

Comptes rendus • Livres

Sequenze. Éd. Marco Gozzi. Rome : Istituto Italiano per la Storia della musica, Provincia autonoma di Trento : Soprintendenza per i Beni librari, archivistici e archeologici, 2012. 360 p.

► *Fañch Thoraval*

Après avoir supervisé la très utile mise en ligne des fameux manuscrits de Trente, Marco Gozzi se propose, dans la nouvelle collection *Codici musicali trentini del Quattrocento*, d'offrir « aux interprètes, aux amateurs, aux étudiants et aux chercheurs l'extraordinaire et vaste patrimoine musical religieux encore inédit – ou édité selon des critères dépassés – que transmettent les sept manuscrits de Trente ». Bien que, depuis l'article fondateur de Franz Xaver Haberl en 1885, ceux-ci aient été constamment célébrés comme le principal fonds polyphonique de la période 1430-1480, ils n'ont que partiellement bénéficié de transcriptions en notation moderne. Essentiellement publiées dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ)* et le *Corpus Mensurabilis Musicae (CMM)*, ces éditions ont largement privilégié les compositions attribuées ou attribuables – avec plus ou moins de certitude – à un compositeur, laissant de côté une part non négligeable des plus de mille huit cents pièces (en comptabilisant chacune des sections de messe) que transmettent ces manuscrits. Aussi, en prenant le parti de publier ce répertoire au travers de monographies dédiées à une catégorie liturgique et/ou religieuse spécifique plutôt qu'à un auteur particulier, l'initiative de Marco Gozzi s'avère particulièrement bienvenue. Consacré aux séquences, le premier volume de cette collection offre un intérêt tout particulier, puisque au cours du xv^e siècle ce type de poésie liturgique a fait l'objet de productions polyphoniques très variées. Allant des pièces liturgiques *alternatim* aux chants de dévotion strophiques en passant par les motets, celles-ci constituent autant de genres musicaux reflétant l'interaction dynamique entre liturgie, dévotion et, peut-être même, pédagogie. Aussi ce volume offre-t-il non seulement un accès à un répertoire qui, contrairement aux proses polyphoniques des périodes antérieures, souffre d'un certain déficit bibliographique, mais témoigne également de tout un pan de la culture religieuse musicale de la période.

L'ouvrage fournit l'essentiel des informations historiographiques, codicologiques et paléographiques que l'on peut attendre d'un tel travail (tables, p. 8-11 ; introduction, p. 13-37 ; appareil critique, p. 38-120 ; transcriptions, p. 121-350 ; index des noms, lieux, sujets et incipits, p. 351-360). En premier lieu, l'introduction expose rapidement les circonstances de la copie des manuscrits : celle de *Tr87* et *Tr92* par Johannes Lupi entre 1430 et 1445 avant son arrivée à Trente, celle de *Tr93* par un copiste bavarois entre 1450 et 1455 et celle de *Tr88-91* par Johannes Wiser (et quelques autres) entre 1454 et 1477, alors qu'il était actif à la maîtrise

tridentine. S'appuyant sur une bibliographie fort complète, et sans s'attarder sur certaines propositions spéculatives (tel l'hypothétique rôle d'Heinrich Batre dans la compilation de *Tr87* et de Nicholas Merques dans celle de *Tr92*), cette première partie résume avantageusement les études menées dans les dernières décennies. En second lieu, en vue de mettre en évidence l'apport des manuscrits tridentins au répertoire des séquences polyphoniques du xv^e siècle, elle les confronte à plusieurs sources contemporaines. L'auteur discute ainsi les pièces attribuées ou attribuables à Du Fay et Rouillet (tables 1 et 2, p. 16-17), puis s'intéresse aux anonymes, très largement majoritaires, notamment les compositions des cahiers 18-20 de *Tr93* (table 3, p. 18-19) et celles copiées par Wiser dans *Tr88-91* (table 4, p. 20). Enfin, il présente les séquences des principaux manuscrits concordants (tables 5 et 6, p. 21-22). Cet exposé est conclu par une liste de soixante-deux séquences copiées dans *Tr87-93* (dont deux doublons) – où l'on peut signaler l'oubli de la leçon *Tr92* (f. 37v-38) de l'« Ave Virgo quæ de celis » de Du Fay – et de trente-sept autres copiées dans quatre autres sources (table 8, p. 24-31). Ces quatre-vingt-dix-neuf pièces sont identifiées par l'incipit de leur tenor donné en fac-similé et dans une notation alphanumérique dont la portée, malgré une utilité certaine, doit sans doute être relativisée : à l'heure de l'encodage numérique, elle fait sentir le manque d'un formulaire de recherche par incipit musical qui enrichirait utilement le portail internet consacré aux manuscrits.

Marco Gozzi a choisi de ne transcrire que quarante-trois des soixante séquences qu'il identifie comme telles dans le corpus tridentin. Pour l'essentiel, les dix-sept pièces non retenues ont été éditées dans les œuvres complètes de Du Fay (*CMM* 1), Pullois (*CMM* 41) et Power (*CMM* 50), ainsi que dans quelques études et anthologies (table 7, p. 23). Bien que ce choix soit justifié, sans autre précision, par le fait que ces séquences aient « déjà été publiées dans des éditions modernes fiables », il contrarie – de manière un peu frustrante – le projet de publier une monographie thématique qui eut trouvé sa pleine légitimité en proposant au lecteur l'accès à un ensemble exhaustif édité de manière homogène. Les séquences font l'objet d'une description assez précise (tables 9 et 10, p. 32-34) mettant en évidence leur variété formelle. Rapidement discutée, cette hétérogénéité n'est pas entièrement mise à profit pour discuter des problèmes que pose la définition du corpus. Celui-ci peut en effet être compris comme l'ensemble des compositions recourant à un texte de prose ou, au contraire, être restreint aux seules mises en polyphonie de *copula* dont la forme *alternatim* (avec ou sans plain-chant) implique un usage liturgique. Or, bien qu'elle soit susceptible de faire varier significativement le nombre de séquences contenues dans les manuscrits, l'option retenue ici est difficilement cernable. Si l'absence de l'« Ave Virgo quæ de celis » dans les tables 7 et 9-10 suggère un positionnement basé sur la forme musicale (et donc la fonction liturgique), sa mention parmi les séquences de Du Fay (de même que celle du « Gaude virgo mater christi ») peut laisser entendre que seule la nature du texte ait été prise en considération. Ce dernier parti-pris semble par ailleurs confirmé par l'inclusion de quatre compositions (n° 4, 11, 12 et 35) qui auraient certainement trouvé leur place dans le futur volume consacré aux motets.

En plus d'indiquer les corrections, concordances, descriptions et références bibliographiques attendues, l'appareil critique propose pour chacune des séquences éditées une traduction italienne du texte latin, une analyse plus ou moins développée du texte musical et la justification du choix des sources complémentaires utilisées pour la restitution du plain-chant

manquant et, éventuellement, du texte poétique. Profitant de la possibilité offerte au lecteur d'accéder directement en ligne à la notation originale des manuscrits, Marco Gozzi a opté pour des principes éditoriaux particulièrement allégés, faisant peu de concessions aux standards de la notation moderne. Si le texte musical reprend les conventions habituelles de rappel à la source – ligatures et colorations signalées par des crochets continus et discontinus, altérations supplémentaires au-dessus de la portée, ajouts entre crochets, etc. – il ne fait pas état des clefs, mensurations, types de notation (pleine ou vide) et paratextes (rubriques) originaux. Par ailleurs, malgré une volonté de systématisation des correspondances entre mensurations et indications de mesure, et bien que cela puisse se justifier musicalement, il ne permet pas toujours de distinguer les temps diminués (n° 20, 25 et 26). Il en résulte un rendu assez cohérent et aisément accessible, mais qui – de manière assumée – rend indispensable une lecture attentive de l'appareil critique et la consultation du fac-similé numérique. Peu problématique dans le cas du texte issu des manuscrits tridentins, ce dispositif laconique l'est plus dans le cas du plain-chant donné dans une notation uniformisée, qui d'une part masque la distinction entre le chant issu des manuscrits et celui tiré de sources additionnelles, et d'autre part ne rend pas compte de ses caractéristiques assez variées (*Hufnagelschrift*, notation carrée), dont quelques fac-similés n'offrent qu'un aperçu limité.

L'attention portée par l'éditeur à la restitution du plain-chant *alternatim* de dix-huit séquences défectives constitue pourtant l'un des apports majeurs de la publication. Visant à proposer une version complète et immédiatement exécutable de chaque composition, cette démarche représente indubitablement un défi, puisque le corpus a parfois été composé dans une aire géographique éloignée de son lieu d'exécution. De manière presque insoluble, se pose donc la question de savoir si le plain-chant utilisé dans ces séquences était celui porté par le tenor des sections polyphoniques, ou celui, possiblement différent, correspondant à l'usage local des chœurs. Marco Gozzi fait ici le choix de privilégier la seconde hypothèse et utilise des sources majoritairement issues de la région, même lorsqu'elles divergent sensiblement du tenor. Conscient de cette difficulté, il propose quelques annexes offrant la possibilité de recourir à une monodie plus proche. On relèvera enfin certains ajouts de plain-chant peut-être excessifs, notamment lorsque l'*alternatim* n'est pas explicite, comme dans le « Grates nunc omnes » n° 13, dont seule la première strophe, donnée par un simple incipit, est mise en polyphonie. L'ajout d'une seconde strophe en plain-chant produit une succession quelque peu extraordinaire de polyphonie et de monodie (et non une alternance), alors qu'il serait aisé de voir dans cette pièce le début d'une composition analogue à celles qui, basées sur le même texte (n° 14-15), sont constituées de deux strophes polyphoniques.

Bien entendu, de tels phénomènes sont avant tout imputables à la volonté de répondre aux attentes potentiellement contradictoires de publics variés. Ce premier volume des « Codici musicali trentini del Quattrocento » n'en constitue pas moins un travail de grande tenue qui atteint son but de valorisation d'un patrimoine musical relativement négligé, tout en offrant à l'interprète les éléments nécessaires pour élaborer sa propre version – attitude à laquelle il est d'ailleurs invité à plusieurs reprises – et au chercheur les bases documentaires indispensables à l'étude d'un répertoire dont la richesse est loin d'avoir été épuisée.