

DISCUSSIONS

LES LAUDE ET LEUR ÉDITION PAR M. LIUZZI 1.

Maintenant que M. Liuzzi a rendu ce service insigne à l'Italie et au monde cultivé de faire connaître intégralement la musique des plus anciennes *laude* 1, on s'étonne que, depuis un demi-siècle et plus, les historiens de la littérature aient pu attirer l'attention sur les textes sans provoquer plus tôt une publication de la musique. On se doutait pourtant — et c'est ce que manifeste pleinement la récente édition — que les *laude* du *Dugento* présentent un remarquable accord entre poème et mélodie, une unité d'inspiration qui n'est pas si fréquente dans l'ancienne poésie lyrique. On pouvait bien soupçonner que dans nombre de ces œuvres s'était exercé simultanément, sous le fouet de l'enthousiasme religieux, le don poétique et musical d'un même auteur, ce qui aurait dû paraître une raison d'associer et de mener simultanément l'étude de ces deux éléments. La qualité extraordinaire des mélodies avait été révélée par quelques spécimens. Néanmoins peu d'efforts avaient été tentés, avant M. Liuzzi, pour faire sortir de l'ombre la face musicale des *laude*. La négligence passée n'est pas sans grever le travail de cet érudit, qui aurait pu donner à ses reconstitutions un caractère plus inattaquable si les problèmes soulevés par l'interprétation rythmique des *laude* avaient été préalablement mieux fouillés. Quelques principes avaient été formulés, mais leur application n'avait pas été menée assez loin dans le détail pour que leur validité fit ses preuves. Et il faudra encore, sans doute, des années de discussion entre métriciens et musicologues pour que l'on parvienne en cette matière à établir des critères décisifs.

Le résultat de telles peines sera pour les récompenser amplement. Et déjà les fruits cueillis par M. Liuzzi, dans les cas où sa réussite est complète, nous enrichissent de tels trésors qu'il a droit à toute notre reconnaissance. On ne saurait lui reprocher d'avoir insuffisamment fait ressortir la beauté des *laude*. Dans l'introduction, elle-même belle et lyrique, qu'il

1. Fernando Liuzzi, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, Rome, Libreria dello Stato, anno XIII E. F. [1934], 2 vol. in-fol.

donne à sa publication, il met en lumière avec virtuosité toutes les intentions qui ont pu animer les auteurs. Il montre comment les sentiments exprimés dans les textes, sentiments d'une piété ardente et naïve, se reflètent dans la musique, qui leur ajoute intensité et charme. Il nous découvre le génie musical singulièrement fort qui fait jaillir ces mélodies. Une chose nous gêne cependant et nous empêche de suivre M. Liuzzi dans toutes ses conclusions esthétiques. Nous voudrions être sûrs, avant de faire nôtres ses jugements, que les *laude* ont retrouvé dans son interprétation leur forme originelle et qu'il n'y a jamais mis à l'avance, par la forme rythmique qu'il leur impose, les caractères qu'il y découvre. Ce désir nous oblige à soumettre sa méthode à une analyse attentive. Certes, l'on se fait scrupule d'adresser des critiques à un ouvrage aussi méritoire. Quand l'auteur nous a transportés, au prix de longs efforts, sur les hauts sommets d'où nous découvrons un paysage à peine soupçonné, nous semblons mal avisés de lui demander pourquoi il ne nous a pas hissés plus haut encore. Disons donc tout d'abord que M. Liuzzi a résolu quantité de problèmes avec ingéniosité, finesse, avec un sens profond des exigences du texte aussi bien que des mélodies.

Les deux manuscrits sur lesquels s'appuie notre éditeur sont ceux qui contiennent la plus grande quantité de *laude* pourvues de musique, le n° 91 de la Bibliothèque communale de Cortone, copié entre 1270 et 1297, et le Magliabecchiano plus tardif, n° II, I, 122, de la Bibliothèque nationale de Florence (ces deux manuscrits seront désignés ci-après par *Cort* et *F*).

Tous deux ont été copiés à l'intention de confréries de *laudesi*. Le premier a pour lieu d'origine le couvent de Saint-François, à Cortone même ; le second a été primitivement utilisé par des confrères *di Santa Maria* qui se réunissaient chez les Augustins du Saint-Esprit, à Florence. Une série de fac-similés reproduit la première strophe de chaque pièce, celle qui porte la musique (Mazzoni avait pensé, parce que la première strophe est seule dotée d'une notation musicale, qu'après ce début, chanté par la foule, le reste était simplement déclamé ; nous savons aujourd'hui que la même mélodie devait servir pour les strophes successives). M. Liuzzi nous fournit donc loyalement les moyens de discuter les transcriptions qu'il propose à la suite de chaque photographie.

Comme, dans les deux recueils, les mélodies sont notées selon la manière « prémensurale », où les valeurs rythmiques ne ressortent pas des figures employées, le principe même du rythme musical des *laude* devait être reconstitué. M. Liuzzi n'a pas estimé (suivant en cela les indications déjà fournies par Friedrich Ludwig, *Handbuch der Musikgeschichte* p.p. Adler, 2^e éd., 1930, I, pp. 207-212) que les mélodies des *laude* fussent justifiables du système des *modi* rythmiques ternaires que l'on applique aux monodies françaises du douzième et du treizième siècle. Pour autant, sa tentative constitue une utile réaction contre la tendance, trop répandue

aujourd'hui, à généraliser l'application de la théorie « modale » et à ouvrir par cette clef universelle les portes closes de toutes les mélodies dont la notation reste imprécise. Le principe adopté pour la mise en forme de ces cantilènes, émanées du plus pur de l'âme italienne, paraît juste dans l'ensemble. La phrase musicale normale, correspondant exactement au vers de huit syllabes qui est le vers ordinaire de la lyrique populaire du *Dugento*, compose deux de nos mesures modernes à quatre temps. Dans ce cadre s'établissent quatre pieds musicaux, chacun de deux temps égaux, l'un thétique ou « fort », l'autre arsiqne ou « faible », les quatre accents ordinaires du vers se plaçant sur les temps thétiques. Selon que la première syllabe est accentuée ou atone, la phrase musicale commence sur le début de la mesure ou anticipe par le moyen d'une anacrouse.



Au lieu de l'alternance régulière de longues et de brèves, ou de leur combinaison selon certains rapports, qui régit encore une bonne partie de la musique française contemporaine de *Cort*, c'est donc sur l'égalité des syllabes, dans l'octosyllabe normal, que se fonde M. Liuzzi. De fait, on s'explique assez bien qu'une langue peu accentuée comme la française ait demandé à la musique de prêter, grâce à l'alternance de longues et de brèves, plus de saillie à des reliefs par eux-mêmes assez effacés. Les premiers trouvères ont pu recourir aux *modi* ternaires et prescrire ce corset de fer à leurs émules afin que la scansion du poème soit plus sûrement mise en évidence par le rythme musical approprié. Au contraire, les accents énergiques de la langue italienne suffisaient pour imposer au poème lyrique une démarche ferme, n'ayant pas besoin d'être soutenue par les appuis de longueur du rythme musical. L'égalité des temps paraît donc, dans le système que suit M. Liuzzi, des plus plausibles. Elle donne des résultats heureux dans les *laude* de structure simple et régulière, comme les deux belles pièces qui se rapportent à la fête de Noël (*Cort* 19 et 20 ; la bipartition de certains temps sur les diphtongues ou dans les cas d'hiatus, cas où les manuscrits portent généralement deux notes distinctes, se justifie aisément et se réduit en somme à un artifice d'écriture).

Mais les accents toniques sont loin d'être placés dans tous les vers d'un poème sur les mêmes syllabes. En outre, de nombreuses irrégularités portent le nombre des syllabes à neuf et dix au lieu de huit, ou au contraire amputent le vers d'une ou deux syllabes. Si la mélodie, pense très justement M. Liuzzi, subissait le contrecoup de ces irrégularités, il en résulterait pour chaque morceau une anémie mortelle qui toucherait la musique aussi bien que le texte ; la musique renoncerait à jouer son rôle propre, qui est d'équilibrer le texte poétique (I, p. 203). Il entreprend donc de « restituire intera fisonomia plastica a una materia d'arte della quale alcuni elementi — nel caso nostro principalmente il ritmo — si trovano in condizione di mera virtualità » (p. 208). S'appuyant sur la vérité formulée par Wilhelm Meyer, que la poésie d'un peuple commence non avec le vers mais

avec la strophe, non avec la métrique mais avec la musique, il prend tout d'abord les précautions d'ordre littéraire et d'ordre paléographique qui lui semblent suffisantes, puis il laisse libre cours à son « intuition de la mélodie sous sa forme pure ». M. Liuzzi estime qu'il existe « infatti un senso, un processo organico, una volontà formale nella melodia che non può ricrearsi se non per atto intuitivo » (*ibid.*). Le fait que le texte poétique des *laude* s'insère, avec la multiplicité de ses éléments, dans la forme mélodique ainsi *reintuita* lui confirme que sa méthode était bonne.

Le lecteur sent naître une crainte et redoute que l'artiste, en M. Liuzzi, emporté par la vision idéale d'une mélodie « en soi », ne fasse pencher la balance, dans les cas difficiles, du côté où l'entraîne son sens personnel de la mélodie et ne le conduise à sacrifier l'équilibre des vers. Le lecteur peut se rassurer. Car dans le domaine qui est commun au poème et à la musique, celui du rythme, notre auteur choisit d'obéir avant tout aux indications du texte (je ne parle ici que des *laude* anciennes, libres de surcharges ornementales, de celles qui remplissent presque entièrement le codex *Cort*). Et si l'on pouvait lui adresser un reproche, ce serait de détruire trop souvent les symétries mélodiques en faveur des accents de la langue ; ce serait de n'avoir pas laissé jouer suffisamment, pour reconstituer la forme véritable des thèmes, cette intuition à laquelle il voulait recourir. Expliquons-nous.

Puisque les vers sont souvent trop longs et qu'on veut pourtant sauver la carrure de la mélodie, il faut disposer des syllabes en surnombre, il faut assouplir le rythme pour lui faire absorber ces déformations. D'où la nécessité d'un modelage que M. Liuzzi accomplit avec adresse et subtilité. Chaque vers irrégulier est soumis à une opération plastique qui répartit ses éléments de telle façon que les syllabes toniques en viennent toujours à coïncider avec les temps forts de la mesure (temps 1 et 3 de la mesure à quatre temps). Les correspondances essentielles étant assurées sur cette base, les notes, ou groupes de notes, associés aux syllabes atones sont comprimés ou détendus jusqu'à remplir les espaces intermédiaires. Or, les accents diffèrent, nous l'avons dit, d'un vers à l'autre ; les retours d'un même thème mélodique risquent donc de se trouver déformés par ce procédé.

Quand le vers normal d'un morceau n'est plus l'octosyllabe, ou un vers assimilable à l'octosyllabe, mais l'endécasyllabe, ce réglage vers par vers devient, au lieu d'une exception, la règle. Comme il tend à circonscrire, même alors, le vers en deux mesures de quatre temps, M. Liuzzi y parvient en employant, selon les cas, divers schémas rythmiques, et principalement les deux que voici :  et . Ses réalisations sont souvent des plus heureuses. Ainsi dans la *lauda* de Noël, 18 du ms. *Cort*, dont il semble que toute autre transcription laisserait échapper le charme (réservez toutefois l'interprétation rythmique des mesures 7-8 ainsi que celle du mélisme de la mesure 3). Mais que le vers soit long ou court, notre musi-

cologue reste fidèle à son principe et fonde le rythme sur les accents de la langue. Il néglige donc de chercher si les vers successifs ne pourraient se soumettre à un type métrique fixe et, dans son souci de réunir sur une même note syllabe tonique et temps « fort », il n'hésite pas à imposer éventuellement aux mélodies des rythmes artificiels, c'est-à-dire différents aux apparitions réitérées des thèmes.

Or, nous pouvons nous demander si la poésie chantée n'a pas autorisé fréquemment, même en Italie, la non-coïncidence des temps thétiques avec les accents toniques. Pour ce qui est du latin, il paraît certain que le rythme musical ne s'astreignait pas, pour les mots de deux syllabes seulement, à corroborer les lois de l'accentuation, et attribuait souvent un appui, soit de longueur, soit de force à des syllabes atones. Dans les chansons et les motets français la liste d'exemples que l'on pourrait fournir serait longue. Et il n'est pas interdit de croire que, si les auteurs des *laude* ont osé se soustraire si souvent à l'obligation d'une coupe régulière pour le vers, c'est qu'ils savaient que les lois supérieures des symétries musicales viendraient rétablir l'équilibre compromis.

Car il est un fait indéniable. C'est que toute lyrique populaire, ou du moins destinée au peuple, repose sur le retour périodique de dessins mélodiques qui doivent rester chaque fois semblables à eux-mêmes. Les modifications qu'ils subissent doivent en tout cas laisser intact leur dessin général. Un thème musical n'a-t-il pas sa forme propre, qui se grave dans la mémoire avec ses notes essentielles et leurs rapports rythmiques? et n'est-ce pas à cette forme que se soumettent les vers au contact desquels elle se renouvelle, puis les strophes diverses qui l'utilisent? C'est donc cette forme qu'il faut reconstituer pour chaque *lauda* en cherchant les conditions grâce auxquelles le rythme satisfait aux exigences les plus générales du texte. Ensuite l'adaptation à chaque cas particulier se fera en tenant compte du fait que le copiste, rempli de l'évidence que présentait pour lui le thème musical, n'a pas jugé utile de toujours noter avec précision comment un vers donné s'adaptait rythmiquement au dessin mélodique. Cette identité des mélodies à leurs diverses reprises, dans leur ligne fondamentale, doit nous être d'autant plus précieuse que le retour des thèmes musicaux est presque le seul fait constant dans la structure des *laude*. C'est donc pour leur reconstruction un élément de certitude qu'il faut préserver jalousement. En effet, tandis qu'aucune règle dominante d'architecture musicale ne ressort à l'analyse — pour les 45 mélodies de *Cort*, on trouve 25 types différents de construction; cf. Liuzzi, I, pp. 42-43 — il n'y a guère de laudes qui ne fasse emploi double ou triple de certains motifs mélodico-rythmiques. Le premier souci du transcritteur doit donc être de dégager le schéma rythmique qui s'accorde le mieux avec le plus grand nombre de vers, puis d'y adapter aussi bien que possible (la division d'une longue en deux brèves pouvant faciliter le placement des syllabes) les vers dont les

accents résistent d'abord à l'assimilation. Ce travail doit viser en première ligne à maintenir sur les mêmes temps principaux de la phrase les mêmes notes ou les mélismes qui les représentent, car tel est le fait qui confère à une mélodie ses traits distinctifs. En deuxième lieu, on peut chercher à faire coïncider les rythmes avec l'un des mètres qui sont naturels à la poésie italienne. Après quoi l'on pourra faire intervenir, quant aux ajustements de détail, les principes d'une bonne accentuation. La hiérarchie des facteurs de reconstruction est donc claire : 1^o respect des thèmes musicaux, 2^o régularité du type métrique dans un morceau donné, 3^o justesse des accents.

Cette hiérarchie est inversée dans la pratique de M. Liuzzi. L'opération plastique à laquelle il se livre pour amener tous les accents sur les temps « forts » entraîne la déformation des mélodies, à ce point qu'il faut souvent une analyse soignée pour les reconnaître sous leurs aspects rythmiques contradictoires. Ainsi *Cort* 2 nous offre, aux mesures 1 et 5, 3 et 11, deux motifs qui devraient être semblables entre eux mais qui ne se recouvrent pas. Ainsi dans *Cort* 8, qui repose musicalement sur la triple répétition d'un thème, la répétition risque de nous échapper. Ainsi *Cort* 22, où la régularité des rythmes pourrait être parfaite d'un bout à l'autre, est altérée par des combinaisons trop savantes. De même se dissout l'unité thématique de *Cort* 27, 28, 32 (Jacopone), 34 (*id.*); de *F* 9, 21, 25, 29, 41, 42, 50, 52, 53, 58, 60, 62, 66, 74, 75, 76 (parmi ces dernières se trouvent bon nombre de *laude* tardives, à « mélismes » ; mais la présente critique porte aussi bien sur elles).

Si encore les mélodies ainsi retouchées devenaient, déformations comprises, applicables à toutes les stances d'une même *laude* ! Mais loin de là. Le réglage délicat — et à notre avis arbitraire chaque fois que la thématique donne des indications contraires — accompli pour la première partie de la *laude*, *ripresa* et première *stanza*, ne vaut plus pour les stances qui suivent. Groupant, dissociant, regroupant les notes, le transcritteur a obtenu un mariage idéal entre texte et musique. Mais aux strophes successives, les accents diffèrent, ce ne sont plus les mêmes ajustements rythmiques qui parviendront à faire coïncider syllabes toniques et temps forts. Le poète a-t-il donc prévu qu'à chaque stance un nouveau rythme serait improvisé par l'exécutant ? C'est ce que suppose M. Liuzzi. Il admet (I, p. 208) que le chanteur créait le rythme des strophes à mesure qu'il les proférait, de même qu'aujourd'hui celui qui lit des vers crée spontanément leur rythme. C'est là une vue séduisante et qui ne paraît pas tout à fait chimérique, étant donné le don d'improvisation et le sens intime des formes qu'on est disposé à accorder aux chanteurs de l'Italie ancienne. Mais c'est une hérésie musicale pour les raisons que j'ai dites plus haut. (Sans doute une certaine adaptation du texte, aux strophes qui suivent la première, est toujours indispensable. Mais elle peut et doit se faire dans le cadre du schéma mélodique, tantôt par fusion de deux brèves en une longue, tantôt au contraire par

division d'une longue en deux brèves.) En outre, cette idée exclut la possibilité d'une exécution populaire, en masse, des *laude*. On ne voit guère une confrérie dévote de *battuti* opérer, au fur et à mesure du chant, les ajustages de rythmes en question. Nous savons, il est vrai, par l'ouvrage de M. Monti sur les confréries, que certaines d'entre elles ont payé des chanteurs spécialisés pour l'exécution des *laude*. Mais cette coutume s'est établie au XIV^e siècle seulement, quelques rares exceptions mises à part, et elle ne semble pas s'être généralisée. Les Flagellants de 1260 chantaient sûrement tous ensemble, non seulement *Cort* 4, mais sans doute bon nombre d'autres *laude* du même recueil. Les preuves en abondent dans le texte même des *laude*.

Si la conservation des thèmes et la justesse de l'accent peuvent entrer en contrariété, et si c'est le premier de ces éléments qu'on doit respecter avant tout, il suit que le second comptait relativement peu, et qu'en cas de conflit, on jugeait naturel que le texte pliât et que la musique gardât l'autorité souveraine.

M. Liuzzi dispose, à vrai dire, d'une objection de poids contre les vues qui précèdent. Les données des manuscrits semblent souvent contraires à la régularité des thèmes musicaux. Lui-même s'est tenu aussi près que possible des apparences fournies par la notation, et l'on serait obligé, si l'on voulait restituer toutes les symétries musicales, de tenir souvent ces indications pour sujettes à redressement. Mais c'est un fait que M. Liuzzi connaît mieux que personne : ses deux manuscrits fourmillent d'erreurs. Quelques-unes des *laudes* les plus anciennes, et notamment celle qui peut remonter jusqu'au mouvement des Flagellants en 1258-1260, ont été tellement corrompues par le passage de bouche en bouche qu'on a peine à leur rendre une forme tonale acceptable. Beaucoup sont altérées par des fautes de copie qui modifient la hauteur des notes (erreurs de clef, décalant tout un passage d'une tierce ou d'une quinte, soit vers l'aigu, soit vers le grave ; innombrables erreurs de mémoire et déformations involontaires qui déplacent un fragment ou une note d'un ton seulement : ainsi aux mesures 7-8 de *Cort* 30, qui se trouvent un ton trop haut), au point qu'il n'est guère de *lauda* où quelque élément mélodique ne se trouve en désaccord avec le contexte. On constate sur les *laudes* qui figurent avec des mélodies semblables dans *Cort* et dans *F*, et qui par suite se servent de mutuel contrôle, combien la déformation populaire a joué largement sur ces thèmes ; et qu'aux caprices de la tradition auriculaire se sont ajoutées les fantaisies des copistes. Comme il arrive pour les mélodies aimées du peuple et souvent chantées, les rapports de tonalités et les modulations sont, pour les *laude*, devenus flottants.

Puisque de graves altérations sont manifestes dans le domaine des mouvements mélodiques, on peut penser que des gauchissements tout aussi importants ont faussé les rythmes et leur interprétation figurée. Sans doute il faut une prudence, un tact infinis dans la correction de ces erreurs. Mais


faute de corriger, nous nous condamnons à ne jamais connaître la vraie figure de certaines pièces¹. Qui s'aviserait, en lisant *F* 11, dans la transcription Liuzzi, que la même mélodie a dû régner aux lignes 4-5, 6 et 11-12, quand le décalage de tierce (ligne 11) n'a pas été réparé et quand les rythmes différents donnent au thème des visages irréconciliables ?

Il est sans doute facile de reprocher aux autres des inconséquences, et plus facile encore d'en commettre soi-même. Et, encore une fois, il faut du courage pour signaler les imperfections d'une œuvre qui nous apporte de si amples révélations. Mais force est bien de mettre en garde contre les interprétations qui risquent d'alourdir la finesse des *laude* et de compromettre leur sûr équilibre. M. Liuzzi a mis lui-même en lumière le caractère non mesuré de la notation. Les figures complexes (ligatures, conjonctures, etc.) n'ont, il l'a reconnu, pas de sens rythmique défini : « Ogni documento di questa notazione è un campo aperto all'individualità del notatore, cioè alle sue predilezioni e insieme agl'improvvisi espedienti di scrittura : è fortuna se, non diciamo da un manoscritto all'altro, ma dall'una all'altra pagina di un medesimo manoscritto, non s'incontrino espressioni grafiche diverse, e talora apparentemente opposte, di passi melodicamente uniformi » (p. 182). Il fallait donc repenser complètement les apparences à nous livrées par la notation, et reconstruire le système mélodico-rythmique suggéré par l'ensemble des figures employées. Pourquoi donc l'auteur se laisse-t-il détourner de ce programme et cherche-t-il trop souvent, quand un même dessin mélodique est figuré de deux manières différentes, à en imaginer deux traductions distinctes ? Notons par exemple qu'il n'y a pas lieu d'interpréter diversement la *binaria* descendante et la même figure précédée immédiatement d'une note au même niveau : ainsi, dans *F* 19, mesures 2, 4, etc. et 12, dans *F* 41 (qui reprend la mélodie de *F* 19 mais en partie avec des signes précisément opposés), dans *F* 69, mesures 4 et 25, nous trouvons des

1. Les musicologues médiévistes de certaines écoles, à l'autre bout de l'« axe », corrigent et normalisent parfois avec excès. On peut estimer que M. Liuzzi a été, au contraire, trop réservé et aurait pu rectifier davantage. Souvent il aperçoit la déformation tonale, mais se fait scrupule de la corriger (ainsi dans *Cort* 17, où la nécessité de redresser est criante ; dans *F* 44 et 78) ; parfois aussi elle lui échappe (outre le passage cité ci-dessus de *Cort* 30, citons *F* 50, où il y a plus à modifier que ne le dit M. Liuzzi ; dans *F* 53, le début de la deuxième stance devait certainement reproduire celui de la première). En revanche, il y a beaucoup de hardiesse dans les altérations chromatiques accumulées par M. Liuzzi, et qui ont surtout le tort d'être mises à la clef, ce qui achève d'attirer les *laude* dans le cercle de la musique moderne, avec ses modes majeur et mineur. — Sur quelques points concernant les théoriciens, l'auteur n'est pas d'accord avec les plus récents travaux ; c'est ainsi qu'il place encore Marchettus de Padoue en 1274 (p. 186), qu'il persiste à attribuer le *Speculum musicae* à Jean des Murs (pp. 239 et 248) et qu'il met l'Anonyme IV de Coussemaker un siècle après Jean de Grouchy, c'est-à-dire vers 1400 (p. 193), au lieu de 1275 environ.

rythmes différemment représentés, mais qui en pratique s'identifient. Il serait aisé de multiplier les exemples. Et si c'est en raison d'une variété dans la forme des ligatures que les « triolets » de *Cort* 38 sont transcrits comme on le voit, l'éditeur aurait pu passer outre et préserver la symétrie. Pour ce qui est des mélismes de plusieurs notes, la diversité de leurs figures dans des mélodies semblables montre combien il faut attacher peu de sens aux traits particuliers imaginés par le copiste. Le chapitre des laudes mélismatiques est encore un de ceux où M. Liuzzi n'est pas rigoureusement d'accord avec les lois qu'il a lui-même reconnues vraies. Pour la plupart d'entre elles, on ne voit pas la raison qui obligeait, sauf peut-être à la fin des phrases, à détendre la régularité du rythme afin de loger les ornements à l'aise. Cet élargissement des mesures est particulièrement regrettable quand le mélisme enjambe la mesure ou la demi-mesure, produisant des effets de contre-temps ou de syncope. Et puisque ces derniers mots sont prononcés, ajoutons que, de façon générale, de tels effets choquent dans la musique des *laude*, et que les fins de périodes dans *Cort* 8, 21 (mesure 8 et fin), 24, 27 et 34 sont invraisemblables pour l'époque.

Il y aurait encore bien des questions à soulever, et notamment à propos du rôle que M. Liuzzi veut attribuer aux instruments. Je me contenterai, pour terminer, de noter ci-après de nouvelles transcriptions de quelques *laude*, où j'ai tenté de faire apparaître l'identité des thèmes et l'unité rythmique.

Dans *Cort* 27, le mètre  peut être institué d'un bout à l'autre presque sans exception. Je considère comme faute de copiste la répétition de deux notes avec des graphies différentes à la fin de la première ligne du manuscrit. Quant à la bizarre diérèse de *ciel* (mesure 10), le ms. y insiste en coupant le mot. J'indique par la division ou par la fusion de certaines notes (mesures 5, 7, 8, 9) comment, à mon sens, devait s'opérer l'adaptation à la mélodie des strophes suivant la première, tout en conservant fidèlement l'essentiel du dessin mélodique. Pour mieux faire apparaître la parfaite régularité de celui-ci, je réunis les notes correspondant à des diphtongues :

Ripresa.

Cort XXVII.



Lau-da - mo la re - sur-rec-ti - o - ne E la mi-ra - bi-

Stanza.



le as - censi-o - ne I Di le - su Cris - to, fi - liol de Di - o,
Il Ad veg - gen - te del - li suoi fra-ti,



Ch'al su-o pa - dre se ne gi - o, E'n co - tal di - en -
Li a - pos - to - li san - ctifi - ca - ti Nel-la fe - de



ci - el sa - li - o : San Marco'l di - cein suo ser - mo - ne.
fuòr con - fir - ma - ti; A - lora'l dis - se e co - man - do - ne (etc).

Il ne semble pas que *Cort 23* perde en « énergie expressive », pour employer un mot de M. Liuzzi, avec l'interprétation que voici, qui met de l'unité dans les rythmes et fait ressortir les dessins thématiques semblables.

Ripresa.

Cort XXIII.



De la cru-del mor - te de Cri-sto On' hom pianga a - mara - mente.

Stanza.



I Quan-do Iu-de-ri Cri-sto pil - lià - ro, D'o-gne par-te lo circun-dà-ro,
VII Poi ke'n cro-ce fo kia - vel - la-to, Da li Iu-de-ri fo de - si-gna-to :



Le sue ma-ne strecto le-gà-ro Como la-dro villa - na - mente.
« Se tu se' Cri-sto da Dio mandato, De-scen-de giù se-cu - ra - men - te. »

Dans *Cort 22*, je simplifie à peine la graphie de quelques notes correspondant à des diphtongues pour mieux mettre en lumière la symétrie qui s'établit aisément entre les mètres et les rythmes. Ce n'est sans doute pas pur hasard si nous retrouvons ici encore à peu près la coupe rythmique qui s'est attachée si naturellement aux mélodies précédentes :

Ripresa.

Cort XXII.



Ben è crude - le e spie - to - so Ki non si mo - ve a gran do - lo - re



Stanza.



Dans *Cort* 21, je ramène la symétrie sur le début des *piedi* et je condense le mètre en faveur de l'équilibre général. Il reste un élément d'incertitude quant à la forme rythmique des groupes mélismatiques qui terminent la *ripresa* et la *volta*. Mais le manuscrit (comme en de nombreux autres cas, que M. Liuzzi a tranchés dans un sens trop influencé par l'usage moderne) ne semble pas admettre que la syllabe finale soit repoussée sur la dernière note du groupe. Les derniers mots, dans le ms., sont mal disposés :

Ripresa.

Cort XXI.



1^a Stanza.



Iu - - da tra-di - to - - re, Ba - scio li died'e

gran do - lore, Lo qual fa-ciam noi per amo - r(e), A

lui fo signo di pe - na - re. _____ etc.

On pourra reprocher à ces interprétations d'être simplistes par rapport à celles, diverses et ondoyantes, de M. Liuzzi. Mais je ne crois pas qu'on puisse prétendre que la grandeur des *laude*, ni leur poignante beauté, soient lésées par cet appel à la régularité.

Yvonne ROKSETH.