



HAL
open science

À qui la faute ? D'une Brevis grammatica à l'autre (Venise, 1480 – Bâle, 1499)

Fañch Thoraval

► To cite this version:

Fañch Thoraval. À qui la faute ? D'une Brevis grammatica à l'autre (Venise, 1480 – Bâle, 1499). *Textus & Musica*, 2020, "Qui dit tradition dit faute ?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, 1. hal-02986024

HAL Id: hal-02986024

<https://hal.science/hal-02986024>

Submitted on 2 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

À qui la faute ? D'une *Brevis grammatica* à l'autre (Venise, 1480 – Bâle, 1499)

Par Fañch Thoraval

Publication en ligne le 15 octobre 2020

Résumé

The *Brevis grammatica* by Francesco Negri has long been noticed for being the first evidence of printed mensural notation adapted to classical scansion. Yet, the many discrepancies that can be observed between the rhythm of the music and the meter of the texts suggest a closer survey of their mutual relationship. In this respect, it is noteworthy that both music and texts were identically reproduced – or slightly altered – in all reprints of the grammar, but in the one edited by Jacob Wolff. Observing first the way printers behaved towards scansion and music, and discussing then the hypotexts of the grammar and its monodies, this paper intends to show that, in this context, the idea of mistake relies on the value given to the music. Though it could be either prescriptive or descriptive, it originally aimed at representing a major quality of poetical meter: its aural dimension.

Mots-Clés

Brevis grammatica, Francesco Negri, Jacob Wolff, scansion, prosodie classique, mètre saphique, chants humanistes.

Table des matières

D'une incohérence à l'autre : la *Brevis Grammatica* et ses réimpressions

— Le remaniement de Jacob Wolff

— Le continuum performatif de la strophe saphique

À l'origine d'un malentendu : du texte à l'image

— *Instrumenta et ὄργανα*

— Numeros et ῥυθμὸς

Notation descriptive, prescriptive et présentative ; d'une faute à l'autre, et retour

Texte intégral

Discutant des réimpressions de la fameuse *Brevis grammatica* de Francesco Negri parue à Venise en 1480 sous les presses de Theodor de Würzburg^[1], Edward E. Lowinsky manifestait un net pessimisme à l'égard des deux rééditions réalisées à Bâle en 1499 et 1500 par Jacob Wolff de Pforzheim^[2]. À ses yeux, l'imprimeur « était totalement étranger à la musique et à la théorie musicale », un point de vue que justifiait notamment l'inversion de certains vers sous la musique, jugée incohérente avec le nombre et l'accentuation des syllabes, et qui l'amenait à considérer le rythme et les intervalles des deux éditions bâloises comme « entièrement faux »^[3]. Ce faisant, Lowinsky reproduisait un trait récurrent d'une critique stemmatique dont la logique archétypale, adossée à cette sorte d'*Eigentlichkeit* poïétique qui sous-tend une large part de la tradition musicographique, implique qu'une source soit plus correcte que ses reproductions dont les variantes font nécessairement figure de corruptions. S'il est vrai que la musique et les textes imprimés par Jacob Wolff diffèrent singulièrement des leçons données par son modèle et ses diverses autres reproductions de la fin du xv^e siècle, la nature hautement problématique, sinon à bien des égards, erronée, de la source elle-même suggère cependant de dépasser cette acceptation de la faute comme altération diachronique d'un énoncé originel. Dans un contexte où l'idée de justesse n'est jamais assurée, force est de l'envisager comme un processus dynamique mettant en jeu chacune des parties de la transmission : un simple écart entre le produit et le reproduit dont la rectitude respective n'est à priori pas déterminée.

D'une incohérence à l'autre : la *Brevis Grammatica* et ses réimpressions

Célébrée pour témoigner, deux décennies avant l'*Odhecaton* d'Ottaviano Petrucci, des premières impressions mensurales en caractères mobiles (faisant toutefois l'économie des portées)^[4], la musique insérée par Francesco Negri dans la *Brevis Grammatica* l'est tout autant pour présenter les premières notations imprimées destinées à la scansion classique^[5], ce qui a pu inciter à la considérer comme une anticipation des *Melopoiaë* de Peter Treibenreiff (Tritonius) imprimées par Öglin à Augsbourg en 1507^[6]. Par ailleurs, il est très possible que Francesco Negri, auteur d'une *Musica praxis* aujourd'hui perdue et d'un bref exposé sur la musique dans les *Cosmodystychiæ libri XII* envoyés en 1514 à Léon X^[7], soit lui-même le concepteur de ces cinq monodies accompagnées de textes classiques. Déjà largement commentées, celles-ci ne nécessitent ici qu'un bref rappel. Formant l'essentiel de la section « harmonie » (fol. 75^v-78^v [206^v-209^v]) du cinquième chapitre du huitième livre consacré à la métrique et aux qualités de la poésie (*De metrica oratione & carminum qualitatibus*), chacune d'entre elles est définie comme les *numeri* de l'une des « cinq espèces de l'harmonie » : la première espèce, « héroïque et solennelle », servant à traiter des sujets des actes sérieux des dieux et des hommes, est supportée par des vers de Virgile (*Enéide*, chant I, v. 522-523) ; la seconde, « héroïque et martiale », relève des sujets guerriers et exploite le début de la *Guerre civile* de Lucain (*Pharsale*) ; la troisième, « élégiaque », est chantée pour les sujets malheureux associés à la mort et est formée de deux distiques d'Ovide (*Fastes*, VI, v. 771-772 et I, v. 71-72) ; la quatrième introduit les chants saphiques par la dernière strophe d'une célèbre ode d'Horace (*Odes*, I, v. 32) ; la cinquième enfin, qui sert aux « chants lyriques et dactyles, ainsi qu'à la prose élaborée avec des formules graves » est également basée sur une ode horatienne (*Odes*, I, v. 7).

Bien que la notation rythmique de ces *numeri* se réduise à quelques éléments prenant toutes les allures d'une notation métrique (brèves et semi-brèves suggérant des syllabes longues ou courtes ; longues et points d'orgue rappelant les césures et l'allongement des brèves ; points de division évoquant la séparation des pieds), on a plusieurs fois souligné qu'elle n'en reproduit pas exactement les propriétés. Tandis qu'Edward Lowinsky la décrivait comme un « curieux mélange de métrique et d'accentuation des paroles », Fiorella Brancacci suggérerait dans une étude plus récente que celle-ci serait une stylisation, voire même une simple évocation, de la scansion classique s'inscrivant dans le cadre d'une tradition de chant *ex tempore* caractéristique de l'humanisme italien et relativement distincte du projet pédagogique ultramontain^[8]. Il y a certainement beaucoup de vrai dans

cette dernière proposition qui, dans la mesure où elle s'appuie essentiellement sur l'étude de l'harmonie saphique, mérite pourtant d'être confrontée aux quatre autres « espèces » d'harmonie proposées par la grammaire. De fait, bien que les monodies signalent correctement la plupart des césures par un point d'orgue ou une longue, leur lien avec la scansion classique est plus ténu encore que ce que l'on a pu avancer jusqu'à présent (voir fig. 1a-d).

(a) harmonies héroïques (voir l'image au format original)

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 plus-quam ci-vi-li-a cam-pos Ius-que da-tum sce-leri ani-mus popu-lus-que po-ten-tem

(b) harmonie élégiaque (voir l'image au format original)

1480 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

1499

(c) harmonie saphique (voir l'image au format original)

1480 O de-cus phoe-bi da-pi-bus su-prae-mi Gra-ta tes-tu-do io-vis: & la-bo-rum. Dul-ce le-ni-men mi-hi cun-que sal-ve

1499

(d) harmonie lyrique (voir l'image au format original)

1480 Lau-dabunt a-lli cla-ram rho-don aut my-ti-le-nem Aut e-phe-sum lu-na-ri-sue co-yn-thi moe-ni-a

1499 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

Fig. 1a-d – Les cinq harmonies poétiques selon Francesco Negri (1480) et Jacob Wolff (1499).

Les *numeri* des deux harmonies héroïques ne reproduisent que partiellement les dactyles (ou leurs contractions en spondées) des hexamètres de Virgile et de Lucain. De manière particulièrement marquante, les pieds correctement rendus ne sont pas les mêmes dans les deux versions. Ceci vaut également pour l'harmonie élégiaque où les distiques d'Ovide, caractérisés par une juxtaposition d'hexamètres et de pentamètres dactyliques, ne sont pas systématiquement reproduits, de même que pour l'harmonie saphique qui ne retient que le premier trochée (peut-être marqué par le point de division) et le spondée final de l'ode horatienne, tout en développant assez curieusement l'adonique sans porter d'attention particulière à son schéma dactyle-spondée. Plus encore, l'harmonie lyrique n'a à peu de choses près aucun rapport avec l'alternance d'hexamètres et de tétramètres dactyliques attendue dans l'ode alcmanienne d'Horace. Prises dans leur ensemble, ces monodies témoignent ainsi d'une attitude quelque peu ambiguë : les allusions à des pieds élémentaires, tels que le dactyle ou le trochée, sont manifestes dans la plupart des cas, mais il arrive qu'elles soient totalement absentes ; de même, le rôle des points de division comme séparateurs de pieds apparaît satisfaisant dans le saphique, mais il est absolument inopérant dans les hexamètres où il sépare les deux brèves du dactyle, ce qui bien sûr n'a métriquement aucun sens. Ainsi, tandis que la seule observation du saphique avait permis d'affirmer, de manière assez convaincante, que la récurrence du pied trochaïque pouvait suffire à « répondre à l'exigence humaniste de reconnaissance immédiate de la quantité du mètre »^[9], on peut légitimement s'interroger sur la valeur, sinon le sens, de ces notations considérées dans leur ensemble.

Face aux problèmes soulevés par ces pièces, les rééditeurs de la *Brevis grammatica* ont adopté des attitudes nettement contrastées. Ils furent relativement nombreux puisqu'avant le xvi^e siècle, si l'on exclut deux références douteuses du *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, l'ouvrage fut réimprimé au moins à cinq reprises : à Strasbourg entre 1483 et 1486 par l'imprimeur de la *Vitas patrum* (s.n., s.d.), à Bâle vers 1485 par Michael Wenssler, à Paris en 1498 par Georg Wolf et Thielman Kerver, à Bâle de nouveau en 1499 et 1500 par Jacob Wolff, et enfin à Paris en 1501 par Guy Marchant^[10]. À ces impressions, il faut ajouter le prototype parisien de l'*Appendix vergiliana* de Jean Petit et Thielman Kerver qui réutilisa en 1501 sa matrice de 1498^[11] et le *Ludus Dianæ* présenté à Linz et imprimé à Nuremberg, toujours en 1501^[12]. Recourant toujours à la xylographie, ces éditions reproduisent pour la plupart l'essentiel de la musique originale en y ajoutant des portées, ce qui s'explique aisément par la flexibilité technique qu'offre la gravure en regard de la typographie. Toutefois, des détails notationnels comme les points y font l'objet d'une instabilité dont la portée est d'autant plus malaisée à évaluer que leur sens musical reste

incertain : presque systématiquement placés entre les semi-brèves, ceux-ci ont alternativement pu être interprétés comme des points d'augmentation ou de division. Alors qu'Edward E. Lowinsky reconnaissait dans ces omissions de simples erreurs d'impression, Fiorella Brancacci proposait, au moins en ce qui concerne les strophes saphiques, de les considérer comme des variantes dues à des usages locaux divergents^[13]. Ainsi, la suppression partielle des points dans l'édition parisienne de Kerver serait imputable à une volonté d'adapter un temps parfait en temps imparfait – l'enchaînement trochée-iambe devenant alors dactylique – qui trahirait une influence italienne (voir *infra*).

Pourtant, la simple absence ou présence de points ne suffit pas à trancher en faveur de l'une ou l'autre interprétation. De fait, si Jacob Wolff supprime l'ensemble de ces marqueurs rythmiques – on verra qu'il s'agit là d'un acte manifestement intentionnel –, les autres imprimeurs ne font preuve d'aucun systématisme apparent, conservant ou négligeant les points dans une même strophe. Il est à cet égard significatif que le seul mastic évident de l'*editio princeps* – un point imprimé à la suite de deux semi-brèves dans le troisième vers de la strophe saphique qui n'a aucun sens rythmique et est vraisemblablement dû à une inversion de caractères – est volontiers reproduit littéralement. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que cette même oscillation entre reproduction littérale du texte, quitte à en dupliquer les erreurs matérielles, et omission d'éléments potentiellement significatifs est également décelable dans la tradition manuscrite, par exemple dans un recueil acquis en 1484 par Raphaël de Marcatellis, fils illégitime de Philippe le Bon et abbé de Saint-Bavon à Gand^[14].

Le remaniement de Jacob Wolff

Quoiqu'elles semblent avoir été largement négligées, peut-être à cause de l'appréciation négative de Lowinsky, les éditions bâloises de Jacob Wolff font figure d'exception en regard des autres réimpressions. La musique, identique dans les deux versions de 1499 et 1500, y fait pourtant l'objet d'un profond remaniement que l'on ne peut, sans analyse préalable, considérer comme erroné. Les deux harmonies *héroïques* (fig. 1a) y sont réunies sous une nouvelle mélodie, entièrement recomposée. Contrairement à la version originale qui n'exprimait qu'inégalement la métrique des hexamètres de Virgile et Lucain, ceux-ci sont parfaitement rendus. Les quelques incohérences, évidemment imputables à la superposition de deux textes basés sur la même structure métrique mais comportant des nombres de syllabes différents, sont aisément résolues par la restauration des spondées en dactyles. De même, les strophes *élégiaques* (fig. 1b) ont fait l'objet d'un sérieux remodelage mélodique et rythmique qui reproduit très exactement les hexamères et

pentamètres dactyliques d'Ovide. L'harmonie saphique (voir fig. 1c) est quant à elle modifiée pour reproduire un schéma rythmique bien connu, déjà exploité par les compositeurs « franco-flamands » (voire « franco-italiens »)^[15], et qui constitue un motif récurrent de la *frottola* dont l'exemple le plus fameux est certainement l'*Integer vitæ* de Michele Pesenti imprimé par Petrucci en 1504 et 1509^[16]. Reconnaisant ce modèle dans le dactyle de l'*editio princeps*, Jacob Wolff n'avait qu'à convertir deux brèves de la seconde incise en semi-brèves et à supprimer les répétitions de l'adonique dont il ne conservait que la seconde itération, légèrement ornementée (l'apparition de cinq minimales au troisième vers est probablement due à une erreur de gravure). Il est à cet égard significatif que le *discantus* du *Ludus Dianæ* de 1501, bien que reprenant littéralement la mélodie de Francesco Negri transposée au ton inférieur, subit une réélaboration rythmique en tout point similaire à celle effectuée par Jacob Wolff^[17]. Enfin, le texte de l'harmonie lyrique (voir fig. 1d) est remplacé par une autre ode, toujours d'Horace, *Odi profanum volgus et arceo* (*Odes*, III, 1). Les raisons qui ont poussé l'imprimeur bâlois à modifier le texte en plus de la mélodie semblent évidentes. L'original est construit sur une strophe alcmannienne, c'est-à-dire une structure dactylique combinant hexamètres et tétramètres que la musique, on l'a dit, ignore totalement. Au contraire, l'ode de la nouvelle version utilise une strophe alcaïque, basée sur la combinaison de pieds iambiques et dactyliques. Or, la mélodie de Francesco Negri commence justement par deux iambs successifs, caractéristiques de l'alcaïque. Quoique Jacob Wolff ait également retravaillé la mélodie, il est assez plausible que cette particularité l'ait poussé à opter pour un nouveau texte répondant mieux à ces propriétés métriques.

Contrairement aux interventions des autres rééditeurs que l'on peine à qualifier d'accidentelles ou d'intentionnelles, celles des éditions bâloises ne doivent rien au hasard : ces dernières constituent bien, au moins sur le plan rythmique, de véritables « éditions revues et corrigées ». Aussi, alors qu'Edward E. Lowinsky avait vu chez Jacob Wolff un corrupteur de la source originelle, et bien que les motivations de la refonte mélodique restent à élucider, ce dernier considérait manifestement sa source comme un texte musical métriquement erroné qu'il convenait de corriger. Par ailleurs, ces corrections ne témoignent pas seulement d'une conscience aigüe de la métrique, mais également d'une conception propre de la notion d'harmonie. En effet, il n'est pas anodin que l'unique modification du texte poétique soit précisément mise en œuvre dans la seule harmonie qui, dans la version originale, ne fasse aucune allusion au mètre attendu, mais propose des éléments rythmiques correspondant à un autre mètre. Rythmiquement parlant, tout se passe comme si l'imprimeur bâlois s'était contenté d'ajuster le rythme à l'ensemble de la strophe lorsqu'il reconnaissait dans son modèle quelques pieds fondamentaux correspondant au mètre attendu, mais qu'il modifiait le texte (et non la musique) lorsque

ces évocations métriques faisaient défaut. En d'autres termes, il semble bien que l'imprimeur bâlois ait considéré le « mètre musicalisé » comme facteur déterminant de chaque espèce d'harmonie, et non le « mètre poétisé ». À cet égard, la présence en 1508 d'un Jacob Wolff, aux côtés de Mathias Hölderlin, dédicataire des *Carmina* de Sebastian Brant (Bâle, 1498 ; Strasbourg, 1498)^[18], et de l'imprimeur Johann Grüninger, parmi les membres de la *Sängergesellschaft* de Strasbourg est particulièrement suggestive^[19].

Pour autant, les corrections effectuées par Jacobus Wolff ne sont elles-mêmes pas dénuées d'ambiguïté. En effet, tandis que quatre des cinq espèces d'harmonie sont exprimées par des rythmes reproduisant littéralement une métrique classique dont la mise en œuvre musicale est essentiellement associée aux projets pédagogiques ultramontains, la cinquième, saphique, exploite une formule rythmique volontiers considérée comme un trait spécifique de la culture musicale péninsulaire. Selon une tradition que l'on peut faire remonter au moins aux éditions de *frottole* de Benvenuto Disertori^[20], celle-ci est en effet connue comme le « modèle saphique accentuel » et opposée au modèle classique quantitatif (on notera de ce point de vue la remarquable exception de l'ode néolatine *Musices septem* de Lancino Curtio mise en musique par Franchino Gaffurio en 1518^[21]). Il est très probable que cette lecture doive beaucoup aux théories de Francesco D'Ovidio qui, en situant l'origine de l'hendécasyllabe vernaculaire italien dans l'hendécasyllabe saphique, ont permis son ancrage géographique^[22]. Aussi, l'apparition de ce modèle rythmique quelques années plus tôt au nord des Alpes (par exemple dans l'*Historia de Rege Frantie* en 1495) est plus ou moins systématiquement expliquée par le séjour en Italie de personnages comme Konrad Celtis ou Jakob Locher. Il y a là un important paradoxe puisque selon cette grille de lecture, Jacob Wolff se serait comporté, dans le même geste éditorial, à quatre reprises comme un ultramontain, et une fois seulement comme un cismontain – ou comme un ultramontain rapportant son expérience italienne^[23]. Pourtant, s'il maîtrisait l'alcaïque classique, on peut difficilement postuler qu'il ignorait la métrique saphique, universellement connue, ne serait-ce que grâce à l'hymne à saint Jean qui sert fréquemment de modèle aux compositions néolatines. Dès lors, pourquoi donc combiner deux schémas aussi différents ? Par ailleurs, le fait que Wolff ait pu considérer les harmonies de Negri comme fautives invite nécessairement à un autre questionnement. Pourquoi ce dernier a-t-il introduit des rythmes aussi approximatifs dans un chapitre consacré à la poésie métrique (*De metrica oratione & carminum qualitatibus*), faisant suite à deux autres chapitres où sont exposées en détail les notions de quantité (sixième livre, *De syllaborum quantitatibus*) et d'accentuation (septième livre, *De syllaborum accentibus*) ? Même s'il reproduisait consciemment une tradition orale proprement italienne, le lieu et l'objet de la publication de ces mélodies apparaît quelque peu paradoxal.

Le continuum performatif de la strophe saphique

Afin de résoudre l'apparente incohérence des corrections de Jacob Wolff, il peut être utile de prendre quelque distance avec la grammaire de Francesco Negri et d'interroger un instant la polymorphie des réalisations musicales du mètre saphique à la fin du xv^e siècle. Un petit groupe de pièces, toutes composées à Nuremberg sur l'hymne *Regiæ stirpis soboles Sebalde* rédigée en 1493 par Konrad Celtis à la demande de son ami Sebald Schreyer^[24], témoigne justement d'une hétérogénéité qui n'est pas sans analogie avec le remaniement de la *Brevis grammatica* opéré par Jacob Wolff. Le rapprochement est d'autant plus marquant que l'hymne à saint Sebald a circulé conjointement au *Ludus Dianæ* qui, on l'a dit, retravaille la matière musicale de la *Brevis grammatica*^[25]. Bien que produites à la même période, dans la même région, pour le même propos, avec des références communes à l'hégémonique *Ut queant laxis*, ces trois pièces exploitent des modèles rythmiques assez distincts (on néglige ici l'adonique, identique dans les trois versions : dactyle et spondée). La première a été publiée en 1509 et pourrait être attribuée à Johannes Romming^[26]. Imprimée à la suite d'un exposé sur la strophe saphique (*De sapphici carminis genere ac auctore ; De carminis sapphici constitutione*), cette pièce s'inscrit dans un projet pédagogique évident que confirme l'élection de son auteur au rectorat de la Sebalder Schule à Nuremberg de 1510 à 1516^[27]. Aussi n'est-il pas surprenant d'y reconnaître le modèle saphique « quantitatif ». La seconde a été copiée entre 1498 et 1500 dans le manuscrit mus. 40021 de Berlin^[28]. Malgré les ornements du premier vers qui perturbent quelque peu la perception du modèle métrique, les seconds et troisièmes hendécasyllabes montrent indubitablement que celui-ci reproduit le schéma réputé « accentuel ». La troisième version de l'hymne est quant à elle copiée dans un manuscrit ayant appartenu à Sebald Schreyer (fig. 2). Il s'agit de la version monodique qui fut probablement chantée en août 1493 pendant l'office à saint Sebald pour lequel Konrad Celtis avait œuvré^[29]. Or, celle-ci possède des propriétés rythmiques assez étonnantes. Quoique l'on ait pu attendre des semi-brèves à la place des minimas, la pièce exprime une claire bichronie : la scansion de syllabes longues et courtes. Ainsi, en excluant la brève surnuméraire (sur « *stirpis* »), le premier hendécasyllabe est entièrement basé sur la forme « quantitative ». Mais, si la première moitié des deux derniers hendécasyllabes adoptent également la forme classique, la seconde fait curieusement apparaître la deuxième période de la forme dite « accentuelle ».

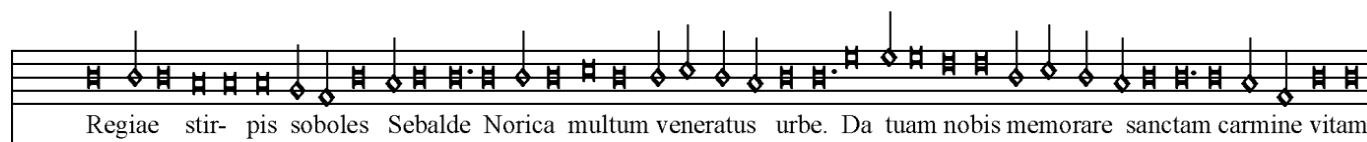


Fig. 2 – Un troisième modèle rythmico-métrique pour la strophe saphique (Nuremberg, ms. 1122, d'après Rudolf Gerber, « Die Sebaldus-Kompositionen », *Die Musikforschung*, vol. 2, n° 4, 1949, p. 116) (voir l'image au format original)

Ainsi, dans sa plus ancienne version, l'hymne à saint Sebald combine deux modèles rythmiques que l'historiographie tend pourtant à opposer comme les produits de traditions distinctes. Or, cette grille d'analyse impliquerait que le copiste du manuscrit de Sebald Schreyer ait d'abord à peu près correctement reproduit le mètre quantitatif, puis ait systématiquement commis une faute en introduisant le modèle accentuel dans les deux derniers hendécasyllabes. L'hypothèse est d'autant plus invraisemblable qu'il ne s'agit pas là d'une exception. Le même principe combinatoire peut s'observer en 1511 chez Johannes Cochlaeus, toujours à Nuremberg, dix-huit ans plus tard^[30]. Classiquement illustré par l'hymne à saint Jean, ce « *melos sapphicum* » est construit sur une structure plus difficilement identifiable puisque, adaptée au système mensural, elle joue sur l'ambivalence de la minime pointée qui, selon le contexte, exprime alternativement une valeur longue ou brève. Mais, une fois admise cette équivalence, sa relation avec l'hymne de 1493 est évidente. Le recours à cette forme particulière de saphique ne peut pourtant pas être imputable à une ignorance de la scansion classique : recteur de la Lorenzer Schule de 1510 à 1515, Johannes Cochlaeus ne pouvait ignorer le travail de Johannes Romming qui, actif de l'autre côté de la Pegnitz, utilisait à la même période la forme quantitative.

La confrontation des trois schémas métriques qui sous-tendent ces différentes pièces invite à ne pas considérer ces dernières versions comme des constructions hétérogènes combinant deux modèles fondamentalement étrangers qui d'une part structureraient les hendécasyllabes selon des logiques opposées (respectivement le pied et le temps imparfait), d'autre part seraient associés à des pratiques géographiquement déterminées. De fait, observées paradigmatiquement, les trois schémas s'avèrent beaucoup plus familiers que ne pouvait le suggérer leur organisation syntagmatique présumée : ceux réputés quantitatif et accentuel ne se distinguent respectivement de celui utilisé par Sebald Schreyer et Johannes Cochlaeus que par une unique valeur. Cette forme de saphique utilisée à Nuremberg à la fin du xv^e siècle constitue de ce fait un état intermédiaire, voire un véritable « chaînon manquant », entre les deux schémas traditionnellement opposés (fig. 3).

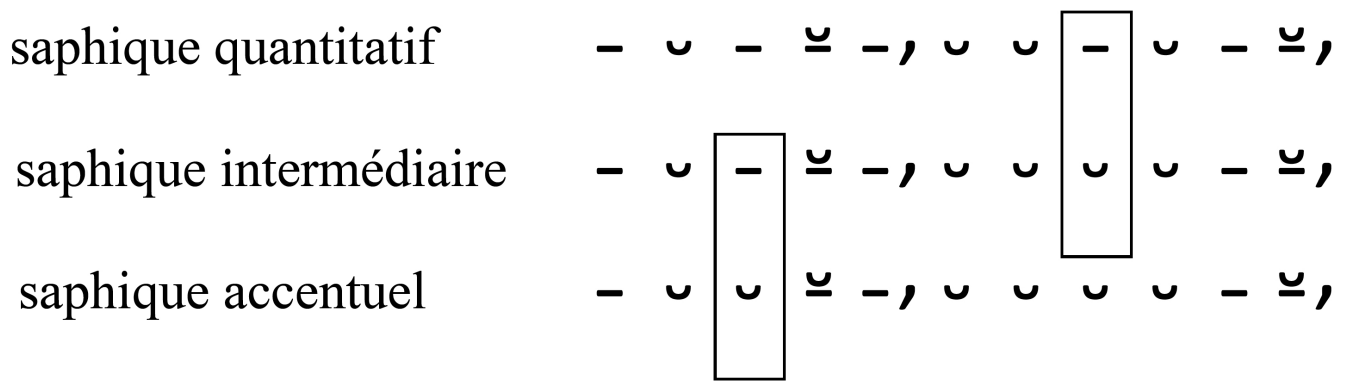


Fig. 3 – La continuité des trois schémas saphiques (voir l’image au format original)

Il serait abusif de développer une théorie phylogénétique sur la base de cette seule observation. En effet, alors que les trois formes sont documentées dans des périodes et des espaces homogènes, il n’est pas évident d’expliquer pourquoi le mètre saphique quantitatif aurait subi des altérations progressives pour aboutir à l’émergence du schéma accentuel. Ces mutations du mètre saphique permettant de faire correspondre la scansion au tactus, peut-être peut-on tout de même avancer une possible influence du système mensural. Quoiqu’il en soit, ce constat permet de nuancer la dichotomie radicale des deux modèles saphiques, ce qui oblige à s’interroger sur son corolaire fréquemment réitéré depuis quelques décennies : la supposée opposition entre pratiques proprement italiennes et germaniques. De fait, le cas de l’hymne à saint Sebald démontre qu’une telle opposition repose sur une conception trop univoque des transferts culturels, et surtout, sur des représentations politiques et intellectuelles qui n’avaient sans doute pas cours à la fin du xv^e siècle : en témoigne la large diffusion du modèle saphique « accentuel » en dehors de l’Italie^[31]. Plutôt que de traditions indépendantes, il semble bien que ces deux modèles du mètre saphique soient les deux extrêmes d’un continuum performatif dont la version « intermédiaire » de l’hymne à saint Sebald ne serait qu’une expression particulière.

Dès lors, rien ne permettant de penser que Jacob Wolff ait eu conscience d’exploiter des schémas métriques appartenant à des traditions distinctes, les corrections apportées à la *Brevis grammatica* en 1499 et 1500 s’avèrent beaucoup moins paradoxales qu’il n’y paraissait au premier abord : elles visent à conformer le texte original à un idéal classique, quelle qu’en soit la mise en œuvre formelle, où n’opère probablement aucun critère national. De ce point de vue, les éditions bâloises peuvent être beaucoup plus légitimement considérées comme précurseurs éditoriaux des *Melopoia* de Tritonius que l’*editio princeps* qui, au mieux, se limite à évoquer les pieds poétiques. Mais en résolvant ce premier paradoxe, on ne peut éviter de soulever une nouvelle question. Si Jacob Wolff considérait les harmonies de Francesco Negri comme des textes musicaux devant exprimer la métrique classique, que pouvaient-elles représenter pour leur auteur ?

À l'origine d'un malentendu : du texte à l'image

Fiorella Brancacci semble la première avoir relevé l'ambivalence que revêt le terme *harmonia* sous la plume de Francesco Negri^[32]. Le texte introductif de cette section de la *Brevis grammatica*, dont elle identifie une variante dans la *Cosmodystychia* de 1514, introduit en effet cette notion dans le cadre classique de la *musica mundana* boécienne, mais, dès la seconde phrase, lui confère un sens plus directement orienté vers la *musica instrumentalis*. Les mélodies de Francesco Negri auraient ainsi une valeur résolument pragmatique qui reflèterait la pratique exécutive des contemporains de l'auteur :

Harmonia est musicæ pars, quæ cæli 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 quæ ad poetam pertinet in duas partes divisa est in instrumentalem scilicet & vocalem. Instrumentalis harmonia in cythara, barbito, lyra, testudine & similibus versatur. Decet enim vatem habile poeticæ instrumentum habere quo modulante carmina condant, ad priscorum imitationem poetarum qui sine melo nullum versum componebant. Carmina enim a canendo ideo dicta sunt, quia nisi decantata fuerint, divinum nomen: in turpissimum foedissimumque convertunt. Vocalis harmonia in voce consistit qua composita carmina decantantur [c1]
[33]

L'harmonie est une partie de la musique qui organise l'assemblage des cieux et ce globe terrestre, ainsi que tout ce qui y est contenu, selon un ordre déterminé et comme par le mètre. Sans quoi, tous les instruments que nous utilisons, et même les concerts [concentus] des voix, n'existeraient pas. Ainsi, l'harmonie qui concerne le poète est divisée en deux parties, à savoir [l'une] instrumentale et [l'autre] vocale. L'harmonie instrumentale s'applique à la cithare, au barbiton, à la lyre, au luth et à tout ce qui y est semblable. Il convient en effet que le poète ait un instrument approprié à la poésie, grâce auquel il puisse élaborer musicalement des poésies chantées, à l'imitation des poètes antiques qui ne composaient aucun vers sans mélodie. Ainsi, les « carmina » tirent leur nom de « chanter » pour cette raison que si elles ne sont pas chantées, elles transforment le nom divin en [une chose] difforme et hideuse. L'harmonie vocale relève de la voix par laquelle sont chantés les poèmes composés.

Jouxtant une série de textes classiques notés, l'objet de cette introduction semble, au premier abord, tout à fait explicite. La description d'un instrumentarium, l'évocation du concert des voix, l'insistance sur la dimension nécessairement musicale de la métrique antique, figurent autant d'appels à ne pas déclamer la poésie, mais à la chanter accompagnée du

luth, de la *lira da braccio*, ou de tout autre instrument à cordes. On pourrait donc penser que ces monodies fonctionnent dans l'édition originale comme des schémas standardisés permettant l'exécution musicale du texte. Elles joueraient ainsi un rôle analogue à celui des fameux *Modi de dir* [ou] *cantar sonetti* imprimés par Petrucci dans les recueils *Frottole III à VI* qui offrent une matrice neutre permettant de chanter n'importe quel sonnet, dont elles différeraient toutefois par l'intention : l'approximation ou l'absence d'expressions métriques implique en effet une pratique musicale semblable, et en aucun cas identique, à celle de son modèle. Pour paraphraser une formule célèbre, ces monodies médiatiseraient donc une pratique exécutive qui serait vis-à-vis de celle des anciens *das Gleiche*, et jamais *das Selbe*.

Instrumenta et ὄργανα

Toutefois, moins anodine qu'il n'y paraît, la définition que donne Francesco Negri de l'harmonie, et tout particulièrement celle de l'harmonie instrumentale, suggère une interprétation plus nuancée de cette introduction. Tandis que toutes les sections du huitième livre adoptent un ton particulièrement technique et descriptif, celle-ci est caractérisée par une tournure narrative qui tranche avec l'ensemble. Or, les commentateurs des monodies de la *Brevis grammatica* ne semblent pas avoir pris en compte que les premières lignes de ce texte sont constituées de trois emprunts au *De generibus metrorum* de Niccolò Perotti, un petit traité de métrique imprimé à Bologne en 1471^[34], mais sans doute rédigé entre 1453 et 1454 à la même période que son *De metris*^[35].

Metri origo a deo immortalis est, qui compagem hanc cæli & hunc terrarum orbem omniaque in his contenta certa ratione & quasi metro disposuit. Harmoniam enim in cælestibus terrenisque rebus nemo esse dubitat. Nam quo pacto consisteret universum nisi certa ratione & præfinitis numeris ageretur? Instrumenta quoque omnia quibus utimur mensura quadam hoc est metro fiunt. Quod si in certis [sic] rebus hoc accidit, quanto magis in oratione quæ cunctas complectitur. Et enim pedestris quoque oratio armoniam habet, quod facile perspicitur, cum orationum alia solutior sit alia numerosior. Verum tamen magis hæc poetarum propria est quibus & in figuris & in varietate verborum & in fabulis & in cæteris rebus ex quibus armonia fieri solet & maior copia est & licentia uberior. Iccirco non immerito maiores nostri carmine potius quam pedestri oratione delectati sunt quod in carmine armonia sit. Armonia autem musicæ pars est, cuius quæ dignitas sit: qui splendor: quæ pulchritudo nemo dubitat. Qua propter

metrum optimum esse fateri licet vel ideo quod sub musicæ sit, cuius gloriam ut Homerus inquit οίον ακούομεν ουδέ τι ίδμεν.

L'origine du mètre est due à l'immortel Dieu qui a organisé l'assemblage de ces cieux et de ce globe terrestre, ainsi que de tout ce qui y est contenu, selon un ordre déterminé, et comme par le mètre. En effet, nul ne doute qu'une harmonie se trouve dans les choses célestes et terrestres. En effet, comment serait-il possible que l'univers se tint s'il n'était sous l'action d'un ordre déterminé et de nombres préétablis ? Tous les instruments que nous utilisons résultent d'une certaine mesure, c'est-à-dire du mètre. Si ceci advient dans les choses déterminées [sic], ce l'est à plus forte raison pour le discours, [puisque] tout y est compris. En effet, la prose elle aussi possède une harmonie, ce qui peut aisément être reconnu, étant attendu qu'elle peut être [métriquement] plus déliée ou plus rythmique. Mais elle est plus caractéristique des poètes chez qui il y a une plus grande abondance et une plus riche liberté dans les figures, dans la variété des mots, dans les fables et dans les autres éléments à partir desquels l'harmonie a coutume de naître. Ainsi, ce n'est pas sans raison que nos ancêtres se délectaient de poésie plutôt que de prose, puisque qu'il y a [plus] d'harmonie dans la poésie. L'harmonie est une partie de la musique qui a une dignité, une magnificence et une beauté dont nul ne doute. C'est pourquoi on peut affirmer que le mètre est supérieur, ou bien encore qu'il est assujéti à la musique dont, comme le dit Homère, « nous n'entendons que la renommée, mais nous ne savons rien » [Iliade, II, v. 486].

Il est remarquable que Francesco Negri ait d'une part évacué toute référence à la variété poétique, étroitement liée à l'harmonie poétique chez Niccolò Perotti, et d'autre part entièrement déplacé l'objet du propos en remplaçant l'origine divine du mètre par l'harmonie « musicale ». Ce n'est pas la substitution de Dieu par la musique qui doit ici retenir l'attention, mais le changement de perspective dans un cadre commun, la *musica mundana*. Dans le *De generibus metrorum*, il s'agissait de montrer que l'harmonie étant la conséquence du bon agencement du monde dont le mètre (ou la mesure) est le principe générateur, cette même harmonie ne pouvait que résider dans la poésie métrique qui, par-là, manifestait sa supériorité. Inversement, le mètre joue un rôle mineur dans le montage réalisé dans la *Brevis grammatica* où il se trouve cantonné à sa dimension céleste et mondaine, sans mention aucune de son lien à la poésie. C'est au contraire l'harmonie « musicale » qui, en tant que de principe organisateur du monde, est avancée comme condition d'existence d'instruments tels que le luth ou de la consonance vocale.

Or, en conférant une valeur résolument musicale (dans son acception moderne) à la notion d'*instrumentum*, Francesco Negri changeait profondément le sens que lui donnait sa source pour qui le propos était beaucoup plus globalisant. En effet, ce passage du *De*

generibus metrorum s'avère lui-même être la traduction latine, à peu près littérale, d'un fragment de Longin introduisant l'*Enchiridion peri metrôn* (Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων) d'Héphestion d'Alexandrie^[36]. Ces *instrumenta* qui résultent du mètre y sont mentionnés sous l'expression « et les *organa* que nous fabriquons sont tous avec mesure » (« Καὶ τὰ ὑφ' ἡμῶν δὲ κατασκευαζόμενα ὄργανα μέτρῳ πάντα γίνονται »). Quoique le passage de *κατασκευάζω* à *utor* reste difficilement explicable au-delà du champ sémantique de l'« objet fabriqué », Perotti a très classiquement traduit *ὄργανα* par *instrumenta*, sans par là modifier le sens du texte original dont l'objet, loin de se restreindre à la sphère organologique, était d'affirmer que l'ensemble de la production humaine est organisée par un ordre préétabli, *ὄργανα* étant alors plus ou moins synonyme d'*έργα* (ouvrage, œuvre). Comme on l'a dit, cette assertion permettait dans un second temps d'affirmer que le travail poétique est lui-même régi par cet ordre universel et, à ce titre, peut se montrer harmonieux.

Le propos de Francesco Negri qui donnait à l'harmonie instrumentale (et vocale) une dimension éminemment performative – le chant accompagné de bas instruments à cordes – trouve donc son origine dans l'affirmation que les instruments, au sens fort de production humaine, résultent du mètre dont procède l'harmonie universelle. Mais l'ampleur du basculement conceptuel opéré par Negri sur la base de l'équivalence entre *ὄργανα* et *instrumenta* interdit d'y voir un acte accidentel ou fortuit : il est en effet difficile de croire que l'auteur de la *Brevis grammatica* ait ignoré le sens premier du terme *instrumentum*. Dès lors, quoique Negri n'ait sans doute pas eu conscience de retravailler un texte de Longin par l'intermédiaire de Perotti, et bien qu'il n'y ait pas de raison de rejeter la valeur « moderne » que prend l'harmonie instrumentale dans la grammaire, celle-ci doit être comprise dans sa relation intertextuelle au couple *ὄργανα-έργα*.

Numeros et ῥυθμός

Du fait de ce surprenant déplacement sémantique, la terminologie exploitée pour désigner les mélodies s'avère hautement problématique : il ne s'agit ni de *cantus*, ni de *carmina*, ni de *cantica*, mais bien de *numeri*. Ces numéros qui sous-tendent les harmonies s'inscrivent bien évidemment dans la lignée de Cicéron qui avait utilisé ce terme pour traduire le grec ῥυθμός (*De l'orateur*, 67). Sous sa plume, le rythme devenu numéro est l'expression de la bonne organisation des périodes d'un texte, qu'il soit oratoire ou musical, ou plutôt, en prose ou métrique^[37]. Aussi, l'ambivalence du terme interdit d'évaluer sa portée exacte car il peut désigner indifféremment l'agencement du texte, de la musique ou des deux. Tout du moins, peut-on affirmer que la notation musicale ne se réduit ici pas simplement à

l'expression du chant. Cette indétermination avait justement été la cible de Quintilien qui préférait conserver la notion de *rhythmus* pour désigner l'agencement musical et ainsi le distinguer du *numerus* qu'il réservait à l'agencement verbal (*Institution oratoire*, IX, 4). Il est à priori difficile de déterminer si, en utilisant le terme *numeros*, Francesco Negri se référait à Cicéron ou Quintilien, mais l'attitude de Jacob Wolff, dont on a montré plus haut qu'il s'était basé sur la musique, et non sur le texte, pour déterminer la nature formelle des harmonies, montre pourtant combien l'appréciation du terme est cruciale.

La position que Negri a assignée à ces *numeri* dans son exposé est à cet égard particulièrement explicite (fig. 4). Quoique défini et structuré au début du huitième livre, l'exposé sur la poésie métrique, la *metrica oratione*, s'étend jusqu'au dixième livre. Ses trois principales composantes se répartissent de manière assez inégale. La première est consacrée à la *poétique*, c'est-à-dire aux règles et aux propriétés du texte métrique, et occupe les huitième et neuvième livres. Les deux autres sont réunies dans le dixième livre et traitent respectivement du *poème*, c'est-à-dire des circonstances et conditions de sa mise en œuvre, autrement dit de sa performance, et de la *poésie*, c'est-à-dire sa réalisation concrète, produit des deux précédents. Dans l'arborescence argumentative de la *Brevis grammatica*, l'harmonie apparaît en quatorzième position sous une rubrique bien particulière : les « *metri accidentia* », les « accidents du mètre » qui développent une liste déjà mise en place par Perotti^[38] et désignent ce qui n'appartient pas à sa substance ; sa concrétude ou ses contingences. Les caractéristiques de ces « *metri accidentia* » sont elles-mêmes divisées en deux parties que signale le passage du huitième au neuvième livre. Les quatorze premières concernent essentiellement des notions qualitatives liées à la structure interne du mètre : *junctura* (combinaison des pieds), *figura* (le degré d'homogénéité des combinaisons), *depositio* (catalexe), césures, etc. À ces considérations micro-structurelles, succèdent les deux dernières catégories, le genre et l'espèce du mètre, c'est-à-dire ses caractéristique macro-structurelles : la formation et la typologie des strophes qui déterminent leur variété. Or, les *numeri* de l'harmonie apparaissent bien dans la section consacrée aux qualités du mètre, et non pas dans celle traitant de son agencement (neuvième livre), et moins encore dans celle décrivant les conditions de son exécution (dixième livre) où l'on trouve effectivement des descriptions de chants lors de représentations théâtrales.

Lib.	Cap.	Fol.		
VIII	1	y ⁱ	<i>De metrica oratione & carminum qualitativibus</i>	Metrica oratio
	2	y ⁱ y ⁱ -y ⁱⁱ y ⁱⁱ -y ⁱⁱⁱ y ⁱⁱⁱ -y ⁱⁱⁱⁱ y ⁱⁱⁱⁱ -z ⁶		
	3	z ⁷		
	4	z ⁷ z ⁷ z ⁷ -z ⁷ z ⁷		
	5	z ⁷ z ⁷ -z ⁸ z ⁸ -z ⁸ z ⁸ -& _i		
		& _i -& _i		[interpolation de 15.1b-16.4]
		γ ⁱ -γ ⁱⁱ γ ⁱⁱ -γ ⁱⁱⁱ γ ⁱⁱⁱ γ ⁱⁱⁱ γ ⁱⁱⁱ -γ ⁱⁱⁱⁱ γ ⁱⁱⁱⁱ -γ ⁱⁱⁱⁱ γ ⁱⁱⁱⁱ γ ⁱⁱⁱⁱ -γ ¹⁵ γ ¹⁵ γ ¹⁵ γ ¹⁵ -γ ¹⁸		4 Depositio 5 Cesura 6 Colon 7 Tempus 8 Mensura 9 Ordo 10 Magnitudo 11 Appelatio 12 Symphonesis 13 Modus 14 Harmonia 15 Genus 15.1 Iambicum carmen 15.1a vetus carmen 15.1b novum carmen iambicum 15.2-15.18 [héroïque-mixte] 16 Species 16.1-4 [iambique, héroïque, dactylique, anapestique] 16.5-20 [trochaïque, etc.]
IX	1	γ ¹⁸ γ ¹⁸ γ ¹⁸ & _i -& _i & _i -& _{iii}	<i>De genere et specie metri: ac carminum varietate</i>	
	2	& _{iii}		
	3-6	& _{iii} -γ ₁		
	7-22	R ₁		
X	1-11	aa ⁶ -dd ₁		
	12	dd ₁		

Fig. 4 – L’harmonie dans la structure argumentative de la *Brevis grammatica* (voir l’image au format original)

Il faut donc conclure d’une part que ces harmonies n’ont pas trait à la constitution des strophes ; d’autre part, qu’elles ne procèdent pas d’un discours sur la performance de la poésie. Comme le montre leur présence à la fin du huitième livre, elles relèvent au contraire d’une qualité concrète du mètre : sa dimension aurale qu’il convient de distinguer de sa dimension performative. C’est bien l’idée d’une propriété sonore et musicale qui est exprimée ici, et non le son ou la musique. Ainsi, il semble que si Francesco Negri a eu recours à une notation musicale pour prolonger un texte revendiquant le lien entre poésie métrique et *musica instrumentalis*, ce n’est pas pour définir les modalités de réalisation de cette dernière, mais montrer, pour *présenter*, le fait que l’harmonie du mètre est une harmonie musicale. Une manière de signifier ce que la formulation verbale, et à fortiori la prose échoue à saisir : une icône, une image-musique. Une réalité que la parole écrite peut dire, mais que seule la notation musicale peut être.

Notation descriptive, prescriptive et présentative ; d'une faute à l'autre, et retour

Si cette remise en question de la nature performative du texte musical ne permet toujours pas d'expliquer les raisons qui ont poussé Francesco Negri à publier des mélodies dont le rythme est métriquement incohérent, elle définit au moins le cadre intellectuel qui lui a permis de produire de telles incohérences. Dans la mesure où il pourrait avoir eu recours à la notation pour *présenter* une propriété musicale, et non *constituer* un texte musical, rien ne l'obligeait à reproduire le mètre de la scansion ; mais il faut l'avouer, rien ne le lui interdisait non plus sinon, peut-être, la réticence dont certains musiciens italiens ont pu témoigner face à l'assujettissement de leur « libre arbitre » aux règles de scansion ^[39]. Quoiqu'il en soit, ce déplacement de la valeur de la notation musicale dans la *Brevis grammatica* a des conséquences non négligeables sur l'appréciation de sa nature fautive ou correcte.

Il est frappant d'observer que si les rééditeurs de la grammaire se sont attachés à rectifier l'insertion du passage du neuvième livre dans le huitième livre, leur immense majorité a reproduit la musique sans la questionner. Jacob Wolff, ayant manifestement perçu la notation rythmique comme une notation métrique erronée, est le seul à avoir adopté à son égard une démarche éditoriale active ^[40]. Or, ceci implique qu'il considérait la notation originale comme la *prescription* d'une alternance de brèves et de longues conforme à la scansion des strophes poétiques. Mais ce faisant, il commettait lui-même une faute car il introduisait dans le huitième livre un texte musical qui, dans la mesure où il relève de la morphologie métrique macro-structurelle, aurait dû être intégré au neuvième livre. À posteriori, ce malentendu permet donc de réhabiliter le jugement négatif qu'Edward E. Lowinsky avait porté sur Jacob Wolff... Plus encore, l'interprétation de Fiorella Brancacci qui propose de voir dans ces harmonies la *description* notée d'une pratique improvisée communément répandue, pose le même problème. Selon cette lecture, les mélodies auraient dû apparaître dans le dixième livre, plus précisément dans la rubrique *cantica* du quatrième chapitre qui décrit les conditions d'exécution de la poésie métrique.

À cinq siècles d'intervalle, les valeurs que ces différents lecteurs ont conférées aux *numeri* de Francesco Negri reproduisent étonnamment la distinction entre « notation prescriptive » et « notation descriptive » que Charles Seeger avait énoncée en 1958 ^[41]. En cela que l'une et l'autre relèvent du domaine performatif, elles s'opposent à cette notation que l'on pourrait qualifier de « présentative » ressortant plutôt de l'ordre iconique. Il semble que c'est précisément dans l'interaction de ces trois valeurs que doit s'analyser la notion de

faute dans la transmission de la notation musicale de la *Brevis grammatica* qui, selon le cas, peut paraître corruptible ou perfectible : considérée comme prescriptive, la notation originale apparaît nécessairement fautive ; considérée comme descriptive, elle se désengage entièrement de la question (ses apparentes incohérences ne sont que le reflet d'idiosyncrasie coutumières) ; considérée comme présentative, elle trouve alors sa pleine rectitude. Dans cette perspective, la faute relève moins de la teneur du texte, que de la valeur qui lui est accordée ; elle ne vaut que dans la mesure où celle-ci a été définie, et non parce qu'elle s'écarterait d'une vérité transcendant le document.

Documents annexes

Fig. 1-a : harmonies héroïques

Fig. 1-b : harmonie élégiaque

Fig. 1-c : harmonie saphique

Fig. 1-d : harmonie lyrique

Fig. 2 – Un troisième modèle rythmico-métrique pour la strophe saphique (Nuremberg, ms. 1122, d'après Rudolf Gerber, « Die Sebaldus-Kompositionen », *Die Musikforschung*, vol. 2, no 4, 1949, p. 116)

Fig. 3 – La continuité des trois schémas saphiques

Fig. 4 – L'harmonie dans la structure argumentative de la *Brevis grammatica*

Notes

[1] Cet article est grandement redevable à Bonnie Blackburn dont les conseils avisés et la relecture, aussi attentive que critique, ont été précieux. Il doit également beaucoup à Aline Smeesters qui a corrigé et amendé les traductions du latin, ainsi qu'à Louise Willocx et Charles Doyen qui ont effectué la traduction et la transcription du grec. Que leur indispensable érudition et leur généreuse disponibilité soient ici vivement remerciées.

[2] *P. Francisci Nigri A. Veneti sacerdotis: artiumque doctoris: brevis grammatica ad splendidissimum equitem Leonardum Bottam: pro serenissimo duce mediolani: apud*

illustrissimum venetorum senatum oratorem facundissimum, Venise, Theodor von Würzburg, 1480 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 168) ; *P. Francisci Nigri A. veneti sacerdotis: artiumque doctoris brevis grammatica ad splendidissimum equitem Leonardum Bottam: pro serenissimo duce mediolani: apud illustrissimum venetorum senatum oratorem facundissimum*, Bâle, Jacob de Pforzheim, 1499, rééd. 1500 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc.c.a. 1670 et 4 Inc.c.a. 1796).

[3] « *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* » (« On peut affirmer en toute confiance que l'imprimeur de l'édition bâloise de 1499, bien qu'il ait placé les notes sur des portées, était totalement étranger à la musique et à la théorie musicale. Il mélange les vers, plaçant la seconde ligne de *O regina novam* sous la mélodie de la première ligne de *Bella per hermatios*, et inversement, bien que le nombre et les accents des syllabes diffèrent. Des erreurs similaires apparaissent ailleurs. Dans de nombreux cas, le rythme et les intervalles sont entièrement faux »), Edward E. Lowinsky, « Humanism in the Music of the Renaissance », rééd. dans Bonnie Blackburn (éd.), *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 154-218 : ici p. 160, n. 21.

[4] Maria Przywecka-Samecka, « Problematik des Musiknotendruckes in der Inkunabelzeit », *Gutenberg-Jahrbuch*, 1978, p. 51-56 : ici p. 53 ; Mary Kay Duggan, « Notendruck », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, éd. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1997, Sachteil, vol. 7, col. 433-442 : ici cl. 439.

[5] Voir entre autres Henry Thomas, « Musical Settings of Horace's Lyric Poems », *Proceedings of the Musical Association*, 46^e session, 1919-1920, p. 73-97 : ici p. 79 ; Giovanni Mercati, « Pescennio Francesco Negro Veneto protonotario apostolico », *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, Vatican, Biblioteca apostolica vaticana, 1939 (Studi e testi, vol. 91), vol. 2, p. 24-109, *passim* ; Édith Weber, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Paris, Klincksieck, 1974, vol. 1, p. 132-134 et 164-167 ; Lowinsky, « Humanism in the Music of the Renaissance », p. 158-61 ; Thomas K et Karl-Günther Hartmann, « Ode II » (Die humanistische Ode), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, éd. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1997, Sachteil, vol. 7, col. 562-567 ; Carmen Lozano Guillén, « Franciscus Niger y la Gramática exegetica », *Humanistica Lovaniensia*, vol. 46, 1997, p. 1-12 ; ead., « La métrica en la gramática del siglo xv: Niger y Nebrija », *Nuevas aportaciones a la historiografía lingüística*, Madrid, Arco Libros, vol. 2, 2004, p. 979-989 ; Fiorella Brancacci,

« Dal canto umanistico su versi latini alla frottola. La tradizione dell'ode saffica », *Studi musicali*, 34/ 2, 2005, p. 267-318.

[6] *Melopoiaë sive harmoniaë tetracenticaë super xxii genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 291). Cf. Rochus von Liliencron, *Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des xvi. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887 ; Giuseppe Vecchi, « Dalle “Melopoiaë sive Harmoniaë tetracenticaë” oraziane di Tritonio (1507) alle “Geminæ undeviginti odarum horatii melodiaë” (1552) », *Memorie della Accademia delle scienze dell'istituto di Bologna*, vol. 8, 1960, p. 101-124.

[7] *Cosmodystychiaë libri XII* (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3971). Cf. Alberto Gallo, « La trattatistica musicale », *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, éd. Arnaldi Girolamo et Pastore Stocchi Manlio, vol. 3, n° 3, Vicenza, Neri Pozza, 1981, p. 297-314 : ici p. 312-313.

[8] Lowinsky, « Humanism in the Music of the Renaissance », p. 159 ; *Brancacci*, « Dal canto umanistico », p. 272.

[9] *Brancacci*, « Dal canto umanistico », p. 278-279.

[10] Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, M27071, M27074, M27077, M27079 et M27086. M27084 (Rome, Johannes Philippus de Lignamine) renvoie peut-être à la *Rudimenta Grammatica* de Perotti ou à un donat ; M27085 (Venise: Johannes Rubeus) correspond sans doute à une édition du *Modus epistolandi* du même auteur.

[11] *Vergiliana opuscula familiariter exposita*, Paris, Thielman Kerver, 1501 (Paris, Bibliothèque nationale de France, RES 4-Z DON-205 (31,3)). Thomas, « Musical Settings of Horace's Lyric Poems », p. 79, semble le premier avoir repéré cette réutilisation.

[12] Konrad Celtis, *Ludus Diane in modum comedie coram Maximiliano Rhomanorum Rege Kalendis Martijs [et] Ludis saturnalibus in arce Linsiana danubij actus*, Nuremberg, Hieronymus Hölzel, 1501 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1551). Cf. Rénatus Pirker, « Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der vierstimmigen Humanistenode », *Musicologica austriaca*, vol. 1, 1977, p. 136-153 ; Franz Josef Worstbrock (éd.), *Deutscher Humanismus 1480-1520: Verfasserlexikon*, Berlin, Walter de Gruyter, 2005, vol. 1, n° 2, p. 410-411 ; Cora Dietl, *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum*, Berlin, Walter de Gruyter, 2005, p. 190-195.

[13] Cf. Lowinsky « Humanism in the Music of the Renaissance », p. 159-160 et *Brancacci*, « Dal canto umanistico », p. 273, n. 13, 178 et 285.

- [14] *Opusculum scribendi litteras Francisci Nigri, e.a.* (Gand, Universiteitsbibliotheek, BHSL.HS.0112), fol. 76^v-77. Cf. Albert Derolez, *The library of Raphaël de Marcatellis, abbot of St. Bavon's. Ghent. 1437-1508*, Gand, Story-Scientia, 1979, n° 27.
- [15] Thomas Schmidt-Beste, « Verse metre, word accent and rhythm in the polyphonic hymn of the fifteenth century », *Studi musicali*, vol. 28, n° 2, 1999, p. 363-396 : ici p. 369-372 ; Id., *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, 2003, p. 478 sq.
- [16] *Frottole libro primo*, Ottaviano Petrucci, Venise, 1504, fol. 44 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 878-1/9) et Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro primo*, Venise, Ottaviano Petrucci, 1509, fol. 36 (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, SA.77.C.25). Cf. entre autres Francesco Luisi, *Del cantar a libro ... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento*, Torino, Edizioni Rai radiotelevisione italiana, 1977, p. 325-351 et 401-413 ; Lowinsky, « Humanism in the Music of the Renaissance », p. 163-165 ; Schmidt-Beste et Hartmann, « Ode II », col. 563-564 ; Brancacci, « Dal canto umanistico », p. 290-291.
- [17] Pirker, « Beiträge zur Entwicklungsgeschichte », p. 138.
- [18] *Varia Sebastiani Brant carmina*, Bâle, Johann Bergmann de Olpe, 1498 et Strasbourg, Johann Grüninger, 1498 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Inc.c.a. 1480 et 4 Inc.c.a. 1479).
- [19] Cyriacus Spangenberg, *Von der Musica und den Meistersängern* (Strasbourg, 1598), Adelbert von Keller (éd.), Stuttgart, Literarischer Verein, 1861, p. 136.
- [20] Benvenuto Disertori, *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale*, Cremona, Athenaeum cremonense, 1954, vol. 1, p. xxix.
- [21] *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milan, Gottardo Ponzio, 1518, fol. 89^v (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.th. 192).
- [22] Francesco D'Ovidio, « Sull'origine dei versi italiani » (1898), *Versificazione italiana e arte poetica medievale*, Milan, Höpli, 1910, p. 137-289.
- [23] La combinaison du modèle saphique « accentuel » avec d'autres compositions basées sur le modèle quantitatif (ou du moins orientées vers celui-ci) n'est pas exceptionnelle à cette période. Outre les exemples bien connus de l'*Historia de Rege Francia* de Jakob Locher et du *Ludus Dianæ* attribué à Konrad Celtis, voir par exemple les leçons de métrique copiées vers 1489 à l'université d'Heidelberg, dans le ms. Stadtarchiv Nördlingen,

Ratsbibliothek Nr. 63, fol. 18^v-19. Cf. Armin Brinzing, « Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland », *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philologisch-historische Klasse*, 2001, n° 8 (*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet*, vol. 5), p. 517-565 : ici p. 529 et 551-552.

[24] Rudolf Gerber, « Die Sebaldus-Kompositionen des berliner Handschrift 40021 », *Die Musikforschung*, vol. 2, n° 4, 1949, p. 107-126.

[25] Voir par exemple les *Quatuor libri amorum secundum quatuor latera Germanie*, Nuremberg, s.n., [Sodalitas Celtica], 1502.

[26] *In hoc libello continentur hæc. [...] Auctor: & structura carminis sapphici. Carmen sapphicum ad divum Sebaldum. Harmonia carminis sapphici*, Nuremberg, par Hieronymus Höltzel, 1509 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1589#Beibd.3).

[27] Wolfgang Mährle, *Academia Norica, Wissenschaft und Bildung in der Nürnberger Hohen Schule in Altdorf*, Stuttgart, Franz Steiner, 2000, p. 50.

[28] Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40021, fol. 250^v-251 ; Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, vol. 1, p. 92-94.

[29] Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Sammlung Merkel, ms. 1122. Transcription dans Gerber, « Die Sebaldus-Kompositionen », p. 116.

[30] *Tetrachordum musices*, Nuremberg, Johann Weißenburger, 1511, fol. 29^v (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 284).

[31] Schmidt-Beste, « Verse metre, word accent and rhythm », p. 372.

[32] *Branccacci*, « Dal canto umanistico », p. 269-270.

[33] Francesco Negri, *Brevis Grammatica*, Venise, Theodor von Würzburg, 1480, fol. 15^v-16 [206^v-207].

[34] Nicolaus Perottus, *De generibus metrorum quibus Horatius Flaccus et Severinus Boethius usi sunt*, Bologna, 1471. On utilise ici la réédition de 1483, Freising, Dombibliothek, J 155, fol. a₆-a₆^v. Ce même passage de Niccolò Perotti semble avoir été utilisé à plusieurs reprises dans des traités musicaux, par exemple en 1513 dans

l'*Introductorium musicæ practicæ* de Theodoricus Tzwyvel (1513), Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus.ant.theor. T 40, fol. A₂.

[35] Giovanni Mercati, *Per la cronologia della vita e degli scritti di Niccolò Perotti, arcivescovo di Siponto*, Roma, Biblioteca apostolica Vaticana, 1925, p. 25. Pour la très ample bibliographie concernant Niccolò Perotti, voir Jean-Louis Charlet, « Niccolò Perotti, humaniste du Quattrocento: Bibliographie critique », *Niccolò Perotti: the Languages of Humanism and Politics (Renæssanceforum, vol. 7)*, éd. Marianne Pade et Camilla Plesner Horster, 2011. Sur le rôle de Perotti chez Negri, cf. Francisco Fuentes Moreno, « El “De centum metris” de Servio y los tratadistas de métrica recentistas: Perottus, Niger, Ferettus y Despauterius », *Estudios de métrica latina. Actes du « Seminario sobre métrica latina », Grenade, 6-9 mai 1998*, éd. Jesús Luque Moreno et Pedro Rafael Díaz y Díaz, Granada, 1999, vol. 2, p. 391-408 ; Id., « Perotti, Niger y Ferettus en el Ars Versificatoria de I. Despauterius », *Studi umanistici piceni*, vol. 21, 2001, p. 11-25.

[36] Benjamin Weiske (éd.), *Dionysii Longini quæ supersunt. Græce et latine*, Oxford, Clarendon, 1820, p. 113-114 (texte grec) et 176 (traduction latine). Sur les sources du *De generibus metrorum*, voir Sandro Boldrini, « Prolegomeni ad una nuova edizione del “De generibus metrorum quibus Horatius Flaccus et Severinus Boetius usi sunt” di Niccolò Perotti », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 61, n° 1, 1999, p. 105-125.

L'identification de l'*Appendix Dionysiaca* dans le *De metris* a permis de montrer que Perotti a pu accéder aux sources grecques par l'intermédiaire de la bibliothèque du cardinal Bessarion. Cf. Sandro Boldrini, « Il *De metris* di Niccolò Perotti », *Maia*, vol. 50, n° 3, 1998, p. 551-522 : ici p. 118-120.

[37] Marie Formarier, « De ῥυθμός à numerus », *Rhuthmos*, 20 novembre 2012.

[38] Carmen Lozano Guillén, « La métrica en la gramática del siglo xv : Niger y Nebrija », op. cit. p. 984.

[39] Leofranc Holford-Strevens, « Metrics for musicians. Response to Thomas Schmidt-Beste », *Studi Musicali*, vol. 28, n° 2, 1999, p. 397-409 : ici p. 408 ; Id. ; « Poetic humanism and music in the fifteenth century », *The Cambridge history of fifteenth-century music*, éd. Anna Maria Busse Berger et Jesse Rodin, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 281-291 : ici p. 289-290.

[40] Ce constat est d'autant plus saisissant qu'entre 1497 et 1500, précisément à la période où il corrigeait les *numeri* de Francesco Negri, l'imprimeur bâlois avait édité le *De generibus metrorum* à la suite des *Rudimenta grammatices* de Niccolò Perotti (Bâle, Universitätsbibliothek, DE VII 1:1).

[41] Charles Seeger, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », *The musical Quarterly*, vol. 44, n° 2, 1958, p. 184-195.

Pour citer ce document

Par Fañch Thoraval, «À qui la faute ? D'une *Brevis grammatica* à l'autre (Venise, 1480 – Bâle, 1499)», *Textus & Musica* [En ligne], 1 | 2020, "Qui dit tradition dit faute ?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, mis à jour le : 13/10/2020, URL : <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/textus-et-musica/index.php?id=125>

Quelques mots à propos de : Fañch oraval

FNRS-UCLouvain

Titulaire d'une thèse en musicologie (Paris-Sorbonne) et en histoire sociale (Ca' Foscari, Venise), Fañch Thoraval est chargé de recherches FNRS à l'université de Louvain-la-Neuve, Belgique. Après ses recherches doctorales consacrées au *Laude libro primo* d'Innocentius Dammonis (Petrucci, 1508), il s'est spécialisé dans l'étude des répertoires dévotionnels et rituels des xv^e-xv^e siècles. Il a été enseignant et chercheur post-doctorant dans plusieurs universités (Dijon, Montpellier

...

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)