

JOHAN GUITON*
Sorbonne Université – IReMus, Paris

L'ESSOR MUSICAL DE LA BASILIQUE DE SAN PETRONIO AU XV^e SIECLE : I-Bsp, FRAGMENTS A, B, C, D, E, UNE RELECTURE

RIASSUNTO – La cappella musicale della basilica di S. Petronio a Bologna vanta sei secoli di attività musicale pressoché ininterrotta. Tuttavia, riguardo al Quattrocento l'Archivio musicale della basilica conserva solo cinque frammenti di musica polifonica (I-Bsp, Frammenti A, B, C, D, E). Scoperti da Sergio Paganelli nel 1967 e catalogati da Charles Hamm l'anno successivo, essi costituiscono gli unici esempi di canto figurato giunti fino a noi dalla creazione della *schola clericorum* voluta da Eugenio IV nel 1436 fino al magistero di Giovanni Spataro (1512). Con una trascrizione metodica dei fogli incompleti come punto di partenza, questo contributo analizza la notazione, gli imprestiti musicali e le tecniche compositive di ciascuna delle cinque composizioni (quattro messe e un *Magnificat*). Se la musica notata risponde alle preoccupazioni teoriche della seconda metà del secolo XV, alcune sorprendenti singolarità aprono la strada a interrogativi liturgici e prosopografici che riguardano l'istituzione petroniana, così come ad alcune proposte di restauro delle lacune musicali.

PAROLE-CHIAVE: Bologna, basilica di S. Petronio; musica sacra rinascimentale; musica e istituzioni; polifonie frammentarie

ABSTRACT – The musical chapel of the Basilica of San Petronio in Bologna boasts six centuries of nearly continuous activity. In relation to the fifteenth century, however, the precious repertoire of the Archivio musicale contains only five fragments of polyphonic music (I-Bsp, Fragments A, B, C, D, E). Discovered by Sergio Paganelli in 1967 and catalogued by Charles Hamm the following year, they constitute the only surviving example of *canto figurato* dating back to the earliest decades of the institution's history, from the formation of the *schola clericorum* by Eugene IV in 1436 until the period when Giovanni Spataro began his tenure as *maestro di canto* (1512). Taking as its point of departure a methodical transcription of these incomplete folios, this paper analyses the mensural notation, borrowed material, and compositional techniques contained in the five pieces (four masses and a *Magnificat*). While the music is in keeping with the theoretical concerns of the second half of the fifteenth century, some striking singularities pave the way for liturgical and prosopographical scrutiny related to the Petronian institution and provide new insights into the possible restitution of the lost voices.

KEYWORDS: Bologna, Basilica of San Petronio; Renaissance sacred music; music and institutions; polyphonic fragments

* ✉ Johan.Guiton@etu.sorbonne-universite.fr;  <https://orcid.org/0009-0003-5962-3798>

Alors que l'archiviste Sergio Paganelli (Figure 1, ici p. 11) travaillait à la restauration des fonds anciens des archives musicales de San Petronio,¹ il s'aperçut que les couvertures originales du *codex* I-Bsp, A.XXXVIII,² l'un des manuscrits de Giovanni Spataro (1458-1541), étaient constituées de folios de musique polyphonique antérieure. Si, dans l'absolu, cette découverte n'a rien d'extraordinaire, la pratique de l'époque généralisant le "recyclage" des pages dont on n'avait plus l'usage vers d'autres finalités, les partitions mises au jour sont d'une importance cruciale pour l'histoire musicale de la basilique. Les sources attestent une activité chorale rayonnante à San Petronio dès le second quart du XV^e siècle puisque le temple civique de Bologne fut doté de l'une des structures pédagogiques d'Eugène IV le 4 octobre 1436.³ Dès lors et jusqu'à la fin du siècle, une petite vingtaine de *maestri di canto* se sont chronologiquement succédés à la *cantoria* pétronienne tandis que deux organistes principaux se partageaient avec une exceptionnelle longévité les tribunes successives : le bolognais don Battista di Nicolò à partir de 1441 puis en 1474, alors que la construction du tout nouvel orgue de Lorenzo da Prato touchait à sa fin, le français Roger Saignand. Spataro intègre l'effectif

Les reproductions numériques des fragments sont, depuis peu, disponibles sur le *Digital Image Archive of Medieval Music* (DIAMM). Les photographies et transcriptions qui figurent dans cet article sont de l'auteur. Cette contribution développe des éléments récemment présentés lors d'une communication internationale : J. GUITON, *Polyphony in San Petronio During the Fifteenth Century: A Rereading of the Five Fragments*, Annual Medieval and Renaissance Music Conference (Munich, 26 juillet 2023). – Fonds archivistiques convoqués : GB-Lla = Grande-Bretagne, Lincoln, Lincolnshire Archives and Record Office ; I-Bas = Italie, Bologne, Archivio di Stato ; I-Bsp = Italie, Bologne, Archivio musicale della basilica di San Petronio ; I-Bspf = Italie, Bologne, Archivio storico della Fabbrica di S. Petronio ; I-Bc = Italie, Bologne, Museo internazionale e Biblioteca della Musica ; I-Rc = Italie, Rome, Biblioteca Casanatense ; P-Pm = Portugal, Porto, Biblioteca Pública Municipal.

¹ Voir I-Bspf, Archivio di deposito, tit. II, rub. V, fasc. 9. Cette lettre de Paganelli fait état d'une première mission de catalogage estimée en 1953 à une dizaine de mois. Lui a été par la suite confiée celle de restauration des manuscrits anciens, de 1954 à 1958. La découverte des fragments (1966 ou 1967, voir ici note 100) montre que les interventions de Paganelli ont été réalisées dans une temporalité sensiblement plus longue. Nous devons cette précision archivistique à Patrizia Busi (Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio), dont la compétence et la disponibilité sont actuellement mises au service des archives historiques de la Fabrique. Qu'elle soit vivement remerciée, ainsi qu'Alfredo Vitolo (Bologna, Museo Civico Medievale), pour avoir attisé notre curiosité au sujet de Paganelli.

² 1525 ca. d'après FR. TIRRO, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna, I: Giovanni Spataro's Choirbook*, [Firenze] - Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology - Hänssler, 1986, p. 42.

³ Cette date est retenue par l'actuelle chapelle musicale de la basilique comme celle de sa création. L'institution, placée sous la direction de Michele Vannelli, demeure très active et fête cette année les 40 ans de sa recréation (1984). Voir www.cappella-san-petronio.it et O. GAMBASSI, "Pueri cantores" nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e Età moderna. *Le scuole eugeniane, scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997, en particulier les pp. 115-129 consacrées à San Petronio.



Figure 1 – Sergio Paganelli (1929-1995).
© Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna

vocal de San Petronio comme chantre en 1505 et en devient *maestro di canto* en 1512.⁴ Ses livres de chœur sont les *codices* polyphoniques les plus anciens des archives musicales de la basilique.

Les œuvres retrouvées par Paganelli – quatre messes et un *Magnificat* – constituent donc un témoignage antérieur de *canto figurato* possiblement exécuté sous les voutes de San Petronio. Immédiatement après leur découverte, les folios ont fait l'objet d'une étude préliminaire publiée par Charles Hamm (qui préparait sans doute l'intégration des fragments dans le *Census*).⁵ C'est à lui que l'on doit leur classification actuelle avec les lettres A, B, C, D, E. Bien que la littérature scientifique ait depuis convoqué ces sources fragmentaires à différentes fins,⁶ Hamm a livré la publication la plus exhaustive à ce jour publiée s'agissant de ce corpus singulier. Ce texte de 1968 permet d'ailleurs de lever deux imprécisions qui se sont plus tard glissées dans le *Census* :⁷

These folios were found in covers of several 16th-century manuscripts at San Petronio by the archivist, Sergio Paganelli, in 1966.

⁴ Pour la prosopographie musicale de San Petronio, voir O. GAMBASSI, *La Cappella musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987, et O. MISCHIATI - L. F. TAGLIAVINI, *Gli organi della basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna, Pàtron, 2013, pp. 207 et 209.

⁵ Nous nous référons ici à la version italienne de l'article : CH. HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio*, « Rivista Italiana di Musicologia », III, 1968, pp. 215-232.

⁶ Les contributions de Margaret Bent et de Reinhard Strohm ne manqueront pas d'être mentionnées. Qu'ils soient tous deux remerciés pour les échanges relatifs aux travaux ici présentés.

⁷ H. KELLMAN - CH. HAMM, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, éd. American Institute of Musicology, I, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1979, p. 81.

D'une part, il est indiqué que les fragments sont issus de plusieurs *codices*, alors que Hamm,⁸ tout comme Nanie Bridgman dans le RISM,⁹ sont formels : ils sont issus de la couverture du manuscrit I-Bsp, A.XXXVIII. D'autre part, c'est 1966 qui est présentée comme l'année de découverte des fragments, alors que l'article explique que le processus scientifique s'est déroulé en deux temps : 9 premiers folios furent extraits de l'une des couvertures du *codex* puis, plus tard, 6 folios de l'autre. C'est uniquement pour cette seconde phase que Hamm indique avec précision la date de septembre 1967.¹⁰ Il ne s'agit pas ici d'autrement discuter ces interrogations d'ordre codicologique car, si la date de découverte (1966 ou 1967) n'est pas suffisamment imprécise pour être problématique, la provenance des fragments est relativement aisée à vérifier. En effet, dans le I-Bsp, A.XXXVIII, 3 folios d'antiphonaire ont été utilisés par Spataro pour réaliser un index.¹¹ Ils se trouvent encore dans le livre. Une comparaison des trous de reliure (piqûres) avec ceux des fragments est alors possible. La Figure 2 en propose une, artisanale mais somme toute concluante, à partir du fragment D.¹²



Figure 2 – I-Bsp, Fragment D (en haut), index du manuscrit I-Bsp, A.XXXVIII (en bas) : concordance de l'emplacement des piqûres qui servaient à relier les folios des fragments à ceux de l'antiphonaire.

Le redimensionnement des folios rend les œuvres notées à la fois lacunaires et anonymes. Les quatre messes et le *Magnificat* ne présentent par ailleurs aucun élément stylistique permettant de les unifier, hormis la graphie d'un scripteur unique pour les fragments A et B. Nous accueillons à cet égard avec une très grande circonspection la proposition de Hamm selon laquelle cette main serait aussi celle des fragments C et D.¹³ Chacune d'elles semble au contraire distincte, tout comme les styles musicaux portés par les pièces. Les deux propositions d'attributions de Hamm (Gregorio di

⁸ Voir HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio* cit., p. 218.

⁹ Voir N. BRIDGMAN, *Manuscrits de musique polyphonique, XV^e et XVI^e siècles. Italie*, München, Henle, 1991, p. 87.

¹⁰ Voir HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio* cit., p. 218. Outre la date, le texte mentionne le protocole technique utilisé. À l'heure où ces lignes sont rédigées, le site DIAMM reproduit les notices du *Census* et du RISM, mettant en évidence ces informations subtilement contradictoires.

¹¹ Ils sont mentionnés par TIRRO, *Renaissance Musical Sources* cit., I, p. 41. Nous complétons ici en précisant que ces pages notent l'office de nuit (en commençant au 2^e répons) de la Vigile de Saint André : il s'agissait donc des premières pages du livre dont elles sont issues (sanctoral d'hiver). La graphie de Spataro se trouve dans les marges de ces folios avec les titres d'œuvres et les foliations originales du I-Bsp, A.XXXVIII.

¹² Nous renonçons par commodité à la formule complète « I-Bsp, Fragment » dans le corps de cet article.

¹³ Voir HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio* cit., p. 219 note 9.

Giovanni Tintore pour les fragments A et B et Giovanni Antonio Pecora da Milano pour les fragments C et D) restent plausibles d'un point de vue strictement prosopographique.¹⁴ Gregorio Tintore était organiste à San Petronio dès 1463 en suppléance de don Battista, alors âgé, et jusqu'au recrutement de Roger Saignand en 1474. Giovanni Pecora fut responsable de l'enseignement des *clerici* de 1479 à 1485. Cependant, ni l'une ni l'autre de ces attributions ne sont autrement argumentées et aucun témoignage compositionnel ne permet d'asseoir scientifiquement ni même de confirmer stylistiquement ces hypothèses. Par ailleurs, le filigrane Briquet n° 6601 mis en avant par Hamm ne se retrouve qu'au seul f. 11v° du fragment D (voir Figure 3), et ne nous renseigne qu'assez peu : il s'agit d'un papier commercialisé en Italie du Nord dans les années 1480.¹⁵



Figure 3 – Filigrane Briquet n° 6601 et I-Bsp, Fragment D, f. 11v°.

La présente contribution prend donc le parti d'explorer indépendamment l'analyse musicale de chaque fragment dans l'optique de mettre en exergue les liens qu'ils pourraient chacun tisser avec les pratiques chorales pétroniennes de la seconde moitié du XV^e siècle.

Un tableau préliminaire regroupe les éléments codicologiques essentiels pour chaque fascicule : certains points étaient déjà portés par Hamm tandis d'autres relèvent d'une synthèse à nouveaux frais.¹⁶ Ces informations sont mises en regard de considérations plus musicales qui seront méthodiquement discutées (genre musical, tessitures vocales et matériau musical emprunté).¹⁷ Les fragments sont ici analysés selon un ordre qui diffère de celui, alphabétique, de leur référencement. La messe portée par le fragment E est traitée isolément pour des raisons notationnelles, mais aussi parce qu'une concordance existe avec une autre source. S'ensuivent les analyses des trois autres messes du corpus (fragments A, C et D), tandis que cette relecture se conclut par le *Magnificat* mis en musique par le fragment B.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 225-226.

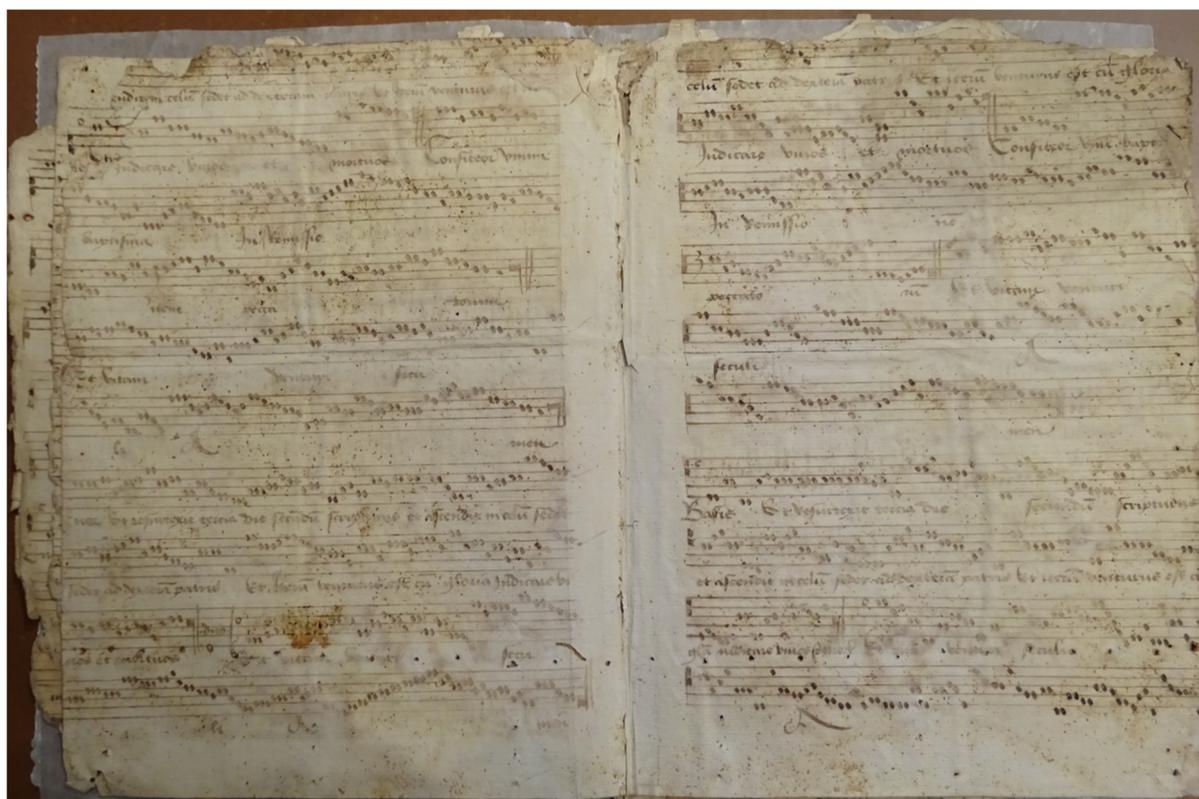
¹⁵ Voir CH.-M. BRIQUET, *Les filigranes dictionnaire historique des marques du papier*, II, Paris, Picard, 1907, p. 374 ; HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio* cit., p. 219. Alors que le *Census* n'évoque pas les scribes, Bridgman reprend *stricto sensu* dans le RISM les éléments avancés par Hamm (scribes et filigrane hâtivement présentés comme communs aux quatre premiers fragments).

¹⁶ Voir HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio* cit., p. 220 pour le fragment A, p. 221 pour le fragment B, p. 222 pour le fragment C, p. 224 pour le fragment D et p. 226 pour le fragment E.

¹⁷ Dans les tableaux, les éléments entre crochets ne sont pas exprimés par la source, en particulier le nom de certaines voix, étant entendu que certains fascicules donnent parfois deux noms différents à une même voix. Sont également placés entre crochets les titres restitués, comme [*Missa Si dederò*] pour le fragment C dont nous avons identifié l'emprunt mélodique.

Tableau 1 – Principaux éléments codicologiques et musicaux portés par le fragment E.

I-Bsp, Fragment E					
foliation	dimensions actuelles	dimensions originales estimées	texte porté par la mise en musique	formation vocale	matériau musical
ff. 1 ^o -10 ^o ff. 1 ^o et 10 ^o vierges (avec portées) La place est laissée pour une lettrine (non tracée) aux voix supérieures	345 × 260 mm 10 ou 11 portées par folio	395 × 270 mm 11 portées par folio	Ordinaire de messe <i>Kyrie</i> , ff. 1 ^o -2 ^o <i>Gloria</i> , ff. 2 ^o -4 ^o <i>Credo</i> , ff. 4 ^o -6 ^o <i>Sanctus</i> , ff. 6 ^o -8 ^o <i>Agnus</i> , ff. 8 ^o -10 ^o	[<i>Cantus</i>] Si ₂ – Fa ₄ <i>Medius</i> Fa ₂ – La ₃ <i>Tenor</i> Fa ₂ – La ₃ <i>Basis - Contratenor bassus</i> Do ₂ – Mi ₃	Concordance partielle avec GB-L1a, Saxilby PAR 23/1 <i>stroke notation</i>

Figure 4 – I-Bsp, Fragment E, ff. 5^o-6^o (*Credo*).

Le fragment E est d'une facture bien particulière en ce qu'il n'utilise pas la notation mensurale blanche traditionnelle, mais la *stroke notation*. Des études exhaustives s'agissant de cette notation singulière pour la polyphonie renaissance ont montré que le seul paramètre réellement codifié est

celui de la hauteur, à l'aide de petits traits placés sur une portée à 5 lignes.¹⁸ S'agissant des durées, les traits, tous identiques, se bornent à indiquer une unique valeur rythmique. Ainsi, la seule manière d'obtenir une valeur de note plus longue est d'ajouter un ou plusieurs traits à la même hauteur. La présence de cette notation est assez exceptionnelle en Italie et serait plutôt l'apanage de l'Europe centrale, en particulier pour les répertoires monodiques.¹⁹ Il n'en demeure pas moins qu'une autre occurrence fragmentaire de cette même messe a été identifiée dans le Lincolnshire : le *Saxilby Fragment*.²⁰ La source anglaise, qui ne contient que des passages incomplets du *Credo* et du *Sanctus* de la messe (voir Figure 5 et Figure 6), a été analysée par Margaret Bent et Roger Bowers concomitamment à la découverte des fragments.²¹ Les deux sections contiennent par ailleurs de la musique qui n'a pas été conservée dans le fragment pétronien et une comparaison des deux sources permet de proposer une transcription de la messe entière.



Figure 5 – I-Bsp, Fragment E, f. 4v^o
(*Credo*) : *Tenor*.



Figure 6 – GB-LIa, Saxilby PAR 23/1, f. 1r^o (*Credo*) : *Tenor*.
© Lincolnshire Archives and Record Office

¹⁸ Citons notamment H. BENHAM, “Stroke” and “Strene” Notation in Fifteenth- and Sixteenth-century Equal-note “cantus firmi”, « Plainsong and Medieval Music », II, 1993, pp. 153-168.

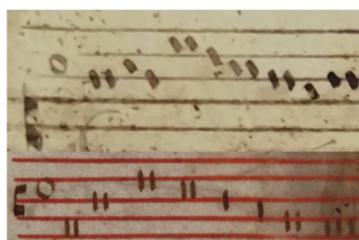
¹⁹ Que Reinhard Strohm soit remercié pour cette précision. Le projet de recherche en cours de la musicologue Ita Hijmans, dédié au corpus monodique de *secular music* des Alpes à la mer du Nord, mérite d’être signalé en ce que les sources qu’il convoque exploitent précisément la *stroke notation*.

²⁰ GB-LIa, Saxilby PAR 23/1. Voir R. STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 388. Ainsi que G. CURTIS - A. WATHEY, *Fifteenth-Century English Liturgical Music: A List of the Surviving Repertory*, « Royal Musical Association Research Chronicle », XXVII, 1994, pp. 1-69, version révisée par J. Cook et P. Wright, 2017. La messe du fragment E porte dans cette liste la référence M. 19.

²¹ Voir M. BENT, *New and Little-Known Fragments of English Medieval Polyphony*, « Journal of the American Musicological Society », XXI, 1968, pp. 137-156, et M. BENT - R. BOWERS, *The Saxilby Fragment*, « Early Music History », I, 1981, pp. 1-27. Notons également la toute récente publication en *fac simile* du *Saxilby Fragment* avec appareil critique dans *Fragments of English Polyphonic Music c. 1390-1475: A Facsimile Edition*, éd. M. Bent et A. Wathey, London, British Academy, 2022, p. 48 puis 96-99.

En analysant le *Saxilby Fragment*, Bent et Bowers ont eu l'intuition que l'*incipit* du ténor pouvait constituer un matériau mélodique générateur de toutes les sections de la messe.²² Le fragment E confirme cette hypothèse et la confrontation des deux sources permet d'aller plus loin. En effet, et comme le montre la Figure 7, c'est l'embryon polyphonique *Cantus/Tenor* qui semble structurer chaque début de section.

I-Bsp, Fragment E, f. 4^v° : *Cantus*.



GB-Lla, Saxilby PAR 23/1, f. 1^o : *Tenor*.
© Lincolnshire Archives and Record Office

The figure displays six musical staves, each representing a different section of the mass: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus. Each staff is divided into two parts. The top part shows the original notation from the Saxilby Fragment, with the incipit highlighted by a small red box. The bottom part shows the reconstructed incipit, with the entire section highlighted by a larger red box. The sections are labeled as follows: Kyrie (ff. 1^v°-2^r°), Gloria (ff. 2^v°-3^r°), Credo (ff. 4^v°-5^r°), Sanctus (ff. 6^v°-7^r°), and Agnus (ff. 8^v°-9^r°).

Figure 7 – Comparaison des *incipit* de chaque section du I-Bsp, Fragment E : les éléments entre petits crochets sont portés par le *Saxilby Fragment*, les éléments entre grands crochets sont reconstitués.

L'une des caractéristiques distinctives de la *stroke notation* est l'absence de silences.²³ La musique s'écoule sans interruption. En revanche, la messe contient de nombreux passages en *bicinia* ce qui rend nécessaire d'indiquer un *tacet* aux deux voix au repos. Pour cela, les deux sources usent d'une stratégie différente. Le *Saxilby Fragment* note une série de silences de longues, décorative et sans valeur mesurale, comme c'est le cas dans la Figure 6 (fin de la dernière portée). Il s'agit ici d'un *bicinium Cantus/Medius*, sur le passage « Qui propter » du *Credo*. Sans aucune systématité, le fragment E note quant à lui généralement en toutes lettres les mentions *duo* ou *tacet* (voir Figure 8, ici à la p. 17, pour le même passage au *Basis*). La Figure 9 (ici à la p. 17) présente, enfin, la transcription de ce passage de 4 à 2 voix.

²² Voir BENT - BOWERS, *The Saxilby Fragment* cit., pp. 11 et 13. Ils précisent néanmoins toute la difficulté à identifier une éventuelle mélodie d'origine : « The possibility that the tenor may be an ornamented *cantus firmus* cannot be excluded, but if so its model has so far eluded identification ».

²³ Il suffit d'observer le *Saxilby Fragment* pour s'en persuader : c'est précisément le signe du silence de brève qui sert à coder la hauteur des notes.

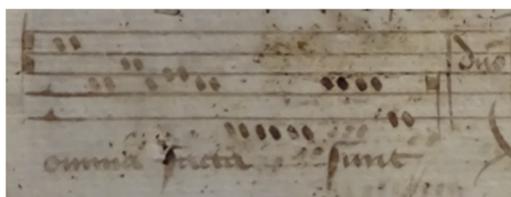


Figure 8 – I-Bsp, Fragment E, f. 5r^o (*Credo*) : *Basis*.

103

C. quem omni a fac ta sunt

M. t]ri per quem que[m] om-n[is] a fac ta sunt sunt

T. om ni a fac ta sunt

B. om ni a fac ta sunt

118

C. Qui prop ter nos ho

M. Qui prop ter nos ho

T. Qui prop ter nos ho

B. Qui prop ter nos ho

tacet

Figure 9 – I-Bsp, Fragment E (*Credo*) : jonction du *tutti* au *bicinium* « Qui propter ».

5 H = 30 ◊

I-Bsp, Fragment E, f. 9v^o : *Cantus*.

261 ♩ = [o]

C. Do

M. Do

T. Do na no

B. Do na no

Figure 10 – I-Bsp, Fragment E (« *Dona nobis pacem* ») : clé de lecture mensurale donnée par les silences.

Une seule exception – déterminante – apparaît dans le fragment E au début du « *Dona nobis pacem* » pour les voix de *Cantus* et *Medius*, aux ff. 9v^o-10r^o. Le passage démarre en effet par un très bref duo *Tenor/Basis*, si bien que le copiste a placé des silences, ainsi que des points de congruences aux deux voix supérieures.²⁴ Ce sont donc cinq silences de brèves qui sont ici représentés et associés

²⁴ Cette précaution est parfaitement inutile et n'aurait de sens qu'aux voix inférieures pour indiquer l'entrée plus tardive des voix supérieures.

à un *tempus perfectum* avec prolation mineure. La transcription (voir Figure 10, ici à la p. 17) permet de comprendre, eu égard au seul placement possible de l'entrée de ces deux voix – 30 *strokes* plus loin – que chaque silence de brève correspond à la durée de six valeurs rythmiques. Chaque valeur, chaque *stroke*, ne peut donc s'interpréter que comme l'équivalent d'une minime dans le système mensural. Ainsi, et en s'efforçant de raisonner uniquement avec l'unité que constitue la minime, équivalent du seul signe utilisé par la source, on est alors en mesure d'appréhender les trois types de proportions rythmiques rencontrés dans les différentes sections du fragment E :²⁵

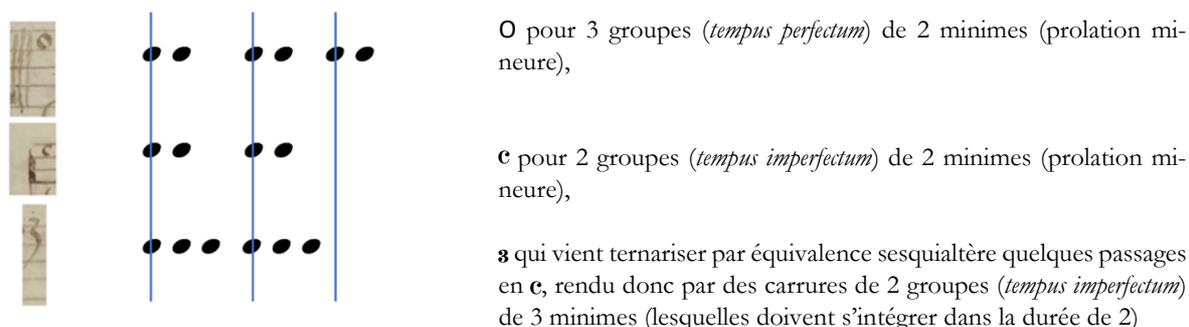


Figure 11 – I-Bsp, Fragment E, f. 8r^o : proportions du *Medius*.

Dans l'ensemble de la messe, la structure de chaque section est identique,²⁶ combinant la formation (*tutti* ou *bicina*) et les signes de mensuration. Cet ordre inchangé divisant chaque section en 6 sous-sections est synthétisé par le Tableau 2.

Tableau 2 – Mise en évidence de la similarité des structures de chaque section de la messe portée par le fragment E.

<i>Kyrie</i> ff. 1v ^o -2r ^o	<i>Gloria</i> ff. 2v ^o -4r ^o	<i>Credo</i> ff. 4v ^o -6r ^o	<i>Sanctus</i> ff. 6v ^o -8r ^o	<i>Agnus</i> ff. 8v ^o -10r ^o	proportions rythmiques	formation vocale			
						<i>Cantus</i>	<i>Medius</i>	<i>Tenor</i>	<i>Basis</i>
« Kyrie » I	« Et in terra pax »	« Patrem omnipotentem »	« Sanctus »	« Agnus » I	O				
	« Domine fili »	« Qui propter »	« Pleni »	« Agnus » II	O				
	« Domine deus »	« Et incarnatus »	« Gloria tua »	« Miserere nobis »	O		*	**	
« Christe »	« Qui tollis »	« Et resurrexit »	« Osanna » I	« Agnus » III	c				
	« Quoniam »	« Confiteor »	« Benedictus »		c puis 3				
« Kyrie » II	« Cum sancto spiritu »	« Et vitam »	« Osanna » II	« Dona nobis pacem »	O			***	

* Au f. 5r^o, tout se passe comme si le *Medius* terminait, seul, le « Et homo factus est » du *Credo*, passage souvent prétexte à une mise en musique particulière et par ailleurs exacte médiane de l'ensemble de la messe. ** Les ff. 2v^o-3r^o semblent avoir posé des problèmes importants de disposition des voix au copiste si bien que, pour le « Domine Deus » du *Gloria*, un *bicinium Tenor/Basis* (au lieu du *Medius/Basis* attendu) n'est pas à exclure. *** Le « Dona nobis pacem » constitue une exception avec le bref *bicinium Tenor/Basis* déjà évoqué.

²⁵ Bent et Bowers parviennent à une conclusion équivalente, tout en ne fondant leur réflexion que sur les carrures rythmiques qui se dégagent de leurs transcriptions. Ils sont néanmoins dubitatifs sur la proportion sesquialtère qui, dans le *Saxilby Fragment* est notée en rouge avec le signe O. Voir BENT - BOWERS, *The Saxilby Fragment* cit., pp. 10-11. Le fragment E lève de ce point de vue toutes les réserves.

²⁶ Se vérifie là encore la supposition de Bent et Bowers à partir des seuls *Credo* et *Sanctus* de *Saxilby Fragment*.

S'agissant de la texture polyphonique, les combinaisons de valeurs longues (par ajouts de *stroke(s)*) aux différentes voix font qu'on ne constate jamais d'homorythmie parfaite dans la messe. Par ailleurs, et contrairement à l'affirmation de Hamm à ce sujet,²⁷ les passages en duo présentent une écriture parfois très imitative, comme en témoigne le passage transcrit en Figure 12.



Figure 12 – I-Bsp, Fragment E (« Agnus » II) : *bicinium Medius/Basis* sur « Miserere ».

Tenant compte de l'occurrence anglaise de la messe, il convient de s'intéresser à la figure de Robertus de Anglia, seul Anglais à avoir occupé le poste de *maestro di canto* à San Petronio au XV^e siècle, plus précisément entre 1467 et 1474.²⁸ David Fallows a démontré l'implication de Robertus dans la compilation du manuscrit d'origine ferraraise P-Pm, 714 conservé à la Bibliothèque Municipale de Porto.²⁹ Puisque le *codex* portugais n'emploie pas la *stroke notation*, ce sont plutôt les graphies du texte qui méritent d'être comparées et on note effectivement de fortes similitudes dans l'écriture de ces deux sources (voir Figure 13, ici à la p. 20).³⁰ Néanmoins, un reçu de paiement du *Mag[iste]r Rob[er]tus ca[n]tor* en 1467 dans les documents comptables de la basilique (voir Figure 14, ici à la p. 20) semble infirmer qu'il soit lui-même ce scribe.³¹ Pour le Porto 714 comme pour le fragment E, l'hypothèse d'un proche collaborateur se dessine alors plus probablement.³² Quoiqu'il en soit, et si Robertus a bien guidé la copie du fragment E à partir du *Saxilby Fragment*, alors celle-

²⁷ Voir HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio* cit., p. 228 : « in questa messa manca anche solo un passaggio in imitazione ».

²⁸ Voir MISCHIATI - TAGLIAVINI, *Gli organi della basilica di San Petronio* cit., p. 209. Notons que don Roberto occupait préalablement une fonction entrée à la cathédrale de Ferrare à partir de septembre 1460. Voir D. FALLOWS, « entrée » *Robertus de Anglia*, dans *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2001 (consultée le 17 septembre 2024).

²⁹ Voir D. FALLOWS, *Robertus de Anglia and the Oporto Song Collection*, dans *Source Materials and the Interpretation of Music*, éd. Ian Bent, London, Stainer & Bell, 1981, pp. 99-128 (plus particulièrement pp. 120-121). Que David Fallows soit remercié pour les échanges relatifs à Robertus et à ces graphies.

³⁰ Jambages, « l » sans boucle, forme des « s » et hampe oblique des « d ».

³¹ Son nom et son titre sont notés par le comptable sur la page de gauche (c. 28s), en regard de celle présentée en Figure 14 (c. 28d). C'est la foliation à livre ouvert de la source, avec le terme italien *carta*, qui est ici indiquée.

³² *A minima* pour la copie du texte. Notons tout de même que les contextes d'écriture sont radicalement différents : celle du texte chanté sous la notation musicale nécessite une graphie très appliquée, tandis que l'accusé de réception de quelques livres s'écrivait rapidement, à l'attention d'un comptable qui n'était sans doute que peu regardant sur la qualité scripturale (d'où les nombreuses abréviations et les ratures).

ci a pu être réalisée avant sa venue en Italie (1455 *ca.*), ou encore à la faveur d'un aller-retour ponctuel dans son pays d'origine. Ces différentes hypothèses sont par ailleurs cohérentes avec la date de composition (3^e quart du XV^e siècle) du *Saxilby Fragment* avancée par Bent et Bowers.³³

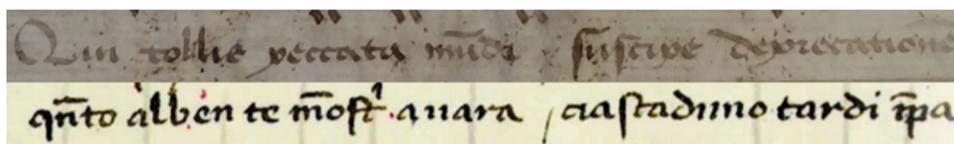


Figure 13 – I-Bsp, Fragment E, f. 4r° (en haut) et P-Pm, 714 (R. DE ANGLIA, *O fallax e ria fortuna*), f. 51v° (en bas) : comparaison de la graphie du texte.

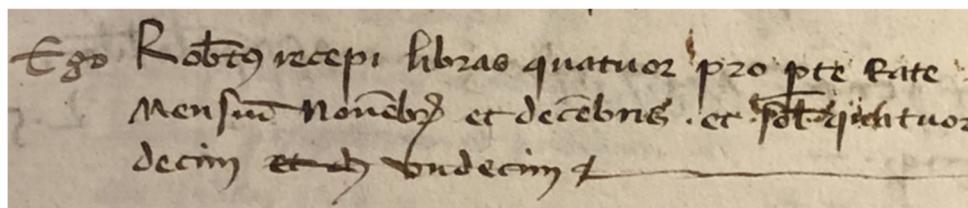


Figure 14 – I-Bas, Demaniale, Corporazioni religiose soppresse, 87/87, 1467, c. 28d : graphie de Robertus de Anglia (« Ego Rob[er]t[us] recepi libras quatuor » = « Moi, Robert, j'ai reçu 4 livres »).

Les fragments A à D utilisent une notation mensurale beaucoup plus traditionnelle et semblent tous être des *unica*. Trois d'entre eux mettent également en musique un ordinaire de messe, parmi lesquels le fragment A qui s'avère le plus incomplet du corpus.

Tableau 3 – Principaux éléments codicologiques et musicaux portés par le fragment A.

I-Bsp, Fragment A					
foliation	dimensions actuelles	dimensions originales estimées	texte porté par la mise en musique	formation vocale	matériau musical
ff. 1r°-10v° (seuls deux <i>bifogli</i> sur les cinq sont conservés. Les ff. 1r°-v°, 3r°-v°, 4r°-v°, 7r°-v°, 8r°-v°, 10r°-v° sont perdus)	330 × 225 mm 9 portées par folio	420 × 255 mm 10 portées par folio (la 2 ^e reste partiellement lisible)	Ordinaire de messe <i>Kyrie</i> , f. 2r° <i>Gloria</i> , f. 2v° <i>Credo</i> , ff. 5r°-6v° <i>Sanctus</i> , f. 9r° <i>Agnus</i> , f. 9v°	[<i>Cantus</i>] DO ₃ – Ré ₄ <i>Contratenor acutus</i> DO ₂ – Sol ₃ <i>Tenor</i> Ré ₂ – Sol ₃ <i>Baritonans - Contratenor gravis</i> Sol ₁ – La ₂	Pour la plupart des sections, seules 2 voix sur les 4 sont conservées Notation mensurale blanche

Bien que des parties de chacune des cinq sections aient survécu, seul un bref passage du *Credo* nous permet d'entendre la polyphonie complète (« Crucifixus » : voir Figure 15, ici à la p. 21). Partout, les voix conservées montrent qu'un soin particulier a prévalu au choix des proportions rythmiques, dont certaines sont bien connues pour leur influence agogique (voir Figure 16, ici à la p. 21).

³³ Voir BENT - BOWERS, *The Saxilby Fragment* cit., p. 17.



Figure 15 – I-Bsp, Fragment A, ff. 5v^o-6r^o (*Credo*).

51

C. = =

A. [e] Be -

T. [e] Be -

B. sis Be - ne -

Fragment A (*Sanctus*), diminution *alla breve* du *tempus perfectum*

135

C. tus lo - cu - tus est per] pro -

A. tus lo - cu - tus est per

T. cu - tus lo - cu - tus est per [pro] - phe -

B. tus lo - cu - tus est per pro -

Fragment A (*Gloria*), *proportio sesquialtera* du *tempus perfectum*

Figure 16 – I-Bsp, Fragment A : exemples de proportions rythmiques à visée agogique.

D'autres sont plus complexes. À titre d'exemple, les valeurs de note longues dans le *Contratenor* du « *Benedictus* » sont écrites avec de subtils rapports (3 pour 5 suivi de 2 pour 3), créant une riche texture hétérorythmique avec la seule autre voix conservée : le *Bassus* (voir Figure 17 et Figure 18, ici à la p. 22). Nous comprenons ici les proportions en *integer valor* selon un principe simple : une

proportion m pour n implique que m semibrèves occupent le même temps qu'occupaient auparavant n semibrèves.³⁴ Un tel choix requerrait sans nul doute de solides compétences de la part des exécutants. Dans le premier exemple donné, la proportion 3 pour 5 s'applique à deux brèves pointées (parfaites). Chacune représente donc 3 semibrèves qui, selon la proportion 3 pour 5, occupent ensemble la temporalité qu'occupaient 5 semibrèves jusqu'alors. Le choix est donc fait de transcrire chaque brève parfaite par 5 rondes liées. Sans changement de paradigme rythmique en notation moderne, l'étirement des valeurs est ainsi visible. Le lecteur attentif aura remarqué que la transcription du « Sicut locutus est » (Figure 16) ne matérialise qu'une *mensurstriche* sur deux au *Bassus*. C'est qu'à cette endroit, lisible sur la Figure 15, la voix de basse est curieusement notée en augmentation (2 pour 4), ce que rien ne semble pourtant imposer avant le passage sesquialtère (6 pour 2).

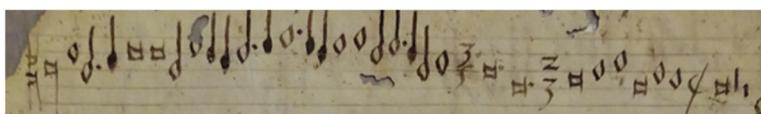


Figure 17 – I-Bsp, Fragment A, f. 9r° (*Sanctus*) : *Tenor*.

Figure 18 – Fragment A : rapports rythmiques du « Benedictus » (*Contratenor/Bassus*, les autres voix étant manquantes).

Une élaboration de la polyphonie sur une mélodie empruntée n'est pas à exclure, d'autant que de larges passages en valeurs longues le suggèrent. C'est ainsi qu'un motif de tétracorde descendant est fréquemment entendu, le plus souvent avec la même combinaison intervallique (ton - ton - $\frac{1}{2}$ ton, La Sol Fa Mi). Il apparaît à des moments structurants tels que les entrées imitatives ou les cadences, et se trouve parfois mis en valeur entre deux silences (voir Figure 19, ici à la p. 23). Étant

³⁴ Voir W. APEL, *La notation de la musique polyphonique : 900-1600*, Sprimont, Mardaga, 1998, p. 139.

donné l'importance de ce tétracorde, l'intonation du *Gloria in ferialibus diebus* semble particulièrement appropriée pour le *Gloria* car elle se termine avec la même combinaison d'intervalles et figure en bonne place dans les *codices* de plain-chant du XV^e siècle à San Petronio (voir Figure 20).

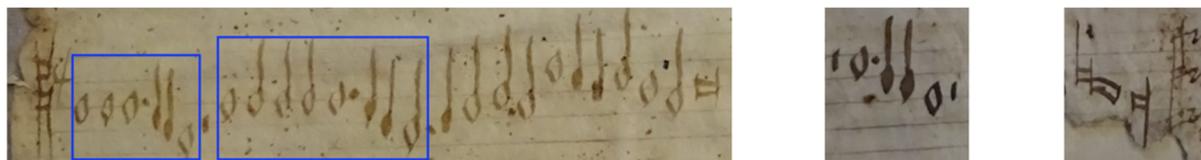


Figure 19 – I-Bsp, Fragment A : différentes occurrences du tétracorde descendant à la voix de *Tenor*, f. 5^v (à gauche) et f. 9^v (à droite).



Figure 20 – I-Bspf, Fondi aggregati, libri liturgici, 3. Graduale-Kiriale, sec. XV, f. 47^v : *incipit* du *Gloria in ferialibus diebus*.

Tableau 4 – Principaux éléments codicologiques et musicaux portés par le fragment C.

I-Bsp, Fragment C					
foliation	dimensions actuelles	dimensions originales estimées	texte porté par la mise en musique	formation vocale	matériau musical
ff. 1^r-6^v ff. 1 ^r , 5 ^v , 6 ^r et 6 ^v vierges (avec portées) La place est laissée pour une lettrine (non tracée), sauf ff. 1 ^v et 6 ^r	345 × 255 mm 10 portées par folio	470 × 260 mm 12 portées par folio (texte de la 2 ^e portée partiellement lisible)	Ordinaire de messe incomplet <i>Gloria</i> , ff. 1 ^v -2 ^r <i>Credo</i> , ff. 2 ^v -4 ^r <i>Sanctus</i> , ff. 4 ^v -5 ^r (sans « Benedictus »)	[Cantus] Do ₃ – Ré ₄ [Contratenor acutus] Ré ₂ – Sol ₃ [Tenor] Do ₂ – Fa ₃ Contratenor gravis La ₁ – Si ₂	[Missa Si dederò] Notation mensurale blanche

Le fragment C met en musique un triptyque *Gloria-Credo-Sanctus* (sans « Benedictus »). Les pages vierges (ff. 1^r, 5^v, 6^r, 6^v) sont tout de même flanquées de portées. L'absence du *Kyrie*, du « Benedictus » et de l'*Agnus* semble donc ici parfaitement intentionnelle : ils n'ont sans doute pas été mis en musique. Si l'usage d'une autre polyphonie est peu probable, une hypothèse d'exécution en plain-chant ou à l'orgue est en revanche tout à fait plausible.³⁵

³⁵ Voir L. F. TAGLIAVINI, *Le rôle et le répertoire de l'organiste de la Renaissance en fonction de la liturgie*, « L'organo », XLVIII-XLIX, 2016/17, pp. 273-301 : 276-278, qui évoque la prise en charge fréquente du « Ky-

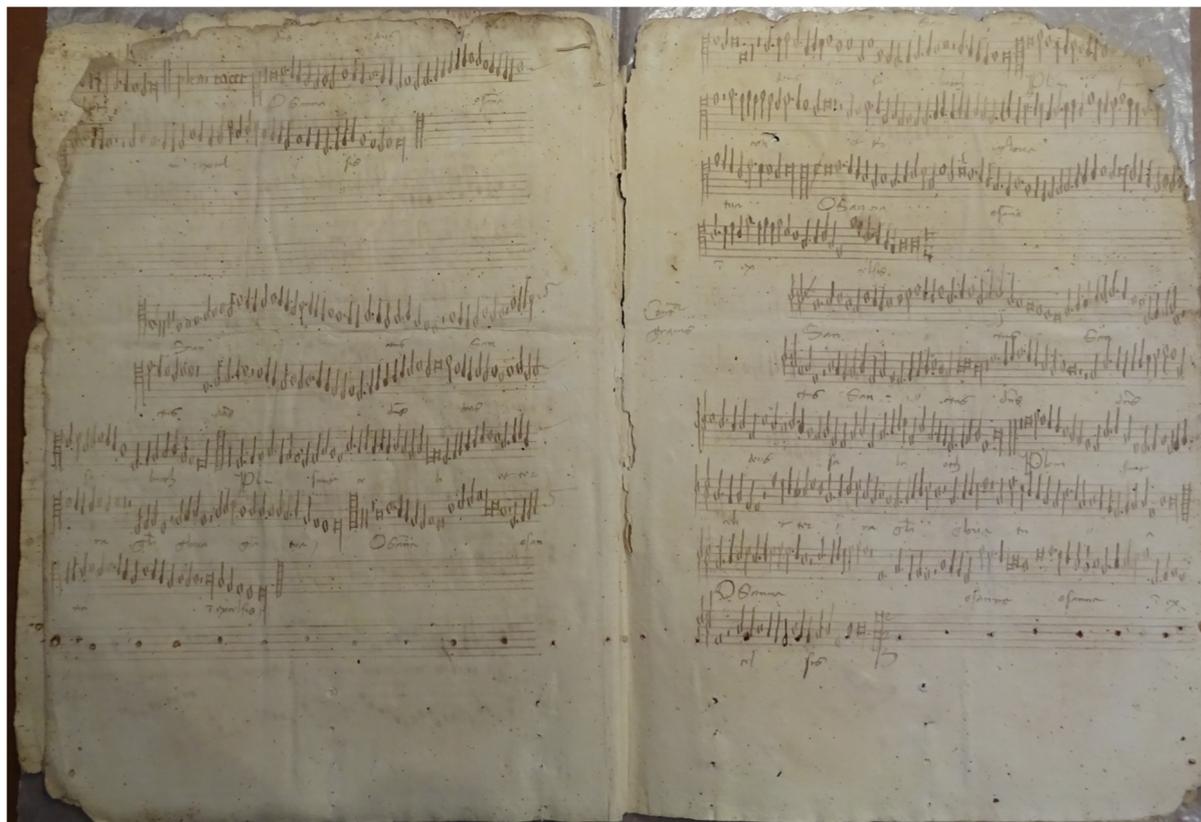


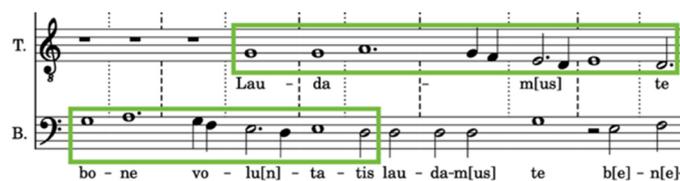
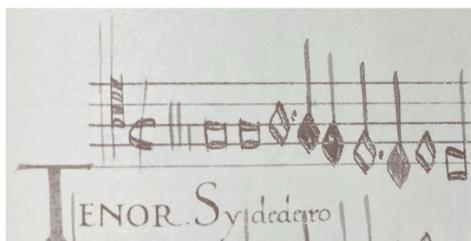
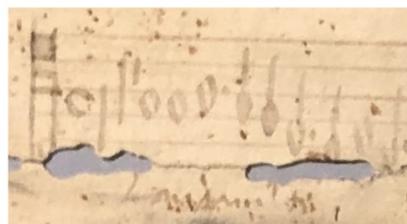
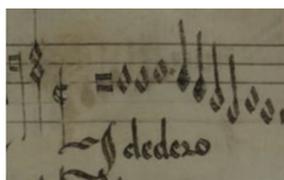
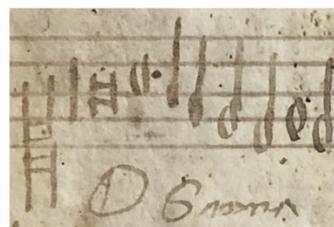
Figure 21 – I-Bsp, Fragment C, ff. 4^vo-5^ro (*Sanctus*).

Hamm a supposé une mélodie empruntée sans l'identifier.³⁶ Il s'agit en réalité de l'*incipit* du motet *Si dederò* d'Alexandre Agricola (voir Figure 22 et Figure 23, ici à la p. 25), dont les copies sont largement diffusées en Europe dans la seconde moitié du XV^e siècle.³⁷

rie » I ou encore de l'« Agnus » III par l'orgue. De même, l'absence de « Benedictus » peut aisément s'expliquer. Tagliavini – organiste titulaire de San Petronio depuis 1982 jusqu'à sa mort en 2017 – précise qu'en Italie, l'orgue était fréquemment amené à prendre en charge les « Sanctus » I et III, ainsi que le « Benedictus », souvent agrémenté voire remplacé par une *Toccata per l'elevazione*, ne laissant au chœur qu'un unique « Sanctus » (II), le « Pleni » et l'« Osanna », précisément la musique notée dans le fragment C. Du reste, les couples *Gloria-Credo* sont encore usuels au XV^e siècle, comme en témoignent quelques exemples significatifs du I-Bc, Q.15 (voir M. BENT *et al.*, *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript*, Lucca, LIM, 2008).

³⁶ Voir HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio* cit., p. 223.

³⁷ Par exemple, à Bologne, on le trouve dans les manuscrits I-Bc, Q.16, Q.17 et Q.18.

Figure 22 – Fragment C (*Gloria*) : mise en évidence de la mélodie empruntée (*Si dederò*).I-Rc, 2856 (Casanatense chansonnier), f. 101^{ro},
A. AGRICOLA, *Si dederò* : Ténor.
avec l'autorisation de la Biblioteca Casanatense,
Rome, Ministère de la Culture italienI-Bsp, Fragment C, f. 1v^o : Ténor.I-Bc, Q.16, f. 136^{ro}, A. AGRICOLA, *Si dederò* : Contratenor.
© Museo internazionale
e Biblioteca della musica di BolognaI-Bsp, Fragment C, f. 4v^o : Cantus.Figure 23 – Mise en évidence de la dimension parodique du fragment C (*Si dederò*).

Cette *Missa Si dederò* contient une particularité bien plus étonnante que l'absence de *Kyrie* et d'*Agnus*. En effet, les textes du *Gloria* et du *Credo* présentent des suppressions troublantes qui ne peuvent pas être expliquées par le redimensionnement des folios. Alors que nous sommes habitués à sa forme romaine, le *Credo* abrégé dans le fragment C (voir Tableau 5, ici à la p. 26) ressemble davantage à l'une de ses formes les plus anciennes, celle de Nicée (325 après J.-C.).³⁸ En cohérence avec la suppression de « sedet ad dexteram Patris » dans le *Credo*, la formule « Qui sedes ad dexteram Patris » du *Gloria* est logiquement omise.³⁹

³⁸ Pour le texte complet de ce *Credo* des origines, du grec vers le latin, voir la page https://www.earlychurchtexts.com/public/creed_of_nicaea_325.htm (consultée le 22 octobre 2024).

³⁹ La proposition précédente « Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram » manque également. C'est que l'omission de la 3^e proposition relative a logiquement rejailli sur la 2^e, elle-même simple paraphrase de la 1^{ère}, privant ainsi volontairement le passage de son aspect ternaire (« Qui tollis [...] / Qui tollis [...] / Qui sedes [...] »).

Tableau 5 – Mise en évidence des omissions textuelles dans le *Credo* du fragment C.

<i>Credo</i> romain traditionnel	<i>Credo</i> du fragment C	<i>Credo</i> de Nicée (325 ca.)
[...] Et ascendit in caelum : sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos : cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem : qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur : qui locutus est per Prophetas. [...]	[...] Et ascendit in caelum : venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos : cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum : qui locutus est per Prophetas. [...]	[...] Et ascendit in caelos : venturus , iudicare vivos et mortuos Et in Spiritum Sanctum [...]

Les deux sections élaguent en réalité les passages qui pourraient contribuer à alimenter la vive controverse du *Filioque*. Si cela est conforme aux préoccupations théologiques de tout le XV^e siècle, les omissions dans le *Credo* ont été fortement discutées au début du Concile de Bâle,⁴⁰ et d'autres exemples existent dans les messes polyphoniques de la Renaissance.⁴¹ Si ces lignes n'ont pas pour ambition de relater la longue et utopique quête de consensus entre les églises d'Orient et d'Occident, il est intéressant de noter que le légat pontifical d'origine byzantine Bessarione – l'un des plus fervents partisans de la réconciliation, comme en témoigne son blason – a aussi joué un rôle actif dans l'administration de San Petronio. Par exemple, en 1453, il a protégé l'office choral en empêchant les *clerici* et les chapelains de la basilique de servir une autre église (voir Figure 24).⁴²



blason du cardinal Bessarione



Bessarione, dans J.-J. BOISSARD, *Bibliotheca chalcographica*, B1.



I-Bas, Demaniale, Corporazioni religiose soppresse, 10/10, bolla *Misericordia divina*, 1453.

Figure 24 – Le cardinal-légat Bessarione (1440-1472) et sa bulle pour San Petronio (1453).

⁴⁰ Voir la 21^e session (9 juin 1435) : *De his qui in missa non complent Credo*.

⁴¹ Voir R. HANNAS, *Concerning Deletions in the Polyphonic Mass "Credo"*, « Journal of the American Musicological Society », V, 1952, pp. 155-186.

⁴² Le texte de cette bulle est intégralement transcrit par O. GAMBASSI, *La scuola dei "pueri cantores" in S. Petronio (1436-1880 ca.)*, « Note d'archivio per la storia musicale », n.s., III, 1985, pp. 7-53 : 28-29.

Il n'est pas impossible que cette figure à la forte conviction œcuménique ait également influencé la liturgie musicale pétronienne. Le *Credo* du fragment C donne pour sa part une conclusion musicale aux débats de l'*église universelle* d'alors par quelques figuralismes : la mise en musique de *catholicam* est par exemple marquée par une texture homorythmique abrupte, et le passage se termine sur une 3^{ce} exposée à vide à parties extrêmes, précisément sur le mot *ecclesiam*.



Figure 25 – Fragment C (*Credo*) : mise en évidence de figuralismes sur les mots *catholicam* et *ecclesiam*.

Tableau 6 – Principaux éléments codicologiques et musicaux portés par le fragment D.

I-Bsp, Fragment D					
foliation	dimensions actuelles	dimensions originales estimées	texte porté par la mise en musique	formation vocale	matériau musical
<p>ff. 1r^o-12v^o</p> <p>Les <i>bifogli</i> centraux du fascicule (ff. 5r^o-8v^o) sont perdus</p>	<p>345 × 250 mm</p> <p>9 portées par folio</p>	<p>420 × 280 mm</p> <p>10 portées par folio (la 2^e encore partiellement lisible)</p>	<p>Ordinaire de messe</p> <p><i>Kyrie</i>, ff. 1r^o-2r^o</p> <p><i>Gloria</i>, ff. 2v^o-4v^o</p> <p><i>Credo</i>, f. 9r^o</p> <p><i>Sanctus</i>, ff. 9v^o-11r^o</p> <p><i>Agnus</i>, ff. 11v^o-12v^o</p>	<p>[Cantus] Do₃ – Sol₄</p> <p>Contratenor acutus Mi₂ – La₃</p> <p>Tenor Mi₂ – La₃</p> <p>Baritonans - Contratenor gravis Sol₁ – Ré₃</p>	<p>[Missa O gloriosa]</p> <p>Notation mensurale blanche</p>



Figure 26 – I-Bsp, Fragment D (*Sanctus*), ff. 10v^o-11r^o.

Le fragment D constitue le dernier ordinaire de messe du corpus. Alors que, là encore, Hamm pressent une parodie,⁴³ c'est à Strohm que l'on doit l'identification du matériau emprunté : il s'agit du *Tenor* du très célèbre motet-chanson *O gloriosa regina mundi* de Jean Touront.⁴⁴ La Figure 27 (ici à la p. 29) montre comment la mélodie est reprise de façon explicite à la voix supérieure du « Kyrie » II, premier passage de la messe pour lequel les quatre voix de la polyphonie nous sont parvenues. Parmi la quinzaine de manuscrits européens qui contiennent la pièce de Touront, il convient de se référer une nouvelle fois au I-Bc, Q.16. Outre sa pertinence géographique, l'*incipit* de son *Tenor* présente, contrairement aux autres occurrences, une cadence landinienne qui se retrouve très fréquemment dans le fragment D (voir Figure 28, ici à la p. 29).

⁴³ Voir HAMM, *Musiche del Quattrocento in S. Petronio* cit., p. 225.

⁴⁴ Voir STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500* cit., p. 591.

I-Rc, 2856 (Casanatense chansonnier), f. 64^r, J. TOURONT, *O gloriosa regina mundi* : Ténor. avec l'autorisation de la Biblioteca Casanatense, Rome, Ministère de la Culture italien

C.
Ky - - -
A.
Ky - - -
T.
Ky - - -
B.
Ky - - -

65
C.
A.
T.
B.

Figure 27 – Fragment D (*Kyrie*) : mise en évidence de la mélodie de Jean Touront au *Cantus*.

I-Bc, Q.16, f. 142^v : J. TOURONT, *O gloriosa regina mundi* : Tenor. © Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna

I-Bsp, Fragment D (*Gloria*), f. 2^v : Tenor.

Figure 28 – Cadence landinienne (Q.16 et fragment D).

Cet *incipit*, avec la cadence landinienne, permet en outre la restitution de nombreux passages imitatifs lacunaires, tels que ceux du début du *Sanctus* présentés dans la Figure 29 (ici à la p. 30). L'omniprésence de la citation de Touront confère à cette *Missa O gloriosa* une couleur résolument mariale.

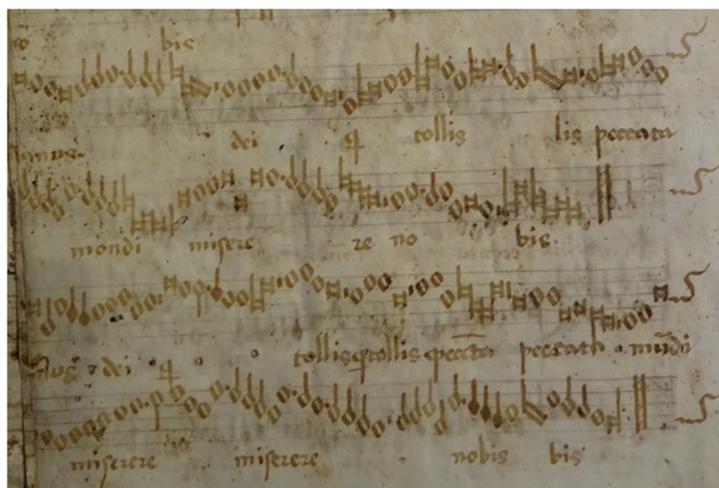
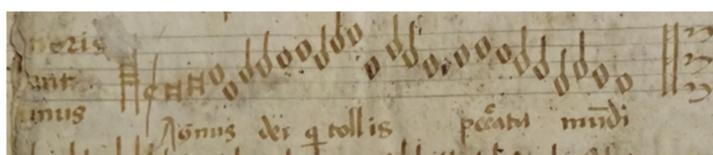
Figure 29 – Fragment D : reconstitution des entrées en imitation du *Sanctus*.

La citation du *Tenor* du Q.16 est clairement entendue dans l'*Agnus* du fragment D, répartie entre le *Tenor* de l'« Agnus » I et celui de l'« Agnus » II (voir Figure 31, ici à la p. 31, et Figure 30). En revanche, le *Tenor* de l'« Agnus » III a une structure radicalement différente au f. 12v°. Il s'agit d'un canon dont la règle est partiellement effacée (voir Figure 32, ici à la p. 31).

cité au *Tenor* de l'« Agnus » I du fragment D

cité au *Tenor* de l'« Agnus » II du fragment D

Figure 30 – I-Bc, Q. 16, ff. 142v° (haut) - 143r° (bas), J. TOURONT, *O gloriosa regina mundi* : *Tenor*.
© Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna

Figure 31 – I-Bsp, Fragment D (« Agnus » I et II), f. 11^v : Tenor.Figure 32 – I-Bsp, Fragment D (« Agnus » III), f. 12^v : Tenor canonique et sa règle.

Si la voix de *Cantus* est lacunaire, celles de *Contratenor acutus* et de *Baritonans* ont une durée de 44 brèves. En revanche le *Tenor canonique* n'en compte que 11. C'est qu'il nécessite non pas une, mais deux résolutions juxtaposées. La *resolutio prima* implique que la musique de ce *Tenor* soit lue en triplant les valeurs. On arrive alors à 33 brèves. Une *resolutio secunda* s'impose pour les 11 brèves restantes : il s'agit cette fois de relire le *Tenor* avec ses valeurs rythmiques réelles mais *cancrizans*, c'est-à-dire de façon rétrograde. Tout ceci prend place dans la polyphonie sans créer la moindre dissonance. Comme une invitation à chercher cette ultime résolution, le texte du *Tenor* omet la formule finale « *Dona nobis pacem* ». La Figure 33 (ici à la p. 32) présente le contexte polyphonique à cet endroit.⁴⁵ Par ailleurs, la règle lacunaire, possiblement restituable en [Te]noris cant[us] unus,⁴⁶ pourrait elle-même suggérer qu'une seule lecture de la voix n'est pas suffisante.

⁴⁵ Pour la transcription intégrale de ce canon, voir J. GUITON, *Canons et musiques sacrées à la Renaissance*, dans *Musicologies nouvelles, Opus 14*, Lyon, Lugdivine, 2024, pp. 87-100 : 100.

⁴⁶ Littéralement « une seule voix de ténor », ce qui suggère que les 44 brèves sont, malgré les apparences, bien contenues dans ce seul ténor d'une durée de 11. Nous ne discutons pas ici les symboliques numériques (33+11), pour lesquelles il y aurait sans doute une exégèse à mener.

The image shows two systems of musical notation for a polyphonic setting. The first system (measures 132-137) includes four staves: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bassus). The Tenor part has two resolutions. The second system (measures 138-143) continues the polyphony with the same four voices. The Tenor part is marked 'secunda resolutio'.

Figure 33 – Fragment D (« Agnus » III) : contexte polyphonique à la jonction des deux *resolutions* du Tenor.

Tableau 7 – Principaux éléments codicologiques et musicaux portés par le fragment B.

I-Bsp, Fragment B					
foliation	dimensions actuelles	dimensions originales estimées	texte porté par la mise en musique	formation vocale	matériau musical
unique <i>bifolio</i> (ff. 1v ^o -2r ^o / ff. 2v ^o -1r ^o)	340 × 260 mm 12 portées par folio (la 1 ^{ère} très peu lisible)	435 × 270 mm 12 portées par folio	<i>Magnificat</i> (versets pairs) v. 2/4/6 ff. 1r ^o -2v ^o v. 8/10/12 ff. 2v ^o -1r ^o	[Cantus] Ré ₃ – Mi ₄ [Contratenor altus] Fa ₂ – La ₃ Tenor Mi ₂ – Sol ₃ Bassus Do ₂ – Do ₃	[<i>Magnificat octavi toni</i>] Notation mensurale blanche

La dernière œuvre, celle du fragment B, met en musique les versets pairs d'un *Magnificat octavi toni*. Si ce *bifolio* a réellement été utilisé pour l'exécution vocale, il a dû être retourné entre les versets 6 et 8. Cela implique un repositionnement du chœur, car la disposition des voix est inversée entre les ff. 1v^o-2r^o et les ff. 2v^o-1r^o. Comme on peut le voir sur la Figure 34 (ici à la p. 33), le *Contratenor* et le *Bassus* figurent à gauche, tandis que le *Cantus* et le *Tenor* sont à droite. La musique donnée pendant le verset 7 (vraisemblablement confié à l'orgue, voir *infra*) permet à l'effectif vocal cet éventuel changement.

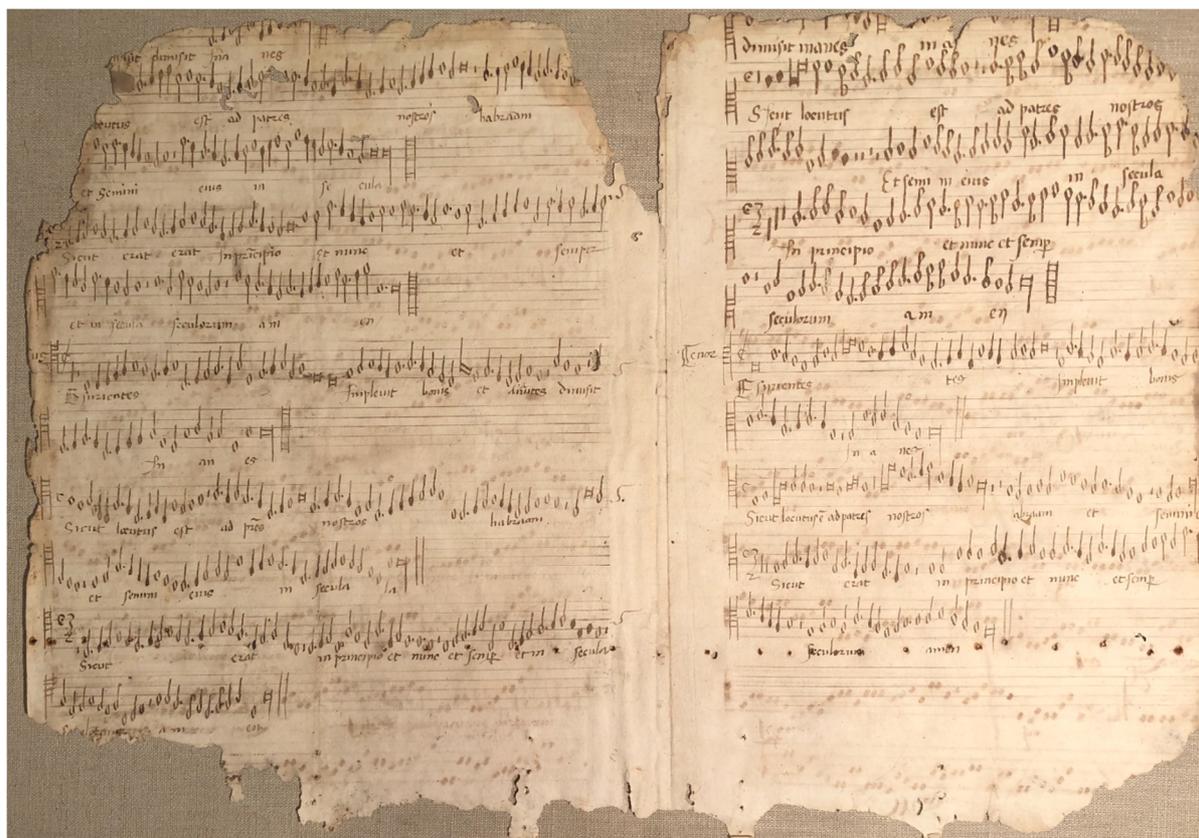


Figure 34 – I-Bsp, Fragment B, verso (ff. 2v°-1r°).

La dimension didactique du fragment B est prégnante. Toujours sur la Figure 34, on peut voir que l'encre et l'écriture des versets 8 à 12 dans le *Cantus* diffèrent sensiblement de celles des autres voix. Cette partie, destinée aux *voei bianche* des *clerici* de la *schola clericorum*, implique une notation rythmique plus élaborée, avec par exemple l'utilisation des fuses blanches à ce seul endroit de la source. Dans le « *Sicut locutus est* », le *Cantus* est écrit dans une prolation majeure tandis que les autres voix utilisent une prolation mineure. Par une équivalence de minime, usuelle en pareil cas, le *tactus* des enfants devient *inaequalis*. Les apprentis-chantres entrent sur leur 3^e perfection par imitation stricte de la voix de *Tenor*,⁴⁷ avec l'hémiole créée par des semibrèves encore imparfaites (*color prolationis*). Un temps d'adaptation et une certaine progressivité rythmique leur sont donc ici concédées. De plus, la proportion sesquialtère dans laquelle ils s'installent se ressent aisément grâce à la carrure des autres voix (voir Figure 35, ici à la page 34). Il reste que quelques aspérités harmoniques, bien qu'elles se résolvent rapidement, tranchent avec l'esthétique générale des autres versets.

⁴⁷ Le liturgiste reconnaît ici l'inflexion modale caractéristique de Sol plagal, omniprésente dans la mise en musique de tous les versets de ce *Magnificat*.

Figure 35 – Fragment B (verset 10) : pertinence didactique de l'augmentation rythmique au *Cantus*.

Autre élément didactique, les lignes mélodiques de ce *Magnificat* sont souvent contenues dans un ambitus de 6^{te}, facilitant ainsi la solmisation dans un contexte imitatif comme on peut l'entendre, par exemple, dans le « Sicut erat » (voir Figure 36).

Figure 36 – Fragment B (verset 12) : exemple de solmisation dans un contexte imitatif.

Cette œuvre confirme le rôle central de l'orgue dans la liturgie en ce qu'il improvise sans nul doute les versets impairs et accompagne probablement la polyphonie des versets pairs.⁴⁸ L'instrument construit à San Petronio entre 1470 et 1474 par Lorenzo Da Prato, prototype de l'orgue européen moderne, est à ce jour le plus ancien encore en fonctionnement au monde. Comme déjà évoqué, c'est le français Roger Saignand, de Dijon, qui a été le premier recruté à sa tribune en 1474. Il y a officié pendant près de cinquante ans. Les tessitures que le fragment B confère aux quatre

⁴⁸ Il s'agit là d'une pratique liturgique établie. Voir TAGLIAVINI, *Le rôle et le répertoire de l'organiste de la Renaissance en fonction de la liturgie* (1983) cit., p. 278 et note 50. Voir également MISCHIATI - TAGLIAVINI, *Gli organi della basilica di San Petronio* cit., p. 61. Toutes les considérations qui suivent s'agissant de l'emploi de l'orgue en lien avec le fragment B appuient fermement la proposition d'attribution de Hamm à un organiste de San Petronio (voir ici note 14).

voix sont relativement aigues.⁴⁹ Comme d'usage pour une polyphonie en 8^e mode, ce *Magnificat* a vocation à être exécuté à la 5^e inférieure, avec une lecture par b-mol.⁵⁰ Lorenzo da Prato avait du reste prévu la nécessité d'une telle transposition en incluant les touches nécessaires à un véritable *hexachordum molle* en dessous du *locus C fa ut* et en lieu et place de l'usuelle *ottava corta* (voir Figure 37). Alors que le diapason original de l'instrument est de 521 Hz,⁵¹ une comparaison entre le registre des voix écrites, transposées à la 5^e inférieure, puis restituées dans notre diapason moderne fait état de tessitures très confortables, pour toutes les parties, comme le montre le Tableau 8.



Figure 37 – Bologne, basilique de San Petronio, maître-autel et orgues (à gauche), clavier de l'orgue de Lorenzo da Prato, 1475 (à droite).

Tableau 8 – Tessitures restituées du fragment B tenant compte du diapason à 521 Hz de l'orgue de Lorenzo da Prato.

	tessitures notées	tessitures résultant d'une lecture par b-mol	tessitures approximatives restituées en 440Hz
<i>Cantus</i>	Ré ₃ – Mi ₄	Sol ₂ – La ₃	La ₂ /Si _{b2} – Si ₃ /Do ₄
<i>Contratenor altus</i>	Fa ₂ – La ₃	Si _{b1} – Ré ₃	Do ₂ /Ré _{b2} – Mi ₃ /Fa ₃
<i>Tenor</i>	Mi ₂ – Sol ₃	La ₁ – Do ₃	Si ₁ /Do ₂ – Ré ₃ /Mi ₃
<i>Bassus</i>	Do ₂ – Do ₃	Fa ₁ – Fa ₂	Sol ₁ /La ₁ – Sol ₂ /La ₂

⁴⁹ Les clés (Ut₄ / Ut₃ / Ut₃ / Ut₁) propres au mode de Sol pour limiter le recours aux lignes supplémentaire, en sont le corolaire direct. Cette combinaison est par ailleurs également utilisée par les fragments D et E, eux aussi en Sol.

⁵⁰ Voir N. MEEUS, *Mode et système. Conceptions ancienne et moderne de la modalité*, « Musurgia », IV, 1997, pp. 68-80 et plus particulièrement p. 69 où il évoque la recommandation d'Arnolt Schlick de transposer à la 4^e supérieure (c'est-à-dire à la 5^e inférieure).

⁵¹ Giovanni Spataro s'en plaindra d'ailleurs auprès de Pietro Aaron en 1521, précisément s'agissant du genre du *Magnificat* : « Pour répondre à la demande de Votre Excellence au sujet des *Magnificat*, [...] j'en trouve peu qui soient adaptés à notre chœur à cause de l'orgue, lequel est accordé trop haut ». Voir *A Correspondence of Renaissance Musicians*, éd. B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky et C. A. Miller, Oxford - New York, Oxford University Press - Clarendon, 1991, p. 232.

Bien qu'ils soient catalogués ensemble, chacun des cinq fragments possède ses propres caractéristiques et témoigne vraisemblablement de circonstances compositionnelles particulières. Le style musical qu'ils développent date clairement de la seconde moitié du XV^e siècle – et sont probablement postérieurs à 1464, date à laquelle la basilique San Petronio a été élevée au rang de collégiale. La relecture ici proposée a soulevé des questionnements notationnels, analytiques et contextuels croisés. Les œuvres contenues dans ces cinq fascicules étaient destinées à un effectif vocal, tel que celui dont disposait alors la basilique, non pas nécessairement large mais possédant une solide formation musicale. Composée des enfants de la *schola clericorum*, de chanoines et *mansionari* musiciens mais aussi de chanteurs professionnels de plus en plus nombreux, la formation pétronienne constituait alors l'ancêtre de la chapelle musicale rayonnante des siècles suivants.⁵² Sur la base des différents témoignages issus de l'analyse des fragments, les réflexions tendent à appuyer l'hypothèse d'une exécution à San Petronio et donnent l'illustration sonore de sa riche activité chorale : les solides compétences requises par les proportions rythmiques du fragment A, la dimension didactique du fragment B et son articulation à l'orgue, les particularités liturgiques du fragment C, la fidélité au manuscrit Q.16 du matériau emprunté par le fragment D et, enfin, le probable lien entre le fragment E et don Roberto d'Inghilterra. Les fonctions de *maestro di canto* et d'organiste impliquaient la composition, la copie des répertoires et la formation des *clerici*, ce qui laisse moins d'une dizaine de noms à potentiellement associer à ces folios du dernier tiers du XV^e siècle.⁵³ À cette époque, le jeune Spataro (1458-1541) a peut-être eu l'occasion d'entendre l'une ou l'autre de ces cinq œuvres sous les voûtes de la basilique, avant d'y imposer son propre style au début du siècle suivant.

⁵² L'auteur de ces lignes rédige actuellement une thèse sur les origines de la chapelle musicale de San Petronio au XV^e siècle, laquelle détaillera certains aspects ici discutés s'agissant des cinq fragments, inclura leur transcription intégrale et proposera quelques reconstitutions circonstanciées des passages lacunaires.

⁵³ Alors que Hamm évoquait Gregorio di Giovanni Tintore et Giovanni Pecora da Milano, nous avons choisi de visibiliser les figures de Roberto d'Inghilterra et Roger Saignand. Il convient de considérer aussi, *a minima*, tous les *maestri di canto* recrutés après Roberto et jusqu'à la fin du siècle : Matteo da Ferrara, Giovanni da Manzolino, Francesco da Ferrara, Fresco di Freschi et Gabriele Lunerio. Pour les dates d'activité de ces musiciens à la basilique, voir MISCHIATI - TAGLIAVINI, *Gli organi della basilica di San Petronio* cit., pp. 207 et 209.