

Florence, BNC, *Panciatichi* 27. Text and context. Éd. Gioia Filocamo, trad. Bonnie J. Blackburn. Turnhout : Brepols, 2010. 988 p.

► *Fañch Thoraval*

234

Bien qu'il semble que cela ne fut pas le cas, l'édition du ms. *Panciatichi* 27 conservé à la bibliothèque nationale de Florence aurait dû constituer un événement. Certainement, Gioia Filocamo ne présente pas là un manuscrit – et moins encore un répertoire – spectaculaire, mais elle porte à la lumière un témoin exceptionnel des répertoires musicaux circulant en Italie à l'aube du XVI^e siècle. Celui-ci comporte en effet cent quatre-vingt-cinq compositions polyphoniques qui, certes, ont en partie été largement diffusées (notamment celles dues à Agricola, Compère, Isaac, Josquin, Weerbeke, etc.), mais comptent un nombre d'*unica* considérable puisque près de quatre-vingt-dix d'entre elles ne sont connues dans aucune autre source. Le manuscrit est composé au moins à 60 % de pièces d'origine liturgique ou dévotionnelle (dont une soixantaine d'*unica*), cette proportion étant sans doute plus élevée si l'on considère la possibilité d'utiliser les pièces profanes – en particulier celles pourvues d'un simple incipit – comme le support de *contrafacta*. Aussi, *Panciatichi* 27 constitue-t-il une source majeure permettant l'accès à une culture musicale religieuse bien différente du répertoire international qui, le plus souvent, fait l'objet des grandes anthologies manuscrites de la période. Connu de longue date, le manuscrit n'avait malgré son intérêt fondamental jamais fait l'objet d'une étude globale, chaque chercheur s'étant jusqu'alors contenté d'y puiser le répertoire le concernant directement. Il manquait donc une vue d'ensemble qui permette d'éclairer les conditions de sa genèse, d'en comprendre les dynamiques internes et, surtout, d'observer comment s'articulent pièces profanes, dévotionnelles et liturgiques.

C'est à cette tâche que s'est donc attelée Gioia Filocamo, produisant un travail éditorial qui se distingue avant tout par l'ampleur de sa documentation et une rigueur certaine. Un aperçu du contenu suffit à rendre compte de l'ampleur du travail accompli : tables des sources musicales et littéraires (p. 1-48) ; analyse et description du document (p. 51-76), puis du répertoire et de son contexte (p. 77-135) ; transcriptions et appareil critique (p. 139-911) ; index et bibliographie (p. 913-988). Au lieu de limiter son projet éditorial à la seule transcription du répertoire, Gioia Filocamo ambitionne d'établir une édition critique de la source en tant que telle. En plus d'établir le texte, elle interroge donc le document dans sa dimension matérielle autant que paratextuelle. Une telle démarche est d'autant plus appréciable que la plupart des genres musicaux corrélés à *Panciatichi* 27 – en particulier les *laude* – n'ont à ce jour fait l'objet que d'éditions monumentales, bien souvent limitées aux seules compositions inédites. Visant avant tout à ériger un corpus patrimonial, celles-ci ignorent largement la dimension documentaire de sources qui, par ailleurs, ne sont accessibles que grâce à quelques rares fac-similés.

L'étude codicologique du manuscrit permet ainsi de confirmer et de préciser certaines suggestions faites antérieurement. Conçu dans sa plus grande partie comme un ensemble cohérent par un premier copiste, le manuscrit a ultérieurement été augmenté de quelques pièces par une seconde main. Malgré un grand nombre d'irrégularités, on décèle au début du manuscrit une intention manifeste d'organiser alphabétiquement le répertoire. Ainsi, le regroupement thématique de certaines pièces (lamentations, benedicamus, etc.) doit être

considéré comme le résultat du processus de compilation plutôt que de celui d'une organisation fonctionnelle. Plusieurs éléments (décomptes du nombre de semi-brèves, repositionnement du texte, corrections) semblent indiquer d'une part que le manuscrit a connu une étape de révision éditoriale au cours de sa conception, d'autre part qu'il a pu servir directement de matériel d'exécution et a pu être utilisé comme base pour l'élaboration de nouveaux *contrafacta*. En somme, *Panciatichi 27* se présente comme un document « vivant », pleinement intégré à la pratique musicale de ses contemporains.

Au premier abord, le répertoire copié dans *Panciatichi 27* apparaît fort hétérogène puisqu'il comporte des textes liturgiques ou paraliturgiques, des *laude*, ainsi que des chansons et/ou des pièces instrumentales italiennes, françaises et, dans un cas seulement, néerlandaise. Basée sur la nature du texte, plutôt que sur la forme musicale, cette classification mériterait peut-être d'être affinée car nombre de compositions utilisant des textes de prières, de litanies, d'hymnes, de séquences et d'antiennes peuvent être considérées comme des pièces dévotionnelles autant que liturgiques : il n'est pas rare que ce type de textes soit désigné comme *lauda* dans les sources de la période. Quoi qu'il en soit, cette association de chants religieux et profanes n'est pas exceptionnelle. Elle caractérise également des manuscrits possiblement originaires de Mantoue (ou du mois du nord de la péninsule) comme Capetown, *Grey 3.b.12* ou Paris, *Rés. Vm⁷ 676* qui, mis à part le cas particulier des *Laude libro primo et secondo* (Petrucci, Venise : 1508), constituent les principales anthologies de *laude* contemporaines de *Panciatichi 27*. La similitude entre ces trois documents et leur nombre important de concordances – avec toutefois des leçons assez différentes – suggèrent qu'ils ont été compilés dans des conditions analogues, en connexion avec la plaine du Pô et la zone d'influence mantouane. À ce schéma que quelques études antérieures avaient esquissé dans ses grandes lignes, Gioia Filocamo ajoute la suggestion, assez convaincante, d'un *terminus post quem* vers 1506 et celle, nécessitant plus de précautions, d'un environnement confraternel. Premièrement justifiée par la présence de nombreuses *laude* – répertoire associé de manière trop souvent univoque aux confréries –, cette hypothèse est ensuite étayée par une analogie entre la mixité du répertoire copié dans *Panciatichi 27* et le caractère essentiellement religieux de ces organisations de laïcs. En d'autres termes, l'intégration de pièces profanes dans un ensemble musical majoritairement liturgique et dévotionnel refléterait un phénomène de « laïcisation de la religion » dont les confréries ont été des acteurs majeurs.

Sans s'arrêter sur l'antagonisme sous-jacent à ce concept qui pourrait s'avérer discutable, il convient de remarquer quelques points. En premier lieu, la signature biffée de la page de titre (« fratris Honofrii... »), qui signale un probable propriétaire du manuscrit, n'est pas invoquée ici. Certes, la présence de ce clerc n'invalide en rien l'hypothèse confraternelle – on ne sait s'il fut le copiste du manuscrit ni à quel moment il en devint le propriétaire –, mais elle rappelle que la vie du manuscrit s'inscrit dans un contexte de fortes interactions entre institutions religieuses et laïques. Leurs membres respectifs y agissant également, il est difficile d'assigner de manière exclusive leurs actions aux unes ou aux autres. En second lieu, il paraît nécessaire de prendre avec précaution l'idée selon laquelle le lien entre la compilation de *Panciatichi 27* et une confrérie mantouane serait nécessairement de nature fonctionnelle. Il n'est bien sûr pas impossible qu'en plus de leur musique rituelle et dévotionnelle des confréries aient « eu besoin de musique profane [...] pour les besoins des situations festives auxquelles participaient leurs

membres », mais l'interdiction récurrente faite aux chanteurs de *laude* d'utiliser des chansons profanes témoigne du fait qu'elles ne plaçaient pas ces deux catégories musicales sur un pied d'égalité (même si la première peut exploiter la seconde). Dès lors, il serait surprenant qu'une confrérie fasse copier dans un même document ces deux répertoires, *a fortiori* sans les distinguer matériellement. Ainsi, s'il est possible que le manuscrit puisse refléter les pratiques musicales d'une confrérie, il est plus délicat d'imaginer qu'il en ait été le vecteur direct. Il semble donc plus prudent d'avancer que *Panciaticchi* 27 ait pu être compilé par un personnage possiblement lié à une confrérie, sans pourtant autant rapprocher directement le manuscrit et l'institution. De ce point de vue, le projet non abouti d'établir une anthologie musicale classée alphabétiquement a peut-être été sous-exploité. Présentant quelque similarité avec l'attitude adoptée par certains copistes de *laude* – par exemple le camaldule Mauro Lapi qui, à la fin de sa vie, compilait à titre privé un volumineux recueil de *laude* (Venise, *Cl. X*, 182) –, ce type d'organisation n'est pas sans évoquer une initiative privée qui, bien sûr, n'exclut pas une application institutionnelle.

Bien que la transcription de l'ensemble des cent quatre-vingt-cinq pièces de *Panciaticchi* 27 implique un volume pour le moins conséquent, on peut savoir gré à Gioia Filocamo de n'avoir exclu aucune des concordances ayant par ailleurs déjà été publiées : elle préserve ainsi la structure du document qui, on l'a vu, peut s'avérer importante pour sa compréhension. Étant donné l'ampleur de l'ouvrage, l'appareil critique est agréablement placé au début de chaque transcription. Pour chacune d'entre elles, il rapporte l'essentiel du dispositif textuel et paratextuel. Lorsque le texte poétique n'est donné que par un incipit ou un texte lacunaire, il est complété par une leçon intégrale tirée d'une source contemporaine. Suivent les habituels signalements des corrections apportées au texte musical, une liste particulièrement fouillée des concordances musicales et littéraires, un rappel des éventuelles éditions modernes, des remarques plus ou moins développées sur l'histoire et les spécificités de la composition, puis les références bibliographiques la concernant. Dans la mesure où elles permettent d'évaluer le degré de diffusion de la poésie mise en polyphonie dans le manuscrit, l'inclusion des concordances littéraires s'avère particulièrement bienvenue. À l'important travail effectué sur les concordances musicales, on ne saurait qu'ajouter celles de la section notée de *Western MS. 84* (f. 54v-73), logiquement absentes de la présente édition puisque au moment de sa parution, le manuscrit venait tout juste d'être acquis par la Rare Book and Manuscript Library de la Columbia University. On y relève au f. 63, la présence du *Lauda Sion* n° 31 (à 2 voix au lieu de 3) et du *Gaude Virgo* n° 48 (à 2 voix au lieu de 4) ; au f. 65v, celle du *Verbum caro factum est* n° 86/142 (à 2 voix au lieu de 3) ; et au f. 71v, une version apparentée (plutôt que concordante) au *O Iesu dulce* n° 76. La transcription est établie selon les conventions éditoriales attendues pour la notation de cette période. Elle rappelle notamment les clefs, armures et mensurations d'origine, mais également l'essentiel des accidents de notation (changements de mensuration, décomptes des durées en fin de partie, etc.). De telles précautions font regretter la division des valeurs rythmiques par deux – mais le débat ne sera sans doute jamais clos –, l'absence de quelques signes exceptionnels comme la prolation mineure archaïque du n° 45 et l'ajout de séparations entre les différentes parties lorsque celles-ci font défaut. Dans le même esprit, le texte poétique est disposé sous la musique en fonction de son état dans la source, sans ajout des parties manquantes.

En préservant l'éventuelle absence de texte, l'édition met ainsi en évidence la souplesse du lien entre musique et poésie qui constitue la base de la culture du *contrafactum*, l'appareil critique permettant toutefois de reconstruire sans difficulté une version chantée sur le texte original.

En faisant le choix du document plutôt que du monument, Gioia Filocamo nous propose donc une édition critique qui, non seulement se révèle être de très haute qualité, mais permet également d'ouvrir une fenêtre sur une culture musicale dont nombre d'aspects doivent encore être éclairés, appelant ainsi des études futures qui sauront bénéficier de sa précision et son ampleur.

Martin Kirnbauer. *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.*

Bâle: Schwabe Verlag, 2013. 405 p.

► **Catherine Deutsch**

Avec son ouvrage *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Musique « pluriphonique » : formes de musique chromatique et enharmonique à Rome dans la première moitié du XVII^e siècle), Martin Kirnbauer apporte un nouvel éclairage à la vie musicale de la Rome des Barberini. Cette étude vient ainsi compléter fort utilement une série d'importants travaux sur la musique romaine dans la première moitié du XVII^e siècle et, plus spécifiquement, sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644) – citons, entre autres, les recherches de Maragaret Murata sur les opéras créés à la cour papale, celles de Frederick Hammond sur les spectacles et le mécénat musical dans la Rome des Barberini, ou encore les études sur la cantate romaine de Robert Holzer et John Walter Hill. Martin Kirnbauer nous fait cependant découvrir ici une facette plus secrète et élitiste (*reservata*) de la musique romaine de cette époque, aux antipodes de la culture opératique du grand spectacle ou des *arie* romaines au charme mélodique aisément accessible, deux aspects que l'histoire de la musique a volontiers retenus pour cette période. L'auteur revendique d'ailleurs cette position à la marge du *mainstream* de l'histoire de la musique dans la dernière phrase de sa conclusion.

Dans cette étude, M. Kirnbauer nous propose d'explorer un objet musical aussi fascinant que tortueux, qu'il qualifie de *vieltönige Musik*. L'adjectif *vieltönig*, une traduction littérale du grec « poly-phonique », a été forgé par l'auteur pour désigner une musique composée avec plus de douze notes par octave, sur une échelle inspirée par la musique de la Grèce antique prenant en compte la distinction enharmonique entre les bémols et les dièses, ainsi qu'entre les doubles dièses et les bécarrés (p. 5). Au risque de créer un barbarisme linguistique, *vieltönig* pourrait être traduit en français par l'hybride gréco-latin « pluriphonique », afin d'éviter la confusion avec le terme « polyphonique ». Les musiciens et théoriciens de la Rome baroque comme Giovanni Battista Doni, Pietro Della Valle ou Athanasius Kircher, pour leur part, qualifièrent cette musique de « métabolique » (changeante) ou d'« érudite » (*musica metabolica*, *musica erudita*).

Cet ouvrage se situe donc non seulement dans la continuité des travaux musicologiques sur la Rome baroque, mais il apporte une nouvelle pierre à l'édifice des recherches sur la redécouverte et la « réactualisation » de la musique grecque antique à la fin de la Renaissance et au début du baroque – citons notamment les travaux de Claude Palisca, Edward Lowinsky ou