Ainsi, si Aaron est le seul à proposer un ambitus précis (la₁-la₃), tous les auteurs de la moitié du XVI^e siècle s'accordent à décrire les compositions *a voce mutata* comme des pièces polyphoniques dont la ou les parties supérieures ont été « muées » vers un registre plus grave. À la même période, cette terminologie ne semble pas avoir été cantonnée à la musique vocale. Une lettre de Giovanni Nasco, signée du 22 mars 1552, mentionne ainsi une pièce *a voce mutata* composée « pour un ensemble de trombones mais jouable sur des grandes flûtes ou

1 « Modo di comporre a quattro voci, diverse compositioni à voce piena, & à voce mutata [...] & quando si comporrà una compositione à voce Mutata, cioè senza soprano; s'avvertirà che gli estremi non passino quindeci voci, & al più in sedeci con il semitono & si darà quella gravità, et quel moto che si converrà al soggetto sopra di chè si comporrà, & si accommoderà le parti, che daranno il luogo una all'altra, con bel modo, senza scomodare l'altre parti », Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555, f. 84^v.

2 « Si debbe però avertire, che alle volte si costuma di comporre la cantilena senza il Soprano; nel luogo del quale si pone un Contr' alto, alquanto più acuto del principale per una Terza più, o meno, che importa poco. Il medesimo si fà, lassando il Soprano, et l' Alto; componendo con tre Tenori, et un Basso; overamente con tre Bassi, et uno Tenore; et alle volte con quattro Bassi, et ad altro modo anco, si come torna più commodo; il qual modo di comporre si chiama a Voci mutate, ovvero a Voci pari. Si compone anche con due Soprani, et un Contr' alto, ovvero un Tenore, et il Basso; alle volte con tre Soprani, et un Basso; et alle volte con quattro Soprani, tanto a quattro voci, quanto a cinque, et più oltra; sempre aggiungendo quelle parti, che fanno dibisogno; come si vede ogni giorno nelle moderne compositioni. Ma questa maniera di comporre; ancora che le parti si venghino a moltiplicare, et accommodate altramente di quello, che si fà nelle altre: non fà varietà alcuna di concerto; cioè non partorisce variatione di accordi, oltra quelli, che nel Capitolo 58. di sopra hò mostrato. E ben vero, che si trova tal differenza tra le prime, et queste seconde compositioni; che essendo in quelle il campo più largo; cioè più lontana la parte grave dalla parte acuta di tutto il concerto; in questo il luogo è più ristretto: percioche gli estremi delle parti gravi, et delle acute insieme si conchiudono assai commodamente tra Quindeci chorde al più, et meno anco, secondo che fà dibisogno; et in quelle si conchiudono in Venti; come nella Quarta parte vederemo », Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, terza parte, capitolo 65, p. 262-263 ; « Et perche alle volte si suole comporre senza il Soprano, et tal maniera di comporre si chiama dalli Pratici Comporre a voci mutate; overo componendo solamente più Tenori, et il Basso, lo chiamano Comporre a voci pari; però voglio, che si sappia; che nelle prime compositioni si piglia il Contralto in luogo del Soprano, et l' altra parte viene ad essere contenuta tra le istesse chorde del Contralto, overo nelle chorde del Tenore; di maniera che tal cantilena viene ad esser composta con due Contralti, overo con tre Tenori. E' ben vero, che si hà rispetto alla parte, che si piglia per il Soprano: percioche è alquanto più acuta sempre di quella, che si piglia per l' Alto: percioche questa procede in una maniera alquanto più rimessa: Ma sia come si voglia, bisogna compor le parti della cantilena in tal guisa, che i loro estremi non passino oltra la Quintadecima chorda; connumerando la estrema grave, et la estrema acuta », *ibid.*, Quarta parte, capitolo 31, p. 338.

3 « Et perche ciascuna parte grave, acuta, & sopra acuta possono scambiare i proprii suoi luoghi, Quando adunque la parte grave continovera nelle Chorde, o Positioni del tenore, esso tenore sarà, & havra nome della parte piu rimessa. Et similmente quando il tenore circondara le parti & luoghi del Contralto, esso Tenore allhora havra il nome del detto contralto. Et il Soprano potrà anchora lui mutare il luogo come accade ne Concerti à voce mutate », Pietro Aaron, *Compendiolo di molti dubbi, segreti e sentenze intorno al canto fermo e figurato*, Milano, Giovanni Antonio de Castellione, 1547, f. E-E^v.

des basses de violes »¹. Par ailleurs, en qualifiant un mode d'écriture particulier, elle renvoie également à une « pratique exécutive » de la polyphonie. À Venise, peu avant 1553, les chanteurs de la chapelle ducale avaient créé une guilda dont les membres étaient répartis en quatre chœurs, l'un *a voce piena*, les trois autres *a voce mutata*². Le déséquilibre de cette répartition entre un chœur à pleine tessiture (avec soprano) et trois à tessiture réduite (sans soprano) s'explique sans doute par la rareté des voix aigües parmi les chanteurs professionnels (si l'on exclut les enfants), mais il souligne surtout la nature fonctionnelle (et non seulement compositionnelle) du terme *a voce mutata*³.

-
- 1 « La Causa ch'io non ho scritto piu presto a. v. s.^{rie} si e ch'io non haveva anchora composte cose alcune a proposito, se non Magificat et hymni cose per la chiesa, hora havendo composte queste cozete da novo ad recusitione del Mag^o Monsignor Miani gentil'huomo venetiano, cioe il Madrigale, Donna vera belta, l'altra a voce Mutate fece per li trombone qual mi penso sara buona per le vostre flauti grosse se non almeno per le viole grande, et potrete sonare il motetto. a 7. di flauti ma che si dia uno di quelli bassi al Mag^o Meser angelo Mavincha perche e fatto a suo dosso », cité par Don G. Turrini, « De Vlaamsche Componist Giovanni Nasco te Verona (1547-1551) », p. 152-153 (facsimilé et transcription).
 - 2 « Et perche occorrera, benche rarissime volte, andar a cantare a uno coro solo, acciò che ogni'uno sappia quali siano li suoi compagni, sono stati divisi tutti in 4 cori, uno a voce piena, et tre a voce mutata », constitutions de la compagnie du Santo Spirito des chanteurs de San Marco (Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei Dieci, Parti Comuni, Filza 59, n° 68, allegato III, f. 1-2), citées par Jonathan Glixon, « A Musicians' Union in Sixteenth-Century Venice », p. 415-416.
 - 3 Au début du XVII^e siècle, le terme semble être définitivement associé aux tessitures graves, qu'ils s'agisse d'un ensemble de voix ou d'instruments. Ainsi, les psaumes de Girolamo Giacobbi sont-ils introduits par une lettre au lecteur qui décrit la manière de les orchestrer : « [...] le parti Concertate nei Salmi à Nove voci, sono, Due Soprani, Due Contralti, un Tenore, & un Basso, disposte in questo modo, cioè ; nel Choro ordinario due soprani, un Contralto, un Tenore, un Basso, & nel Choro grave, o vogliam' dire à voci mutate, l' altro Contralto solo, al quale dovrà esser' accompagnato va corpo d' Instrumenti, per le Parti che restano, come Tromboni, Viole, o simili - E se à detti stromenti si potranno aggiungere anco le voci humane, là dove sono espresse le parole, col tacere poi ne' luoghi dove sarà segnata la linea seguente, - il concerto sarà più compito », Girolamo Giacobbi, *Prima Parte de i Salmi Concertati a due, e piu chori*, Venezia, Angelo Gardano & Fratelli. 1609, <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=4923>. La définition du terme *choro mutato* donnée par Michael Praetorius a été stimulée par la lecture de Girolamo Giacobbi, mais elle propose d'autres acceptations (qui ne semblent relever que de l'effort étymologique de l'auteur). Elle renvoie à un chœur grave privé de soprano (*Discantus*) qui, contrairement au chœur aigu (uniquement composé de voix : *Solis quatuor vocibus humanis*), n'est constitué que d'une seule voix (alto) et de trois instruments, mais également à une pratique alternée entre deux chœurs qui évoque fortement les *cori spezzati*, ou à un chœur bas (peu puissant), associé aux *voci muate* et opposé aux *voci piene* considérées comme hautes (puissantes). Ce chœur « de musique basse » serait composé d'une voix et de trois trombones, ce qui semble laisser Praetorius (et le lecteur) perplexe. Il semble que le théoricien ait eu des difficultés à adopter les propositions croisées de Giacobbi (un chœur grave exécuté en *concerto*) : « Choro mutato. | Dieses hab ich beim Hyeronimo Iacobi funden. funden, kan mich aber noch zur zeit eigentlich drein richten, wie er es wil verstanden haben. Meinse wenigen erachtens aber müste es also auff genommen werden, dieweil Mutato, daß partitipium ist verbi mutare, daß Choro mutato so viel sey, alß wenn ein Chor umb den andern abwechselt, und durch Pausen still helt: Oder das dieser Chor (weil er der unterste Chor ist) keinen Discantum hat, sondern an dessen start noch einen Tenor, und den Altum zum Cantu, und also eine ander Art und Manier hat alß der oberste Chor, welcher Solis quatuor vocibus humanis, dieser aber mit dreyen Posaunen oder andern Instrumenten, und der Alt allein darin gesungen wird Daher es dann auch wol sein möchte, daß er es also wolte verstanden haben, daß Mutato alhier so viel sey als mutus, stumm, still, Voci mutate, Choro mutato, wenn die Stimmen und der Chor still und heimlich : gleich wie Voci piene, Choro pieno (Voces plene, Chorus plenus), wenne sie laut und starck gesungen und Musicirt xerden sollen, da denn die Chor zusammen kommen unnd eine völlige Harmoniam machen. Und also würde durch dieses, Choro mutato, chorus quasi mutus ein stiller Chor verstanden, der nicht mit Instrumenten oder Stimmen, sondern nur allein etwa mit drey Posaunen und einer Menschen Stimme besetzt ist: Inmassen gemeinlich die tieffe niedrige Chore dahin gerichtet werden », *Syntagma Musicum*, vol. III, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619, p. 127-128.

Si dans les années 1550, la définition de cette notion semble très claire et renvoyer à des pratiques musicales bien établies, sa portée au début du XVI^e siècle est plus difficile à évaluer. En effet, bien que les compositions disposant d'un ambitus réduit n'aient alors rien d'exceptionnel, elles ne sont jamais désignées par la terminologie *a voce mutata*. Comme il a été dit, seules la *lauda* de Dammonis (« Sol mi sol », *Laude I*, n° 41, f. 41^v/FF₁^v) et la *frottola* de Pesenti (« Si me piace », *Frottole I*, n° 42, f. E₇^v) semblent en bénéficier. Les compositions de Michele Pesenti occupent une place importante dans le *Frottole libro primo* (23 pièces sur un total de 62) où elles se suivent de manière presque ininterrompue (n° 30, 32 et 35-55). Cette section du recueil dédiée au luthiste véronais contient un petit groupe de 7 *frottole* (n° 37-43, tous précédés de l'en-tête *Cantus & verba*) qui occupe un cahier presque complet du recueil (f. E₂^v-E₈^v). Bien que l'on ne puisse affirmer que Pesenti ait participé à la conception de *Frottole I*, l'apparition de l'expression *a voce mutata* dans ce groupe de pièces véhiculant une nette affirmation auctoriale suggère que le musicien en soit à l'origine puisque les attributions d'auteur ont probablement été diffusées avec les pièces. Dans l'un des exemplaires conservés, le folio extérieur du cahier E (f. E₁, E₂, E₇ et E₈) est issu d'un tirage postérieur que Stanley Boorman a daté de 1507 ou 1508, le papier utilisé étant le même que celui du *Laude libro primo*¹. En laissant de côté l'hypothèse d'une première édition en 1506, l'en-tête *a voce mudade* du *Laude libro primo* (1508) a donc été imprimé dans l'atelier de Petrucci à la même période que l'en-tête *a voce mutata* du *Frottole libro primo* (1504 et 1507/08).

Une proportion assez importante des 62 pièces du *Frottole libro primo* dispose d'un système de clefs suggérant un *cantus grave*² : 21 sont notées en C₂³, 2 en C₃⁴, et dans 4 cas, le *cantus* est doté de la même clef que l'*altus* et/ou le *tenor*⁵. Toutefois, 6 pièces dont le *cantus* est noté en C₁ ne dépassent pas le la₃⁶ et dans plusieurs cas, celles notées en C₂ vont au-delà⁷. Le dispositif des clefs ne constitue donc pas un élément fiable pour identifier les pièces auxquelles la terminologie *a voce*

1 Stanley Boorman, *Catalogue raisonné*, p. 566 et 569.

2 Afin de distinguer les clefs, les *voces* hexacordales et le solfège moderne, on désigne ici les premières par la *littera* et le numéro de ligne (F₃, C₁, G₂, etc.), les secondes par des italiques (*ut*, *re*, *mi*, etc.) et le dernier par la nomenclature habituelle (do₁, ré₁, mi₁, etc.). Le relevé des dispositifs de clefs de *Frottole I* a été effectué d'après Rudolf Schwartz (éd.), *Ottaviano Petrucci, Frottole Buch I und IV*.

3 N° 48 (C₂-C₄-C₂-F₄) ; n° 20, 22, 28, 31, 39, 43, 50, 59 et 60 (C₂-C₄-C₄-F₄) ; n° 10, 32, 44, 55 et 57 (C₂-C₃-C₄-F₄) ; n° 2 et 36 (C₂-C₃-C₃-F₄) ; n° 62 (C₂-C₃-C₃-F₃) ; n° 33 (C₂-C₃-C₃-C₄) ; n° 27 (C₂-C₃-C₂-C₄) ; n° 25 (C₂-C₂-C₂-C₄).

4 N° 42 (C₃-C₃-C₃-C₄) et n° 7 (C₃-C₄-C₄-F₄).

5 N° 25 (C₂-C₂-C₂-C₄), n° 42 (C₃-C₃-C₃-C₄), n° 27 (C₂-C₃-C₂-C₄) et n° 48 (C₂-C₄-C₂-F₄). Cette situation se retrouve dans des tessitures plus aigües : n° 6 (C₁-C₃-C₁-F₃), n° 24 (C₁-C₂-C₁-F₃) et n° 34 (C₁-C₁-C₂-C₄).

6 N° 1 (C₁-C₄-C₂-F₃), n° 5 (C₁-C₄-C₄-F₄), n° 8 (C₁-C₃-C₄-F₄), n° 47 (C₁-C₃-C₃-C₄), n° 52 (C₁-C₄-C₃-F₄) et n° 53 (C₁-C₄-C₄-F₄).

7 C'est le cas de 10 *frottole* : n° 22, 31, 32, 33, 36, 39, 57, 59, 60 et 62. Toutefois, les n° 32 et 39 ne dépassent le la₃ que par un fa sur hexacorde (si^b₃).

mutate pourrait s'appliquer. Selon les relevés de Franck Carey¹, le *Frottole libro primo* comporte 19 pièces dont le *cantus* ne dépasse pas le la_3 , 12 dont l'ambitus est limité à la 15° et 7 seulement (11,3%) qui réunissent les deux conditions². La contribution de Pesenti à ces compositions est assez importante puisque quatre de ces *frottole* lui sont dues, les trois autres étant de Tromboncino³. De manière plus générale, on compte 9 pièces à « *cantus grave* » parmi les 23 que Pesenti a apporté au recueil. Le *Laude libro primo* présente une situation assez similaire, quoique l'on puisse y déceler un usage peut-être plus systématique des clefs du *cantus*. Dans 8 *laude*, il est noté en $C2^4$, ne dépassant le la_3 qu'une seule fois (n° 40) par un *fa* sur hexacorde (si^b_3). Les 3 pièces dont le *cantus* est noté en $C1$ mais qui reste en deçà du la_3 ont dispositif assez proche de celui des *frottole* équivalentes (notamment $C1-C4-C4-F4$)⁵. Ainsi, on dénombre 10 pièces dont la partie de *cantus* est abaissée⁶ (soit 16,4% des 61 pièces à 4 voix du recueil). Parmi elles, 5 ont un ambitus qui ne dépasse pas la 15° (8,2%)⁷. Dans deux recueils, les deux hommes ont ainsi produit un nombre sensiblement égal de pièces ayant les mêmes caractéristiques de registre et d'ambitus, mais chacun a choisi de n'en qualifier qu'une seule par le terme *a voce mutata*.

Bien que Jonathan Glixon ait suggéré que l'en-tête de « Sol mi sol » pourrait être « une curieuse manière de signaler que le début de la mélodie est dérivé des syllabes de solmisation qui constituent le début du texte »⁸, il n'y a pas de raison de penser que la même terminologie puisse apparaître à la même période et dans le même contexte éditorial pour signifier deux notions différentes. Pour autant, si la tradition théorique qui émerge à partir de 1516 présente les conditions nécessaires pour qualifier ces deux pièces de compositions *a voce mutata*, elle n'offre aucune

1 Franck Carey, *op. cit.*, p. 318.

2 Il s'agit des *frottole* n° 42 (ambitus de 12° , do_2 - sol_3), n° 25, 27 et 47 (ambitus de 13° , do_2 - la_3), n° 20, 50 et 53 (ambitus de 15° , la_1 - la_3).

3 Les n° 42, 47, 50 et 53 sont de Pesenti, les n° 20, 25 et 27 de Tromboncino.

4 N° 41 ($C2-C3-C3-F3$) ; n° 40 ($C2-C3-C3-F4$) ; n° 9 et 59 ($C2-C3-C4-F4$) ; n° 39, 47, 55 et 60 ($C2-C4-C3-F4$) . Le *cantus* du n° 62 est successivement noté en $C1$ puis $C2$ ($C1/C2-C3-C4-F4$), probablement à cause de son ambitus assez large (la_2 - do_4). Habituellement, dans les cas analogues, Dammonis a recours à des lignes supplémentaires plutôt qu'à des changements de clefs.

5 N° 44 ($C1-C3-C3-F4$) et n° 53, 54 ($C1-C4-C4-F4$).

6 Les *laude* n° 41 (ambitus de 13° , do_2 - la_3) ; n° 39, n° 53 et n° 59 (ambitus de 15° , la_1 - la_3) ; n° 09, n° 44, n° 47, n° 54 et n° 55 (ambitus de 16° , sol_1 - la_3) ne dépassent pas le la^3 . La *lauda* n° 60 (ambitus de 15°) ne dépasse pas le sol_3 . On pourrait y ajouter la *lauda* n° 40 (ambitus de 17°) qui ne dépasse le la_3 que par un *fa* sur hexacorde (Vicentino semble accorder cette licence, *cf. supra*, p. 356, n. 1). Franck Carey (*op. cit.*, p. 317) cite 8 pièces du *Laude libro primo* entrant dans cette catégorie, mais avec un certain nombre d'erreurs. Les n° 41 et n° 55 ont réciproquement un ambitus de 13° et de 16° (et non de 15°) ; le n° 46 monte au mi^b_4 avec un ambitus de 18° , le n° 49 monte au $ré_4$ avec une 19° et le n° 57 monte au $ré_4$ avec une 17° (et non au la_3 avec une 16°), les n° 61 et n° 62 ont un ambitus de 18° et montent réciproquement au $ré_4$ et do_4 (et non au la_3 avec un ambitus de 13° et de 15°).

7 Il s'agit de la *lauda* n° 41 (dont il est ici question) dont l'ambitus est une 13° , et des n° 39, n° 53, n° 59 et n° 60 dont l'ambitus est une 15° .

8 Jonathan Glixon, « The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis », p. 22

Textes

condition suffisante qui permette de les distinguer des autres pièces similaires. Franck Carey (*op. cit.*, p. 318) a suggéré que cette distinction pourrait se justifier du fait que la *lauda* et la *frottola* possèdent chacune l'ambitus le plus resserré du recueil (respectivement la 13^e do₂-la₃ et la 12^e do₂-sol₃). Toutefois, le *Frottole libro primo* contient trois pièces ayant les mêmes caractéristiques que la *lauda* de Dammonis, et le *Laude libro primo* possède une pièce dont le *cantus* ne dépasse par le sol₃ (son ambitus global est toutefois d'une 15^e). Bien sûr, rien n'empêche de penser que les deux hommes aient eu une appréciation différente des propriétés d'une composition *a voce mutata*, mais les deux pièces possèdent des caractéristiques communes (uniques dans les deux recueils et dont le corpus théorique ne traite pas) qui pourraient expliquer pourquoi elles ont été différenciées.

Les trois parties supérieures (*cantus*, *altus*, *tenor*) de la *frottola* de Pesenti ont un ambitus rigoureusement égal (sol₂-sol₃, à l'exception d'un bref fa[#]₂ au *tenor*). Le *bassus* évoluant au registre inférieur (do₂-ré₃), les quatre parties ont en commun la quinte sol₂-ré₃. Le début de la pièce est construit sur un « *ostinato* harmonique » de six semi-brèves constituées de triades de 3^{ce} et 5^{te} (sur le schéma I-IV, I-V, I, si l'on peut se permettre l'anachronisme). L'*ostinato* est reproduit régulièrement pendant quatre cycles (*tact.* 1-12), puis est altéré pour mener à une formule de cadence.

Michele Pesenti, « Si me piace el dolce foco », *Frottole I*, n° 42, f. 39^v-40^r
A voce mutata MICHA. C. & V.

1 D'après Rudolf Schwartz (éd.), *Ottaviano Petrucci, Frottole Buch I und IV*, p. 30-31. Facsimilé p. [XLVIII].

Dans cette première section, les matériaux exposés à chacune des voix durant le premier cycle sont redistribués dans les autres parties avec quelques variantes assez minimales (échanges de tierce, monnayages, octaviations). Seules les diminutions du *tact.* 12 modifient suffisamment la nature des motifs échangés pour que s'amenuise la perception des imitations résultant des échanges de voix.

Échange des voix dans « Si me piace »

	<i>tactus</i> 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>Cantus</i>	1a	2a	3a	1a'	2c'	3c	1c'	2c	3c	1c'	2c	3d''
<i>Altus</i>	1b	2b	3b	1b'	2a'	3a'	1a'	2a	3a	1b	2b	3b'
<i>Tenor</i>	1c	2c	3c	1c'	2b'	3d	1b	2b	3b	1a''	2a	3a''
<i>Bassus</i>	1d	2d	3d	1d	2d	3c'	1d	2d	3d	1d	2d'	3d'

Malgré l'inacceptable anachronisme, Rudolf Schwartz n'émettait pas une hypothèse si aberrante en associant les *voce mutata* de Pesenti à la définition du *rondellus* et à la formule *repetitio diversae vocis* de Johannes de Garlande¹. La distribution des matériaux entre plusieurs voix égales qui caractérise le *rondellus* est en effet beaucoup plus proche du procédé utilisé dans cette *frottola* que de la définition de Zarlino ou de ses prédécesseurs qui se limitent à de simples questions de tessiture. Toutefois, ce rapprochement ne peut-être envisagé que de manière strictement analogique (deux structures distinctes exprimées sous une même forme). En effet, Michele Pesenti n'a pas exploité la possibilité offerte par le cycle de trois brèves et l'ambitus commun des parties supérieures pour procéder à un échange systématique des voix. S'il avait procédé de la sorte, la quarte contenue dans chacune des deux triades aurait nécessairement été distribuée entre les trois parties supérieures. Or, à une exception près (*tact.* 9), le couple *cantus-tenor*, très largement composé de tierces, ne produit jamais de quarte (sinon des retards 4^{te}-3^{ce} contrapuntiquement acceptables). La *frottola* est ainsi entièrement exécutable à 3 voix (sans l'*altus*)

1 « Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus », Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili positio* (http://www.chmml.indiana.edu/tml/13th/GARDMMP_TEXT.html). Curieusement Rudolf Schwarz (*op. cit.*, p. XIX) attribue cette formule à Walter Odington, se référant probablement à sa définition du *rondellus* « et si quod unus cantat omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus etc. » (*De speculatione musice*, http://www.chmml.indiana.edu/tml/14th/ODISUM_TEXT.html). La confusion est toutefois légitime puisque la citation de Johannes de Garlandia concerne également le *rondellus* et ses échanges de voix (« Repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus »).

puisque la quarte du *tact.* 9 est compensée par le *bassus* (octave et quinte). Malgré leur égalité d'ambitus, les différentes parties conservent donc leur fonctions propres (caractéristiques du contrepoint triadique de la période) qu'une répartition systématique des matériaux entre les voix eut contraint d'abandonner. Par ailleurs, l'échange des matériaux entre les voix trahit également un net souci de les organiser selon une carrure de 2x3 brèves. Les séquences commençant aux *tact.* 1 et 7 sont les plus semblables, les motifs *1a'* et *1c'* ne se différenciant de l'original que par un échange de tierces. Elles introduisent deux grandes sections de 6 brèves (*tact.* 1-6 et 7-12) dont la fin est toujours altérée, en particulier au *bassus* qui anticipe le motif *3c* au *tact.* 6 (la basse *3d* est à l'*altus*) et amorce les mouvement diatoniques en imitation du *tact.* 12.

Comme la *frottola* de Pesenti, la *lauda* de Dammonis est basée sur un matériau mélodique restreint et distribué entre les différentes parties de la polyphonie. À l'exception des formules de cadence et de quelques motifs de transition ou de notes de remplissage, celui-ci peut être entièrement rapporté aux deux sujets basés sur les *voces* de solmisation exprimées par les homophonies de la *ripresa* (a : *sol-mi-sol* et b : *mi-fa-mi-re*). Il est présenté à l'unisson au *cantus*, *altus* et *tenor* qui ont le même ambitus (sol_2 - sol_3) à l'exception de quelques la_3 durant les cadences du *cantus*, et une octave plus bas au *bassus* qui évolue à la quinte inférieure (do_2 - do_3). En revanche, Dammonis n'a pas traité les échanges de voix de manière mécanique comme l'a fait Pesenti. Le premier sujet est associé à deux séquences dans l'hexacorde par nature (a_1 : *Gsol-Emi* et a_2 : *Gsol-Ffa-Emi Dre-(Cut)*) et à une troisième dans l'hexacorde par bécarre (a_3 : *Cfa-Bmi-Are-Gut*), parcourant ainsi une octave complète (*Gut-Gsol*). Le second sujet s'analyse en deux brèves séquences dans l'hexacorde par nature (b_1 : *Emi* et b_2 : *Ffa-Emi-Dre*), présentant un fort contraste (une tierce seulement) avec le précédent. À ces 5 séquences, s'ajoute une sixième (c : *Ela-Dsol-Cfa-Bmi*) issue de la doublure à la sixte de a_2 (*tact.* 3) mais traitée par la suite de manière plus autonome¹. Au *cantus*, ces différentes séquences n'ont subi aucune modification (seule la cadence finale exploite une variante de a_2) et sont exposées suivant la forme poétique de la *ripresa* (abba = *xyyx*). En revanche, on constate d'importantes transformations dans les autres voix. La forme abba apparaît également au *tenor*, mais les séquences $b_{1,2}$, chantées dans l'hexacorde par bécarre, font l'objet d'une augmentation rythmique qui affaiblit la perception de l'imitation avec le *cantus*. On ne

1 Dans le solfège moderne, certaines variantes des séquences a_2 , a_3 et c peuvent paraître très proches, sinon identiques (par exemple *tact.* 4 (*cantus*) et *tact.* 20 et 21 (*altus*) ou *tact.* 12 (*altus*), *tact.* 19 (*altus* et *bassus*)). Dans le cadre d'une pièce où la solmisation joue un rôle central, il a paru préférable de privilégier cet aspect à la similarité des figures rythmiques.

Distribution des matériaux mélodiques dans « Sol mi sol »

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	:	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
C			a ₁	a ₂			cad.	b ₁	b ₂		cad.	b ₁	b ₂		cad.			a ₁	a ₂	a ₃	cad.	a ₂	a ₃	a ₂		
A	a ₁	a ₂	c	a ₃	a ₂	b ₂	b ₁	b ₂	a ₂	b ₂	a ₂		a ₂	b ₂		a ₂	c	a ₃		c	c					
T			a ₁	a ₂	a ₂			b ₁	b ₂		a ₂	b ₁	b ₂		a ₂	a ₁	a ₂	a ₂		a ₃	a ₁	a ₂	a ₃	a ₂	cad.	
B 8 _{va}	a ₁	a ₂	a ₂	b ₂	b ₂ ?	b ₁	b ₂			a ₂					a ₁	a ₂			c						cad.	

Sol-mi / sol-fa-mi-re-(ut) / fa-mi-re-ut

Mi / fa-mi-re

c : La-sol-fa-mi

Bassus

The musical score is presented in a multi-stem format. The vocal parts (C, A, T, B) and the Bassus part are shown. The score is divided into sections corresponding to the melodic material distribution table above. The first section (measures 1-11) is labeled 'Sol-mi / sol-fa-mi-re-(ut) / fa-mi-re-ut' and contains material a1, a2, and cadences. The second section (measures 12-17) is labeled 'Mi / fa-mi-re' and contains material a3, b1, and b2. The third section (measures 18-25) contains material a1, a2, a3, cadences, and a2. The Bassus part includes a section labeled 'c : La-sol-fa-mi' starting at measure 12. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

■ = hexacorde par bécarre (les séquences a₃ et c sont originellement par bécarre). a₁ = séquence originelle non modifiée.

décèle au *bassus* et l'*altus* que les deux premiers vers de la *ripresa* (ab). Pour le reste, la distribution des motifs et leurs diverses modifications (transpositions hexacordale, *fuga*, altérations de figures rythmiques ou diminutions) semblent surtout dépendantes du contexte contrapuntique : l'insertion d'une tierce dans b_1 (*tact.* 7) pour générer une imitation (et éviter les octaves parallèles) entre l'*altus* et le *bassus* ; un autre tierce dans a_1 (*tact.* 16) pour éviter l'octave entre le *bassus* et l'*altus* (et donc la pauvreté de la consonance 3^{ce}-6^{te}) ; un (éventuel) mouvement rétrograde de b_2 au *bassus* (*tact.* 5-6) ; l'utilisation de a_2 au *bassus* (*tact.* 11) comme pont vers la *volta* (*tact.* 12-25) ; enfin, toutes les dispositions et modifications d'une séquence qui ne s'expliquent que par la possibilité de créer une passagère imitation (tuilée ou non). Ainsi, la distribution de ces séquences mélodiques entre les différentes voix n'est nullement (ou fort peu) tributaire d'une logique triadique. Elle s'inscrit dans une invention contrapuntique dont les artifices sont assez conventionnels et génèrent, comme souvent chez Dammonis, de nombreuses successions inhabituelles d'intervalles (unisson, *tact.* 16 ; 2^e, *tact.* 20 ; 5^{tes}, *tact.* 17).

Aussi différents soient-ils, les procédés compositionnels de ces deux pièces sont uniques dans les deux recueils. Si, comme on l'a dit, on y trouve plusieurs pièces disposant d'un *cantus* abaissé rapprochant l'ambitus des voix supérieures, aucune autre n'exploite un matériau mélodique distribué dans l'ensemble de la polyphonie¹. Il est donc fort probable que pour Pesenti et Dammonis, la terminologie *a voce mutata* ait spécifiquement désigné ce procédé basé sur l'égalité motivique de la polyphonie, plutôt que la seule égalité d'ambitus. Moins de 10 ans après la parution du *Laude libro primo*, cette nuance ne semble déjà plus effective puisque Pietro Aaron ne traite que des voix « muées » vers le grave, et jamais des motifs « mués » d'une voix à l'autre.

2.2 Homophonies approximatives

Distribuées tout au long (et dans toutes les parties) de cette composition *a voce mutata*, les *voces* de solmisation utilisées comme matériau mélodique et poétique (*sol mi sol* et *mi fa mi re*) revêtent, par nécessité, une prégnance toute particulière. Exceptionnelles dans une *lauda*, celles-ci sont extrêmement courantes dans le répertoire profane et instrumental. Une première liste en a été dressée par Fausto Torrefranca dans son étude sur les *incatenature* dans la *villota* (riche d'informations malgré son caractère éminemment contestable)². Ce relevé n'est pas exhaustif

1 Dans le *Frottole libro primo*, une pièce de Trombonicono (« Crudel come mai potesti », n° 25, f. 22^v-23) commence sur une très brève imitation à l'unisson entre le *cantus*, *altus* et *tenor* (*tact.* 1-2 : mi_3 - $ré_3$ - do_3 - si_2), mais elle est trop passagère pour constituer un principe structurel analogue à celui de la *frottola* de Pesenti. Cf. Rudolf Schwartz (éd.), *Ottaviano Petrucci, Frottole Buch I und IV*, p. 17.

2 Fausto Torrefranca, *Il Segreto del Quattrocento*, p. 61-68, 124, 129-133, 141-142 et 257-258. On a restitué au mieux

puisque l'on compte plusieurs autres occurrences, notamment dans la tradition reliée à la messe *La sol fa re mi* de Josquin dont il sera question plus loin¹. Cette brève énumération suffit à montrer que l'utilisation des *voces* dans la *lauda* de Dammonis est, du point de vue documentaire, assez précoce. Bien que selon Torre Franca, toutes ces pièces appartiennent à une tradition antérieure à 1490², la majorité des sources qui les transmettent date au plus tôt des années 1520-1530. Seules la *frottola* anonyme « La mi la sol la mi gia vol lei » (*F-Pn, Rés. Vm⁷ 676*, 1502), celle de Niccolò Piffaro « Mi fa sol o mia dea » (*Frottole IV*, 1505), celle de Marchetto Cara « A la abstentia che maccora »

le référencement souvent imprécis de Torre Franca : « **Mi fa sol** o mia dea [...] **la sola** tua belta » (Niccolò Piffaro), *Frottole IV* (1505), n° 27, f. 18 ; « **La mi la so la la so la mi** gia vol lei », *Frottole IX* (1509), n° 61, f. 52^v-53 ; « **La mi la sol la mi** gia vol lei », *F-Pn, Rés. Vm⁷ 676*, f. hⁱⁱⁱⁱ (1502). La musique est différente du précédent. Bien que le texte ne donne que « La mi la sol la », le *cantus* chante *la mi la sol la la sol la mi* comme dans *Frottole IX* (dans les autres parties, le texte musical se limite toutefois à *la mi la sol la*, étendu à *la mi* au *tenor* et *bassus*) ; « **La mi la so** cantare | la tosa matta | **la mi la so sol fare** | la tosa matta », fragment de Fossombrone (Biblioteca civica Passionei, ca. 1533), cité d'après Vernarecci, *op. cit.* p. 271. Torre Franca met ce texte en relation au motet de Isaac. Voir aussi Giuseppe Ceccarelli et Marco Spaccaczocchi, *Tre carte musicali a stampa inedite di Ottaviano Petrucci*, Fossombrone, s.n. 1976 ; « **La mi so la** laureola | **La mi sola sola sola** » (Juan Ponce), *E-Mp, ms. II-1335 (Cancionero de Palacio*, ca. 1505-1520), n° 223 (index de Barbieri) ; « O dolce **farfarela** », *I-Vnm, ms. it. IV 1795-1798* (ca. 1520), n° 81, f. 62-63 ; « **La mi fa sol fare** [...] **Lassa far a mi** » (M° Rofino, Ruffino Bartolucci), *I-Vnm, ms. it. IV 1795-1798*, n° 103, 86^v-87 et *I-Vc, ms. Torre Franca B 32* (ca. 1530-1535), n° 42 (Knud Jeppesen donne la leçon « **La mi la sol fa re** », dans *Über einige unbekannte Frottole-handschriften*, p. 102) ; « E un buon cantar serave [...] acio poi nel **sol fare** | tu sappi far **la mi** [...] perch un navil che e vodo | va mal senza **remi** », *I-Vnm ms. it. XI 66* (début XVI^e), f. 52 ; « Cantiamo horsu cantiamo [...] **La re la sol fa re mi** », *I-Bc Q.21* (daté des années 1520 par Gallico, jugé antérieur par Torre Franca, p. 96), n° 1, f. 2 (*cantus*), 100 (*bassus*), 196 (*tenor*) et 302 (*altus*) et *I-Fc ms. 2440*, f. 81^v-83. Franck A. D'Accone (« Bernardo Pisano. An introduction to his life and work », *Musica Disciplina*, vol. 17, 1963, p. 131) attribue la pièce à Bernardo Pisano ; « Je sun suis / Fila Lucia / Non dormite / O gatto », *I-Bc Q.21*, n° 47, f. 60 (*cantus*), 156 (*bassus*), 258 (*tenor*) et 360 (*altus*). Les *voces* apparaissent au *cantus* (« **Fa mi e la sol la** ») et au *tenor* (« **Lassa fare a mi** | chio ti conzero mi ben cosi cosi »). Torre Franca souligne la relation du *tenor* à la *lauda* « Non dormite o peccatori » et renvoie aux *Laude devote del dispregio del mondo*, fece stampare ser Zanoli della Barba, Antonio di Guido 1520 (Le texte apparaît également dans *Laude 1502-7*, n° 338) ; « **La mi fa fa la re** | La riza del guarnel La canta **fa sol la re** », *I-Bc Q.21*, n° 61, f. 79 (*cantus*), 176 (*bassus*), f. 278 (*tenor*), f. 379^v (*altus*). Voir aussi *I-MOe, ms. γ L.11.8*, n° 53 f. 54^v-55) ; *I-Fn MS Magl. XIX.122-125*, n° 33 ; *Yale, Bu, ms. 179*, n° 30 ; *Libro primo della fortuna (altus* seulement), s.l., s.d., [1530], *I-Bc R.141*, f. 15-16 ; *Canzoni, Frottole & Capitoli [...] Libro primo de la croce*, Roma, Valerio Dorico, 15? (1531-1533), *I-Bc R. 137*, f. 35 (dans la table seulement). Cf. Knud Jeppesen, *La Frottola*, vol. 2, p. 230, Ian Fenlon, « A Source for the early Madrigal », p. 177 et Francesco Novati, « Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI e XVII », p. 899-980. Torre Franca donne un texte légèrement différent : « **La mi fa fa la re** | la riza del guarnel | la canta **la sol fare** ».

Torre Franca ajoute également quelques cas plus tardifs : « **La mi fa balare** » (Alvise Castellin), *Primo libro delle villotte*, Venezia, Gardano, 1541 ; « Vorria che tu cantassi una canzona [...] **Fa mi la mi sola** » (Giovan Nasco), *Canzon villanesche alla napolitana a 4 libro primo*, Venezia, Scotto, 1556, n° 4 ; « **Sol mi fa sol** » (Lodovico Agostini), *Enigme musicali [...] il primo libro*, Venezia, Gardano, 1571 (il semble que les *voces* ne soient que très partiellement réalisées, cf. Laurie Stras, « Al gioco si conosce il galantuomo », p. 246, n. 44).

1 Cette messe est étroitement liée à une tradition où textes poétiques et/ou textes musicaux traitent le même sujet au travers des *voces* de solmisation *la sol fa re mi* ou de la phrase « laisse faire moy », « lassa fare a mi » ou « lassen sie fahren ». James Haar a relevé plusieurs pièces vocales et instrumentales liées à cette tradition (« Some Remarks on the Missa La sol fa re mi », p. 583-588). L'essentiel des pièces instrumentales (fantaisies, *ricercari*, *capricci*, etc.) est postérieur à 1550. En plus des pièces vocales citées par Fausto Torre Franca (« La mi fa sol fare », *I-Vnm, ms. it. IV 1795-1798*, n° 103 ; « Cantiamo horsu cantiamo », *I-Bc Q.21*, n° 1 ; « Je sun suis/Fila Lucia/Non dormite/O gatto », *I-Bc Q.21*, n° 47), il mentionne (hors messes) les compositions suivantes : « Ich stund an einem Morgen » (Mathias Greiter). *Bassus* en ostinato sur « **Lassen sie fahren** », Basel, Universitätsbibliothek, *ms. F.X. 1-4*, n° 20 ; Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, *ms. 292*, f. 21, *Gassenhawer und Reutterlidlin*, s.l., s.n., s.d. [Frankfurt, C.

(*Frottole V*, 1505) et les deux pièces sans texte de *I-Bc Q. 18* (« La mi la sol » et « Sol fa mi re ») sont diffusées dans des sources antérieures au *Laude libro primo*. Par ailleurs, on y observe des usages très différents de la solmisation. Celle-ci peut être utilisée de manière strictement littérale (*La mi fa fa la re*) ou plus de manière plus homophonique (*O dolce farfarela*), et il n'est pas certain qu'elle ait à chaque fois une portée sémantique autre qu'elle-même (« Sol fa mi re » dans *I-Bc Q.18* ne signifie probablement rien d'autre que *sol fa mi re*, et n'a sans doute pas d'autre fonction que d'identifier une pièce dépourvue de texte). Aussi, le terme générique *soggetto cavato* utilisé le plus souvent pour qualifier le rapport texte-musique de ces pièces, en plus de les rapporter quelque peu artificiellement à la tradition « franco-flamande », semble impuissant à distinguer les différentes valeurs du chant des *voces* de solmisation dans une polyphonie.

Deux récits musicographiques bien connus, alors distincts mais aujourd'hui (presque) systématiquement associés, permettent de rapporter l'utilisation de *voces* dans un texte musical à la tradition « franco-flamande ». Lorsqu'en 1547, Heinrich Glarean¹ rapportait que Josquin avait composé la messe « La sol fa re mi » en jouant sur le français *Laise faire moy* pour moquer un mécène, il prolongeait (en la francisant) une tradition probablement contemporaine de la messe elle-même (ou légèrement postérieure) qui, selon le pays, associait la série *la sol fa re mi* aux formules *laisse faire moi, lassa far a mi* ou *lass sie farhren*². Ainsi, dans *I-Rvat ms. 41*, daté de la fin XV^e, la

Egenolff, ca. 1535], n° 6 ; [*Liederbuch*], *id.*, n° 15. La série *la sol fa re mi* est chantée sur les hexacordes par nature et par bécarre ; « Madonne, l'arte nostra è di cantare [...] t'imparo la mano con quelle note : **la sol far a mi** » (Perissone Cambio), *Canzone, Villanesche*, Venezia, 1545, n° 5 ; le motet « Te Rogamus piissimi virgo maria » de Heinrich Isaac, dont le *tenor* répète en ostinato la série *la mi la sol | la sol la mi* avec des valeurs diminuées à chaque répétition, semble s'inscrire dans une tradition similaire à la messe de Josquin. Transmis sous la forme de motet dans *I-CFd 59*, n° 21, f. 54v-56 et *Motetti C*, n° 34, il a été réutilisé dans le credo de la messe « O praeclara » (*Liber quindecim missarum*, Nürnberg, Petreius, 1539) parfois connue sous le nom de « missa La mi la sol ». La même pièce apparaît sans texte dans « **La mi la sol** », *I-Bc Q.18*, n° 26, f. 26^v-28 (1502-1506). Voir aussi *I-Fc 2439*, n° 37, f. 38^v-40 (« La mi la sol », yzaac) ; *GB-Lbl, add. 31922*, f. 7^v-9 (« Lamy ») ; *CH-SGs 461*, p. 42-45 (sans texte, H. Ysaac).

Parmi les autres pièces exploitant des syllabes de solmisation dans des sources contemporaines du *Laude libro primo*, on peut entre autres citer : « **Sol fa mi re** », *I-Bc, Q.18*, n° 45, f. 45^v-46. Cette pièce semble construite sur le même modèle que « La mi la sol » de Heinrich Isaac puisque le *tenor* (sans texte) présente la série en ostinato (sur l'hexacorde par nature puis par bécarre) en diminuant les valeurs à chaque reprise ; « A la abstentia che maccora | Io non trovo altro conforto | **Sol la fe** che mia signora | M'ha promesso o vivo o morto », Marchetto Cara, *Frottole V* (1505), f. 43, cité par Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige laude*, p. LIII et Benevenuto Disertori, « La frottole nella storia della musica », p. xxvii-xxviii (on y trouve également quelques cas déjà présents chez Torrefranca) ; « Fa sol mi sol », *I-Fc Magl. XIX 164-167*, n° 45 (*bassus* seulement), cf. Knud Jeppesen, *La Frottole*, vol. 2, p. 134-135 ; « **La mia** impresa », *Frottole IX*, n° 53.

2 Fausto Torrefranca, *op. cit.*, p. 131. Dans plusieurs cas, cette assertion qui vise surtout à valoriser la production italienne du *quattrocento* (au dépend de la production ultramontaine), est assez discutable.

1 « Idem Iodocus, cum ab nescio quo Magnate beneficium ambiret, ac ille procrastinator identidem diceret mutila illa Francorum lingua, Laise faire moy, hoc est, sine me facere, haud cunctanter ad eadem verba totam composuit Missam oppido elegantem La sol fa re mi », *Dodecachordon*, Basel, 1547, p. 440.

2 James Haar, « Some Remarks on the Missa La sol fa re mi », p. 584.

copie de la messe est accompagnée d'une miniature sur la quelle un « turc » prononce les paroles *Lesse faire a mi*¹. Dans l'édition de 1521 du poème macaronique *Baldus* (livre XX), Teofilo Folengo² attribuait une messe « Lassaque far mi » à Josquin. Cette tradition n'a pris une consistance historique que tardivement puisque le mécène dont se moquerait Josquin est resté anonyme jusqu'au XIX^e siècle. Voyant dans la messe un message crypté analogue à celui du motet « Memor esto verbi tui servo tuo », François-Joseph Fétis y reconnaissait la personne de Louis XII³. On doit peut-être à Mario Menghini⁴ d'avoir le premier, dès la fin du XIX^e siècle, corrélié la messe « La sol fa re mi » de Josquin à une *barzulletta* (« Lassa far a mi, lassa far a mi | Non ti curare lassa far a mi ») attribuée à Serafino Ciminelli dell' Aquila dans un recueil imprimé vers 1500⁵, permettant ainsi de rapprocher le mécène anonyme du cardinal Asciano Sforza chez qui Serafino aurait côtoyé Josquin entre 1490 et 1493 à Rome⁶. Plus tard, James Haar proposait (très prudemment) de reconnaître Lodovico il Moro, le frère d'Asciano, derrière le « turc » de la miniature de *I-Rvat ms. 41*. Par la suite, ce même personnage était identifié par Dawson Kiang⁷ comme le prince Djem, demi-frère du Sultan Bayazid II, présent à Rome dans les années 1490. Quelle que soit la validité de ces différentes propositions⁸, elles offrent des justifications successives à l'attribution de Teofilo Folengo et à l'explication de

1 James Haar, *id.*, p. 567.

2 *Opus Merlini Cocaii Macaronicorum*, Toscolano, Alessandro Paganini, 1521, f. 196. Cf. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles, Leroux, 1836, t. 3, p. 286 et August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, vol. 3, Breslau, F. E. C. Leuckart, 1868, p. 210. Le passage énumérant les musiciens de Léon X n'apparaît pas dans l'édition *princeps* de 1517 (cf. Alessandro Luzio (éd.), *Le Maccheronee*, vol. 2, Bari, Laterza, 1911, p. 308).

3 François-Joseph Fétis, *id.* t. 2, Paris, Fournier, 1835, p. 475. Juste avant de traiter de la *Missa La sol fa re mi*, Glarean suggérait que le motet *Memor esto verbi tui servo tuo* était un rappel de Josquin aux nombreuses promesses non tenues par son employeur Louis XII : « Francorum Regem Lituichum XII. haud scio quod sacerdotium homini promississe. Verum cum promissa leviter, ut in Regum aulis fieri solet, caderent, ibi commotum Iodocum psalmum composuisse. Memor esto verbi tui servo tuo, tanta maiestate ac elegantia, ut ad Cantorum collegium relatus ac deinde iusto iudicio excussus, admirationi omnibus fuerit », *Dodecachordon*, Basel, 1547, f. 440.

4 Mario Menghini (éd.), « Le rime di Serafino dall' Aquila », *Collezione di opere inedite o rare di scrittori italiani dal XIII al XVI secolo*, vol. 77 (sous la direction de Giosuè Carducci), Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896, vol. 1, p. 34-38, cité par James Haar, *op. cit.*, p. 564.

5 *I sette dolori che dà l'amore. Canzone dell'amicizia. Tebaldeo da Ferrara: Epistola; Canzone; Le sette allegrezze dell'amore; Canzone sopra l'ingratitude; Capitoli sdruciolli; Lassa far a mi. Serafino Aquilano: Canzone*, [Firenze: Bartolommeo di Libri, ca. 1500].

6 Comme on le sait, la proximité des deux hommes repose essentiellement sur le poème « Jusquin, non dir ch'el ciel sia crudo ed empio », qui dans une unique édition de 1503, est précédée de l'envoi « Ad Giusquino suo compagno musico d' Asciano ». Sans renvoyer à l'immense littérature produite sur le sujet, cf. David Fallows, *Josquin*, p. 174-178. Célébrée par la *barzulletta* « Fui serrato nel dolore | con la morte accanto accanto », l'animosité de Ciminelli envers le cardinal a largement contribué à conforter la prudente proposition de Menghini (on remarquera que pourtant, rien n'évoque Asciano dans le poème « Lassa far a mi »). Cf. Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, Antonio Rossi (éd.), Bulzoni, 2005, p. 1. Sur la vie de Serafino Ciminelli dell' Aquila, cf., M. Vigilante, « Ciminelli, Serafino (Serafino Aquilano) ».

7 Kiang, Dawson, « Josquin Desprez and a Possible Portrait of the Ottoman Prince Jem in Cappella Sistina Ms. 41 », p. 414.

8 On en trouve une critique dans David Fallows, *Josquin*, p. 179-183.

Heinrich Glarean qui se voient ainsi historiquement objectivées et donnent à la série de *voces* sa pleine portée sémantique. Dix ans après Glarean, en 1558, Gioseffo Zarlino citait cette même messe, expliquant que « le sujet d'un tenor peut soit être inventé par le compositeur, comme Josquin l'a fait avec celui de la messe *La sol fa re mi* et avec celui de la messe *Re ut re ut re fa mi re* qu'il avait tiré des voyelles des paroles *Hercules Dux Ferrariæ*, soit être pris chez un autre musicien ou dans le plain-chant »¹. Zarlino ne semble pas en avoir retenu le sens donné à la série de *voces* dans le *Dodecachordon*. L'expression *soggetto [...] cavato dalle vocali* ne concernait que la messe « Hercules Dux Ferrariæ » et non la messe « La sol fa re mi » dont le *tenor* était simplement une invention (et le *soggetto cavato* un cas particulier d'invention), en opposition à la citation.

Ces différentes histoires trahissent des conceptions très différentes du rapport entre le texte musical et le discours qu'il supporte au travers de la solmisation. Selon le cas, il peut être cryptique en substituant une matrice de signes par une autre selon un code plus ou moins identifié (ici l'identité des voyelles)² : *Her/re cu/ut les/re dux/ut etc.* ; homophonique en exploitant la parenté phonétique (éventuellement approximative) entre le texte chanté et la solmisation : *las/la sa/sol fa/fa re/re mi/mi* ; ou simplement solfégique en n'accordant aux *voces* aucune signification autre que la leur : *la sol fa re mi*. En s'en tenant strictement au texte de Zarlino, le *soggetto cavato* ne devrait désigner que la première acceptation, mais on ne peut nier qu'elle présente quelque analogie avec l'homophonie induite par la tradition *I-Rvat. 41/Folengo/Glarean/Menghini*. Si dans ce dernier cas, on ne peut parler d'un *soggetto [...] cavato dalle vocali di queste parole*, il est tout à fait possible de parler d'un *soggetto [...] cavato di queste parole*³. En ce sens, le traitement homophonique de la solmisation que l'on trouve dans la *lauda* de Dammonis et les pièces citées précédemment pourrait également être qualifié de *soggetto cavato*. Toutefois, cette terminologie occulte une différence importante. Dans ces dernières, l'homophonie est non seulement pensée, mais aussi réalisée lors de

1 « Ma bisogna sapere, che tal Soggetto può essere fatto dal Compositore, come fece Iosquino il Tenore di La, sol, fa, re, mi; et il Tenore della Messa Hercules Dux Ferrariæ, cavato dalle vocali di queste parole [...]; Overamente tal Soggetto lo piglia da altri: percioche si piglia alcun Tenore di Canto fermo; [...] », Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, part. 3, chap. 66, p. 267.

2 Dans le cas de la messe de Josquin, ce code pourrait avoir existé sous la forme du canon « Hercules dux ferrariae | Fingito vocales sequentibus signis » (dans Milan 2267, Librone 3) ou « Hercules dux ferrariae | fingito vocales modulibus apte » (dans Basel, F.IX.25). Cf. Bonnie J. Blackburn, « Masses on Popular Songs and on Syllables », p. 83-84 et « Canonic Conundrums », p. 54. Bonnie J. Blackburn signale un canon similaire dans *Canti C* (« Fingito vocales modulibus apteque subinde | vocibus his vulgi nascitur unde tenor | Non vario pergit cursu tantumque secundum | subvehit ad primum tetrachorda modum ») qui permet de « décoder » la phrase *Uive le roy* → *U/ut i/mi u/ut e/re le/re ro/sol y/mi*.

3 Les nombreuses variantes de l'expression que l'on trouve dans la littérature (« *soggetto cavato* », « *soggetto cavato dalle vocali* », « *soggetto cavato dalle parole* » ou enfin « *soggetto cavato dalle vocali delle parole* ») sont révélatrices de l'irréductibilité du répertoire à cette unique notion. Typiquement, en cherchant à relier la tradition des *villote incatenate* au *soggetto cavato* de Zarlino, Fausto Torrefranca s'est trouvé obligé, à plusieurs reprises, de « corriger » le théoricien en précisant « *soggetto cavato dalle parole e non dalle vocali* ».

leur exécution (l'homophonie serait alors performative si, faute de mieux, l'on ose l'analogie linguistique), ce qui n'est bien sûr pas le cas dans la messe de Josquin. La question soulevée ici est évidemment plus complexe puisque, dans le répertoire, le traitement des homophonies n'est jamais résumé à une unique opposition binaire. Par définition, la messe « Hercules dux Ferrariæ » n'est pas concernée par le rapport performatif/non-performatif (un texte crypté ne saurait produire simultanément les deux matrices de signes sans cesser de l'être). En revanche, la messe *La sol fa re mi* et ses différentes expressions (« *lassa far a mi* » et ses variantes → « *la sol fa re mi* » → *la sol fa re mi*) appartient à une vaste tradition¹ où la relation entre le texte musical et le discours produit par les *voces* a pris des formes extrêmement variées. Dans les études citées précédemment, la relation entre les différentes expressions du sujet *la sol fa re mi* est essentiellement discutée dans une perspective phylogénétique, la question étant de savoir qui, de la culture « savante et ultramontaine » (Josquin) ou « populaire et cismontaine » (*villote*), en est à l'origine.

Le nœud du débat se situe sans doute en 1939 lorsque Fausto Torrefranca², ayant à l'esprit de combler la « lacune » musicale du *quattrocento*, avait suggéré que Josquin et Ciminelli auraient tous deux eu recours au *nio* d'une *villota* populaire plus ancienne. Plus loin (p. 118), il concluait que « *la villota e il ramo tardivo che spunta fuori dal ceppo inaridito dell' Ars Nova e diviene, a sua volta, tronco, [...] fonte ed emblema della polifonia italiana e, per essa, della polifonia europea del Cinquecento* »³. Avec plus de mesure (et de conscience chronologique), Knud Jeppesen lui répondait en reconnaissant que le sujet « *Lassa fare a mi* » de *La mi la* (ou *fa*) *sol fa re* (*I-Vnm, ms. it. IV 1795-1798*, n° 103) et « *Je sun suis/Fila Lucia/Non dormite/O gatto* » (*I-Bc Q.21*, n° 47) démontrait une influence italienne sur les franco-flamands, mais en soutenant qu'un musicien de l'envergure de Josquin ne pouvait se limiter à copier une tradition populaire⁴. Plus récemment, Rob C. Wegman accordait la pleine paternité du sujet à Josquin en suggérant que ce dernier « avait conçu, et certainement présenté, sa messe comme un présent pour son mécène »⁵, ce que contestait David Fallows en arguant du peu de correction de la formule française *Laise faire moy*⁶. Comme

1 Outre l'article de James Haar déjà cité, on pourra se référer à Dinko Fabris, « The Tradition of the "La sol fa re mi" Theme from Josquin to the Neapolitans through an Anonymous 4-part Ricercar », *Journal of the Lute Society of America*, vol. 23, 1990, p. 37-48 (qu'il n'a pas été possible de consulter ici).

2 Fausto Torrefranca, *op. cit.*, p. 62 sq. L'auteur établit le même type d'association entre le motet de Isaac et les pièces vernaculaires italiennes basées sur le sujet *la mi la sol la sol la mi* (*id.*, p. 129).

3 Cette idée a été reprise avec plus de mesure par Walter H. Rubsamen, *Literary sources of secular music in Italy*, p. 12-13.

4 Knud Jeppesen, *Über einige unbekannte Frottolenhandschriften*, p. 102-103.

5 Rob C. Wegman, « Musical offerings in the Renaissance », p. 429.

6 David Fallows, *op. cit.*, p. 182.

souvent, il est fort peu probable qu'aucun des deux points de vue puisse être démontré. On considère donc ici que les phrases *Lesse faire a mi* de *I-Rvat. 41* ou *Laise faire moy* de Glarean représentent une expression particulière de cette tradition, au même titre que la *barzelletta* de Serafino Ciminelli, les différentes *villote* déjà citées ou les innombrables fantaisies et *ricercari* composés plus tard sur ce thème, en se contentant d'observer de manière la plus exhaustive possible les différentes expressions de la série *la sol fa re mi* (et non de ses occurrences), sans chercher à les situer dans une relation causale.

Pour tout musicien et/ou poète ayant connaissance de cette tradition, le texte musical (qu'il soit simplement noté, accompagné de *voces* de solmisation ou de paroles traitées par homophonie) et le texte poétique¹ (qu'il s'agisse d'un discours implicite ou du propos même du texte) font nécessairement figure de référents réciproques : on ne peut entendre l'un sans penser à l'autre. De ce point de vue, le refrain de la *barzelletta* de Serafino Ciminelli (*Lassa far a mi* (2x) | *Non ti curare lassa far a mi*) implique la reconnaissance du texte musical *la sol fa re mi*, même si le texte est lu sans être chanté (si tant est que cela puisse être le cas). Le vers « laisse-moi faire, moi je prendrai bien soin de toi » (*Lassa fare a mi* | *chio ti conzero mi ben cosi*) du *tenor* du quolibet polytextuel « Je sun suis/Fila Lucia/Non dormite/O gatto »² utilise le même texte poétique, mais l'actualise par le texte musical. Une *villota* copiée dans le même recueil (« Cantiamo horsu cantiamo »)³ moque implicitement la messe de Josquin, puisque « les femmes, plus enclines aux paroles qu'aux actes, sont inconstantes, la preuve étant qu'elles apprécient une bonne messe et donc entonnent l'air *la re la sol fa re mi* » (*hor piglian dunque el tono La re la sol fa re mi*). Bien que cette *villota* puisse démontrer que la messe « La sol fa re mi » n'est pas nécessairement associée à la phrase *Lassa far a mi* (les *voces* font ici office de titre, comme dans les pièces instrumentales ultérieures qui se réfèrent au thème), il est difficile d'envisager que le chanteur qui, quelques folios plus tard, lisait *lassa fare a mi* sur le même thème n'ait pas corrélé les deux textes. Dans ce cas, l'association de la solmisation à

1 L'expression « *lassa far a mi* » apparaissant le plus souvent dans un contexte poétique, on a privilégié ce terme même s'il a pu être de nature élocutoire comme dans *I-Rvat. 41* et chez Glarean, ou titulaire comme dans les pièces instrumentales.

2 « Non dormite o cacciatori. Tutta la sancta nocte el mio cul mi fa tru tru tru. Chi ha la barba bianca parlar non de' damor. Tocca tocca la channella chio ti tocchero il tetto. El cervel mi fa zorno et nocte et sera. Io non posso piu soffrir questo acerbo mio dolore. La ti fara le corna per mancho dun quattrin. Cucurucu cucurucu. Tintin tienti alla rama et chi vuol morir damore lassa fare ami chio ti conzero mi ben cosi cosi. Non e il piu bello amar che la vicina che la vicina veder si puo la sera et la mattina. Veder si puo la sera et la mattina », *I-Bc. Q. 21*, n° 47, f. 257^v-258^v (*tenor*). Outre *lassa far a mi*, cette *villota* mêle plusieurs allusions à des refrains, *nii* ou incipits connus (ici, *Non dormite o cacciatori* → *Non dormite o peccatori* ; *tienti alla rama* → *tientalora*).

3 « Cantiamo horsu cantiamo et chi dira questi ch'attorno sono. Ch'ognun cantor et musico ce buono qual direno? Perche donna dir si vuole no piu presto un mottett o cosa nuova. Vaghe le donne sono delle parole anzi de facti. Et vedesi la prouva di qualche buona messa lor giova. Hor piglian dunque el tuono la re la sol fa re mi o quest' e buono o questo e buono », *I-Bc Q.21*, n° 1, f. 2-2^v (*cantus*).

la portée sémantique de l'homophonie est beaucoup plus indirecte : si l'on ignore que la messe « La sol fa re mi » est parfois associée à la phrase *lassa far a mi*, la valeur sémantique des *voces* n'est possible que par mise en présence de deux pièces différentes. Il n'est peut-être pas anodin que dans *I-Rvat. 41*, la mention *Lesse faire a mi* se trouve à l'*altus* du Kyrie. Il s'agit en effet de la seule voix qui, au début de cette section, ne commence pas sur le sujet *la sol fa re mi* en valeurs longues (dans le premier Kyrie, l'*altus* ne l'expose littéralement qu'une seule fois, en valeurs diminuées, au *tact. 9*)¹. Ainsi, tandis qu'au *superius*, *tenor* et *bassus*, l'identification de la pièce s'opère par le chant de la solmisation (sur le texte liturgique), elle est rendue possible à l'*altus* par la lecture de la phrase qui revêt une simple valeur péritextuelle. Cette situation est analogue à celle que l'on trouve dans certaines pièces instrumentales, comme le *capriccio a tre* sur *la sol fa re mi* de Vincenzo Ruffo², où le texte des *voces* a une simple valeur titulaire, ces dernières n'existant que de manière musicale. Dans le répertoire, les différentes expressions de la série *la sol fa re mi* évoluent ainsi entre deux extrêmes, l'un strictement poétique (pas de texte musical) et l'autre strictement musical (pas de texte poétique), dont elles peuvent combiner tous les aspects : valeur sémantique immédiate par l'homophonie ou associative par la solmisation, valeur performative du texte poétique et/ou du texte musical, valeur péritextuelle du texte poétique, *etc.* :

Niveaux d'expression de la série *la sol fa re mi*

Serafino Ciminelli I-Bc Q.21, n° 47, f.258v I-Bc Q.21, n°1, f. 2v I-Rvat, ms. 41, f. 38v (sup.) Ruffo, *Capricci a tre* (Lesse faire a mi, altus) La, Sol, Fa, Re, Mi.

Non ti curare
lassa far a mi lassa fare a mi chio ti conzero hor piglian dunque el tono la re la sol fa re mi Kyrie

	texte musical		texte poétique			
			performatif		non-performatif	
			homophonie	solmisation	homophonie	solmisation
Ciminelli		↔				
<i>I-Bc Q.21, n° 47</i>		↔				
<i>I-Bc Q.21, n° 1</i>		↔				
Josquin		↔			miniature (A)	texte liturg. (CTB)
Ruffo		↔				titre

Dans le cadre de la tradition représentée par la série *la sol fa re mi* (comme d'ailleurs dans celle de la série *la mi la sol la sol la mi*³), la valeur sémantique des différentes formes prises par les

1 Josquin, *Missa La sol fa re mi*, p. 35. La notation est d'après le facsimilé, James Haar, *op. cit.*, planche 41b.

2 Vincenzo Ruffo, *Capricci in musica a tre voci*, Milano, Francesco Moscheni, 1564, n° 1, f. 2.

3 Le sujet *la mi la sol | la sol la mi* exploité par Heinrich Isaac dans le motet « Te Rogamus piissimi virgo maria » et dans la messe « O praeclara » (également connue comme « La mi la sol ») et présenté par les seules syllabes *la mi* (*la sol*) dans les versions sans texte. La célèbre lettre du 2 septembre 1502 de Gian à Ercole d'Este, si souvent citée pour évoquer la vitesse avec laquelle composait Heinrich Isaac, accorde (peut-être) une valeur homophonique aux *voces* de cette pièce puisqu'elle la qualifie de « moteto sopra una fantasia nomata la me la so la se la mi lo ». Enfin, cette valeur homophonique apparaît très clairement dans les deux versions de *Frottole IX*, n° 61, et Rés. vm7 676, f. h_{iiii}. Cf. Wiliam Elders, « Zur Frage der Vorlage von Isaacs Messe 'La mi la sol' oder 'O praecla' », p. 9-13.

Textes

voces (*la sol fa re mi* ou *lassa far a mi*) repose sur des rapports associatifs réciproques suffisamment immédiats pour qu'elle ne soit pas dépendante de leur nature ou de leur fonction : la mélodie implicite de la *barzella* de Ciminelli est actualisée par les vers *lassa fare a mi chio ti conzero* ou *hor piglian dunque el tono la re la sol fa re mi* ; ces derniers donnent un sens au titre *la sol fa re mi* du *capriccio* autant que le péritexte de l'*altus* du Kyrie de Josquin ; la phrase *Lesse faire a mi*, bien que chantée sur une autre mélodie, trouve sa valeur hexacordale dans les autres voix de la messe qui chantent *la sol fa re mi* en prononçant Kyrie ; *etc.* À l'inverse, les pièces qui exploitent le potentiel homophonique des séries de *voces* similaires, mais qui ne bénéficient pas d'une telle tradition, sont pleinement dépendantes du degré d'identifiabilité de la combinaison retenue. Ceci appelle une nouvelle distinction. En plus des différents types d'expression d'une série de *voces*, il convient de qualifier la relation qu'entretiennent les deux niveaux de texte (hexacordal et poétique) puisqu'en dépend la compréhension de l'un ou de l'autre. Il serait tentant d'utiliser ici la terminologie mise en place par Gérard Genette (hypotexte et hypertexte), mais la relation entre un texte hexacordal et un texte littéraire ne relève pas exactement (ou pas nécessairement) de la transtextualité. Aussi, lorsqu'il est identifiable, se limitera-t-on à parler de texte-source.

Assez fréquemment, des sujets musicaux sont générés à partir d'homophonies sans que le texte ait nécessairement été produit à cette fin. Le cas le plus évident (et le plus célèbre) est sans doute le motet « Virgo prudentissima » de Josquin où le musicien a élaboré le sujet final à partir du texte *pulchra ut luna electa ut sol* alors que les paroles du *Cantique des cantiques* n'ont bien sûr pas été pensées à cette fin. Il est fort possible que le texte de la chanson « Mi lares vous toujours languir » n'ait pas été pensé pour produire une entrée en imitation sur *mi la re* (et la variante *mi fa re* au *quintus*), mais que le musicien ait profité du potentiel homophonique du texte. De même, la quarte descendante (*la-mi*) qui fait office de sujet dans « La mia impresa » (*Frottole IX*, n° 53) semble relever du choix du musicien et non de celui du poète. Dans tous ces cas de figure, le texte littéraire, qui n'a subi aucune altération graphique, est manifestement le texte-source. N'étant pas conçu dans ce but, il ne produit que rarement plus de deux ou trois *voces* consécutives. À ce titre, des pièces comme « O dolce farfarela » (*I-Vnm, ms. it. IV 1795-1798*, n° 81) posent un sérieux problème d'interprétation : le texte poétique ne subit pas d'altération mais génère une suite de *voces* qui peut déjà faire office de série intentionnelle. Le sonnet *caudato* en acrostiche de Serafino « La vita hormai resolvi » illustre la situation inverse où un texte musical sert de source au texte poétique. A la manière de l'« Oraison à la Vierge » de Jean Lemaire de Belges¹, et de tant d'autres

¹ « **S**alut a vous, Dame de hault paraige | **V**ers qui chascun de tres humble couraige | **R**endre se doit pour bienheurté conquerre | **G**iron de paix Reposoir de suffraige | **N**avire seur, sans peur et sans naufrage | **M**ieux estoffé que pour

prières glosées en acrostiche, Serafino Ciminelli a construit son sonnet *caudato* en plaçant en acrostiche le *Salve Regina*. Toutefois, au lieu d'exploiter le texte littéraire, il a eu recours aux *voces* de l'antienne qui fournit le motif du premier quatrain (*la sol la re*) et celui des deux derniers tercets (*re ut re sol mi re*). Il a par ailleurs ajouté le plus souvent possible des homophonies hexacordales.

Textes-sources musicaux de « La vita hormai resolvi », Serafino Ciminelli

Ce sonnet dispose en réalité de deux textes-sources musicaux puisqu'en premier lieu, le sujet *La sol fa mi re* donne la première syllabe des quatre strophes régulières du sonnet et celle du second vers du tercet additionnel¹. Les *voces* traditionnelles ont donc présidé au choix de la forme poétique

la toison querre | Sente d'onneur de cleric reluctance | Riche rubis bien garny d'innocence | Corde sonnante en harpe davitique | Dirigez cy vostre magnificence | Et recevez mon très humble canticque », Jean Lemaire de Belges, *Œuvres*, J. Stecher (éd.), Louvain, Lever frère et sœur, t. 4, 1891, p. 326. La suite du *Salve Regina* (« Vita dulcedo et spes nostra salve ») est traitée en mésostiches.

1 Cité par Benevenuto Disertori, *op. cit.*, p. 28. Voir également le texte dans Mario Menghini, *op. cit.*, vol. 1, p. 140. On doit à Edward E. Lowinsky (« Asciano Sforza's Life », p. 57-60) d'avoir remarqué que le début des quatre strophes et le deuxième vers du tercet *caudato* donnent *la sol fa re mi*. Le retrait du premier vers du tercet supplémentaire (sur *sol*), qu'il considère comme intentionnel dans une édition romaine de 1503 (Besicken), est une manière assez commune de signaler le troisième tercet des sonnets *caudati* qui est toujours plus court que les autres vers (en général un heptasyllabe). Aussi doit-on recevoir prudemment sa suggestion selon laquelle l'imprimeur romain aurait eu sous les yeux le texte autographe de Ciminelli. Comme le souligne David Fallows (*op. cit.*, p. 182), la présence du *la sol fa re mi* est plus le signe de la diffusion de ce sujet à la fin du XV^e siècle que la preuve d'un lien de la messe avec la cour d'Asciano Sforza. En revanche, son évocation d'une correspondance entre la messe *Ut re mi fa sol la* de Brumel (*ibid.*, n. 20) et l'en-tête de l'édition romaine (« Sonceto xcix artificioso sopra la musica dove piu volte e inserto .Ut. .Re. .Mi. .Fa. .Sol. .La. ») est intenable (Fallows ne semble d'ailleurs pas y croire beaucoup). Cet en-tête ne signifie en effet rien d'autre que « sonnet dans lequel on utilise plusieurs fois les *voces* de solmisation ».

(cinq syllabes pour cinq strophes) et déterminé la transposition du sujet au ton inférieur dans le second quatrain (*sol fa sol ut*), ainsi que la première syllabe (*fa*) du premier tercet. Ainsi, seuls les vers 2 et 3 de cette strophe (sur *mi* et *la*) ne sont pas sujets à un texte-source.

Contrairement à ces situations où le texte-source, qu'il soit musical ou littéraire, est très clairement (ou très probablement) antérieur et indépendant du texte produit, il est assez difficile de distinguer un texte-source du texte lui-même dans la *lauda* de Dammonis et les *frottole* similaires. Si les *voces* y conservent souvent leur graphie originale au détriment de celle du texte poétique, il n'est pas moins fréquent que la situation y soit inversée¹. La syntaxe littéraire inhabituelle et les formulations elliptiques que peuvent générer l'agencement d'un nombre limité de *voces* pourraient suggérer une antériorité du texte musical sur le texte littéraire, mais leur absence d'autonomie contredit cette hypothèse. En effet, à moins de constituer un motif banalisé (ce qui renverrait aux formes traditionnelles), une série de *voces* ne constitue jamais un texte complet et indépendant. La *lauda* de Dammonis est la seule pièce de la liste dressée précédemment dont le texte (précédé de l'en-tête *eiusdem verba*) puisse être attribué avec certitude au compositeur. Ceci suggère fortement qu'en écrivant sa *barzelletta*, le chanoine ait déjà eu à l'esprit le sujet musical qu'il utiliserait pour sa composition *a voce mudade*. Si dans les autres cas, le texte poétique n'a pas nécessairement été produit en même temps que le texte musical, leurs caractéristiques (approximation littéraire et absence d'autonomie musicale) laissent penser que ceux-ci ont été conçus l'un pour l'autre (même si leur réalisation respective est différée). Par ailleurs, les *voces* prennent parfois dans ces pièces une valeur structurante que l'on ne décèle pas dans les autres catégories de compositions liées à un texte-source. Ainsi, dans la *ripresa* de la *barzelletta* de Dammonis, les deux séries *sol mi sol* et *mi fa (fo) mi re* sont respectivement assignées au vers *x* et *y*, donnant la forme poétique *xyyx* (qui est celle d'une *ripresa* de *ballata* et de ses dérivés) :

Sol mi sol disse holoferno
Mi fo mi re assai benigno
Mi fo me re sol son degno
Sol mi sol staro in eterno

De même, dans le *strambotto* de Niccolò Piffaro « *Mi fa sol o mia dea* », les deux séries *mi fa sol* et *la sol la* sont utilisées de telle sorte qu'elles produisent la forme *abababab* (*ottava siciliana*)² :

1 À ce propos, les éditions modernes qui restituent le texte poétique exprimé par les *voces* altèrent sérieusement les possibilités d'analyse des textes-sources (cf. par exemple *Frottole libro nono* (1999) où *La mi la so la* (selon la table en facsimilé) est édité sous la forme « *La mi lasò, lasola mi* », p. 88-89 et 246-247).

2 *Frottole IV*, f. 18. L'auteur anonyme du texte joue ici sur la polysémie de *sol* (seulement ou solitaire). « *Mi fa sol o mia dea viver in stento* » se traduirait par « je me sens seul, ô ma déesse, de vivre dans la peine », mais « *Mi fa sol se tu voi lieto un tuo sguardo* » donne « un seul de tes regards, si tu le voulais, me rendrait heureux ».

*Mi fa sol o mia dea viver in stento
 La sola tua belta che mi divora
 Mi fa sol chio pascho aspro tormento
 La sola crudelta che in te dimora
 Mi fa sol esser al mondo el piu scontento
 La sola tua durezza che me achora
 Mi fa sol se tu voi lieto un tuo sguardo
 Soccori adonque me che amando io ardo*

Si l'on peut imaginer que l'homophonie musicale ait suggéré le sujet littéraire, la forme poétique préside manifestement à l'organisation des séries de *voces*. Il semble ainsi impossible de privilégier l'un ou l'autre niveau de texte comme initiateur de l'invention.

<i>soggetto cavato</i>		association traditionnelle	invention simultanée
par cryptage	par homophonie		
des voyelles	des paroles	des voces	des voces et des paroles
« Hercules dux Ferrarie » ↓ <i>re ut re ut re fa mi re</i>	« electa ut sol » ↓ <i>ut sol</i>	« La vita hormai resolvi » ↑ <i>la sol la re</i>	« lassa far a mi » ↓ <i>la sol fa re mi</i>
			« Lei mi fa fallare » <i>la mi fa fa la re</i>

En résumé, lorsque l'on cherche à apprécier le processus de création de ces pièces, il semble préférable de réserver le terme *soggetto cavato* aux seules productions disposant d'un texte-source manifeste. Ceci concerne bien entendu les compositions basées sur un procédé cryptique analogue à celui de la messe *Hercule dux Ferrariae*. Ne semblant pas avoir été utilisé dans la chanson vernaculaire italienne aux alentours de 1500, ce procédé qui consiste à « tirer [par cryptage] le sujet [musical] des voyelles d'un texte » serait, *stricto sensu*, le seul à devoir être qualifié de *soggetto cavato*. Beaucoup plus hégémonique, le procédé homophonique exige avant tout de distinguer les homophonies générées à partir d'un texte littéraire ou, au contraire, à partir des *voces*. Le premier cas est typiquement illustré par les paroles *electa ut sol* du motet *Virgo prudentissima*. Bien qu'il s'agisse d'une extrapolation de la définition de Zarlino, il est possible de parler d'un « sujet [musical] tiré [par homophonie] des paroles ». Le second cas (inverse) serait le sonnet *La vita hormai resolvi* que l'on pourrait décrire comme un « sujet [poétique] tiré [par homophonie] des *voces* hexacordales ». Toutefois, toutes les relations entre un texte musical et un texte poétique ne se laissent pas réduire à un texte-source (ou ne permettent pas de l'identifier), ce qui interdit d'utiliser la terminologie de *soggetto cavato*. Dans le cas d'une tradition très implantée comme *lassa far a mi/la sol fa re mi*, la phrase et les *voces* peuvent, au moment de la création (et en l'absence de toute démonstration supplémentaire), faire figure de référents réciproques, ce que l'on pourrait qualifier de rapports associatifs traditionnels. Enfin, dans une grosse partie du répertoire vernaculaire

(notamment italien, peut-être à cause du fort potentiel homophonique de la langue), les deux niveaux de texte semblent avoir été inventés simultanément.

Dans les pièces de cette dernière catégorie, la relation entre le texte musical et le texte poétique semble bien éloignée de la démarche cryptographique de Josquin ou de l'imbrication de textes-source mise en place par Serafino Ciminelli. S'il n'est pas impossible d'observer une « proximité de dessein » entre les procédures exploitées par ces derniers et « la désorganisation des signes » ou « la diversification des procès de signifiante » opérées par la Grande Rhétorique¹, il est difficile de faire de même avec la *lauda* de Dammonis et les autres *frottole*². L'homophonie entre les *voces* et un texte poétique n'a rien d'un rébus, et ces deux niveaux de texte impliquent plus une double valeur (musicale et littéraire) qu'un double sens. En revanche, elle peut sans doute être qualifiée de jeu, non seulement parce qu'elle *joue* de la similitude sonore des textes musicaux et poétiques, mais peut-être aussi parce que la collision ou la superposition de plusieurs valeurs dans une seule activité (en l'occurrence le chant) peut revêtir une dimension ludique. Cette dernière n'est pas nécessairement récréative, mais elle est toujours liée à une « règle », aussi rudimentaire soit-elle. Pour que le jeu puisse pleinement fonctionner, il est nécessaire que le chanteur et/ou l'auditeur

1 Ces expressions sont de Paul Zumthor, *Le masque et la lumière*, p. 204 et 206. Les lamentations sur la mort de Johannes Ockeghem (Molinet, Crétin), les nombreuses citations de chansons dans la poésie de Jean Molinet, les relations plus ou moins affirmées entre ce dernier, Antoine Busnois, Loyset Compère et Didier de Verjus, et les incessantes correspondances entre musique et poésie dressées par cette génération constituent autant de supports au rapprochement entre la Grande Rhétorique et les techniques contrapuntiques plus ou moins élaborées de la polyphonie « franco-flamande ». On trouve en effet près de 80 incipits de chansons polyphoniques chez Molinet, cf. Françoise Ferrand, « Le grand rhétoriqueur Jean Molinet et la chanson polyphonique à la cour des ducs de Bourgogne », p. 399 ; doit-on encore rappeler la louange de Crétin où Molinet réunit grammaire, musique et rhétorique ? (« en toy florissent par excellence trois redolentes fleurs qui en moy périssent par vieillesse. L'une est Grammaire qui en moy décline. Musique qui diminue et la Rhétorique dont je ne suis rien trop riche » cf. Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 205 et Françoise Ferrand, *op. cit.*, p. 397) ; ou bien encore que Jean Lemaire de Belges affirmait que « Rhétorique et musique sont une mesme chose » en établissant un parallèle entre Crétin (pour les lettres) et Ockeghem (pour la musique) ? (*Œuvres de Jean Lemaire de Belges*, t. 3, J. Stecher (éd.), Louvain, Lefever frères et sœur, 1885, p. 197-198). Sans doute sur la base de ces rapprochements, Jacques Chailley qualifiait Busnois de « traducteur sonore des Grands Rhétoriqueurs » et considérait certains artifices musicaux de la période comme des « rébus d'école » rédigés sous l'impulsion de « l'ivresse [que procure la sensation d'être] maîtres d'une technique solide de contrepoint » (*Histoire musicale du Moyen-Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 (1^{ère} éd. 1950), p. 298). Avec la même idée, Françoise Ferrand (*op. cit.*, p. 406) évoquait une correspondance entre « musica reservata » et *poesia reservata* ». Plus récemment, Jonathan Beck comparait un abécédaire de Destrées au motet *Virgo caelestis* de Loyset Compère et un poème sur hexacorde de Molinet à la messe « Hercules dux Ferrariae » de Josquin (« Formalism and Virtuosity: Franco-Burgundian Poetry, Music, and Visual Art, 1470-1520 », p. 659-660). Ces parallélismes formels ont pu suggérer des comparaisons plus éloignées, comme chez Jean-Pierre Ouvrard pour qui les rebours composés au milieu XVI^e siècle relèvent de « la jonglerie technique dans l'esprit des Grands Rhétoriqueurs » et, malgré l'absence de virtuosité, sont conçus dans le même esprit et avec une technique proche que leurs palindromes (« Jeu poético-musical : la chanson et sa responce », p. 279). On remarquera toutefois que la plupart des chansonniers réputés bourguignons ont plus probablement été copiés dans le centre de la France (cf. David Fallows, « Jean Molinet and the Lost Burgundian Court Chansonniers of the 1470s », p. 37-40), ce qui invite à quelque prudence quant à des rapprochements trop rapides.

2 Sans se référer à la Grande Rhétorique, Kund Jeppesen semblait considérer « Sol mi sol » comme une *lauda* particulièrement artificieuse en parlant à son propos de « [musica] reservata », *op. cit.*, p. LII.

(s'il existe) sachent ce qu'implique le système hexacordal. Bien sûr, la reconnaissance d'une syllabe dans le *gammut* (par exemple *la* sur *Alamire*, *Dlasolre* ou *Elami*) est favorisée par le texte chanté qui la prononce, mais la valeur de cette reconnaissance est intrinsèquement liée à la connaissance du système. Entendre différentes hauteurs exprimées par le même texte est probablement intéressant, mais savoir pourquoi cela est possible l'est certainement plus. Ainsi, aussi simple soit-elle, l'homophonie entre un texte hexacordal et un texte poétique se présente comme un jeu dont l'intérêt est fonction de la connaissance musicale de ses acteurs.

On retrouve dans le répertoire de la *frottola* la trace de cette valeur de la solmisation. Une *ballata* du *Frottole libro sexto*¹ met en scène des chanteurs « étrangers » qui revendiquent une pratique « savante et mesurée » (*cum ingegno e gran misura*) et, à ce titre, la caractérisent de plusieurs attributs. Si comme tout musicien, ils maîtrisent les deux catégories de musique haute et basse (*hor alto hor basso*), ils ont également la capacité de chanter dans plusieurs modes et en mesure (*a piu modi cum misura*), dans les trois hexacordes (*Noi cantiamo per b molle | per b quadro et per natura*) et de passer avec douceur d'une *vox* à l'autre sur une même *littera*, c'est-à-dire de chanter les nuances (*In el fa e in el b mi | nel se fa si dolcemente*)². La conclusion de ces deux *stanze* présente deux corollaires importants de ces qualités musicales. Répété « jour et nuit », ce chant « savant » ôte « toute peine d'un cœur las et affligé » (*chogni cor afflicto et lasso | levarem dogni altra cura*) mais, surtout, « ceux qui n'éprouvent rien à son audition et ne s'en préoccupent

1 « Forestieri ala ventura | giunti siam a Roma sancta | ciaschedun di nui si canta | a piu modi cum misura || Noi cantiamo per b molle | per b quadro et per natura | cosa alcuna a nui non tolle | el cantar che sempre dura | cum ingegno e gran misura | giorno et note hor alto hor basso | chogni cor afflicto et lasso | levarem dogni altra cura || In el fa e in el b mi | nel se fa si dolcemente | che de dire fa la mi | non se cura mai la gente | chi al cantar non se risente | non è homo non è vivo | de virtute e nudo e privo | chi de musica non cura || Chi depinge el paradiso | pieno el fa di soni e canti | con piacer cum dolce riso | canta tutti in ciel i sancti | canta anchora i dolci amanti | canta anchora i dolci amanti | lor affani et lor dilecti | bel cantar si te dilecti | dalcun mal mahaver pagura || La virtude de humiltade | de la vostra signoria | e sua grande humanitade | rengratiar non se potria | che dignita la se sia | de udir sti nostri canti | dio ve dia a tutti quanti | vanitade e bona ventura », *Frottole VI* (1505 more veneto/1506), f. 43^v-44, texte d'après Antonio Lovato (éd.), *Frottole libro sexto*, p. 98. Se référant aux *canti carnascialeschi* qui reposent souvent sur un double sens plus ou moins explicitement obscène, William F. Prizer en a fait une interprétation « grivoise » tout en considérant les *forestieri* comme chanteurs professionnels, cf. « Facciamo pure noi carnevale », p. 185-187 et 205. Bien que Federico Ghisi ait intégré cette pièce à son étude sur la tradition *carnascialesca* (*I Canti carnascialeschi nelle fonti musicale del XV e XVI secolo*, p. 130-131), le texte de cette *frottola* ressemble fort à celui d'une *lauda* (seule s'y oppose la référence aux « dolci amanti » et Ghisi fait la même remarque au propos de la musique). Les « Forestieri ala ventura » arrivés dans la ville sainte évoquent autant (sinon plus) des pèlerins que des chanteurs professionnels, à la manière de ceux mis en scène dans une *frottola* de Tromboncino (*Frottole VIII*) : « Fate ben gente cortese | Aste povere peregrine | che venute siam tapine | da lontan nostro paese || Per andar a Roma sancta | Havem preso el gran camino [...] » ou des très célèbres « Lancredine » et « Lanzi pellegrini. »

2 Dans ce contexte, les deux vers peuvent se traduire par « dans le [B]fa et le Bmi, on le fait [chante] si doucement ». En ne prenant en considération que la seconde *stanza* « In el fa e in el b mi | nel se fa si dolcemente | che de dire fa la mi | non se cura mai la gente », Rudolf Schwartz a lu dans cette *ballata* une dérision de la solmisation (*op. cit.*, p. XIII). Il semble pourtant que si « les gens ne s'inquiètent jamais de dire *fa la mi* (c'est à dire n'ont pas besoin de solmiser), c'est avant tout parce qu'ils maîtrisent « en douceur » le passage du *fa* au *mi*.

pas, sont dépourvus de vertus » (*chi al cantar non se risente | non è homo non è vivo | de virtute e nudo e privo | chi de musica non cura*). Une autre *frottola*¹, déjà évoquée pour son usage de quelques homophonies hexacordales, propose un programme de pédagogie musicale qui, classiquement, commence avec l'enseignement de la main décrite comme une « bonne théorie » (*Ma prima che si vegna | el canto a cominciare | ci vol dotrina degna | la man ben imparare*) et est immédiatement associé à l'apprentissage de la notation (*Hor nota la figura [...] questo tenor chio quadro*). Les deux dernières strophes de la *frottola* sont d'ailleurs consacrées à des conseils sur la qualité du papier et de la plume. Comme souvent, le plain-chant précède le chant figuré, mais la connaissance de la solmisation constitue chaque fois le cœur du propos (rien n'est dit des consonances, sinon une mise en garde du *fa* contre *mi* : *il fu dur contra el mi*). Ce savoir, qui est aussi le signe d'un bon maître d'école (*e dicono che le un salto [?] | dun bon mastro di scola*), englobe avant tout la maîtrise des hexacordes par nature et par bécarre², puis celle des nuances³, l'hexacorde par bémol étant relégué à la fin de la pièce et présenté comme un exercice plus difficile (*Del b mol non ne parlo [...] se pur volete uxarlo | bixogna gran presteza*). Par la suite, le texte traite

1 « E un buon cantar serave | pur chabi bella chiave | et una meta sola || Ma prima che si vegna | el canto a cominciare | ci vol dotrina degna | la man ben imparare | aciò poi nel solfare | tu sappi far la mi || Hor nota la figura | se vol cantar lizardo | el fa vol per natura | la chiave del b quadro | questo tenor chio quadro | se afa adogni viola || Adverte aqueste voce | che in tutto el canto piano | non son note piu dolce | de fa la mi in soprano | vadi pur a salda mano | et fenger sappi el mi || Alcuni pur vorave | seguir la man nel alto | e per natura grave | cantar un bon contralto | e dicono che le un salto | dun bon mastro di scola || Questo dir non rifiuto | le bon assai sapere | ma un b quadro acuto | ha pur un bel tenere | fa el canto col dovere | e questo piace a mi || Deste mutatione | alcun usar procura | ame non pare bone | se non van per natura | perche e una pastura | da gente pazza e fola || Saper vorria ben questo | se al canto si conviene | nel montar esser presto | et sel si canta bene | quando li cantor tiene | il fu dur contra el mi || El canto figurato | diletta a piu persone | pur che sia ben cantato | sian le chiave bone | el contra col bordone | fan la gorza che vola || Dician del contraponto | che si dolce e soave | se algun lha ben in pronto | canta sotto ogni chiave | o sopra acuta o grave | fa sempre dolce el mi [...] Del b mol non ne parlo | chel mio cantar no apre | se pur volete uxarlo | bixogna gran presteza | al fin ti da dolceza | et fa tegni la cola [...] », *I-Vnm ms. it. XI 66, f. 52*. Texte d'après Rodolfo Renier, « Rassegna bibliografica (Rudolf Schwarz, *Die Frottole im 15 Jh.*) », p. 303-304. Ce texte est légèrement différent de celui proposé par Torrefranca.

2 Les deux vers « el fa vol per natura | la chiave del b quadro » sont intrigants. La traduction la plus immédiate serait « par nature, le *fa* demande la *clavis* de *Bcarré* ». Or, le *Bcarré* implique *Cfa* (hexacorde par bécarre) tandis que le *fa* par nature (*Ffa*) exclut tout recours au *B* qui n'existe pas dans l'hexacorde par nature. Chanter *Ffa* en pensant un *B* carré suppose une pensée heptatonique (avec un *Bmi* sous *Cfaut*) particulièrement précoce. À moins bien sûr que « per natura » ne désigne pas un hexacorde, mais un chant « naturellement » pensé dans l'hexacorde par bécarre.

3 Ce passage mérite également d'être discuté. En effet, le narrateur affirme que « certains ont recours aux nuances » (« Deste mutatione | alcun usar procura »), mais il semble ne pas leur accorder une grande considération puisqu'il affirme qu'elles « ne lui paraissent pas bonnes lorsqu'elles ne sont pas faites par nature » (« ame non pare bone | se non van per natura ») et les qualifie de « nourriture pour les fous » (« perche e una pastura | da gente pazza e fola »). Toutefois, la suite du texte montre qu'il ne s'agit pas là d'un rejet définitif. Selon le « professeur », le chant dans l'hexacorde par bémol est difficile et exige une grande maîtrise, mais procure, lorsque l'on y parvient « une grande douceur » (« se pur volete uxarlo | bixogna gran presteza | al fin ti da dolceza »). Si le rédacteur de ce texte pensait réellement dans le couple hexacordal nature/bécarre (donc de manière très moderne), l'hexacorde par bémol impliquait une transposition du système diatonique (et non pas des nuances) qui pouvait paraître complexe. Plutôt qu'un rejet des nuances, il semble que l'auteur met en présence deux systèmes musicaux : le premier est diatonique et concerne les apprentis, le second est hexacordal et concerne les chanteurs plus avancés.

de la notation mensurale, du *tactus* et des proportions. Ce type de texte semble avoir continué à être en vogue durant un certain temps puisque la chanson de Perissone Cambio (Venezia, 1545), citée par James Haar en relation à la messe de Josquin, tient un discours similaire. La profession du musicien est de « chanter les *villanelle* et d'enseigner (en peu de temps) la main avec les notes *la sol fa re mi* »¹. De ces trois *frottole*, seules les deux dernières ont recours à l'homophonie pour produire un texte musical (si l'on en croit Fausto Torrefranca et James Haar). En revanche, toutes utilisent une combinaison de *voces* pour désigner le système hexacordal en tant que tel (*dire fa la mi ; aciò poi nel solfare | tu sappi far la mi ; t'imparo la mano | con quelle note: la sol fa re mi*) et l'intègrent à un discours « savant » (*cum ingegno ; dotrina degna*) et/ou pédagogique.

Il n'est donc pas impossible d'envisager qu'au-delà du jeu, l'utilisation de *voces* dans le texte d'une composition polyphonique puisse faire office de motif banalisé renvoyant à la revendication d'une musique « savante » ou « classique » (au sens le plus strict d'une pratique musicale liée à un enseignement, et donc soumise à une théorisation propédeutique, et non en opposition à une musique populaire). Associé à la dénonciation de l'orgueil, cette hypothèse évoque fortement le passage de la préface du *Laude libro primo* dans lequel Innocentius Dammonis appelle à « une efficacité des paroles » et à « un chant bien agencé avec ces paroles » (*& verborum vim & cum verbis modulatam quamdam cantilenam*) et génère une intéressante intertextualité avec le discours convenu sur les vertus de la musique exprimé par le sous-titre du *Laude libro primo*. De même que la *frottola* de *Frottole VI* utilise la solmisation (entre autres) pour qualifier une musique capable de « délasser un cœur affligé » (*chogni cor afflicto et lasso | levarem dogni altra cura*) et, si l'on extrapole, « propre aux hommes vertueux » (*de virtute e nudo e privo | chi de musica non cura*), Innocentius Dammonis dénonce l'orgueil et le vice (*de superbia luciferi*) dans une *lauda* basée sur les *voces* qu'il présente dans un livre de musique conçu pour le « délassement des tourments » (*curarum dulce lenimen*) et dédié à un « homme de qualité » (*musica ars optimum quemque semper decuit*).

¹ « Madonne, l'arte nostra è di cantare | le villanell', e dar la letione. | Manco d'un hora t'imparo la mano | con quelle note: la sol fa re mi | Ch'io saccio molto bene l'arte fare | Da gamaut voglio cominciare | passar natura con perfectione [...] », cf. *supra*, p. 365.

Innocentius Dammonis, « Virtu che fai », *Laude I*, n° 36, f. 35v-37

The score is divided into two systems, f. 35v and f. 37. Each system contains three vocal parts: Cantus (top), Tenor (middle), and Bassus (bottom). The lyrics are written below the notes, with some words appearing in multiple lines of music. The Cantus part includes a section with the word 'Virtu' and a 'responde' section. The Tenor and Bassus parts have similar lyrics, often with variations in phrasing. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

f. 35v [Cantus]

2 Virtu Ove tu alberghi
 3 che fai
 4 in questo miser mondo
 5 & che ti fa le spese
 6
 7 *Virtu responde*
 8 Vado Povera
 9
 10 dispersa gente
 11 in ciascun mersa quasi
 12 in ciascun mersa quasi
 13 al
 14 paese fondo
 15 ove [pour la] che [reprise] se do ove che

f. 36 Tenor

2 Virtu che fai
 3 in questo miser mondo
 4 & che ti fa le spese
 5
 6 Vado Povera
 7
 8 dispersa gente
 9 in ciascun mersa quasi
 10 in ciascun mersa quasi
 11 al
 12 paese fondo
 13
 14
 15

f. 36 Bassus

2 Virtu Ove tu alberghi
 3 in questo miser mondo
 4 & che ti fa le spese
 5
 6 Vado Povera
 7
 8 dispersa gente
 9 in ciascun mersa quasi
 10 in ciascun mersa quasi
 11 al
 12 paese fondo
 13
 14
 15

f. 37

16 Che te inimica al tuo stato iocondo
 17 Che fai tutto lanno e ciascun mese
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24 Luxuria Vigilo
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 710
 711
 712
 713
 714
 715
 716
 717
 718
 719
 720
 721
 722
 723
 724
 725
 726
 727
 728
 729
 730
 731
 732
 733
 734
 735
 736
 737
 738
 739
 740
 741
 742
 743
 744
 745
 746
 747
 748
 749
 750
 751
 752
 753
 754
 755
 756
 757
 758
 759
 760
 761
 762
 763
 764
 765
 766
 767
 768
 769
 770
 771
 772
 773
 774
 775
 776
 777
 778
 779
 780
 781
 782
 783
 784
 785
 786
 787
 788
 789
 790
 791
 792
 793
 794
 795
 796
 797
 798
 799
 800
 801
 802
 803
 804
 805
 806
 807
 808
 809
 810
 811
 812
 813
 814
 815
 816
 817
 818
 819
 820
 821
 822
 823
 824
 825
 826
 827
 828
 829
 830
 831
 832
 833
 834
 835
 836
 837
 838
 839
 840
 841
 842
 843
 844
 845
 846
 847
 848
 849
 850
 851
 852
 853
 854
 855
 856
 857
 858
 859
 860
 861
 862
 863
 864
 865
 866
 867
 868
 869
 870
 871
 872
 873
 874
 875
 876
 877
 878
 879
 880
 881
 882
 883
 884
 885
 886
 887
 888
 889
 890
 891
 892
 893
 894
 895
 896
 897
 898
 899
 900
 901
 902
 903
 904
 905
 906
 907
 908
 909
 910
 911
 912
 913
 914
 915
 916
 917
 918
 919
 920
 921
 922
 923
 924
 925
 926
 927
 928
 929
 930
 931
 932
 933
 934
 935
 936
 937
 938
 939
 940
 941
 942
 943
 944
 945
 946
 947
 948
 949
 950
 951
 952
 953
 954
 955
 956
 957
 958
 959
 960
 961
 962
 963
 964
 965
 966
 967
 968
 969
 970
 971
 972
 973
 974
 975
 976
 977
 978
 979
 980
 981
 982
 983
 984
 985
 986
 987
 988
 989
 990
 991
 992
 993
 994
 995
 996
 997
 998
 999
 1000

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

offese al fondo

che fai [pour] [la reprise]

Per che non regni piu come solevi

non regni piu come solevi

Perche non regni piu come solevi

& altre offese al fondo

che fai Per che non regni piu come solevi

Al tempo anticho de to

Al tempo anticho de to

Al tempo anticho de to

Al tempo anticho de to

Al tempo anticho de to

Al tempo anticho de to

45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59

Secunda pars

degna sorte Ove son gli homini degni che tu havevi

degna sorte Ove son gli homini degni che tu havevi

sorte Ove son gli homini degni che tu havevi

degna sorte Ove son gli homini degni che tu havevi

Verte f.26v

Superbia & avaritia

f.37

Superbia &

f.36v

Superbia & avaritia

f.37

Superbia & avaritia

60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73

Le porte
me han serata
In questi tempi brevi
Le mie ragon
son manchate
& scorte
Et le vie son

Le porte
me han serate
In questi tempi brevi
Le mie ragon
son manchate
& scorte
Et le vie son

Le porte
me han serate
in questi tempi brevi
Le mie rason
son manchate
& scorte & le vie

Le porte
me han serate
In questi tempi brevi
Le mie razione
son manchate
& scorte
& le vie son

74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87

le storte
De le mie schole
inciascaduno loco
Che sol a bacho a venere
si fa gioco

si storte
dele mie schole
In ciaschaduno locho
Che sol a bacho a venere
si fa gioco

son si storte
De le mie schole inciaschaduno loco
Che sol a bacho a venere
si fa gioco

si storte
de le mie schole
inciaschadum locho
Che sol a bacho a venere
si fa gioco

3. Pétrarque, Laura et la vertu

La vertu, contrepartie implicite de l'orgueil dénoncé dans *Sol mi sol*, a été traitée par Innocentius Dammonis dans le dialogue « Virtù che fai in questo miser mondo », imprimé quelques folios plut tôt dans le *Laude libro primo* (n° 36, f. 35^v-37). Le texte de ce sonnet *caudato* est disposé avec soin sous les quatre parties avec, au *cantus*, l'ajout d'une didascalie (*Virtù responde*) qui souligne la nature dialoguée du texte, mais également la dimension allégorique d'une vertu personnifiée par les exécutants. Ayant perdu son autorité (*Perche non regni piu come solevi | Al tempo anticho de to degna sorte*) et abandonnée de tous (*Ove son gli homini degni che tu havevi*), cette dernière répond à des questions qui sont l'occasion d'aborder des thèmes déjà rencontrés au cours de cette étude : la dénonciation de « la luxure, de la gourmandise et des jeux [de hasard] » (*Luxuria gulla & giochi & altre offese*) ; l'admonestation des hommes qui suivent « des chemins si éloignés des enseignements [de la vertu] qu'en chaque lieu, on ne s'intéresse qu'à Bacchus et à Venus » (*Et le vie son si storte | De le mie schole inciaschadun loco | Che sol a bacho a venere si fa gioco*) ; et, bien sûr, la mise en garde contre « l'orgueil et l'avarice [dont] les portes ont emprisonné la vertu » (*Superbia & avaritia Le porte | me han serata*) :

Virtù che fai in questo miser mondo [?]
Vado dispersa in ciascun paiese
Ove tu alberghi & chi te fa le spese [?]
Povera gente mersa quasi al fondo

Che te inimica al tuo stato iocondo [?]
Luxuria gulla & giochi & altre offese
Che fai tutto lanno & ciascun mese [?]
Vigilo stento & son ridotto al fondo

Perche non regni piu come solevi
Al tempo anticho de to degna sorte [?]
Ove son gl[i]homini degni che tu havevi [?]

Superbia & avaritia Le porte
me han serata In questi tempi brevi
Le mie ragion son manchate & scorte

Et le vie son le [si] storte
De le mie schole in ciaschadun loco
*Che sol a bacho a venere si fa gioco*¹

¹ On donne ici le texte du *cantus* (et de l'*altus* pour les 2^e et 4^e vers du deuxième quatrain). Quelques variantes graphiques apparaissant dans les autres parties, notamment au *tenor*, témoignant de l'origine du typographe : *Ove tu alg[b]erghi & chi te fa le spexe* ; *Al tempo anticho de tua degna sorte* ; *me han serate* ; *Le mie rason son manchate*.

3.1 La mise en musique d'un dialogue versifié

Le sonnet *caudato* ne diffère du sonnet simple que par l'ajout au schéma usuel (*abba abba cdc dcd*)¹ d'un troisième tercet (*cee*) dont le premier vers est un heptasyllabe (et non un hendécasyllabe). Ce tercet supplémentaire prend souvent une valeur de péroraison, apportant une conclusion au propos des quatre premières strophes. Depuis le XIV^e siècle, le sonnet *caudato* a été privilégié pour traiter du registre comique ou burlesque², mais au début du XVI^e siècle il était également bien représenté dans la littérature de dévotion³. Ainsi, bien qu'à cette période *Virtu che fai* semble avoir été l'unique sonnet *caudato* inclus dans un recueil de *laude* polyphoniques, et qu'il ne semble avoir été précédé que par une unique *frottola* de Bartolomeo Tromboncino⁴, sa présence dans le *Laude libro primo* n'est sans doute pas extraordinaire. Pour mettre en musique ce dialogue moral, le chanoine a opté pour un traitement assez atypique. Outre sa longueur (avec 87 brèves au total, il s'agit de l'une des plus compositions les plus développées du *Laude libro primo*⁵), l'aspect le plus marquant de cette *lauda* est certainement l'alternance de textures dans la *prima pars* où chaque question-réponse est actualisée par l'opposition entre un *bicinium* et un *tutti* (premier quatrain) ou entre deux *bicinia* de tessitures différentes (deuxième quatrain). Les questions (vers impairs) sont chantées par le *cantus* et le *tenor* (A et C) et les réponses (vers pairs) par l'effectif complet (B) puis par l'*altus* et le *bassus*⁶. Dans cette partie du sonnet, les sections sont en outre clairement signalées par des barres verticales (accompagnées le cas échéant de signes de reprise) et des cadences simultanées très marquées. Cette organisation est moins explicite dans les tercets. Tandis que le

1 Afin de distinguer les schémas de rimes des formes musicales, les premiers sont désignés par des minuscules italiques (*abba*), les secondes par des majuscules (ABC). On les combine ainsi *Aa*, *Ab*, *etc.*

2 Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, p. 245.

3 Des 24 sonnets imprimés dans la *Colletanio De Cose Nove Spirituale* compilée par Niccolo Zopino (Venezia, Giorgio Rusconi 1513, 1^{ère} éd. Venezia, Zopino, 1509), 10 sont *caudati* (« *Ecce salutis tempus acceptabile* », n° 2, f. A_{ii} ; « *Voi che guardi a questi morti intorno* », n° 4, f. A_{ii}^v ; « *Oime fortuna perche ti lamenti?* », n° 6, f. A_{iii} ; « *Ave maria virgo gloriosa* », n° 8, f. A_{iii}^v ; « *Che guardi tu lectore contemplo te* », n° 13, f. b_i ; « *Morte: chi pichia: i son io: & chi: la vita* », n° 15, f. b_i^v ; « *I son quel primo padre il qual formato* », n° 17, f. b_{ii} ; « *Morte che fai? nol vedi? mieto: & che* », n° 19, f. b_{ii}^v ; « *Voi che cercate in questo mondo honore* », n° 21, f. b_{iii} ; « *O voi che sete in questa valle obscura* », n° 23, f. b_{iii}^v). Profitant du tercet supplémentaire pour optimiser la mise en page, l'éditeur a placé sur chaque page un sonnet simple et un sonnet *caudato*, ce qui explique peut-être la proportion presque égale des deux formes dans cette édition. Le sonnet « *Voi che guardate* » a questi morti intorno attribué à Castellano Castellani dans *La canzona de morti* (Firenze, s.n., s.d, cf. William F. Prizer, « Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song », p. 217) et le *Benedicite Domine in virtute* (*sonecto sopra la benedictione della messa*) de Serafino Ciminelli (Mario Menghini (éd.), *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, p. 21) sont également *caudati*.

4 *Frottole VII*, n° 4, f. 4, « *Accio che il tempo e i cieli* », (B.T.).

5 La pièce la plus longue du recueil compte 118 brèves parfaites (« *Verbum caro factum est* », n° 11, f. 11^v-14). Contrairement à « *Virtu che fai* » dont la structure est entièrement basée sur une invention libre (si ce n'est la présence d'un motif de tête dans les sections A-E), cette pièce est organisée sur un *tenor* strophique.

6 Plus que la présence du texte sous les quatre parties, la succession d'une question exprimée par le *cantus* et le *tenor* et d'une réponse par l'*altus* et le *bassus* implique la présence d'au moins deux chanteurs, ce qui constitue un cas unique dans le recueil.

premier se distingue nettement, les deuxième et troisième (qui constituent une *seconda pars*) ne sont séparés que d'une brève cadence suivie d'une pause qui ne se distingue que faiblement des articulations intermédiaires. Le chanoine n'y a en outre pas retenu le principe de variation d'effectif. La question (1^{er} tercet) est à quatre parties comme sa réponse (2^e et 3^e tercets). Le sonnet *caudato* est ainsi adapté à une forme semble-t-il assez unique parmi les sonnets mis en musique au début du XVI^e siècle : « |: A | B :||: C | D :| E | F G » (Aa-Bb-Ab-Ba | Ca-Db-Cb-Da | Ecdc | Fdcd Gcee). Chaque strophe est dotée de sa propre musique et les répétitions minimisées puisqu'elles ne concernent que la seconde partie de chaque quatrain.

On sait combien, avant 1510, le contraste était fort entre l'immense production poétique de sonnets et la relative rareté de leur mise en polyphonie¹. Aussi peu nombreuses soient-elles, les compositions de sonnets témoignent néanmoins d'une réelle tradition formelle². Dans les sources antérieures à 1508, celles-ci utilisent le plus souvent la forme « A | B :||: C » (avec une réalisation « |: Aa-Bb-Bb-Ca :| Ac-Bd-Cc Ad-Bc-Cd »)³, parfois dotée d'une *coda* répétant une ou plusieurs fois le dernier vers du 1^{er} quatrain⁴ ou du 2^d tercet⁵ sur une section C' ou D. Des formes d'apparence moins répétitives apparaissent de temps à autre, notamment dans la composition des tercets⁶ ou,

1 Rubsamen considère la parution des *Canzoni novi* de Andrea Antico en 1510 comme le moment à partir duquel le sonnet prend de l'importance dans le répertoire polyphonique (*Literary sources*, p. 6). Cette observation semble confirmée par Kund Jeppesen qui relève 2 sonnets dans *Frottole II*, 2 dans *Frottole III*, 6 dans *Frottole IV*, 3 dans *Frottole V*, 2 dans *Frottole VI*, 4 dans *Frottole VII*, 2 dans *Frottole VIII*, 3 dans *Frottole IX* et 11 dans *Frottole XI* (Cf. *Die Mehrstimmige italienische laude*, p. XXVII). Jusqu'en 1509, Petrucci n'a donc publié que 24 sonnets en neufs livres, alors qu'il en a publié 11 en 1512. Le cas précoce du sonnet pétrarquien « Pace non trovo » consigné dans *F-Pn fr. 15 123* (chansonnier Pixérécourt) est discuté par Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 1, p. 125 (musique dans vol. 3 p. 1-2). Ceci ne signifie bien entendu pas qu'avant 1510, les innombrables sonnets non notés n'aient pas pu être chantés comme en témoigne Serafino Ciminelli qui affirmait avoir chanté dans sa jeunesse les « sonetti canzoni e Trionfi » de Pétrarque en s'accompagnant au luth (cf. Nino Pirrotta, « Before the Madrigal », p. 243 et Fiorella Brancacci « Il sonetto nei Libri di frottole di O. Petrucci (1504-1514) I », p. 181-182).

2 Fiorella Brancacci, *op. cit.*, p. 194-199, propose une table détaillée des formes utilisées dans les sonnets imprimés par Petrucci.

3 Dans les livres de *Frottole* de Petrucci imprimés avant 1508 (*I-VIII*), ceci concerne *Frottole IV*, n° 7, f. 7, « Va posa larcho e la pharetra amore » ; *Frottole IV*, n° 19, f. 14, (sans texte, *Modo de cantar sonetti*) ; *Frottole IV*, n° 21, f. 15, « Ben che inimica e tediosa sei » (*Sonetto* seulement dans l'édition de 1505) ; *Frottole IV*, n° 23, f. 16, « Mentre che a tua belta fisso dimoro » (M.C.) ; *Frottole IV*, n° 51, f. 30, « Chi vede gir la mia dea » (même musique que *Frottole IV*, n° 21), *Frottole V*, n° 8, f. 9, « Piu volte mi son messo » (*Per sonetti*), *Frottole VI*, n° 32, f. 18, « Ingrata donna a la mia pura fede » (*Per sonetti*).

4 *Frottole III*, n° 30, f. 28v-29, « Ite caldi sospiri » (*Modo de dir sonetti*, Io. Brocco). De manière intéressante, la fin du dernier quatrain est signalée par un signe de congruence (*) qui le sépare de la double répétition du dernier vers sur D (A | B :||: C*D) ; *Frottole VII*, n° 6, f. 6, « A prender mia donna ho fatto prova » (B.T.) ; *Frottole VII*, n° 63, f. 51v-52, « Haria voluto alhor che di lontano » (Pietro da Lodi).

5 *Frottole VII*, n° 8, f. 8v, « Se io te adimando ma promessa mai » (B.T.) ; *Frottole VIII*, n° 12, f. 10v-11, « Se per chieder merce gratia simpetra ». *Frottole VIII*, n° 55, f. 54, « Chi vi dara piu luce occhi mei lassi » (la section D n'a pas de texte, mais le dernier vers du 2^d tercet est rapportée dans *Bossinensis I*, n° 36, f. 26v. Le sonnet *caudato* de Bartolomeo Tromboncino *Frottole VII*, n° 4, f. 4, « Accio che il tempo e i cieli » (B.T.) peut être placé dans cette catégorie puisque le tercet supplémentaire est chanté sur une *coda* autonome « A | B :||: C | D ».

6 *Frottole II*, n° 3, f. 4v-5, « Queste quel locho amore » (Franciscus Vene orga.) suit la forme « A | B :||: C | DEF »,

plus rarement, dans celle des quatrains¹. Dans un seul cas, chaque vers des quatrains et tercets est disposé sur une musique différente². L'usage le plus commun semblait donc être de chanter les quatrains et les tercets sur la même musique (avec ou sans répétition interne), ces derniers pouvant également être répétés sur une musique autonome. Le sonnet *caudato* ne faisant qu'ajouter un tercet au schéma habituel, Innocentius Dammonis aurait aisément pu s'appuyer sur l'une ou l'autre de ces formes. Il lui eût suffi de répéter une troisième fois la musique assignée aux tercets en aménageant le passage du vers heptasyllabique³ ou, comme Bartolomeo Tromboncino l'a fait de manière très économe dans « Accio che il tempo e i cieli » (ci-contre), de composer une nouvelle section pour ce tercet supplémentaire⁴.

Les choix compositionnels du chanoine n'entretiennent pourtant que peu de relations avec les sonnets édités antérieurement par etrucci. La disposition de chaque strophe sous une polyphonie différente semble inédite, et si l'on trouve une répétition interne dans les quatrains, elle ignore les rimes embrassées en préférant ABAB à ABBC (les seuls sonnets ne respectant pas le modèle « Bb-Bb » sont signalés *infra*, n. 2 et 3). Par ailleurs, l'introduction d'une *secunda pars* aux folios 36^v-37 est assez intrigante. Le découpage du texte qu'elle impose ne s'explique ni en termes quantitatifs, ni

c'est-à-dire la forme conventionnelle augmentée de parties indépendantes pour chacun des vers des tercets. *Frottole III*, n° 42, f. 45^v-46, « Si morsi donna el tuo labro suave » (*Per sonetti*) et *Frottole IV*, n° 28 f. 18^v, « Pensa donna chel tempo fugge al vento » (*Sonetto* seulement dans l'édition de 1505, N.P.) sont imprimés sous la forme « A :||: B », mais « A » est en réalité composé sur le modèle « ABBC ». Seul « B » est à proprement parler *durchkomponiert*. La forme musicale de ces sonnets correspond donc à : « A[BBC] :||: DEF ». C'est également le cas de l'unique sonnet de *Laude II*, n° 17, f. 15^v-16, « Eterno mio signor » (Tromboncino), réimprimé dans les *Canzone nove* (Antico, 1510, n° 25, f. 23) avec le texte « Quando fia mai quel di felice » (*Sonetto*, BT).

- 1 *Frottole II*, n° 33, f. 38, « Piu volte fra me stesso », *Frottole V*, n° 58, f. 53, « Sio sedo alombra amor », *Frottole VI*, n° 10, f. 9^v, « Ben che la facia al quanro lieta » (*Per sonetti*). Ce dernier sonnet possède une forme assez atypique puisqu'il suit la disposition « |: Aa-Bb-Ab-Ca :| Ac-Dd-Cc Ad-Dc-Cd ».
- 2 *Frottole V*, n° 55, f. 50^v, « El colpo che mede tu sguardo », « |: Aa-Bb-Cb-Da :| Ec-Fd-Gc Ed-Fc-Gd (Hd) ».
- 3 L'hendécasyllabe italien étant caractérisé par une accentuation sur la dixième syllabe, et non par le nombre de syllabes, il est tout à fait courant d'adapter sur la même musique des vers de longueur différente.
- 4 Avec son ambitus très restreint (deux octaves) et ses trois parties supérieures presque égales, la *frottola* de Tromboncino pourrait évoquer les *voci mutate* si sa polyphonie ne reposait sur des matériaux mélodiques différents et si ses parties internes n'étaient « haussées ». *Bassus* : 9° (do₂-ré₃), *tenor* : 11° (sol₂-do₄), *altus* 9° (sol₂-la₃), *cantus* : 8° (do₃-do₄). La forme adoptée pour ce sonnet *caudato* est caractéristique du modèle traditionnel appliqué aux sonnets simples : « A | B :||: C » (*tact.* 1-13). Au *cantus*, une corde de récitation de 5 ou 6 minimes, suivie d'une formule cadentielle, est assignée à chaque section (respectivement do₄, mi₃ sol₃), permettant une perception très claire de son organisation tripartite. L'élaboration du tercet supplémentaire témoigne d'une attention tout aussi formelle. L'irrégularité de l'heptasyllabe est marquée par une brève formule mélodique introductive (*tact.* 13-17) tandis que les deux vers suivants (réguliers) sont de nouveau chantés sur une corde de récitation de 5 minimes et une clause (*tact.* 17-21 et 21-25). Reprenant la tradition des *code* que l'on trouve dans plusieurs sonnets réguliers, Tromboncino ajoute à ce tercet une *cauda* constituée de la formule de l'heptasyllabe.

On remarquera que le texte de cette *frottola* est assez atypique puisque l'auteur du sonnet se met en scène comme un écrivain (*chi hor scrive*) s'adressant au lecteur (*lettor cortese*). Cette apostrophe confère au texte une forte dimension élocutoire qui semble avoir été actualisée par le musicien au moyen de ces cordes de récitation.

Bartolomeo Tromboncino, « Accio che il tempo e i cieli », *Frottole VII*, n° 4, f. 4

Accio che il tempo e i cieli & adversi
 Non facian di chi hor scrive accerbe prede
 Con quel cortel con cui morte si diede
 Scrisse qui in terra questi flebil versi
 La causa fu che havendo i giorni persi
 In longa servitu senza mercede

Et a un scoglio de impieta sparsa fede
 E i mar de pianto homai gliochi sumersi
 Non potendo piu al fin fal duol patire
 Per esser privo di veder quel sole
 Che gli fe grato il mal dolce il morire
 Cossi essendo sue spene al tutto sole

Per non morir ognhor volse morire
 Che morte giova a chi la brama e vole

 Ma se di me ti dole
 Fa per pieta un suspir lettor cortese
 E si troppo ami imparala alle mie spese

en termes formels. Contrairement à Adrian Willaert qui, un demi-siècle plus tard dans la *Musica nova*, avait séparé en deux parties les quatrains et les tercets des sonnets de Pétrarque¹, Innocentius Dammonis a regroupé les deux quatrains et le premier tercet dans la *prima pars*, et isolé les deux tercets restants dans la *secunda pars*. Au lieu de conserver la forme du sonnet *caudato* qui suggère deux parties à peu près égales (2x4 et 3x3 vers), il a ainsi composé une *prima pars* pour 11 vers et une *secunda pars* pour 6 seulement (dont l'heptasyllabe, beaucoup plus court que les autres). Bien qu'il s'agisse de l'unique mention d'une *secunda pars* dans le *Laude libro primo*, le texte musical interdit de penser qu'elle puisse équivaloir un *residuum* qui, dans le recueil² comme ailleurs, désigne classiquement toutes les prolongations d'un texte musical au verso d'une double page. En effet,

1 Pour les sonnets pétrarquiens de la *Musica Nova*, Adrian Willaert a composé une *prima pars* pour les deux quatrains et une *secunda pars* pour les deux tercets, cf. Lewis Lockwood, « Willaert [Vuigliart, etc.], Adrian [Adriano] ».

2 « O madre del signore », n° 28, f. 26^v-28 ; « Maria del ciel regina », n° 30, f. 29-30 ; « Maria madre de dio », n° 32, f. 31-32 ; « Anima che del mondo », n° 57, f. 55-56.

Textes

chacune des sections de la *prima pars* est caractérisée par la présence d'un même sujet mélodique qui, en quelque sorte, fait office de « motif de tête ». Chacune des sections (A-E) commence ainsi par une variation sur le même thème (*sol fa mi re* ou *la sol fa mi*) traité en imitation (*tact.* 1-3 et 16-18), en doublure de tierce (*tact.* 8-9), en miroir (*tact.* 34-35) ou en contrepoint simple (*tact.* 25-26). Si ce motif apparaît également de temps à autre dans la seconde partie, il n'y joue jamais le rôle structurel qui lui incombe dans la première (où il est également utilisé au cours de la polyphonie). Bien au contraire, les deux derniers tercets commencent sur des textures homorythmiques (*t.* 56 à l'exception du *tenor* et *t.* 73) qui contrastent fortement avec l'écriture plus linéaire des variations de la *prima pars*.

« Virtù che fai », marqueurs mélodiques et/ou contrapuntiques des différentes sections

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. Measure numbers are indicated above the staves. The lyrics are written below the corresponding measures.

System 1: Measures 1, 2, 3, 8, 9, 16, 17, 18, 25, 26, 27.
 Lyrics: Virtù che fai... Ove tu alberghi... Vado dispersa... Povera gente... Che te inimica... Che fai tutto... Luxuria gulla... Vigilo stento

System 2: Measures 34, 35, 36, 41, 42, 43, 47, 48.
 Lyrics: Perche non regni... Al tempo anticho... Ove son gli homini...

System 3: Measures 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69.
 Lyrics: Superbia & avaritia Le porte me han serata In questi tempi brevi Le mie ragion son...

System 4: Measures 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82.
 Lyrics: Et le vie son si storte De le mie schole... Che sol a bacho...

La disposition du texte étant particulièrement problématique dans la *secunda pars*, (par exemple *tact.* 77-82 où l'*altus* est en complet décalage avec le reste de la polyphonie), on donne ici la disposition du texte sous le seul *cantus*.

En outre, tandis que chaque vers des deux quatrains bénéficie d'une section clairement identifiable, ceux des tercets sont traités de manière plus complexe. Introduit par le motif de tête comme toutes les sections de la *prima pars*, le premier tercet ne bénéficie d'une césure marquée qu'entre ses 2^e et 3^e vers (*t.* 46), la séparation des 1^{er} et 2^e étant exprimée par une cadence (*cantus, tenor, bassus*) mais affaiblie par la linéarité de l'*altus* (*t.* 40-41). La perception {*cd*}+*c* est renforcée par l'homorythmie en valeurs brèves de *c*. Il en va de même du tercet supplémentaire où l'heptasyllabe ne se distingue du 2^e vers que par le contour mélodique et la succession rapprochée de consonances parfaites (*t.* 74-75, octaves entre le *bassus* et l'*altus* et quintes masquées avec le *tenor*) qui génère un bref allègement de la densité contrapuntique. De manière moins marquée que dans le premier tercet, les 2^e et 3^e vers sont séparés par une cadence (*cantus* et *bassus*) qu'atténue un départ en quinconce. En revanche, le deuxième tercet est traité sans aucun respect de la versification. Les seules césures explicites interviennent au milieu des 1^{er} et 2^e vers (*t.* 59-60 et 65). Il ne s'agit pas là d'une confusion. La versification est en effet respectée par des mouvements cadentiels (*t.* 63, *cantus, tenor, bassus*) et/ou mélodiques (*t.* 67, particulièrement *cantus* et *bassus*), mais peu sensible en regard des fortes articulations des *t.* 59-60 et 65.

« *Virtu che fai* », relation des formes musicale et poétique

forme poétique																												
1 ^{er} quatrain		2 ^d quatrain		1 ^{er} tercet			2 ^e tercet			3 ^e tercet																		
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>e</i>																
<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>																									
tact. 1-7 (7)	8-15 (8)	16-24 (9)	25-33 (9)	34-41 (8)	42-46 (5)	47-55 (9)	56-63 (8,5)	63-67 (5)	68-72 (5.)	73-4 (2.)	75-79 (4.)	80-87 (8)																
cantus																												
forme musicale																												
[prima pars] motif commun à chaque début de section																												
A				B		C		D		E			secunda pars															
F				G																								
tact. .1-7.	.8-15.		16-24		25-33		34-41		42-46		46-55		56-60		60-63		63-65		65-7		68-72		73-74		75-79		80-87	
C	cad.		cad.::		cad.		::		cad.s		cad.s		cad.		s		(c.) cad.s		cad.s		cad.s		cad.s		cad.			
A			cad.::				cad.::				cad.s		cad.				cad.s		cad.s		cad.s				cad.			
T	cad.		cad.::		cad.		::		s		cad.s		cad.		s		(c.) cad.s		cad.s		cad.s		s		cad.			
B			cad.::				cad.::				cad.s		cad.				cad.s		(c.)s		cad.s		s		cad.			
question		réponse		question		réponse		question		question		réponse		réponse		réponse		réponse		réponse		réponse		réponse		réponse		

s = pauses séparant deux vers, sauf dans le 2^e tercet où les pauses sont ; cad. = cadences.

L'attitude d'Innocentius Dammonis envers le sonnet *caudato* n'a donc rien en commun avec celle de Bartolomeo Tromboncino qui, on l'a vu, a composé une polyphonie dont la forme (« A | B :: C + D ») adhère étroitement à celle du texte. La nature dialoguée du sonnet retenu par le chanoine a de toute évidence motivé le choix formel, qu'il s'agisse de la localisation des articulations ou de l'alternance d'écriture à quatre et deux voix. Il ne faut toutefois pas voir là une volonté de mettre en scène le dialogue puisque les questions et réponses sont indifféremment chantées en *bicinium* ou en *tutti*. Plus simplement, le contraste littéraire est exprimé par un contraste

musical. L'inégalité des articulations dans les tercets, le choix d'inclure le premier d'entre eux dans la *prima pars* et de le relier aux quatrains par l'usage d'un motif de tête, ainsi que l'apparente irrégularité du deuxième tercet ne peuvent se comprendre dans une perspective purement formelle. En revanche, ils prennent tout leur sens si l'on considère ce sonnet non pas comme une forme, mais comme un discours. La séparation des deux parties permet de mettre en évidence les deux principaux protagonistes du dialogue : *Virtù* (*prima pars*) et *Superbia* (*secunda pars*). La vertu et l'orgueil faisaient déjà l'objet de la *barzilletta* observée précédemment (même si la première y est implicite). Ce couple conflictuel n'est pas seulement présenté ici comme une dénonciation, mais également comme un exposé pédagogique (dont le dialogue est l'expression par excellence). Le premier quatrain expose la situation mondaine de la vertu : « Vertu, que fais-tu dans ce misérable monde ? Où loges-tu et qui te nourrit ? » (*Virtu che fai in questo miser mondo* [?] [...] *Ove tu alberghi & chi te fa le spese* [?]) ; le second quatrain s'interroge brièvement sur les causes de cette situation avant de revenir à la première thématique : « Qui s'oppose à ton bonheur ? Que fais-tu durant l'année ? » (*Che te inimica al tuo stato io condo* [?] [...] *Che fai tutto l'anno & ciascun mese* [?]). Si l'origine de la perte d'autorité de la vertu dans le monde a été évoquée au début de ce quatrain (*Luxuria gulla & giochi & altre offese*), elle fait pleinement l'objet du premier tercet : « Pourquoi ne règnes-tu plus comme aux temps passés de ton noble destin ? Où sont passés les hommes qui t'accompagnaient » (*Perche non regni piu come solevi | Al tempo anticho de to degna sorte* [?] [...] *Ove son gl[i]homini degni che tu havevi* [?]). Ce tercet étant entièrement interrogatif, il est tout à fait logique de ne pas y intégrer des changements textures. En outre, l'organisation {*cd*}+*c* est justifiée puisqu'elle correspond aux deux questions. Leur réponse est donnée par les deux derniers tercets, c'est-à-dire par la *secunda pars*. Le contraste question-réponse n'est alors plus exprimé par l'alternance d'effectif, mais par le changement de matériau musical. L'apparition de l'orgueil sur un mode assez déclamatoire (t. 56) en est d'autant plus efficace. Contrairement aux strophes précédentes où chaque idée est exprimée par un seul vers (ou deux dans le premier tercet), les deux tercets exposent la réponse de manière assez indépendante de la versification. Après avoir désigné les responsables de cette situation (*Superbia & avaritia*) « qui l'ont enfermée » (*Le [loro] porte | me han serata*), la vertu dénonce le comportement des hommes : « Dans ce temps fugitif, ils ont oublié mes arguments » et leur « chemins sont si éloignés de mes enseignements » (*In questi tempi brevi | Le mie ragion son manchate & scorte || Et le vie son le [si] storte | De le mie schole in ciaschadun loco*). Le dernier vers apporte la conclusion : dans le monde temporel « on ne s'intéresse qu'à Bacchus et Vénus » (*Che sol a bacho a venere si fa gioco*). Les articulations de la *secunda pars*

et la présence de deux majuscules au milieu des vers montrent que le chanoine n'a nullement pris en compte la versification, mais bien l'organisation du discours.

Tandis que les fameux *Modo de dir sonetti* (et *Per sonetti*) de *Frottole III, V, VI* et *Modo de cantar sonetti* de *Frottole IV* ont pu suggérer qu'au début du XVI^e siècle, le sonnet ne bénéficiait que d'une « relation purement formelle entre le texte et la musique »¹, la *lauda* d'Innocentius Dammonis semble témoigner d'une conception diamétralement opposée. Entièrement axée sur la dimension discursive du texte, elle ne saurait être considérée comme un simple exercice banalisé répondant à un usage convenu. Les répétitions |: AB :| et |: CD :| dans les quatrains sont les seules concessions faites à la tradition strophique des sonnets polyphoniques. Néanmoins, en abandonnant le modèle « |: ABBC :| », elles respectent l'organisation du dialogue. Dans cette perspective, le parallélisme presque exact entre l'organisation du texte poétique et celle du texte musical n'est pas sans évoquer la *dispositio* rhétorique. Les éléments ainsi disposés (oppositions question/réponse, vertu/orgueil) sont le fruit d'une *inventio* qui, si l'on file la métaphore, est réalisée musicalement par les oppositions de textures ou de matériaux mélodiques. En adoptant de tels procédés pour mettre un dialogue en polyphonie, Innocentius Dammonis n'était pas nécessairement novateur. De la précoce *ballata* de Niccolò da Perugia « Donna, posso io sperare » (à 2)² aux *frottole* plus tardives comme « Amor che fai » (à 4)³, en passant par la fameuse chanson de Busnois « Terrible dame » (à

1 Nino Pirrotta, « Before the Madrigal », p. 243. Dans le même ordre d'idée, Gustave Reese considérait que le « sonnet musical est la forme la plus régulière et la plus modélisée (*schematic*) », *Music in the Renaissance*, p. 161. Composés par des musiciens appartenant à des générations différentes, les sonnets copiés dans *I-Vnm 1795-1798* (le ms. date probablement des années 1520, cf. Francesco Luisi, *Apografo miscellaneo marciano*, p. XIX sq.), sont d'excellents témoins de la diversification formelle dont a bénéficié le sonnet à partir des années 1520 : « O morte ? Holà ! Perché mi fuggi ? » (n° 6, Francesco Patavino) et « Amor che fai ? Occido et poi do vita » (n° 28), tous deux en forme de dialogue sont dépourvus de répétitions, chaque strophe bénéficiant de sa propre musique. Les autres sonnets (non dialogués) témoignent de formes plus strophiques. Le n° 74 « Per fuggir la mia morte » de Marchetto Cara (sur un texte de Giovanni Muzzarelli) reproduit la forme classique « A | B :||: C » ; le n° 27 « Muovesi 'l vecchiarel canuto et bianco » de Bartolomeo Tromboncino (texte de Pétrarque), « |: A :| (quatrains) B | : C :| D (tercets : Bc-Cdc Bd-Ccd + coda Dd) » ; enfin le n° 45 « Duo intrepidi guerrier et franchi » se présente sous l'aspect « |: A :| (quatrains) | : B :| (tercets) » mais est en réalité conçu comme « |: ABB'C :||: Dcdc :| ».

2 *Codex Mancini*, Lucca, Archivio di Stato ms. 184, n° 23, f. 55. Transcription dans Nino Pirrotta et Ettore Li Gotti, « Il Codice di Lucca: II. Testi letterari », p. 150. Le facsimilé est édité par John Nâdas et Agostino Ziino, *The Lucca Codex. Codice Mancini. Introductory Study and Facsimile Edition*, Lucca, Libreria musicale italiana editrice, 1990.

3 *I-Vnm 1795-1798*, n° 40. Transcription dans Francesco Luisi (éd.), *Apografo miscellaneo marciano*, p. 93-94. Bien que dépourvue de texte, la composition est manifestement pensée sous la forme d'un dialogue entre le *cantus* et l'*altus* (*tenor* et *bassus* forment un accompagnement continu). Francesco Luisi propose une version personnelle du texte, élaborée à partir du *capitolo* « Amor che vuoi ? » mis en musique par Bartolomeo Tromboncino (*Canzoni nove*, Andrea Antico, Roma, 1510, f. 24^v-25) dont le texte est publié par le même auteur dans *La musica vocale nel Rinascimento*, p. 304-305. Signalé par les lettres D et A (*donna* et *amore*) au dessus du *cantus*, le dialogue de la *frottola* à trois voix de Tromboncino est traité par une succession de courtes phrases, mais sans changements de textures (cf. l'édition moderne et le facsimilé dans Alfred Einstein et Abram Loft, « Andrea Antico's "Canzoni Nove" of 1510 », p. 337). *I-Vnm 1795-1798* contient plusieurs autres dialogues utilisant l'alternance des voix, mais toujours de manière assez fugitive. Les textures à quatre y sont dominantes. Outre les deux sonnets déjà cités « O morte ? Holà ! Perché mi fuggi ? » (n° 6, Francesco Patavino) et « Amor che fai ? Occido et poi do vita » (n° 28), on pourra

4)¹, on rencontre de temps à autre des alternances de voix (solistes ou *bicinia*) associées à des conversations. Toutefois, en assignant à chaque interlocuteur une ou plusieurs parties de la polyphonie, la plupart de ces compositions² visent à représenter le dialogue, une intention bien différente de celle d'Innocentius Dammonis qui en reproduit l'organisation.

3.2 Le laurisme et la vertu

Il est tentant de rapprocher le sonnet « Virtù che fai » de la tradition des prosopopées dialoguées commençant sur une interpellation (qui trouve peut-être son origine dans le vers de Dante *Morte, che fai? che fai, fera Fortuna ?*³) puisque plusieurs pièces plus ou moins contemporaines du *Laude libro primo* utilisent des textes dont l'incipit ressemble étonnamment à celui du texte utilisé par Dammonis (« Morte che fai ? » ou « Amor che fai ? », ainsi que leur variantes « Morte che vuoi ? » ou « Amore che vuoi ? »)⁴. Cependant, l'identification de l'auteur de

voir « Hayme amor hayme fortuna » (n° 5, fra Ruffino Bartolucci, C-T / A-B). Sans viser à l'exhaustivité, on peut enfin rappeler « Morte che voy ? » dans le ms. *F-Pn Rés. Vm7 676* daté de 1502 (f. 52^v-53) où la mort (*TB*) répond « te bramo » à la question (*CATB*) et quelques autres cas cités par Fausto Torrefranca : « Dal letto me levava per servir el signor (*TB*) Alhor quand' arivava la grua suo servido (*CA*) (Torrefranca, *op. cit.*, p. 434) et « [A la pesca] Dove andaremo alhora bona ? (*ST*) A la peschera de madona (*AB*) (Torrefranca, *op. cit.*, p. 420) .

- 1 *Chansonnier Pixérécourt*, F-Pn ms. fr. 15123, f. 159^v-160. La reproduction numérique est disponible en ligne <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007335q.langFR>. Le dialogue n'est présent qu'au début de la chanson (*tact.* 1-17) où la dame est chantée par le couple *superius/tenor* et l'homme par les deux *contra*. Chaque couple de voix évolue en sixtes parallèles. La portée de l'indication « faux bourdon », au dessus de la partie de *cantus*, n'est pas entièrement claire. Selon l'acceptation courante du terme, elle ne saurait décrire seulement les couples en 6^{tes} puisqu'il manque une voix. Si la plupart des commentateurs la considèrent comme une indication canonique, l'ajout d'une voix « improvisée » n'est pas sans poser quelques problèmes. En conservant l'effectif à 4 de la chanson et la tessiture des voix, il est impossible d'insérer une voix supplémentaire à la quarte inférieure de la voix la plus aigüe de chaque couple : en dessous du *contra* aigu, le *tenor* ou le *cantus* devrait descendre au *Dsolre gravis* (*tact.* 12) de même qu'en dessous du *superius*, l'un ou l'autre *contra* devrait monter au *Csolfa super acutus* (*tact.* 7 et 8). Par ailleurs, l'intervention dans le dialogue d'une voix supplémentaire affaiblirait considérablement la dimension dramatique de la composition. Il n'est donc pas impossible que le « faux bourdon » désigne ici simplement le parallélisme des deux couples de voix (pour l'hypothèse d'un calembour avec le texte « que vous fault ? », cf. Manfred F. Bukofzer, « Fauxbourdon Revisited », p. 25-26). Comme la *lauda* de Dammonis, la chanson exploite, en plus de l'alternance des voix, un motif mélodique commun aux questions et réponses (ce motif évoque celui de *Virtu che fai*, mais de manière trop allusive pour en tirer une conclusion). Sur l'indication « faux bourdon » de la chanson, cf. Ernest Trumble, *Fauxbourdon, an Historical survey*, vol. 1, Brooklyn, Institut of Medieval Music, 1959, p. 16 et Catherine Brooks, « Antoine Busnois, Chanson Composer », p. 114.
- 2 Une partie des références précédentes sont citées par David Nutter et John Whenham, « Dialogue ». Outre Niccolò da Perugia, Busnois et fra Ruffino d'Assisi, ceux-ci mentionnent « Son io, donna » de Bernardo Pisano (*Musica di Meser Bernardo pisano*, Fossombrone, Petrucci, 1520) et « O Morte » (*Canzoni Frottole [...] Libro II de la Croce*, Roma, Dorico, 1531) qu'ils attribuent à fra Pietro da Hostia (la source donne « F. P. », cf. *I-Bc R.138*, f. 13^v-14, http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/viewscheda.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_R138/&id=8086).
- 3 « Doglia mi reca ne lo core ardire », *Rime* (CVI, 90), t. 3, p. 221.
- 4 Il existe de très nombreux textes ayant de tels incipits. Pour ceux qui ont bénéficié de mises en polyphonie, voir par exemple le *strambotto* de Serafino Ciminelli « Morte che fai ? Che non pigli questa spoglia » (attribué à Heinrich Isaac dans le *chansonnier de Ségovie* (Catedral, Archivo Capítular, sans cote, n° 151) et anonyme dans les autres sources (*F-Pn Rés. Vm7 676*, f. 85^v-86 et *I-PERC*, ms. 431 (ou *G.20*), f. 46^v-47) ainsi que les pièces déjà mentionnées de *I-Vnm 1795-1798*, « Amor che fai ? » (n° 40) et « Amor che fai ? Occido et poi do vita » (n° 28), de Bartolomeo Tromboncino « Amor che vuoi ? » (*Canzoni nove*) et de *F-Pn Rés. Vm7 676*, « Morte che voy ? ».

ce sonnet *caudato* permet de cerner avec plus de précision le contexte intellectuel dans lequel celui-ci a vu le jour. Celui-ci s'avère assez éloigné du cadre dévotionnel que suggérerait l'insertion du sonnet dans une anthologie de *laude* polyphoniques. En effet, « Virtù che fai » apparaît avec deux autres sonnets *caudati* (« Volve natura nella nostra etade » et « Ventura idio el proverbio dice ») au début d'une édition des *Trionfi* de Pétrarque commentée par Bernardo Lapini Illicinio (del Monte Illicinio ou Montalcino), imprimée en 1497 à Venise par Bartolomeo Zani, et corrigée par Niccolò Peranzone (ou Riccio Marchesiano)¹. Originaire de Monte Santa Maria de Montecassiano près de Macerata dans la Marche d'Ancône², ce contemporain d'Innocentius Dammonis est l'auteur des trois sonnets qui font immédiatement suite à sa lettre au lecteur :

El sopradicto Nicolo Peranzone altramente Riccio Marchasiano

In laude del Petrarcha & de Laura.

Volve natura nella nostra etade | Mandare in terra un novo & verde lauro | Per far nascer de se un bel thesauro | Non gia terrestre in cui natura cade || O quanto e da lodar quella beltade | Che el nome spande: dal mare indo al Mauro | Qual dono piu eccellente over quale auro | Possette iciel donarci inveritade || Apollo gode col Parnaso insieme | Del bel poema altero & glorioso | Desceso dal suo fonte & sacro seme || El mondo piange ogni hora desdignoso | Vedendo esser privato & forte geme | De doi amanti senza alchun resposo || O seculo famoso | Che simil coppia possiedesti in terra | Felice fosti de admosa guerra.

In laude dela virtu

Ventura idio el proverbio dice | Li matti regnano oggi in quantitate | Miser quello hom che cade povertade | Che trova pocha fede & meno amice || Un tempo fo ameno & assai felice | Che solo virtu regnava in le ciptade | Ma oggi assai si loda & presto cade | Havendo persa ogni sua radice || Denari & bel vestire oggi si extima | El povero virtuoso e discacciato | El meschin cade: el matto ascende in cima || El falso: el ladro: el giotto: e apprezzato | El lhom che ama Dio si sprezza in prima | Chi peggio fa collui vien laudato || Richeza: forza: & stato | Se adora al mondo per idio & fama | Virtute a lospedal merce si chiama.

Dialogo dela virtu

Virtù che fai in questo miser mondo? | Vado dispersa in ciaschun paese | Ove tu alberghi & chi te fa le spese? | Povera gente mersa quasi al fondo || Chi te inimicha al tuo stato iocondo? | Luxuria: gola: giochi: & altre offese | Che fai tutto lanno & ciaschun mese? | Vigilio: & stento: & mai non me ascondo || Perche non regni piu come solevi? | Al tempo anticho de tua degna sorte? | Ove son gli homini degni che tu havevi? || Superbia & avaritia le porte | Me han serrate in questi tempi brevi | Le mie

1 *Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarcha [...] & correcte per misser Nicolo Peranzone [...]*, Venezia, Bartolomeo de Zani [Zanni], 1497.

2 L'origine du texte utilisé par Dammonis n'a pas été identifiée par les critiques du *Laude libro primo*. Certains y ont trouvé des qualités vénitiennes (cf. Jonathan Glixon, *op. cit.*, p. 27), tandis que d'autres ont suggéré de l'attribuer à Dammonis lui-même (cf. Francesco Luisi, introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 33 et *Laudario Giustiniano*, vol. 2, p. CXLIV).

ragione son manchate & scorte || Et le vie son si storte | Delle mie scole in ciascheduno loco | Che solo a Baccho & a Venere si fa ioco¹.

Le texte de Pétrarque établi par Niccolò Peranzone semble avoir connu un certain succès et a bénéficié de nombreuses réimpressions dont plusieurs reproduisent le péri-texte du folio a₁^v de l'édition de 1497². Ces sonnets ne semblant apparaître dans aucune autre source, il est fort probable que les *Trionfi* édités par Peranzone en soient l'unique canal de diffusion. La troisième réédition de Bartolomeo de Zani n'a pas pu servir de modèle à Innocentius Dammonis puisqu'elle est datée du 25 février 1508 *more veneto* (donc 1509) et est donc postérieure à l'unique exemplaire conservé du *Laude libro primo* sorti des presses de Petrucci le 7 juillet 1508. Néanmoins, une décennie après l'*editio princeps*, l'accès au le *Dialogo dela virtu* était relativement aisé. Celui-ci avait été imprimé dans au moins quatre éditions. Toutes celle qu'il a été possible de consulter (1497, 1500, 1503, 1508 et 1515)³ rapportent la même leçon (avec quelques variantes grammaticales).

1 *Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarcha*, Venezia, 1497, f. [a^v].

2 La notice du *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* présentant Niccolò Peranzone comme l'éditeur des *Trionfi, sonetti e canzone*, Milano, Antonius Zarotus, 1.VIII.1494 est inexacte. La première intervention du Marchigiano dans la tradition pétrarquienne semble bien dater de 1497 (cf. Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, p. 134-136). Avant que ne s'impose la version aldine, le texte et le paratexte des diverses éditions des *Trionfi* et du *Canzoniere* étaient assez fluctuants. Les trois sonnets introductifs ne sont donc pas présents dans toutes les éditions du texte établi par Niccolò Peranzone. Outre l'édition de 1497, ceux-ci sont également imprimés dans les versions suivantes :

- *Triumphii de Misser Francescho Petrarcha con li Sonetti correcti novamente*, Venezia, Bartolomeo Zani, 28 avril 1500 (il s'agit d'une édition corrigée de 1497).

- *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti & canzone*. [...] *Ac etiam con lo comento del eximio misser Nicolo Peranzone* [...], Venezia, Albertino da Lissona Vercellese, 26 septembre 1503. Je remercie Michele del Prete d'avoir contrôlé la présence des sonnets dans cette édition et de m'en avoir transmis le texte.

- *Petrarcha con doi commenti sopra li Soneti & Canzone*. [...] *Ac etiam con lo Comento del eximio miser Nicolo Peranzone: o vero Riccio Marchesiano sopra li Triumphii* [...], Milano, Ioanne Angelo Scinzenzeler, 20 août 1507. Les trois sonnets sont signalés dans Giancarlo Petrella (éd.), *Il Fondo Petrarcesco della Biblioteca Trivulziana*, p. 93.

- *Opera del preclarissimo Poeta miser francesco Petrarcha con li commenti sopra li Triumphii: Soneti: & Canzone* [...], Venezia, Bartholomeo de Zanni, 15 février 1508.

Le paratexte d'une seconde édition de 1508, imprimée sous le même titre que celles de 1503 et 1507, diffère quelque peu de la tradition initiée par Bartolomeo de Zani en 1497. Bien que cette version utilise le texte de Niccolò Peranzone, aucun de ses trois sonnets n'y apparaît (*Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone. El primo del ingeniosissimo misser Francesco Philelpho. Laltro del sapientissimo misser Antonio da Tempo novamente addito. Ac etiam con lo comento del eximio Misser Nicolo Peranzone, overo Riccio Marchesiano sopra li Triumphii, con infinite noue acute & eccellente expositione*, Venezia, Gregorio de Gregori, 20 novembre 1508).

Les trois sonnets de Niccolò Peranzone ont continué à être diffusés après 1508. On les retrouve en 1512 (*Opera del preclarissimo poeta miser Francesco Petrarcha* [...] Milano, Ioanne Angelo Scinzenzeler, 1512 [rééd. de 1507], cf. Giancarlo Petrella (éd.), *op. cit.*, p. 95) et en 1515 dans une nouvelle réédition de Zani (*Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarcha* [...] Venezia, Augustino de Zanni, 1515). Le *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone*, imprimé à Venise en 1522 par Bernardino Stagnino, est en revanche une réédition de la version de 1508 de Gregorio de Gregori et ne contient donc pas les sonnets).

3 Il n'a pas été possible de consulter l'édition de 1507.

« Virtù che fai », variantes textuelles entre *Laude I* et les éditions des *Trionfi*

<i>Trionfi</i> , 1497	rééditions (1500-1515)	<i>Laude I</i> , 1508
2 Vado dispersa in ciaschun paese		(CATB/4) in ciascun paiese
3 Ove tu alberghi & chi te fa le spese?		(C/2) che ti fa le spese (T/2) algerghi... che ti fa le spese
5 Chi te inimicha al tuo stato iocondo?	(1503) inimica	(CT/2) che te inimica
6 Luxuria: gola: giochi: & altre offese		(AB/2) Luxuria gulla & giochi
7 Che fai tutto lanno & ciaschun mese?		(CT/2) ciascun
8 Vigilio: & stento: & mai non me ascondo	(1500, 1503) vigilo	(AB/2) Vigilo stento & son ridotto al fondo
10 Al tempo anticho de tua degna sorte?		(CAB/4) to degna
12 Superbia & avaritia le porte		(CATB/4) Le porte
13 Me han serrate in questi tempi brevi		(C/4) me han serata (CAB) In questi
14 Le mie ragione son manchate & scorte		(CA/4) ragion (T) rason
15 Et le vie son si storte		(C/4) le
16 Delle mie scole in ciascheduno loco	(1503) in ciaschaduno	(CATB/4) De le mie schole inciaschaduno (B/4) inciaschadun (AB/4) locho
17 Che solo a Baccho & a Venere si fa ioco		(CATB/4) Che sol a bacho a venere ... gioco

Le texte du *Laude libro primo* diffère de celui des éditions pétrarquiennes en de rares points, seule la modification du dernier vers du deuxième quatrain étant significative. La substitution de *ascondo* par *fondo* (*abba'* au lieu de *abba*) est peu correcte puisqu'elle appauvrit la rime. À l'exception de l'ajout d'une esperluette au deuxième vers du second quatrain, les autres variantes sont d'ordre strictement typographique ou idiomatique et peuvent être attribuées à l'intervention de l'atelier de Petrucci. Si la version utilisée par Dammonis peut paraître la plus proche de l'édition de 1503, l'altération du second quatrain interdit toute certitude quant à la source du chanoine. Il est possible que la modification lui soit imputable, mais il est tout aussi possible qu'il ait utilisé une copie élaborée à partir de l'une des quatre éditions des *Trionfi* incluant les sonnets disponibles à cette date. Malgré cette incertitude, l'absence probable d'une diffusion de « Virtù che fai » en dehors de la tradition éditoriale initiée en 1497 incite à prendre en considération l'hypothèse selon laquelle le chanoine aurait décidé de mettre en polyphonie le sonnet *caudato* après la lecture des *Trionfi*.

Bien que l'on ne dispose que de peu de données biographiques sur Niccolò Peranzone, celui-ci apparaît comme un auteur à l'éclectisme fascinant. Il fut l'un des nombreux éditeurs et correcteurs de Pétrarque qui, à la fin du XV^e siècle, participèrent à la restauration du texte des *Trionfi* et du *Canzoniere*, ainsi qu'à la diffusion des commentaires de Bernardo Lapini (*Trionfi*, 1^{ère} éd. Bologna, Annibale Malpigli, 1475) et ceux de Francesco Filelfo (136 premiers vers du *Canzoniere*, 1^{ère} éd. Bologna, Sigismondo de' Libri, 1476) complétés par Girolamo Squarciafico (1^{ère} éd. Venezia, Piero di Piasi, 1484)¹. Bien que le frontispice de l'édition de 1497 désigne Niccolò Peranzone comme le correcteur de l'ouvrage, le colophon des *Trionfi* attribue ce rôle au théologien et inquisiteur

1 Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, p. 64-65 et 122-136.

franciscain Gabriele Bruno (dont le texte était paru chez Piero di Piasi à Venise en 1491) et celui du *Canzoniere* au prêtre padouan Girolamo Centone (*id.*, 1490)¹. Il est probable que le colophon de 1497 ait été reproduit mécaniquement. Niccolò Peranzone n'est signalé comme correcteur dans un colophon que dans l'édition du *Canzoniere* de 1500 (*Finisse li sonetti de Misser Francescho Petrarca corretti & castigati per me Nicolo Peranzone*). Pour autant, les éditions de 1497 et 1500 ne reproduisent pas mécaniquement les textes de 1490 et 1491. Selon Paolo Trovato, elles témoignent de la volonté d'expurger le texte pétrarquien des tournures et graphies septentrionales qui caractérisaient les éditions antérieures². Les éditions plus tardives qui présentent Peranzone comme l'auteur d'un commentaire (*con lo comento del eximio misser Nicolo Peranzone*) sont abusives puisqu'elles reproduisent les textes de Lapini et Filelfo/Squarciafico. Ainsi l'auteur du sonnet utilisé par Dammonis doit surtout être considéré comme l'éditeur en charge d'établir un texte plus « authentique ».

En outre, on lui doit une description manuscrite de la Marche d'Ancône (*De laudibus Piceni sive marchiae Anconitanæ libellus*)³ et trois ouvrages imprimés entre 1518 et 1523 à Ancône chez le même éditeur (Bernardinus Gueralda) : un traité médical sur la mémoire (*De memorie naturalis reparatione*)⁴, une description de représentations théâtrales et de fêtes célébrées à Florence en 1514

1 *ibid.*, p. 61.

2 *ibid.*, p. 134-136. Cette révision du texte est particulièrement sensible en 1500. Sur les commentaires de Lapini et Filelfo-Squarciafico, voir également Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul comento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*, p. 58-59 et 67, et surtout Carlo Dionisotti, « Fortuna del Petrarca nel Quattrocento », p. 70-88 et Luca Marozzi, « Tra da Tempo, Filelfo e Barzizza: biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al canzoniere di Petrarca », p. 164-166.

3 Édité par Giuseppe Colucci, « Nicolai Peranzoni De laudibus Piceni », *Delle Antichità picene*, tome XXV (*Delle Antichità del medio, e dell'infimo evo*, tome X), p. 9-154. L'éditeur date le manuscrit de 1510-1527.

4 *Opusculum pulcherrimum de memorie naturalis reparatione*, Ancona, Bernardinus Gueralda, 1518. Il est possible qu'une édition incunable ait existé puisque l'on trouve une entrée non référencée dans le *GW* : *Nicolaus Peranzonus: De memoriae naturalis reparatione* (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>). Cet ouvrage a bénéficié d'une certaine diffusion. On en trouve plusieurs copies manuscrites : Berkeley, Bancroft Library, BANC MS UCB 5, f. 4^v-27^v (Nicolaus Peranzonus, *Opusculum pulcherrimum de memorie naturalis reparatione*, cf. Digital Scriptorium, <http://scriptorium.columbia.edu/>) ; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 8748 (*Nicolai Parangoni de Monte S. Mariae in Cassino opusculum de memoriae naturalis reparatione*) ; Firenze, Biblioteca riccardiana, 709, fascicolo 7 ; Roma, Biblioteca Nazionale, ms. Sessoriano 344, f. 96 sq. (Nicolai Peranzone de Monte Sancte Marie in Caxiano, *Opusculum pulcherrimum de memorie naturalis reparatione feliciter*).

Le *De memoriae naturalis reparatione* contient plusieurs recettes médicinales et/ou magiques. Le Digital Scriptorium reproduit une recette de « sirop aux louables vertus » (f. 18^v), à base de graines de basilic et de caryophyllacées [non identifiées], de feuilles de citronnier, de racines de buglosse officinale (*lingua bovis*), etc. Elle fut transmise à Peranzone par un certain magister Joannes de Perugia. À cette recette, fait suite la description plus hermétique (*numeri hermetis*, f. 18^v-19) d'une plaque d'argent dont les vertus divinatoires sont dues à une préparation complexe sous les auspices de Mercure. Malgré son caractère hermétique, cette préparation suppose de s'adresser à Dieu : « omnibus aliis observatis sic dicens : O Deus qui es causa omniorum cauasrum per virtute huius figurae, ostende mihi quod est vel erit de tali re vel de tali persona ». Selon Paola Zambelli (« Fine del mondo o inizio della propaganda ? », p. 304-305 et n. 37), cet ouvrage reproduit « l'art cicéronien de la mémoire, épilé de quelques ingrédients occultes (*Catapotia magica; Lapidés mirandi; Imago caelestis mirabilis experientiae*) », ainsi qu'un « talisman [...] qui exigeait une image astrologique et devait être utilisé *in oratione fumigii [in qua] invocetur*

(*Ordo spectaculorum*)¹ ainsi qu'un traité d'astronomie eschatologique (*Vaticinium de vera futuri diluvii declaratione*)². Il semble par ailleurs avoir rédigé un *De vera gigantum origine* auquel fait référence le *Vaticinium*³, et on peut tenir pour acquis qu'il ait travaillé (sans doute vers 1500) pour le compte de Niccolò Zopino à l'édition du *Refugio de' miseri*, une anthologie romanesque qu'il attribuait à Pétrarque (où l'on trouve notamment le fameux prototype *Pruneo e Julia*) et conservée aujourd'hui sous forme manuscrite⁴. Polygraphe assez éclectique (à défaut d'être prolige), Niccolò Peranzone fût sans doute, malgré son peu de notoriété actuelle, un personnage plus influent que n'aurait pu l'être un simple « professeur d'école modeste et confus »⁵. Il a bénéficié d'une postérité qui, bien que circonscrite à une historiographie locale, n'est pas négligeable. En 1575, paraissait le long poème sur la Marche d'Ancône de Francesco Pamphilo⁶, poète de San Severino, qui lui

silicet: barbar rar rar ror ror sir sir daia daia ». Il est très probable que le *De arte notaria et memoria* attribué à Peranzone dans l'index vénitien des livres interdits de 1554 corresponde au *De memorie naturalis reparatione* dont la tendance aux sciences occultes le vouait à la censure (cf. J. M. De Bujanda (éd.), *Index des livres interdits*, t. 10, p. 315).

- 1 *Ordo spectaculorum quae celebrata sunt Florentiae*. Ancona, Bernardino Gualda, 1519. L'ouvrage a été rédigé en 1514 chez Niccolò Calcaneo : « ex monte leontio in aedibus nobilis viri Nicolai Calcanei florentini, M.D.XIII. Die Decima quinta Augusti ». Je remercie Giuliano Sanseverinati de la Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti, Macerata, de m'avoir permis de consulter cet ouvrage à distance.
- 2 *Vaticinium de vera futuri diluvii declaratione cum una et viginti inundationibus memorabilibus*, Ancona, Bernardinus Gualda, [ca. 1523]. Niccolò Peranzone appartenait au groupe d'auteurs qui prédisaient, pour le mois de février 1524, l'arrivée d'un déluge (aggravé de tremblements de terre, d'épidémies, etc.) dû aux conjonctions successives de plusieurs planètes (Saturne, Jupiter, Mars et Vénus). Le phénomène prit suffisamment d'ampleur pour que l'évêque de Fossombrone Paulus de Middelburg (dont le traité d'astronomie calendaire *Paulina de recta Paschae* avait été publié par Petrucci en 1513) soit contraint de rédiger un démenti la même année (*Prognosticum*, Venezia, 1523). Cf. Lynn Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, vol. 5, p. 178-233 (en particulier p. 218-220) et Paola Zambelli, « Fine del mondo o inizio della propaganda ? », p. 303-305.
- 3 Paola Zambelli, *op. cit.*, p. 304.
- 4 Stefano Cracolici, « Niccolò Peranzone e il Refugio de' miseri attribuito a Petrarca », particulièrement p. 37-38. Dans l'une des sources, (Firenze, Biblioteca nazionale, Magl. VI, 169), on trouve une note introductive et une dédicace à Alessandro Calcaneo signée de Peranzone et datée de 1526. Il y affirme avoir travaillé plusieurs années plus tôt à Venise pour Zopino. Dans l'édition des *Trionfi* de 1500, Peranzone mentionne déjà le *Refugio* parmi les œuvres de Pétrarque. Voir aussi, Stefano Cracolici, « All'ombra di Giulietta: Il Refugio de' miseri e il giallo dell'acronimo F. P. ». L'auteur mentionne un « livre de sonnets encore non exploré » attribué à Peranzone et publié chez Bartolomeo Zanni. Il s'agit probablement des sonnets de Pétrarque qui constituent la seconde partie de l'édition, ou bien encore, des trois sonnets discutés ici.
- 5 L'expression est de Paola Zambelli, « Fine del mondo o inizio della propaganda ? », p. 304.
- 6 « Claruit hic nostro sapiens Nicolaus in avo | Florida Corycii viderat arte jugi. [note de l'éd. : Nicolaus Peranzonius Monticassianensis Astronomus] | Grammata facundus conjuxit graeca latinis, | Eloqui in primis doctus utroque virens. | Motibus hic novit quot nam gradiatur Apollo, | Tirefia meliur quaque futura videns. | Et cum cornipedes velocius surget anhelos | Cumque pigros nullo verbere pungit equos. | Cum tenet excelsam nobis distantior augem; | Proximus oppositum cum tenet ipse locum. | Quod nitidos teneat convexos Conthius orbes; | Quot sint Mercurio; quot vaga luna tibi. | Quae medii motus sit linea solis equorum | Et quae sit veri linea dicta gradus. | Qui medius motus sit Phaetontis in axe ; Et qui phoeba lampade verus erit. | Quod sit squamigeri caput; & quae cauda Draconis; | Luna quid; & radios perdit Apollo suos. | An teneat semper curvus ecliptica Solis; Curribus an ne alia possit adire via. | Signiferique gradus quod transit mense quadrigis, | Atque suum quanto tempore complet iter », *Francisci Pamphili praestantissimi poetae Sanctoseverinatis Picenum, hoc est de Piceni quae Anconitana vulgo Marchia nominatur et nobilitate, & laudibus*, Macerata, Sebastianius Martellinus, 1575, réed. Giuseppe Colucci, *Delle Antichità picene*, tome XVI, « Delle Antichità del medio, e dell'infimo evo », tome I, Fermo, Dai Torchi dell'Autore

consacrava una strofa où, dans une « métaphore planétaire », il le présentait à la fois comme astronome et grammairien, « docte et éloquent » connaisseur du grec et du latin. En 1638, on lui attribuait la possession d'une bibliothèque de qualité et, en plus de certaines des œuvres déjà citées, la rédaction de « poésies et de textes latins »¹. Peu de temps plus tard, il était mentionné comme une personne « connue du temps de Léon X, et grand professeur de lettres à Macerata »². Pour les historiens et biographes du XIX^e siècle, il fut également lecteur à Ragusa (Dubrovnik) et Venise³. Quel que soit le degré de fiabilité des ces informations tardives, les quelques indications biographiques qui émergent de sa production semblent pouvoir en confirmer les grandes lignes. Actif à Venise et dans le nord de l'Italie à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles⁴, il avait

(Giuseppe Colucci), 1792, p. 77.

- 1 « Lasciò dopo la sua morte una scelta Libreria et alcune opere di molta Dottrina stampate et a penna; fra le quali ho veduto un Comento al Canzoniere del Petrarca, un Libro di Orationi e Lettere Latine, una breve ed accurata descrizione delle più nobili Città e Terre della Marca, ed un' Opera della Reparatione della Memoria. Oltre gli studi dell' Umanità, dilettonsi anche delle Matematiche, dell' Astrologia, della Filosofia ed altre Scienze », Angelita Scaramuccia, *Discorso storico di Angelita Scaramuccia sopra l'origine, e rovina di Ricinia, e dell'edificazione ed avvenimenti di Monte Cassiano*, Loreto, Paolo e Gianbattista Serafini, 1638, cité par Pacifico Marchetti, *Biografie degli uomini illustri di Montecassiano*, p. 29-30.
- 2 « Nicolò Pranzone [sic] Antiquario non oscuro ne' tempi di Leone Decimo, e gran professore di lettere humane presso i Maceratesi, riporta due antichi Epigrammi in tavola di Marmo, alludendo al primiero Rè, e nome di Recina [...] », Pompeo Compagnoni, *La Reggia picena ovvero de presidì della Marca*, Macerata, Heredi di Agostino Grisei, 1661, t. 1, p. 42.
- 3 Giuseppe Colucci (*op. cit.*) semble avoir été leur principale source. Celui-ci écrivait : « Del merito di questo scrittore siamo noi bastantemente assicurati dal sapere, che fu oratore, fu poeta, e fu matematico; e che insegnò le belle lettere in Ragusa, ed in Venezia, forse dopo che ne fu precettore nella Università di Macerata, eletto ai 15. di Dicembre del 1514. come rilevò Pompeo Compagnoni, seniore, e di proprio pugno notò alla pagina, che precede l' opusculo MS., al cui uso principalmente servi [note b : Ecco la nota di Pompeo Compagnoni seniore : *Nicolaus Pranz. de M. S. M. in Cassiano in magistrum scholarum ex lib. Decret. Civit. Mac. ad an. 1514. 15. Decemb. fol. 46.; de quo Pamph. de laud. Pic. lib. 2 pag. 53. Angel. Scar. pag. 6. Regg. Pic. lib. 1 pag. 42*]. Oltracciò lo comendano vari letterarti, che vissero dopo di lui, come [...] il P. Giuseppe Bonfazio della Congregazione di S. Paolo, il quale fiori circa un Secolo dopo, nella sua Galleria Picena, in cui così onoratamente ne parla [note c : ms. inédit] : Nicolò Peranzano dotto della lingua Greca, e Latina, astrologi eccellente. Ha fatto anche la descrizione della Marca. Più significativa per altro io credo, che sia quel che di lui trovo riportato dal ch. Sig. Canonico Fanciulli [note d : Osservaz. critiche alle antichità sacre di Cingoli pag. 416], il quale dice, che questo uomo era cognominato il *Riccio Marchigiano* [suit une comparaison avec Bartolomeo Riccio] », Giuseppe Colucci (éd.), « Nicolai Peranzoni De laudibus Piceni », p. 5-6. Par ailleurs, Pacifico Marchetti (*Biografie degli uomini illustri di Montecassiano*, p. 28-30), citait plusieurs des références déjà mentionnées, ajoutant celle d'un certain De Filippi qu'il n'a pas été possible d'identifier avec certitude. Celui-ci écrivait de Peranzone : « famoso Uminasta ed eccellente Oratore e Poeta, molto versato nelle Matematiche, Astrologia ed altre Scienze, Lettore in Ragusi, Venezia ed in altre Città, ed Avvocato in Roma ». Les mêmes références biographiques apparaissent dans le *Dizionario biografico universale*, Firenze, David Passigli, 1845-46, vol. 4, p. 677 : « Pranzoni [sic] (Niccolò), di Monte Cassiano nella Marca d'Ancona: visse ai tempi di Leon X, e fu professore di belle lettere in Ragusa, in Venezia ed altrove, con fama di buon poeta ed oratore. Abbiamo di lui: *De memoriae naturalis reparatione* (Ancona, 1518), ed altre opere ».
- 4 En 1526, il écrivait en introduction du *Refugio* « Retrovandomi, ne le anni superiori, ne la inclita ciptà di Venezia [...] me venne ale mano la presente operetta di miser Francesco Petrarca [...] con tanto suave et delectevole stile che quella legendo subito feci preponimento de tenebre, ne le quale sepulta già era stata anni circa duecento, alla luce donarla. Et già mandato l'havria ad executione, sì come promisi ne le repentina correction, qualle in quelli tempi sopra de li triumpho et sonecti d'esso Petrarca nel paese trevisano ruscticando feci ; ma partitome de Venesia per andare ad Udine, principal ciptà de Friuoli, fui constrecto intermittere tale opera et quella, insino al presente zorno, ne le usitate tenebre lassar iacere. Imperoché, rechiesto da Mastro Nicolo Zopino, homo veramente amator de virtù et de romanzi excellentissimo cantore, non ho possuto tale opera allui asconder et denegare, dexiderando con summa

plusieurs contacts avec des imprimeurs (Zopino et Zanni). En 1514, il fréquentait la maison de Niccolò Calcaneo à Florence où il rédigeait l'*Ordo spectaculorum* dont l'édition de 1519 est dédicacée à Francesco Veregrano, secrétaire (*archigrammaticum*) du légat pontifical dans la Marche d'Ancône¹. Un lien avec cette famille florentine peut être envisagé puisque le *De memorie naturalis reparatione* est dédié au *scriptor apostolicus* Alexander Calcaneus² qui apparaît également dans la copie du *Refugio de' miseri* de 1526 en tant que questeur ou trésorier de la Marche d'Ancône³. Un certain Niccolò Calcaneo apparaît de 1482 à 1484 en tant que vice-dépositaire général de la *gabella di studio* (à la chambre apostolique)⁴ ; vingt ans plus tard, en 1506, le même nom désigne un trésorier apostolique dans la Marche, doté de 250 ducats pour réparer les ponts⁵ et destinataire d'un bref de Jules II⁶. Il est ainsi fort possible que les deux personnes nommées Calcaneo (ou peut-être Calcagno) dans les textes de Peranzone appartiennent à une même famille traditionnellement impliquée dans la curie romaine et nommée à des charges dans la Marche d'Ancône. Son retour dans sa région d'origine doit dater au moins de 1517 puisqu'il fut nommé cette année comme maître d'école par le conseil municipal de Macerata⁷. Enfin, vers 1523, Niccolò Peranzone affirmait dans le *Vaticinium de vera futuri diluvii declaratione* être déjà âgé et enseigner à Recanati (près de Macerata) en tant que « magister scholæ magnæ »⁸. Outre l'évidente connaissance du latin impliquée par son activité d'enseignant, il est probable qu'il ait su lire l'hébreu puisqu'une partie du *Vaticinium* a été rédigée *ex antiquorum hebreorum fontibus* (il y cite entre autres le rabbin

avidità farla comune a zaschun vivente [...] », cité par Stefano Cracolici, « Niccolò Peranzone e il Refugio de' miseri attribuito a Petrarca », p. 38. Bien que Peranzone se réfère ici à une édition de Trévise, il est fort possible que les *Trionfi* mentionnés soient, comme le suggère Cracolici, ceux imprimés à Venise en 1500 par Zanni.

- 1 « Francesco gentilhommo veregrano, Reverendissimo legati Marchiæ Archigrammateo fidissimo » (f. a^v). Voir aussi, Paola Zambelli, « Fine del mondo o inizio della propaganda ? », p. 303.
- 2 Cette dédicace est présente dans le manuscrit de Berkeley, Bancroft Library, BANC MS UCB 5, cf. Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum*, vol. 5, Leiden, E. J. Brill, 1990, p. 216 et Stefano Cracolici, *op. cit.*, p. 40. On n'a pu vérifier si cette dédicace est également présente dans l'édition de 1518.
- 3 « Magnifico viro domino Alexandro Calcaneo florentino, Provinciae Anconitae Questori, sive Thesaurario dignissimo, dommino et patrono suo singulari S.P.D. », cité par Stefano Cracolici, *ibid.*, Rien ne permet d'affirmer que le légat mentionné dans la dédicace à Francesco Veregrano soit ce même Alessandro Calcaneo, comme le suggère l'auteur.
- 4 Adolf Gottlob, *Aus der Camera Apostolica des 15. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des Päpstlichen Finanzwesen und des endenden Mittelalters*, Innsbruck, Verlag der Wagner'schen Unviersitäts-Buchahandlung, 1889, p. 112. Voir aussi Egmont Lee, *Sixtus IV and Men of Letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978, p. 167.
- 5 Ludwig Pastor, *The history of the popes from the close of the Middle Ages : drawn from the secret archives of the Vatican and other original sources*, vol. 6, London : Kegan Paul, Trench, Trübner &co., 1899, p. 230, n. *.
- 6 *Constitutiones Marchiae Anconitanae*, Venezia, Nicolai de Aristotele (Zopino), 1540, f. 71.
- 7 D'après Andrea Trubbiani, « Circolazione libraria ed elite intellettuale nel maceratese tra XV e XVI secolo: il caso di Montecassiano », *Atti del 38° Convegno di studi maceratesi, Abbazia di Fiastra, Tolentino, 23-24 Novembre 2002*, Centro di studi storici maceratesi, 2004, p. 520 (l'ouvrage n'a pas été consulté directement).
- 8 Peranzone affirme également enseigner « inter strepentes puerorum et adulescentulorum classes », cf. Paola Zambelli, « Fine del mondo o inizio della propaganda ? » p. 303.

Menachem da Renati, le Talmud, Sanhedrin, Zoar, etc.)¹. Sa volonté de diffuser, alors qu'il était déjà âgé, un texte attribué à Pétrarque (le *Refugium*) dont il avait commencé l'édition un quart de siècle plus tôt semble indiquer, malgré la diversité de ses publications ultérieures, que son intérêt pour la poésie ne s'était nullement émoussé avec le temps. Il n'y a rien de surprenant dans l'association d'une activité savante et littéraire à la production de formules occultes (*barbar rar rar ror ror sir sir daia daia*) et divinatoires, de recettes médicinales, de prédictions astronomiques et eschatologiques, de comptes-rendus de festivités mondaines, d'historiographie locale, etc. Bien au contraire, celle-ci est caractéristique d'un homme qui envisage le monde dans sa totalité selon une rationalité qui, pour paraphraser Michel Foucault, additionne et accumule les analogies² : la rationalité d'un savant des XV^e et XVI^e siècle.

Bien que Niccolò Peranzone soit originaire de la marche d'Ancône et qu'il ait séjourné à Venise vers 1500 (deux régions dans lesquelles la congrégation était bien implantée), rien ne permet de penser qu'une relation directe avec Innocentius Dammonis ait existé (pourtant, une telle rencontre, impliquant quelque contradiction avec les règlements auxquels étaient soumis les chanoines, eut été passionnante). En revanche, il est tout à fait possible que le chanoine ait eut entre les mains l'une ou l'autre édition de Pétrarque (peut-être celle de 1503). Dans cette hypothèse, le choix d'intégrer le sonnet *caudato* au *Laude libro primo* ne peut s'appréhender qu'au travers de l'ensemble du dispositif péritextuel du recueil. Souvent reliés ensemble, les *Trionfi* et le *Canzoniere* n'en constituent pas moins deux ouvrages distincts. Servant d'introduction aux *terzine* des premiers, les trois sonnets *caudati* de Peranzone ne sont donc pas en relation directe avec les sonnets et les chansons du *Canzoniere*. Il font immédiatement suite à une lettre au lecteur³ dans laquelle Niccolò

1 Paola Zambelli, *op. cit.*, p. 304.

2 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 32-45.

3 « Nicolo Peranzone altramente Riccio Marchsiano dal monte de sancta Maria in Cassano || Si come dice el Philosopho in primo de celo & mundo. Uno picciolo errore nel principio diven maxima in fine: cossi al presente si poteva dire dele opere de Misser Francescho Petrarcha: lequale per la ignorantia si deli correctori come deli impressori erano venute ad tanta incorrectione che el vero senso non si poteva cognoscere dal falso ne si discerneva piu lordine de la rima: ma in confusione piene de dissonantia transposte da li suoi veri lochi con molte variatione senza misura & senza ordine alchuno. Adeo che chi sopradicte opere haveva facto alchuna degna memoria de comentatione in piu & in piu lochi trovando el testo mal correcto & for de sua sententia haveva exposto una cosa per un altra. Per laqual cosa considerando de zorno in zorno tanto vituperio: si per amore del digno poeta: & si per amore de ciaschun che ama le sue eccellente opere : non per attribuirme alchuna laude essendo molti de magiore intelligentia & inzegno al corregimento de tanta opera. Ho voluto con audatia assumere questo materno incarco drizando i versi & le rime nel suo primo stil & supplendo in qualche loco per defecto del testo che era corrocto. Non che la excellentia de Misser Bernardo phisico: expositore de la presente opera non habia facto degna commemoratione in tutte cose. E ben vero che al suo tempo le opere latine de Misser Francescho petrarcha non erano state impresse ne producte al luce in lequale molte cose se manifestano de esso poeta maxime de Madonna Laura in la sua Buccolica & in altri lochi de Socrate Lelio & Thomaso in le sue epistole familiare dela sua vita in li successi de li soi studii & de molte altre cose lequale esso non havendo possuto vedere in questa nostra eta mercuriale la exposte in altro senso che non conveniva: si come nel quarto capitulo del triumpho de amore in parte si

Peranzone fait état de sa volonté de corriger les erreurs accumulées par « l'ignorance des correcteurs et imprimeurs à tel point que le vrai du faux ne se reconnaissait plus et que la versification n'était plus perceptible ». En conséquence, « les auteurs des commentaires avaient pris certains points [du texte] pour un autre ». Son intention déclarée était donc de « restaurer les vers et les rimes dans leur style originel ». Après les trois sonnets *caudati*, se trouvent un index thématique également dû à l'éditeur (f. a₂-a₇^v), un prologue adressé au duc de Modène Borso d'Este signé par Bernardo Lapini (f. a₈-a₉), la vie de Pétrarque du pseudo-Antonio da Tempo (f. a₉-a₁₀) augmentée d'un « catalogue » des œuvres de Pétrarque établi par Peranzone (où il annonce la publication prochaine du *Refrigerio delli miseri*, une lamentation sur la mort de Laura attribuée à Pétrarque (*Memorabilia quaedam de Laura manu propria Francisci Petrarcae scripta in quodam codice Virgilii in Papiensi bibliotheca reperta*), et enfin deux lettres de Pétrarque (f. a₁₀) traitant de Laura (*Quid ergo ais finxisse me, etc., Epist. familiares*, II, 9) et de son activité à Vacluse (*Valle locus, clausa etc., Epist. metricae*, 7).

Les trois sonnets *caudati* de Niccolò Peranzone sont ainsi intégrés dans un dispositif qui place le recueil sous le signe d'une authenticité retrouvée et accorde une place non négligeable aux arguments biographiques¹. Respectivement précédés des intitulés *In laude del Petrarcha & de Laura*, *In laude dela vertu* et *Dialogo dela vertu*, ils sont largement basés sur des citations ou des évocations du texte pétrarquien². Le premier sonnet constitue à la fois un éloge du couple formé par

po vedere circha la expositione de socrate Lelio & Thomaso liquali furono intrinseci amicissimi del poeta & de molti altri liquali lui confessa non haverne havuto noticia. Unde solamente ho voluto correggere el testo in piu & diverso lochi con qualche additione de historie & fabule in nel comento circha conveniente: si come se potra vedere da ciaschuno: & anchora emendando li soi soneti & canzone liquali non tutti ma la maggior parte erano trasposti & corrupti per la ignorantia de li impressori. El processo de la sua vita tutto era diminuto senza alcuna substantia dal vero senso: & molti altri difecti erano in in esse opere liquali tutti sono stati emendati. Vero e che nel comento si deli triumpho come di soneti sono alchuni errori de picciolo momento al presente per pressa de stampadori in avertenter commissi & incorrepti: liquali non importanto essendo el testo bene ordinato. La tabula infrascripta e stata facta con omni diligentia e stato possibile come si vedera da ciaschuno evidentemente con tutte degne annotatione si possa contenere in esse opere ad cio che sa alchuno havessse piacere voler vedere qulache degna cosa: senza faticha incontiente notarle & havere al suo comando ». *Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarca*, Venezia, 1497, f. [1^v].

1 Contrairement à la vie de Pétrarque du pseudo-da Tempo et au commentaire du *Canzoniere* par Filelfo qui fourmillent d'anecdotes biographiques « sentimentales » (largement inventées semble-t-il) destinées à une culture courtisane, le commentaire des *Trionfi* par Bernardo Lapini est plus orienté vers une interprétation allégorique et morale, cf. Carlo Dionisotti, *op. cit.*, p. 71 et Luca Marozzi, *op. cit.*, p. 164-166.

2 Le « verde lauro » est omniprésent dans le *Canzoniere* où il rime parfois avec « bel thesauro » : « Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro | volte l'antiche et le moderne carte | volando al ciel colla terrena soma | sai da l'imperio del figliuol de Marte | al grande Augusto che di verde lauro | tre volte triumphando ornò la chioma etc. » (*Rerum vulgariarum fragmenta*, vol. 1, p. 143, XXVIII, 76) ; « Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro | che facean ombra al mio stanco pensiero | perduto ò quel che ritrovar non spero | dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro || Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro | che mi fea viver lieto | et ristorar nol pò terra ne impero | né gemma oriental, né forza d'auro » (*Rvf*, vol. 2, p. 1214, CCLXIX, 1). On le voit, le vers du premier sonnet de Peranzone « Che el nome spande dal mare indo al Mauro » est une citation littérale de Pétrarque. Son début évoque assez fortement le célèbre « Nel dolce tempo de la prima etade | che nascer vide et anchor quasi in herba » (*Rvf*, vol. 1, p. 102, XXIII, 1). L'association de la *donna* perdue au *tesoro* disparu est récurrente chez Pétrarque.

Francesco et Laura, idéalisé depuis longtemps déjà¹, et une lamentation sur sa disparition dans le temps présent. Il commence ainsi en espérant que « la nature renvoie sur terre un nouveau laurier verdoyant pour donner naissance à un magnifique trésor » (*Volse natura nella nostra etade | Mandare in terra un novo & verde lauro | Per far nascer de se un bel thesauro*)² et s'achève sur la plainte « du monde qui pleure et gémit à chaque instant et sans repos de se voir privé de ces deux amants » (*El mondo piange ogni hora desdignoso | Vedendo esser privato & forte geme | De doi amanti senza alchun resposo*). La présence sur terre d'un tel couple semble être la promesse d'un siècle pacifié par la « guerre amoureuse » (*O seculo famoso | Che simil coppia possiedesti in terra | Felice fosti de admorosa guerra*), mais Laura est le principal facteur de cette pacification puisque du laurier naîtra le « magnifique trésor » dont le monde est si dépourvu. Entièrement consacrés à la vertu, les deux sonnets suivants ne font plus aucune mention explicite de Pétrarque ou de Laura. Le second sonnet, sous couvert de louer la vertu, est avant tout une dénonciation du monde actuel où « les fous règnent en masse » (*Li matti regnano oggi in quantitate*), où « un homme qui tombe dans la pauvreté ne rencontre que peu de foi (de pitié) et d'amitié » (*Miser quello hom che cade povertade | Che trova pocha fede & meno amice*), où « ayant perdu tout racine, chacun choit rapidement » (*& presto cade | Havendo persa ogni sua radice*). Les vices du temps présent sont alors opposés aux vertus oubliées : « l'argent et les parures sont estimées, les pauvres vertueux sont repoussés » (*Denari & bel vestire oggi si extima | El povero virtuoso e discacciatto*), « le fou accède aux sommets [de la société], le misérable (l'humble) est précipité » (*El meschin cade: el matto ascende in cima*), « le menteur, le voleur ou le gourmand est considéré, l'homme épris de Dieu dévalorisé » (*El falso: el ladro: el giotto: e apprezzato | El lhom che ama Dio si sprezza in prima*), etc. Enfin, le troisième sonnet est, comme on l'a vu, une prosopopée traitant de la disparition de la vertu. Il constitue donc un commentaire dramatisé du texte précédent.

Le lien entre ces trois sonnets est assez subtil. Le premier affirme que le retour sur terre des deux amants augurerait celui de la félicité, tandis que le second (et donc implicitement le troisième) rappelle qu'avant que n'advienne le « règne des fous », « il fut un temps heureux où seule la vertu régnait dans les villes » (*Un tempo fo ameno & assai felice | Che solo virtu regnava in le ciptade*). Les trois sonnets s'articulent autour d'un temps révolu, marqué d'abord par l'absence du couple pétrarquien (mais surtout de Laura), puis par la disparition de la vertu. Le discours nostalgique qui

1 Le peintre siennois Simone Martini, contemporain de Pétrarque, aurait ainsi réalisé une fresque représentant sainte Marguerite et saint Georges sous les traits des deux amants, cf. Daniele Maira, « Laure d'Avignon, literarische und politische Mythenbildung einer Muse in der französischen Renaissance », p. 68.

2 Sur l'association effectuée par Pétrarque entre Laura et la nature, cf. Ève Duperray, *L'or des mots*, p. 40-43.

caractérise chacun des trois textes permet ainsi, rétrospectivement, d'associer les deux figures dans un même argument. À la lecture du premier sonnet, la vertu traitée dans le second peut aisément être associée à Laura. Celle-ci constitue ainsi le pendant humain de la Vertu allégorique qui s'exprime dans la prosopopée du troisième sonnet. En tant que système discursif péritextuel, les trois poèmes de Peranzone trouvent leur prolongement dans la citation du manuscrit de Virgile (le fameux *Virgilio ambrosiano* alors conservé à Pavie) où Pétrarque rapporte sa rencontre avec Laura, « illustre pour ses vertus et longuement célébrée dans ses vers » (*Laura propriis virtutibus illustris & meis longum celebrata carminibus primum oculis meis apparuit sub primum adoloescentie me tempus. Anno domini .M.ccc.xxvii. die .vi. mensis aprilis in ecclesia sancte Clare Avinioni hora matutina*)¹.

Une telle lecture n'avait certainement rien d'allusive pour un lecteur de Pétrarque. L'ensemble de son œuvre fourmille de passages présentant Laura comme un modèle de vertu, autant que de beauté. C'est sans doute à l'occasion de son débat (imaginaire) avec saint Augustin (le *Secretum* ou *De contemptu mundi*) qu'il expose avec le plus de concision les qualités de son amante et la nature de sa relation amoureuse. Attaqué par son interlocuteur sur les dangers représentés par un amour mondain, Pétrarque réplique : « à dire vrai, je crois que l'amour peut être la passion la plus abjecte d'une âme, ou son activité la plus noble. Tout dépend de son objet [...]. Si j'aime une femme méprisable et vile, c'est une folie. Mais si je suis attiré par un modèle de vertu, si je m'applique à l'aimer et à l'honorer, que diras-tu ? [...] autant je considère le premier amour comme un fardeau funeste pour l'âme, je crois qu'il n'est pas de plus grand bonheur que le second »². Devant le scepticisme de saint Augustin, Pétrarque précise alors les qualités de Laura : « Sais-tu bien que tu parles d'une femme dont l'esprit étranger aux choses de la terre, brûle d'un céleste désir ? Vrai de vrai, tout son aspect révèle une beauté divine »³. Pour finir (et sans parvenir à convaincre), il affirme que son ascension et sa renommée est entièrement imputable à cette vertu : « j'atteste que mon amour ne fut jamais ni honteux ni charnel [...] je lui dois le peu que je suis. Jamais je n'aurais atteint la modeste gloire que j'ai acquise si mon amour n'avait fait germer la graine de vertu que la nature avait déposée dans mon cœur. C'est elle qui a détourné mon âme de jeune homme de la turpitude, qui l'a arrachée comme avec un grappin, et l'a forcée à regarder vers le haut »⁴. Le *Canzoniere* lui-même ne dit rien d'autre. Parmi les nombreuses considérations sur son amour pour Laura, Pétrarque

1 *Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarcha*, Venezia, 1497, f. [a₁₀].

2 Pétrarque, *Mon secret*, livre 3, François Dupuigrenet Desrousilles (trad.), p. 124.

3 *Id.*, p. 127.

4 *Id.*, p. 131-132.

a été particulièrement explicite dans ce sonnet qui déploie un vaste attirail poétique pour ne signifier qu'une chose : il fut amendé par le refus de Laura d'un amour physique.

*Dolci durezza, et placide repulse | piene di casto amore et di pietate | leggiardi sdegni,
che le mie infiammate | voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse || gentil parlar, in
cui chiaro refulse | con somma cortesia somma honestate | fior di virtù, fontana di
beltate | ch'ogni basso penser del cor m'avulse || divino sguardo sa far l'uom felice | or
fiero in affrenar la mente ardita | a quel che giustamente si disdice || or presto a
confortar mia frale vita | questo bel variar fu la radice | di mia salute, ch'altramente
era ita¹.*

Les nombreux oxymores (les « douces duretés », les « rejets placides », les « dédains gracieux ») trouvent probablement leur origine dans la nécessité d'exprimer la tension entre l'amour érotique que la perfection physique de Laura (*fontana di beltate*) peut susciter et l'amour vertueux que génère ses qualités (*fior di virtù*). Ce *bel variar*, qui fut le salut du poète, est à la fois la cause et la résolution de la dialectique amoureuse exposée dans le *Secretum*. La fonction rédemptrice de Laura qui ressort du texte pétrarquien n'est pas absente des trois sonnets de Peranzone où, en tant que vertu humaine ou allégorique, elle est à la fois promesse d'une paix retrouvée et rappel d'une morale disparue. À ce titre, les poèmes de Peranzone sont investis d'une importante valeur argumentative dans le dispositif préfaciel des *Trionfi* qui en oriente fortement la lecture en proposant une interprétation allégorique des six triomphes². Dans la dédicace adressée à Borso d'Este, Bernardo Lapini présente les *Trionfi* comme la description d'un parcours de l'âme en six étapes : 1) le *triumphus amoris* est le triomphe des sens sur l'âme qui, n'étant pas séparée du corps, est mue par l'appétit sensuel ; 2) le *triumphus castitatis* est le triomphe de la raison sur l'amour [sensuel], personnifiée par Laura, qui advient à la maturité ; 3) le *triumphus mortis* est le triomphe de la mort sur Laura, c'est-à-dire sur l'œuvre de la raison ; 4) le *triumphus fame* est le triomphe de renommée sur la mort, rendue possible par la séparation du corps corruptible et de l'âme (le

1 *Rvf*, vol. 2, p. 1537, CCCLI.

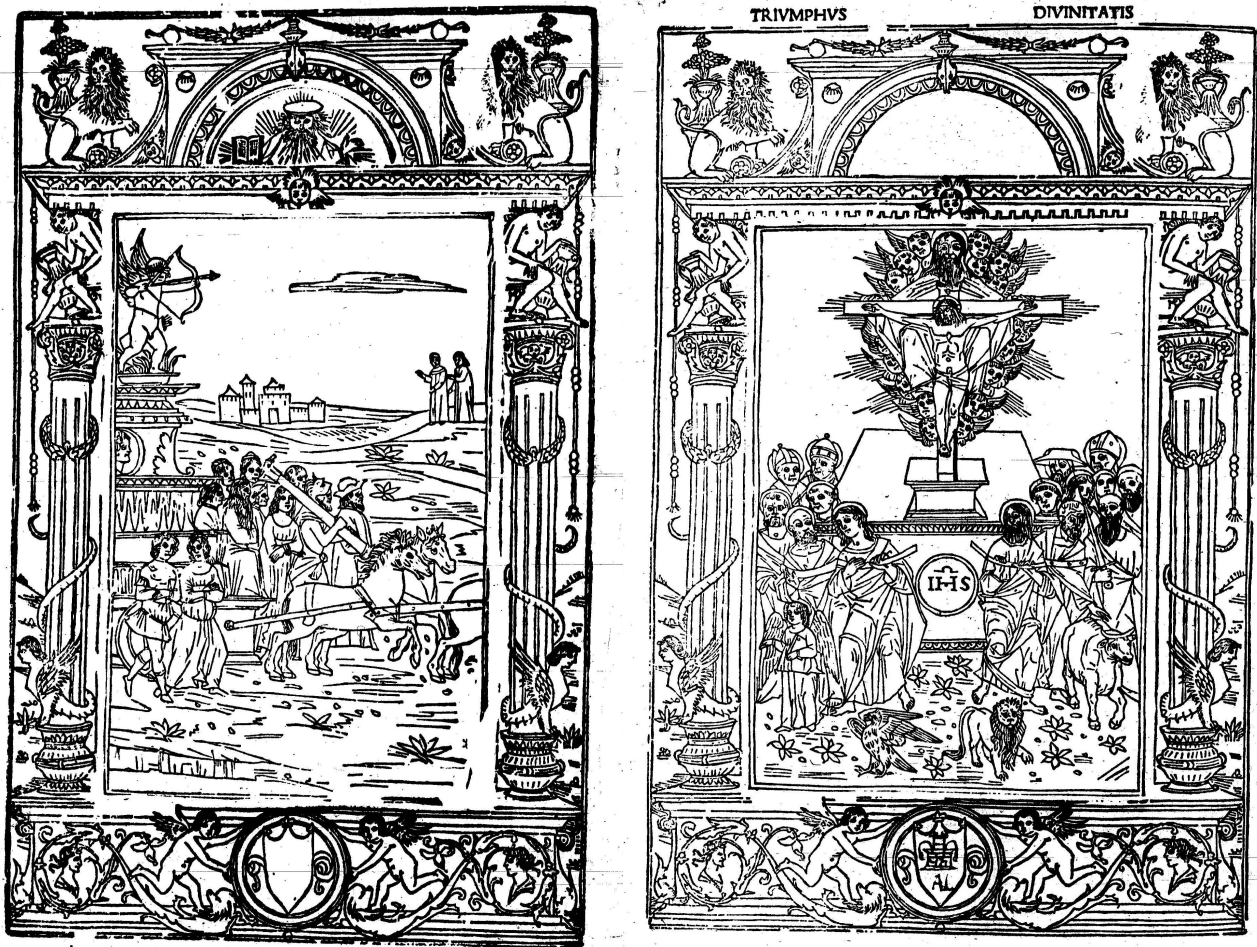
2 « Considerando adunque el preclarissimo nostro poeta questo transito de lanima con artificiosa legiarda & erudito velamento poetico statui & compose sei triumphhi. El primo pertinente a lanima laquale per la forte inclinatione del corpo condescende secondo el dominio de sentimenti operare: fingendo amore per loquale intende lo appetito sensitivo triumphare delli homini nel tempo della giuventu. El secondo introduce la ragione triumphare de amore laquale intende sotto el velame de Madonna Laura laqualcosa naturalmente internvene al tempo della virilita & vechiezza: & quando le sensitive delectatione insieme col caldo naturale de quello instrumento sono declinare. El terzo soggiunge la morte triumphare de Laura cioe de la ragione operare. Nel quarto loco triumphha la fama de morte perche quantunque non piu per si operi lhomo: sforza niente dimeno & commove per suo exemplo li altri virtuosamente operare: onde continuo si celebra in laude continua el suo nome ne diventa piu chiaro. Triumphha & quinto el tempo de la fama: conciosiacosa che sua longhezza corrumpe ogni cosa mortale ultimamente triumphha la eternita del tempo laquale noi non potendo distinctamente comprendere: ma dovendo quella sequitare al iudicio uuniversale per lo suo principio el glorioso poeta lo demostra nel sexto triumpho », Bernardo Lapini, dédicace à Borso d'Este, *Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarca*, Venezia, 1497, f. a⁸v.

mouvement idéal de celle-ci pousse alors les hommes à la vertu) ; 5) le *triumphus temporis* est le triomphe de l'éternité sur la renommée (également corruptible puisque mondaine) ; 6) le *triumphus divinitatis* est l'aboutissement de ce processus, le jugement dernier. Comme on l'a souvent remarqué, cette analyse est un décalque presque parfait du modèle platonicien qui décrit un mouvement du corps matériel vers l'âme idéelle (et donc Dieu)¹. Il conclut ainsi que « la leçon [des *Trionfi*], par son éternelle renommée, mène les hommes de la mer agitée des tribulations mondaines à la patrie céleste » :

*O salubre adunque & admiranda doctrina laquale del mare fluctuoso delle mondane tribulatione con fama perenne li homini conduce alla patria celeste*².

Les gravures qui précèdent chacun des six *Trionfi* illustrent ce parcours sans aucune ambiguïté :

Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarca, Venezia, 1497, f. [a₁₀'] et 119'



1 Voir par exemple, Luca Marcozzi, *op. cit.*, p. 166, Stefano Jossa et Simona Mammana, « Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema », p. 98 et Ève Duperray, *L'or des mots*, p. 53-54.

2 *Ibid.*, f. a₉.

En triomphe sur un char, se succèdent Cupidon (f. a₁₀^v), la chasteté portant un rameau de laurier au pied de laquelle Cupidon est assis sans arc (f. 34^v), la mort dotée d'une faux (f. 45^v), la renommée entourée de seigneurs (f. 60^v), la vieillesse et le temps ailés (f. 110^v) puis le Christ en croix (f. 119^v). Il en résulte un programme iconographique très marquant qui introduit les *Trionfi* par un *triumphus cupidinis* et le conclut par un *triumphus divinitatis* qui n'est pas un Christ en majesté (comme on aurait pu l'attendre), mais une crucifixion devant le tombeau. En qualifiant d'entrée de jeu Laura comme la personnification de la vertu, plutôt que comme un idéal féminin, les trois sonnets permettent de l'insérer dans ce parcours en tant que moteur (la raison/vertu triomphant des sens) et non seulement qu'objet.

Synthétisant des textes publiés entre 1475 et 1497, cet effort de définition de Laura n'opérait pas sur un terrain vierge. Bien avant que Maurice Scève ne découvre en 1533 le tombeau de Laura à Avignon, avant que les *Prose* et les *Rime* de Pietro Bembo, à la même période, n'imposent le pétrarquisme comme une norme poétique autant que thématique, Laura était devenue une figure relativement autonome dont l'ambivalence (érotique ou vertueuse) était susceptible de véhiculer des valeurs assez contradictoires. Au début du XV^e siècle, un certain Roberto Contarini rédigeait à Venise un sonnet basé sur l'acrostiche *A laura dil Petrarca*¹ qui, comme le souligne Stefano Cracolici, forme le pendant de la *Laura celeste e non [...] quella di cui scrisse e cantò già il buon Petrarca* de son contemporain Marco Piacentini². Ce dernier a composé nombre de vers consacrant la figure d'une *Laura novella*³, calquée sur celle de Pétrarque, mais revendiquée comme indépendante. Comme chez Contarini, elle fait l'objet de jeux littéraires qui témoignent d'un « laurocentrisme »⁴ manifeste (*Questa, a sua gloria e mia pace e diletto | un L, un' A, un V, un R, un' A* ou bien *Fin che Cinquanta cum la vocal prima | un Cinque cum un R e cum un'A [→ LAVRA] | farà del mio languir non poca stima*)⁵. Bien que rares, ces deux exemples vénitiens ne sont pas exceptionnels. Ainsi, en 1483, à l'occasion d'un voyage en France, le napolitain Francesco

1 « A 'vigno mi trovai eser madona », cité par Stefano Cracolici, « Laura a San Giorgio in Alga: acrostici e devozione nelle rime attribuite a Roberto Contarini », p. 389. Le manuscrit porte la date de 1431. Ces sonnets contiennent plusieurs acrostiches dont « Se tuto quivi scoprire » qui fait apparaître la phrase « san çorci dalega » qui pourrait renvoyer à la congrégation des chanoines réguliers de San Giorgio in Alga (p. 396-397). Aussi suggestive soit-elle, la proximité des deux acrostiches ne permet pas de postuler l'existence d'un « laurisme » propre à la congrégation.

2 *Id.* p. 390. Le sonnet est édité dans Elena Maria Duso, « Laura sua al buon Petrarca, a mela mia », p. 88-89. Outre les articles Elena M. Duso, cf. Armando Balduino, « Le esperienze della poesia volgare », p. 286-294.

3 L'expression « Laura novella », copiée sur la reliure d'un manuscrit de la Marciana (It. IX 350), est sans doute due à son propriétaire Zuanantonio Venier (vers 1510), plutôt qu'à Marco Piacentini. Cf. Elena Maria Duso, « Il canzoniere di Marco Piacentini », p. 401.

4 La formule *laurazentrisch* est de Daniele Maira, *op. cit.*, p. 69.

5 Cité par Elena Maria Duso, *id.*, p. 90.

Galeota lui avait dédié quelques vers dans lesquels le poète n'occupe qu'une place très secondaire¹. Si ces textes poétiques tendent à combiner la perfection morale et physique de Laura, entretenant ainsi un certain équivoque², certaines productions musicales font état d'un amour résolument charnel. Ainsi, le *Frottole libro tertio* imprimé en 1505 par Petrucci contient une *ballata minore* (« xx | abab-bx ») où l'objet amoureux de Pétrarque est totalement dénué de sa dimension morale.

Anonyme, « Pace e gloria al gentil lauro », *Frottole III*, n° 59, f. 60^v-61

2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Pace e gloria al gentil lauro Che mio ben e mio

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
 thesauro Chemio ben e mio thesauro El bel lauro e larbor degno Che si Questo

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
 dona a triumphanti e quello fa li amanti Suspirar senza ritegno Questo el dolce caro legno De qual sempre me restauro ut supra Pace

ut supra

La bella umbra di sue fronde
 Mi da al cor tanta dolceza
 Che me par cogni allegrezza
 Che sia al mondo in me sasconde
 E li pensieri mei ioconde
 An per lei dolce restauro
 Pace e gloria

Laura dolce che ognhor spira
 De sue dolce e ornate foglie
 Dal mio corpo el spir[i]to scioglie
 Et ase con gratia tira
 Tal che piu brama e desira
 Chogni argento & auro
 Pace e gloria

Tanto quanto veder sia
 Questa pianta giu nel profondo
 Stara ferma nel profondo
 Del mio cor per vita mia
 Per seguirla fantasia
 De colui che amo gia lauro
 Pace e gloria

1 « Avignon viddi anchora | donde Laura se honora », et « Vignon, Comont, là dov'ella nacque | Rodano e Sorga ancor vid'io passando », cités par Daniele Maira, *op. cit.*, p. 68.

2 Par exemple, dans le sonnet bilingue « Laura l'altrier verborum plena neclere », Piacentini souligne le rejet du désir charnel de la part de (sa) Laura (« Ergo virtutes meas hortor amplectere | che non son da fanciul che poppi in culla, | né nel carnal disio che vi transtulla | moneo noll te rursus innectere », cf. Elena Maria Duso, *Il sonetto latino e semilatio in Italia*, p.40) ; il célèbre parfois sa beauté sans laisser une grande place à la retenue des sens : « Nel lampeggiar di due bei lumi ardenti | ch'bano par a bianco eburno aggiunto, | degnasse sua mercè sol per un punto | far de sua vista i desir miei contenti », Elena Maria Duso, *op. cit.*, p. 103.

De même que les sonnets de Peranzone, cette *ballata* exploite le champ sémantique pétrarquien (le *lauro* rime également avec *thesauro*), mais elle en fait un usage presque opposé. Le trésor est un bien amoureux (au lieu d'une vertu rédemptrice), le « laurier que l'on offre aux triomphants fait soupirer sans retenue les amants » (au lieu de leur permettre le dépassement des sens), Laura « attire avec tant de grâce que [l'amant] la convoite et la désire plus que l'or ou l'argent » (au lieu de tempérer ses ardeurs). Peut-être n'est-ce pas un hasard si, justement, cette représentation très terrestre de Laura nous est parvenue accompagnée d'un texte musical. Cette *frottola* ne doit rien aux quelques mises en polyphonie du corpus pétrarquien antérieures à la *Musica di messer Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca* de 1520 (parfois considérée comme la première étape du pétrarquisme musical avant qu'il ne se généralise à partir de la *Musica nova* de Willaert)¹. En effet, ce n'est pas la poésie de Pétrarque en tant que telle qui est ici invoquée, mais le nom et l'objet de sa relation amoureuse. Qu'elle soit céleste comme chez Piacentini, ou charnelle comme dans la *ballata*, Laura s'affirme au XV^e siècle comme une figure banalisée véhiculée par un mouvement que l'on a pu qualifier de « laurisme »².

Aussi, l'hypothèse selon laquelle Innocentius Dammonis aurait copié le sonnet « Virtù che fai » directement dans l'édition de Peranzone (hypothèse probable du fait de l'étroit canal de diffusion de ce texte, mais invérifiable à cause de la légère corruption du texte) implique un choix particulièrement marqué. Si le chanoine a effectivement lu le péri-texte de l'ouvrage, on peut légitimement supposer qu'il a également lu le texte. Dans cette perspective, en décidant d'intégrer le sonnet au *Laude libro primo*, il devait avoir pleinement conscience d'utiliser un texte dont l'objet est de qualifier allégoriquement le propos amoureux des *Trionfi* de Pétrarque et dont le sujet central, la vertu, est indissociable de Laura. Il semble dès lors peu opportun de qualifier ce texte de dialogue « entre la Vertu et un *laudese* »³ : le contexte originel du sonnet ne permet aucune association directe avec la culture des *laudesi*, et plus généralement avec la poésie de dévotion que véhiculent les nombreux *laudari* contemporains. Bien au contraire, celui-ci suppose non seulement une sensibilité à la culture poétique vernaculaire profane, mais également un certain intérêt pour le projet éditorial de Peranzone : un texte prétrarquien restauré et placé sous l'autorité implicite de Platon. Les cas de « laurisme » au XV^e siècle sont trop clairsemés pour pouvoir affirmer que le

1 Voir entre autres, Georgie Durosoir, « Fragments des *Fragmenta* mis en musique au XVI^e siècle », p. 484 ou Luigi Collarile, « Per una geografia del petrarchismo attraverso le stampe musicali nella prima metà del Cinquecento », p. 147. On remarquera que le recueil de Pisano a été anticipé par le *Frottole libro undecimo* de 1514 qui contient 19 pièces utilisant un texte de Pétrarque. Cf. Paolo Trovato, « In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano », p. 258, *sq.*

2 Stefano Cracolici, « Laura a San Giorgio in Alga », p. 392.

3 Francesco Luisi, *Laudario Giustinineo*, t. 2, p. CV.

chanoine ait, comme Contarini ou Piacentini, accordé une valeur intrinsèque à Laura. En revanche, il fait peu de doute qu'il ait eu conscience du rôle que joue cette figure féminine dans l'interprétation platonicienne des *Trionfi* présentée par Bernardo Lapini et illustrée par l'éditeur. Si l'environnement régulier du chanoine et les préoccupations morales que l'on a pu mettre en évidence peuvent sembler conflictuels avec le discours amoureux (même vertueux) des *Trionfi*, ils ne le sont pas avec la lecture allégorique proposée par l'édition de Peranzone. Celle-ci est en effet basée sur un modèle platonicien adapté à un cheminement moral visant au dépassement des sens corporels par la raison et la vertu en vue d'obtenir le salut : le *contemptu mundi*.

Si l'interprétation allégorique des *Trionfi* a pu motiver le choix d'Innocentius Dammonis, son projet n'était manifestement pas de présenter le sonnet sous l'angle du pétrarquisme. Extrait du dispositif péritextuel des *Trionfi*, celui-ci perd toute connotation pétrarquienne et toute relation explicite à Laura. En effet, contrairement au premier sonnet de Peranzone, il ne s'y trouve aucune référence qui permette, hors de son contexte original, de l'associer à la Vertu allégorique qui s'y exprime. En revanche, en traitant la prosopopée comme un dialogue articulé autour de l'opposition vertu-orgueil, le chanoine le rapprochait de « Sol mi sol », la *lauda* consacrée à la dénonciation des vices d'Holoferne et aux vertus implicites de Judith. Ce basculement entre Laura et Judith opère une transformation du discours amoureux en discours moral assez frappante, mais il met surtout en évidence un aspect important de la mémoire humaine consignée dans le *Laude libro primo*. En effet, ces deux *laude* sont parmi celles qui portent avec le plus d'intensité la marque du chanoine (sans pour autant oublier l'analyse de « Te invocamus » menée au début de ce chapitre). Toutes deux ont été conçues d'une manière très particulière, qui ne se retrouve nulle part dans le recueil ; le chanoine est l'auteur du texte de la *lauda* « Sol mi sol » ; la lecture des *Trionfi* de Pétrarque constitue une activité éminemment personnelle puisqu'elle ne saurait être imputable à une injonction du cadre régulier du chanoine (même si celui-ci pouvait éventuellement tolérer la lecture de poésie vernaculaire).

Leur emplacement dans le *Laude libro primo* semble pouvoir confirmer la convergence de ces deux *laude*, ainsi que la volonté d'Innocentius Dammonis de les rapprocher. Jonathan Glixon a montré que le recueil suit une organisation essentiellement thématique, les compositions du chanoine étant groupées en plusieurs sections : miscellanées, Nativité, B.M.V., repentance, Passion, etc.¹. La première est formée de 10 *laude* (n° 1-9, f. 2^v-11)². Aucune thématique précise ne s'en

1 Jonathan Glixon, « The polyphonic Laude of Innocentius Dammonis », p. 28-29.

2 Les n° 11, f. 11^v-14 et n° 12, f. 14^v-15 (« Verbum caro factum est ») sont des chants de Nativité et non des chants mariaux comme le suggère Jonathan Glixon (au début du XVI^e siècle, ils peuvent également être associés au Corpus

dégage, mais on constate qu'elle renferme la grande majorité des hymnes mises en musique par Dammonis. Introduite par le « Te invocamus » (n° 1, f. 2^v-3) dont on a discuté la valeur liminaire, elle s'achève par un « Salve mundi salutare » (n° 9, f. 10^v-11) qui est la seule pièce de cette section à bénéficier d'un en-tête (*Ad crucifixum*). Cette section trouve ainsi une certaine cohérence puisqu'elle s'achève sur le même thème que la deuxième pièce du dispositif introductif du recueil (« Adoramus te », n° 2, f. 3^v-4) qui évoque l'office de la Croix. Formée de 6 pièces (n°11-16, f. 11^v-18), la seconde section est consacrée à la Nativité, signalée par 3 en-tête (sans doute 4 car le f. 16 est rogné). Seuls les deux « Verbum car factum » en sont dépourvus, mais on peut supposer que leur célébrité suffit à leur identification. Avec 19 pièces (n° 17-35, f. 18^v-35), la troisième section est la plus importante du recueil. Elle est intégralement consacrée à la B.M.V., à l'exception de « Al bel fonte sacro e degno » (n° 25, f. 24^v) dont l'emplacement sur une seule page suggère une fonction de remplissage. Il s'agit probablement de la seule pièce de cette section qui ne soit pas pourvue d'un en-tête¹. Comme la section précédente, celle-ci est introduite par un texte extrêmement reconnaissable : « Ave maria gratia plena ». La quatrième section² est constituée de 7 textes moraux (n° 36-42, f. 35^v-43). Elle est introduite par le sonnet de Peranzone « Virtù che fai » et close par « Dammi il tuo amore » (n° 42, f. 42^v-43) de Feo Belcari, qualifié par l'en-tête *De christi amore*. Cette section regroupe la plupart des en-têtes moraux dont il a été question jusqu'à présent (*De contemptu mundi*, *De infervorato Christi amore*, *De superbia luciferi*) et traite successivement du refus mondain et de l'amour mystique. La cinquième section est essentiellement dédiée à la Passion avec 7 pièces (n° 43-48, f. 43^v-48), toutes signalées par l'en-tête *De passione*, à l'exception de « Humilmente te 'nvocho » (n° 44, f. 44) qui sert probablement à combler une page. La suite du recueil est plus difficilement analysable en terme de programme. Quelques en-têtes (*De cruce*, n° 49, f. 48^v-49 ; *De pace*, n° 50, f. 49^v-50 et n° 51, f. 50^v-51 ; *Ad beatam virginem*, n° 53, f. 52^v et n° 54, f. 53) semblent introduire une section finale peu définie. Il est remarquable que la présence des en-têtes est concentrée dans les sections les plus clairement thématiques : Nativité (II), B.M.V. (III), sujets moraux (IV) et Passion (V). Il est donc probable que le chanoine ait eu la volonté de rendre cette organisation explicite au moyen d'un péritexte dont il maîtrisait le contenu, mais dont la forme (une simple ligne en en-tête et pas de texte intercalaire) était conditionnée par l'éditeur.

Christi). Ils appartiennent donc à la seconde section.

1 « Gaude virgo » (n° 23, f. 22^v-23) est rogné, mais on peut lire [vir]ginis. « O madre sancta » (n° 27, f. 25^v-26) est également rogné, laissant supposer qu'un en-tête a pu être imprimé.

2 On propose ici une division légèrement différente de celle envisagée par Jonathan Glixon. Ce dernier considère les n° 36-66 comme un grand groupe de nature pénitentielle dans laquelle sont insérés deux poèmes mariaux et des méditations sur la passion.

Outre « Virtù che fai » (n° 36, f. 35^v-37), « Sol mi sol » (*De superbia luciferi*, n° 41, f. 41^v-42) et la *canzone* de Feo Belcari « Dammi il tuo amore » (*De christi amore*, n° 42, f. 42^v-43), la petite section consacrée aux textes moraux inclut quatre *ballate* de Leonardo Giustinian : « Come dinanzi a christo fuzirai » (n° 37, f. 37^v-38), « Sempre te sia in diletto » également attribuée à Bianco da Siena (n° 38, f. 38^v-39), « Fuzite christiani questo mondano amore » (n° 39, f. 39^v-40) et « O vero amor celeste » (n° 40, f. 40^v-41). Le n° 37 est une admonestation adressée à un pécheur, une « âme aveugle [...] trop dominée par l'amour charnel pour croire [pouvoir] le quitter »¹ ; le n° 38 est un encouragement à quitter avec allégresse le monde, à abandonner « richesses, honneurs, charges officielles, célébrité et plaisir sensuel »² (l'exhortation à « tout refuser et à convoiter toute vilénie » (*ogni vilta brama*) est une curieuse coquille, les autres sources proposant de « convoiter toute vertu »³) ; précédé de l'en-tête *De contemptu mundi*, le n° 39 appelle de nouveau avec insistance à « fuir l'amour mondain et à suivre le Rédempteur »⁴ ; traitant de l'amour mystique, l'en-tête du n° 40 (*De infervorato christi amore*) l'oppose à l'amour mondain dénoncé précédemment (la *lauda* s'achève par une prière où l'auteur affirme avoir « refusé tout désir du monde (*Ogni mondan talento*) et de ses parfums » et vouloir « se donner entier au Seigneur afin que lors de sa mort, il puisse bénéficier de la protection angélique »)⁵. Le sonnet de *Peranzone* introduit ainsi une section du *Laude libro primo* dont le programme est particulièrement cohérent, et où l'on reconnaît des aspirations qui ne sont pas sans évoquer celles du *propositum vitæ* de la congrégation. On se gardera toutefois de voir là une causalité, le *contemptu mundi* étant un thème suffisamment banalisé au début du XVI^e siècle. La convergence thématique est en revanche indéniable.

1 « Como dinanzi a christo fuzirai | Anima ciecha che tanto mal fai || Como dinanzi al tuo creatore | Anima pensi de poter fuzire | Che sei si presa del carnal amore | Che mai da esso non credi partire | Et za non pensi che tu de morire | Et con patir lassi il diletto che hai [...] Che nonti mondi per confessione | Con desiderio lasciare el peccato | E troverai anchor remissione | Per charita del tuo signor beato | Ma questo sapi se stai obstinato | Che iudicato alo inferno serai », *Laude I*, n° 37, f. 37^v-38.

2 « Sempre te sia in diletto | Chel mondo anima mia | Te habia in dispetto || Sel mondo te dispresia anima mia | De cio habi leticia | Christo coi sancti teneron sta via | Fugendo sua amicitia | Doncha senza pigritia | Dispresia il mondo e ogni suo dilecto [...] Richeze honori stato amici e fama | E sensuale piacere | Rifuta altutto e ogni vilta brama | Per te libero tenere | Se tu voi possedere | Tutto ti dona a iesu christo benedecto », *Laude I*, n° 38, f. 38^v-39.

3 « Rifiuta 'ltutto e ogni virtù brama », *Laude 1485*, n° 162, f. cvi-cvii ; *Laude ca. 1495*, n° 164, f. e₈-e₈^v ; *Laude ca. 1502-1507*, n° 165, f. e_{iii}^v-e_{iii} (*Lauda di Bianco iniesuato*). L'exemplaire utilisé de *Giustiniani 1474* (n° 57) est mutilé et n'a pas permis de comparer la leçon de la version attribuée à Leonardo Giustinian.

4 « Fuzite christiani Questo mondano amore | El redemptor vogliati ormai seguire || [...] Per sposo cercha anima el vero dio | Et altri non havere | Che questo mondo e transitorio e rio | Tempo piu non perdere | Iesu voi tenere | Cum lanimo sincerio | Che lui e vero nostro redemptore [...] Anime con devoti & humel prieghi | Preghiamo el bon pastore | Che per la sua pieta el non denieghi | La sua gratia & suo amore | Ogni mondan amore | Lasciam che le falace | Nele sue braze metiam lanima el core », *Laude I*, n° 39, f. 39^v-40.

5 « O vero amor celeste | Fa che tu mardì il core | Del tuo benigno amore | Si che fervente te debia seguire [...] Con ogni sentimento | Seguir te voglio o iesu redemptore | Ogni mondan talento | O refudato e ogni suo sapore | E solo ate signore | Mi voglio tutto dare | Azo che al mio passare | Me mandi langel sancto acustodire », *Laude I*, n° 40, f. 40^v-41.

CONCLUSION

La perspective adoptée au cours de cette enquête ne saurait proposer qu'un aperçu nécessairement orienté de ce recueil qui compte soixante-six *laude*. L'observation de quelques unes d'entre elles seulement constitue un point de vue partiel et, de ce fait, peut-être partial. On ne saurait donc conclure cette étude sans chercher à en élargir l'horizon. Par la mise en œuvre de procédures musicales spécifiques autant que par la création de textes ou par la transformation de leur valeur originelle, les *laude* discutées ici témoignent d'une forme d'invention qui semble peu redevable à la réception et à la reproduction d'une tradition dévotionnelle. Celle-ci ne doit pas cependant occulter le fait que nombre de compositions d'Innocentius Dammonis ne diffèrent pas fondamentalement de celles des frottolistes de la même génération et exploitent des textes extrêmement diffusés. À ce jour, les choix poétiques du chanoine ont essentiellement été analysés en termes de culture locale, mettant en évidence la place prépondérante accordée au répertoire vénitien de Leonardo Giustinian et, dans une moindre mesure, au répertoire florentin (en particulier de Feo Belcari)¹. Sans remettre en question la pertinence de ces distinctions, on peut s'interroger sur leur effectivité dans le cadre de la production d'un musicien dont la carrière canoniale interdisait, on l'a vu, toute forme d'ancrage local. S'il est fort possible, comme cela a été proposé, qu'Innocentius Dammonis ait eu accès à ces

¹ Francesco Luisi, introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 31-32. L'auteur y dénombre 23 pièces de Giustinian (associées aux quatre *laude* rédigées par le chanoine qu'il considère vénitiennes) et 7 de Belcari (qu'il inclut dans un groupe de 13 *laude* florentines avec celles de D'Albizo, Castellani, Lorenzo de' Medici, Pallaio et Lorenzo Tornabuoni). Ces attributions sont basées sur celles du *Laudario Giustiniano* qui ont été en partie critiquées par Jonathan Glixon dans un compte rendu (*Journal of the American Musicological Society*, vol. 41, n° 1, 1988, p. 170-179). Ce dernier a proposé une classification plus fine, mêlant des critères d'origine et de diffusion, d'où ressortent 10 groupes distincts (répertoire vénitien primaire, répertoire vénitien secondaire, répertoire florentin primaire, répertoire florentin secondaire, répertoire italien générique, répertoire latin générique, répertoire d'origine indéterminée, répertoire liturgique, répertoire personnel et anonyme), cf. Jonathan Glixon, « The polyphonic Laude of Innocentius Dammonis », p. 26.

textes au cours de ses séjours dans les différents monastères de la congrégation, il n'est pas évident qu'il les ait sélectionnés en fonction de leur origine. De même, le *Laude libro primo* n'étant probablement pas expressément destiné à l'usage de la congrégation, il est difficile d'envisager que son contenu poétique constitue une réponse à des traditions conventuelles locales. Pourtant, il semble légitime de s'interroger sur la relation qu'un homme de langue maternelle germanique, pétri (semble-t-il) de culture littéraire italienne et latine, entretenait à la poésie de dévotion vernaculaire. L'immense diffusion manuscrite et imprimée dont celle-ci bénéficiait au début du XVI^e siècle, ainsi que la multitude des contextes où elle pouvait être utilisée (liturgie régulière et confraternelle, rituels civiques¹, sermons, fêtes patronales, représentations dramatiques, pratiques domestiques, etc.) ôtent tout espoir de pouvoir définir les circonstances et les motivations exactes des choix poétiques du chanoine. En revanche, il n'est pas impossible d'observer la place que ceux-ci pouvaient occuper dans la culture poétique contemporaine. C'est donc en interrogeant le produit, et non plus la production, que l'on conclura cette étude.

Bien que les conditions de genèse du *Laude libro primo* soient très différentes de celles du *Laude libro secondo* (production originale pour l'un, reproduction traditionnelle pour l'autre), leur publication simultanée sous un intitulé (presque) identique invite à ne pas les considérer isolément. Du point de vue adopté ici, ils se présentent au lecteur comme des produits similaires. Par ailleurs, si ces deux livres ont été les premiers imprimés musicaux à paraître sous une cette désignation, ils ne s'inscrivaient pas dans un environnement éditorial vierge puisque depuis le dernier quart du XV^e siècle (au moins), de nombreux recueils avaient vu le jour avec des titres analogues (*laude devotissime*, *laude spirituale*, etc.). Au-delà de la dimension musicale (nécessairement nouvelle), les lecteurs des deux imprimés de Petrucci étaient donc potentiellement en mesure d'en relier les textes à ceux d'une catégorie éditoriale bien identifiée. Peu de temps avant 1508, trois recueils de *laude* non notées ont vu le jour² : en 1506, une monographie consacrée aux textes attribués à Leonardo

1 Au sens que lui donne Edward Muir dans son travail précurseur *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981. La notion englobe toute activité rituelle qui n'est pas entièrement dépendante du clergé (même si celui-ci y intervient activement), des processions étatiques aux festivités du carnaval.

2 Aux trois éditions qui suivent, il eût été possible d'ajouter la *Colletanio de cose nove spirituale zoe sonetti laude capituli & stantie con la sententia di Pilato composte da diversi & preclarissimi poeti hystoriatu* [expl.] Impressa in Venetia per Nicolo ditto el Zopino, 1509 a di ultimo di zenaro ; rééditée successivement en 1510 (Venezia, Georgio de Rusconi), 1513 (Venezia, Georgio de Rusconi), 1514 (Venezia, Simon de Luere), 1521 (Venezia, Nicolo Zopino e Vicentio), 1524, (Venezia, Nicolo Zopino et Vicentio), 1537 (Venezia, Nicolo Zopino), ainsi que l'édition très proche (avec sonnets et abécédaires dévotionnels) des *Triomphi sonetti canzone stantie et laude de Dio & de la gloriosa Vergine Maria: composta da diversi autori. Novamente stampata* [expl.] In Venetia per Zorzi di Rusconi ad instantia de Nicolo dicto Zopino & Vincentio compagni, 1517, rééd. 1518 (Venezia, Nicolo Zopino). Néanmoins, ces éditions n'ont pas été prises en considération ici puisqu'elles sont postérieures au *Laude libro primo*. Il en va de même des *Stanze in laude della Croce salutatione della Croce capitolo in laude del Crocefisso Sonetti Spirituali composti nuovamente per messer Castellano di Pierozo Castellani*, [expl.] s.l. [Firenze], Francesco di Giovanni Benvenuti,

Giustinian (*Giustinian 1506*)¹, vers 1505, une anthologie relativement variée (en termes d'auteurs) (*Fioretti 1505*)² et entre 1502 et 1507, une anthologie de *laude* généralement associées à la tradition florentine des *cantasi come* (*Laude 1502-7*)³ et rééditée à Venise en 1512⁴. La confrontation des deux livres de *laude* et ce petit corpus d'imprimés exige quelques précautions. En effet, si l'identification des textes par leur *incipit* constitue une méthode le plus souvent efficace, elle atteint rapidement ses limites lorsque celui-ci prend la valeur de *titre*. En effet, les multiples variantes (intentionnelles ou non) susceptibles d'affecter un répertoire le plus souvent diffusé par des sources non-autographes affaiblissent considérablement la valeur titulaire des premières lignes⁵. Outre le risque de ne pas reconnaître la proximité de certains textes, la méthode des incipits tend également à générer des attributions conflictuelles⁶. Par ailleurs, dans un répertoire où abondent les formules

s.d. [ca. 1511- 1515] et des *laude* de Jacopo da Todi imprimées dans une première monographie en 1490 (*Laude di frate Iacopone da Todi*, Firenze, imp. per Ser Francesco Bonacorsi) puis en 1495 dans une anthologie avec des textes attribués à Leonardo Giustinian (*Incipiunt laudes quas fecit sanctus frater Iacobonus de tuderto ordinis fratrum minorum [...]*, Brescia, Bernardino di misinti de Pavia ad istantia de magistro Angelo britannico de Pallazolo, 1495), mais qui n'ont par la suite été réimprimées qu'en 1514 dans une édition assez différente de l'*editio princeps* (*Laude de lo contemplativo & extatico b. f. Iacopone de lo Ordine de lo seraphico s. Francesco* [expl.] Venetiis per Bernardinum Benalium Bergomensem).

- 1 *Laude devotissime et sanctissime compote per el nobile et magnifico misser Leonardo Justiniano di Venetia*, Venezia, Bernardino di Vidali, 1506.
 - 2 *Fioreti de laudi da diversi doctori compilati, ad consolation & refrigerio de ogni persona spirituale*, Brescia, Giacomo Britannico, s.d. [ca. 1505].
 - 3 [expl.] *finite le laude vechie & nove. A petitione di Piero Pacini da Pescia, s.l., s.n., s.d.* [Firenze, Gianstefano di Carlo, ca. 1502-1507]. Également répertorié comme *Libro di laude. Laude facte & composte da piu persone spirituali e honore dello omnipotente idio & della gloriosa vergine madonna sancta Maria [...]*, [Firenze, Bartolomeo di Libri, après le 20 mai 1507]. Pour les références bibliographiques, cf. Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence*, p. 65, n. 19.
 - 4 *Opera nova de laude facte & composte de piu persone spirituali a honore dello omnipotente Idio & della gloriosa virgine Maria & di molti altri sancti & sancte* [expl.] Stampata in Vinegia per Giorgio de Rusconi a instantia de Nicolo dicto Zopino. M.D.xii. adi. iiii. Marzo.
 - 5 Par exemple, l'incipit de *Laude I*, n° 56 (« Anima benedicta | Che damore senti il zelo ») est identique à celui de l'*editio altera* des *laude* de Leonardo Giustinian imprimée à Vicenza (*Giustinian 1475*, n°41) tandis que celui de l'*editio princeps* imprimée à Venise (*Giustinian 1474*, n°62) donne « Anima peregrina | Che damore senti il zelo ». Sur la base de cette identité titulaire, Francesco Luisi a postulé qu'Innocentius Dammonis devait être originaire de la région vicentine. Or, l'observation du reste du texte dans les trois sources montre que la version de Venise est beaucoup plus proche du *Laude libro primo* que celle de Vicenza. Les variantes entre *Laude I-Giustinian 1474* et *Giustinian 1475* sont le plus souvent assez mineures (*De rompi con dolore* (*Laude I et Giustinian 1474*) → *E rumpi cum dolzore* (*Giustinian 1475*) ; *Sanasti me topina* → *Salvasti me topina* ; *Che dal suo cor ti porze* → *Che dal suo cor ti ponge* ; *Chiamando ognun cha fede* → *Chiamando ogniun che ha sete* ; *Che dal mio cor festina* → *Che dal mio cor se stilla* ; *Che non senta la spina* → *Che non senta ferita* ; etc.) mais l'inversion des deux strophes *Pero tu sposa mia* et *E gusta del pan mixto* est assez explicite (cf. annexe III).
- De même, les trois premiers vers de *Laude I*, n° 15 (« Amor Iesu divino | Inmenso & increato | Per noi hozi incarnato ») divergent assez fortement de *Giustinian 1506*, n° 17 et *Fioretti 1505*, n° 56 (« O Yesu amor divino | nato sey nel presepio | chol vechiarei iosepio »), mais les trois versions se poursuivent de manière très similaire, ne divergeant que par quelques variantes sémantiques et la suppression de 6 strophes.
- 6 Ainsi, *Laude I*, n° 20 (« Vergine benedicta | Del ciel imperatrice ») a été attribué à Bianco di Siena par Telesforo Bini et Jonathan Glixon sur la base d'un manuscrit de la collection Rossi (*ms. Rossi 424 ?*), tandis que Francesco Luisi la considère comme anonyme ou d'attribution douteuse. Ces deux derniers auteurs ont souligné que le texte est étranger à la lauda « Vergine benedicta | dall'alto creatore » (peut-être une confusion avec « Anima benedicta |

standardisées, certains incipits sont susceptibles d'être rapprochés par association, plutôt que par confusion¹. Enfin, il convient de souligner que ces cas de substitution, d'inversion, voire de corruption, participent d'un vaste phénomène d'interaction entre les textes, caractéristique d'un répertoire traditionnel (objet d'une transmission)². L'incipit n'étant pas un titre, il n'y a pas de raison d'accorder aux possibles variantes des premières lignes un statut différent de celles des vers intermédiaires (à ce titre, les nombreuses *laude* acéphales que l'on rencontre dans le répertoire ne devraient peut-être pas être considérées différemment de celles privées d'une ou plusieurs strophes). Aussi, l'appréciation du contenu poétique des deux livres de *laude* ne saurait être effectuée sur la base des seuls incipits. Il a donc paru nécessaire de comparer l'intégralité des textes avec ceux imprimés dans les trois recueils de *laude* discutés ici (cf. annexe III).

Il ressort de ce relevé que ces recueils de *laude* non notées possèdent un nombre sensiblement égal de concordances avec le *Laude libro primo*. On en compte 25 dans *Giustinian 1506*, 21 dans *Fioreti 1505* et 33 dans *Laude 1502-7* (29 en excluant les doublons) soit 48 *laude* au total sur 66 (près de 73% du *Laude libro primo*). En excluant les quatre textes dont Innocentius Dammonis

dall'alto creatore » ?), mais ne l'ont pas rapproché de « Vergine benedicta | Madre del salvatore » que l'on trouve dans *Giustinian 1474*, n° 66, *Giustinian 1506*, n° 63, *Giustiniani 1475*, n°18 et *Fioreti 1505*, n°85 (il en existe une version notée dans *I-Vnm IX 1451*). Cette dernière a été assignée à Leonardo Giustinian par Francesco Luisi et à Jacopone da Todi par Knud Jeppesen (qui se référait au *ms. Hamilton 348* de Berlin, f. 91^v-92) pour qui elle constitue, avec « Vergine benedicta | Del ciel imperatrice », « deux élaborations différentes de la chanson latine Laus Mariae ». Or ces deux textes, alternativement attribués à Jacopone da Todi, Bianco da Siena et Leonardo Giustinian, s'avèrent très similaires, sinon identiques. Après la première strophe (assez différente dans chacune des versions), on ne perçoit qu'un unique texte dont les variantes sont certes importantes, mais pas plus que celles dont font état nombre de textes véhiculés sous un unique incipit (cf. Telesforo Bini, *Laudi Spirituali del Bianco da Siena, povero gesuato del secolo XIV*, p. 72-73 ; Jonathan Glixon, « The polyphonic laude of Innocentius Dammonis » ; p. 48 et Francesco Luisi, introduction au facsimilé du *Laude libro primo*, p. 32, 75 et *Laudario Giustiniano*, vol. 1, p. 51 et table 37 ; Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude*, p. LXXXIV. Le texte auquel se réfère Jeppesen est rapporté par Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalter*, t. II, p. 425-426 n° 606).

- 1 C'est notamment le cas de « O Maria diana stella » de Leonardo Giustinian (*Laude I*, n° 26, f. 25), signalée dans la table (f. 2) par l'incipit « O Maria stella divina » qui est celui d'une *lauda* de Simon Pallaio. Ce qui apparaît ici comme une simple erreur typographique (*divina* au lieu de *diana*) est également le symptôme de l'association (presque) systématique de la Vierge à un imaginaire stellaire (*stella maris*, *stella matutina*) dont la variante *diana stella* est particulièrement répandue (outre la *lauda* de Simon Pallaio, voir par exemple « Maria del ciel regina [...] Vera diana o stella relucente », *Laude I*, n° 30 ; *Giustinian 1474*, n°3 ; *id. 1506*, n°3 ; *Giustinian 1475*, n° 13 ; *Fioreti 1505*, n°45 ; ou « Cum iubili damore [...] Nui troverem con lui incompagnia | Maria stella diana », *Laude I*, n°16 ; *Giustinian 1474*, n°21 ; *id. 1506*, n° 18).
- 2 « Laudiam l'amor divino » et « O Jesu amor divino » représentent un cas particulièrement flagrant d'interaction entre plusieurs textes. Dans plusieurs sources, les deux *laude* partagent des passages entiers, ordonnés différemment mais bien identiques : « O Jesu amor divino [...] Infante he diventato [...] in fen he reclinato [...] tu may si inalterato | chio non dormo esi inclino || io non dormo per sono [...] Damor purificato [...] Roxa fiorita/chiarita e bella [...] Poi che in te descese | Nove mesi el portasti | Tu sola dio lattasti », *Laude I*, n° 13 ; *Giustinian 1474* et *1506*, n°10 ; *Laude ca. 1495*, n° 238 ; *Laude 1502-7*, n° 235 et *Fioreti 1505*, n°39 ; « Laudiam l'amor divino [...] Che mhai si alterato | Che non dormo & si inclino || Et/io non dormo per sonno [...] Infante e diventato [...] Nel/in fen e reclinato [...] Damor purificato [...] senza nullo peccato [...] Rosa fiorita e bella [...] Nove mesi il portasti | Poy che te ingravidasti | Tu sola idio lactasti », *Laude I*, n° 15 ; *Giustinian 1474*, n° 19 ; *Giustinian 1506*, n° 17 et *Fioretti 1505*, n° 56.

Concordances poétiques entre le *Laude libro primo* et les recueils de *laude* contemporains

	<i>Laude I</i>	<i>Giustinian Fioreti</i> 1506	<i>Laude 1502-7</i> 1505
Cum jubili d'amore	n° 16	n° 18	
Maria misericordia	n° 31	n° 49	
Salve regina o germinante ramo	n° 34	n° 29	
Vero amor celeste	n° 40	n° 22	
Peccatori perche seti	n° 43	n° 48	
Humilmente te invoco	n° 44	n° 20	
Jesu dulcis memoria	n° 9		n° 36
Da che tu m'hai Idio il cor ferito	n° 5		n° 1 (Belcari)
Da che tu m'hai Jesu	n° 6		n° 354 (Castellano)
Stabat mater dolorosa	n° 19		n° 218
Al bel fonte sacro e degno	n° 25		n° 365 (Castellano)
Maria divina stella	n° 26		n° 321 (Pallaio)
O madre santa, o luce del Signore	n° 27		n° 352
Salve regina de misericordia	n° 33		n° 6
Maria dentro a la tua corte	n° 35		n° 337
Dammi il tuo amore	n° 42		n° 44 (Belcari)
Chi vol pace nel suo core	n° 51		n° 178 (Belcari)
Da poi che te lasciai	n° 52		n° 376
Anima che del mondo	n° 57		n° 443 (Belcari)
Se vuoi gustar l'amore	n° 58		n° 416 (d'Albizo)
Nel tuo furore non mi arguir signore	n° 60		n° 334 et 373
Io son quel misero	n° 61		n° 221 (L. de' Medici)
Peccatori ad una voce	n° 63		n° 152 et 331 (L. Tornabuoni)
Questa e quella croce	n° 64		n° 486
Jesu fammi morire	n° 65		n° 15 (Belcari)
Lasso io moro	n° 66		n° 505
Amor Iesu divino	n° 15	n° 17	n° 56
O gloriosa Vergine Maria	n° 18	n° 28	n° 58
Vergine benedecta del ciel	n° 20	n° 63	n° 85
Maria del ciel regina	n° 30	n° 3	n° 45
Maria madre de dio	n° 32	n° 5	n° 46
Fuggite christiani	n° 39	n° 21	n° 29
Piangete christiani	n° 45	n° 44	n° 78
Popul mio popul ingrato	n° 47	n° 40	n° 77
O croce alma mirabile	n° 49	n° 30	n° 23
O stella matutina	n° 54	n° 61	n° 52
Anima peregrina (benedetta) che d'amore senti il zelo	n° 56	n° 59	n° 7
Spirito sancto amore	n° 3	n° 23	n° 25 et 336 (Giustinian)
Sempre te sia in diletto	n° 38	n° 54	n° 165 (Bianco Gesuato)
Verbum caro factum est de virgine Maria	n° 11 et 12		n° 84 n° 217
Gaude virgo mater christi	n° 22 et 23		n° 31 n° 263
Gaude flore virginali	n° 24		n° 32 n° 264
Laudiamo lamor divino	n° 13	n° 10	n° 39 n° 235
Madre che festi collui che ti fece	n° 29	n° 8	n° 43 n° 198
Come dinanzi a Christo fugirai	n° 37	n° 9	n° 20 n° 341
O peccator te moverai tu	n° 48	n° 6	n° 54 n° 245
Lamor a me venendo	n° 59	n° 62	n° 40 n° 185 (Bianco Gesuato)
Jesu dolce o infinito amore	n° 62	n° 1	n° 53 n° 26 (Giustinian)

(Pour les variantes textuelles des différentes éditions, cf. annexe III)

revendique la paternité¹ et les deux ou trois textes d'origine strictement liturgique² (qui n'ont pas vocation à être imprimés dans un recueil de *laude*), il apparaît que 80% des textes utilisés par le chanoine ont été imprimés dans les 5 ou 6 années précédant la parution du *Laude libro primo*³. Il convient toutefois de souligner que le chanoine n'a certainement pas puisé les textes de son recueil dans ces imprimés puisque aucun d'entre eux ne concorde intégralement avec les leçons du *Laude libro primo*. En outre, seules 8 de ces 48 *laude* apparaissent avec une attribution exclusive à Leonardo Giustinian (6 dans la monographie et 2 dans *Laude 1502-7*), et 5 à Feo Belcari (*Laude 1502-7*), ce qui peut laisser penser que la place accordée par le *Laude libro primo* à la tradition giustinianéenne est peut-être moins importante que ne le suggéraient les analyses basées sur une authenticité auctoriale. Dans la mesure où le chanoine n'a manifestement pas eu recours à ces ouvrages pour concevoir son recueil, cette remarque n'est sans doute pas significative, mais elle montre que les attributions ou les aires géographiques de production ne sont pas nécessairement déterminantes pour l'appréciation du contenu poétique du *Laude libro primo*. Enfin, près de la moitié de ces concordances (22 sur 48) sont présentes dans au moins deux recueils de *laude*, ce qui semble les désigner comme des textes dont la diffusion n'était pas liée à un unique canal éditorial. Le taux de représentation du *Laude libro primo* dans ces imprimés contraste nettement avec le *Laude libro secondo* dont trois textes seulement apparaissent dans ce corpus d'imprimés⁴ dont un seul (l'hégémonique « Gaude flore virginali ») est présent dans plus d'un imprimé (les deux autres sont des textes vernaculaires). Même en retranchant de cet ouvrage les 33 pièces dont le texte n'a que peu de probabilité d'être intégré à une anthologie vernaculaire (dérivés de la liturgie ou textes dévotionnels latins)⁵, ces trois textes n'en représentent que 11%. Il est ainsi fort probable que pour

1 N° 7, « Poiche da me partisti » ; n° 41, « Sol mi sol disse Holoferno » ; n° 46, « De piangeti amaramente » ; n° 50, « Nostra interna e vera pace ».

2 N° 1, « Te invocamus », n° 2, « Adoramus te christe » (on pourrait ajouter le n° 55 qui utilise également cette antienne, mais ajoute un texte dévotionnel). Certaines hymnes et séquences sont en revanche fréquemment associées à la *lauda*, comme le « Stabat mater » et le « Jesu dulcis memoria » attribuées à Jacopone et à saint Bernard).

3 Le taux de représentation du *Laude libro primo* dans les sources contemporaines est plus élevé encore, puisque le n° 36, « Virtù che fai » a été imprimé plusieurs fois entre 1497 et 1508 et que la plupart des pièces restantes sont des hymnes ou des séquences bien connues (et bien entendu largement éditées) : n° 4, « Ubi caritas et amor » ; n° 10, « Salve mundi salutare » ; n° 21, « Ave virgo gloriosa » ; n° 17, « Ave maria gratia plena » et n° 53, « Salve regina » (on remarquera que l'Ave Maria mis en musique par Innocentius Dammonis n'est pas à proprement parler (ou pas entièrement) une séquence puisque la litanie qui fait suite à la salutation angélique ne fut officiellement intégrée au bréviaire romain qu'en 1568). En conséquence, seuls trois des textes utilisés par Dammonis (en dehors de ceux dont il est l'auteur) ne sont pas représentés dans la production imprimée du début du XVI^e siècle : n° 8, « Aime dolce mio dio » ; n° 14 « Tutti debiam cantare » et n° 28 « O madre del Signore ». Bonnie J. Blackburn a montré que ce dernier est la vulgarisation d'une paraphrase mariale du Te Deum (Te Matrem) que l'on trouve dans un *Officium beate Marie virginis* imprimé à Venise par Joannes Haman en 1490, cf. « Te Matrem dei Laudamus », p. 64 sq.

4 « Gaude flore virginali » (*Laude 1502-07*, n° 264 et *Fioretti 1505*, n° 32), « O Jesu sommo conforto » (*Laude 1502-07*, n° 379) et « Ognum drizi al ciel el viso » (*Fioretti 1505*, n° 70).

5 « Adoramus te christe... Quia per crucem » (n° 29, f. 26^v-27 et n° 34, f. 31, B.T.) ; « Anima christi sanctifica me »

un lecteur du début du XVI^e siècle, les *laude* d'Innocentius Dammonis pouvaient apparaître beaucoup plus proches de ces recueils de poésie pieuse que celles du second livre qui, au contraire, devaient présenter plus d'affinités avec le domaine liturgique.

On ne saurait déduire trop rapidement de ces résultats que les textes vernaculaires du premier livre bénéficiaient d'une plus grande diffusion (voire popularité) que ceux du second livre. En effet, ces chiffres ignorent la vaste tradition manuscrite, autant que la nature de ces imprimés qui, le plus souvent, sont le résultat d'une opération complexe où se mêlent la reproduction de sources antérieures (imprimées ou manuscrites) et l'intervention du compilateur. Seule l'observation de la chaîne de reproduction éditoriale d'un livre imprimé peut permettre de saisir la valeur de son contenu à un moment donné. Aussi n'est-il peut-être pas inutile de s'attarder un instant sur la tradition éditoriale des ces trois recueils de *laude* contemporains des deux livres de Petrucci. *Fioretti 1505* est une anthologie nouvellement conçue qui, dans le cadre fixé ici, ne pose pas de problèmes éditoriaux particuliers. En revanche, *Giustinian 1506* est la quatrième réédition (après celles de 1490 et de 1495) de l'*editio princeps* des *laude* de Leonardo Giustinian parue en 1474¹, qualifiée par Francesco Luisi de première « édition critique » du corpus dévotionnel giustinianéen². Une *editio altera*, entièrement indépendante a vu le jour en 1475³. La comparaison des différentes réimpressions de l'*editio princeps* (cf. *infra*) montre une grande stabilité de la reproduction de la monographie : *Giustinian 1490* ne présente que quelques inversions de textes dans les premiers cahiers et la suppression des n°12 et 16⁴ ; *Giustinian 1495* restaure l'ordre initial mais conserve la suppression des deux *laude*, ce qui suggère que les inversions de 1490 sont imputables à des

(n° 39, f.35^v-36 ; n° 47, f.42^v-43 et n° 58, f.52^v-54, Antonet), « Ave maria gratia plena » (n° 19, f.17^v-18, M. C. ; n° 20, f.18^v-19 ; n° 37, f.33^v-34 ; n° 44, f. 39^v-40, B.T. ; n° 46, f.41^v-42, Marchetto ; n° 50, f.45^v-46 ; n° 51, f.46^v-47, B.T. ; n° 52, f.47^v-48, B.T. ; n° 48, f.43^v-44, Frater Petrus) ; « Ave nostra salus iesu christe » (n° 59, f. 54^v-55) ; « Ave panis angelorum » (n° 9, f.8^v) ; « Ave vera caro christi » (n° 36, f. 32^v-33) ; « Ave verum corpus christi » (n° 60, f. 55^v, Fr. Benedictus Bella Busca) ; « Christus factus est pro nobis » (n° 55, f. 50^v), « Cum autem venissem » (n° 5, f. 5^v-6), « Dolores mortis me circunderunt » (n°24, f.21^v-23, Diomedes) ; « Dulcis amica dei » (n° 22, f. 20) ; « Lauda sion salvatorem » (n° 6, f. 6^v) ; « Sancta maria ora pro nobis » (n° 8, f. 7^v-8 et n° 21, f. 19^v, B.T & M.C.) ; « O Inextimabilis dilectio caritatis » (n° 56, f. 51) ; « O Mater dei & hominis » (n° 28, f. 25^v-26) ; « O sacrum convivium » (n° 38, f. 34^v-35, B.T.) ; « O Salutaris ostia » (n° 33, f. 30^v) ; « Popule meus quid feci tibi », n° 35, f. 31^v-32) ; « Stella celi extripavit » (n° 41, f. 37^v-38, Piero da lodi) ; « Tantum ergo sacramentum » (n° 32, f. 29^v-30) ; « Tenebre facte sunt » (n° 3, f.3^v-4, Io. Spatarius Bononiensis).

1 *Incomenciano le devotissime et sanctissime laude le quale compose el nobele et magnifico messere Leonardo Iustiniano*, Venezia, Bartolomeo da Cremona, 1474, rééd. Venezia, Dionisio Bertocchi, 1490 et Brescia, Bernardino de Misintis, 1495.

2 Francesco Luisi, *Laudario Giustiniano*, vol. 1, p. 84.

3 *Laude del excellentissimo misier Lunardo Justiniano patricio venetian e de altri sapientissimi homini* [expl.] Vicenza, Lunardo Basilea 1475, rééd. Venezia, Bernardino da Lovere, 1483. Seules les éditions de 1474, 1475 et 1506 ont été consultées. Le contenu des autres a été établi à partir de Francesco Luisi, *id.*, vol. 1, p. 87-90 et 95-97.

4 Implicitement, Francesco Luisi semble considérer que ces deux *laude* supprimées n'appartiennent pas au corpus « authentique » dû à Giustinian.

questions d'impression et non d'édition. Enfin, *Giustinian 1506* conserve la structure de 1495, mais supprime le n° 18 (« Ognun jubile e ghoda », par ailleurs largement diffusé¹) et ajoute cinq nouvelles *laude*². Ainsi, l'édition des *laude* de Leonardo Giustinian contemporaine de Petrucci est-elle le fruit d'une tradition presque immuable, mais augmentée de textes dont deux (n° 66 et 67) sont attribués à Feo Belcari dans *Laude 1502-7* (n° 20 et 34) et un (n° 65) est copié dans le manuscrit *Riccardiana 2895* (f. 42)³. Bien que l'*editio altera* de 1475 et sa réédition de 1483 ne rentrent pas ici en ligne compte, il n'est pas inintéressant d'en observer les modalités de reproduction. À l'exception du sonnet final en hommage à Leonardo Giustinian (n° 51), le contenu de la seconde édition est absolument identique à celle de 1475 puisque seules 6 *laude* y ont fait l'objet d'inversions. Ainsi, le niveau d'intervention éditoriale dans ces ouvrages s'avère extrêmement faible, laissant penser que la notion de choix n'intervenait pas ou peu dans leurs reproductions successives.

Comparatif des éditions des *Laude* de Leonardo Giustinian

<i>editio princeps</i>				<i>editio altera</i>	
1474	1490	1495	1506	1475	1483
n° 1-2 →	n° 1-2 →	n° 1-2 →	n° 1-2	n° 1-4 →	n° 1-4
	n° 3-4			n° 5	
n° 3		n° 3	n° 3	n° 6 →	n° 5
n° 4 →	n° 5 →	n° 4 →	n° 4		n° 6
	n° 6			n° 7-9	
n° 5		n° 5	n° 5	n° 10	
n° 6-7 →	n° 7-8 →	n° 6-7 →	n° 6-7	n° 11-13 →	n° 7-9
n° 8-9		n° 8-9	n° 8-9	n° 14	
	n° 9			n° 15 →	n° 10
n° 10-11 →	n° 10-11 →	n° 10-11 →	n° 10-11	n° 16-18	
n° 12	x	x	x	n° 19-22 →	n° 11-14
n° 13-15 →	n° 12-14 →	n° 12-14 →	n° 12-14	n° 23	
n° 16	x	x	x	n° 24-38 →	n° 15-29
n° 17-19	n° 15-17	n° 15-17 →	n° 15-17		n° 30
n° 20 →	n° 18 →	n° 18	x		n° 31
n° 21-67	n° 19-65	n° 19-65 →	n° 18-64		n° 32-34
conc. avec L. I : 25	conc. avec L. I : 25	conc. avec L. I : 25	conc. avec L. I : 25		n° 35
conc. avec L. II : 0	conc. avec L. II : 0	conc. avec L. II : 0	conc. avec L. II : 0		n° 36-38
			n° 65-69		n° 39
			conc. avec L. I : 0	n° 39-43 →	n° 40-44
			conc. avec L. II : 0	n° 44	
				n° 45-50 →	n° 45-50
				n° 51	x
				conc. avec L. I : 11	<i>id.</i>
				conc. avec L. II : 0	<i>id.</i>

1 Francesco Luisi, *Laudario Giustiniano*, vol. 1, table 37.

2 N° 65, « Verzene gloriosa alma lucente » ; n° 66, « Dilecta madre dolce Maria bella » ; n° 67, « Merce ti chiamo vergine Maria » ; n° 68, « O Dolce coroneta » ; n° 69, « Sia benedeta el nome tuo Maria ».

3 Lodovico Frati, « Giunte agli Inizii di antiche poesie italiane religiose », p. 89.

En revanche, *Laude 1502-7* a une histoire éditoriale plus complexe. Depuis son édition en 1863 dans le quatrième volume de Gustavo Galletti¹, le recueil est essentiellement connu sous son explicite (*Laude vechie & nove*). Blake Wilson² a montré que les quatre recueils du bibliophile florentin, systématiquement utilisés comme référence pour l'étude de la *lauda* florentine, ne correspondent que très partiellement à leur forme originale. En effet, plus soucieux de faire connaître un répertoire et un patrimoine littéraire que d'étudier les sources et la tradition éditoriale, l'érudit florentin avait systématiquement supprimé de son anthologie les *incipits* redondants. Seul le premier recueil de Galletti reproduit assez fidèlement l'édition d'une monographie consacrée à Feo Belcari³ que Galletti date de 1480, mais qui est probablement postérieure d'une dizaine d'années. Les trois autres recueils comportent de très nombreuses pièces qu'il avait rejetées car déjà éditées dans un recueil antérieur. Ainsi, le deuxième volume de Galletti s'avère être l'édition partielle d'une anthologie de 1485 (*Laude 1485*, 1486 selon le calendrier moderne)⁴ et le troisième d'une autre édition estimée à 1495 (*Laude ca. 1495*)⁵. En outre, Blake Wilson a montré que les *Laude di Feo Belcari* sont issus d'une sélection effectuée à partir de *Laude 1485* dont *Laude ca. 1495* et *Laude 1502-7* sont des rééditions successivement augmentées. *Laude 1502-7* est formé de trois états éditoriaux assez distincts (*cf. infra*). Le premier état, commun aux trois éditions, a bénéficié d'une transmission plus ou moins stable à partir de *Laude 1485*. Deux textes seulement ont été ajoutés dans *Laude ca. 1495* (n° 32 et 158), tandis que *Laude 1502-7* a supprimé le n° 200 et le doublon (n° 183-151) transmis depuis 1485 et déplacé les n° 158 et 230⁶ de *Laude ca. 1495*. Entre *Laude ca. 1495* et *Laude 1502-7*, le deuxième état de la tradition éditoriale n'a pas fait l'objet de réorganisation (seul le n° 258 a été déplacé), mais a subi 16 suppressions (n° 234, 253, 257, 277, 291, 302-305 et n° 308-314) dont une seule pourrait s'expliquer par la présence d'un doublon (n° 291-1). Enfin, le troisième état de *Laude 1502-7* constitue un ajout important, pleinement autonome des deux états précédents (on compte pas moins de 16 doublons). Ainsi, *Laude 1502-7* s'avère issu d'une tradition

1 Gustavo Camillo Galletti, *Laude spirituali [...] comprese nelle quattro più antiche raccolte*.

2 Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence*, p. 62-68.

3 *Laude di Feo Belcari*, [s.l., s.n., s.d.], ca. 1490.

4 *IESUS / LAUDE Facte et composte da piu persone spirituali A honore dello omnipotente idio & della gloriosa vergine Madonna sancta Maria & di molti altri sancti & sancte*, [expl.] Impresso nella Magnifica citta di Firenze per ser Francesco bonaccorsi a petitione di Iacopo di maestro luigi de morsi, 1485.

5 *Laude facte e composte da piu persone spirituali [...]*, Firenze, Miscomini ca. 1495.

6 La *lauda* « Peccatori ad una voce » apparaît deux fois dans *Laude 1502-7*. Le n° 152 propose le même *cantasi come* que *Laude ca. 1495*, n° 230 et leur texte est presque identique, si ce n'est la substitution de *setire* (avoir soif) par *sentire* (entendre). En revanche, *Laude 1502-7*, n° 331 propose un *cantasi come* très différent et des variantes textuelles plus nombreuses qui sont parfois difficilement attribuables à l'influence du seul typographe. Il est donc probable que *Laude 1502-7* n° 152 soit issu de *Laude ca. 1495*, n° 230 et *Laude 1502-7*, n° 331 un ajout issu d'une autre tradition.

éditoriale plus mouvementée que *Giustinian 1506* et témoigne d'une relativement forte intervention éditoriale.

Comparatif des éditions des *Laude facte e composte da piu persone spirituali*

1486 (1485)	(conc. internes)	ca. 1495	(conc. internes)	ca. 1502-1507	(conc. internes)
n° 1-31	→	n° 1-31		n° 1-31	
x		n° 32	→	n° 32	
n° 32-150	→	n° 33-151		n° 33-151	
				n° 152	
n° 151-156	→	n° 152-157	→	n° 153-158	
x		n° 158			
n° 157-160	→	n° 159-162	→	n° 159-162	
x				n° 163	
n° 161-182	→	n° 163-184		n° 164-185	
n° 183	(183 = 151) →	n° 185	(185 = 152)	x	
n° 184-199		n° 186-201	→	n° 186-201	
n° 200	→	n° 202		x	
n° 201-218		n° 203-220	→	n° 202-219	
conc. avec <i>Laude I</i> : 12		conc. avec <i>Laude I</i> : 12		conc. avec <i>Laude I</i> : 13 (avec n° 152)	
conc. avec <i>Laude II</i> : 0		conc. avec <i>Laude II</i> : 0		conc. avec <i>Laude II</i> : 0	
		n° 221-229	→	n° 220-228	
		n° 230			
		n° 231-233	→	n° 229-231	
		n° 234		x	
		n° 235-352	→	n° 222-349	
		n° 253		x	
		n° 254-256	→	n° 250-252	
		n° 257		x	
		n° 258			
		n° 259-276	→	n° 253-270	
		n° 277		x	
		n° 278-290	(282 = 21) →	n° 271-283	(275 = 21)
		n° 291	(291 = 1)	x	
		n° 292-301	(293 = 286) →	n° 284-293	(285 = 279)
		n° 302-305		x	
		n° 306-307	→	n° 294-295	
		n° 308-314		x	
		n° 315-317	→	n° 296-298	
				n° 299	
		conc. avec <i>Laude I</i> : 8		conc. avec <i>Laude I</i> : 5	
		conc. avec <i>Laude II</i> : 1		conc. avec <i>Laude II</i> : 1	
				n° 300-506	(300 = 296 ; 339 = 227 ; 331 = 152 ; 334 = 373 ; 336 = 25 ; 340 = 56 ; 362 = 114 ; 363 = 108 ; 368 = 228 ; 410 = 401 ; 420 = 377 ; 422 = 67 ; 427 = 20 ; 447 = 103 ; 470 = 145 ; 493 = 12)
				conc. avec <i>Laude I</i> : 15	
				conc. avec <i>Laude II</i> : 1	

Un dernier mot doit toutefois être dit de cette édition qui procède d'accumulations et de suppressions successives, laissant penser que son dernier état serait, éditorialement parlant, plus actuel que les deux précédents. On n'a pour l'instant pas abordé les *Laude di Feo Belcari* qui ne

possèdent que quatre concordances avec le *Laude libro primo* (n° 1, 7, 9 et 56)¹ et, n'ayant par la suite pas été rééditées, ne paraissent pas déterminantes dans l'appréciation du contenu poétique du *Laude libro primo*. Toutefois, cette édition s'avère très utile pour comprendre la nature des ajouts successifs dans la tradition des *Laude facte e composte* avec lesquelles elle entretient des rapports plus complexes que ne l'a suggéré Blake Wilson. Comme l'a montré ce dernier, la monographie est indéniablement corrélée à l'anthologie², puisque deux textes seulement (n° 29 et n° 59) n'y trouvent pas de concordance. Elle partage 58 textes avec le premier état de l'anthologie (Blake Wilson en a compté 53), 5 seulement avec le second et 31 avec le troisième. Privilégiant un répertoire dont les *cantasi come* sont plus anciens et enracinés dans la traditions florentine, la monographie de Belcari semble être largement dérivée de l'anthologie de 1486. Néanmoins, la comparaison de son organisation avec celle des trois différents états des *Laude facte e composte* présente un tout autre aspect. On observe dans chacun d'entre eux l'apparition de concordances avec la monographie formant des séquences régulières (même si elles sont parfois discontinues). Or, de manière un peu inattendue, malgré la plus ample représentation de la monographie des *laude* de Belcari dans le premier état de l'anthologie (I), son troisième état en est, du point de vue de l'organisation, le plus proche. N'ayant pas contrôlé la leçon de tous les textes de ces quatre groupes éditoriaux, il est impossible de s'assurer ici de leur parenté, mais il semble que les trois états des *Laude facte* (en particulier le premier et le troisième) soient basés sur des matériaux antérieurs possédant une origine commune.

Aussi, peut-on poser comme hypothèse (qui ne pourra être vérifiée que par la comparaison des textes) que si le troisième état de *Laude 1502-7* peut paraître le plus récent d'un point de vue de l'impression, il ne l'est pas du point de vue de l'édition. Ainsi, les 25 concordances entre le *Laude libro primo* et *Giustinian 1506* résultent de la reproduction « mécanique » d'un ouvrage de 1474 ; les 33 concordances avec *Laude 1502-7* résultent d'un phénomène similaire remontant à 1486, où toutefois le mode de reproduction est plus souple ; enfin, seules les 21 concordance de *Fioreti 1505* semblent participer d'un geste éditorial pleinement autonome. Aussi, semble-t-il nécessaire de résister à la tentation d'analyser le contraste entre les taux de représentation des textes du *Laude libro primo* et le *Laude libro secondo* comme le reflet de leur popularité respective. Tout au plus peut-on souligner l'apparent paradoxe dont les deux livres de *laude* polyphoniques semblent faire

1 Il n'a pas été possible de consulter les *Laude facte e composte* dont la structure éditoriale a été reconstituée à partir de la base de donnée de Blake Wilson. Pour les autres éditions, le relevé a été fait à partir d'exemplaires différents de ceux utilisés par ce dernier, livrant des résultats parfois légèrement différents.

2 Blake Wilson, *op. cit.*, p. 67.

Comparaison des *Laude di Feo Belcari* et des différents états des *Laude facte e composte*

<i>Belcari</i>	1485 (n° 1-218)	premier état ca. 1495 I (n° 1-220)	1502-7 I (n° 1-219)	second état ca. 1495 II (221-317)	1502-7 II (220-298)	troisième état 1502-7 III (299-506)
n° 1-3	n° 1-3	n° 1-3	n° 1-3			
n° 4						n° 442
n° 5-8	n° 4-7	n° 4-7	n° 4-7			
n° 9						n° 443
n° 10						n° 423
n° 11						n° 444
n° 12-13	n° 17-18	n° 17-18	n° 17-18			
n° 14				n° 285	n° 278	
n° 15	n° 19	n° 19	n° 19			
n° 16				n° 262	n° 256	
n° 17						n° 445
n° 18	n° 20	n° 20	n° 20			
n° 19						n° 446
n° 20				n° 282	n° 275	
n° 21	n° 31	n° 31	n° 31			
n° 22	n° 151	n° 152	n° 153			
n° 23						n° 408
n° 24						n° 448
n° 25-26				n° 283-284	n° 276-277	
n° 27	n° 23	n° 23	n° 23			
n° 28	n° 14	n° 14	n° 14			
n° 29	x	x	x	x	x	x
n° 30						n° 450
n° 31	n° 152	n° 153	n° 154			
n° 32-33						n° 451-452
n° 34	n° 184	n° 186	n° 186			
n° 35						n° 453
n° 36						n° 409
n° 37-38						n° 454-455
n° 39	n° 12	n° 12	n° 12			
n° 40						n° 456
n° 41-42	n° 114-115	n° 115-116	n° 115-116			
n° 43						n° 457
n° 44	n° 46	n° 47	n° 47			
n° 45	n° 10	n° 10	n° 10			
n° 46-48						n° 458-460
n° 49	n° 57	n° 58	n° 58			
n° 50						n° 461
n° 51	n° 42	n° 43	n° 43			
n° 52						n° 462
n° 53	n° 50	n° 51	n° 51			
n° 54	n° 163	n° 165	n° 166			
n° 55						n° 463
n° 56	n° 43	n° 44	n° 44			
n° 57	n° 98	n° 99	n° 99			
n° 58	n° 44	n° 45	n° 45			
n° 59	x	x	x	x	x	x
n° 60	n° 45	n° 46	n° 46			
n° 61	n° 24	n° 24	n° 24			
n° 62	n° 113	n° 114	n° 114			
n° 63	n° 176	n° 178	n° 179			
n° 64	n° 52	n° 53	n° 53			
n° 65	n° 27	n° 27	n° 27			
n° 66	n° 11	n° 11	n° 11			
n° 67-68						n° 464-465
n° 69	n° 39	n° 40	n° 40			
n° 70	n° 102	n° 103	n° 103			
n° 71	n° 28	n° 28	n° 28			
n° 72						n° 466
n° 73	n° 40	n° 41	n° 41			
n° 74						n° 467
n° 75	n° 37	n° 38	n° 38			
n° 76	n° 41	n° 42	n° 42			
n° 77	n° 164	n° 166	n° 167			
n° 78		n° 32	n° 32			
n° 79						n° 468
n° 80	n° 171	n° 173	n° 174			
n° 81	n° 47	n° 48	n° 48			
n° 82	n° 168	n° 170	n° 171			
n° 83						n° 469
n° 84	n° 144	n° 145	n° 145			
n° 85	n° 170	n° 172	n° 173			
n° 86	n° 169	n° 171	n° 172			
n° 87	n° 9	n° 9	n° 9			
n° 88-90	n° 32-34	n° 33-35	n° 33-35			
n° 91-92						n° 471-472
n° ?	n° 149	n° 150	n° 150			
n° ?	n° 200	n° 202				

preuve. Le premier véhicule une musique nouvellement inventée qui utilise des textes bénéficiant d'une longue tradition éditoriale ; le second transmet un répertoire musical en grande partie traditionnel dont les textes vernaculaires sont majoritairement dépourvus de transmission imprimée. Mais ce paradoxe se résout aisément en considérant que justement parce qu'il ne participait pas d'une tradition, le chanoine a dû s'orienter vers un corpus poétique déjà fixé et établi. D'une certaine manière, l'existence d'une tradition poétique lui a permis d'inventer un nouveau répertoire polyphonique.

*
* *

Le *Laude libro primo* constitue un document musical aux multiples facettes dont la portée est largement conditionnée par le niveau de lecture qu'on lui applique. Dans sa dimension matérielle la plus brute, il se présente au lecteur comme un livre de polyphonie que ne diffère des recueils de *frottole* imprimés par Petrucci que par son caractère religieux (cela concerne également le *Laude libro secondo*) et la présence d'un périphrase auctorial assez développé (qui n'a pour équivalent que celui des livres de Bossinensis). Les classements effectués, consciemment ou non, par les propriétaires tardifs des deux livres semblent pouvoir témoigner de l'effectivité de ce niveau de perception. Cependant, en qualifiant son ouvrage par une paraphrase de Horace et une épître dédicatoire, Innocentius Dammonis paraît avoir eu l'intention d'en préciser l'objet. La polyphonie dont il fait part au public est explicitement annoncée comme le moyen de « délasser une âme fatiguée », de procurer l'apaisement des tourments causés par le siècle. Si ce propos peut être considéré comme un motif banalisé du discours sur la musique, l'autonomie et la reconnaissance dont bénéficiait le vers *laborum dulce lenimen* chez certains contemporains du chanoine suggère une intention qui ne relève pas uniquement de la convention. Pour qui sait reconnaître dans le sous-titre une évocation bucolique, le *Laude libro primo* s'affiche comme le véhicule d'un répertoire lyrique (au sens propre), une récréation domestique combinant le luth et le chant. Par ailleurs, la dédicace à un dignitaire régulier, l'affirmation de la conformité de cette récréation avec une règle canoniale, la proximité de son contenu poétique avec une tradition éditoriale de textes dévots, invitent à considérer les compositions du chanoine, en reprenant une terminologie quelque peu anachronique, comme des *frottole* spirituelles.

Cependant, en adoptant un point de vue « informé », c'est-à-dire celui d'un homme capable d'identifier la nature de cette règle et les qualités du dédicataire, la lecture de ce même péri-texte confère au recueil une toute autre portée. En effet, l'un et l'autre renvoient à une congrégation canoniale fondée exactement un siècle plus tôt dans la lignée des réformes régulières qui accompagnèrent la fin du Grand Schisme qui s'affirmait comme une institution observante de l'ordre de chanoines réguliers de saint Augustin et, peut-être, comme un outil de la restauration de l'Église. Elle reposait sur un système gouvernemental électif et délocalisé visant à limiter l'émergence de pouvoirs individuels, et multipliait les règlements encadrant le comportement de ses membres afin de favoriser un *propositum vitae* respectueux des préceptes augustiniens. Or, ce point de vue endogène est, nécessairement, celui de l'auteur du *Laude libro primo* qui y revendique son statut de chanoine régulier. Aussi, dans la mesure où elle permet d'évaluer son implication dans ce mouvement observant, l'identification d'Innocentius Dammonis permet d'éclairer en partie les circonstances de la conception du recueil, et de comprendre en quoi il propose « un chant bien agencé avec des paroles [puissantes] » et constitue « une excellente matière pour la piété envers Dieu et pour la vie régulière »¹. L'étude onomastique du nom (ou plutôt du gentilé) Dammonis a montré que le musicien est probablement originaire de Frise ou de Basse Saxe, ce qui permet de le rapprocher du chanoine Innocentius Corradi de Alemania. Actif dans la congrégation depuis 1496, nommé vicaire de San Pietro in Vincoli à Rome en 1511, celui-ci a fréquenté plusieurs monastères, mais ne semble pas avoir entretenu de liens particuliers avec l'un d'entre eux. La carrière de cet ultramontain suggère qu'il a dû être relativement impliqué dans la promotion et la mise en œuvre de l'observance augustine (il en va de même du dédicataire qui, en 1508, amorçait une carrière exclusivement consacrée aux plus hautes prélatures de l'institution). Ces *laude*, que l'on perçoit de l'extérieur comme des *frottole* spirituelles, comme un instrument polyphonique de piété, seraient donc le produit de l'activité d'un musicien militant pour l'*arctior vita* augustiniennne.

Bien que nombre de *laude* composées par Innocentius Dammonis présentent des affinités avec certaines formes sonores (*frottole*) et poétiques (*laude* non notées) traditionnelles², cette

1 Cf. *supra*, p. 283.

2 Ayant pris le parti de n'étudier que quelques pièces du *Laude libro primo* et de ne pas répéter les conclusions des études déjà consacrées aux compositions du chanoine, on a passé sous silence les aspects les plus communs de ses techniques musicales qui témoignent pourtant de quelques spécificités. Lors des cadences finales, Innocentius Dammonis n'a que rarement (sinon jamais) recours aux sauts d'octave au *bassus* (qui laissent le rôle de basse au tenor, voire à l'*altus* sur la dernière triade), une technique très caractéristique du contrepoint triadique vers 1500. De même, sa musique trahit un goût prononcé pour la multiplication des diminutions dans toutes les parties de la polyphonie, ce qui est assez peu fréquent dans un répertoire où celles-ci ne concernent en général que le *cantus*. En témoigne le cas assez exceptionnel de « Aime sospiri non trovo pace » dont on possède une version simple dans *Escorial Ms. IV. a. 24* (f. 85^v-86) et une version ornée dans *Frottole VI* (f. 5^v), cf. Walter H. Rubsamen, « The

activité ne semble pas entièrement réductible à la reproduction de modèles préétablis. Dans « Te invocamus » et, dans une moindre mesure, « Adoramus te », le chanoine a combiné des références liturgiques, des évocations théologiques et des artifices compositionnels (de valeur peut-être autant visuelle que musicale) afin de placer musicalement le *Laude libro primo* sous le signe de la Trinité, faisant par la même occasion un acte de dévotion personnelle. Par ailleurs, il a exploité des techniques et des sources poétiques très marquées par la tradition vulgaire, mais les a insérées dans un propos strictement moral où le rejet mondain occupe une place centrale. Dans « Sol mi sol », l'association de jeux de solmisation au thème vétérotestamentaire de Judith et Holopherne témoigne de sa bonne connaissance de techniques musico-littéraires contemporaines, mais également de sa volonté d'utiliser une tradition exégétique pour dénoncer en polyphonie les vices du siècle et, peut-être, de revendiquer un savoir-faire musical perçu comme savant. En puisant le thème de la vertu dans « Virtu che fai » (un sonnet issu du péritexte d'une édition pétrarquienne), puis en le traitant comme un dialogue plutôt que comme une forme fixe, il a transposé une interprétation allégorique des *Trionfi* vers l'affirmation pragmatique de la nécessité de rejeter ce « misérable monde » où l'on ne « jouit que de Bacchus et de Venus ». Cette manière d'adapter systématiquement des procédures compositionnelles spécifiques à un propos dévotionnel ou moral laisse transparaître un positionnement assez marqué qui n'est sans doute pas étranger à son environnement régulier.

L'affirmation d'une dévotion trinitaire peut paraître un geste « naturel » de la part d'un chanoine de saint Augustin. De même, l'aspiration à une vertu annoncée comme incompatible avec le siècle et le renoncement au monde font fortement écho à un *propositum vitae* que reflète le programme éducatif prévu pour les novices de la congrégation de San Salvatore¹. Pourtant, l'épître dédicatoire rédigée par le chanoine n'implique pas que le recueil ait été expressément destiné aux chanoines réguliers. Par ailleurs, on ne décèle aucun texte favorable à ce type de composition dans les constitutions et les règlements mis en place pour en garantir l'observance. Au contraire, bien que ceux-ci n'aient pas explicitement prohibé le chant figuré (du moins pas en 1508), ils trahissent une certaine méfiance envers sa pratique. On ne saurait pour autant penser qu'en publiant le *Laude libro primo*, Innocentius Dammonis agissait contre des préceptes qu'il devait par ailleurs défendre. En effet, on retrouve dans la littérature augustinienne (par exemple dans le *De opere monachorum*) une certaine licence accordée au chant de dévotion (la forme sonore n'y est évidemment pas précisée). En outre, la réticence implicite de la congrégation envers le chant figuré s'appliquait avant tout au

Justiniane or Viniziane of the 15th Century », p. 180-182.

1 Cf. *supra*, p. 228.

domaine liturgique et, dans l'éventualité d'un élargissement de sa portée, au comportement de ses membres. On ne peut exclure qu'à l'image de l'étude des arts libéraux, concédée dans la mesure où elle servait la connaissance divine, la production d'une polyphonie traitant de thèmes chers à l'ordre ait pu être tolérée, sans pour autant être sollicitée.

Ces observations autorisent plusieurs remarques. Le modèle historiographique qui envisage la *lauda* polyphonique (sous toutes ses formes) dans une perspective uniquement fonctionnelle, interprétant toute activité musicale comme la réponse nécessaire à une fonction, peine à expliquer les différents niveaux de lecture dont témoigne le recueil. La paraphrase explicite de Horace, le péri-texte implicite de Pétrarque, les propriétés lénifiantes attribuées à son exécution, s'accordent mal avec un répertoire destiné aux rituels de confréries laïques. De même, une commande de la part de la congrégation pour « honorer son plus haut dignitaire » ne peut se justifier que par une dérogation difficilement explicable (tolérer n'est pas militer). Il est difficile de concevoir que le chant figuré et les références littéraires de ces *laude* aient pu représenter les valeurs de l'institution. Ainsi, la production musicale d'Innocentius Dammonis semble en partie refléter son adhésion à la congrégation sans pour autant y être fonctionnellement liée (ce qui bien entendu n'exclut pas la possibilité que des réguliers ou des confrères laïques aient pu, à un moment ou un autre, utiliser le *Laude libro primo* pour leur propres besoins). Par ailleurs, la mobilité imposée à ce chanoine ultramontain (comme aux autres membres de la congrégation) implique une absence d'ancrage local qui affaiblit considérablement la perception du recueil comme l'aboutissement de la tradition vénitienne des *laude à modo proprio*. De fait, en 1508, après une carrière de 13 années, il n'en avait passé que 3 à Venise (et 4 à Bologne, 3 à Ferrare, 2 à Rome et 1 à Brescia). De ce point de vue, les *laude* de Dammonis ne diffèrent pas de celles de Tromboncino, de Cara et de tous les musiciens qui n'ont pas exercé dans la sphère vénitienne. La concomitance vers 1500 de *laude* polyphoniques dites « primitives » (ou authentiques pour certains) et de *laude* polyphoniques adoptant les formes de la *frottola* peut suggérer l'émergence d'une polyphonie dévotionnelle domestique en parallèle à la permanence d'un répertoire rituel¹. Le *Laude libro primo* représenterait donc une expression particulière (et spécialisée) de recueils comme *F-Pn Vm⁷ rés. 676*, plutôt que l'aboutissement d'une évolution linéaire et téléologique d'un unique genre. Entre ces deux extrêmes (rituel et domestique), des recueils manuscrits comme *SA-CAPE Grey 3.b.12* et *I-Fn Panc. 27* semblent témoigner de la porosité de ces deux sphères.

1 Cf. *supra*, p. 309. La continuité, tout au long du XV^e siècle, de ce répertoire majoritairement à deux voix n'est pas sans faire penser à celle des lamentations de Johannes de Quadris.

Enfin, les compositions les plus « complexes » du chanoine semblent davantage répondre au besoin de mettre en œuvre musicalement ses préoccupations morales et dévotionnelles qu'à une volonté de « hausser le niveau culturel d'un genre populaire simple ». Il est en effet délicat d'interpréter la musique du chanoine en termes de complexité ou de simplicité. Le chant de Nativité « Amor iesu divino » (n° 15, f. 16^v) est-il complexe parce qu'avec les deux pièces à canon, il est l'unique composition de Dammonis pour plus de 4 voix ? Parce qu'il utilise un (très) bref motif mélodique en imitation entre trois voix ? Parce qu'il illustre à merveille ce que certains appellent la conception simultanée (et l'affirmation de l'opposition V-I) ? Ou bien est-il simple parce qu'entièrement syllabique (à l'exception de quelques mélismes sur la cadence) ? Parce que le *tenor* est essentiellement constitué d'une corde de récitation ? Parce que sa texture est entièrement homorythmique (si l'on ne considère pas la *concordans* qui, contrairement à « Adoramus te », est contrapuntiquement redondante) ? Parce que presque entièrement chanté sur un ostinato mélodique dont résulte deux uniques triades ?

Innocentius Dammonis, « Amor iesu divino », *Lauda I*, n° 15, f. 16^v

Cette *lauda* n'est pas sans rappeler la fameuse *regis vox* de Josquin rapportée par Heinrich Glarean¹. Le canon imitatif déphasé de cette dernière est bien sûr très éloigné de la *lauda*, de même que l'harmonie (au sens moderne) constante qui résulte sans doute d'une écriture à 5 parties dans un ambitus assez restreint, mais les deux pièces ont en commun le principe de l'ostinato sur deux triades (les deux seules possibles). Malgré cette proximité, l'anecdote (quelque peu suspecte) de Glarean concernant les piètres qualités vocales de Louis XII ne saurait expliquer pourquoi Innocentius Dammonis a choisi de traiter ce texte avec un tel *tenor*. On ne peut invoquer la

1 Heinrich Glarean, *Dodecachordon*, Basel, Heinrich Petri, 1547, p. 468.

simplicité puisque les exécutants des 65 autres *laude* du recueil sont invités à chanter des compositions parfois très élaborées et riches en diminutions. « Amor iesu divino » n'est pas la seule pièce polyphonique de la période où le *recto tono* ne doit rien à la simplicité musicale ou à la compétence des interprètes. Ainsi, Loyset Compère a-t-il composé la première partie de son motet « Ave Maria gratia plena [...] Sancte Michael » (*Motetti A*, f. 28^v-31) sur une corde de récitation dont la raison d'être semble bien résider dans la scansion de la salutation angélique. De la même manière, le principal enjeu musical de « Amor iesu divino » paraît être l'adaptation, un peu inattendue, d'une récitation *recto tono* à une *canzonetta*.

De même que l'approche fonctionnelle ou régionale du *Laude libro primo* ne permet pas de rendre compte de toutes ses nuances, les oppositions simple-complexe ou populaire-savant ne sont pas en mesure d'apporter des réponses satisfaisantes aux questions soulevées par les procédures compositionnelles adoptées par le chanoine. Qu'elles soient « simples » ou « complexes », celles-ci résultent de choix délibérés et, à ce titre, participent de ces artifices qui, dans la terminologie de Paul Zumthor, permettent la mise en œuvre de la « verticalité du monument ». Bien entendu, on ne saurait attribuer à Innocentius Dammonis ce désir d'universalité qui animait les acteurs du monument linguistique discuté par Zumthor. En revanche, sa volonté manifeste d'insérer des formes sonores remarquables dans un répertoire musical de facture ordinaire semble bien répondre au besoin de pérenniser l'expression de préoccupations morales et dévotionnelles propres. Ainsi, l'*ars* dont témoignent certaines pièces du *Laude libro primo*, le *faire* très personnel qui en ressort (inventer des textes musicaux et poétiques particuliers, choisir parmi des lectures profanes ou religieuses, *etc.*) apparaissent comme le moyen d'inscrire la mémoire individuelle d'une pratique religieuse marquée par l'observance augustinienne dans un document de musique explicitement dédié à la récréation dévote.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

1.1 Musique manuscrite

- [GB-Ob can 213], *Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213*, facsimilé, David Fallows (éd.), *Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- [I-UDc Joppi 165], *Udine, Biblioteca Comunale, Joppi MS 165*, facsimilé, Andrea Benedetti, « Pietro Capretto pordenonese, dotto sacerdote e umanista », *Il Noncello*, n° 18, Pordenone, Tipografia Cosarini, 1962, p. 54-57, 60-63, 66-69, 72-75, 78-81, 84-87 et 89.
- [I-Bc Q. 21], *Bologna, biblioteca del liceo musicale (conservatorio), ms. Q. 21*, http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q021/Q021_001.asp. Édition critique (partielle) : Claudio Gallico, *Un Canzoniere musicale italiano del Cinquecento, Bologna, Conservatorio di musica G. B. Martini, Ms. Q. 21*, Firenze, L. S. Olschki, 1961.
- [I-Fn Magl. 121], *Firenze, Biblioteca nazionale, Magliabechi XIX. 121*, <http://www.internetculturale.it>
- [I-Fn Panc. 27], *Firenze, Biblioteca nazionale, Panciatichi 27*, microfilm. Édition critique, Gioia Filocamo (éd.), *Florence, BNC, Panciatichi 27*, Turnhout, Brepols, 2010.
- [F-Pn Rés. 676], *Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vm⁷ 676*, facsimilé, François Lesure (intro), Genève, Minkoff reprint, 1979.
- [F-Pn It. 2104], *Paris, Bibliothèque nationale, fonds italien 2104*, microfilm.
- [Western ms. 84], *New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Western MS 84*, facsimilé numérique, <http://app.cul.columbia.edu:8080/exist/scriptorium/individual/NNC-RBML-1590.xml??querytype=basic&stringtype1=phrase&field1=sh&term1=Western%20MS%2084>

1.2 Musique imprimée

Ottaviano Petrucci

[Bossinensis I], *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantare e sonar col lauto Libro primo Francisci Bossinensis Opus.*, [Expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem [...] Die 27 Martii 1509.

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, Rés. 432, microfilm. Facsimilé, Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopra in canto figurato per cantare e sonar col lauto. Libro primo*, Genève, Minkoff reprint, 1977.

[Bossinensis II], *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantare e sonar col lauto Libro secundo. Francisci Bossinensis Opus.*, [Expl.] Impressum in Forosempronii per Octavianum petrutium forosemproniensem Anno domini MDXI Die 10 Madii.

Facsimilé, Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopra in canto figurato per cantare e sonar col lauto. Libro secundo*, Genève, Minkoff reprint, 1982.

[Odhecaton A], *Harmonices Musices Odhecaton A*, [Venezia, Petrucci, 1501].

Exemplaire : Bologna, Biblioteca del Liceo Musicale, Q.51, http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q051/Q051_001.asp

[Canti B], *Canti .B. numero cinquanta B*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem 1503 die 4 augusti.

Exemplaire : Bologna, Biblioteca del Liceo Musicale, Q.52, facsimilé, *Canti B, numero cinquanta: a facsimile of the Venice, 1501/2 edition*, New York, Broude Brothers, 1975.

[Canti C], *Canti .C. N° cento cinquanta. C.*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem 1503 die 3 Freuarii.

Exemplaire : Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 47.355, facsimilé, *Canti C numero cento cinquanta. A Facsimile of the Venice, 1503/4 Edition*, New York, Broude Brothers, 1978.

[Frottole I], *Frottole libro primo* et [Frottole II] *Frottole libro secundo*, cf. 2.1, Sources secondaires, musique manuscrite et imprimée.

[Frottole III], *Frottole libro tertio*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Die. vi. Februarii, 1504.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 878-3, <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0004/bsb00047546/images/>

[Frottole IV], *Strambotti Ode Frottole Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli Libro quarto*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem M.D.vii Die ultimo Iulii.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 878-4, <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0004/bsb00041743/images/>, facsimilé, *Strambotti Ode Frottole Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli Libro quarto*, Højbjerg, Torben Hove Jensen, 1991, (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S.A.77.C.2 (IV).

[Frottole VI], *Frottole libro sexto*, cf. 2.1 Sources secondaires, musique manuscrite et imprimée.

- [Frottole VII], *Frottole libro septimo*, Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. 1507, Die. vi. Iuni.
Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 878-7, <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0006/bsb00067024/images/>
- [Frottole VIII], *Frottole libro ottavo*, Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. 1507, Die. xxi. Madii.
Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 878-8, <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0006/bsb00067025/images/>
- [Frottole IX], *Frottole libro nono*, cf. 2.1, Sources secondaires, musique manuscrite et imprimée.
- [Intabolatura I, Spinacino], *Intabolatura de Lauto Libro primo*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem 1507.
Exemplaire : Kraków, Biblioteka Jagiellonska, Mus.ant.pract.P 680, <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/pages/notice.asp?numnotice=2>
- [Intabolatura II, Spinacino], *Intabolatura de Lauto Libro secondo*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem [...] Die ultimo Martii 1507.
Exemplaire : Kraków, Biblioteka Jagiellonska, Mus.ant.pract.P 680, <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/pages/notice.asp?numnotice=1>
- [Intabolatura IV, Dalza], *Intabolatura de Lauto Libro Quarto. Padoane diverse. Calate a la spagnola. Calate a la taliana. Tastar de corde con li soi recercar drietro. Frottole. Ioanbrosio*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem [...] Die ultimo Decembris 1508.
Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, Rés. 432, facsimilé, Joan Ambrosio Dalza, *Intabolatura de lauto. Libro quarto*, Genève, Minkoff Reprint, 1999.
- [Lamentations I], *Lamentationum Jeremie prophete Liber primus*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem. Die Octava Aprilis Salutis anno 1506.
Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vm^c. 17, microfilm.
- [Lamentations II], *Lamentationum liber secundus. Auctores Tromboncinus Gaspar. Erasmus*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Die xxix Madii Salutis anno M.cccc vi.
Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vm^c. 18, microfilm.
- [Laude I], *Laude libro primo. In[nocentii] Dammonis. Curarum dulce leninem*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. M.D.viii. Die vii Iulii.
Exemplaire : Sevilla, Biblioteca Colombina, 12-1-4, facsimilé, Innocentius Dammonis, *Laude libro primo*, présentation de Giulio Cattin (p. 7-11) et introduction de Francesco Luisi (p. 25-40), Venezia, Fondazione Levi, 2001. Rééds. (partielles), Knud Jeppesen, « Die neu entdeckten Bücher », 1929 et *Die Mehrstimmige italienische laude*, 1935 ; Francesco Luisi, *Laudario giustiniano*, vol. 2, 1983.

[Laude II], *Laude Libro secondo*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem, M.D.vii. Die xi Ianuarii.

Exemplaire : Sevilla, Biblioteca Colombina, 12-1-3, facsimilé, *Laude libro secondo*, Højbjerg, Torben Hove Jensen, 2006 (Sevilla, Biblioteca Colombina, 12-1-3). Rééd., Knud Jeppesen, « Die neu entdeckten Bücher », 1929 et *Die Mehrstimmige itanienische laude*, 1935.

[Miss. div. I], *Missarum diversorum auctorum Liber primus. Si dedero Obreth De franza Philippus basiron. Dringhs Brumel. Nastu pas Gaspar. De sancto Antonio Piero de la rue* (Superius), *Libri primi missarum Diuersorum auctorum* (A/T/B), [expl.] (bassus) Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem. 1508. Die. 15 Martij.

Exemplaire : London, British Library K.1.d.8., <http://digirep.rhul.ac.uk/items/979ceb6f-cd00-7d2d-811d-5763cc5671d7/1/treenav.jsp?tempwn.b=close>

[Misse de Orto], *Misse de Orto. Dominicalis. Jay prisamours. cum duobus patrem. Lomme arme. La belle se sied. Petita camuseta. S.* (Superius), [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem Die 22 Martii Salutis anno 1505.

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vm¹ 229, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90597427>

[Misse Obrecht], *Misse Obreht. Je ne demande. Grecorum. Fortuna desperata. Malheur me bat. Salve diva parens* (superius), [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem 1503 die 24 Martii.

Exemplaire : Bologna, Biblioteca del Liceo Musicale, Q.55, http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q055/Q055_001.asp

[Motetti A], *Motetti .A. numero trentatre. A*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die 9 Madii Salutis anno 1502.

Exemplaire : Bologna, Biblioteca del Liceo Musicale, Q.53, http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q053/Q053_001.asp

[Motetti B], *Motetti De passione De cruce De sacramento De beata virgine et huiusmodi B*, [expl.] Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem 1503 die 10 Maii.

Exemplaire : London, British Library K.1.d.2, microfilm, <http://digirep.rhul.ac.uk/items/2dcc1a89-7d83-45c9-a3e1-6f73dc313e76/1/treenav.jsp?tempwn.b=close>

Édition moderne, Warren Drake (éd.), *Ottaviano Petrucci Motetti De passione De cruce De sacramento De beata virgine et huiusmodi B* (Monuments of Renaissance Music, vol. XI), Chicago, the University of Chicago Press, 2002.

[Motetti C], *Motetti .C. C* (Superius), [Venezia, Petrucci, 1504].

Exemplaire, London, British Library K.1.d.2, <http://digirep.rhul.ac.uk/items/67b8f848-ea15-1271-527d-03528601b003/1/treenav.jsp?tempwn.b=close>.

[Motetti à 5], *Motetti a cinque Libro primo* (Superius), [Venezia, Petrucci, 1508].

Exemplaire, London, British Library K.1.d.5*, <http://digirep.rhul.ac.uk/items/43fce275-91cc-cda0-1878-f4a130beb7fb/1/treenav.jsp?tempwn.b=close>

Autres imprimeurs

[CELTIS, Konrad], *Ludus Diane in modum comedie coram Maximiliano Rhomanorum Rege Kalendis Martijs & Ludis saturnalibus in arce Linsiana danubij actus* [...], [expl.] Impressum nuremberge ab Hieronymo Hölcello [Höltzel], 1501.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, RAR 1551, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00007498-6>

[FRIESS, Johannes], *Brevis musicae isagoge* Ioanne Frisio Tigurino authore, accesserunt priori aeditioni omnia Horatii carminum genera, item Heroica, Elegiaca &c. quatuor vocibus ad aequales, in studiosorum adolescentum gratiam composita. Tiguri: apud Frosch[auer], 1554.

Exemplaire : Zentralbibliothek Zürich, Alte Drucke, 5.399 (*tenor* seulement) <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-684>

_____, *Synopsis Isagoges Musicae* per Joannem Frisium Tigurinum, in studiosorum adolescentium Gymnasii Tigurini gratiam adornatae, Tiguri, Froschauer, 1552.

Exemplaire : Zentralbibliothek Zürich, EDR 1552 Fries III, 1, http://www.zb.uzh.ch/ausstellungen/mam/ausstellung_5482/000006704.jpeg

LOCHER, Jakob, *Historia de Rege Frantie cum nonnullis aliis versibus et elegiis*, s.l., s.d., [Freiburg in Breisgau, 1495].

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, RES P- YC- 8.

[NIGER, Francisus], *Grammatica*, s.l., s.n., s.d., [Venezia, Theodor von Würzburg, 1480].

Exemplaires : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 168, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=643334447> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58173d> (origine inconnue).

_____, *Grammatica Francisci Negri*, [expl.] Impressum hoc opus Parrhisiis. Opera magistri Georgii Wolff. Thielmanque kerver, 1498.

Exemplaire : Troyes, Bibliothèque municipale, Inc. 368, http://patrimoine.agglo-troyes.fr/simclient/integration/EXPLOITATION/dossiersDoc/voirDossManuscrit.asp?INSTANCE=EXPLOITATION&DOSS=BKDD_Inc_0368_00#

_____, *Grammatica. D. francisci nigri A. veneti sacerdotis oratoris facundissimi: cum metric arte eiusdem: cunctasque poematum genera perpulchre elucidans*, [expl.] Jacobi de pfortzen impressorie artis magistri: in urbe Basilea, 1499, rééd. 1500.

Exemplaire (1499) : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 1671, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00030284-3>

Exemplaire (1500) : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 1796, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00030286-4>

_____, « Diversorum Carminum ex Francisco Negri Numeri », *Aeneis Vergiliana cum Servii Honorati* [...], Impressa sunt hæc omnia solertia Thielmanni Kerver in inclyta Parrhisorum academia ad idus martias post Jubileum, Parrhisiis, 1501.

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, RES 4- Z DON- 205 (31).

[ROMMING, Johannes] *In hoc libello continentur haec. Carmen ad Lectorem. Epistola de prisca & nova fide, [...] Harmonia carminis sapphici [...]*, Impressum Nurembergae per Hieronymum Holczel, 1509.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 P.lat. 880, <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00007160/images>

RUFFO, Vincenzo, *Capricci in musica a tre voci*, Milano, Francesco Moscheni, 1564.

Exemplaire : Biblioteca apostolica vaticana, fondo Rossi (côte non signalée), fac-similé, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1979.

[TRITONIUS, Petrus], *Melopoiae Sive Harmoniae Tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis Literariae nostrae musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositae et regulatae ductu Chunradi Celtis foeliciter impressae*, [expl.] Impressum Augusta vindelicorum ingenio & industria Erhardi Oglin, 1507.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 291, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=643634088>

_____, *Harmonie Petri Tritonii super odis Horatii Flacci*, [expl.] Denuo impressae per Erhardarum oeglin Agustae, 1507.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 89, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=643634088>

1.3 Traités et écrits relatifs à la musique

[AARON, Pietro], *Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron florentino interprete Io. Anotiono Flam. Forocornelite*, [expl.] Impressum Bononiae in aedibus Benedicti Hectoris Bibliopolae Bononiensis. tempore Pontificatus domini nostri Leonis Pape Decimi. M.ccccc.xvi.

Exemplaire : origine inconnu, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k581900>

BURZIO, Nicolò, [*Musices opusculum*], [expl.] ac suma industria Ugonis de rugeriis, Bologna, 1487.

Exemplaire : origine inconnue, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k581695>

[COCHLAEUS, Johannes], *Introductorium musicae*, ca. 1500, cf. sources secondaire 2.2.

_____, *Musica. Decastichon M. Jo. Wendelstein in musicam exhortatorium*, [expl.] [...] Impresse per honestum virum Johanem Landes indite Civitatis Colonie concivem Anno incarnationis domini 1507.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 283, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00007450-6>

_____, *Tetrachordum musices Ioannis Coclei Norici*, [expl.] Nurnberge Impressi in officina excusoria Damoni Joannis Weysen burger Sacerdotis Anno 1511.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 284, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=645557421>

[FINCK, Hermann], *Practica musica Hermanni Finckii, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens. Vitebergae, excusa typis haeredum Georgii Rhaw, 1556*, facsimilé, Bologna, Forni editore, 1969.

[GAFFURIUS, Franchinus], *Theorica musice Franchini Gafuri Laudensis*, [expl.] Impressum mediolani per Magistrum Philippum Mantegatium dictum Cassanum opera & impensa Magistri Ioannis Petri de Iomatio anno salutis M.ccccLxxxii. die xv Decembris.

Exemplaire : origine inconnue, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58171q>

_____, *Franchini Gafurii Laudensis Regii Musici publice prositentis: Delubrique Mediolanensis Phonasci: De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, [expl.] Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum Calcographum die. xxvii. Novembris. 1518.

Exemplaire : origine inconnue, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59034g>

HEYDEN, Sebald, *Musicae id est artis canendi libri duo*, Norimbergae apud Io. Petreium, 1537.

Exemplaire : Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Th. 664, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10164948-1>

[KEINSPECK, Michael], *Lilium Musicae planae Michaelis Künspeck musici Alexandrini*, [expl.] Per Mathiam Hupfuff civem Argentinem impressum, 1506 (1^{ère} éd., Bâle, 1496).

Exemplaire : Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 740.

[LEFÈVRE D'ÉTAPLES], Jacobi fabri Stapulensis, « Elementa musicalia [...] », *In hoc opere contenta. / Arithmetica decem libris demonstrata / Musica libris demonstrata quattuor / Epitome in libros arithmeticos diui Seuerini Boetij / Rithmimachie ludus qui et pugna numerorum appellatur*, [expl.] [...] curarunt una formulis emendatissime mandari ad studiorum virilitatem Joannes Higmanus et Volfgangus Hopilius suis gravissimis laboribus & impensis Parhiso anno salutis domini: [...] 1496, ff. f1-h6v.

Exemplaire : origine inconnue, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54527c>

LUSITANO, Vicente, *Introduttione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto*, Venetia, Francesco Marcolini, 1558 (1^{ère} éd., Roma, 1553).

Exemplaire : Bayerische Staatsbibliothek, Mus.th. 2125, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10187597-4>

_____, *Tratado de canto de organo, Libro segundo: De contrapunto*, cf. 2.2, Traités et écrits relatifs à la musique.

ZARLINO, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia, s.n., 1558.

Exemplaire : Toulouse, Bibliothèque municipale, Rés. Mus. 8 514 n° 1734, http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_RMB0514 (au 19/02/12, la notice renvoie aux *Sentences* d'Isidore de Séville, et le lien aux *Institutions* de Zarlino).

1.4 Recueils de laude

[Giustinian 1474], *Incomenciano le devotissime et sanctissime laude le quale compose el nobele et magnifico messere Leonardo Iustiniano*, Venezia, Bartolomeo da Cremona, 1474.

Exemplaire, Biblioteca del museo Correr, Inc. 80-82.

[Giustinian 1475], *Laude del eccellentissimo misier Lunardo Justiniano patricio venetian e de altri sapientissimi homini*, [expl. f. i₇] Lunardo Basilea el trasse al lume / Facendone copiosi dezio mille / Cum suo mirabel stampa in più volume, Vincencie MCCCCLXXV.

Exemplaire, Bibliothèque nationale de France, RES- YD- 780.

[Laude 1485], *IESUS / LAUDE Facte et composte da piu persone spirituali A honore dello omnipotente idio & della gloriosa vergine Madonna sancta Maria & di molti altri sancti & sancte & a salute et consolatione di tutte le contemplative & devote anime christiane: le quali laude sono scripte insu la tavola per alphabeto & a quante carte & a ogni lauda e scripto di sopra il nome dello auctore et dappie il modo come si cantano tutte ordinatamente*. Et tutte le infrascripte laude ha raccholto et insieme ridotto Iacopo di maestro Luigi de morsi cittadino fiorentino a di primo di marzo. MCCCCLXXXV, [expl.] Impresso nella Magnifica citta di Firenze per ser Francesco bonaccorsi a petitione di Iacopo di maestro luigi de morsi Nell anno. MCCCCLXXXV. Adi primo di marzo.

Exemplaire, Bibliothèque nationale de France Res YD 697.

[Jacopone 1490], *Laude di frate Iacopone da Todi*, Firenze, imp. per S. F. Bonacorsi, 1490.

Exemplaire, Bibliothèque nationale de France, Res YD 694.

[Laude ca. 1495], *Facte et composte da piu persone spirituali (etc.)*, [expl.] Firenze, Antonio Miscomini, s.d. [ca. 1495].

Exemplaire, Venezia, Biblioteca nazionale marciana, Inc. 0720.

[Laude 1502-7], [expl.] finite le laude vechie & nove. A petitione di Piero Pacini da Pescia, s.l., s.n., s.d. [Firenze, Gianstefano di Carlo, ca. 1502-1507].

Exemplaire, Venezia, Biblioteca nazionale marciana, Rari 610.

[Fioreti 1505], *Fioreti de laudi da diuersi doctori compilati, ad consolation & refrigerio de ogni persona spirituale*, [expl.] Impressum Brixie per Iacobum de Britannicis, s.d. [ca. 1505].

Exemplaire, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, I 4428 (Laude spirituale del 400).

[Giustinian 1506], *Laude devotissime et sanctissime compote per el nobile et magnifico misser Leonardo Justiniano di Venetia*, [expl.] Stampata in Venetia per Bernardin Venetiã di Vidali habita in la contra de sancta Marina in la corte da cha corner. Del. M.CCCCC.VI. A di.xxv. Mazo.

Exemplaire, Venezia, Biblioteca Querini Stampalia, IV.H 3.

[Laude 1512], *Opera nova de laude facte & composte de piu persone spirituali a honore dello omnipotente Idio & della gloriosa virgine Maria & di molti altri sancti & sancte & a salute & consolatione di tutte le contemplative & diuote anime christiane: le quale laude sono scripte insu la tauola per alphabero & a quante carte: & il modo come si cantano tucte ordinatamente correcte in lingua toscha & hystoriate*, [expl.] Stampata in Vinegia per Giorgio de Rusconi a instantia de Nicolo dicto Zopino. M.D.xii. adi. iiii. Marzo.

Exemplaire, Biblioteca della fondazione Cini, FOAN TES 756.

[Cose nove 1513], *Colletanio De Cose Nove Spirituale zoe Sonetti Laude Capituli & Stantie con la Sententia de Pilato Composte da Diversi & Preclarissimi Poeti Hystoriate*, Recollecto per mi Nicolo dicto Zopino, [expl.] Impressa in Venetia per Georgio de Rusconi .M.D.XIII.

Exemplaire, Biblioteca della fondazione Cini, FOAN TES 169.

[Jacopone 1514], *Laude de lo contemplativo & extatico b. f. Iacopone de lo Ordine de lo seraphico s. Francesco: devote & utele a consolatione de le persone devote e spirituale: & per predicatori proficue ad ogni materia. Elquale ne lo seculo fo doctore e gentile homo chiamato misser Iacopone de Benedictis da Todi. Benche ala religione se volse dare ad ogni humilita e simplicita*, [expl.] Venetiis per Bernardinum Benalium Bergomensem, anno Domini 1514 die quinto mensis Decembris.

Exemplaire, Biblioteca Querini Stampalia, IC 1635.

Triumpho sonetti canzone stantie et laude de Dio & de la gloriosa Vergine Maria: composta da diversi autori. Novamente stampata, [expl.] Impressa in Venetia per Nicolo dicto Zopino & Vincentio compagni, 1518 adi xv del mese de novembrio.

Exemplaire, Biblioteca della fondazione Cini, FOAN TES 983.

1.5 Chanoines réguliers de la congrégation de San Salvatore

_____, Bullaires (cf. sources secondaires, 2.4).

_____, *Calendarium, regula, constitutiones et ordinarium Canonorum regularium Congregationis Sancti Salvatoris, Ordinis sancti Augustini*, [f. gg6] Bononiae per Benedictum hectorem Bononiensem bibliopolam, 1497.

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, VELINS 1809.

_____, *Calendarium, Regula, constitutiones, et ordinarium Canonorum Regularium Congregationis sancti Salvatoris, Ordinis sancti Augustini*, Romae apud Antonium Bladium, M.D.XLIX.

Exemplaires : Paris, Bibliothèque nationale, Rés. H-1041 et VELINS 1810.

_____, *Regula et constitutiones Canonorum Regularium Congregationis sancti Salvatoris, Ordinis sancti Augustini: Denuo reformatae, auctae, Summis illustratae*, Romae apud Antonium Bladum impressorem Cameralem. M.D.XCII.

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, H 5782.

[Roberto Andrea de Regio (éd.)], *Breviarium correctum et optime emendatum per venerabilem patrem fratrem Rubertum de regio eiusdem prefate congregationis canonicorum sancti salvatoris de venetiis*, impressum per magistrum Nicolaum Girardengum Anno incarnationis dominice Mccccxxxx. die xxii mensis iulii (1480 ?, 2 vol.).

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale, VELINS 1449-1450.

[Saturnius de Treviso, (copiste)], *Primus liber actorum nostrorum omnium Generalium per fratrem Saturnium Tarvisinum transcriptus feliciter incipit Anno domini M.D.XXXIII*.

Archivio di Stati di Venezia, San Salvador, mani morte, busta 42.

1.6 Libri da compagna¹

[Firenze, 1477], *Libro da Compagnia: ovvero Fraternita dei Battuti*, Apud Sanctum Jacobum de Ripoli, s.l., s.d., [Firenze, terminus post quem : août 1477].

¹ Bien que la grande majorité de ces ouvrages ne soit pas mentionnée dans cette étude, ils ont constitué l'essentiel du corpus documentaire durant les premiers temps de cette recherche. Ils sont rapportés ici à titre informatif.

- [Firenze, 1486], *Libri da compagnie & societa*, Impressum Florentie per magister Iohannem Petri de Maguntia Anno Dommini M.CCCC.LXXXVI.die xxiii decembris.
- [Firenze, 1490], *Libro da compagnia nel quale si contiene lentrata de nouitii. / Il mattutino della nostra donna : il uespro et la compieta / Loratione di Santcta Maria magdalena : di san Bernardino : di san Vicenti et di san Paulo / Ipsalmi gradi et psalmi penitentiali / Il vespro de morti et il mattutino / Lufficio del mercholedi giouedi et uenardi sancto. /Hymni : et orationi di piu sancti / Loratione del agnol raphaello. O fratel nostro &c.* impressum Florentie per Antonium uenetum [ca. 1490, Antonio Miscomini].
- [Firenze, 1493], *Libro da compagnia ouero / di fraternita di battuti*, [expl.] finito illibro da compagnia.o vero fraternita stampato nuouamente : nel quale sono agiunte molte cose piu che non erano in quelli che fuorono stampati daqui inanzi. Impressum florentie per presbiterum Laurentium de Morgianis. Et Johannem de Magnutia. Die xvii. februarii. MLXXXJJ.
- [Siena, 1509], *Libro da compagnie ouero fraternita de batuti*, Impressum Senis per Symeonem Nicholai Nardi Ano Salutis M ccccc.viii. Dies xvi Mesis Mai, Michael Angelus de Senis me composuit, Senae civitatis insignia.
- [Firenze 1511], [*Libro da Compagnia ovvero Fraternita dei Battuti*] Ricevendo alcuno novitio uno sacerdote o uno de fratelli [...] Florentiae per Bartholomeum de Libris Florentinum, 1511. Die septima Augusti.
- [Venezia 1518/1519], *Libro da compagnia o vero di fraternita di battuti nouamente stampato: & diligentemente correcto con molte aditione a laude de dio & de la gloriosa virgine maria; & de li devoti christiani. Et historiato*, Stampato in Veneti per io Nicolo zopino de aristotele di rusci da ferrara e vincentio compagno, 1518 die 22 settembre *Aditione noue gionte alofficio*, Stampato in Venecia per nicolo zopino e Vizenzo compagno, 1519 adi xv aprile.
- [Firenze, 1521], *Libro da Compagnia nuouamente impresso*, Florentie per heredes Philippi Iunte, 1521. Die xxii Mensis Ianuarii.
- [Venezia, 1535], *Libro da Compagnie della Confraternita di Battudi nuouamente stampato et diligentemente corretto con molte additione a laude de Iddio et della gloriosa Virgine Maria et delli devoti christiani. Con le sue figure alli suoi luoghi appropriate.* MDXXXV, In Vinegia per Nicolo de Aristole detto Zopino, 1535. Nel mese di marzo.
- [Firenze, 1539], [*Libro da Compagnia o vero da Fraternita di Battuti*], Florentie per heredes Philippi Iunte, Die XV mensis Iunii, 1539.
- [Venezia, 1542], *Libro da Compagnie, ouero da Fraternita di Battuti, con alcune additioni di nouo aggiunte. Et l'officio della Madonna, lo officio de morti, li sette salmi penitentiali, li salmi graduali [...]*, In Vinegia per Francesco Bindoni, & Mapheo Pasini, compagni, al segno del Angelo Raphaello a san Moise, del mese di marzo, 1542.
- [Spoleto, 1544], *Libro da Compagnie, o vero da fraternite de Battuti. Nouamente stampato: et diligentemente corretto: con lofficio della Madonna ordinato per tutto lanno: lofficio della Septimana Sancta ordinato e disteso per ciascun giorno Et molte altre nuove additioni, hymni, et orationi correnti infra l'anno, a Laude di Dio, & de la gloriosa vergine maria con le sue figure.* Stampata in Spoleti per magistro Luca Bini Mantuano ad instantia delle fraternite de essa citta, 1544, del mase de Maggio.

- [Venezia, 1545], *Libro de la compagnia overo de la fraternita di battudi de Santo Hieronymo in Ancona. Novamente con nuovo ordine stampato & diligentemente corretto con molte additioni*, Venetiis per Ioannem Antonium & Petrum fratres, de Nicolinis de Sabio, 1545.
- [Firenze, 1552], *Libro da Compagnia [...] Et di nuovo aggiuntovi alquanti devoti sermoni et divotione*, Florentiae apud Iuntas, 1552.
- [Venezia, 1556], *Libro da compagnia o vero fraternita, nuovamente stampato, e diligentemente coretto, & con l'Officio della Madonna ordinato per tutto l'anno, e l'Officio della settimana santa ordinato e disteso, per ciascun giorno. Et molte altre nuove additioni, hinni, & orationi correnti infra l'anno, A laude di Dio & del santissimo sacramento*, Venetiis apud heredes Petri Ravani, et socios, 1556.
- [Venezia, 1556], *Libro da Compagnia, ouero Fraternita, con l'officio del Santissimo Sacramento, et con l'officio della Madonna ordinato secondo i tempi, e con l'officio della Settimana Santa distinto per i suoi giorni [...]* Vinetiis apud heredes Petri Rauani, et socios, 1556.
- [Venezia, 1562], *Libro da Compagnia: o vero fraternita, nuovamente stampato, e diligentemente coretto, con l'officio del Sa/cramento, & con l'officio della Madonna ordinato per tutto l'anno, e l'officio della Settimana Santa odrinato, e disteso, per ciscun giorno. Et molte altre nuove additioni, hinni, et orationi correnti infra l'anno, In laude di Dio, & del santissimo Sacramento*. Venetiis apud Ioanem Variscum, et socios, 1562.
- [Bologna, 1563], *Libro da Compagnia. Officio della Madonna, secondo la corte romana con altri officij, laude, & orationi, secondo l'uso della Compagnia di Messer Iesu Christo*, Bononiae apud Peregrinum Bonardum, 1563.
- [Firenze, 1563], *Libro da Compagnia [...] Aggiuntovi di nuouo alcuni divoti sermoni, hinni, & divotioni spirituali. A stanza di Stefano Guiducci, nel Garbo*. Florentiae, apud Laurentium Torrentinum 1563.
- [Firenze, 1563], *Libro da Compagnia [...] Con alcuni hinni che nellaltre impressioni non sono*. In Fiorenza appresso Giorgio Marescotti, 1563 per Bartolomeo Sermartelli.
- [Ancona, 1565], *Libbro della Comapagnia di San Girolamo in Ancona*, In Ancona per Astolfo di Grandi Veronese, 1565 (non consulté).
- [Firenze, 1565], *Libro da compagnia*. Florentiae apud Iuntas, 1565.
- [Venezia, 1574] *Libro da compagnia secondo il nuovo breviario, & officio della beata vergine Maria, riformato dalla santita di n.s. Pio papa Quinto*. [...] In Venetia appresso Bartolomeo Sermartelli, 1574.
- [Bologna, 1574], *Libro da Compagnie spirituali. Nuovamente pubblicato per concessione del santissimo n. signore Gregorio XIII [...] dove si contiene l'Officio della Madonna riformato, insieme con alcune altre solite divotioni che generalmente dicono le confraternita spirituali, estratte dal Breviario romano*, In Bologna per Alessandro Benacci, 1574.
- [Firenze, 1577], *Libro da Compagnia secondo il nuovo breviario, et ufizio della beata Vergine Maria, riformato dalla santita di n.s. Pio papa quinto, e confermato da N.S. papa Gregorio XIII. Con indulgenze, e con privilegio del serenissimo Gran Duca di Toscana Ristampato con i tre Vfizij continuati, e con le Commemorazioni per i giorni Feriali dell'Anno*, Florentiae: in Officina Bartholomei Sermartelli, 1577.

[Firenze, 1586], *Libro da compagnie con i tre ufizii continuati e con le commemorazioni di tutti i Santi, di tutte le Domeniche, e giorni feriali dell'anno, secondo il nuovo Breviario e Messale. Riformata per ordine del Sagro Consilio di Trento*, In Firenze a stanza di Matteo Galassi e'compagni, libraio al Vaso d'oro in Lucca, 1586.

[Firenze, 1596], *Libro da compagnie, contre Ufizii continuati. E con le commemorazioni de Santi, della Domeniche, e giorni feriali dell'anno, secondo il nuovo Breviario e Messale ; Riformati per ordine del Concilio di Trento e Confermati da Pio V. e Gregorio XIII. Aggiuntovi le commemorazioni de' Santi libro da conitre Ufizii [...] Ordinate da Gregorio XIII. e Sisto V*, In Firenze, Bartolomeo. Sermartelli, 1596.

1.7 Autres sources primaires

Anonyme, « Rappresentazione di Judith ebrea », *Il primo libro di rappresentationi et feste di diversi santi et sante del Testamento Vecchio, et Nuovo, composte da diversi auttori, nuovamente ricorrette et ristampate: fra lequali ve ne sono di molte non piu venute in luce. Con una tavola di tutto quello che nel presente libro si contiene*, Firenze, Bernardo Giunta, 1555 (1^{ère} éd., *Commincia la devota rappresentatione di Iudith ebrea*, Firenze, Francesco di Giovanni Benvenuto, 1519).

Exemplaire : www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:CFIE031185

_____, *Speculum humanae salvationis*, s.l., s.n., s.d., [Augsburg, pas après 1473], p. 318-320,

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.s.a. 1087, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00031706-2>

[AVOGADRO, Nestor Diogeni], *Nestoris Nouariensis vocabula suis locis: & secundum alphabeti ordinem collocata*. [expl.] Ioannes Prüss cuius Argentinus: in ædivus suis lustris: vulgo: zum Thier Garten, Anno salutis. 1507. II. idus Martij: impressit. (1^{ère} éd. : *Nestoris Nouariensis uocabula suis locis et secundum Alphabeti ordinem collocata*, [expl.] Impressum Venetiis, opera & impensa Ioannis de Tridino Tacuini, anno incarnationis salutiferae 1506 die 12 Maii).

Exemplaire : Madrid, Biblioteca Complutense, BH FLL Res.1292.

[BERNARDINO DA SIENA], *Speculum peccatorum de contemptu mundi per beatum Bernardinum compositum*, s.l., s.n., s.d. [Roma, Stephan Planck, ca. 1491-1500].

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.s.a. 327 <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00064480-6>

[BONAVENTURE, saint, et pseudo-Bonaventure], *Incipit Speculum beate Marie virginis compilatum ab humili fratre Bonaventura*, Augsburg, Anton Sorg, 1476.

Exemplaire : Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 458 b, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041423-6>

_____, *Seraphici doctoris sancti Bonaventure sermones de tempore et sanctis*, Reutlingen, s.n. [Johann Otmar], 1485.

Exemplaire : Biblioteca de Catalunya, Inc. 43-4°, <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/92159>

- _____, *Biblia pauperum a domino Bonaventura edita*, s.l. [Strasbourg], s.n. [Johann Prüß], 1490.
Exemplaire : Freising, Dombibliothek, J 135-136, http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00062350/image_71
- _____, *Sermones aurei atque subtiles tempore et de sanctis*, s.l. [Basel], Wolff, 1502.
Exemplaire : Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 P.lat. 211, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00004019-3>
- _____, *B. Bonaventurae Sermones de tempore: tam Hiberno quam Aestivo cum indicibus*, s.l. [Paris?], Jodocus Badius Ascensius, 1521.
Exemplaire : Unversiteitsbibliotheek Gent, Gente. 9224-1
- _____, *Sancti Bonaventurae Operum tomus tertius*, Roma, Typographia vaticana, 1596.
- DURAND, Guillaume, *Rationale divinatorum officiorum*, Venezia, Simone Bevilaqua Papiensem, 1494.
Exemplaire : Uppsala Universitetsbibliotek, Ink. 35b. 763, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k60798p>
- [ÉSOPE], *Aesopi fabulae CXLVIII et vita a Maximo Planude scripta*, [expl.] Bartholomaei pelusii Iustinopolitano, Gabrielis bracii Brasichellensis, Ioannis Bissoli et Benedicti Mangii Carpensium sumptibus impressa, Venezia, 1498.
Exemplaires : Paris, BnF, RES- YB- 428 et RES- YB- 479.
- [FICINO, Marsilio], *Epistole Marsilii Ficini Florentini*, [expl.] Impresa providi Hieronymi Blondo: Venetiis commorantis: Opera vero & diligentia Mathei Capcasae Parmensis: impresse Venetiis, 1495.
Exemplaire : Madrid, Biblioteca Nacional de España, INC/707, http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1603663&custom_att_2=simple_viewer
- _____, *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, [expl.] s.l. [Nürnberg] Per Antonium Koberger impresse, 1497.
Exemplaire : Bibliotheca Augusta, Wolfenbüttel, inkunabeln/24-3-rhet-1., Wolfenbütteler Digitale Bibliothek, <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=inkunabeln/24-3-rhet-1>
- _____, *Marsilii Ficini Florentini de triplici vita libri tres*, Venezia, s.n. [Bartholomaeus Pelusius, Gabriel Bracius de Brisighella, Johannes Bissolus et Benedictus Mangius], 1498.
Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4. Inc.c.a. 1494b, <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00052965/images>
- _____, *Marsilii Ficini florentini [...] opera [...]*, Basileae ex officina Henrice petrina, 1576.
Exemplaire : Universitätsbibliothek Basel, 3431:1-2, http://www.e-rara.ch/bau_1/content/titleinfo/959121
- _____, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* (cf. sources secondaires, 2.4).
- [GESSNER, Konrad], *Pandectarum sive Partitionum universalium Conradi Gesneri Tigurini, medici & philosophiae professoris, libri XXI*, Tiguri excudebat Christophorus Froschoverus, 1548.
Exemplaire : Zürich, Zentralbibliothek, 5.13,2, <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-1936>

GIUSTINIAN, Lorenzo, [*Dottrina della vita monastica*], [expl.] Anno Mccccxxxxiiii venuta ala luce questa angelica opera laquale a qualunque docto e sancto potra esser chara e de grande utilita che tende andar per via de perfectione ad acquistar lamor de esso summo bene: & podra se ben chiamar la via chiara e lucida de contemplatione & vera perfectione, s.l. [Venezia], s.n. [Paul Fridenperger], 1494.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 1095.

_____, [*Institutiones vite monastice*], [expl.] Impressum Brixiae cura & impensis Iacobi Britannici, 1502.

Exemplaire : inconnu, http://books.google.fr/books?id=Vqg5AAAAcAAJ&dq=Institutiones+vitae+monasticae&hl=fr&source=gbs_navlinks_s

id=Vqg5AAAAcAAJ&dq=Institutiones+vitae+monasticae&hl=fr&source=gbs_navlinks_s

_____, *Opera divi Laurentii Iustinianii Venetiarum protopatriarchae*, [expl.] [...] Brixiae per me Angelum Britannicum eiusdem urbis civem imprimi curavit venerabilis Canonicorum congregationis sancti Georgii in Alga generalis Rector D. Hieronymus Caballus Brixianus [...], 1506 (exemplaire non identifié).

[HORACE], *Quinti Horatii Flacci Camrinium Liber primus*, s.l., s.n., s.d. [1471-1472].

_____, *Quinti Horatii Flacci Venusini Camrinium Liber primus*, [expl.] Impressum per Philippum condam Petri in veneciis, 1478.

_____, *Christophori Landini Florentini in Q. Horatii Flacci libros omnes*, [expl.] Impressum venetiis per Joannem de forlivio, 1483.

_____, *Horatius cum quattuor commentariis* [édition commentée par Antonio Mancinello], s.l. [Venise], s.n., s.d. [1495].

_____, *Sermones & Epistolae Quinti Flacci Horatii*, [expl.] Finitum est hoc opusculum ipsius Ascensii [Jodocus Badius] opera, s.l. [Paris ?], 1503.

[LUTHER, Martin], *Der Zwelffte und letzte Teil der Buecher des Ehrn wirdigen herrn: D. Mart. Lutheri* [...], Wittenberg, Hans Lufft 1559.

[PEROTTUS, Nicolaus], *Nicolai Peroti de generibus metrorum*, s.l., s.n., s.d. [Verona, Boninus de Boninis, de Ragusia, ca.1483].

Exemplaire : Freising, Diözesanbibliothek, M/J 00155, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=745477666>

_____, *Nicolai Peroti ad Pyrrhum Perottum nepotum ex fratre suavissimo rudimenta grammatices*, [expl] Impressum [...] per M. Marcum de Comitibus Venetum [et] Gerardum Alexandrinum, 1476 (=1477).

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00057901-2>

PERANZONE, Niccolò, *Ordo spectaculorum quae celebrarata sunt Florentiae. Opum ostentationem prima dies habet. Ludos humanos atque diuinos secunda dies continet. Litanias siue Supplicationes expositio pueros triremem oblationes triumphos atque faces tertia dies monstrat vexilla simulacra caereos Senatus pompam missus sive brauia certamen curule flammeum orbem quarta dies celebrat. Venationem quinta dies commemorat. Hasticum ludum sexta dies ostendit. Victoria Hastici ludi septima die obsuluit. Peroratio*, [expl.] Impressum Anconae, per Bernardinum Guerraldum, 1519.

Exemplaire : Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti, sans cote.

_____, *De laudibus Piceni sive marchiae Anconitanæ libellus*, cf. 2.4, sources secondaires.

[PETRARCA, FRANCESCO] *Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarca con el commento de misser Bernardo Lycinio sopra li triumphhi ; con misser Francesco Philelpho, misser Antonio de Tempo, misser Hieronymo Alexandrino sopra li soneti & canzone novamente historiate ; & correcte per misser Nicolo Peranzone. Azonte molte notabele & eccellente additione*, [expl.] f. 128, Finit Petrarca nuper summa diligentia a reverendo. p. ordinis minorum Gabriele bruno veneto terre sanctae ministri emendatus. Impressum Venetiis per Bartolomeum de Zanis de Pertesio anno domini 1497. die xi. Lulius. Suivit de [*Sonnetti e canzoni*], [expl.] Finisse li sonetti di Misser Francescho Petrarca coreti & castigati per me Hieronymo Centone Paduano. Impressi in Venetia per Bartholamio de Zani da Portese Nel 1497 Adi 30 Agosto.

Exemplaire : Uppsala, universitetsbibliotek, Ink 35b : 293, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k60185p>

_____, *Triumphhi de Misser Francescho Petrarca con li Sonetti: correcti novamente*. [Expl.] f. 128 : Finit Petrarca. Impressum Venetiis per bartholomeum de Zanis de Portesio: Anno domini .M.ccccc. die .vi. Marci. Suivit de [*Sonnetti e canzoni*], [expl.] Finisse li sonetti de Misser Francescho Petrarca corretti & castigati per me Nicolo Peranzone altramente Riccio Marchesiano liquali sonetti incominciando dal principio al sonetto Fiamma dal ciel su le tue trezze piova: sono exposti per el degno poeta Misser Francescho philpho & dali indrio infino qui sonno exposti per lo spectabile homo misser Hieronymo Squarciafico Alexandrino. Impressi in Venetia per Bartholomeo de Zani da Portese: nel M.CCCCC. a di .xxviii. de Aprile.

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. YD. 76 et Rés. YD. 77.

_____, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti & canzone. El primo del ingeniosissimo misser Francesco Philelpho. Laltro del sapientissimo misser Antonio da Tempo: novamente addito. Ac etiam con lo comento del eximio misser Nicolo Peranzone: overo Riccio Marchesiano sopra li Triumphhi: con infinite nove acute et eccellente expositione*, [expl.] Stampado in Venesia per Albertino da Lissona vercellese, 1503 adi vintisei de septembrio.

Exemplaire : Venezia, Biblioteca della fondazione Cini, FOAN TES 441.

_____, *Opera del preclarissimo Poeta miser francesco Petrarca con li commenti sopra li Triumphhi: Soneti: & Canzone historiate & novamente correte per Miser Nicolo Peranzone con molte acute & eccellente additione. Miser Bernardo Lycinio sopra li Triumphhi. Miser francesco Philelpho. Miser Antonio de Tempo. hieronymo Alexandrino. Sopra Soneti & Canzone*, [expl.] Finisse li Sonetti & Canzone de Misser Francescho Petrarca ben corretti per Nicolo Peranzone altramente Riccio Marchesiano: liquali sonetti incominciando dal principio al sonetto Fiamma dal ciel su le tue trezze piova a carte .66. sono exposti per el degno poeta Misser Francescho Philpho & dali indrio infino qui sono exposti per il Spectabile Misser Hieronymo Squarciafico Alexandrino: Et etiam tutti li ditti soneti sono exposti per lo Eximio Misser Antonio da Tempo. Stanpadi in Venetia per Bartholomeo de Zanni de portese nel M.D.VIII adi .xv. febraro.

Exemplaires : Venezia, Biblioteca della fondazione Cini, FOAN TES 741 et Zaragoza, Biblioteca de la Diputación, D. 751(1), http://www.bivizar.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000002&interno=S&posicion=5&presentacion=pagina

_____, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone. El primo del ingeniosissimo misser Francesco Philelpho. Laltro del sapientissimo misser Antonio da Tempo novamente addito. Ac etiam con lo commento del eximio Misser Nicolo Peranzone, overo Riccio Marchesiano sopra li Triumphhi, con infinite noue acute & eccellente expositione*, [expl.] Finit Petrarcha nuper summa diligentia correetto. Impressum Venetiis per Gregorium de Gregoriis sumptibus egregii viri domini Bernardi da tridino, anno domini .M.D.VIII. Die XX novembris.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4° P.o. it. 271 Petrarca, <http://books.google.fr/books?id=7yI8AAAACAAJ&dq=Petrarcha&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q=Petrarcha&f=false>

_____, *Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarcha con el commento de misser Bernardo Lycinio sopra li triumphhi. Con misser francesco Philelpho: misser Antonio de tempo: misser Hieronymo Alexandrino sopra li Soneti & Canzone novamente historiate: & correcte per misser Nicolo Peranzone. Azonte molte notabele & eccellente additione*. [Expl.] f. 128, Qui finisce li Triumphhi de Misser Francesco Petrarcha: Stampadi in Venetia per Augustino de Zanni de Portese nel .M.D.XV. adi .xx. Mazo. Suivit de *Sonetti et Canzone de misser francescho Petrarcha*, [expl.] Finisse li Soneti et Canzone de misser Francescho Petrarcha ben correti per Nicolo Paranzone, altramente Riccio Marchesiano: li quali Soneti incominciando dal principio infino al soneto Fiamma dal ciel su le tue trezze piova a carte 66 sono exposti per el Spectabile Misser Francescho Philelpho & da li indrio infino qui sono exposti per el spectabile Misser Hieronymo Squarciafico Alexandrino: Et etiam tutti li ditti soneti sono exposti per lo Eximio Misser Antonio da Tempo. Stampadi in Venetia per Augustino de Zanni de Portese nel M.D. XV. a di .xx. mazo.

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. YD. 78 et Rés. YD. 79.

_____, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone. El primo del ingeniosissimo misser Francesco Philelpho. Laltro del sapientissimo misser Antonio da Tempo nouamente addito. Ac etiam con lo commento del Eximio Misser Nicolo Peranzone, oVero Riccio Marchesiano sopra li Triumphhi, con infinite noue acute & eccellente expositione*, [expl.] Finit Petrarcha nuper summa diligentia correetto. Impressum Venetiis per dominum Bernardinum Stagninum alias de Ferrarijs de Tridino Montisferrati. Anno M.M.XXII. Die xviii Martij.

Exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. YD. 718.

_____, [Secretum / De contemptu mundi] *Francescus Petrarcha De secreto conflictu curarum suarum*, Deventer, Jakob De Breda, 1498.

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 1532.

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00038306-7>

[PHALARIS], [*Phalaridis Epistolae Graece*], [expl.] Ex aedibus Bartholomaei Iustinopolitani, Gabrielis Brasichellensis, Ioannis Bissoli, et Benedicti Mangii carpensum. .M.IID. xiiii. cal. lulias (Venezia, 18 juin 1498).

Exemplaire : München, Bayerische Staatsbibliothek, 4. Inc.c.a. 1533, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00058854-8>

[PIEROZZI, Antonino], [*Chronicon sive Opus historiarum*] *Summarium secundi voluminis partis historialis domini Antonini Archiepiscopi florentini*, t. 2, Nürnberg, Anton Koberger, 1491.

Exemplaire : Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt, Inc V 28 Bd. 2,
<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-v-28-ii/0477>

_____, *Summa theologica reverendissimi in christo patris: domini Anotonini archiepiscopi florentini*, Basel, magister Joannes: amorbachium petri et froben, s.d. [1511].

Exemplaires : München, Bayerische Staatsbibliothek, *Repertorium totius summe* [...] et *Prima pars*, 2 P.lat. 92-1/1a <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00020177-4> ; *Secunda pars*, 4 P.lat. 1612-2, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00020179-9> ; *Tertia pars*, 4 P.lat. 1612-3, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00020180-2> ; *Quarta pars*, 2 P.lat. 92-4 <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00020181-7> (voir aussi, *Summa theologica*, parties 1-4, Nürnberg, 1486, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00040837-8>).

[PLATON], *Opera*, Marsilio Ficino (éd. et trad.), [Venezia, Bernardinus de Choris de Cremona et Simon de Luere, pour Andreas Torresanus de Asula, 1491].

Exemplaire : Uppsala universitetsbibliotek, Ink. 35b:173,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k60362k>

STÖR, Thomas, *Von dem Christlichen Weingarten wie den die geystlichen hymmel Boeck durch jre ertichte trygerey vnnd menschen fündt verwuestet vnd zu nicht gemacht haben auch wie derselbig durch verkündung heylsamer Euangelischer leer widerumb fruchtbar zumachen sey durch Thoman Stoer verendet*, s.l. s.d. [Bamberg, 1524].

Exemplaire : Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 Polem. 3342,17, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00026714-7>

_____, *Ein christliche vermanung Thoman Störs, an den erbarn weisen Anthonium Thürler gestellt. Das er in den wercken der lieb (wie angefangen) bestendigklich verharren wöl.*, s.l., s.n. 1524 (cf. sources secondaires, 2.2).

[TIXIER, Jean], *Ioannis Ravisii Textoris nivernensis Opus epithetorum integrum*, Basiliae per Nicolaum Bryling et Sebats. Franken., 1541, (1^{ère} éd., Paris, Estienne, 1518).

[VIRGILE], *Publii Virgilii Maronis Opera*, [...] per Ubalricum Gallum et Simonem de Luca, Romae 1473.

Exemplaire : origine inconnue, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70852v>

_____, [expl.] P. V. Maronis Opera foeliciter finiunt vicentiae insignita per Ioannem de Vienna, 1476.

Exemplaire : origine inconnue, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70524s>

_____, *Maronis Vita*, [expl.] [...] Venetiis per Baptistam de Torris, 1483.

Exemplaire : Uppsala universitetsbibliotek, Ink. 35b:923, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k608321>

_____, *Opera edidit Christophorus Landinus cum commentariis Servii et Donati*, [...] Impressum Venetiis] per Bertolameum de Zais de portesio, 1491

Exemplaire : origine inconnue, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6117273g>

2. Sources secondaires

2.1 Musique manuscrite et imprimée

- _____, *Apografo miscellaneo Marciano. Frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco* (Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV. 1795–1798, Francesco Luisi (éd.), Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1979.
- _____, *Der Kodex Berlin 40021, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms. 40021*, 3 vol., Martin Just, (éd.), Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Kassel, Bärenreiter, 1990.
- _____, *Evangelisches Gesangsbuch*, München, Verlag Evangelischer Pressverband für Bayern, s.d.
- _____, *Italian Laude and Latin Unica in Ms. Capetown, Grey 3. b. 12* (édition critique partielle), Giulio Cattin (éd.), Corpus mensurabilis musicae, vol. 76, American Institute of Musicology, 1977.
- _____, *The Cappella Giulia Chansonier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G.XIII.27)*, 2 vol., Allan W. Atlas (éd.), Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1975.
- DES PREZ, Josquin, A. Smijers (éd.), *Werken van Josquin des Prés, Missen*, vol. 1, Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1931.
- DE LA RUE, Pierre, *Opera omnia*, Nigel St John Davison *et al.* (éds.), Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1989 (Corpus Mensurabilis Musicae, vol. 97).
- PETRUCCI, Ottaviano (éd.), *Frottole libro primo, secondo et tertio*, Gaetano Cesari (transcript.) et Raffaello Monterosso (éd.), *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, t. I (Libri I, II, III), introduction de Benevenuto Disertori (« La frottola nella storia della musica »), Cremona, Athenaemum Cremonese, 1954.
- _____, *Ottaviano Petrucci, Frottole Buch I und IV*, Rudolf Schwartz (éd.), Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1935, p. XXXIV).
- _____, *Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto, 1506)*, Antonio Lovato (éd.), Padova, CLUEP, 2004.
- _____, *Frottole libro nono, Ottaviano Petrucci, Venezia, 1508 (ma 1509)*, Francesco Facchin (trans.) et Giovanni Zanovello (éd.), Padova, CLUEP, 1999.

2.2 Traités et écrits relatifs à la musique

- BOËCE, *Traité de la musique (De institutione musica)*, Christian Meyer (éd. et trad.), Turnhout, Brepols, 2004.
- BOTTRIGARI, Ercole, *Il Trimerone de' fondamenti armonici, ouero lo essercitio musicale, giornata seconda*, Bologna, biblioteca del liceo musicale, Ms. B44.
http://www.chmtl.indiana.edu/smi/cinquecento/BOTTRIG2_MBCMB44.html (05/10/11)
- COCHLAEUS, Johannes, *Introductorium musicae*, Hugo Riemann (éd.), « Anonymi Introductorium musicae (c. 1500) », *Monatshefte für Musikgeschichte*, vol. 29, 1897, p. 149-154 et 157-164, et vol. 30, 1898, p. 1-8 et 11-19.

- LUSITANO, Vicente, *Tratado de canto de organo, Libro segundo: De contrapunto*, Paris, bibliothèque nationale, ms. Esp. 219, ca. 1545-1550, trad. Philippe Canguilhem, tapuscrit.
- MEI, Girolamo, « De modis musicis antiquorum ad Petrum Victorium », Donatella Restani (éd.), *L'Itinerario di Girolamo Mei dalla "Poetica" alla musica*, Firenze, L.S. Olschki, 1990, p. 99-149.
- SAESS, Heinrich, *Musica plana atque mensurabilis una cum nonnullis solmisationis regulis certissimis insertis summa diligentia compendiose exarata*, Renate Federhofer-Königs (éd.), « Die Musica plana atque mensurabilis von Heinrich Saess », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, vol. 48, 1964, p. 64-94.
- SYCAMBER DE VENRAY, Rutgerus, « Dialogus de musica (um 1500) », Fritz Soddemann (éd.), *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, vol. 54, Köln, Arno Volk, 1963, p. 1-64, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/RUTDIA_TEXT.html (05/08/12).
- TINCTORIS, Johannes, *Complexus viginti effectuum* (Gand, Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek, ms. 70), Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de Musica Medii aevi*, vol. 4, Paris, A. Durand, 1864, p. 195-200.
- _____, *Complexus effectuum musices*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. II 4147, Edmond de Coussemaker (éd.), *Scriptorum de Musica Medii aevi*, vol. 4, Paris, A. Durand, 1864, p. 191-195.
- _____, *De effectu*, Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. A 416, Ronald Woodley (éd.), « The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise 'De inventione et vsu mvsice' », p. 263-266 (cf. 3, Études).
- TRAIECTENSIS, Herbenus, « De natura cantus ac miraculis vocis », Joseph Smits van Waesberghe (éd.), *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, vol. 22, Köln, Arno Volk, 1957, p. 16-78.

2.3 Matricules universitaires et Urkundenbücher

- _____, *Album, seu Matricula Facultatis juridicae universitatis Pragensis*, 1372-1418, t. 1, Praha, Joan Spurny, 1834.
- BECKER, Wilhelm, « Das Necrologium der vormaligen Prämonstratenser-Abtei Arnstein an der Lahn », Verein für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Wiesbaden, Julius Niedner, 1881.
- ERLER, Georg (éd.), *Die Matrikel der Universität Leipzig*, 3 t., Leipzig, Giesecke & Devrient, 1895-1902, t. 1 Die Immatrikulationen von 1409-1559, t.2 Die Promotionen von 1409-1559, t. 3 Register.
- FOERSTEMAN, Karl E., *Album academiae vitebergensis ab 1502 ad 1560*, Leipzig, Karl Tauchnitz, 1841.
- FRENINGER, Franz Xaver (éd.), *Das Matrikelbuch der Universität Ingolstadt, Rectoren Professoren, Doctoren 1472-1872, Candidaten 1772-1872*, München, A. Eichleiter in Friedberg, 1872.
- FRIEDLÄNDER, Ernst (éd.), *Ältere Universitätsmatrikeln. I. Universität Frankfurt a. O.*, t. 1, 1506-1648, S. Hirzel, Leipzig 1891.
- _____, Ernst (éd.), *Ältere Universitätsmatrikeln. II. Universität Greifswald*, t. 1, 1456-1645, Leipzig, S. Hirzel, 1893.

- GALL, Franz, *Die Matrikel der Universität Wien*, t. 2, n° 1, Wien, H. Böhlau, 1954.
- GROTEFEND, Carl Ludwig (éd.), *Urkundenbuch der Stadt Hannover bis zum Jahre 1369*, Hannover, In der Hahn'schen Hofbuchhandlung, 1860.
- HERMELINK, Heinrich (éd.), *Die Matrikeln der Universität Tübingen*, t. 1, 1477-1600, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1906.
- HERQUET, Karl (éd.), *Urkundenbuch des Prämonstratenserklosters Arnstein an der Lahn (1142-1446)*, vol. 1, Wiesbaden, Chr. Limbarth, 1883.
- Historischer Verein für Niedersachsen (éd.), *Die urkunden des stiftes Walkenried (bis 1400)*, vol. 2, n° 1, Hannover, In der Hahn'schen Hofbuchhandlung, 1855.
- HOFMEISTER, Adolf (éd.), *Die Matrikel der Universität Rostock*, t. 1 et 2, Rostock, Stillerschen Hof- und Universitäts- Buchhandlung, 1889-1891. Rostocker Matrikelportal - Datenbankedition der Immatrikulationen an der Universität Rostock 1419-1945, <http://matrikel.uni-rostock.de> (27/03/2011).
- HOOGWEG, H. (éd.), *Urkundenbuch des Hochstifts Hildesheim und seiner Bischöfe*, vol. 2 (1221-1260) et vol. 3 (1260-1310), Hannover-Leipzig, Hahn'sche Buchhandlung, 1901-1903.
- JANICKE, K. (éd.), *Urkundenbuch des Hochstifts Hildesheim und seiner Bischöfe (bis 1221)*, vol. 1, Leipzig, Verlag von G. Hirzel, 1896.
- KAUFMANN, Georg, et BAUCH, Gustav, *Acten und urkunden der Universität Frankfurt a.*, t. 1, Breslau, M. &H. Marcus, 1907.
- KEUSSEN, Hermann (éd.), *Die Matrikel der Universität Köln*, t. 1, vol. 1, 1389-1466, Bonn, Hermann Behrendt, 1892 ; t. 2, 1476-1559, Bonn, P. Hansteins Verlag, 1919 ; t. 3, Nachträge 1389-1559 und Register zu Band I und II, 4 vol., Bonn, P. Hanstein, 1931.
- MAISEL, Thomas, BRACHER, Andreas et MATSCHINEGG, Ingrid (éds.), « Wiener Artistenregister » II, III und IV (1416-1555), *Acta Facultatis Artium*, http://bibliothek.univie.ac.at/archiv/digitales_archiv.html
- MAYER, Hermann (éd.), *Die Matrikel der Universität Freiburg in Breisgau von 1400-1656*, vol. 1, Freiburg, Herdersche Verlagshandlung, 1907.
- REUSENS, E. (éd.), *Matricule de l'Université de Louvain*, t. 1, 1426-1453, Bruxelles, Kiessling, 1903.
- SCHILLINGS, A. (éd.), *Matricule de l'Université de Louvain*, t. 3, 1485-1527, 2 vol., Bruxelles, Palais des Académies, 1958-1962, t. 4, 1528-1569, 2 vol., Bruxelles, Palais des Académies, 1961-1966.
- VON SCHMIDT-PHISELDECK, Carl (éd.), *Die Urkunden des Klosters Stötterlingenburg*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1874.
- TOEPKE, Gustav (éd.), *Die Matrikel der Universität Heidelberg: von 1386 - 1553*, t.1, Selbstverlag des Herausgebers, Heidelberg, 1884.
- Verein für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde, « Urkundenbuch der Stadt Lübeck », vol. 2, n° 2, *Codex diplomaticus Lubecensis*, t. 1, Lübeck, Friedrich Aschenfeldt, 1858.
- Verein für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde (éd.), *Mecklenburgisches Urkundenbuch*, vol. 2 (1251-1280), Schwerin, Stiller'schen Hofbuchhandlung, 1864 ; vol. 13 (1351-1355), Schwerin, Stiller'schen Hofbuchhandlung, 1844 ; vol. 21 (1388-1390), Schwerin, Baerensprung'schen Hofdruckerei, 1903.

- WACKERNAGEL, Hans Georg (éd.), *Die Matrikel der Universität Basel*, t. 1, 1460-1529 et t.2 1532/33-1600/01, Basel, Verlag der Univesitätsbibliothek, 1951-56.
- WEISSENBORN, J. C. Hermann (éd.), *Acten der Erfurter Universität*, 3 vol., Halle, Otto Hendel, 1881-1899.
- WILS, Jos, (éd.), *Matricule de l'Université de Louvain, t. 2, 2 vol., 1453-1485*, Bruxelles, Palais des Académies, 1946-1954.

2.4 Autres sources secondaires

- _____, *Bible de Jérusalem et Vulgata clementina*, The Unbound Bible, <http://unbound.biola.edu/>
- _____, *Bullarium Canoniarum Regularium Congregationis Sanctissimi Salvatoris, seu Collectio Constitutionum Apostolicarum & Decretorum. Sacrarum Congregationum & Decisionum Tribunalium Urbis*, Romae, Typis Reverendae Camerae Apostolicae, 1733.
- _____, *Bullarium Lateranense sive Collectio Privilegiorum Apostolicum à Santa Sede canonicis regularis ordinis sancti Agustini*, Romæ, Reverendæ Camerae Apostolicæ, 1728.
- ALIGHIERI, Dante, *Rime*, Domenico De Robertis (éd.), Firenze, Le Lettere, 5 vol., 2002.
- ARISTOTE, *Constitution d'Athènes*, Bernard Haussoullier (éd. et trad.), Paris, Émile Bouillon, 1891.
- ATHENAEUS, *The Deipnosophists*, Charles Burton (trad. et éd.), vol. VI (Books XIII-XIV.653b), London, Harvard University press, 1993.
- AUGUSTIN, saint, « De opere monachorum liber unus », *Sancti Aurelii Augustini opera omnia*, t. 6 (*Patrologiae cursus completus* vol. 40), Paris, Jacques-Paul Migne, 1841, col. 548-582.
- _____, « De trinitate », *Sancti Aurelii Augustini opera omnia*, t. 8 (*Patrologiae cursus completus* vol. 42), Paris, Jacques-Paul Migne, 1865, col. 819-1098 (cf. aussi, <http://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm> *Patrologiae*).
- _____, « Contre Julien », M. Raulx (éd.) et abbé Burleraux (trad.), *Oeuvres complètes de saint Augustin*, vol. 16, Bar-le-duc, Louis Guérin, 1871, p. 75-267.
- [BANCHINI], Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare compilata dal beato Giovanni Dominici*, Donato Salvi (éd.), Firenze, Angiolo Garinei, 1860.
- Bernard de Clairvaux, « De consideratione », Jacques-Paul Migne (éd.), *S. Bernardi [...] Opera omnia*, vol. 1 (*Patrologiae cursus completus*, t. 182), Paris, Jacques-Paul Migne, 1854, col. 727-808.
- BUSCH, Johannes, *Chronicon Windeshemense und Liber de Reformatione Monasteriorum*, Karl Grube (éd.), Halle, Otto Hendel, 1886.
- CAPELLA, Martianus, *Les noces de Philologie et de Mercure, livre IX, l'harmonie*, Jean-Baptiste. Guillaumin (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- CICÉRON, *De l'orateur*, livre 3, Henri Bornecque (éd.), Paris, Les belles lettres, 1971.
- CONTARINI, Gasparo, « De officio viri boni ac probi episcopi », *Gasparis Contareni cardinalis Opera*, Parisiis apud Sebastianum Nivellium, 1517, rééd. (fac-similé), Farnborough, Gregg International Publishers, 1968.

- [COQUELIN, Charles] (éd.), *Bullarium privilegiorum ac diplomatum romanorum Pontificum amplissima Collectio ; cui accessere Pontificum omnium vitae et notae, opera et Studio Caroli Coquelines*, Roma, Typis et Sumptibus Hieronymi Mainardi, 1741, t. 3, vol. 2.
- FICINO, Marsilio, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, Raymond Marcel (éd. et trad.), Paris, Les belles Lettres, 1964.
- GALLETTI, Gustavo Camillo (éd.), *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo e di altri, comprese nelle quattrro più antiche raccolte, con alcune inedite e con nuove illustrazioni*, Firenze, Molini e Cecchi, 1863.
- GALIEN, *On the doctrine of Hippocrates and Plato*, Phillip de Lacy (éd. et Trad.), 3 vol., Berlin, Akademie Verlag, 2005.
- HORACE (Quintus Horatius Flaccus), *Odes et épodes*, F. Villeneuve (éd.), Paris, Les belles Lettres, 1927.
- ISOCRATE, « Sur l'échange », *Discours*, t. 3, Georges Mathieu (éd.), Paris, Les belles lettres, 1960.
- LAËRCE, Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Marie-Odile Goulet-Cazé (éd.), Paris, Le livre de poche – Librairie générale française, 1999.
- LECCISOTTI, Tommaso (éd.), *Congregationis S. Iustinae de Padua O.S.B. Ordinationes capitulorum generalium*, vol. 1, part. 1 et 2 (1424-1474), Montecassino, 1939 et vol. 2 (1475-1504), Badia di Montecassino, 1970.
- [LONGIN] *Dionysii Longini quae supersunt graece et latine*, David Ruhnken (éd. et trad), Oxford, Clarendon, 1820.
- PERANZONE, Niccolò, « Nicolai Peranzoni De laudibus Piceni », Giuseppe Colucci (éd.), *Delle Antichità picene*, tomo XXV (*Delle Antichità del medio, e dell'infimo evo*, tomo X), Fermo, Dai Torchi dell' Autore (Giuseppe Colucci), 1795, p. 9-154.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere, Rerum vulgarium fragmenta*, Rosanna Bettarini (éd.), 2 vol., Torino, Einaudi, 2005.
- PHILODÈME DE GADARA, *Sur la musique, Livre IV*, Daniel Delattre (éd. et trad.), 2 t. (CD-Rom encarté), Paris, les Belles Lettres, 2007.
- PLATON, « Alcibiade », *Œuvres complètes*, t. 1, Maurice Croiset (éd.); Les belles lettres, 1985.
- _____, « Axiochos », *Œuvres complètes*, t. 13, vol. 3, *Dialogues apocryphes*, Joseph Souilhé (éd.), Paris, Les belles lettres, 1989.
- _____, « Lachès », *Œuvres complètes*, t. 2, Alfred Croiset (éd.), Paris, Les belles lettres, 1972.
- _____, « Protagoras », *Œuvres complètes*, t. 3, vol. 1, Alfred Croiset (éd.), Paris, Les belles lettres, 1984.
- _____, *La République*, Pierre Pachet (trad.), Paris, Gallimard, 1993.
- PLUTARQUE, *Vies*, Robert Flacelière et Emile Chambry (éds.), Paris, Les Belles lettres, *Périclès*, t. 3, 1964 ; *Aristide*, t. 5, 1969 ; *Nicias*, t. 7, 1972 ; index des noms, t. 16, 1983.
- _____, (pseudo-), *De la Musique*, Henri Weil et Théodore Reinach (éds. et trad.), Paris, E. Leroux, 1900.
- QUINTILIEN, *De l'Institution oratoire*, Jean Cousin (éd. et trad.), 6 t., Paris, les Belles Lettres, 1975-1979.

- QUINTILIEN, Aristide, *La musique*, François Duysinx (trad.), Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, vol. CCLXXVI, 1999.
- STÖR, Thomas, « Christliche Vermahnung an Antonius Thurler (1524) », Otto Clemen (éd.), *Flugschriften aus der ersten Jahren der Reformation*, t. 3, vol. 7, Leipzig, Rudolf Haupt, 1909, p. 387-393.
- TORNABUONI, Lucrezia, « La Storia di Giuditta », Fulvio Pezzarossa (éd.), *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Firenze, Leo, S. Olschki, 1978, p. 201-248.
- VIRGILE, « Les Bucoliques », *Itinera Electronica. Du texte à l'hypertexte*, Université catholique de Louvain, http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/virg_bucoliques/texte.htm (juin 2010).

3. Études, bases de données et catalogues

Certaines références utilisées au cours de cette étude, anecdotiques ou purement informatives, n'ont pas été retenues ici. Elles sont référencées dans le texte.

- _____, *CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant*, <http://cantusdatabase.org/>
- _____, *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, (GW), Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>
- _____, *Latin Place Names found in the imprints of books printed before 1801 and their vernacular equivalents in AACR2 (Anglo-American Cataloguing Rules) form*, Bibliographic Standards Committee, <http://net.lib.byu.edu/~catalog/people/rlm/latin/names.htm#top>
- _____, [NDB/ADB], *Neue Deutsche Biographie*, <http://www.deutsche-biographie.de/>
- _____, *Repertorium Academicum Germanicum*, Die graduierten Gelehrten des Alten Reiches zwischen 1250 und 1550. <http://www.rag-online.org>
- _____, *Saggi musicali italiani*, Center for the History of Music Theory and Literature, Indiana University <http://www.chmtl.indiana.edu/smi/>
- _____, *Thesaurus Musicarum Latinarum*, Center for the History of Music Theory and Literature, Indiana University <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>
- _____, *Traité français sur la musique*, Center for the History of Music Theory and Literature, Indiana University, <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/>
- ARBOLÍ Y FARAUDO, Servando (éd.), *Biblioteca Colombina. Catálogo de sus libros impresos*, vol. 2, Sevilla, E. Rasco, 1891.
- AFFAROSI, Camillo, *Memorie storiche del monistero di S. Prospero di Reggio*, t. 2, Padova, Gianbattista Conzatti, 1737.
- ALAZARD, Florence, *Art vocal, art de gouverner*, Minerve, CESR, Paris, Tours, 2002.
- ALTON SMITH, Douglas, « The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger », *The Galpin Society Journal*, vol. 33, 1980, p. 36-44.
- AMBROS, August Wilhelm, *Geschichte der Musik*, t. 3, Breslau, F. E. C. Leuckart, 1868.

- ANDENNA, Cristina, « Studi recenti sui canonici regolari », Giancarlo Andenna (éd.), *Dove va la storiografia monastica in Europa ?*, Milano, Vita e pensiero, 2001, p. 101-129.
- ANGERER, Joachim, « Die Begriffe "Discantus", "organa" und "scolares" in reformgeschichtlichen Urkunden des 15. Jahrhunderts », *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, n° 22, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1973, p. 147-170.
- ARASSE, Daniel, « Ferevat pietate populus. Art, dévotion et société autour de la glorification de S. Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, vol. 89, n° 1, 1977, p. 189-263.
- ATLAS, Allan W., « On the Neapolitan Provenance of the Manuscript Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (G 20) », *Musica Disciplina*, vol. 31, 1977, p. 45-105.
- BALDUINO, Armando, « Le esperienze della poesia volgare », Girolamo Arnaldi et Manlio Pastore Stocchi (éds.), *Storia della cultura veneta*, vol. 3 (Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento), t. 1, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p.265-376.
- BANKS, Jon, *The motet as a formal type in Northern Italy ca 1500*, 2 vol., New York & London, Garland Publishing, 1993.
- BARBALARGA, Donatella, « Del Torso, Iacopino », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, 1990, http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopino-del-torso_%28Dizionario-Biografico%29/
- BARKER, Nicolas, *Aldus Manutius and the Development of Greek Script & Type in the fifteenth Century*, New York, Fordham University Press, 1992.
- BARR, Cyrilla, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications of the Western Michigan University, 1988.
- BARTOLUCCI, Laura, *Fano, Santuario di San Paterniano*, <http://www.fondazioneclarifano.it/Progetti/Imgs/DepliantPaternianoTh.jpg> (05/02/2011).
- BECK, Jonathan, « Formalism and Virtuosity: Franco-Burgundian Poetry, Music, and Visual Art, 1470-1520 », *Critical Inquiry*, vol. 10, n° 4, 1984, p. 644-667.
- BELLONI, Gino, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*, Padova, Antenore, 1992.
- BELTRAMI, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- BENEDETTI, Andrea, « Pietro Capretto pordenonese dotto sacerdote e umanista », *Il Noncello*, n° 18, 1962, p. 3-91.
- BENT, Margaret, « "Resfacta" and "Cantare Super Librum" », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36, n° 3, 1983, p. 371-391.
- BERNOULLI, Eduard, « Johannes Fries der Ältere, Petrus Dasypodius und Aegidius Tschudi, drei musikfreundliche Humanisten », *Zwingliana*, vol. 4, n° 7, 1924, p. 211-218.
- _____, « Der Zürcher Humanist Hans Fries als Förderer des Schulgesangs », *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 2, 1927, p. 43-60.
- BERNSTEIN, Lawrence F., « Bibliography of Music in Conrad Gesner's Pandectae (1548) », *Acta Musicologica*, vol. 45, n° 1, 1973, p. 119-163.
- BESSELER, Heinrich, Heinrich Bessler, « The Manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216 », *Musica Disciplina*, vol. 6, n° 1, 1952, p. 39-65.

- _____, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1974.
- BETTO, Bianca, *Le nove congregazioni del clero di Venezia (sec. XI-XV). Ricerche storiche, matricole e documenti vari*, Padova, Antenore, 1984.
- BIDEAUX, Michel et Marie-Madeleine Fragonard (éds.), *Les échanges entre les universités européennes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2003.
- BINI, Telesforo, *Laudi Spirituali del Bianco da Siena, povero gesuato del secolo XIV*, Lucca, Giusti, 1851.
- BLACHLY, Alexander, « Archaic Polyphony in Dutch Sources of the Renaissance », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 53, n° 1-2, 2003, p. 183-227.
- BLACKBURN, Bonnie J., et al., *A Correspondance of Renaissance Musicians*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- BLACKBURN, Bonnie J., et HOLFORD-STREVEN, Leo Franc, « Juno's Four Grievances: The Taste for the Antique in Canonic Incriptions », Ulrich Konrad (éd.), *Musikalische Quellen - Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, p. 159-174.
- BLACKBURN, Bonnie J., « "Te Matrem dei Laudamus:" A Study in the Musical Veneration of Mary », *The Musical Quarterly*, vol. 53, n° 1, 1967, p. 53-76.
- _____, « Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and his Musical Garden », *Musica Disciplina*, vol. 59, 1995, p. 15-45.
- _____, « Lorenzo de' Medici, a lost Isaac manuscript, and the venetian ambassador », Irene Alm et al. (éds.), *Musica franca: essays in honor of Frank A. D'Accone*, New York, Pendagon Press, 1996, p. 19-44.
- _____, « For Whom Do the Singers Sing? », *Early Music*, vol. 25, n° 4, 1997, p. 593-609.
- _____, « The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 124, n° 2, 1999.
- _____, *Composition, Printing and Performance*, Ashgate, Aldershot, 2000.
- _____, « Masses on Popular Songs and on Syllables », Richard Sherr (éd.), *The Josquin Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 51-87.
- _____, « The Dispute about Harmony c. 1500 and the creation of a new style », Anne-Emmanuelle Ceulemans et Bonnie Blackburn (éds.), *Théorie et analyse musicales 1450-1650*, Louvain-la-neuve, Département d'histoire de l'art et d'archéologie, 2001, p. 1-37.
- _____, « Canonic conundrums: the singer's Petrucci », *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, vol. 25, 2001, p. 53-69.
- _____, « Aaron, Pietro », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00008>, (cons. 19/02/2012).
- _____, « The sign of Petrucci's editor », Giulio Cattin et Patrizia della Vecchia (éds.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Venezia, Edizioni fondazione Levi, 2005, p. 415-429.

- _____, « Two Treasure Chests of Canonic Antiquities: The Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi », Katelijne Schiltz et Bonnie J. Blackburn (éds.), *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Leuven, Peeters, 2007, p. 303-338.
- BLOXAM, Mary Jennifer, « Lauda », Ludwig Finscher (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, vol. 5, Kassel, Bärenreuter, 1996 (2^e éd.), col. 922-933.
- _____, « La Contenance Italienne: The motets on Beata es, Maria by Compère, Obrecht, and Brumel », *Early music history*, vol. 11, 1992, p. 39-89.
- BLUME, Jürgen, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, 2 vol., München, E. Katzbichler, 1992.
- BOSCOLO, Lucia, « Echi degli impropri liturgici del Venerdì santo nel repertorio laudistico », Francesca Flores d'Arcais (éd.), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 161-188.
- BOORMAN, Stanley, « Petrucci in the light of recent research », Giulio Cattin et Patrizia della Vecchia (éds.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Venezia, Edizioni fondazione Levi, 2005, p. 125-147.
- _____, *Ottaviano Petrucci : Catalogue Raisonné*, New York, Oxford University Press, 2006.
- BRANCA, Vittore, « L'umanesimo veneziano alla fine del quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo », Girolamo Arnaldi *et al.* (éds.), *Storia della cultura veneta*, vol. 3, n° 1, Dal primo quattrocento al concilio di Trento, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 123-175.
- BRANCACCI, Fiorella, « Il sonetto nei Libri di frottole di O. Petrucci (1504-1514) », *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 25, 1991, p. 176-215 et vol. 26, 1992, p. 441-468.
- BREEN, Quirinus, « Francesco Zambecari: His Translations and Fabricated Translations of Libanian Letters », *Studies in the Renaissance*, vol. 11, 1964.
- BROOKS, Neil C., « An Ingolstadt Corpus Christi Procession and the Biblia Pauperum », *The Journal of English and Germanic philology*, vol. 35, 1936, p. 1-16.
- BROWN, Howard Mayer, « The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life about 1500 », *Renaissance Quarterly*, vol. 43, n° 4, 1990, pp. 744-773.
- de BRUIJN, P. J., « Ghisilinus Danckerts, zanger van de pauselijke Cappella van 1538 tot 1565 II », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, vol. 17, n° 2, 1949, p. 128-157.
- BÜCHELER, Franz, « οί περί Δάμωνα », *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 40, 1885, p. 309-312.
- DE BUJANDA, J. M. (éd.), *Index des livres interdits*, t. 10 (Thesaurus de la littérature interdite au XVI^e siècle. Auteurs, ouvrages, éditions avec addenda et corrigenda), Genève, Librairie Droz, 1996.
- BUJIĆ, Bojan, « "Navigating through the Past": Issues Facing an Historian of Music in Bosnia », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 67-84.
- BUKOFZER, Manfred F., « Fauxbourdon Revisited », *The Musical Quarterly*, vol. 38, n° 1, 1952, p. 22-47.

- BULL, Antonio, « Canonici regolari della congregazione del Santissimo Salvatore detta anche renana », *Dizionario degli istituti di perfezione*, Guerrino Pellicia et Giancarlo Rocca (éds.), Roma, Edizioni Paoline, 1975, vol. 2, col. 100-101.
- _____, « Agazzari, Stefano, beato », *Dizionario degli istituti di perfezione*, Guerrino Pellicia et Giancarlo Rocca (éds.), Roma, Edizioni Paoline, 1975, vol. 1, col. 149-150.
- BURN, Andrew Ewbank, *The Athanasian creed and its early commentaries*, Cambridge, University Press, 1896 (rééd. facsimilé, La Vergne, 2009).
- CABY, Cécile, *De l'érémisme rural au monachisme urbain, Les camaldules en Italie à la fin du Moyen-Age*, Roma, École française de Rome, 1999.
- CAGLIOTI, FRANCESCO, *Donatello e i Medici: storia del David e della Giuditta*, 2 vol., Firenze, Leo S. Olschki, 2000.
- CANGUILHEM, Philippe et STALAROW, Alexander, « Singing upon the book according to Vicente Lusitano », *Early Music History*, n° 30, 2011, p. 55-103.
- CARBONI, Fabio, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, vol. 1, 1980.
- CARBONI Fabio, et ZIINO, Agostino, « Polyphonic Laude and Hymns in a Franciscan Codex from the End of the Fifteenth Century », *Early Music History*, vol. 31, 2012, p. 87-151.
- CAREY, Frank, « Composition for Equal Voices in the Sixteenth Century », *The Journal of Musicology*, vol. 9, n° 3, 1991, p. 300-342.
- CATTIN, Giulio, « Il manoscritto Venet. Marc. Ital. IX 145 », *Quadrivium*, vol. 4, p. 1-57, 1960. Rééd., Patrizia della Vecchia (éd.), *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, p. 37-96.
- _____, « Polifonia Quattrocentesca italiana del codice Washington, Library of Congress, ML 171 J 6 », *Quadrivium*, vol. 9, 1968, p. 87-102. Rééd., Patrizia della Vecchia (éd.), *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, p. 97-114.
- _____, « Le composizioni musicali del ms. Pavia Aldini 361 », F. A. Gallo (éd.), *L'Ars nova italiana del Trecento. Convegni di studio 1961-1967*, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiano del Trecento, 1968, p. 1-21. Rééd., Patrizia della Vecchia (éd.), *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, p. 115-133.
- _____, « Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina », *Benedictina*, vol. 17, n° 2, 1970, p. 254-299.
- _____, « Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto « Liber Quadragesimalis » e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI inc. », *Benedictina*, vol. 19, n° 2, 1972, p. 445-537.
- _____, « Nuova Fonte Italiana della Polifonia intorno al 1500 (MS. Cape Town, Grey 3. b.12) », *Acta Musicologica*, vol. 45, n° 2, 1973, p. 165-221. Rééd., Patrizia della Vecchia (éd.), *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, p. 153-226.
- _____, « La lauda in ambiente veneto e le composizioni di Pietro Edo », Michelangelo Murano (éd.), *La letteratura, la rappresentazione, la musica, al tempo e nei luoghi di Giorgione*, Roma, Jouvence, 1987, p. 245-247. Rééd., Patrizia della Vecchia (éd.), *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, p. 425-437.

- _____, « I testi delle laude di Pietro Edo e un inedito musicale », *Il Quattrocento nel Friuli occidentale*, t. 1, Lavicenda storica. Spunti di storiografia musicale, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996, p. 167-190. Rééd., Patrizia della Vecchia (éd.), *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, p. 471-498.
- CERULLI, Enrico, « Berdini, Alberto (in religione Alberto da Sarteano) », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, 1966, http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-berdini_%28Dizionario-Biografico%29/
- CHAPMAN, Catherine, « Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 21, n° 1, 1968, p. 34-84.
- COLLARILE, Luigi, « Per una geografia del petrarchismo attraverso le stampe musicali nella prima metà del Cinquecento », Luigi Collarile et Daniele Maira (éds.), *Nel libro di Laura, Petrarca's Liebesgedichte in der Renaissance*, Basel, Schwabe Verlag, 2004, p. 143-166.
- CONTINI, Gianfranco, *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 2, *Poeti del Duecento*, Milano, Riccardo Ricciardi, 1960.
- COPINGER Arthur Walter, *Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum*, London, H. Sotheran & co, 1902.
- CORNER, Flaminio, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Padova, Stamperia del seminario, 1758.
- COUSSY, Céline, « Des sens de l'histoire de Judith dans la littérature de l'Europe occidentale au Moyen Age », *Temporalités*, n° 3 (Les usages publics de l'écriture Antiquité-20^e siècle), Limoges, Presse universitaires de Limoges, 2006, p. 147-162.
- CRACCO, Giorgio, « La fondazione dei canonici secolari di S. Giorgio in Alga », *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, vol. 13, 1959. » p. 70-81.
- _____, « Banchini, Giovanni di Domenico (Giovanni Dominici, Banchetti Giovanni) », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, 1963, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-domenico-banchini_%28Dizionario-Biografico%29/
- _____, « Angelica societates: alle origini dei canonici secolari di San Giorgio in Alga », *La chiesa di Venezia tra Medioevo ed Età moderna* (Contributi alla storia della chiesa veneziana n° 3), Venezia, Studium cattolico veneziano, 1989, p. 91-112.
- CRACOLICI, Stefano, « Laura a San Giorgio in Alga: acrostici e devozione nelle rime attribuite a Roberto Contarini (Toronto, Fisher Rare Book Library, 3030) », Claudia Berra et Paola Vecchi Galli (éds.), *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Milano, Cisalpino-Istituto editoriale universitario, 2007, p.383-419.
- _____, « Niccolò Peranzone e il *Refugio de' miseri* attribuito a Petrarca », *Paratesto*, vol. 4, 2007, p. 27-41.
- _____, « All'ombra di Giulietta : Il *Refugio de' miseri* e il giallo dell'acronimo F. P », *Italia*, vol. 84, n° 2-3, p. 578-594. Version numérique : <http://www.thefreelibrary.com/All%27ombra+di+Giulietta%3A+Il+Refugio+de%27+miseri+e+il+giallo...-a0178121043> (10/08/12).
- CRAMER, Susanne, *Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85): Studien zu seinen lateinischen Motetten*, Kassel, Gustav Bosse, 1994.
- CULLIN, Olivier, *Laborintus*, Paris, Fayard, 2004.

- D'ACCONE, Franck A., « Bernardo Pisano. An introduction to his life and work », *Musica Disciplina*, vol. 17, 1963, p. 115-135.
- D'ADDARIO, Arnaldo, « Antonino Pierozzi, santo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, 1961, http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-antoninopierozzi_%28Dizionario-Biografico%29/
- D'ALESSI, Giovanni, « Maestri e Cantori fiamminghi nella Cappella Musicale del Duomo di Treviso (1411-1561) », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, vol. 15, n° 3, 1938, p. 147-165.
- DEGLI ESPOSTI, Annacarlotta, RIGHINI, Alessandro et ROSA, Francesco, « Catalogo della biblioteca », Massimo Fornasari *et al.* (éds.) *La chiesa e la biblioteca del Ss. Salvatore in Bologna*, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 57-185.
- DEHARVENG, Jean, DE MOREAU, Édouard et DE GHELLINCK, Adrien, « Circonscriptions ecclésiastiques, chapitres, abbayes, couvents en Belgique avant 1559 » et « Cartes des diocèses, archidiaconés, doyennés et paroisses », deux tomes complémentaires à *Histoire de l'Église en Belgique*, Bruxelles, Édition universelle, 1948.
- DEHNHARD, Walther, *Die deutsche Psalmotte in der Reformationszeit*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1971.
- DEL TORRE, Giuseppe, « Lorenzo Giustinian, santo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, 2007, http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-lorenzo-giustinian_%28Dizionario-Biografico%29/
- _____, « Stato regionale e benefici ecclesiastici: vescovadi e canonicati nella terraferma veneziana all'inizio dell'età moderna », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti*, t. CLI, 1992-1993, p. 1171-1236. Version numérique : http://www.storiadivenezia.net/sito/saggi/deltorre_vescovadi.pdf
- DELPH, Ronald K., « From Venetian Visitor to Curial Humanist: The Development of Agostino Steuco's "Counter"-Reformation Thought », *Renaissance Quarterly*, vol. 47, n° 1, 1994, p. 102-139.
- _____, « Valla Grammaticus, Agostino Steuco, and the Donation of Constantine », *Journal of the History of Ideas*, vol. 57, n° 1, 1996, p. 55-57.
- DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident*, Paris, Fayard, 1983.
- DE SANTI, Angelo, *Les Litanies de la sainte Vierge, étude historique et critique*, Paris, P. Lethielleux, 1900.
- DÍAZ, José Hernández, et OREJÓN, Antonio Muro, *El testamento de don Hernando Colón y otros documentos para su biografía*, Publicaciones del Instituto Hispano-Cubano de Historia de América, Fundación Rafael G. Abreu, 1941.
- DIEDERICHS, Elisabeth, *Die Anfänge des mehrstimmige Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tutzing, Hans Schneider, 1986.
- DIETL, Cora, *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum*, Berlin, Walter de Gruyter, 2005.
- DIERICKX, Michiel Leopold, *L'érection des nouveaux diocèses aux Pays-Bas 1559-1570*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1967.

- DIONISOTTI, Carlo, « Fortuna del Petrarca nel Quattrocento », *Italia medioevale e umanistica*, vol. 17, Padova, Antenore, 1974, p. 61-113.
- DÖRING, Detlef, *Katalog der Handschriften der Universitäts-Bibliothek Leipzig*, vol. 1, t. 3, Wiesbaden, Harrassowitz, 2003.
- DOLCETTI, Giovanni, *Le bische e il giuoco d'azzardo a Venezia, 1172-1807*, Venezia, Libreria Aldo Manuzio, 1903.
- DRAKE, Warren, « Motetti B and its Relation to the Laude Repertory circa 1550 », Giulio Cattin et Patrizia della Vecchia (éds.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Venezia, Edizioni fondazione Levi, 2005, p. 441-454.
- DREVES, Guido Maria, *Analecta hymnica medii aevi, vol. 5*, Liturgische Reimofficien, n° 1, Leipzig, Fue 's Verlag, 1889.
- DUGGAN, Mary Kay, *Italian music incunabula: printers and type*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- DUMITRESCU, Theodor, « Constructing a Canonic Pitch Spiral: The Case of Salve radix », Katelijne Schiltz et Bonnie J. Blackburn (éds.), *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Leuven, Peeters, 2007, p.141-170.
- DUROSOIR, Georgie, « Forme et expression dans les sonnets mis en chansons », Yvonne Bennenger (éd.), *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986, p. 91-102.
- _____, « Fragments des Fragmenta mis en musique au XVI^e siècle », Pierre Blanc (éd.), *Pétrarque en Europe. XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 484-496.
- DUSO, Elena Maria, « “Laura sua al buon Petrarca, a mela mia” (CCLVI, 8): Marco Piacentini e l’influsso delle Tre Corone nella costruzione del personaggio femminile », *Quaderni Veneti*, vol. 23, 1996, p. 85-131.
- _____, « Il canzoniere di Marco Piacentini », Amedeo Quondam (éd.), *Petrarca in barocco. Cantieri petrarcheschi. Due seminari romani*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 391-407.
- _____, *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 2004.
- DYKMANS, Marc, « Du Monte Mario à l'escalier de Saint-Pierre de Rome », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 80, 1968, p. 547-594.
- EGGER, Carlo, « Canonici regolari della congregazione del Santissimo Salvatore lateranense », Guerrino Pelliccia et Giancarlo Rocca (éds.), *Dizionario degli istituti di perfezione*, col. 101-107, Roma, Edizioni Paoline, 1975.
- _____, « Canonici regolari », Guerrino Pelliccia et Giancarlo Rocca (éds.), *Dizionario degli istituti di perfezione*, col. 46-63, Roma, Edizioni Paoline, 1975.
- EINSTEIN, Alfred, et LOFT, Abram, « Andrea Antico's "Canzoni Nove" of 1510, *The Musical Quarterly*, vol. 37, n° 3, 1951, p. 330-339.
- EINSTEIN, Alfred, *The Italian Madrigal*, 3 t., Princeton, Princeton University Press, 1949.
- ELDERS, Willem, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer* (thèse de doctorat, Rijksuniversiteit, Utrecht, 1968), Bithoven, A.B. Creighton, 1968.
- _____, *Composers of the Low country*, Oxford, Clarendon Press, 1991, (Graham Dixon, trad. de *Componisten van de Lage Landen*, Utrecht, Bohn, Scheltema & Holkema, 1985).

- _____, « Zur Frage der Vorlage von Isaacs Messe 'La mi la sol' oder 'O praecla' », Frank Heidlberger et al. (éds.), *Von Isaac bis Bach, Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel, Bärenreiter, 1991, p. 9-13.
- _____, *Symbolic scores: studies in the music of the Renaissance*, Leiden, E. J. Brill, 1994.
- ERDMANN, Jörg, « *Quod est in actis, non est in mundo* ». *Päpstliche Benefizialpolitik im sacrum imperium des 14. Jahrhunderts*, Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom n° 113, Tübingen, De Gruyter, 2006. http://www.dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-Publikationen/Erdmann/D.2.13.1_Braunschweig_Chorherren
- FABIAN, Claudia (éd.), *Personennamen des Mittelalters (PMA)*, München, K. G. Saur, 2000.
- FABRIS, Dinko « The origin of Italian lute tablature : Venice circa 1500 or Naples before Petrucci ? », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 25, 2011, p. 143-158.
- FALLOWS, David, « Jean Molinet and the Lost Burgundian Court Chansonniers of the 1470s », *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1998, p. 35-42.
- _____, « Petrucci's Canti Volumes: Scopes and Repertory », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 25, 2001, p. 39-52.
- FENLON, Ian, et HAAR, James, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge, University Press, 1988.
- FENLON, Ian, *Music and culture in late Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- _____, « Noise in the Square: St. Mark's in the Sixteenth Century », Franco Bernabei et Antonio Lovato (éds.), *Sine musica nulla disciplina... Studi in onore di Giulio Cattin*, Padova, Il Poligrafo, 2006, p. 221-234.
- FERAND, Ernest T., « Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque », *Annales Musicologiques*, vol. 4, 1956, p. 129-174.
- _____, « What Is "Res Facta" ? », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 10, n° 3, 1957, p. 141-150.
- FERRAND, Françoise, « Le grand rhétoriqueur Jean Molinet et la chanson polyphonique à la cour des ducs de Bourgogne », Danielle Buschinger et André Crépin (éds.), *Musique, littérature et société au Moyen Age*, Paris, 1980, p. 395-407.
- FLAMINIO, Cornelio, *Ecclesiae Venetae Antiquis Monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, 15 vol., Venezia, Giovanni Battista Pasquali, 1749.
- FONSECA, Cosimo Damiano, « I canonici e la riforma di S. Giustina », Giovanni B. Francesco Trolese (éd.), *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto* (Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) 19-24/09/82), Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984, p. 293-307.
- FÖRSTER, Richard, « Zwei unedirte Declamationen des Libanios », *Hermes*, vol. 9, 1875, p. 22-71.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- _____, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRAGNITO, Gigliola, « Cultura umanistica e riforma religiosa: il "De officio boni viri ac probi episcopi" di Gasparo Contarini », *Studi Veneziani*, vol. 11, 1969, p. 75-189.

- FRANKLIN, Alfred, *Dictionnaire des noms, surnoms et pseudonymes latins de l'histoire littéraire du Moyen-Âge (1100 à 1530)*, Paris, Firmin Didot, 1875.
- FRASSON, Paolo, « Contarini, Pietro », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 28, 1983, http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-contarini_res-26bce4c8-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/
- FRATINI, Lucia Megli, « Foresti, Giacomo Filippo (Iacobus Philippus Bergomensis) », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, 1997, http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-filippo-foresti_%28Dizionario-Biografico%29/
- FREUDENBERGER, Th., *Augustinus Steuchus aus Gubbio, Augustinen chorer und pàpstlicher Bibliothekar (1497-1548) und seine literarisches Lebenswerk*, Münster, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1935.
- FULIN, Rinaldo, « Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana », *Archivio veneto*, t. 23, part. 1, 1882, p. 84-212.
- FULLER, Sarah, « Discant and the Theory of Fifthing », *Acta Musicologica*, vol. 50, n° 1-2, 1978, p. 241-275.
- LE GALL, Jean-Marie, « Les moines et les université au temps de la Renaissance », Michel Bideaux et Marie-Madeleine Fragonard (éds.), *Les échanges entre les universités européennes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2003, p. 69-92.
- GALLO, Alberto F., « Cantus planus binatim: Polifonia in fonti tardive », *Quadrivium*, vol. 7, 1966, p. 79-89.
- _____, « La trattatistica musicale », *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, vol. 3, n° 3, Vicenza, Neri Pozza, 1981, p. 297-314.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 2003 (1^{ère} éd., 1982).
- _____, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GERBER, Rudolf, « Die Sebaldu-Kompositionen der Berliner Handschrift 40021 », *Die Musikforschung*, vol. 2, n° 2, 1949, p. 107-126.
- GHISI, Federico, *I Canti carnascialeschi nelle fonti musicale del XV e XVI secolo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1937.
- GHISLIERI, Francesco, *De iudice regularium tractatus*, Venezia, Vincentio Somascho, 1613.
- GIACHERY, Alessia, « Catalogo delle mariegole conservate presso la biblioteca del Museo Correr risalenti ai secoli XIV-XV », *Storia di Venezia*, vol.2, 2004, p. 161-246.
- GINZBURG, Carlo, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 113-137 (*Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986).
- GIROUD, Charles, *L'ordre des chanoines réguliers de Saint Augustin et ses diverses formes de régime interne* (thèse de doctorat en droit canonique, Institut Utriusque Juris, Université pontificale du Latran, Roma), Martigny, Editions du Grand Saint Bernard, 1961.
- GLIXON, Jonathan, « A Musicians' Union in Sixteenth-Century Venice », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36, n° 3, 1983, p. 392-421
- _____, « The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis », *The Journal of Musicology*, vol. 8, n° 1, 1990, p. 19-53.

- _____, « Far una bella procession: Music and Public Ceremony at the Venetian scuole grandi », Richard Charteris (éd.), *Altro Polo: Essays on Italian Music of the Cinquecento*, Sydney, Frederick May Foundation for Italian studies, University of Sydney, 1990, p. 190-220.
- _____, « Poetic and Musical Forms in the Laude of Innocentius Dammonis », John Knowles (éd.), *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, p. 143-167.
- _____, *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- GOTTWALD, Clytus (éd.), « Manuscripta musica », *Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel Landesbibliothek und Muhrardsche Bibliothek der Stadt Kassel*, vol. 6, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1997.
- GRAZIOSI, Maria Teresa, « Agostino Steuco e il suo Antivalla » *L'umanesimo umbro: atti del IX convegno di studi umbri, Gubbio, 22-23/09/74*, Gubbio et Perugia, Centro di studi Umbri et Università degli studi di Perugia, 1977, p. 511-523.
- GROTEN, Manfred, « Entstehung un Frühzeit der Kölner Sondergemeinden », *Sondergemeinden und Sonderbezirke in der Stadt der Vormoderne*, Peter Johanek (éd.), Köln, Böhlau Verlag, 2004, p. 53-78.
- HAAR, James, « Some Remarks on the Missa La sol fa re mi », Edward E. Lowinsky et Bonnie. J. Blackburn (éds.), *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, London, Oxford University Press, 1976, p. 564-588.
- _____, « Petrucci as a Bookman », Giulio Cattin et Patrizia della Vecchia (éds.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Venezia, Fondazione Levi, 2005, p. 155-174.
- _____, « Humanism », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40601> (cons. 21/02/2012)
- HAIN, Ludwig, *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD*, 4 vol., Stuttgart et Paris, J.C Cottae & J. Renouard, 1826-1838.
- HALL, Frederick William, *A companion to classical texts*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- HANKINS, James, *Plato in the Italian Renaissance*, 2 vol., Leiden, E.J. Brill, 1990.
- HASCHER-BURGER, Ulrike, *Gesungene Innigkeit*, Leiden, Koninklijke Brill, 2002.
- HAY, Denys, « Eugenio IV, papa », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, 1993, http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-eugenio-iv_%28Dizionario-Biografico%29/
- HELD, Karl, « Das Kreuzkantorat zu Dresden: nach archivalischen Quellen », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. 10, 1894, p. 239-411.
- HESBERT, René-Jean (éd.), *Corpus antiphonarium officii*, vol. 3-4, Roma, Herder, 1968-1970.
- HOFFMANN, Samuel Friedrich Wilhelm, *Bibliographisches lexikon der gesamten litteratur der Griechen*, t. 1, Leipzig, A. F. Böhme, 1838.
- HOWARD, Peter Francis, *Beyond the Written Word: Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus 1427-1459*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995.
- IRIGOIN, Jean, « La circulation des fontes grecques en Italie de 1476 à 1525 », Frédéric Barbier et al. (éds.), *Le livre et l'historien, études offertes en l'honneur du professeur Henri-Jean Martin*, Genève, Droz, 1997, p. 69-74.

- IVERSEN, Gunilla, « Music as Ancilla Verbi and Words as Ancilla Musicae. On the Interpretation of the Musical and Textual Forms of two Tropes to Osanna in excelsis: Laudes deo and Trinitas, unitas, deitas », Gabriel Silagi (éd.), *Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung*, vol. 36 : Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des Corpus Troporum in München (1983) und Canterbury (1984), München, Bei der Argeo-Gesellschaft, 1985, p. 45-66.
- JACKS, Philip Joshua, *Caferro, The Spinelli of Florence: Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2001.
- JANSSEN, Wilhelm, *Das Erzbistum Köln*, vol. 2, 2 t., Köln, J. P. Bachem Verlag, 1995.
- JEPPESEN, Knud, et BRØNDAL, Viggo, *Die Mehrstimmige itanienische laude um 1500*, Leipzig-Kopenhagen, Breitkopf & Härtel-Levin & Munskgaard, 1935 (facs. *Antiquae Musicae Italicae Studiosi*, Bologna, 1971).
- JEPPESEN, Knud, « Die neu entdeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci und andere musikalische Seltenheiten der Bibliotheca Colombina zu Sevilla », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, anno 12, 1929-1930, p. 73-89.
- _____, « Über einige unbekannte Frottolenhandschriften », *Acta Musicologica*, vol. 11, n° 3, 1939, p. 81-114.
- _____, *La Frottola*, 3 t., København, (t. 1) Universitetforlaget I Aarhus et Einar Munkgaard, 1968, (t. 2 et 3), Universitetforlaget I Aarhus et Wilhelm Hansen, 1969-1970.
- JOSSA, Stefano et MAMMANA, Simona, « Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema », Luigi Collarile et Daniele Maira (éds.), *Nel libro di Laura, Petrarca's Liebesgedichte in der Renaissance*, Basel, Schwabe Verlag, 2004, p. 91-115.
- JUDD, Cristle Collins, « Reading Aron reading Petrucci: the music examples of the *Trattato della natura e cognitione di tutti gli tuoni* », *Early Music History*, vol. 14, 1995, p. 121-152.
- _____, *Reading Renaissance Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- JUST, Martin, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Tutzing, Hans Schneider, 1975.
- KANY, Roland, *Augustins Trinitätsdenken, Bilanz, Kritik und Weiterführung der modernen Forschung zu « De trinitate »*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2007.
- KETTLER, Wilfried, « Johannes Fries - «Günstling» Zwingli's, Lexikograph und Pädagoge », *Zwinglyana*, vol. 19, n° 1, 1992, p. 207-221.
- KIANG, Dawson, « Josquin Desprez and a Possible Portrait of the Ottoman Prince Jem in Cappella Sistina Ms. 41 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 54, 1992, p. 411-425.
- KING, Margaret L., *Venetian humanism in an age of patrician dominance*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- KNOD, Gustav C. (éd.), *Deutsche Studenten in Bologna (1289-1562). Biographischer Index zu den Acta nationis germanicae Universitatis bononienses*, Berlin, R. V. Decker's Verlag, et G. Schenck Königl. Hofbuchhändler, 1899.
- KOHL, Wilhelm (éd.), *Das Bistum Münster*, vol. 7, Die Diözese, t. 1 (*Germania sacra*, neue Folge 37, 1, « Die Bistümer der Kirchenprovinz Köln. Das Bistum Münster »), Berlin, Walter de Gruyter, 1999.

- KOLÁČEK, Jan, *Global Chant Database*, <http://www.globalchant.org/>
- KRINGS, Bruno, *Das Prämontraterstift Arnstein an der Lahn im Mittelalter (1139-1527)*, Wiesbaden, Selbstverlag der Historischen Kommission für Nassau, 1990.
- LÄHNEMANN, Henrike, *Hystoria Judith: Deutsche Judithdichtungen Vom 12. Bis Zum 16. Jahrhundert*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006.
- LANDUCCI, Ambrosio, *Sacra Ilicetana Sylva sive origo et chronicon breve coenobii et congregationis de Iliceto Ord. Erem. S.P. Augustini in Tuscia*, Siena, Bonetto, 1653.
- LAZZARINI, Antonio, *La visita pastorale di Luigi Pellizzo nella diocesi di Padova*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1975.
- LE GOFF, Jacques, « Documento/monumento », *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Torino, Einaudi, 1978, p. 38-48.
- LEONARDI, C., « I codici di Marziano Capella », *Aevum*, anno 33, 1959, p. 443-489 et *id.*, anno 34, 1960, p. 1-99 et 411-524.
- LEONARDI, Lino, « La tradizione manoscritta e il problema testuale », *Iacopone da Todi, Atti del XXXVII Convegno storico internazionale*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2001, p. 177-204.
- LEVY, Kenneth, « A Dominican Organum Duplum », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 27, n° 2, 1974, p. 183-211.
- LEVILLAIN, Philippe (éd.), *Dictionnaire historique de la Papauté*, Paris, Fayard, 1994.
- LILIENCRON, Rochus von, *Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887.
- LIUZZI, Francesco, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 vol., Roma, La libreria dello stato, 1935.
- LOCKWOOD, Lewis, *et al.*, « Willaert [Vuigliart, etc.], Adrian [Adriano] », *Grove Music Online* (cons. 15/10/11).
- LOWINSKY, Edward E., « Epilogue: The Music in "St. Jerome's Study" », *The Art Bulletin*, vol. 41, n° 4., 1959, p. 298-301.
- _____, « Awareness of tonality in the 16th century », *International Musicological Society, Report of the eight Congress New York 1961*, Kassel, Bärenreiter, 1962, vol. 1, p. 44-52.
- _____, « Scholarship in the Renaissance : Music », *Renaissance News* (Scholarship in the Renaissance: Reports presented at the Annual Meeting), vol. 16, n° 3, 1963, p. 255-262.
- _____, « Asciano Sforza's Life : A Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of his Works », Edward E. Lowinsky et Bonnie. J. Blackburn (éds.), *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, London, Oxford University Press, 1976, p. 31-75.
- _____, « Humanism in the Music of the Renaissance », Bonnie Blackburn (éd.), *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 154-218 (1ère éd., *Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, Durham, 1982, p. 87-220).
- LUIZI, Francesco, *Del cantar a libro ... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento*, Torino, Edizioni Rai radiotelevisione italiana, 1977.

- _____, *Laudario giustiniano*, Venezia, Fondazione Levi, 1983.
- _____, « Damnone, Dammonis, Innocenzo, Innocentius alias Innocentius Gasparis de Vincentia, de Valle, de Insulis », *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, vol. 5, Kassel, Bärenreiter, 2001, col. 340-343.
- _____, « L'expression musicale de la dévotion populaire », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, Histoire des musiques européennes, Jean Jacques Nattiez (éd.), Arles, Actes Sud, 2006, p. 262-287 (1^{ère} éd., *Enciclopedia della musica: Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004).
- LYONS, Stuart, *Music in the odes of Horace*, Oxford, Aris & Phillips, 2010.
- MAIRA, Daniele, « Laure d'Avignon, literarische und politische Mythenbildung einer Muse in der französischen Renaissance », Luigi Collarile et Daniele Maira (éds.), *Nel libro di Laura, Petrarca's Liebesgedichte in der Renaissance*, Basel, Schwabe Verlag, 2004, p. 67-90.
- MARCHETTI, Pacifico, *Biografie degli uomini illustri di Montecassiano dal 13. al 19. secolo precedute da un cenno storico sulla origine di detta terra*, Sanseverino-Marche, C. Corradetti, 1878.
- MARCOZZI, Luca, « Tra da Tempo, Filelfo e Barzizza: biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al canzoniere di Petrarca », *Italianistica*, vol. 33, n° 2, 2004, p. 163-177.
- MÄHRLE, Wolfgang, *Academia Norica, Wissenschaft und Bildung in der Nürnberger Hohen Schule in Altdorf*, Stuttgart, Franz Steiner, 2000.
- MARÍN, Francisco Rodríguez, *Mil trescientas comparaciones populares andaluzas, recogidas de la tradición oral, concordadas con las de algunos países románicos y anotadas*, Sevilla, Francisco de P. Diaz, 1899.
- MARTIN, Henri-Jean et FEBVRE, Lucien, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999 (1^{ère} éd. 1958).
- [MEIBOMIUS (MAYBAUM), Marcus] (éd.), *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine, Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit*, 2 vols., Amsterdam, Ludovicum Elzevirium, 1652.
- MENGHINI, Mario, (éd.), *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, vol. 1, 1894.
- MEYER, Christian, « Devotio moderna et pratiques musicales polyphoniques », Jean-Marie Cauchies (éd.), *La dévotion moderne dans les pays bourguignons et rhénans des origines à la fin du XVI^e siècle*, Centre Européen d'Études Bourguignonnes, n° 29, Neuchâtel, 1989, p. 159-170.
- MEYER, Christian, et al., *The Theory of Music, Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500: Descriptive Catalogue of Manuscripts: Addenda, Corrigenda* (Répertoire international des sources musicales, B-III, vol. 6), München, G. Henle Verlag, 2003.
- MICHEL, A., « Symboles », A. Vacant et E. Mangenot (éds.), *Dictionnaire de Théologie catholique*, Paris, librairie Letouzet et Ané, 1941, vol. 14, part. 2, col. 2926-2939.
- MIGLIO, Massimo, « L'umanista Pietro Edo e la polemica sulla donazione di Costantino », *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo*, vol. 79, 1968, p. 167-232.
- _____, « Capretto (Del Zochul, Haedus, Edus), Pietro », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, 1976. http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-capretto_%28Dizionario-Biografico%29/.

- MILLET, Hélène, « Les pères du Concile de Pise (1409) : édition d'une nouvelle liste », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, vol. 93, n° 2, 1981, p. 713-790.
- _____, « Alexandre V », Philippe Levillain (éd.), *Dictionnaire historique de la Papauté*, Paris, Fayard, 1994, p. 69-70 ; « Benoît XIII », *id.*, p. 208-212 ; « Grand schisme d'Occident », *id.*, p. 729-735 ; « Jean XXIII », *id.*, p. 947-948.
- MILLER, Clement A., « Frisius, Johannes », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10285> (cons. 02/10/11).
- MISCHIATI, Oscar, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII e i manoscritti della biblioteca musicale "G. B. Martini" di Bologna*, Roma, Torre d'Orfeo, 1985.
- MITJANA, Rafael, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsala*, vol. 1, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1911.
- MOLL, Willem, « Berigten aangaande den staat van het kerkgesang in Nederland », *Verlagen en mededeelingen der koninklijke akademie Wetenschappen*, vol. 12, 1869, p. 105-132.
- MONACI, Ernesto, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1955 (1^{ère} éd. 1912).
- MORÇAY, Raoul, *Saint Antonin, fondateur du couvent de Saint-Marc, archevêque de Florence, 1389-1459*, Tours, A. Mame et fils, 1914.
- MORMANDO, Franco, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- MORO, Lucia et CATTIN, Giulio, « Il codice 359 del seminario di Padova (anno 1505). Canti liturgici a due voci e laude dei canonici di San Giorgio in Alga », Giulio Cattin et Antonio Lovato (éds.), *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993, p. 141-189.
- MOZZAGRUGNO, Giuseppe, *Narratio rerum gestarum Canoniorum Regularium*, Venezia, Alexandro Polo, 1622.
- MRZLECKI, Anton, « The Lute in Croatia », *The lute*, vol. 46, p. 43-53, 2006.
- MULLER, Samuel (éd.), *Regesten van het archief der stad Utrecht*, Utrecht, C. H. E. Brewer, 1896.
- NAGEL, Willibald, « Der Hofkomponist Johann Heugel », *Philipp der Großmütige. Beiträge zur Geschichte seines Lebens und seiner Zeit*, Marburg in Hesse, Kommissionsverlag der N. G. Wert'schen Universitätsbuchhandlung, 1904, p. 353-366.
- _____, « Johann Heugel (ca. 1500-1584/5) », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, ann. 7, vol. 1, 1905, p. 80-110.
- NEGRUZZO, Simona, « Les réguliers et la chaire. La mobilité des maîtres dans l'Italie du nord aux XV^e et XVI^e siècles », Michel Bideaux et Marie-Madeleine Fragonard (éds.), *Les échanges entre les universités européennes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2003, p. 93-102.
- NOVATI, Francesco, « Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI e XVII », *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, 1912.

- NOWAK, Leopold, « Die Musikhandschriften aus Fuggerschem Besitz in der Österreichischen Nationalbibliothek », Josef Stummvoll et Otto Brechler (éds.), *Die Österreichische Nationalbibliothek; Festschrift, herausgegeben zum 25 jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ.-Prof. Dr. Josef Bick*, Vienna, H. Bauer-Verlag, 1948, p. 505-515.
- NUTTER, David et WHENHAM, John , « Dialogue (It. dialogo; Sp. diálogo; Ger. Dialog; Lat. dialogus) », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/07713> (cons. 05/06/12).
- VAN ORDEN, Kate, « Les Vers lascifs d'Horace: Arcadelt's Latin Chansons », *The Journal of Musicology*, vol. 14, n° 3, 1996, p. 338-369.
- ORLANDI, Stefano, *Necrologio di S. Maria Novella*, 2 t., Firenze, Leo S. Olschki, 1955.
- OSTHOFF, Helmut, « Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso », *Archiv für Musikwissenschaft*, anno 11. n° 2., 1954, p. 85-102.
- _____, « Durchbruch zum musikalischen Humanismus », *International Musicological Society, Report of the eight Congress New York 1961*, Kassel, Bärenreiter, 1962, vol. 2, p. 31-39.
- _____, *Josquin Desprez*, 2 vols, Tutzing, Hans Schneider, 1962.
- OUVRARD, Jean-Pierre, « Jeu poétique-musical : la chanson et sa responce », Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (éds.), *Les jeux à la Renaissance*, Paris, J. Vrin, 1982, p. 271-309.
- PAGLIA, Gabriele, « Prime annotazioni sul cod. Cicogna 1930 della Biblioteca del Museo Correr di Venezia », *La Bibliofilia*, vol. 110, n° 3, 2008, p. 221-239.
- PAOLI, Maria Pia, « S. Antonino «vere pastor ac bonus pastor»: storia e mito di un modello », G. Garfagnini et G. Picone (éds.), *Verso Savonarola. Misticismo, profezia, empiti riformistici fra Medioevo ed Età moderna*, Firenze, 1999, p. 83-139, version numérique, «Storia di Firenze. Il portale per la storia della città», <http://www.storiadifirenze.org>
- PENNOTTO, Gabriele, *Generalis totius sacri ordinis clericorum canonicorum historia tripartita, cujus in prima parte de clericali sanctissimi P. Augustini instituto, & habitu. In secunda de origine procurusuque totius ordinis canonicorum regularium, in tertia de congr. canonic. Salvatoris Lateraneii locupletissime disseritur*, Romae, Ex Typographia Cameræ Apostilocæ, 1624.
- PETRARCA, Francesco, *Mon secret*, François Dupuigrenet Desrousilles (trad.), Paris, Rivages, 1991.
- PETRELLA, Giancarlo, (éd.), *Il Fondo Petrarcesco della Biblioteca Trivulziana: manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, Milano, Largo A. Gemelli, 2006.
- PICASSO, Giorgio, *Tra umanesimo e 'devotio': studi di storia monastica raccolti per il 50. di professione dell'autore*, Giancarlo Andenna et al. (éds.), Milano, Vita e Pensiero, 1999 (voir aussi, « L'Imitazione di Christo e l'ambiente di S. Giustina », Giovanni B. Francesco Trolese (éd.), *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984, p. 263-276.
- PIETSCHMANN, Klaus, « Zirkelkanon in Niemandland: Ikonographie und Sybolik im Chansonnier Florenz, Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari 229 », Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo et Leo Franc Holford-Strevens (éds.), *Uno gentile e subtile ingenio, Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 605-615.
- PIETZSCH, Gerhard, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am Kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1963.

- PIGNATTI, Franco, « Foresi, Bastiano », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, 1997, http://www.treccani.it/enciclopedia/bastiano-foresi_%28Dizionario-Biografico%29/
- PIRKER, Renuis, « Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der vierstimmigen Humanistenode », *Musicologica austriaca*, vol. 1, 1977, p. 136-153.
- PIROTTA, Nino et LI GOTTI, Ettore, « Il Codice di Lucca: II. Testi letterari », *Musica Disciplina*, vol. 4, n° 2-4, 1950, p. 111-152.
- PIROTTA, Nino, « Music and Cultural Tendencies in 15th Century Italy », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19, n° 2, 1966, p. 127-61.
- _____, « Before the Madrigal », *The Journal of Musicology*, vol. 12, n° 3, 1994, p. 237-252.
- PLAMENAC, Dragan, « A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville-III », *The Musical Quarterly*, vol. 38, n° 2, 1952, p. 245-277.
- _____, « Excerpta colombiniana: items of musical interest in Fernando Colon's "Regestrum" », *Miscelanea en homenaje a monseñor Higinio Angles*, vol. 2, Barcelona, Consejo superior de investigaciones científicas, 1958-1961, p. 663-687.
- PRATESI, Alessandro, « Barbo, Ludovico », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964, http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-barbo_%28Dizionario-Biografico%29/
- PRIZER, William, F., « Laude di popolo, laude di corte: Some thoughts on the style and function of the Renaissance lauda », Piero Gargiulo (éd.), *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: Congresso internazionale di studi (1992)*, Firenze, Olschki, 1993, p. 167-194.
- _____, « Facciamo pure noi carnevale. Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries », Irene Alm, et al., (éds.), *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, Stuyvesant, Pendragon, 1996, p. 173-212.
- _____, « Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song », *Early Music History*, vol. 23, 2004, p. 185-252.
- _____, « The Virtue of Lorenzo Lotto: A Musical Intarsia in the Basilica of Santa Maria Maggiore in Bergamo », Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo et Leofranc Holford-Strevens (éds.), *Uno gentile e subtile ingenio, Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 617-626.
- PROCTOR, Robert, *The Printing of Greek in the fifteenth Century*, Oxford, Oxford university press, 1900.
- QUARANTA, Elena, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998.
- REDON, Odile, « Les ermites des forêts siennoises (XIIIe-début XIVE siècle) », *Revue Mabillon*, 1990, vol. 1, p. 213-240.
- REESE, Gustave, *Music in the Renaissance*, New York, W. W. Norton & Company, 1954 (rééd. 1959).
- REICHHART, Gottfried, *Beiträge zur Incunabelkunde*, Leipzig, Otto Harrassowitz, 1895.
- RENIER, Rodolfo, « Rassegna bibliografica (Rudolf Schwarz, Die Frottole im 15 Jh.) », *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 9, 1887.
- RICHTER, Otto, *Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der Stadt Dresden*, 3 vol., Dresden, Wilhelm Bänisch Verlag, 1885-1891.

- RIFKIN, Joshua, « Jean Michel and 'Lucas Wagenrieder': Some New Findings », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 55, n° 2, 2005, p. 113-152.
- RIGO, Paola, « Donà (Donati, Donato), Girolamo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, 1991, http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dona_%28Dizionario-Biografico%29/
- ROMANIN, Samuele, *Storia documentata di Venezia*, t. 4, Venezia, Pietro Naratovich, 1855.
- ROSA SALVA, Marco, « Musica a San Salvador », Gianmario Guidarelli (éd.), *La chiesa di San Salvador*, p. 101-117.
- RUBSAMEN, Walter H., *Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1943.
- _____, « The Justiniane or Viniziane of the 15th Century », *Acta Musicologica*, vol. 29, n° 4, 1957, p. 172-184.
- SACHS, Klaus-Jürgen, « Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts », *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, vol. 7, 1983, p. 166-183.
- SAFFREY, Henri Dominique, *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Vrin, 2003.
- _____, Aubrey Diller et Leendert G. Westerink, *Bibliotheca graeca manuscripta cardinalis Dominici Grimani (1461-1528)*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2003.
- SALVIONI, Carlo (éd.), *Le rime di Bartolomeo Cavassico, notaio bellunese della prima metà del secolo XVI*, vol. 2, Bologna, Romagnoli dall'Acqua, 1893-1894.
- SANTONI, Pierre, « Albert de Sarteano observant et humaniste, envoyé pontifical à Jérusalem et au Caire », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, vol. 86, n° 1, 1974, p. 165-211.
- SCHAAL, Richard, « Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts », *Acta Musicologica*, vol. 29, n° 4, 1957, p. 126-137.
- _____, « Die Musikinstrumenten-Sammlung von Raimund Fugger d. J. », *Archiv für Musikwissenschaft*, anno 21, vol. 3-4, 1964, p. 212-216.
- _____, *Das Inventar der Kantorei St. Anna in Augsburg. ein Beitrag zur protestantischen Musikpflege im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert*, (Catalogus Musicus, vol. 3), Kassel, Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 1965.
- SCHLAGER, Karlheinz, « Trinitas, Deitas, Unitas - A Trope for the Sanctus of Mass », *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society*, vol. 6, 1983, p. 8-14.
- SCHMID, Anton, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte*, Wien, P. Rohrmann, 1845.
- SCHMID, Thomas A., « Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 10, 1986, p. 121-160.
- SCHMIDT-BESTE, Thomas, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout, Brepols, 2003.
- _____, (et Karl-Günther Hartmann), « Die humanistische Ode » (chap. II de « Ode »), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, Sachteil, 1997, vol. 7, col. 562-567.

- _____, « Dedicating Music Manuscripts », Ignace Bossuyt *et al.* (éds.), *Cui Dono Lepidum Novum Libellum: Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2008, p. 81-108.
- SCHMITT, Charles B., « L'introduction de la philosophie platonicienne dans l'enseignement des universités à la Renaissance », *Platon et Aristote à la Renaissance*, Centre d'étude supérieures de la Renaissance, Paris, Vrin, 1976. p. 93-104.
- SCHNEIDER, Annerose, « Thomas Stör, ein Zeuge der frühen Reformationsbewegung », *Jahrbuch für Geschichte des Feudalismus*, vol. 10, 1986, p. 195-208.
- SCHOTTENLOHER, Karl, *Die Buchdruckertätigkeit Georg Erlingers in Bamberg von 1522 bis 1541*, Leipzig, Rudolf Haupt, 1907.
- SCHREIBER, Wilhelm Ludwig, « Die Entstehung und Entwicklung der Biblia pauperum: unter besonderer Berücksichtigung der uns erhaltenen Handschriften », Paul Heitz (éd.), *Biblia pauperum, nach dem einzigen Exemplare in 50 Darstellungen*, Strasbourg, J. H. ED. Heitz, 1903, p. 1-45.
- SCHUTTE, Anne Jacobson, *Printed Italian Vernacular Religious Books 1465-1550: A Finding List*. Genève, Droz, 1983.
- SCHWINGES, Rainer C., « Entre régionalité et mobilité : les effectifs des universités dans l'empire romain germanique aux XV^e et XVI^e siècles », Michel Bideaux et Marie-Madeleine Fragonard (éds.), *Les échanges entre les universités européennes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2003, p. 359-373.
- SCIPIONI, G. Scipione, « Tre laudi sacre pesaresi », *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 6, 1885, p. 212-222.
- SELF, Stephen Daniel, (éd. et intro.), *The Si Placet Repertoire of 1480-1530*, Madison, A-R Editions, 1996.
- SLIM, H. Colin, « Musicians on Parnassus », *Studies in the Renaissance*, vol. 12, 1965, p. 134-163.
- _____, « Gian and Gian Maria, Some Fifteenth- and Sixteenth-Century Namesakes », *The Musical Quarterly*, vol. 57, n° 4, 1971, p. 562-574.
- _____, « Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 43, n° 1, 1990, p. 43-98.
- SMITH, Margaret M., *The Title Page, its early development 1460-1510*, London, The British Library, 2000.
- SOENEN, Micheline, « Grégoire XII », Philippe Levillain (éd.), *Dictionnaire historique de la Papauté*, Paris, Fayard, 1994, p. 758-760.
- STAEHELIN, Martin, « Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Petrucci-Drucke », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 25, 2001, p. 13-21.
- STANISLAW-KEMENAH, Alexandra-Kathrin, *Spitäler in Dresden: vom Wandel einer Institution (13. bis 16. Jahrhundert)*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2008.
- STRAS, Laurie, « 'Al gioco si conosce il galantuomo': Artifice, Humour and Play in the 'Enigmi musicali' of Don Lodovico Agostini », *Early Music History*, vol. 24, 2005, p. 213-286.
- STROHM, Reinhard, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

- STRUNK, W. Oliver, « Vergil in Music », *The Musical Quarterly*, vol. 16, n° 4, 1930, p. 482-497.
- TAFURI, Manfredo, *Venezia e il Rinascimento : religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985.
- TARICANI, Jo Ann, « A Renaissance Bibliophile as Musical Patron: The Evidence of the Herwart Sketchbooks », *Notes*, vol. 49, n° 4, 1993, p. 1357-1389.
- TASSI, Ildefonso, *Ludovico Barbo (1381-1443)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1952.
- TENNERONI, Annibale, *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle laudi spirituali*, Firenze, Olschki, 1909.
- THOMAS, Henry, « Musical Settings of Horace's Lyric Poems », *Proceedings of the Musical Association*, 46^e session, 1919 - 1920, p. 73-97.
- THORNDIKE, Lynn, *History of Magic and Experimental Science*, vol. 5, New York, Columbia University press, 1941.
- TINTI, P., « Griffio (Grifi, Griffi), Francesco (Francesco da Bologna) », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, 2003, http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-francesco-da-bologna-griffio_%28Dizionario-Biografico%29/.
- TIXERONT, J., « Athanase (symbole de saint) », A. Vacant et E. Mangenot (éds.), *Dictionnaire de Théologie catholique*, Paris, librairie Letouzet et Ané, 1937, t. 1, part. 2, col. 2178-2187.
- TOMASINI, Giacomo Filippo (éd.), *Bibliothecae Venetae manuscriptae publicae et privatae*, Udine, Niccolo Schiratti, 1650.
- TORELLI, Luigi, *Secoli Agostiniani, ovvero Istoria générale del sagro ordine eremitano del grande dottore di santa chiesa S. Aurelio Agostino*, t. 6, Bologna, Gicacomo Monti, 1680.
- TORREFRANCA, Fausto, *Il Segreto del Quattrocento: musiche ariose e poesia popolare*, Milano, Hoepli, 1939.
- TRAMONTIN, Silvio, « Canonici secolari di San Giorgio in Alga », *Dizionario degli istituti di perfezione*, Guerrino Pelliccia et Giancarlo Rocca (éds.), Roma, Edizioni Paoline, 1975, vol. 2, col. 154-158.
- _____, « La cultura monastica del quattrocento dal primo patriarca Lorenzo Giustiniani ai camaldolesi Paolo Giustiniani e Pietro Quirini », Girolamo Arnaldi *et al.* (éds.), *Storia della cultura veneta*, vol. 3, n° 1, Dal primo quattrocento al concilio di Trento, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 431-457.
- _____, « Ludovico Barbo e la riforma di S. Giorgio in Alga », Giovanni B. Francesco Trolese (éd.), *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto* (Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) 19-24/09/82), Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984, p. 91-107.
- _____, « Dall'episcopato castellano al patriarcato veneziano », *La chiesa di Venezia tra Medioevo ed Età moderna* (Contributi alla storia della chiesa veneziana n° 3), Venezia, Studium cattolico veneziano, 1989, p. 55-90.
- TROMBELLI, Giovanni Crisostomo, *Memorie istoriche concernenti le due Canoniche di S. Maria di Reno e di S. Salvatore insieme riunite*, Bologna, Girolamo Corciolani et Eredi Colli a San Tommaso d'Aquino, 1752.

- TROVATO, Paolo, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- _____, « In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilici e metrici », Giulio Cattin et Patrizia della Vecchia (éds.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Venezia, Edizioni fondazione Levi, 2005, p. 253-276.
- TURRINI, Don G., « De Vlaamsche Componist Giovanni Nasco te Verona (1547-1551) Documenten », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, vol. 14, n° 3, 1935, p. 132-159.
- UGINET, François-Charles, « Correr, Antonio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, 1983, http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-correr_%28Dizionario-Biografico%29/
- _____, « Eugène IV », Philippe Levillain (éd.), *Dictionnaire historique de la Papauté*, Paris, Fayard, 1994, p. 642-645.
- ULLMAN, Berthold Louis Ullman, « The dedication copy og Giovanni Dominici's « Lucula Noctis », *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Edizioni du storia e letteratura, 1973, p. 255-275.
- VIALON, Marie F., *Italie 1541, ou l'unité perdue de l'Église*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- VENTURA, Angelo, « Barbarigo, Girolamo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964, http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-barbarigo_%28Dizionario-Biografico%29/
- _____, et PECORARO, Marco, « Bembo, Bernardo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, 1966. http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-bembo_%28Dizionario-Biografico%29/
- VERHEIJEN, Luc, *La règle de saint Augustin*, 2 t., Paris, Études augustiniennes, 1967.
- VERNARECCI, Augusto, *Ottaviano de Petrucci, inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1882 (1^{ère} éd. 1881).
- VEYRENCHÉ, Yannick, « Naissance des chanoines réguliers », Michel Parisse (éd.), *Les Chanoines réguliers. Émergence et expansion (XI^e-XIII^e siècles)*, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2009, p. 29-69.
- VIGILANTE, M., « Ciminelli, Serafino (Serafino Aquilano) », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, 1981, http://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-ciminelli_%28Dizionario-Biografico%29/
- VOLKMAR, Christoph, *Die Heiligerhebung Bennos von Meissen (1523/24)*, Münster, Aschendorff Verlag, 2002.
- VOLLHARDT, Reinhard, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin, Wilhelm Issleib, 1899.
- WÄLLI, Silvia, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel, Bärenreiter, 2002.
- WALLACE, Robert W., « Damone di Oa ed i suoi successori: un' analisi delle fonti », Robert W. Wallace et Bonnie MacLachlan (éds.), *Harmonia Mundi, Musica e filosofia nell' antichità*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991, p. 30-53.
- _____, « Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized? », Penelope Murray et Peter Wilson (éds.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, 2004, p. 249-268.

- WEBER, Edith, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, thèse présentée devant l'Université de Strasbourg II (1971), Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975.
- WEINMANN, Karl, « Ein unbekannter Traktat des Johannes Tinctoris », *Riemann-Festschrift: Gesammelte Studien: Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern*, Leipzig, Hesse, 1909.
- WEISS, Susan Forscher, « Lapidica, Erasmus », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16012> (10/10/2011).
- WEGMAN, Rob C., « From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 49, n° 3, 1996, p. 409-479.
- _____, « Musical offerings in the Renaissance », *Early Music*, vol. 33, 2005, p. 425-437.
- _____, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470-1530*, New York, Routledge, 2008.
- WERNER, Theodor W., « Die im herzoglichen Hausarchiv zu Zerbst aufgefundenen Musikalien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 2, anno 2, 1920 (rééd. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1971, p. 681-724).
- WESTGEEST, Hans, « Ghiselin Danckerts' "Ave Maris Stella": The Riddle Canon Solved », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 36, 1986, p. 66-79.
- WIDLOECHER, Nicola, *La congregazione dei canonici regolari lateranensi. Periodo di formazione (1402-1483)*, Gubbio, Scuola tipografica Oderisi, 1929.
- WILSON, Adrian et Joyce Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror*, Berkeley, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1984, <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7v19p1w6/>
- WILSON, Blake, « Lauda », Stanley Sadie, (éd.), *The New Grove Dictionary of Music* (2^e éd.), vol. 14, London, Macmillan Publishers, 2001, p. 367-374.
- _____, *Singing Poetry in Renaissance Florence, the cantata tradition (1375-1550)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.
- _____, « Transferring Tune and Adjusting Lines: Leonardo Giustinian and the Gistiniana in Quattrocento Florence », Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo et Leofranc Holford-Strevens (éds.), *Uno gentile e subtile ingenio, Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 547-567.
- WILSON-OKAMURA, David Scott, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge university press, 2010.
- WIND, Edgar, « Donatello's Judith: A Symbol of 'Sanctimonia' », *Journal of the Warburg Institute*, vol. 1, n° 1, 1937, p. 62-63.
- WOODLEY, Ronald, « The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise 'De inventione et vsv mvsicæ' », *Early Music History*, vol. 5, 1985, p. 239-268.
- _____, « Renaissance music theory as literature: on reading the Proportionale Musices of Iohannes Tinctoris », *Renaissance Studies*, vol. 1, n° 2, 1987, p.209-220.
- WORSTBROCK, Franz Josef (éd.), *Deutscher Humanismus 1480-1520: Verfasserlexikon*, Berlin, Walter de Gruyter, 2005.
- ZAFARANA, Zelina, « Bartolomeo da Roma », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964, http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-da-roma_%28Dizionario_Biografico%29/

- ZAMBELLI, Paola, « Fine del mondo o inizio della propaganda ? Astrologia, filosofia della storia e propaganda politico-religiosa nel dibattito sulla congiunzione del 1524 », *Scienze. credenze occulte, livelli di cultura*, Olschki, Firenze, 1982, p. 291-368.
- ZIJLSTRA, Samme, *Het geleerde Friesland, studenten ca. 1380 – 1650*,
<http://www.files.mpaginae.webnode.com/.../FrieseStudentenvoor1650.pdf> (cons. 8/7/11).
- ZUMTHOR, Paul, « Document et monument. À propos des plus anciens textes de langue française », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille, faculté des lettres et sciences humaines, n° 97, 1960, p. 5-19.
- _____, *Le masque et le lumière : la poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.
- ZYWIETZ, Michael, « "Dulces exuviae" - Die Vergil-Vertonungen des Josquin des Prez », *Archiv für Musikwissenschaft*, anno 61, vol. 4, 2004 p. 245-254.

INDEX ET TABLES

1. Table des notations musicales

Innocentius Dammonis, « Maria del ciel regina » (<i>cantus</i>).....	14
L'harmonie saphique dans les diverses éditions de la <i>Brevis grammatica</i>	94
Les harmonies de la <i>Brevis grammatica</i> dans les éditions de 1480 et 1499.....	96
Anonyme, (chœur pour les distiques élégiaques), <i>Ludus Dianæ</i> , 1501.....	98
Anonyme, (chœur pour les strophes saphiques), <i>Ludus Dianæ</i> , 1501.....	98
Les trois états des <i>numeri sapphici</i> de Franciscus Niger.....	99
Michele Pesenti, « Integer vitæ », <i>Bossinensis I</i> , 1509.....	100
Jakob Locher, « Sequitur Chorus sapphicus », <i>Historia de Rege Frantie</i> , 1495.....	101
Jakob Locher, « Chorus elegiacus de incerto belli exitul conqueritur » et « Chorus elegiacus ».....	101
Franchinus Gaffurius, « Musices septem », <i>De harmonia</i> , 1518.....	102
Anonyme, « Regiæ stirpis soboles », <i>ms. Berlin Mus. 40021</i> , 1498-1500.....	104
Johannes Romming, « Regiæ stirpis soboles », <i>Harmonia carminis sapphici</i> , 1509.....	104
Sebald Schreyer, « Regiæ stirpis soboles », <i>Germanisches Nationalmuseum, ms. 1122</i>	105
Johannes Cochlaeus, « Melos sapphicum », <i>Tetrachordum musices</i> , 1511.....	105
Les trois versions du mètre saphique dans l'hymne de Sankt Sebald.....	106
Anonyme, « Gaude virgo mater christi », <i>US-NYc Western MS 84</i>	309
Innocentius Dammonis, « Gaude virgo mater christi », <i>Laude I</i> , 1508.....	309
Innocentius Dammonis, « Te invocamus », <i>Laude I</i> , 1508.....	320
Innocentius Dammonis, « Adoramus te », <i>Laude I</i> , 1508.....	322
« Te invocamus », résolution du canon.....	325
« Te invocamus », imitation sur le sujet du tenor.....	326
« Te invocamus », imitations du module de base du tenor.....	327
Imitations de la séquence 4 ^{te} et 3 ^{ce}	328
« Adoramus te christe », résolution du canon.....	329
« Adoramus te », diminution du sujet du tenor et imitations.....	330

« Adoramus te Christe et benedicimus tibi quia per crucem tuam redemisti mundum ».....	330
« Amaverunt Christum in vita sua imitati sunt eum in morte sua ».....	331
Innocentius Dammonis, « Sol mi sol disse holoferno », <i>Laude I</i> , 1508.....	346
Michele Pesenti, « Si me piace el dolce foco », <i>Frottole I</i> , 1504.....	360
Échange des voix dans « Si me piace ».....	361
Distribution des matériaux mélodiques dans « Sol mi sol ».....	363
Niveaux d'expression de la série <i>la sol fa re mi</i>	371
Innocentius Dammonis, « Virtu che fai », <i>Laude I</i> , 1508.....	380
Bartolomeo Tromboncino, « Accio che il tempo e i cieli », <i>Frottole VII</i> , 1508.....	387
« Virtu che fai », marqueurs mélodiques et/ou contrapuntiques des différentes sections.....	388
Anonyme, « Pace e gloria al gentil lauro. », <i>Frottole III</i> , 1504.....	407
Innocentius Dammonis, « Amor iesu divino », <i>Laude I</i> , 1508.....	429

2. Table des cartes, illustrations et tableaux

Les quatre leçons de l'indulgence de la « lauda dei Servi ».....	10
Classification des imprimés de Petrucci dans les <i>Pandectarum</i> de Gessner.....	43
Composition des quatre collections particulières contenant des livres de <i>laude</i>	48
Les deux premiers folios du <i>Laude libro primo</i>	55
Emplacements du périphrase dans les éditions vénitienes de Petrucci.....	61
Attributions d'auteurs dans les livres de <i>frottole</i> et <i>Laude II</i>	73
Carrières des six Innocentius présents dans la congrégation en 1508.....	121
Représentations de Damon selon les principales sources disponibles vers 1500.....	139
Organisation des citations de Capella chez Gaffurius, Lefèvre d'Étaples, Cochlaeus et Flaminius.....	147
Citations de Capella chez Gaffurius, Lefèvre d'Étaples, Cochlaeus et Flaminius.....	150
Immatriculations d'étudiants sous les noms Dammis et Dammonis avant 1550.....	158
Répartition géographique des noms Dammonis/de Dammone et Dammis/de Damme.....	164
Localisation des gentils Dammis et Dammonis.....	167
Tables des constitutions de la congrégation en 1408 et 1497.....	187
Extrait de la liste des chapitres généraux, <i>Primus liber actorum</i> , 1534.....	203
Expansion géographique et démographique de la congrégation en 1508.....	231
Liste des monastères et églises unis avant 1508.....	233
Développement démographique et conventuel de la congrégation, 1434-1534.....	236
Évolution démographique des monastères de la congrégation, 1434-1508.....	240
Classement des familles conventuelles en fonction du mode d'évaluation démographique.....	244
Bénéfices des monastères au moment de leur union à la congrégation, 1414-1508.....	246
Taxes conventuelles, 1442-1466.....	249
Hiéarchisation des monastères en 1508 selon les critères économiques et démographiques.....	250
Successions des chapitres généraux, 1419-1508.....	253
Lieux de naissance des chanoines, 1489-1508.....	262
Composition des familles conventuelles, 1489-1508.....	267
Synthèse des carrières des chanoines ultramontains, 1496-1511.....	271
Prieurs généraux et vicaires de la congrégation, 1419-1551.....	290
Dispositif introductif du <i>Laude libro primo</i>	344
« Virtu che fai », relation des formes musicale et poétique.....	389
« Virtu che fai », variantes textuelles entre <i>Laude I</i> et les éditions des <i>Trionfi</i>	395

<i>Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarca</i> , Venezia, 1497.....	405
Concordances poétiques entre le <i>Laude libro primo</i> et les recueils de <i>laude</i> contemporains.....	417
Comparatif des éditions des <i>Laude</i> de Leonardo Giustinian, 1474-1506.....	420
Comparatif des éditions des <i>Laude facte e composte da piu persone spirituali</i> , 1485-1502/7.....	422
Comparaison des <i>Laude di Feo Belcari</i> et des différents états des <i>Laude facte e composte</i>	424

3. Index des noms

À l'exception des noms banalisés (Érasme, Horace, Virgile, etc.), les entrées sont classées par prénom, sous leur forme la plus fréquente. Les notes de bas de pages ne sont référencées que pour les sujets les plus importants.

Adam de Antiquis.....	23, 51, 73-75	Antonet.....	51, 73
Adrian Willaert.....	47, 90, 335, 387, 408	Antonino Pierozzi (saint).....	208-211, 213, 215, 217, 287, 313, 314, 349
Adrianus Baelge de Damme.....	163	Antonio Capriolo.....	73, 74
Adrianus van Damme de Teneramunda.....	163	Antonio Contarini.....	120, 178, 214
Aegidius de Dammis.....	156	Antonio Correr.....	179, 181, 182, 185, 204-209, 221-224
Agostino Steuco.....	120, 286	Antonio Gardano.....	33, 48
Alberto de Sarteano.....	209, 210, 215	Antonio Panciera.....	224
Albertus Conradi de Dammone.....	171	Antonio Ricco.....	73
Albertus de Dammone.....	154	Antonio Stringari.....	73, 74
Albrecht de Brandenburg.....	35	Antonio Zarotto.....	333
Alcée.....	111	Antonius de Venetiis (organiste).....	125
Aldo Manuzio.....	64-66	Antonius Marci de Flandria.....	270
Alexander Agricola.....	40, 61	Antonius Rosettus.....	73
Alexander Calcaneo.....	399	Archélaos de Milet.....	142
Alexander de Bologna.....	128	Aristote.....	86, 133, 134, 214
Alexander de Picardia.....	270	Aristoxène.....	103, 141
Alexandro Demophon.....	73	Arnold von Bruck.....	336
Alvise Castellin.....	365	Arnoldus Nicolaus Dammonis.....	155, 160, 165
Amadeus de Francia.....	270	Arsenius Corradi de Alemania.....	269, 270, 273, 274
Ambrosius Erich.....	35	Asclépiade.....	145, 149
Anaxagore.....	142	Augustin (saint).....	79, 132, 141, 189, 227, 233, 295, 305, 333, 403
Andrea Antico.....	31, 34, 49, 54, 282, 338, 339	Augustinus Armani de Alemania.....	270
Andrea Mantegna.....	347	Augustinus Christianus Mollensis.....	159
Andrea Zoboli.....	255, 256	Augustinus de Albania.....	270
Andreas Suenulus.....	39	Augustinus Jacobi de Bologna.....	292
Angelo Carletti de Clvasio.....	215, 287	Augustus de Albania.....	270
Angelo Correr (Grégoire XII).....	177, 178, 180-182, 185, 202, 204, 205, 207-209, 221-227	Baldasar.....	51, 73
Angelo Poliziano.....	63	Baldassare Castiglione.....	68, 91, 338
Anthonius de Dammis de Gandavo.....	163	Baldassare Cossa (Jean XXIII).....	181, 182, 223,
Antoine Brumel.....	30, 53, 61		
Antoine Busnois.....	334, 336, 376, 391		
Anton Turler.....	33-39, 46-48, 50		

- Baldewinus Dammis de Frisia..... 163
 Balduinus Dammis de Grueninghen..... 163
 Barnabas Antonio de Venezia (chantre)..... 125
 Bartholomeus Budrius..... 53, 63, 64, 66
 Bartolomeo da Roma..... 206, 208
 Bartolomeo Ramos de Pareja..... 337
 Bartolomeo Tromboncino... 15, 16, 23, 66, 73-75,
 91, 99, 359, 384, 386, 387, 389, 428
 Bastiano Foresi..... 78, 82, 83, 112
 Benedetto Bellabusta..... 74
 Benedetto Gareth..... 73
 Benedictus Ardinghi de Firenze..... 216, 292
 Benedictus Bella Busca..... 51, 73, 74
 Benedictus Dolcibelli Mangio..... 64, 65
 Benedictus Ducis..... 45
 Benignus de Dulcigno..... 270
 Benno von Meissen..... 38
 Bernard (saint)..... 216, 333
 Bernardin de Sienne (saint)... 179, 180, 209-212,
 215
 Bernardino de' Busti..... 12
 Bernardo Bembo..... 78, 85, 88, 112
 Bernardo Lapini Illicinio..... 393, 395, 396, 401,
 404, 409
 Bernardo Pisano..... 365, 408
 Bernardus de Dammone..... 154, 156
 Bernardus (organiste)..... 125
 Bernardus van Damme de Ronck..... 163
 Bernardus van dem Damme de Brunsvich... 162
 Bernhardus Friso de Dammone..... 165
 Bertramus de damme..... 162
 Bertramus von dem Dann Brunswicensis.... 162
 Bertrand Vacqueras..... 30
 Bertranus von dem Damme de Brunwigk.... 162
 Bianco di Siena..... 415
 Boèce..... 132, 141, 146-148, 151
 Bonaventure (saint)..... 216, 353, 354
 Borso d'Este..... 401
 Carlo Galeotto Malatesta..... 182, 224, 226
 Catherine de Sienne (sainte)..... 7, 207, 208
 Charles Burney..... 144
 Christophorus de Alemania..... 270
 Christophorus Thurler..... 37
 Cicéron..... 135, 138, 139, 214, 280, 301
 Clément Janequin..... 47
 Coluccio Salutati..... 209, 210
 Conrad de Saxe..... 354
 Conrad Gessner..... 21, 40-45, 48
 Conrad Peutinger..... 341
 Conrad von Zabern..... 79
 Costanzo Festa..... 334
 Cristoforo de Lozo..... 7, 8, 11, 13
 Cristoforo Landino..... 78
 Cristoforo Pietro Gigante..... 68, 70
 Damianus de Dalmatia..... 270
 Dammonis (chanoine, Arnstein an der Lahn) 156
 Damon (berger)..... 130-133
 Damon de Oa. 116, 118, 130, 133, 134, 136-145,
 148, 152
 Damon de Syracuse..... 130, 131
 Dante Alighieri..... 347, 392
 David van Bourgondië (évêque)..... 167
 Denis le chartreux..... 300, 303, 306
 Didier de Verjus..... 376
 Dietrich Tzwyfel..... 79
 Diogène Laërce..... 135, 136, 139
 Diogeni Avogadro..... 130, 131
 Diomedes..... 51, 73, 75
 Djem (prince)..... 367
 Domenico Cione di Ugi..... 181, 182, 223
 Domenico Grimani 189
 Dominique Phinot..... 335
 Dominus Anthonius van der Damme..... 163
 Donatello..... 349, 351
 Dosso Dossi..... 336, 340
 Egid van den Dam de Cortraco..... 163
 Elardus Thyacconis ex Dammone..... 165
 Elias Dupré..... 73
 Elisabetta Gonzaga..... 91
 Else de Dammone..... 167
 Elzéar Genet Carpentras..... 335
 Eneas..... 73
 Érasme..... 33, 144, 283
 Erasmus Lapidida..... 66, 73
 Ercole Bottrigari..... 21, 29-31, 34, 46, 58
 Erhard Öglin..... 54
 Ésope..... 65
 Eustachius de Monte Romano..... 73, 75
 Eustachius de Zara..... 270
 Everardus Damonis..... 165
 Everardus de Dammone..... 165
 Felice Tancredi da Massa..... 7
 Feo Belcari.... 218-220, 410, 411, 413, 417, 418,
 420, 421
 Fernando Colón..... 31, 32, 34, 46-50, 54, 58

Filippo de Lurano.....	15, 16, 51, 73-75, 91	Giovanni Antonio Flaminio. .	115, 116, 142, 146-151
Filippo di Leonardo degli Agazari.....	179	Giovanni Antonio Guidi.....	142, 181, 223
Filippo Maria Visconti.....	8	Giovanni Brocco.....	73
Francesco d'Ana.....	73, 74	Giovanni Cavalcanti.....	78
Francesco da Milano.....	71	Giovanni del Lago.....	127, 128
Francesco della Rovere (Sixte IV).....	185	Giovanni di Domenico Banchini.....	179
Francesco Filelfo.....	395, 396	Giovanni Dominici .	71, 179, 185, 205, 207-211, 213, 215, 221, 222, 224, 226, 314
Francesco Galeota.....	406	Giovanni Maria Alemanus.....	59, 60
Francesco Ghisilieri.....	181, 183, 184, 203, 252	Giovanni Maria Visconti.....	223
Francesco Gonzaga.....	91	Giovanni Nasco.....	356, 365
Francesco Griffò.....	64, 65	Giovanni Pierluigi da Palestrina.....	334
Francesco Nanni.....	181, 182, 201, 223	Giovanni Spataro.....	15, 51, 73, 74, 127, 128
Francesco Pamphilo.....	397	Girolamo Barbadoico.....	63, 64, 284
Francesco Petrarca. 348, 383, 387, 393-395, 397, 400-403, 406-409		Girolamo Barbarigo.....	64, 281
Francesco Spinacino.....	59-61, 66-71	Girolamo Centone.....	396
Francesco Tedeschini Piccolomini (Pie III)...	185	Girolamo Donato.....	63-65
Franchinus Gaffurius....	102, 103, 142, 143, 146-151	Girolamo Giacobbi.....	357
Franciscus Bossinensis....	49, 52, 53, 56, 60, 61, 63, 64, 66-71, 75, 100, 127, 284, 285, 425	Girolamo Mei.....	143, 144
Franciscus Niger. 46, 90-93, 95, 97, 99-101, 103, 106-112		Girolamo Savonarola.....	209
Fredericus Ennonis de Dammone.....	165	Girolamo Squarciafico.....	395, 396
Fridericus van den Damme de Kalker. .	163, 169	Giuliano della Rovere (Jules II)....	175, 200, 235, 256, 399
Gabriele Braccius de Brisighella.....	64, 65	Giulio di Giuliano de' Medici (Clément VII). 235	
Gabriele Bruno.....	396	Grubo de Dammone.....	155
Gabriele Condulmer (Eugène IV). 179, 185, 204, 206-209, 221, 222, 224, 233		Guidantonio da Montefeltro.....	182, 183, 226
Galien.....	136, 139, 140, 143, 144	Guillaume Durand.....	352
Gaspar van Weerbeke.....	61, 66	Hans Heinrich Herwart.....	34
Gasparo Contarini.....	85, 113, 282, 294	Hans Ott.....	47
Georg de Saxe.....	38, 39	Hayo de Otterdum.....	167
George de La Hèle.....	334	Heimericus de Campo.....	155
Georgius de la Porta.....	73	Heinrich Glarean.....	142, 366, 368, 370, 429
Georgius de Spalatro.....	270	Heinrich Isaac.....	40, 61, 102, 365, 366
Georgius de Urbino (presbyter).....	125, 196	Heinrich Saess.....	132
Georgius Luppatus.....	73	Heinrich Textor.....	45
Gerardus de Zukeroy.....	167	Henricus de Starschedel.....	170
Gerardus Oesterhusen de Damone.....	165	Hemmo leonis de Dammone.....	165
Giacomo Andrea de Sienne.....	178, 180, 209	Heningus Dam ex Brunswick.....	162
Giacomo Filippo Foresti.....	286	Henricus Boden de Dammone.....	165
Giacomo Fogliano.....	15, 16, 51, 73, 75	Henricus Dammonis Friso occidentalis.....	165
Gianbattista Zesso.....	51, 73, 75	Henricus Damonis alias Olyen.....	165
Gianruggero Contarini.....	65	Henricus de Burgondia.....	270, 272, 273
Gioseffo Zarlino....	142-144, 356, 361, 368, 375	Henricus de Damme Teneramundensis.....	163
Giovanni Angelo Testagrossa.....	71	Henricus de Dammon.....	160
Giovanni Animuccia.....	27	Henricus van den Damme.....	163
		Héphestion.....	109
		Hermann Finck.....	334

Hermanus van den Damme de Clivis....	161, 162	Innocentius Natalis de Venetiis.....	116, 117, 120, 122-124, 128, 129, 199, 275-278, 289
Hérophile.....	145, 148, 149, 152	Innocentius Pauli de Mantova.....	122
Hieronimus Joannes Justo Venetus.....	292	Innocentius Petri de Bologna.....	122
Hieronymo Alauro.....	73	Isabella d'Este.....	15, 91
Hieronymus Caballus de Brescia.....	214	Isocrate.....	134-136, 139
Hieronymus de Dalmatia.....	270	Jacob Obrecht.....	40, 61
Hieronymus de Traiecto.....	270	Jacobus de Colonia.....	270
Hieronymus Turler.....	37	Jacobus de Dammis.....	163
Hinricus Kremer ex Dammon.....	165	Jacobus de Malo.....	196
Hinricus Wartenberch de Dammis.....	162	Jacobus Fabri de Dammis.....	163
Holopherne.....	345, 347-354, 427	Jacobus Mattei de Parma.....	292
Homère.....	64	Jacobus Ugolini de Monte Sancta Maria/de Francia.....	270
Horace.....	46, 53, 76-79, 82-93, 95, 99, 110-113, 294, 319	Jacobus Wolff de Pforzheim. .93, 95, 97, 99-101, 103, 106	
Hugo Damon de Insulis.....	157	Jacopino Del Torso.....	179
Hylbrandus de Dammone.....	165	Jacopo de Britannici.....	12, 14
Illuminatus de Alemania.....	270	Jacques Arcadelt.....	90, 100
Illuminatus Petri de Roma.....	270	Jacques Lefèvre d'Étaples.....	142, 146-150
Immanuel Rhusostas.....	65	Jakob Locher.....	100, 101, 119
Innocent IV.....	9	Jean Lemaire de Belges.....	373, 376
Innocent V.....	9	Jean Molinet.....	11, 13, 345, 347, 376
Innocent VI.....	9	Jean Mouton.....	30, 90
Innocentius Andrea de Bologna.....	121-123, 129, 275, 277	Jean Tadinghem.....	30
Innocentius Bartholomei de Brescia.....	122	Jean Tixier.....	77, 112
Innocentius Bartholomei de Venezia.....	122	Jhan Gero.....	47
Innocentius Bernardini de Venezia	121-123, 129, 275-277	Joachim Greff.....	347
Innocentius Corradi de Alemania. .116, 117, 120, 122, 123, 128, 129, 168-172, 175, 176, 200, 201, 230, 258, 259, 269-271, 273-278, 280, 289, 293, 426		Joachim Vadianus.....	146
Innocentius Dammonis	1, 3, 6, 13-17, 21, 22, 24- 26, 28, 29, 51-53, 59, 64, 66, 68, 70, 71, 74, 76, 77, 85, 89-91, 93, 111-120, 123, 127-129, 141, 152, 156, 157, 164, 168-173, 177, 184, 199, 200, 204, 218-220, 228-231, 238, 254, 258, 265, 277, 278, 280-285, 288, 289, 292- 296, 308-310, 312-314, 317-320, 322, 324, 326, 328-331, 333, 334, 336, 337, 342, 344- 351, 354, 358, 360, 362, 364, 365, 368, 374, 376, 379, 380, 383, 386, 387, 389, 391-396, 400, 408-410, 413, 416, 419, 426, 428-430	Joannes Ambrosio Dalza....	59-61, 63, 66, 68, 69, 71
Innocentius de Starschedel.....	170	Joannes Alberti de Alemania.....	270, 272, 273
Innocentius Gasparis de Insulis.....	115-118, 120, 122, 123, 129, 196, 199, 274, 277	Joannes Andreas de Scuteri.....	270
Innocentius Jacobi de Brescia.....	115-117, 120, 122-124, 128, 129, 199, 200, 274-278, 292	Joannes Baptista de Alemania.....	270
		Joannes Bissolus.....	64, 65
		Joannes de Albania.....	270
		Joannes de Dam ex Brunswick.....	162
		Joannes de Roma.....	196
		Joannes Franciscus Antonii de Venezia	289, 292, 293
		Joannes Juliani.....	120
		Joannes Maria Andrea Dominici de Venezia.	287
		Joannes Nicolai de Alemania.....	270
		Joannes Petri de Flandria.....	270
		Joannes Petrus de Francoforte.....	270
		Joannes Petrus de Venezia.....	270
		Joannes van der Molen de Ziriczee.....	159
		Johann Friedrich Leonard.....	39
		Johannes Cele.....	304

Johannes Cochlaeus.....	101, 105, 132, 133, 142, 146-151	Leonardo Giustinian.....	11-14, 46, 117, 118, 122, 204, 218, 411, 413, 414, 418-420
Johannes Colins de Dammis.....	163	Libanius.....	134
Johannes Damme de Mechlinia.....	163	Livinus filius Livini van Damme.....	163
Johannes Dammis de Stadis.....	162	Lodovico Agostini.....	365
Johannes de Dammis.....	162	Lodovico il Moro.....	367
Johannes de Diefholt.....	167	Longin.....	109, 110
Johannes de Garlande.....	361	Lorenzo de' Medici.....	63, 102
Johannes de Lindenau de Dame.....	170	Lorenzo Giustinian.....	204, 209, 214-217
Johannes Fries.....	42, 44-48, 50	Loyset Compère.....	73, 74, 376, 430
Johannes Gallicus.....	303, 306	Luca Fabian.....	82
Johannes Ghiselin.....	40, 53, 61, 62, 90	Lucain.....	92, 95, 111
Johannes Heugel.....	37, 38, 336	Lucas Henrici de Alemania.....	270
Johannes Johannis Brugheman de Dammone.....	165	Lucas Wolff de Damis.....	162
Johannes Ladewici de civitate Dammis.....	162	Lucrezia Tornabuoni.....	347, 349, 350
Johannes Lulinus.....	73, 75	Ludolphus de Dammone.....	165
Johannes Maria Dominici Alemanus.....	71	Ludovico Barbo.....	205-208, 301
Johannes Mauburnus.....	304	Ludovico Fogliano.....	42, 43, 73
Johannes Moibam.....	39	Ludovico milanese.....	51, 73, 75
Johannes Nycolai de Berge de Dammone.....	165	Ludovicus Boden de Dammone.....	165
Johannes Ockeghem.....	30, 376	Ludovicus Orlandini de Forli.....	292, 293
Johannes Reusch.....	35-37	Ludwig Senfl.....	45, 334, 341, 342
Johannes Romming.....	104, 105	Marbrianus de Orto.....	61, 90
Johannes Stockhem.....	30	Marc Antonio Ingegneri.....	335
Johannes Thurler.....	37	Marchetto Cara.....	15, 23, 51, 73-75, 91, 100, 365, 366, 428
Johannes van Dame de Tamisia.....	163	Marco Barbarigo.....	64
Johannes Van Damme de Mechlinia.....	163	Marco Contarini.....	160
Johannes Walter.....	335	Marco da Montegallo.....	308
Johannes Widenhuber.....	44	Marco di Pietro Fabianino da Mugello.....	179
Johannes Winschoten.....	153	Marco Piacentini.....	406, 408, 409
Joseph de Albania.....	270	Marcus Meibomius.....	144, 152
Josquin Dasciano.....	73	Marianus de Scuteri.....	270
Josquin des Prez.....	30, 40, 52, 58, 59, 61, 68, 73, 90, 91, 318, 324, 334, 336, 340, 365-372, 376, 379, 429	Marianus Jacobi de Firenze.....	292
Juan Ponce.....	365	Marianus Joannis de Burgondia.....	270, 272
Judith.....	347-354, 409, 427	Marinus Claeszoon van Reymerswaele.....	160
Julius Nervius de Damme.....	159	Marsilio Ficino.....	64, 78-88, 112, 113, 130, 135, 294
Justus de Alemania.....	270	Martianus Capella.....	136, 139, 140, 142-152, 256
Konrad Celtis.....	45, 97, 101, 103	Martin Luther.....	39
Ladislav de Durazzo.....	182, 222, 224, 226	Martinus Friso de Dammone.....	165
Lampert de Flétin.....	33	Martinus Hauwerda, Frisius, Dammonensis.....	165
Lancino Curtio.....	102	Mathias Greiter.....	365
Laura.....	383, 393, 401-404, 406-409	Mattheus de Zara.....	270
Laurentius de Spalatro.....	270	Mattheus Herbenus Traiectensis.....	132
Léon X.....	34	Matthias Eckel.....	335
Leonardo Bruni.....	135	Maurice Scève.....	406
Leonardo Giustian.....	345	Mauritius de Ungaria.....	270

Mauro Lapi.....	216, 217	Paulus de Scuteri.....	270
Maximilien I ^{er}	97	Paulus de Venezia (organiste).....	125
Menko de Aurika.....	167	Paulus Joannes de Austria.....	270, 272, 273
Michael Praetorius.....	33, 144, 357	Pedro de Luna (Benoît XIII).....	177, 179, 221, 226
Michael Sutoris ex Dammone.....	165	Peregrinus Balthasaris de Bologna.....	292
Michelangelo Buonarroti.....	347	Peregrinus Cesena.....	73, 74
Michele Pesenti.....	73-75, 91, 99, 100, 355, 358-362, 364	Périclès.....	133, 135-137, 139, 143, 144
Nabuchodonosor.....	348, 349, 354	Perissone Cambio.....	366, 379
Niccolò Albergati.....	183	Petrus (frater).....	51, 73, 74
Niccolò Brocco.....	73	Petrus Alamire.....	32, 33, 119
Niccolò Calcaneo.....	399	Petrus Castellanus.....	54, 65, 66, 74, 313
Niccolò da Perugia.....	391	Petrus Cuene Molensis.....	159
Niccolò de Cassia.....	180, 225, 226	Petrus Damme de Zyericzee.....	157
Niccolò di Mino Cicerchia.....	7	Petrus de Albania.....	270
Niccolo Leonico Tomeo.....	135	Petrus de Dam (chanoine de Middelborch).....	162
Niccolò Peranzone.....	219, 393-397, 399-401, 403, 404, 408-411	Petrus de Dam de Libbeeck.....	163
Niccolò Piffaro.....	73, 74, 365, 374	Petrus Gasparis de Bologna.....	289, 292
Nicholaus Van den Damme Machliniensis.....	163	Petrus Nerus.....	78
Nicola Vicentino.....	327, 355	Petrus Ollick de Dammen.....	162
Nicolas Jenson.....	135	Petrus organista (presbyter).....	124, 125, 196
Nicolaus de Dalmatia.....	270	Petrus Tritonius.....	45, 54, 91-93, 97, 100, 102, 110-112, 118
Nicolaus de Dammis.....	162	Petrus van Damme Antverpiensis.....	163
Nicolaus Lodovici de Bologna.....	289, 292	Petrus van Damme de Tamisia.....	163
Nicolaus Perottus.....	107-112	Petrus van den Damme Tamisiensis.....	163
Nicolaus Vaecht de Dammone.....	165	Phalaris.....	64, 65
Nicolaus vamme Damme (d. Bremensis).....	162	Philipp le magnanime.....	38
Nicolaus vamme Damme de Stadis.....	162	Philippo (Don).....	73
Nicolaus Wollick.....	146	Philippo Oriolo da Bassano.....	71
Nicolo (Don).....	73	Philippus Damon de Cameraco.....	166
Nicolò Burzio.....	146, 147, 151, 303	Philippus Petri de Flandria.....	270, 272, 273
Nycholaus de Dammis (d. Trajecto).....	162	Philodème.....	133
Oddone Colonna (Martin V).....	183, 184, 206	Philostrate.....	65
Ofko Popkonis ex Dammone.....	165	Piero Bono.....	71
Onofrio Antenoreo.....	73, 74	Pierre Attaignant.....	31
Ottaviano Petrucci.....	13, 15, 23, 26, 27, 29-32, 34, 35, 40-44, 46-50, 52-54, 56-61, 63-65, 68-72, 74, 76, 116, 127, 128, 284, 287, 323, 336, 358, 386, 394, 395, 407, 414	Pierre Biaumont.....	30
Ovide.....	46, 92, 95, 111, 336	Pierre de Corbeil.....	333
Pandolfo III Malatesta.....	8	Pierre de la Rue.....	40, 61
Paolo Cortese.....	85, 113, 282, 294	Pierre de Villiers.....	334
Paolo Giovio.....	338	Pierre Moulu.....	336
Paolo Scotto.....	51, 73, 75	Pietro Aaron.....	73, 74, 127, 128, 142, 355, 356, 364
Paolo Venier.....	207	Pietro Bembo.....	56, 406
Paul Hofhaimer.....	45	Pietro Capretto.....	15-17, 27, 280, 431
Paulus de Middelburgh.....	68	Pietro Cerone.....	340
		Pietro Contarini.....	65
		Pietro da Lodi.....	51, 73, 75
		Pietro de Fossis.....	307, 313

Pietro Filargo da Candia (Alexandre V).....	180, 181, 224-226	Seraphinus Balthasar de Venezia.....	25, 53, 63, 113, 200, 230, 278, 280, 281, 288, 289, 292, 293, 315
Pietro Soderini.....	78	Silvestro Ganassi.....	42, 43
Platon...83, 84, 86, 130, 134-140, 143, 144, 214, 408		Simplicianus de Albania.....	270
Plutarque.....	130, 135-140, 143, 144	Simplicianus georgorij de Servia.....	270
Pollux.....	65	Socrate....	116, 133, 135-137, 139, 143, 144, 152
Properce.....	91	Stefano Agazzari....	177-183, 201, 203, 206, 209, 212, 221-223, 227, 252
Prudence.....	348	Stephano Vanneo.....	132
Pythagore.....	141	Suidas.....	65
Quintilien...87, 89, 131, 134, 135, 139-141, 146-148, 151		Teodoro Riccio.....	335
Raffaele Venosta di Como.....	286	Teofilo Folengo.....	367, 368
Raimund Fugger l'ancien.....	32-34, 46-50, 58	Terpandre.....	111
Raimund Fugger le jeune.....	32, 33, 46	Tertullien.....	280, 333
Rasmo.....	73	Thalès.....	145, 148, 149
Regina Dandolo.....	66	Théocrite.....	64
Regnerus Bousema natus in oppido Dam.....	165	Theodorus Coradi de Augusta.....	270
Regolino Angelino Philippi.....	181, 203, 223	Théophraste.....	145, 149
Reynherus de Damme.....	158	Thilo de Dammone.....	154, 156
Roberto Andrea de Reggio.....	286	Thomas de Segna.....	270
Roberto Caracciolo.....	215	Thomas Stoltzer.....	37
Roberto Contarini.....	406, 409	Thomas Stör.....	38, 39
Roland de Lassus.....	335	Tiburtius Gesenigk de Damis.....	162
Rossino Mantovano.....	73	Timoteo (Don).....	73
Rudolfus Damis de Buxtenhudis.....	162	Timothée de Milet.....	146-148
Ruffino Bartolucci.....	365	Tinctoris.....	86-88, 90, 93, 112, 294, 337
Rutgerus de Venray.....	303	Tomaso de Venezia.....	128
Salvator de Alemania.....	270	Tommaso Caffarini.....	207
Salvator Enrici de Alemania.....	270	Ulrich Starck.....	39
Salvator Nicolai de Argentina.....	270	Ulrich Zwingli.....	44, 47
Salvator Petri de Morbingo.....	270	Vicente Lusitano.....	327
Samuel Rüling.....	33, 35	Victor de Coelkerke de Dammis.....	163
Sandro Botticelli.....	347	Vincencius Dammis.....	162
Sappho.....	103, 111	Vincenzo Ruffo.....	335, 371, 436
Saturnius de Treviso.....	116, 176, 177, 179-181, 183, 198, 201-204, 208, 209, 223, 225, 227, 229, 232, 235, 245, 247, 256	Virgile...46, 85-87, 89, 90, 92, 93, 112, 130-132, 403	
Sebald Heyden.....	39	Walfridus Friso de Dammone.....	165
Sebald Schreyer.....	103-105	Wilhelmus de Dam de Campis.....	163
Sebaldus Baumann.....	33	Wilhelmus de Dammone Osnaburgensis.....	165
Sebastiano de Ferrara.....	127	Wilhelmus Frederigi de Dammone.....	165
Sebastianus Enrici de Alemania.....	270	Wolff Heintz.....	34, 35, 39
Serafino Ciminelli. 324, 367, 369-373, 376, 384, 385		Xénocrate.....	145, 148, 149, 152
Serafino Razzi.....	27	Xénophon.....	142
		Zanin Bisan.....	73

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	5
Remarques.....	6
Introduction.....	7
1. Paratextes.....	27
1. Les traces tardives d'une réception du <i>Laude libro primo</i>	27
1.1 Les propriétaires des livres de <i>laude</i>	29
1.2 Les <i>Pandectarum sive Partitionum universalium</i> de Conrad Gessner.....	40
1.3 Analogies formelles.....	46
2. Péritextes éditoriaux et auctoriaux.....	50
2.1 Le péritexte du <i>Laude libro primo</i>	50
2.2 Le signalement auctorial des livres de <i>laude</i>	67
3. Le « sous-titre » du <i>Laude libro primo</i>	76
3.1 L' <i>Epistolario</i> de Marsilio Ficino.....	78
3.2 Le <i>Complexus effectum musices</i> de Johannes Tinctoris.....	86
3.3 La <i>Brevis Grammatica</i> de Franciscus Niger.....	90
2. Contextes.....	115
1. Retour sur l'identification de Dammonis.....	115
1.1 Hypothèses actuelles.....	115
1.2 Pseudonyme et <i>autorita</i> : l'hypothèse cismontaine.....	129
La représentation de Damon l'arcadien vers 1500.....	131
La représentation de Damon l'athénien vers 1500.....	133
Damon l'athénien dans le corpus musical théorique.....	141
1.3 Le toponyme et gentilé dammonis : hypothèse ultramontaine.....	152
Dammis et Dammonis : répartition géographique dans les universités.....	157
Innocentius Corradi de Colonia et Innocentius Dammonis.....	168
2. Le cadre institutionnel d'Innocentius Dammonis.....	173
2.1 La formation de la congrégation de San Salvatore.....	177
Règle, gouvernement et hiérarchie de la congrégation de San Salvatore.....	184
2.2 Un mythe fondateur entre réforme régulière et outil politique.....	201
Une réforme canoniale et un outil politique au service de Grégoire XII.....	204
3. Le <i>Laude libro primo</i> et son auteur au prisme de la congrégation de San Salvatore.....	229
3.1 Le territoire de la congrégation au début du XVI ^e siècle.....	230
Rythme et nature des unions conventuelles avant 1508.....	232
Organisation démographique de la congrégation.....	238
Hiérarchisation économique des monastères.....	245
Hiérarchisation politique des monastères au début du XVI ^e siècle.....	251
3.2 Innocentius Corradi de Cologne et les chanoines ultramontains.....	258
L'origine des chanoines et le territoire de la congrégation.....	258
Les prélatures ultramontaines dans la congrégation	269
Récapitulatif biographique.....	274
3.3 Le <i>Laude libro primo</i> et la congrégation de San Salvatore.....	279
L'épître dédicatoire du <i>Laude libro primo</i>	280
Le dédicataire du <i>Laude libro primo</i>	286
Le chant polyphonique dans la congrégation.....	294

Table des matières

3. Textes.....	317
1. Emblème trinitaire et canons imitatifs.....	323
1.1 La conception des deux canons.....	324
1.2 Symbole et emblème musical.....	332
2. Dénonciation de l'orgueil et jeu de solmisation.....	345
2.1 <i>A voce mudade</i>	354
2.2 Homophonies approximatives.....	364
3. Pétrarque, Laura et la vertu.....	383
3.1 La mise en musique d'un dialogue versifié.....	384
3.2 Le laurisme et la vertu.....	392
Conclusion.....	413
Bibliographie.....	431
1. Sources primaires.....	431
1.1 Musique manuscrite.....	431
1.2 Musique imprimée.....	432
1.3 Traités et écrits relatifs à la musique.....	436
1.4 Recueils de <i>laude</i>	437
1.5 Chanoines réguliers de la congrégation de San Salvatore.....	439
1.6 <i>Libri da compagna</i>	439
1.7 Autres sources primaires.....	442
2. Sources secondaires.....	448
2.1 Musique manuscrite et imprimée.....	448
2.2 Traités et écrits relatifs à la musique.....	448
2.3 Matricules universitaires et Urkundenbücher.....	449
2.4 Autres sources secondaires.....	451
3. Études, bases de données et catalogues.....	453
Index et tables.....	477
1. Table des notations musicales.....	477
2. Table des cartes, illustrations et tableaux.....	478
3. Index des noms.....	479