SPECIAL LUTH
musique
ancienne
19
ISSN.0182.9653

sique Ancienne N°19

ERRATA

P.5,3e.colonne,lire:"vendant la justice"
P.6,1ére.colonne,3ème parag.lire:"à partir de 1636"
P.12,1ère.colonne en bas,lire:"un grand nombre des implications"
P.14,2ème parag.,lire:"dont le Duc veut le "portrait"entendons la copie"
,3ème colonne,dernier parag.,lire:"sans étui"
P.16,1ère.colonne,1er parag.lire:"vièle"
2ème colonne en bas,lire:"et nous ne sommes pas prêt de l'anticiper"
dernier parag.lire:"Ricerche sullo studio del liuto"
P.18 en bas,lire:"Cinq ans plus tard il mourut"
P.21,chap.II ,avant dernière ligne,lire:" où l'on n'estime personne"
chap.III,avant dernière ligne,lire:" ou encore dissonants "
P.22,chap IX,titre,lire:"Du gruppo (trille)"
P.22,note 5,lire:"Piccinini"
P.23,chap.XII,lire:"tandis que le pouce"
chap.XIX,lire:"si on a le temps,un agrément sera toujours"
chap.XX,lire:" vertissements concernant"
P.40,1er.parag.,lire:"des derniers grands recueils de luth copiés dans cette notation."
P.63,1ère.colonne,lire:"XVIIe.et XVIIIe.siècles"
3ème.colonne,dernier parag.,lire:"et ce luth est l'unique"
P.69,2ème.parag.,lire:"une poulie sert à attacher"
4ème.parag.,lire"sur la courbe"
5ème.parag.,lire:"et c'est de toute évidence un théorbe remanié"
Légende du cliché n°12,lire:"N° 409"
P.76,2ème.parag.,lire:"3 aigles stylisés"
6ème.parag.,lire:"ce qui est fort rare"
P.80,fin du parag.,lire:"et auquel nous donnerons certainement suite"
P.85,2ème.colonne,1er.parag.,lire:"mais rien d'aride et tout se rapporte au sujet.
P.88,3ème.colonne à la fin,lire:"le manuscrit n°266 conservé à".

Par suite de manipulations photographiques erronées les clichés suivants sont présentés à l'envers: p.63,n°4 - p.71,n°17 a.b.c.-p.75,n°24 a.b.-p.76,n°27-p.77,n°29-p.80,n°5.

musique ancienne

Publication du Cael,
6 Chemin du tennis,
92340 Bourg-la-Reine.
Vente au CAEL
1 numéro double 60 F.
ABONNEMENT :
1 an (2 numéros),
France : 120 F.
Autres pays d'Europe : 150 F.
BUREAU DE RÉDACTION :
Centre Animation Expression Loisir, 6 Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine. Tél. : 663.76.96.
Responsable de la publication :
Joël Dugot
Secrétaire de rédaction :
Marie Cornu
Comité de rédaction :
Jean Amand
Claudette Duplan
Nadège Vigne
Jean-Pierre Vigne
Documentation :
Alain Pougetoux
Service photo :
Robert Pichard
Maquette et couverture :
Daniel Cabanis
Composition :
Artès Tél. : 543.18.08
Impression :
Bernard Duval, Mairie de Bourg-la-Reine.
Publicité :
Pour toute insertion publicitaire, s'adresser au CAEL (Service publicité) 6 Chemin du Tennis 92340 Bourg-la-Reine. Tél. : 663.76.96.
Conseil d'administration du CAEL :
M. Nomblot, Maire de Bourg-la-Reine. M. Thieulin. M. Imbert, Délégué Régional F.R.M.J.C. Mme. Duplan, Directrice du CAEL. Mme Arnaud, Service Départemental de la Jeunesse et des Sports. M. Amand, Président du Conseil d'Administration du CAEL. M. Briand, Vice-Président. Mme. Eisen. Mme. Foucher. M. Guichemerre. M. Massin. M. Pichard. Mme. Pinon. Mme. Schmieder. M. Schreiber. M. Yvars. Mme Shankland.

musique ancienne

SOMMAIRE

N° 19
MARS 1985

4 **Les Piccinini et l'évolution organologique du luth à la fin du XVIe siècle** ..... *Orlando Cristoforetti*

21 **Avertimenti** ..... *Alessandro Piccinini*

40 **Cinq danses inédites de Bocquet et de Vaumesnil** ..... *Christian Meyer*

45 **Antoine Francisque, joueur de luth et compositeur** ..... *Laurent Lesca*

57 **A propos d'un problème de transcription** ..... *Gérard Geay*

59 **Un musée, des facteurs d'instruments...** *Joël Dugot*

62 **Notes organologiques I**
Les luths du Museu de la Musica de Barcelone ..... *Carlos Gonzalez Marcos*

78 **Notes organologiques II**
Les luths du Musée Instrumental du C.N.S.M. ..... *Joël Dugot*

85 **Livres/Musique**

89 **Informations diverses**

90 **Petites annonces - Bibliothèque de microfilms.**

Publié en 1985 avec l'aide du Centre National des Lettres.

LES PICCININI ET L'EVOLUTION ORGANOLOGIQUE DU LUTH A LA FIN DU XVIe SIECLE

Orlando Cristoforetti

Dans le *Viridario* de Gian Filoteo Achillini (Bologna, 1513) on lit qu'à Bologne : « *Il y a des joueurs si parfaits,/que, le luth en main, la renommée décore,/l'Albergato, Alessandro, celui des lits (sic.),/Lorenzo, Piermatteo, le gentil Tireggia ;/le Cambio, avec sa lyre parmi les élus* »[1].

Lodovico Frati, qui en 1919 publiait dans le n° XXVI de la *Rivista Musicale Italiana* une étude intitulée *liutisti e liutai a Bologna,* essayant de remonter aux origines de la profession de luthiste chez les Piccinini, suggera avec justesse que le luthiste Alessandro cité par Achillini pourrait être ce même « maître Alessandro (I) de Domenico Piccinini », mari de Dalia Gigli et père de Leonardo Maria (I). De ce dernier nous ne connaissons que la date d'émancipation paternelle et celle de son mariage avec Cassandra de Mussolini : 1557. Neuf ans plus tard nait Alessandro (II), le 30 Janvier 1566 ; puis Girolamo le 15 Janvier 1573 ; puis Filippo, le 9 Juin 1575 ; puis encore Paolo, Alfonso, Leonora, et enfin Camilla. Selon L.F. Valdrighi(2) un Leonardo Maria « del Liuto », à identifier probablement avec Leonardo Maria (I) Piccinini, servit le prince Christoph Nikolaus Radziwill à Olyka en Volinie (ancien nom d'une région de l'actuelle Ukraine). Ceci pourtant avant 1582, car cette année là Leonardo Maria était à Bologne « civis et musicus bononiensis » et déclinait l'invitation de F.M. Perabovi pour le compte du duc de Mantoue de lui envoyer son fils Alessandro, parce que « *l'ainé, s'il allait servir le duc de Mantoue, ne pourrait pas enseigner et exercer sa sœur et ses petits frères, selon son habitude, deux ou trois heures par jour*», ET AUSSI « *parce qu'il avait déjà donné sa parole au Duc de Ferrare d'aller là-bas avec toute sa famille (3)* ».

Effectivement, en Décembre de la même année Leonardo Maria Piccinini et ses fils Alessandro, Girolamo et Filippo sont déjà répertoriés parmi les musiciens du Duc d'Este.(4).

Dans *Ferrara e la corte Estense* (Cittadi Castello, 1900), Angelo Solerti écrit : « *A la cour de Ferrare, la musique jouissait d'une faveur toute particulière ; cet art y avait toujours été cultivé avec soin, mais avec le règne d'Ercole II, Ferrare fut renommée parmi les autres villes d'Italie sous ce rapport. [...] Alfonso II surpassa son père dans le culte de cet art, favorisant les maîtres qu'il invitait et entretenait de force provisions et faveurs diverses ; ses sœurs Lucrezia et Leonora n'en firent pas moins, étant en outre toutes deux des amateurs plus que passables* ».

Par son expérience directe (avant 1587), Ercole Bottrigari décrit dans son dialogue *Il Désiderio* (Venise, 1594) des aspects divers et détaillés de la vie musicale à la cour d'Este. Il ne sera pas inutile d'en reprendre quelques passages pour comprendre dans quelle atmosphère le jeune Alessandro Piccinini et ses frères, plus jeunes encore, mûrirent leur art :

---

(1) Rapporté par L. Frati, Liutisti e liutai a Bologna, Rivista Musicale Italiana, XXVI, 1919, p. 96.
(2) L.F. Valdrighi, Nomocheliurgografia antica e moderna, Modena 1884, R. Bologna, 1967, pp. 194-195.
(3) P. Canal, Della musica in Mantova, dans Memorie del R. Istituto Veneto, Mantova, XXI, 1881, R. Bologna, 1977, p. 689.
(4) A. Newcomb, The musica secreta of Ferrara in the 1580's, Princeton University, 1970, diss., p. 246.

« *Maintenant écoutez. Son Altesse a deux grandes salles tenues en haut estime, dites salles des musiciens ; car en celles-ci sont à son service les valets musiciens ordinairement engagés par son Altesse ; Et ils sont très nombreux, tant italiens qu'étrangers doués de voix harmonieuses et de belles et gracieuses manières dans leur chant, comme de la plus parfaite maîtrise dans le jeu des instruments : qui des cornets qui des trombones, doulcaines, fiffres ; d'autres des violes, rebecs, d'autres des luths, cistres, harpes et clavecins ; et ces instruments sont très méticuleusement rangés ainsi que d'autres instruments très divers, certains en usage et d'autres non [...]. Ceux qui ne sont pas en usage sont de deux catégories : ceux qui par leur antiquité ne sont pas actuellement en état et ceux qui par leur étrangeté sont presque uniques, comme un grand clavecin avec les trois genres harmoniques, selon la division faite [...] par Don Nicola Vincentino, surnommé l'Arcimusico [...], Luzzasco , l'organiste principal de son Altesse, le joue avec grande délicatesse, sur certaines compositions musicales faites par lui dans ce seul but [...]. Dans ces salles donc, au sujet desquelles je ne vous veux pas faire languir, mais dont je vais vous décrire maintenant chaque particularité, ces musiciens peuvent (tous ensemble ou une partie d'entre eux-selon leur désir et volonté de réductions d'effectifs) s'exercer à leur manière en chantant ou en jouant. Car nombreuses sont les compositions musicales d'hommes réputés dans leur profession, soit manuscrites soit en livres imprimés, tenues en grand ordre en des lieux prévus à cet effet ; et les instruments de musique sont tous toujours en ordre et accordés de manière à pouvoir être pris et joués à chaque instant : et ils sont ainsi entretenus par des maîtres de valeur qui les font accorder et construire excellement : (...)*».

Bottrigari poursuit en expliquant comment se fit la préparation d'un « Concerto Grande » que le Duc avait commandé à Ippolito Fiorini « *son maître de chapelle et chef de toutes les musiques de son Altesse, autant publiques que privées, domestiques et secrètes* » à l'occasion de la présence à la cour de quelque potentat. Fiorino s'entretenait alors d'abord avec Luzzasco puis avec les autres musiciens et chanteurs ordinaires et faisait en outre savoir « *à tout ferrarais sachant chanter et jouer de belle manière qu'il pouvait être admis à participer à un tel concert par Fiorino et Luzzasco et qu'il devait se rendre dans les salles de musique, [...] d'où, au jour prévu par son Altesse, ils se rendraient ensuite ensemble au lieu convenu pour le concert, pour la plus grande joie et l'infini contentement du prince étranger devenu auditeur et de toute l'assistance* ».

Naturellement, les Piccinini doivent avoir participé à ce genre de concerts, et la tâche principale d'Alessandro aura été de prendre en charge la partie consacrée au luth. Mais le travail quotidien d'Alessandro, Girolamo et Filippo devait être plus « domestique et secret », destiné probablement aux concerts de la chambre d'Alfonso et à ceux éminemment célèbres des « pricipalissimes Dames » de sa femme Margherita, ainsi qu'aux fonctions lithurgiques de la chapelle.

Les attentions du Duc envers la famille Piccinini ont du être extraordinaires dès les premières années de son séjour à Ferrare, car Leonardo Maria en conclusion de son troisième testament en 1586 ordonnait avec des signes de profonde reconnaissance : « *Item, au cas où elle arriverait aux oreilles du Duc de Ferrare leur maître, et que pour cela il semble disposé à un geste opportun, les héritiers et la mère seront tenus à lui obéir et les dits fils devront être toujours les très Humbles et très Fidèles serviteurs dudit Duc* »(5). Effectivement, Alessandro, Girolamo et Filippo servirent Alfonso II jusqu'à sa mort en Octobre 1597. Ils n'auraient d'ailleurs pu faire autrement sans offenser le Duc. Faustini écrivait dans son *Aggiunta* à *l'Historie del Sardi* que « *Il [Alfonso II] interdisait à ses sujets d'aller se placer dans d'autres maisons et si quelqu'un d'entre-eux avait essayé de chercher fortune dans une autre cour que la sienne, il se montrait d'une certaine manière offensé : ce dont furent témoins entre autres le chevalier Battista Guarini et Ercole Pasquini [...]*»(6). Et « *le temps passant [...] il devint plus intraitable encore, plus intolerant vis-à-vis des conseils et des critiques. Ayant perdu l'espoir de conserver Ferrare à sa famille, il se ferma en lui-même, devint plus sauvage, laissant les affaires de l'Etat à des ministres infidèles, comme Montecatini qui intriguait avec Rome, cependant que la princesse Lucrezia y consentait et même y aidait ; et d'autres encore qui par fraude et prévarication, vendaient la justice et l'administration, augmentant les impôts, faisaient ainsi souhaiter un nouveau gouvernement. C'est pourquoi, quand il mourut en 1597, il n'y eut guère de pleurs, et pendant que l'héritier Cesare d'Este trahi par ses proches et abandonné de tous se réfugiait à Modène, la noblesse, pourrie par le luxe, et le peuple appauvri courrurent acclamer les troupes du légat pontifical, le Cardinal Pietro Aldobrandini, qui venait, plein d'espoir pour un avenir meilleur* » (7).

Les frères Piccinini qui, comme d'autres musiciens et gentilshommes de la cour d'Alfonso entrèrent au service du légat Cardinal, neveu de Clement VIII (Ippolito Aldobrandini) fondaient certainement beaucoup d'espoir sur le nouveau gouvernement. Dans une lettre adressée par Alessandro au secrétaire du Duc G.B. Laderchi, on comprend combien leur condition était devenue précaire à cause de la situation désastreuse à laquelle était parvenue l'administration financière de la cour d'Este dès l'autonome 1596 : « *J'ai voulu éviter de déranger Mons. le Duc car je suis sûr d'obtenir la faveur de votre illustre Seigneurie en ce qui concerne notre requête, qui est que jusqu'à maintenant nous n'avons pu toucher aucune part de notre traitement nonobstant votre Commission et bien que je n'aie sollicité qu'autant que le besoin m'y a forcé, car je sais qu'il ne peut qu'y avoir erreur envers nous, car chaque jour on nous réclâme des comptes qui pour le bois, qui pour le vin, qui pour le loyer et n'ayant pas de quoi payer nous ne pouvons faire autrement que de fermer la maison [...]* ».

---

(5) L. Frati, op. cit., p. 102.
(6) Cité dans A. Solerti, Ferrara e la corte estense, Città di Castello, 1900, p. 31.
(7) A. Solerti, op. cit., pp. 33-34.

Piccinini sollicite donc Laderchi pour qu'il intervienne de nouveau « *avec sa Commission [auprès du banquier ?] [...] car ils payent qui bon leur semble [...] alors qu'ils nous doivent six mois de traitement, car il y a tant de gens à payer que celà n'avance pas, et ils ont payé ces quinze derniers jours nombre de personnes en bon argent [...]* » (8).

Les Piccinini à partir du début de l'année 1598 entrèrent donc au service de P. Aldobrandini lequel une fois achevées les fêtes données en l'honneur de l'accession de Ferrare dans la juridiction Papale, rentra à Rome laissant la ville d'Este au Colegat cardinal F. Blandrata. Par la suite les Piccinini servirent aussi les Bentivoglio, Leonardo Maria (II), en dediant son *libro secondo* au cardinal Guido Bentivoglio rappelle « *l'ancestrale, très étroite et très dévouée obéissance dont toujours, et mon grand-père, et mon père, et Filippo, et Girolamo ses frères, et moi à leur suite, avons fait profession envers la très illustre maison de V.E. et particulièrement envers votre personne, [...]* ». En fait, quand trente deux ans auparavant cet illustre prélat, en 1607, s'était rendu comme nonce dans les Flandres, il avait emmené avec lui Girolamo Piccinini, qui y mourra en 1615, et Girolamo Frescobaldi, qui lui, fut renvoyé par Guido à son frère Enzo, à Rome.

Comme Girolamo, Filippo sejourna plusieurs années dans la capitale des Pays-Bas espagnols, Bruxelles, mais entretenu par le roi d'Espagne. De 1617 à 1637, la « *Lista de las personas de la capilla flamenca de su Magestad* » indique « *Felipe Pichinini cantor de tiorba* » et « *musico de instrumentos* », à partir des 1636 « *reservado* (9) ». En 1623 Alessandro confirme que Filippo se trouve « *au service de Sa Majesté Catholique, très favori* ». En 1632 il est en Italie mais se dit dans son testament « *sûr de partir de cette ville de Bologne pour l'Espagne aussi vite que possible* (10). Il sera bientôt de retour dans sa ville (1645) et prendra sous tutelle les fils de son neveu Leonardo Maria (mort à Venise sans faire de testament) « *Alessandro [III] et Cassandra, de 11 et 9 ans respectivement* »(11). Après avoir servi Filippo III d'Espagne et l'Infante sa sœur Donna Isabelle, princesse de Flandres à laquelle Alessandro dédiera son *libro primo,* et le mari de celle-ci Albert d'Autriche, et puis encore Filippo IV, et probablement leurs ministres, pendant presque toute la durée de la guerre de trente ans, il mourra en 1648. Un madrigal de sa composition (avec accompagnement de chitarrone ou d'épinette) se trouve dans le IVe livre de Canzonette rassemblées par E. Radesca et publié à Venise en 1610.

Pour revenir à Alessandro, nous supposons qu'après Ferrare il suivit P. Aldobrandini à Rome, de même que nous supposons qu'avec l'arrivée d'Enzo Bentivoglio en 1606, il passa au service de l'héritier de cette vieille et illustre famille que son père avait servi aussi. Quand il retourna ensuite définitivement à Bologne, les rapports avec Bentivoglio furent maintenus. L'époque doit en être celle qui succéda approximativement à la mort du *Cavalier del Liuto* dont Alessandro parle dans le dernier chapitre du *libro primo,* car une série de lettres (Archives Bentivoglio de Ferrare, Archives d'Este de Modène) révèlent dès 1614 des occupations relatives à l'enseignement, à la consultation didactique et à des problèmes d'administration (pas uniquement dans la région de Bologne mais aussi dans celles de Modène et de Ferrare). Dans une de ces lettres (Archives d'Este), datée de Janvier 1623, Piccinini supplie « *de [dire] deux mots à Monseigneur le Vice-Légat de Bologne en ma faveur car il y a déjà cinq mois que je déboursai une bonne somme d'argent à un éditeur pour qu'il imprime rapidement mon livre de tablatures de luth, nous étant déjà mis d'accord sur le prix, quand le dit éditeur mourut ayant juste commencé son ouvrage et ses héritiers m'ayant toujours tenu promesse d'imprimer, en quatre mois ils ont fait le travail d'une semaine, et cela parce qu'ils ont l'argent (...)* ». Nous savons ainsi que G.P. Moscatelli mourût peu après avoir négocié l'impression de *l'Intavolatura di Liuto, e di Chitarrone, libro primo,* que les héritiers, avec ou sans intervention du vice-legat, finirent malgré tout d'imprimer, comme nous le savons, en 1623.

L'année précèdante, le maître de chapelle de St-Petronio, Girolamo Giacobbi, fondait *l'Accademia dei Filomusi.* « *Les musiciens qui y exercent sont tous compositeurs* », écrira en 1629 l'un de ses membres, « *il Dissonante* » Adriano Banchieri dans son *Discorso della lingua bolognese,* « *et presque tous non seulement chantent mais jouent aussi divers instruments tels que manicordions, luths, chitarroni, pandores, trombones, cornets, fiffres, flûtes, violes et violons, en somme, comme on dit habituellement, de omnie genere musicorum. Or, donc, si tous sont hommes de valeur, il en est pourtant deux qui sont très excellents, l'un se nomme Alessandro Piccinini, ex-musicien du Duc Alfonso d'Este, unique dans le jeu du luth, et l'autre Alfonso Pagani, ex-musicien du Roi de Pologne, unique dans le jeu du violon (...)* (12)».
La décision prise par Alessandro à la fin de l'été 1622 de publier « rapidement » un livre de tablatures de luth et de chitarrone s'accorde bien avec cet évènement important de la vie musicale bolognaise. Après Ferrare et après Rome, dans la Bologne de Bianchieri et de Giacobbi A. Piccinini est certainement le virtuose le plus célèbre, avec un passé riche d'expériences organologiques (chose nullement secondaire à cette époque). D'où peut-être la nécessité presque urgente d'«illustrer» ses mérites si dignes d'intérêt. Nous trouvons un signe de cette autorité, qui lui venait principalement de son passé à la cour d'Este, en même temps qu'une allusion à sa mort, dans une lettre du Dominicain Domenico Zampieri, écrite de Naples à son ami le peintre Francesco Albani : « *Ces derniers temps, par necessité, car je n'avais ni conversation ni distraction, je pris par hasard*

---

(8) Je remercie F. Torelli pour m'avoir signalé cette lettre de l'Archivio Estense de Modène.
(9) E. Van der Straeten, La musique aux Payx-Bas, Bruxelles, 1888, p. 416-424 et suivantes, cité par G. Kinsky, Alessandro Piccinini und sein Arciliuto, in Acta Musicologie X, Köln, 1938, p. 108.
(10) L. Frati, op. cit., p. 103.
(11) Ibid p. 104.
(12) Rapporté par G. Vecchi in, Le Accademie musicali del primo seicento e Monteverdi a Bologna, Bologne, 1969, p. 84.

un peu de plaisir à la musique, et pour en entendre je me mis à faire des instruments, j'ai fait un luth et un clavecin, et je fais maintenant une harpe, avec tous ses genres [sic] Diatonique, Chromatique et Enharmonique, chose encore jamais faite ni imaginée. Mais comme c'est une chose nouvelle parmi les musiciens de notre siècle, je n'ai pas encore pu la faire jouer. Je regrette que Monsieur Alessandro [Piccinini] ne soit plus en vie, lui qui disait que je n'en aurais pu rien faire, alors que Luzzasco en avait fait la preuve. Ici à Naples est venu le Prince de Venosa et le Stella parmi les premiers musiciens, mais ils n'ont pas pu le retrouver [le mode] : si je retourne en ma patrie, je veux faire un orgue de cette manière »(13).

Cette lettre du Dominicain est aussi un des nombreux témoignages que l'époque à laquelle vivait Piccinini fut comme traversée par une activité presque fébrile de renouvellement des instruments de musique. Jusqu'à son arrivée à Ferrare, à la fin de l'année 1582, Piccinini eut en fait l'occasion d'entendre et d'admirer à loisir deux exemples extraordinaires des résultats auxquels était parvenue cette grande tendance à la transformation-invention : *l'archicembalo* de Vincentino et la très nouvelle *arpa doppia* de Laura Peperara (14). Sur le plan luthistique, cette importante métamorphose se manifeste la même année, avec la publication de *Il Terctio Libro de Intavolatura, de Liuto, di Iiulio Caesaro Barbetto Padoano. Accomodato per sonar con sei, et sette ordeni de corde secondo l'uso antico e moderno* (chez Bernard Jobin, Strasbourg, 1582), qui confirme l'antique tendance, devenue désormais irrésistible, d'ajouter des choeurs dans la zone grave de l'instrument, déjà signalée par Virdung en 1511 et par Judenkünig en 1523. Et trois ans après Barbetta, en 1585, sur la table gravée par Ambrogio Brambilla, Michele Carrara témoigne de l'utilisation à Rome d'un instrument muni de huit choeurs (tous doubles et à l'unisson) accordés en Re-Mi-La-re-sol-si-mi-la. Or, en supposant l'existence d'un *diapason romain*, à l'époque un ton en-dessous du notre, selon Carrara, un luth « choriste » (dont nous estimons la longueur vibrante à 59 cm), devait arriver à un contre-Re, mais ceci, par ce fait, d'une manière certainement peu satisfaisante (15). *Il Fronimo* (Venise, 1584) de Vincenzo Galilei, précède de peu la table de Carrara. Dans son célèbre dialogue, le maître florentin consacre un long passage au problème des cordes supplémentaires « *sous la basse* », (autre signe évident de la grande importance que ce problème revêtait). Nous le reproduisons presqu'intègralement.

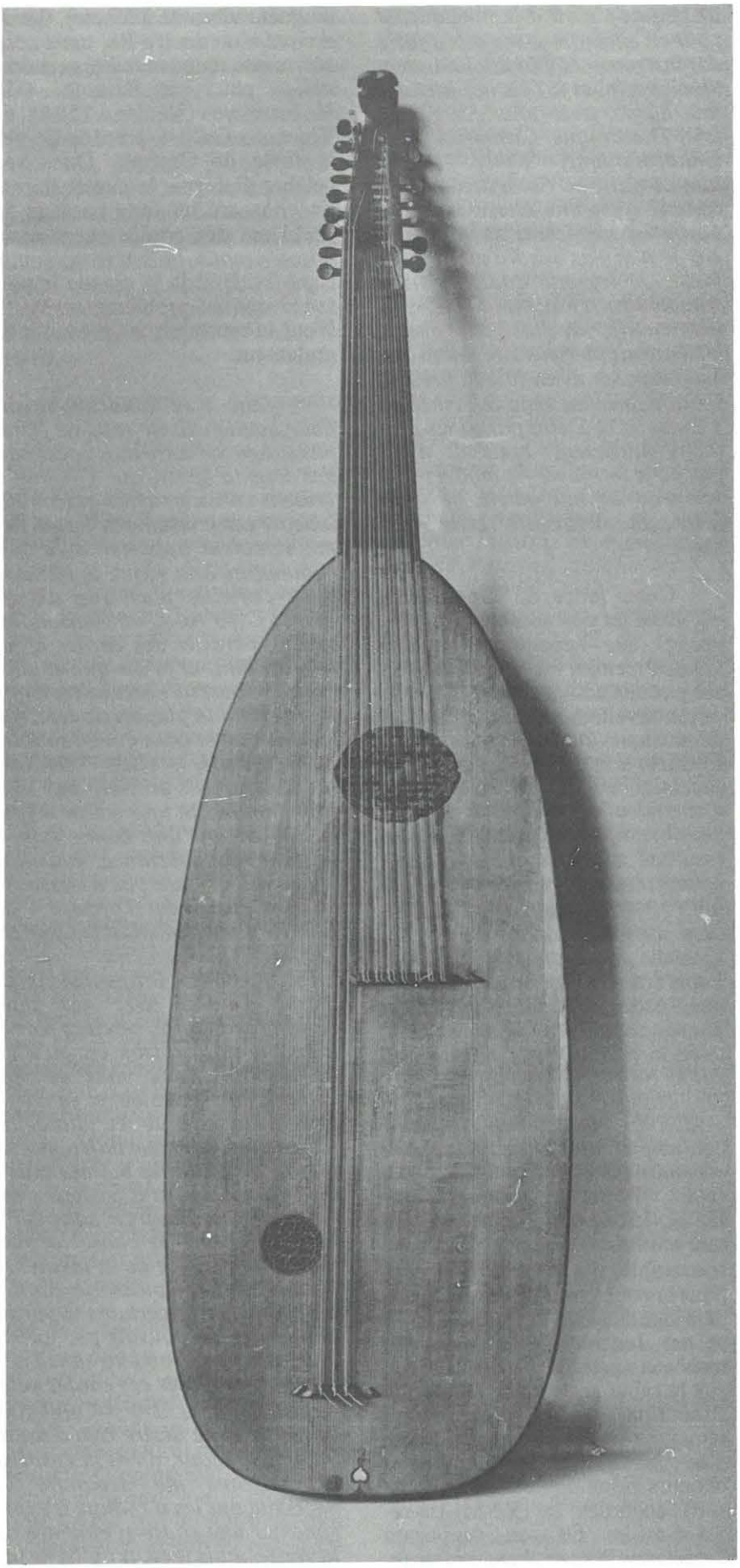
« *Eu. : Je voudrais savoir pour quelle raison vous ne faites pas usage sur votre luth de ces cordes sous la basse, que l'on voit à présent en usage chez quiconque joue de cet instrument, lesquelles me semblent apporter à la fois commodité à la main, et richesse pour l'oreille, plus que d'ordinaire, [...] Fro. : J'en viens maintenant à traiter des cordes ajoutées au luth, et je dis que si elles étaient aussi nécessaires que l'imaginent la plupart de ceux qui les utilisent et ceux qui en sont les introducteurs, elles seraient nécessairement utilisées par tous les hommes qui apprécient le luth et qui en ont une bonne (sinon parfaite) connaissance, mais une telle chose n'étant pas nécessaire, on voit justement l'opposé : de fait, elles sont considérées par les hommes d'entendement de la même façon qu'Antigenide considérait Tellino avec ses flûte d'ébène et d'ivoire, cerclées d'or et d'argent, et la raison est qu'il en est certains, que vous et moi connaissons très bien, et en particulier l'auteur de ce dialogue, lequel pour ce même luth a mis en tablature toutes les bonnes musiques du monde, et il les joue avec les cordes ordinaires, sans qu'il manque même la chose la plus insignifiante et ce de la meilleure manière que l'on puisse demander à l'art, [...] et à certains il paraît impossible de pouvoir par exemple) jouer la Girometta sans l'adjonction de toutes ces cordes sous la basse, [...]. En ce qui me concerne je ne désire rien d'autre qu'un beau jour, un de ses esprits extravagants me démontre la nécessité qui les a induits à expérimenter une chose si éloignée de la vérité, mais je crois qu'ils ne me donneraient pas d'autre réponse que celle qu'un jour me donna mon barbier, qui lui aussi joue du luth avec toutes ces cordes sous la basse, à la manière de ces gentilshommes. Eu. : Dites moi donc ce qu'il vous répondit ? Fro. : Il me dit qu'elles furent inventées pour que le luth, comme l'orgue, aie sa pédale. Eu. : Ha, ha, ha. Fro. : les pauvres, s'ils savaient la réputation qu'à la pédale pour l'orgue chez les hommes de quelque valeur, ils changeraient sûrement d'avis, et il en serait pour ceux-ci comme de la pédale pour ceux-là : on les verrait abhorés et méprisés et ils ne feraient pas toute la journée tout le tumulte qu'ils font. Voyez donc ce qu'ils en retirent : rien d'autre hors de l'ordinaire que de pouvoir jouer quand il leur plait l'octave du tenor à vide et aussi celle du bourdon ainsi que les notes intermédiaires entre ces dernières : mais ces octaves, Dieu sait combien et comment on les entend ! Si cette adjonction de cordes, ils disaient l'avoir inventée et introduite par galenterie et non par nécessité, ou s'ils en retiraient au moins la possibilité (ce qui pourrait se faire avec moins) de n'avoir pas à déplacer [transposer] les canzoni qui sont en G sol re ut et de les pouvoir jouer en leur place [ton] ordinaire, ou si ce ne sont celles-ci au moins celles dont leur [corde] basse marque la clef de F fa ut sur la première ligne, ils seraient alors dignes de quelque excuse, mais avec ces cordes ils n'ont encore pas pu le faire, comme vous l'avez compris, bien qu'elles soient perçues à l'oreille avec peu de douceur, pour la faiblesse de leur son. Eu. : L'avantage qu'ils en retirent est réellement faible en rapport à ce que j'imaginais, mais je trouverais digne de louange ce à quoi vous avez fait allusion, quant à la possibilité de jouer sur le luth toutes les musiques qui sont en G sol re ut sans avoir à les déplacer, en ajoutant d'une autre manière*

---

(13) B. Desertori, Il Domenichino pittore trascrittore e musicologo, in Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, 1966 R in La Musica nei quadri antichi, de B.D. Trento, 1978, pp. 57-58.
(14) Cf. à ce sujet les études de E. Durante A. Martellotti, L'Arpa di Laura, Firenze, SPES, 1982 et Cronistoria del Concerto delle Dame, Firenze SPES, 1979.
(15) Le considérer encore plus bas, comme il semblerait qu'on le fit selon A.J. Ellis et A. Mendel (Studies in the history of musical pitch, Amsterdam, 1968), signifierait probablement compromettre déjà la sonorité du sixième choeur de Carrara.

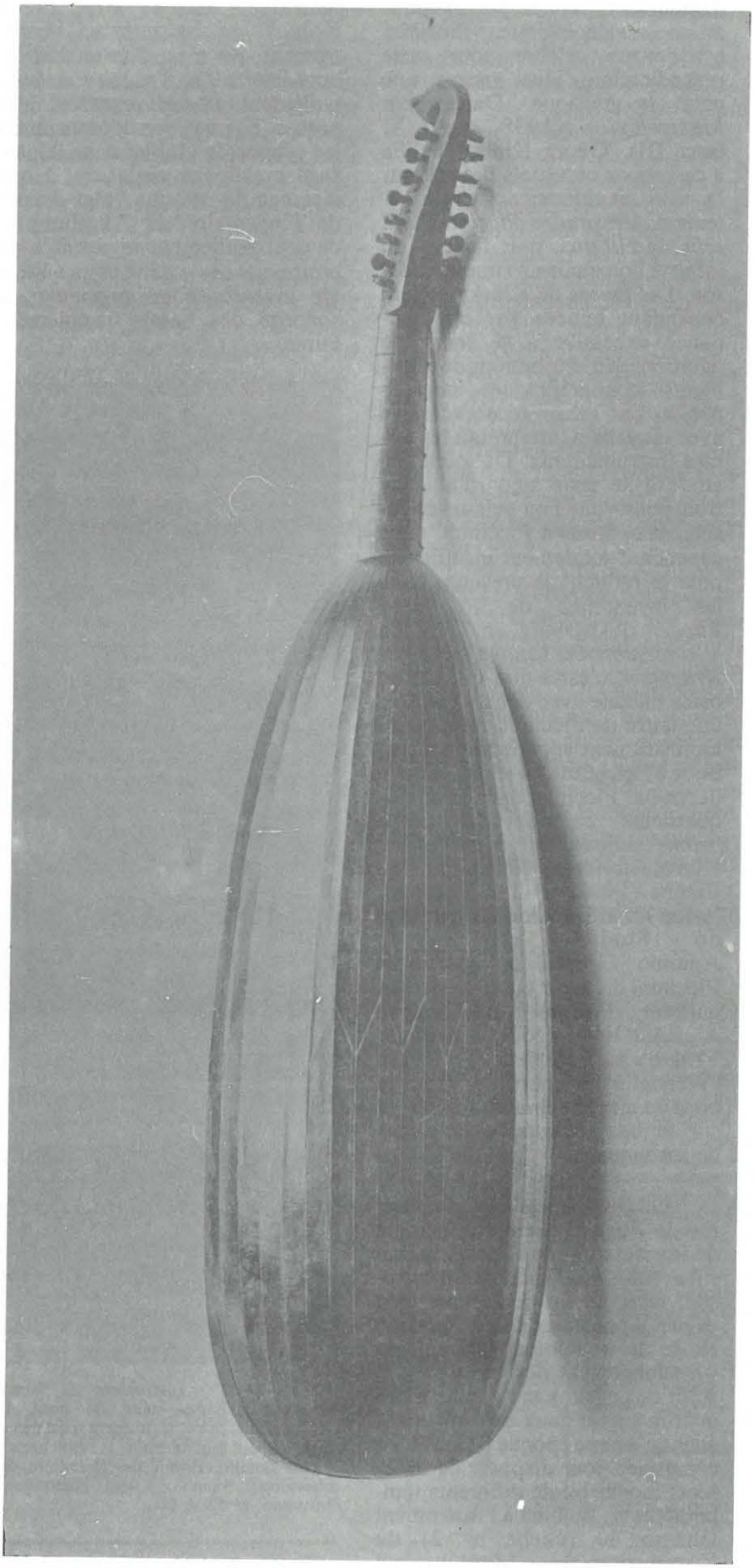
quelques cordes, et que les sons qui s'échappent de celles-ci soient perçus par l'oreille avec douceur et belle sonorité. Fro. : Il serait réellement possible de le faire et on en tirerait une plus grande commodité que celle que vous avez dite.

Eu. : Ceci me semblerait être la plus belle invention que l'on peut souhaiter concernant le luth, et ce que vous dites réussissant, je crois que tous ceux qui prennent plaisir à cet instrument (si on leur en fait part) nous devront une éternelle reconnaissance. Fro. : Puisque vous la réputez telle, je vous en montrerai le principe (que vous trouverez être bien plus simple et avec moins de cordes que l'autre) et pour que vous le compreniez bien je l'appliquerai à ce mien luth. Où la chanterelle est seule, accompagnons la d'une autre corde semblable et mettons les à l'unisson, faisons ensuite venir dessous une autre chanterelle plus fine que la première, et que le maître qui fait les luths nous colle un chevalet pour celle-ci, long comme un ongle, sous le chevalet ordinaire mais plus vers le manche de la même distance que du sillet à la première frette, afin que la corde puisse avec moins d'effort monter d'une quarte, et que l'on ajoute ensuite deux chevilles en plus des onze ordinaires pour les deux cordes supplémentaires, ce qui en fera en tout treize. Et s'il fallait changer les chevalets pour répartir proportionnellement toutes les cordes cela ne serait pas grave, afin qu'elles soient disposées sur le manche du luth d'une manière convenable, ou véritablement pour moins de soucis on peut en enlever un [manche] et le faire ordonner comme vous l'avez compris : en vérifiant qu'il ne soit pas plus petit que le précèdent, ni plus étroit, pour ce qui est de la superficie du manche, mais plutôt un peu plus large, car ainsi cela sera plus commode : et pour éviter toute difficulté, faites en sorte que la partie des touches qui est pressée par la chanterelle quand on la joue dépasse de l'ordinaire du côté des chevilles autant que la grosseur de la lame d'un couteau, quoique l'on puisse remédier à cela autrement comme je vais vous le montrer un peu plus bas. Puis avec ce luth on pourra jouer toutes les musiques qui sont en G sol re ut sans changer dans les deux premières cases la position



A

Cliché nº 1 : Archiluth au « long corps » ; « Padova 1595 /Vvendelio Venere », 7 x 2 : 690 mm ; 3 x 1 : 117 mm. Vienne, Kunst Historisches Museum, nº 42 A 46.



B

Cliché nº 1 : Archiluth au « long corps ».

d'aucune note, et la plupart de celles qui seront moins aiguës on pourra les jouer en leur lieu ordinaire et celles qui seront plus aigues d'un ton, d'une tierce ou d'une quarte sans aucun effort, ce qui apportera une commodité non négligeable, et les voix de l'aigu et du grave seront entendues de façon excellente. Eu. : J'aime énormément votre invention ainsi-faite, et aussitôt rentré dans ma ville je compte la mettre en pratique, et je crois qu'elle sera du meilleur effet [...]».

Galilei se perd dans l'aridité théorique et dans l'absurde dessein d'ajouter au luth un septième choeur plus aigu que la chanterelle d'une quarte. Aucune corde en boyau n'aurait pu arriver si haut, sans réduire d'une manière notable la longueur vibrante, et le fait de mettre un petit chevalet pour la seule nouvelle chanterelle, plus avancé par rapport au premier d'une longueur égale à celle de la première case, non seulement n'aurait pas résolu le problème de la tension, mais en aurait créé de nouveaux relatifs à la position de la main droite. Le vieux luthiste insiste inopportunément pour trouver une solution appropriée au problème de l'extension du luth en renversant une idée déjà grandement répendue. Ses argumentations revêtent pourtant pour nous une grande importance, d'abord pour ce qu'elles révèlent quant à la tendance des luthistes à se servir d'un nombre toujours croissant de basses supplémentaires, qui sur des luths relativement petits et dépourvus d'« allongement », rendaient nécessairement un son sourd, ensuite parce qu'elles constituent un point d'orientation organologique dans la confrontation pratique des théories de la Camerata Fiorentina, en une période qui succède de peu aux réunions de la Casa Bardi (1576-1582) et qui précède de peu les intermezzi de « *La Pellegrina* » (1589) dans lesquels apparait pour la première fois le chitarrone.

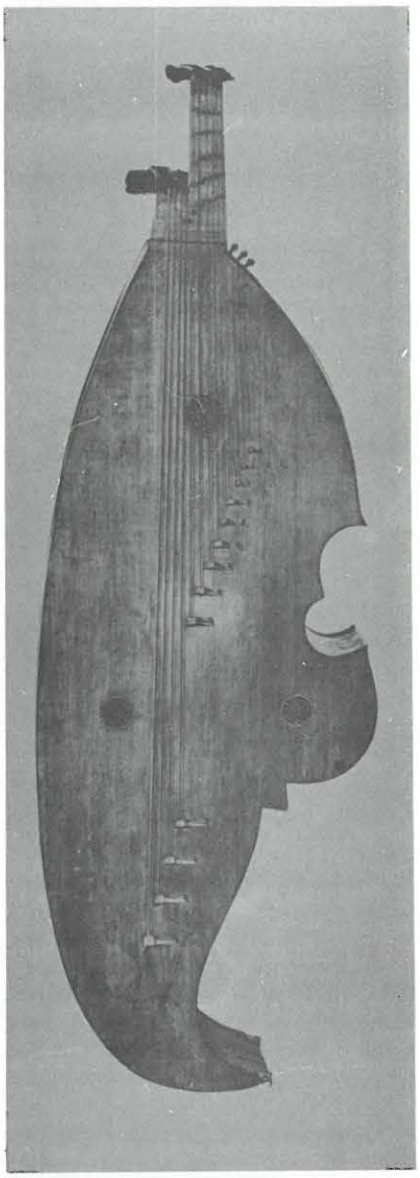
Les années 1580 montrent donc un besoin impérieux de mutation du luth et il semble bien qu'on ne soit pas arrivé à cette « dernière perfection » dont parle Piccinini dans le trente-quatrième chapitre des « *Avertissement aux luthistes* — en son *libro primo* car en fait

on y lit : « *De l'archiluth et de son inventeur. Chap. XXXIV* ».

Là où j'ai parlé du luth, j'entendais en fait « archiluth », pour éviter de dire, comme beaucoup, « luth théorbé » [liuto attiorbato], comme si son invention venait du théorbe, ou, pour dire mieux, du chitarrone, ce qui est faux ; et je le sais d'autant mieux que j'ai été l'inventeur de ces archiluths. Ayant fait faire les premiers, l'invention eut sur le moment peu de succès, pendant deux ans on ne vit personne l'adopter, et on ne voyait aucun de ces instruments en dehors de ceux que je faisais faire. Pourtant, c'est devenu par la suite l'ultime perfection du luth, et cela donna la vie au chitarrone.
La preuve en est qu'étant en l'année 1594 au service du Serenissime Duc de Ferrare, je me rendis à Padoue en la boutique de Christofano Heberle, luthier de premier ordre, et lui fit faire à titre d'essai, un luth si long de corps, qu'il servait d'allongement aux basses, et avait deux chevalets très éloignés l'un de l'autre. Il était peu sonore, parce qu'on ne pouvait pas jouer les basses près du chevalet. Au point que j'en fis faire un autre avec l'allongement du côté du manche, ce qui réussit fort bien, aussi en fis-je construire trois autres semblables, avec plus de soin qui furent réussis de façon exquise. Je les portais tous trois à Ferrare, chez mon Serenissime Seigneur, et chez l'Excellentissime Prince de Venosa, qui se trouvait là-bas, et qui les apprécièrent grandement. Les basses, si sonores, leur plurent énormément et son Altesse en donna deux au Prince de Venosa, qui à son retour de Naples les emmena et en laissa un à Rome. Ce dernier tomba ensuite entre les mains du « Chevalier du luth », qui l'utilisa toujours, comblé par cette invention. Après la mort du Chevalier, à Rome, ce même luth me revint.

Alessandro Piccinini s'attribue donc le mérite d'avoir définitivement résolu le problème de la sonorité des basses supplémentaires en appliquant à un luth normal, avec un « allongement au manche », un second cheviller plus éloigné du chevalet que le premier, autant qu'il le fallait pour obtenir des basses « sonores », inventant ainsi l'archiluth. Paradoxalement, par une perverse tradition musicologique, Piccinini est devenu célèbre pour cette revendication, plus encore que pour sa musique. Dans *Acta Musicologica* (1938, vol. X. fasc. III), Georg Kinsky publia à ce propos un article devenu par la suite une référence, intitulé justement *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto,* qui faisait du luthiste bolognais un simple fanfaron. Les thèses de Kinsky étaient cependant minées par une tendance excessive à se servir de datations et d'attributions de documents iconographiques incertaines, et par l'assurance excessive avec laquelle il interprétait les termes instrumentaux. De toute son étude il ne reste aujourd'hui que trois points que l'on puisse sérieusement opposer à Piccinini, mais cependant totalement insuffisants pour le réfuter : la présence dans les inventaires de *Raymund Fugger* d'Augsburg en 1566 de « *Ain fischbaine Lauten mit zwen Krägen* », c'est-à-dire un luth en os de baleine avec deux « cous » ; une lettre de Piccinini lui-même ; un instrument apparemment identique à l'archiluth au « long corps » décrit par Piccinini dans le trente-quatrième chapitre du *Libro primo,* aujourd'hui conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Photo n° 1), provenant (selon les affirmations de Kinsky) du « Studio di Musica » de Antonio Goretti où justement Piccinini dit avoir laissé le sien en quittant Ferrare, mais signé « *PADOVA 1595 Vvendelio Venere* » sur l'étiquette et « *W.T.* » (Wendelin Tiefenbrucker ?) sur le bord du manche [marque au fer] et sur le bas [brague] de la caisse de résonnance.

Le témoignage des inventaires de Fugger, preuve principale de la réfutation de Kinsky, même s'il éveille grandement notre curiosité, reste en fin de compte trop vague. Il pourrait s'agir de quelque chose de totalement différent de « l'allongement des basses » : il suffit de penser par exemple à des instruments à deux ou trois manches qu'à cette époque on aurait pu construire pour disposer de différents modes ou de différents tempéraments ; ou bien à l'instrument numéro 60 (cliché n° 2) du Kunsthistorisches Museum qui dans un inventaire de 1596 est défini comme « *mer ain grosse selczame lauten mit zween Krägen und drei stern* » (16), instrument qui n'est pas un luth et dont les « *zwen Krägen* » ne sont nullement un allongement des basses. Si nous considérons enfin les propos de Galilei dans le passage mentionné ci-dessus, à une distance de presque vingt années de l'inventaire de Augsburg, il devient réellement impossible de croire que ces « deux cous » aient été inventés pour augmenter la sonorité des basses supplémentaires.



Cliché n° 2 : Instrument de facture germano-italienne, Italie du nord, fin XVIe siècle. Si cet instrument n'est pas un luth, on peut tout de même le rattacher à la même famille (Forme des chevillers, des chevalets). Vienne, Kunst Historisches Museum, n° 55 A 60.

(16) F. Hellwig, The morphology of the lutes with extended bass strings, in Early Music, iV, London 1980, p. 453.

On a vu que Piccinini fait remonter à 1594 son voyage à Padoue et la construction dans cette ville, en l'atelier de Heberle, des archiluths. Dans une lettre qu'il envoie au duc Alfonso II il semble pourtant déplacer cette date à Janvier de l'année suivante : « *Prince ser. Etant arrivé à Padoue le 25 de ce mois j'ai tout de suite commandé les luths, et bien que les maîtres [luthiers] se soient montrés réticents à faire des luths neufs par ces temps froids ils ne manqueront pas pourtant de faire du mieux qu'ils pourront, et il est certain que si ce n'était pas moi-même qui les dirigeait selon mes intentions ils ne feraient rien de bon, car ils trouvent que c'est un luth très extravagant ; mais j'espère que l'on fera quelque chose de bien, quoique je n'aie pas trouvé de tables aussi longues que je le désirais, qui viennent ainsi faites d'Allemagne, il faudra faire au mieux qu'on pourra pour le moment. Je regrette seulement que le Prince ne puisse avoir pour son luth cette « bosse » [qu'il désirait] car il faudrait faire un nouveau moule ce qui prendrait beaucoup de temps et serait contre leur opinion qui est que cette bosse ne serait d'aucune utilité. Mais nous avons trouvé des moules plus appropriés et je crois qu'ils réussiront, ils ont d'ailleurs déjà très bien commencé et j'attends donc le meilleur résultat, et en attendant je m'incline devant V.AL.se ser me (...) de Padoue, le 31 Janvier 1595 (...)*(17) ».

Le 3 Mars suivant, Giacomo Alvise Cornaro écrivait de Padoue à Alfonso II pour lui offrir un sien « instrumento da penna [sorte de clavecin] d'invention nouvelle, qui avec deux jeux de cordes [due mani di corde] donne trois différentes espèces [genres] de son » qu'il avait « fait voir et entendre » à *M. Alessandro,* et de retour à Ferrare duquel « *V.A.Ser.me verra l'œuvre qui s'est faite autours des luths, lesquels semblent bien réussis, en espérant qu'à elle aussi ils apportent satisfaction* (18) ».
Il semblerait évident qu'Alessandro Piccinini n'ait pas été précis quant à la datation de son voyage. Mais on pourrait aussi supposer qu'il soit effectivement parti de Ferrare en 1594, et qu'il ait séjourné, pour des raisons que nous ne connaissons pas, dans d'autres villes avant d'arriver à Padoue. Etant donné que Gesualdo, en 1594, après son mariage avec Eleonora d'Este, retourna à Naples en partie par mer, via Venise-Barletta, les deux archiluths qu'il emporta avec lui, selon ce que déclare Piccinini, en laissant un à Rome « *qui ensuite tomba dans les mains du Cavalier del Liuto* », doivent donc faire partie du second retour à Naples du Prince, quand il quitta Ferrare à la fin de l'année 1596.

Il a été également observé que l'archiluth « *au long corps* » contredit Piccinini car il porte une étiquette de W. Venere et la marque au fer « *W. T.* », au lieu de la signature de Heberle. Mais Piccinini dans sa lettre parle de luths et de maîtres et ceci pourrait signifier que Heberle fut le luthier qui réalisa, ou au moins projeta, l'allongement « *au manche* », c'est-à-dire les archiluths les mieux réussis, alors que d'autres maîtres (en l'occurrence W. Venere « W. T. »), réalisèrent l'archiluth avec l'allongement « au corps ». Il reste à éclaircir ce que pouvait être cette « bosse » qui aurait dû caractériser le luth d'Alfonso, lequel pourtant n'en jouait pas et dont ce *son* écrit par Piccinini nous induirait à penser qu'il s'agissait d'un projet voulu par Alfonso (mais, à ce qu'il nous paraît, pas tellement par Alessandro) pour le compte de quelque autre luthiste (Fiorino, Dall'Occa, ouGesualdo par exemple), qui ne fut probablement jamais réalisé (19). Le projet très clair que Piccinini avait dans l'esprit était de faire construire des

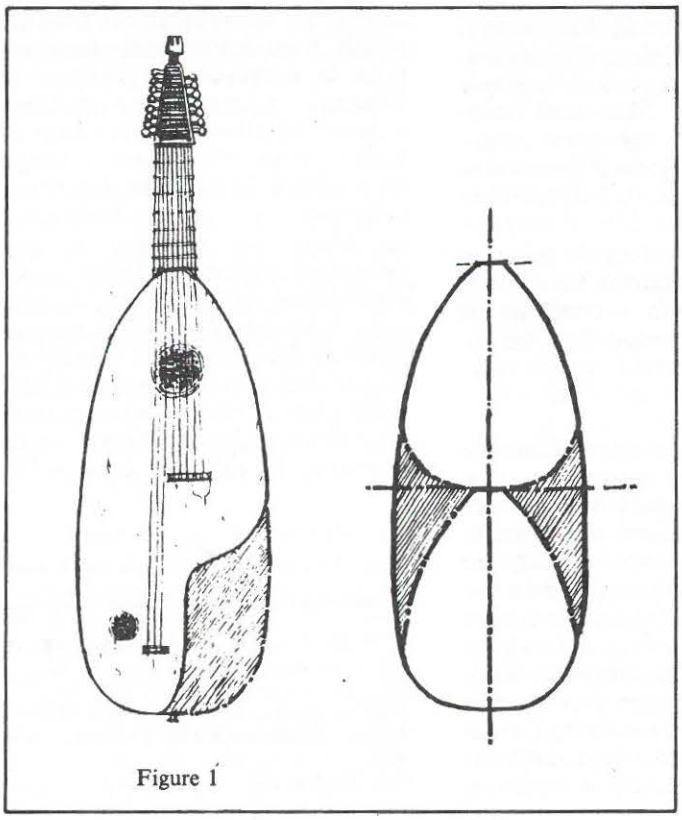


Figure 1

(17) L.F. Valdrighi, op. cit., p. 272.
(18) L.F. Valdrighi, Musurgiana, Modena, 1886, R. Bologna, 1970, pp. 27-28.
(19) Une interprétation de la « bosse » est donnée par Mirko Caffagni dans Alexandri Piccinini, Opera, transcription en notation moderne, Bologne 1965, p. 15 : « Il s'agissait donc de faire construire, par la volonté expresse du Prince, (« le prince ne pourra avoir son luth ») un luth étrange (« et il lui semble un luth très extravagant ») avec une encore plus étrange « bosse », qui aurait impliqué la construction d'un moule sur mesure. A première vue on ne comprend pas bien quel rapport aurait ce luth extravagant avec l'instrument de Vienne. La question de la bosse nous semble explicable par le fait que le Duc aurait eu le projet d'un luth avec un allongement à la caisse, mais cet allongement seulement du côté du second chevalet, comme indiqué sur la figure 1. Piccinini aura consulté tous les luthiers de Padoue sans en trouver un disposé à construire un moule sur mesure pour un luth aussi monstrueux, moule qui, du reste, n'aurait servi que pour un seul exemplaire (il était absurde de penser que d'autres auraient pu commander un tel instrument). Le projet primitif du Duc aurait donc dû être modifié de manière que l'instrument, sans « cette bosse », puisse être construit en utilisant en partie des moules déjà existants, par exemple en en couplant deux, comme on le voit sur la figure 1. Le grand nombre de luthiers avec lesquels Piccinini dut avoir des contacts pour satisfaire les projets du Duc peut expliquer pourquoi, nombre d'années plus tard, il ne se souvint plus avec précision le nom de celui qui construisit le luth de Vienne et confondit Vendelio Venere avec Cristoforo Heberle, un parmi tant d'autres ».

luths à dix choeurs avec un allongement des basses obtenu par un allongement de la caisse de résonance, chose qui en soi rend incroyable l'existence, à une époque antérieure, d'allongements destines à rendre les basses plus puissantes. Et bien évidemment ce qu'affirmait V. Galilei quant à la sonorité des cordes « sous la basse », correspondait à une réalité précise, si dans son projet Piccinini, dix ans plus tard, considérait nécessaire de donner à ces basses supplémentaires une longueur accrue d'un tiers par rapport aux autres cordes, et cela sur un instrument de 69 cm. de longueur vibrante dans le petit jeu, mesure qui à elle seule aurait dû donner de la puissance aux basses.

Si maintenant nous considérons les luths de Barbetta, de Carrara et de V. Galilei lui-même, que nous supposons avoir une longueur vibrante d'environ 59 cm., nous verrons que l'accroissement de la puissance recherché par Piccinini avec les « maîtres » de Padoue a valeur révolutionnaire. Et que cette volonté précise de résoudre un problème déjà ancien ait été murie au sein de l'université musicale de la cour d'Este et découle d'exigences relatives à l'accompagnement du chant, à la musique d'ensemble et au jeu soliste, cela nous semble très probable, autant que le fait qu'Alessandro Piccinini fut celui qui l'exprima avec détermination.

Les avertissements qui précèdent l'*Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone* constituent à l'heure actuelle le plus ample et précis traité sur la technique de jeu du luth et du chitarrone, ainsi que sur leur origine ; cependant si en ce qui concerne l'exécution, Piccinini se maintient toujours sur une ligne d'essentielle clarté, abordant certains points d'une manière exemplaire comme aux chapitres II et III (« *Du jeu net* » et « *Du jeu doux et fort* »), là où il parle de l'archiluth et de l'origine du chitarrone il touche inévitablement une terminologie qu'il éclaire en partie, mais en laissant toutefois dans l'ombre un grand nombre des impliquations organologiques qu'une telle terminologie comporte. Il écrit : « *Là où j'ai parlé du luth j'entendais en fait archiluth, pour ne pas dire, comme beaucoup, luth théorbé, comme si son invention venait du théorbe, ou pour mieux dire, du chitarrone (...)* ». Mais si le terme *archiluth* ne pose pas de problème (si ce n'est pas, comme on le verra plus tard, relativement à la typologie des allongements qui le caractériseront dans les dix, quinze premières années), et si l'on comprend pourquoi Piccinini n'utilisant pas « *luth* » le définit par l'appellation de Vicentino (appelé « l'arcimusico » pour avoir inventé « l'archicembalo ») et de la cour d'Este plutôt que *luth théorbé* (qui est le terme employé par l'éditeur vénitien Vincenti pour les œuvres de P.P. Melij et de C. Saracini), *tiorba e chitarrone* gardent une origine obscure étymologiquement et organologiquement parlant. Ceci finit entre autres par limiter la crédibilité de Piccinini, car justement à l'époque où il entreprenait à Padoue les recherches relatives à l'allongement des basses supplémentaires, le terme du XVIe siècle « *tiorba* » croisait pour ainsi dire le terme nouveau de « *chitarrone* » et en dérivait incompréhensiblement leur synonimie.

Déjà dans la seconde décennie du XVIe siècle nous trouvons dans une source littéraire la présence du *tiorba*. Précisément dans la première églogue de *Le Maccheronee* de Teofilo Folengo, quand Tonellus exaltant la ville de Mantoue dit : « *Semper in ballis godit et moreschis,/hic sonant pivas, cifolos, tiorbas,/hic ve sampognas, pifaros, rubebas,/cagaque cimblos* » (20). Plus tard, dans la quatrième décennie, un inventaire de l'Accademia Filarmonica de Vérone rédigé le 7 Décembre 1543 répertorie « *Una Cittara et una thiorba* ». Et l'année suivante un nouvel inventaire « *dele robbe de la Compagnia* » confirme de nouveau la présence de l'instrument en indiquant « *Et una tiorba* ».

En 1585, Thomaso Garzoni da Bagnacavallo dans son œuvre intitulée *La Piazza Universale de tutte le Professioni de Mondo*, réimprimée plusieurs fois jusqu'en plein XVIIe siècle (et dédiée aussi à Alfonso II d'Este) signale encore cet instrument en écrivant au sujet du charlatant Gradella « *che finge l'orbo con cagnuolo in mano in luogo di tiorba* » qui imite l'aveugle avec un petit chien dans les bras à la place d'un « tiorba ». John Florio dans son dictionnaire Italien-Anglais *A Worlde of Wordes* de 1598, puis dans son édition de 1611 explique que *la tiorba* était un instrument joué par les gens de la campagne et par les aveugles. L'inventaire véronais ci-dessus cité démontre cependant qu'il l'était aussi dans les milieux académiques. Cet emploi du mot *tiorba* sur le plan savant ou sur le plan populaire, trouve d'autres témoignages (même si ces derniers ne sont pas aussi précis que nous le voudrions).

Peu de temps après que Garzoni ait associé au « tiorba » les imitations comique d'un charlatant, Leonardo Conosciuti, dans une lettre datée du 26 Février 1585 et destinée au cardinal Luigi d'Este, écrivait qu'il « *n'y avait rien qui puisse plaire au peuple, si ce n'est ce char d'aveugle chantants, qui roula pendant la matinée, et sur lequel se trouvait Figotto avec devant lui un tiorba qui n'avait ni cordes, ni rien de bon si ce n'est qu'il en tournait la manivelle, et par ce mouvement, et en montrant ses dents, il faisait rire la cantonnade* »(21).

Douglas Alton Smith dans son article *On the Origin of the Chitarrone* (22), signale un document des *Archival Studies on Music, Musicians, and Artists at the Court of Ferdinand I de'Medici* de Warren Kirkendale relatif à un instrument construit, pour la musique du granduc de Toscane : « *Le ser.me grand Duc à devoir quatre-vingt lires pour la facture d'un instrument à usage de tiorba à jouer avec des roues pour lequel il y a eu grande perte de temps en réglages et qui demeure imparfait après avoir occasionné certains frais, le tout pour le service de S.A. Ser.me par ordre de M. Emilio del Cavalieri, lequel instrument à usage d'épinette sans cordes et sans clavier plus deux cases avec cinq roues chacune, le tout en bois* »(23).

---

(20) T. Folengo, Le Maccherone, A. Luzio ed. Laterza, Bari, 1911 p. 11.
(21) A. Newcomb, op. cit., doc. 49.
(22) In Journal of the American Musicological Society, XXXII, 1979, pp. 440-462.
(23) Ibid. p. 459.

La facture est datée du 8 Mai 1596 et est signée par le facteur d'orgues Francesco Palmieri.

Sur le plan de la recherche étymologique, rappelons que les dictionnaires et revues spécialisées, quand ils ne soulignent pas l'origine incertaine du terme en question, disent qu'il désigne un instrument joué par les aveugles et qui pour cette même raison était aussi appelé *viola da orbo.* Nous n'en savons pas plus : ce tiorba, de Folengo à Florio, était utilisé à tout les niveaux sociaux, et puisqu'il était constamment constitué d'une manivelle et de roues, il nous renvoie sans aucun doute à la vielle à roue (24). Le 3 Septembre 1600, Alessandro Guidotti signait la dédicace, destinée au cardinal P. Aldobrandini, de la *Rappresentazzione di Anima et di Corpo* mise en musique par Emilio del Cavalliere et publiée à Rome par Nicolo Mutii. Dans l'avis aux lecteurs il écrit ensuite que si l'on veut représenter l'œuvre « *et suivre les indications de monsieur Emilio del Cavaliere (...) les instruments, pour qu'on ne les voie pas, devront être joués derrière la toile de scène, et par des personnes qui suivent celui qui chante, et sans diminutions, et [d'un son] plein. Et pour donner quelque lumière sur ceux qui ont servi en un tel lieu : une Lira doppia, un clavecin, un Chitarrone ou tiorba comme on voudra dire ensemble feront un très bon effet, de même qu'un orgue doux avec un chitarrone* » (25).

A partir de ce moment jusqu'après le milieu du siècle, de nombreuses sources (pas seulement musicales) associeront les termes *tiorba* et *chitarrone* et en marqueront la différence purement nominale suivant l'exemple de Guidotti, et cela ne semble pas du tout être la conséquence de l'origine non-luthistique du tiorba du XVIe siècle.

Pourtant il ne semble pas que l'on puisse douter de l'origine luthistique du chitarrone, d'autant qu'Alessandro Piccinini nous donne une description claire de cette origine, en outre, on ne comprend pas pourquoi sinon justement pour cette raison il écrivait « *théorbe, ou chitarrone, pour mieux dire* » ; si de plus il est clair pour tout le monde que *chitarrone* signifie grosse guitare, dans notre cas ce n'est en fait pas clair du tout, car celle-ci est totalement étrangère à celui-là.
En 1589, « *en pleine mode larmoyante* », à l'occasion des noces faites pour son mariage avec Christine de Lorraine, Ferdinand I de Medici voulût que l'on représente *La Pellegrina,* « comédie des sentiments » comme elle fut définie, écrite par le siennois Girolamo Bargagli depuis 1564, sur une commande du même Ferdinando, à cette époque très jeune cardinal. Dans les intermèdes, dont les musiques furent composées et exécutées par de très célèbres compositeurs, chanteurs et instrumentistes comme Malvezzi, Marenzio, Cavalieri, Peri, Caccini, A. et V. Archilei, Striggio et Naldi, apparaît le *chitarrone,* instrument de quelque manière « nouveau », et joué presque sans interruption, selon ce que spécifient Malvezzi (26) et Bastiano de Rossi (27).

Trois années auparavant à l'occasion des noces de Cesare d'Este et de Virginia de Medici, on représenta *L'Amico Fido* du conte Giovanni Bardi. Dans les intermèdes décrits par B. de Rossi on parle bien de luths, harpes, clavecins, etc., mais pas encore de chitarrone (28).

Le 11 Octobre 1592 Giulio Caccini, au cours de sa seconde visite à Ferrare, écrivait au grand duc Ferdinando : « *J'arrivai à Ferrare la semaine dernière, et dès le matin suivant j'allai me présenter à S.A. lequel me fit un très bon accueil et m'invita dans la journée à la musique des Dames, où je fus présenté à Monsieur le Chevalier Gualengo et à M. le Conte Alfonso Fontanella. S.A. était avec M. le Cardinal Canano et Mme. la Duchesse, et dès qu'il me vit il se leva pour s'approcher du concert et me fit porter un siège, et malgré toute la résistance que j'y opposai il fallut que je m'assoie auprès de sa personne avec le livre devant lequel chantaient les Dames, [...]. Une fois parti j'allai tout de suite me présenter à Mme. la Duchesse d'Urbino, laquelle me fit également un accueil chaleureux et le même soir envoya un sien Gentilhomme pour m'inviter à sa musique des quatres dames qui chantent et jouent, où était présent M. le Cardinal Canano [...] S.A. me fit de nouveau appeler, et six jours de suite avec aujourd'hui, après la musique des Dames il a toujours voulu que je chante, et dernièrement il m'a prié (c'est lui qui s'est servi de ce terme) que je lui fasse le plaisir-ayant apprécié ma manière de chanter-de bien vouloir enseigner à ses trois Dames quelque chose de ces accents [accenti] et diminutions [passagi] à notre manière, [...] et aujourd'hui pendant trois heures j'ai enseigné quelques airs à ces Dames en présence de S.A.* »(29).

Vingt jours plus tard, Emilio de Cavalieri écrivait à Luzzasco Luzzacchi : « *Comme protecteur de la Musique du Serenissime de Toscane, Giulio Romano est venu me voir et me rendre compte des infinies faveurs qu'il a reçu [...]. Mais le dit Giulio doit être estimé encore plus pour la grâce qui lui a été concédée de pouvoir montrer à ces dames quelques uns de ses Airs, car je suis certain que ces dames maîtrisent le chant sous toute ses formes, et qu'étant jeunes et chantant fort bien chacune d'elle est à même d'apprendre du dit Giulio. Il m'a dit également que S.A. a beaucoup apprécié son chitarrone et la manière dont il est accordé, et S.A. en a voulu le* « **portrait** », *[c'est-à-dire la copie] et réellement, si V.S. entendait Antonio Naldi dit II Bardella musicien de cette Altesse, lequel*

---

(24) Des sources iconographiques montrent cependant déjà la vieille au XIIe siècle.
(25) La préface est rapportée par A. Solerti in, Le origini del Melodramma, Torino 1903, R Bologna, 1969, p. 6.
(26) B. de Rossi, Descrizione dell'apparato. E degl'intermedi, fatti per la comedia rappresentata in Firenze, nelle nozze de' serenissimi don Ferdinando Medici e di Madama Christina di Loreno, Gran Duchi di Toscana, Firenze 1589.
(27) C. Malvezzi, Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christina di Loreno, Gran Duchi di Toscana, Venezia, 1591, in Musique des Intermèdes de « La Pellegrina », de D.P. Walker, Paris 1963.
(28) B. de Rossi, Descrizione del magnificentissimo apparato. E. de'maravigliosi Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze, Firenze, 1586.
(29) E. Durante-A. Martellotti, Cronistoria, cit., doc. A. 174, pp. 190-191.

l'a inventé, et en joue excellement, je crois qu'il donnerait entière satisfaction à V.S. particulièrement pour l'accompagnement du chant » (30).

L'enthousiasme avec lequel Caccini au cours de son premier voyage à Ferrare, en Février 1583, décrit dans une lettre au Grand Duc Francesco 1er l'art exceptionnel des Dames d'Alfonso II, (Laura Peperara, Anna Guarina et Livia d'Arco), « *Trois Anges du paradis, car elles chantent si miraculeusement qu'il ne me semble pas, autant que je sache en juger, que l'on puisse arriver plus haut* » (31), fait ici totalement défaut. Ici, en 1592, c'est lui, Caccini, qui révèle une nouvelle manière de chanter-fascinante au point que Alfonso lui demande de l'enseigner à ses célèbres musiciennes-et un nouvel instrument pour accompagner, un chitarrone d'ivoire dont le duc veut

Ecrivant sur l'origine du chitarrone. Piccinini rappelle le voyage de Caccini à Ferrare en 1592, et dit clairement qu'il se servait d'un chitarrone encore dépourvu d'allongement, c'est-à-dire d'un luth à grosse caisse de résonnance avec les deux premiers choeurs accordés à l'octave inférieure, instrument dont le luthiste ne revendique nullement la paternité (ce qu'il aurait pu faire pour l'« archi-chitarrone »), ni ne dit précisément qui en fut l'inventeur. Bien entendu il connaissait l'existence de Bardella, qui était Bolognais et plus ou moins son contemporain, (32), mais il laisse entendre que le mérite de cette nouvelle « invention » était plutôt collectif. Probablement, Bardella fut l'inventeur du chitarrone dans le sens qu'avec cet instrument il accompagnait et s'accompagnait d'une manière toute personnelle, unique. Il pourrait être arrivé au chitarrone ce qui était déjà arrivé à la harpe double, qui était définie « nouvelle invention » pas tellement par référence à l'instrument en soi, mais plutôt à la nouvelle manière de le jouer et de l'accorder. De fait Caccini, concluant l'avis aux lecteurs de *Le Nuove Musiche* (Florence, 1602), écrivait : « *Mais en ce qui concerne les dites parties intermédiaires, on a un exemple singulier en Antonio Naldi, dit II Bardella, très dévoué serviteur de cette Altesse Serenissime, lequel comme il en a été le véritable inventeur, est par tous réputé comme le plus excellent qui à notre époque aie jamais joué d'un tel instrument, et de leur utilité témoignent les professeurs et ceux qui au chitarrone prennent plaisir ; et à celui-ci il n'arrivera pas ce qui à d'autres est déjà arrivé : qu'il rougisse d'avoir appris des disciplines d'autrui (...)* » (33)

Il reste à comprendre pourquoi pendant une certaine période un grand luth avec ses deux premiers choeurs à l'octave inférieure fut appelé chitarrone, qui en fut l'auteur et où nacquit cette pratique. D.A. Smith a dernièrement soutenu la thèse que le mot *chitarrone* doit être mis en relation avec la *Kithara* des grecs antiques illustrée par Vincenzo Galilei dans son *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* (Florence, 1581), sachant bien que celui-ci parlant de la harpe moderne, disait que ce n'était pas « *autre chose qu'une antique Kithara* ».

D'autre part, si une relation existe en revanche avec la guitare (à l'espagnole, elle aussi présente dans les intermèdes de 1589) elle vient certainement de l'accord de celle-ci, qui à cette époque, selon les précisions de J.C. Amat dans sa *Guitarra Espanola* (1626), pouvait correspondre à celui d'un luth avec la chanterelle abaissée d'une octave (basses et ex-chanterelle mis à part) (34).

D.A. Smith suppose également que le chitarrone aurait pu être inventé précisément à Florence, ou plutôt qu'il a été imaginé par A. Naldi dit *II Bardella* dans cette ville, mais que ce fut Magno Dieffopruchar (= Tieffenbrucker) qui le construisit à Venise en 1589. Tout ceci lui semble justifié par la présence d'un chitarrone (?) avec allongement, aujourd'hui au Museum of Fine Arts de Boston, qui, portant les initiales du grand luthier confirmerait ce lieu et cette date.

Nous avons déjà dit que Antonio Naldi était né à Bologne, supposons autour de 1560, peu après la mort de L. Maler (1552) « *quand à Bologne on faisait des luths très excellents* », dit Piccinini, et « *on faisait aussi de très grands luths qui étaient très appréciés à Bologne, pour jouer de concert avec d'autres luths plus petits, des passemezi, des airs et d'autres [pièces] semblables. La qualité de ces luths, si grands était d'autant plus appréciée qu'on les accordait si haut que la première corde ne pouvait arriver à la hauteur voulue - on la remplaça par une corde épaisse accordée une octave plus bas. Le résultat était satisfaisant, et aujourd'hui, on procède encore ainsi. Au bout d'un certain temps, comme le beau chant commençait à fleurir, il apparut aux virtuoses que ces grands luths dont la sonorité était si douce, seraient très à propos pour accompagner un chanteur. Mais comme ils les trouvaient beaucoup trop bas que ce dont ils avaient besoin, il devint nécessaire de les fournir de cordes plus fines en les montant à un ton plus commode pour la voix. Et parce que le second choeur, comme précèdemment la première corde, ne pouvait être monté assez haut, on le remplaça par une corde plus grosse accordée une octave plus bas, ce qui fut une réussite et fut l'origine du théorbe ou chitarrone* ».

Grâce à l'étude de Mario Fabbri sur les deux inventaires des Medicis de 1621 et 1622 (Cf note 32) nous apprenons également que A. Naldi dit II Bardella fut « *Guardaroba della musica* » de Ferdinand I de 1588 à 1621, année de sa mort. Dans l'inventaire dressé à cette occasion on trouve entre autres « *Une Vielle [ghironda] avec ses touches, cordes de boyau et roue* », « *Un luth medium avec un manche ordinaire, sans étrui* », « *Un tiorba ancien à l'espagnole, sans cordes, avec son étui couvert de cuir* ». Ces indications sont particulièrement intéressantes pour nous

---

(30) Ibid doc. A. 175, pp. 191-192.
(31) Ibid doc. A 74, pp. 155-156.
(32) M. Fabbri, La collezione medicea degli strumenti musicali, in due sconosciuti inventari del primo seicento, in Note d'archivio, I, 1983, p. 55.
(33) In A. Solerti, le origini del Melodramma, op. cit. pp. 70-71
(34) J. Tyler, The Early Guitar, Oxford Univ. Press., London, 1980, p. 39.

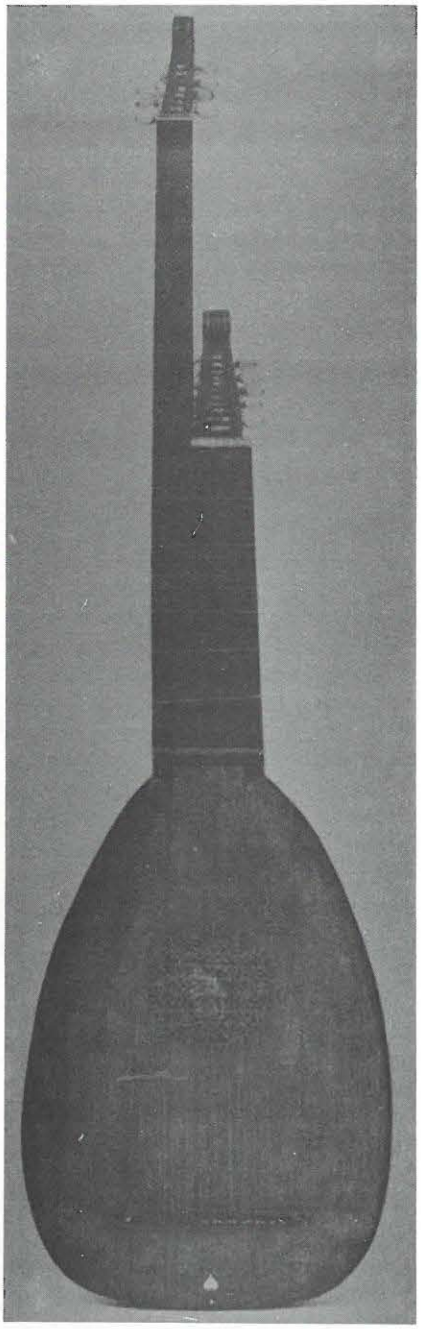
Cliché nº 3 : Valerio Marucelli (1589-1620) « Assunzione della Maddalena » (détail). Palazzo Pitti, Florence.

parce que dans le premier cas le *tiorba* du XVIe siècle dont on a parlé plus haut devient finalement *vieille* ; dans le second cas, par contre, le besoin de préciser que le luth medium a un manche simple pourrait vouloir dire que pour cette taille on avait désormais l'habitude d'adopter l'allongement ; dans le troisième cas enfin, le *tiorba* rentre dans la famille des luths dont le synonyme *chitarrone* justifie avec ses attributs l'origine du nom, la cause et le lieu.

Il nous semble que ce qu'écrivit Alessandro Piccinini sur l'archiluth et le chitarrone est toujours fondamentalement crédible (avec toutes les réserves nécessaires) et pas le contraire. De fait, G. Kinsky et D.A. Smith n'ont mis en évidence aucune preuve substancielle qui puisse raisonnablement être utilisée pour confondre le vieux « filomuso » (membre de l'Académia dei Filomusi ; cf plus haut).
Même l'enquête iconographique qui semble avoir enlevé toute crédibilité à Piccinini lors de la publication de l'étude de Kinsky, s'est ensuite révèlée être une suite de grossières erreurs concernant soit les auteurs, soit les dates présumées des œuvres examinées. Une de ces « preuves » a également été utilisée par D.A. Smith. Il s'agit d'un petit tableau conservé dans la « Salle de Prométhée » du Palazzo Pitti à Florence, une *Assunzione della Maddalena* (cliché nº 3) que Smith examine indirectement (comme de son temps Kinsky), puisant dans les *Ricerche sullo del Liuto di G. Branzoli* (Rome 1889), lequel remarquant un « archiluth à double manche » signala l'œuvre et l'auteur, que l'on pensait alors être Taddeo Zuccari (1529-1566), mais qui par la suite fut attribuée à Valerio Marucelli (1589-1620). Le tableau de Marucelli nous rappelle que de nombreuses choses nous échappent encore sur la phase initiale de l'archiluth : les types d'allongements avant tout, puis les types d'instruments sur lesquels ces allongements s'appliquèrent, et enfin les mesures. Un tableau typologique exhaustif reste encore à dresser. Il est impossible de savoir si Piccinini quand il parle d'« allongement au manche », signifie plus précisément un « allongement au cheviller ».

Au sens littéral on serait induit à penser que des ateliers padouans soient sortis, au moins initialement, des archiluths du type représenté par Marucelli. Un exemplaire ainsi construit (nous ne saurions dire dans quelle mesure entièrement original) se trouve dans la collection Claudius de Copenhagen ; l'étiquette indique : « *Sixtus Rauwolf/Augustanus 1599* » ; il est muni de dix choeurs (6 + 4) avec des longueurs vibrantes de 67,5-96,5 cm. (cliché nº 3 bis).

En un sens plus figuré par contre, Piccinini avec cet « allongement au manche » aurait pu vouloir dire un allongement des basses obtenu par la projection en courbe du cheviller. Des exemples de ce genre peuvent être observés dans le *Convito del ricco Epulone* de C. Saraceni (Rome, Galleria Capitolina), peint aux environs de 1605 (cliché nº 4), sur le frontispice du *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarrone* (Venise, 1604), de G.G. Kapsberger (cliché nº 5) ; dans le petit traité de A. Agazzari *Del Sonare sopra'l Basso* (Sienne, 1607) ; et, avec un aspect plus allongé, dans le livre des *Capricci a due Stromenti, cioè Tiorba e Tiorbino, e per sonar Solo* que B. Castaldi composa, grava, et publia en 1622. Alessandro Piccinini ne précise ni types, ni mesures, ni le genre d'interventions qui perfectionnèrent l'idée initiale, ni quand elles se produisirent. Certainement vers la fin de la première décennie du XVIIe siècle la typologie devait déjà correspondre à celle décrite une décennie plus tard par Michael Praetorius dans *De Organographia* (Wolffenbûttel, 1619), et peut être Kapsberger influença-t-il à Rome la diffusion des grands allongements, laquelle, selon Praetorius, aurait dans un premier temps caractérisé le théorbe romain. Mais comment on arriva à cette « *nouvelle perfection* » luthistique il ne nous est pas loisible de le saisir. Et nous ne sommes pas près à l'anticiper de presque dix ans en souscrivant à l'opinion cultivée de R. Longhi et d'autres critiques qui voient dans le *Suonatore d'arciliuto* de la Pinacothèque de Munich (cliché nº 6) une œuvre de Michelangelo da Caravaggio, antérieure à la *Vocazione di S. Matteo* et datable



Cliché nº 3 bis : Luth portant la marque de Sixtus Rauhwolf, Augsburg 1598 (Copenhague, collection Claudius).

de ce fait autour de 1597, même si cela simplifiait tout le problème.

En l'année 1600 on publie déjà la première tablature de chitarrone, à Venise par les soins de Ricciardo Amadino, dans le *Primo Libro de Madrigali à cinque voci* du mantouan Salomone Rossi, « *avec aucuns des dits-madrigaux à chanter sur le chitarrone, avec sa tablature sous le soprano* ». C'est aussi l'année de la préface de Guidotti à la

Cliché nº 4 : Carlo Saraceni (c. 1605,) « Convito del ricco Epulone » Rome, Galleria Capitolina.

Rappresentazione de Cavalieri, et l'année où le luth « traditionnel » se présente à l'édition avec neuf choeurs dans l'œuvre d'Antoine Francisque *Le Trésor d'Orphée* (Paris, 1600) Dans les livres de Rossi le chitarrone à deux accords ; mieux, on demande deux instruments avec deux accords de hauteur différente : pour les deux premiers madrigaux un chitarrone en Ré, pour les quatre autres un chitarrone une quarte plus bas en La. Il y a onze choeurs. En laissant de côté la situation obscure des allongements et le nombre encore restreint de choeurs, ce chitarrone, ou théorbe, a déjà en soi toutes les caractéristiques essentielle des théorbes futurs pour jouer « solo » et « in concerto ».

Quand bien plus tard James Talbot (35), J. Sauveur (36) et aussi J.B. de la Borde(37) signaleront l'existence de deux types de théorbes, ils rejoindront une ancienne tradition déjà implicitement présente dans la première tablature imprimée pour cet instrument à l'aube du XVIIe siècle. Piccinini écrivait avec justesse que l'allongement fut « *la dernière perfection du luth, et a donné vie au Chitarrone* ».

Au moment où il allait publier sa tablature, Piccinini cherchait encore un meilleur équilibre pour le chitarrone : « *Comme à présent j'ai supprimé quelques imperfections et trouvé une autre méthode pour construire ces instruments -qui d'ailleurs s'en trouvent énormément améliorés-que j'ai mis aux cinquième et sixième choeurs ainsi qu'aux basses des cordes d'argent, que ces mêmes basses ont un allongement long et court, selon le besoin, j'ai amélioré l'harmonie [de l'instrument] d'une façon extraordinaire, et j'appelle l'instrument ainsi fourni la Pandore, et bien qu'il ne soit pas trop grand -ce qui est d'une grande commodité- il n'en a pas moins une harmonie très longue et très profonde -ce qui est chose rare- pour l'accompagnement de la voix à laquelle il s'accorde très bien* ». Glissant encore dans l'obscurité pour ce qui est de la description de l'allongement, Piccinini nous donne en compensation une description de la « pandora » qui est un compte-rendu détaillé des caractéristiques accoustiques et morphologiques que l'on recherche surtout pour un instrument d'accompagnement.

---

(35) M. Prynne, James Talbot's Manuscript : IV. Plucked Strings : The Lute Family in Galpin Society Journal, XIV, London, 1961, pp. 58-59.
(36) J. Sauveur, Principes d'acoustique, Paris 1701.
(37) J.B. de La Borde, Essai sur la musique, Paris, 1780, pp. 304-305.

Dans le trente-troisième chapitre, Piccinini parle des compositions d'ensemble à deux et trois luths, et dit que dans le livre se trouvent aussi des compositions « *pour jouer le luth et l'orgue avec la basse continue, et aussi le chitarrone et l'orgue* ». Peut-être dans un premier temps avait-t-il pensé à les publier avec la partie de basse continue, comme le feront successivement Kapsberger(38) et Pittoni (39), laissant ensuite à la discrétion des interprètes une exécution de ce type.

Le second livre de *Intavolatura di Liuto* de Alessandro Piccinini (à Bologne, par Giacomo Monti et Carlo Zenero, 1639) fut publié à titre posthume par les soins de Leonardo Maria, son fils. Dans la dédicace au cardinal Guido Bentivoglio, vieux protecteur des Piccinini, il apparaît pourtant que le livre n'est pas seulement un recueil de compositions d'Alessandro, mais aussi du fils : « *et j'ai considéré comme un devoir filial de publier ces quelques pièces en compagnie de quelques unes des miennes dans le même genre ; (...)* ». Tenter d'en faire une distinction, si cela ne s'avère pas impossible, est du moins superflu. Le deuxième livre est la conséquence naturelle du premier, aboutissement d'un art cultivé pendant quatre générations. Comme son oncle Filippo, Leonardo Maria était également chanteur. De l'étude d'Antonio Spagnolo sur *Le Scuole Accolitali* (Vérone, 1905) il ressort qu'en 1640, quand Vérone souffrait encore de la pauvreté infligée par la peste, Leonardo Maria Piccinini joua et chanta avec beaucoup de succès dans la cathédrale de cette ville. Cinq ans plus tard, il mourrut à Venise. Les Piccinini ne furent pas, comme on l'a écrit quelquefois, les prestigieux représentants d'un art en déclin. Au contraire, avec Alessandro en particulier, cet art trouve le premier protagoniste de sa profonde révolution tant organologique que stylistique et il débouche sur le XVIIe siècle.

Cliché n° 5 : Frontispice du « Libro d'intavolatura di Chitarrone » de G.G. Kapsberger, Venise 1604.

Cliché n° 6 : « Joueur d'archiluth » attribué à Michelangelo da Caravaggio (??), Pinacothèque de Munich. ▶

(38) G.G. Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di Chitarone, Roma, 1640, R Firenze, SPES, 1982.
(39) G. Pittoni, Intavolatura di tiorba, op. I, e op II, Bologna 1669, R Firenze, SPES, 1980.

Traduction
Marco Horvat

Carlo Saraceni ou Orazio Genteleschi (?), Sainte Cécile et l'ange (détail) c. 1610, Rome, Galerie Nationale (Cliché Anderson - Giraudon).

PICCININI : AVERTIMENTI, 1623

Les « Avertimenti », ou instructions précédant l'Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623.

Traduction et notes par
Joël Dugot et Marco Horvat

Aux Studieux

Du Luth, chapitre I

Parmi tous les instruments de musique, le luth, aussi célèbre soit-il, est digne de sa renommée ; il n'est personne, si médiocres soient son intelligence et sa connaissance de la musique qui ne le connaisse, tant pour l'excellence et la suavité de sa mélodie que pour sa perfection musicale. Puisqu'avec lui on peut parfaitement jouer une composition un demi ton, un et deux tons plus haut ou plus bas, attendu qu'il possède les demi-tons partout. A cela s'ajoute la commodité remarquable avec laquelle le dit instrument peut être utilisé, pouvant se jouer debout, en marchant ou assis, et de tout autre manière, selon le goût, ce qui n'est pas négligeable. C'est à propos de cet instrument si noble et royal, que je me propose de donner aux débutants quelques conseils très importants ; dont une longue étude et une grande habitude de l'enseignement m'ont appris la très grande utilité ; et ce non pas pour me vanter d'en savoir plus que d'autres, mais seulement dans l'intérêt général. Je sais par expérience combien il est important d'avoir de bonnes bases pour qui désire devenir un excellent joueur. Mes avertissements en cette matière iront donc aux choses les plus importantes ; quiconque désire se perfectionner en cette profession ne dédaignera pas de les lire à plusieurs reprises, ni ne ménagera sa peine pour les mettre ponctuellement à exécution. De la sorte, je ne doute qu'à la fin il en reconnaisse l'utilité, et mesure ce qu'il doit à mon entreprise.

Du jeu net, chapitre II

J'affirme donc que parmi les qualités principales que l'on attend d'un bon joueur, l'une des plus importantes est de produire un son clair et propre. De manière que le moindre effleurement d'une corde ait la pureté d'une perle, et celui qui ne joue pas ainsi ne mérite aucune estime. Et il convient de déployer un grand zèle pour y parvenir ; et en particulier en France où l'on estime personne qui ne joue proprement et délicatement.

Du jeu doux et fort, chapitre III

Parmi les nombreuses singularités du luth, l'une des principales est d'avoir la possibilité de jouer doux et fort, ce qui donne beaucoup d'expression (1) quand c'est fait à propos. Si la musique est gaie, on doit alors jouer plus fort, mais sans tomber dans la dureté ou l'âpreté, et spécialement quand on joue des fantaisies ou des canzones, on doit jouer fort la corde qui expose le sujet ou fugue, mais l'accompagnement restera doux afin de ne pas couvrir le sujet. Là où on rencontre des passages chromatiques, mélancoliques ou graves ou encore dissants [durezze], on jouera doucement de façon que le son soit faible sans toute-

(1) Nous avons traduit « affetuoso » par expressif. Il faut garder à l'esprit la signification particulière de ce terme, qui revêt chez les musiciens italiens de cette epoque un sens esthetique. Voir à ce sujet l'article d'Etienne Darbellay, Liberté, variété et 'affetti cantabili' chez Girolamo Frescobaldi, **Revue de Musicologie,** *Tome LXI, 1975, nº 2, pp. 198-243. La comparaison entre les« avertimenti » de Piccinini et ceux publiés en 1615 par Frescobaldi est riche d'enseignements.*

fois être assourdi ou muet, et en allongeant un peu la mesure adroitement et judicieusement ; le jeu n'en sera que plus expressif ; et l'on trouvera peu de pièces [sonate] dans lesquelles un joueur avisé ne trouvera l'opportunité d'user de ce jeu ondoyant [ondeggiato], c'est-à-dire doux et fort ; là où la musique est remplie de dissonnances il est d'un très bon effet de varier parfois comme on fait à Naples, en rejouant les dissonnances plusieurs fois, tantôt doux tantôt fort, et plus c'est dissonnant, plus on rejoue, mais en vérité cette manière de jouer réussit mieux en fait qu'en dit, et particulièrement si l'on apprécie un jeu plein d'expression [suonare affe ttuoso].

Où le luth rend sa meilleure harmonie, chapitre IV

Le luth ainsi que le chitarrone rendent leur meilleure harmonie (2) lorsqu'on en joue à mi-chemin de la rose et du chevalet. C'est donc là que doit se tenir la main droite.

De la main droite et des prescriptions qui s'y rapportent, chapitre V

Pour apprendre à bien placer la main droite, tu fermeras le poing et tu l'ouvriras ensuite un peu, afin que le bout des doigts soit contre les cordes et le pouce allongé, l'auriculaire posé sur la table. Ce sera bien.

Comment se servir du pouce, chapitre VI

Le pouce, qui selon moi ne doit pas avoir l'ongle très long, s'emploie de la manière suivante, qui est que chaque fois que l'on jouera une corde, on devra le diriger vers la table de façon qu'il butte toujours la corde voisine, et qu'il s'y arrête jusqu'à ce que l'on ait de nouveau besoin de lui ; lorsqu'on joue un accord [pizzicata], j'entends lorsqu'on joue plus d'une corde à la fois, le pouce devra aussi faire le même mouvement. Ceci est très important, il faut que les cordes basses soient touchées de cette manière, d'abord pour obtenir une bonne harmonie, ensuite pour la grande commodité qu'on en retire, surtout lorsqu'on joue dans le grave.

Comment s'utilisent l'index, le majeur et l'annulaire, chapitre VII

Les trois autres doigts -index, majeur, annulaire- qui doivent avoir assurément des ongles assez longs pour qu'ils dépassent la pulpe mais pas plus, et taillés en ovale c'est-à-dire plus longs en leur milieu, doivent s'utiliser ainsi : lorsqu'on jouera un accord, ou lorsqu'on pincera une seule corde, on jouera avec l'extrémité charnue du doigt, et en la dirigeant vers la table, on fera en sorte que l'ongle laisse échapper les deux cordes en même temps, lesquelles résonnant ensemble, produiront une très belle harmonie.

Avec quels doigts jouer deux choeurs, chapitre VIII

Pour jouer deux choeurs [simultanément], on utilisera toujours le pouce et le majeur, sauf si on rencontre un point en dessous [de la lettre], auquel cas il faudra utiliser l'index et le majeur.

Du gruppo trille et combien il est difficile [à jouer], chapitre IX

Le gruppo que l'on fait dans les cadences est très difficile, car on doit le battre également et rapidement et le conclure en accélérant et pour ma part, j'ai constaté qu'exécuté à l'aide du seul index, en jouant dans les deux sens, de haut en bas et de bas en haut alternativement avec la pointe de l'ongle (3) il réussit à merveille, clair et rapide ; et je le fais avec une telle facilité, que je l'accompagne d'une autre partie avec le pouce, de telle manière qu'avec le pouce et l'index on peut très bien jouer de cette façon. Quelques uns de ces gruppi se trouvent dans les œuvres qui suivent, et le plus redouble [long] figure à la fin du ricercare premier, celui que j'estime le plus.

«Traits » [tirate] et gruppo comment les exécuter, chapitre X

Pour exécuter des gruppi et des traits avec le pouce et l'index, comme on le fait d'ordinaire, on doit tenir le pouce très en dehors et l'index très en dessous, de façon à former une croix (4). Les deux autres doigts-majeur et annulaire-doivent être allongés, mais sans effort ni contrainte dans le bras, les doigts exécutant le trait doivent faire peu de mouvement ; on doit aussi veiller à ce que le pouce n'attaque pas plus fort que l'index, mais l'un et l'autre bien également afin qu'il ne se puisse remarquer aucune différence, et on y parviendra en s'exerçant ainsi. Nombreux sont ceux qui, lorsqu'ils exécutent un gruppo avec ces doigts, cherchent à l'accompagner d'une autre partie comme je l'ai dit au chapitre IX, mais cela ne va pas car pour chaque note de l'accompagnement qu'ils jouent, ils en manquent une pour le gruppo, bien que du fait de la rapidité, beaucoup d'auditeurs se laissent abuser.

De l'« arpègement» au luth, ce que l'on entend par là, chapitre XI

Par « arpéger », (5) au luth, on entend lorsque l'on exécute des traits [tirate] ou des diminutions [passaggi] avec l'index et le majeur tandis que le pouce joue une autre partie. Cette façon de jouer est d'une grande facilité et donne du plaisir à l'oreille, car les deux doigts, par le mouvement qu'ils font, rendent un son égal et digne de louange. A chaque fois que ce sera possible, il faudra appliquer cette manière de faire.

---

(2) Harmonie est à prendre dans le sens de « bien proportionné ».
(3) Ce semble être la technique appelée « dedillo » par certains vihuelistes au milieu du XVIe siècle.
(4) Cette technique, dont la généralisation est encore récente au moment où Piccinini rédige ses avertimenti, succède à la technique de main droite avec le pouce « à l'intérieur », dite de nos jours« figeta ». Le changement semble s'être opéré vers la fin du XVIe. siècle comme l'a bien montré Jean Wirth dans son article : Une méthode de luth inédite vers 1600, in **Musique Ancienne,** *n° 10 janvier 1981, pp. 29-37.*
(5) L'italien « arpeggiare »est à prendre dans le sens de « pincer » et n'a en l'occurrence rien de commun avec l'arpégement tel que nous l'entendons aujourd'hui ; néanmoins, dans le texte de Biccinini, la connotation avec la harpe est evidente et semble s'opposer d'elle-même à la technique de figeta, jugée inférieure par l'auteur puisque la nouvelle technique « d'arpège-ment » permet selon lui de jouer—comme à la harpe— le cantus firmus en même temps qu'une autre partie.

Comment doit-on « arpéger ?» chapitre XII

Pour « arpéger », on remarquera qu'il faut faire sonner la corde avec le bout de l'ongle, en bougeant peu les doigts et en gardant le pouce très en dehors. Ainsi, le trait sera agile et on parviendra facilement à l'exécuter rapidement. Le pouce, en jouant les basses retombera sur la corde suivante comme je l'ai indiqué au chapitre VI. Il m'est arrivé d'« arpéger » près du chevalet avec le bout de l'ongle, tandis que le pouce jouait le cantus firmus ; le son est alors argentin et très délectable. En « arpégeant » de la sorte, on peut très bien jouer le gruppo accompagné, dont j'ai parlé au chapitre IX, tandis que pouce joue l'autre partie, mais il ne sera ni aussi rapide ni aussi charmant que lorsqu'il est exécuté avec un seul doigt.

De la main gauche, et des instructions la concernant, chapitre XIII

La main gauche doit être libre, sans toucher le manche en aucun lieu, si ce n'est avec le pouce, lequel doit être appuyé sur le derrière du manche et en bas ; il doit être allongé tandis que les quatre autres doigts doivent être arqués, leur extrémité étant maintenue juste au-dessus des cordes, prêts à entrer en action, ceci étant un point très important.

Quand les doigts doivent-ils demeurer sur les cordes ? chapitre XIV

Garder les doigts en place sur les cordes là où il faut (règle qui n'est observée que de bien peu de gens), est chose d'une telle importance, que le jeu ne peut être bon ni plaisant si elle fait défaut. A chaque fois que l'on jouera un accord /pizzicata/ avec à la suite une note seule, il faut s'efforcer de garder les doigts en place sur les cordes de l'accord tandis que l'on joue ce qui suit, et celui qui s'y entend en musique sait combien cela est important : je donne ceci comme règle générale ; en d'autres endroits particuliers, là où on rencontrera un point noté au-dessus du chiffre, comme ceci : 2̇ , on devra garder en place le doigt concerné, tandis qu'on jouera ce qui suit, et que l'on y manque point car le jeu d'un très bon joueur consiste en grande partie dans le respect de cette règle : tenir les parties de la musique.

Avec quel doigt aller d'une case à l'autre, et d'une corde à l'autre, chapitre XV

Beaucoup, ayant joué un accord relèvent les doigts de la main gauche et ne savent plus alors avec quels doigts jouer l'accord suivant, et ainsi se trompent toujours. Avant que de relever un doigt, on observera bien quel doigt est le plus commode pour se déplacer vers la position suivante, ainsi, on se trompera, sinon jamais, du moins rarement.

Des agréments (tremoli) (6), *et des trois sortes de ces derniers, chapitre XVI*

Les agréments sont d'un grand embellissement dans le jeu ; ils sont de trois sortes. Le premier est le tremblement /tremolo longo/ et se fait là où on doit s'arrêter longtemps, mais aussi peu de temps. Pour le faire, on bat délicatement et vite, de nombreuses fois, avec le bout du doigt qui sera le plus commode sur la corde que l'on aura joué, en remarquant que si c'est un zéro, on bat sur la première case, si c'est sur la première on bat sur la seconde, et ainsi successivement ; et autant dure la note, autant dure l'ornement.

Du second agrément, chapitre XVII

Le second agrément est rapide et passe vite, on peut le faire en une infinité d'endroits, avec le meilleur effet. Pour le faire, on mettra par exemple le petit doigt à la troisième case sur la première corde, et en même temps le majeur à la deuxième case de la même corde, et aussitôt la corde touchée, on lèvera rapidement le petit doigt, jusqu'à ce qu'il ne la touche plus, et aussitôt on le rabattra avec force au même endroit, et ce sera fait. Pour le faire sur la première case, il suffit de relever et de rabattre un doigt, comme précédemment (7).

Du troisième agrément, chapitre XVIII

Le troisième agrément est peu usité, car il exige que la main soit libre, par exemple si le petit doigt doit être à la cinquième case de la troisième corde, on jouera la note, et en même temps, appuyant fortement le doigt, tu secoueras énergiquement toute la main, et assez vite jusqu'à ce que tu le sente, de manière à ce que le son ondoie un peu, et ce sera fait (8).

Où faire les agréments, chapitre XIX

Partout où on s'arrête plus où moins longtemps, il faut faire un agrément tantôt d'une sorte tantôt d'une autre, selon ce qu'enseigne la commodité. Sur n'importe quelle case, ou corde, et aussi sur les croches si on a le temps, agrément sera toujours d'un très bon effet. Et comme les endroits où on peut faire des agréments sont en nombre infini, je n'ai pas voulu surcharger la tablature en les indiquant par quelque signe, il est suffisant que cela soit dit ici. En remarquant pourtant qu'à vouloir faire trop d'agrément le jeu deviendrait lassant et tendu, car le joueur devra jouer avec légèreté et ne laisser transparaître aucune contrainte.

Avertissements concernants quelques signes nécessaires à connaître qui se trouvent dans ce livre et d'abord, chapitre XX (9)

Traits sans point en-dessous, chapitre XXI

Les traits qui seront sans aucun point en-dessous se joueront toujours avec le pouce, tant au luth qu'au chitarrone.

---

(6) Pour Piccinini, tous les agréments sont des « tremoli ».
(7) C'est le « pincé » des français.
(8) A propos du vibrato dont il est question ici, on peut lire dans Mersenne : « Quand au verre cassé, encore qu'il ne soit pas si usité que par le passé, d'autant qu'il a fort bonne grâce, quand on le fait bien à propos, et l'une des raisons pour laquelle les modernes l'ont rejetté, est parce que les anciens en usaient presque partout ». **Harmonie Universelle,** *Livre second, Paris 1636, p. 81.*
(9) Par suite d'une erreur d'édition de l'original, le texte du chapitre XX est manquant.

Lodovico Lana (1597-1646), Geronimo Valeriani, joueur de luth du Duc de Modene. Photo courtesy of Sotheby, Park Benet & Co.

Des points sous les traits, chapitre XXII

Là où il y aura un point sous le chiffre, on attaquera vers le haut toujours avec l'index, et sur le chiffre suivant sans point /en-dessous/ on jouera la corde à l'ordinaire soit avec le médium soit avec le pouce, ce qui est tout un, et selon l'occasion. Ces remarques doivent être observées par les commençants, car il est important, pour s'y habituer, d'utiliser les doigts avec ordre ; j'ai d'ailleurs vu beaucoup de tablatures où les points manquaient sous les traits, et d'autres tablatures où les points étaient dans un ordre très mauvais. Je veux donc donner la règle pour que chacun puisse juger par lui-même avec quel doigt il convient de commencer un trait.

Règle pour savoir avec quel doigt commencer un trait, chapitre XXIII

La règle sera la suivante : que toujours le dernier chiffre du trait doit être attaqué vers le haut avec l'index, puis on fait le compte pour savoir comment attaquer la première note ; mais comme le calcul est long à faire, je dirai, pour aller plus vite, que la première note du trait doit toujours être jouée vers le bas avec le pouce, ou le médium, ce qui est tout un ; on remarquera pourtant que le chiffre ou accord précédent doit être de valeur paire, comme de deux ou quatre ou six, car s'il était de cinq ou trois ou un, le trait serait commencé vers le haut avec l'index, et cela est une règle infaillible.

Du point de tenue [punto fermo] chapitre XXIV

J'appelle point d'arrêt, là où l'on trouve un point au dessus d'un chiffre, de cette manière : 2, car on doit en cet endroit tenir son doigt en position pendant qu'on joue ce qui suit pour des raisons musicales, comme je l'ai dit au chap. XIV.

Du signe de liaison au luth et au chitarrone chapitre XXV

Là où le trait sera affecté d'une ligne courbe au-dessus comme ceci ⌣ au début de la ligne on commencera la liaison, et tout le trait sera lié, qu'il soit long ou court, jusqu'à ce que l'on change de valeur de durée.

De la liaison et comment on l'exécute lorsque le trait monte, chapitre XXVI

Pour faire cette liaison, la première note du trait sera jouée avec le pouce, là où se trouve la ligne courbe décrite ci-dessus, et avec la main gauche, on frappera les cases indiquées, et, de la même manière, en changeant de corde, on attaquera la première note de cette même corde, puis on continuera de frapper avec la main gauche sur les cases ; la corde ainsi frappée sonnera d'elle-même, si on maintient les doigts proches de la touche et si on arrive sur la corde avec dextérité, il n'y aura pas besoin de faire d'effort.

De la liaison et comment on l'exécute lorsque le trait va vers le bas, chapitre XXVII

On utilise la main droite comme il est dit au chapitre précédent, mais de plus, quand un doigt de la main gauche se relève, il doit en même temps pincer la corde, afin d'en ranimer le son pour ce qui suit.

Cette manière de faire les traits ou les gruppi au luth ne me plait guère sinon en de rares endroits. Par caprice et nouveauté, parce que avec les dites liaisons on ne peut faire de variation (10) de trait, et puis qui ne sait pas qu'un trait ou qu'un gruppo joué /avec les doigts de main droite/ à condition qu'il soit rapide, net et égal, est sans conteste préférable aux liaisons ? Même si cela est beaucoup plus difficile, cela convient mieux à un vaillant homme. De plus en pratiquant trop souvent les liaisons, on perd sensiblement car la main droite s'engourdit et la gauche n'est plus avec elle. Mais je précise bien que pour le chitarrone, c'est une manière très appropriée et il me paraît à propos de faire ici quelques remarques propres au dit chitarrone, entre celles traitées plus haut, cet instrument étant très usité de notre temps, et à cette occasion, je parlerai d'abord de son origine.

De l'origine du chitarrone et de la pandora, chapitre XXVIII

Voici de nombreuses années que l'on fabriquait à Bologne des luths d'une qualité excellente (11), faits de forme allongée à la manière d'une poire, et avec des côtes larges, l'une /caractéristique/ les faisant doux, l'autre harmonieux (12). Il suffit de savoir que leur grande qualité les faisait rechercher, en particulier des français, lesquels venaient tout exprès à Bologne (13) pour en rapporter en France et les payaient tout ce qu'on leur demandait, tant et si bien que maintenant il ne s'en trouve que très peu.

En outre on faisait aussi de très grands luths qui étaient très appréciés à Bologne, pour jouer de concert avec d'autres luths plus petits, des passemezi, des airs et d'autres /pièces/ semblables. La qualité de ces luths, si grands, était d'autant plus appréciée qu'on les accordait si haut que la première corde ne

---

(10) Il n'est guère possible de faire des nuances piano et forte dans les passages liés.

(11) Pendant la plus grande partie du XVIe siècle, Bologne fut un des centres de prédilection pour la fabrication des instruments de musique et en particulier des luths ; un grand nombre de luthiers d'Allemagne du sud, et spécialement de la vallée de Füssen, y avaient émigré ainsi qu'à Padoue et à Venise, et dans d'autres villes d'Italie du nord.

(12) Plusieurs traducteurs de ce texte, en particlier Henri Quittard (Le théorbe comme instrument d'accompagnement, in **S.I.M.**, *Paris 1910, R. Flûte de Pan, Paris 1980, p. 9), et plus récemment D.A. Smith (On the Origin of the Chitarrone, in* **J.A.M.S.** *n° 32, 1979, p. 450) ont présenté ce passage comme s'il y avait eu deux sortes de luths bolognais : les uns de forme allongée et les autres à côtes larges. A notre avis, il y a là un contresens. De plus, sur le plan organologique, il apparaît dans d'autres textes anciens (en particulier T. Mace et E.G. Baron) que forme allongee et côtes larges sont deux caractéristiques d'une seule sorte de luth, ce qui de surcroît se trouve confirmé par l'examen de luths bolognais conservés. En réalité, Piccinini, qui s'exprime ici peu clairement il est vrai, veut simplement dire qu'il ignore laquelle des deux qualités forme allongée ou côtes larges— donne aux luths de Bologne un son doux et bien équilibré.*

(13) Les luths de Bologne étaient très prisés en France comme en témoignent les inventaires de luthiers où marchands d'instrument à Paris au XVIe siècle, où se lisent de nombreux exemples de luths de « Boulogne » (sic) que l'on imitait volontiers et qu'en tout cas on importait intensivement. Voir : François Lesure, La facture instrumentale à Paris au XVIe siècle, in **Galpin Society Journal,** *Vol. II, 1954, pp. 11-52.*

pouvait arriver à la hauteur voulue, - on la remplaça par une corde épaisse accordée une octave plus bas. Le résultat était satisfaisant, et aujourd'hui, on procède encore ainsi. Au bout d'un certain temps, comme le beau chant commençait à fleurir, il apparut aux virtuoses que ces grands luths, dont la sonorité était si douce, seraient très à propos pour accompagner un chanteur. Mais comme ils les trouvaient beaucoup trop bas que ce dont ils avaient besoin, il devint nécessaire de les fournir de cordes plus fines en les montant à un ton plus commode pour la voix. Et parce que le second choeur, comme précédemment la première corde, ne pouvait être monté assez haut, on le remplaça par une corde plus grosse accordée une octave plus bas, ce qui fut une réussite et fut l'origine du théorbe ou chitarrone. Et peu de temps avant que je fasse allonger les basses était venu à Ferrare Monsieur Caccini, surnommé le Romain, excellent dans l'art du beau chant, à la demande de leurs Altesses Sérénissimes. Il possédait un chitarrone d'ivoire accommodé de la manière que j'ai indiquée, dont il se servait pour accompagner la voix. En dehors de l'accompagnement du chant, personne ne jouait de chitarrone, mais lorsque je fis allonger les basses, de nombreux virtuoses, séduits par l'harmonie et la commode variété de cordes, commencèrent à chercher un moyen (malgré l'imperfection que constituait pour eux la première et la deuxième cordes accordées une octave plus bas) de s'y a donner pour le jeu en soliste. En s'y exerçant, quelques uns devinrent en peu de temps excellents. Ainsi commença la renommée du chitarrone. Je précise aussi que le chitarrone monté de corde de cistre, comme on fait en particulier à Bologne, rend une harmonie très suave et apporte une plaisante nouveauté à l'oreille.

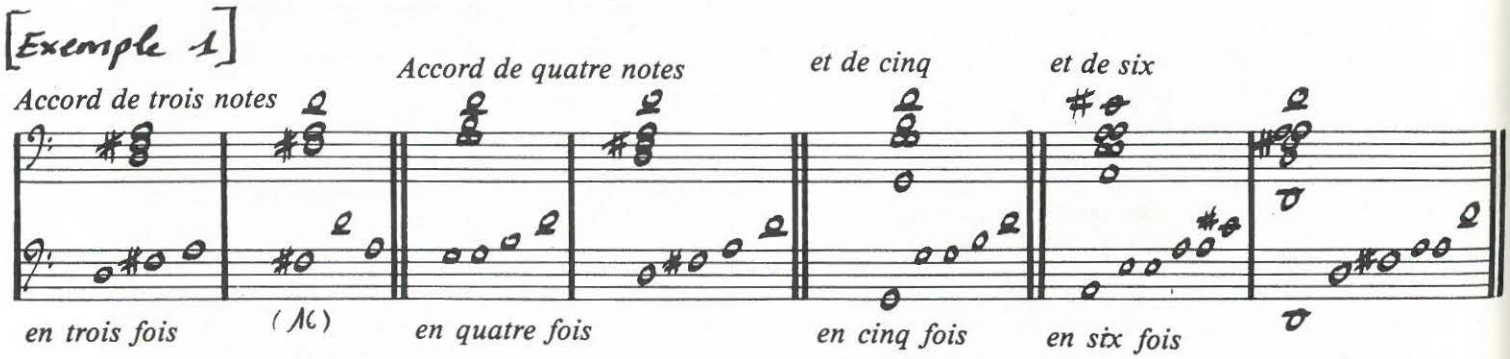
Comme à présent j'ai supprimé quelques imperfections et trouvé une autre méthode pour construire ces instruments -qui d'ailleurs s'en trouvent énormément améliorés-que j'ai mis aux cinquième et sixième choeurs ainsi qu'aux basses des cordes d'argent (14), que ces mêmes basses ont un allongement long et court, selon le besoin, j'ai amélioré l'harmonie /de l'instrument/ d'une façon extraordinaire, et j'appelle l'instrument ainsi fourni la Pandore (15), et bien qu'il ne soit pas trop grand -ce qui est d'une grande commodité- il n'en a pas moins une harmonie très longue et très profonde, ce qui est chose rare , pour l'accompagnement de la voix à laquelle il s'accorde très bien.

Revenons maintenant au chitarrone en donnant la manière qui selon moi, doit être respectée pour en jouer. Recevez aussi mes excuses pour la raison suivante : du fait de la facilité d'exécution des traits en liaisons et du jeu des basses, qui l'un et l'autre donnent bien du plaisir pour peu de fatigue, le chitarrone a attiré beaucoup de personnes, qui ont abandonné le luth, et donc, si elles rencontrent dans quelques unes de mes œuvres pour chitarrone des passages difficiles pour ceux qui ne posséderaient pas l'agilité requise des deux mains, je leur devrais alors des excuses, n'ayant pas pour ma part rencontré les mêmes difficultés.

Comment faire les accords au chitarrone, chapitre XXIX

Pour faire un accord de trois notes au chitarrone, on doit le faire en trois fois, une corde après l'autre. Si l'accord est de quatre notes, on doit le jouer en quatre fois, et ainsi de suite, comme on peut le voire ci-dessous, en remarquant qu'on utilise seulement trois doigts de la main droite pour les jouer, à savoir le pouce l'index et le médius, et ceci est une règle universelle.

[Exemple 1]



(14) Contrairement à une opinion courante, Piccinini ne dit pas que son instrument est entièrement monté de cordes de métal, mais précise au contraire que seules les cordes graves sont en argent (et non 'filées' d'argent comme on a pu le lire. Cf. Quittard op. cit. p. 12, note 2) la première mention de cordes filées n'apparaît qu'en 1664 dans « **Introduction to the skill of musick** » *de John Playford.*

15) Témoin contemporain des innovations organologiques de Piccinini, Vincenzo Giustiniani écrivait dans son **Discorso sopra la Musica** *(Edité par Carol Mac Clintock in* **Musicological Studies and Documents,** *IX, Rome 1962, p. 78) : « Je dirai qu'Alessandro Piccinini de Bologne fut l'inventeur de la pandora ; qui est une sorte de luth transformé en théorbe par l'adjonction de beaucoup de cordes dans le grave et dans l'aigu (voir cliché A), parmi lesquelles certaines en cuivre et d'autres en argent [...] Le dit Alessandro Piccinino a inventé depuis peu un instrument pareil au « plectrum » (?) d'Apollon, qui est une combinaison de théorbe, luth, cithara, harpe et guitare, qui réussit à merveille ; mais qui n'est pas très utilisé à cause de la difficulté qu'il y a pour apprendre à en jouer avec autant de facilité que lui (Piccinini).*

(16) La manière d'arpéger cet accord n'est pas en conformité avec ceux qui suivent. C'est peut-être une erreur d'édition. Voir la tablature sur le fac-simile.

On emploie le medius là où il y a deux points, l'index où il y en a un, le pouce où il n'y a pas de point. Et on les appelle des accords arpégés car ils sont semblables au jeu de la harpe. Et je dis donc que tous les accords au chitarrone doivent se faire dans l'ordre déjà précisé, car je ne l'ai pas indiqué ailleurs, ni indiqué sur les tablatures, sauf en quelques points particuliers, qui seront notés ci-dessous ; bien entendu, dans les courantes et partout où il est nécessaire d'aller très vite d'un accord à l'autre, on ne pourra faire autrement que de jouer les accords comme sur le luth, c'est-à-dire en une seule fois.

Signes des endroits particuliers où il convient d'arpéger, chapitre XXX

Dans certains endroits particuliers quand bien même les accords se succèdent rapidement, si le signe du chiffre 4 est sur le temps de cette manière : , tous les accords soumis au dit temps se doivent arpéger en quatre fois selon l'ordre indiqué plus haut et de plus, si il y a quelques accords de trois sons soumis au dit temps, il faut les jouer aussi en quatre fois, comme on le voit dans l'exemple suivant.

Et là où le temps est surmonté d'un 2 de cette façon , tous les accords dépendant de ce temps devront s'arpéger en deux fois comme dans l'exemple suivant :

[Exemple 2]

Cette façon d'arpéger est nouvelle et fait très bon effet, surtout lorsque la mesure est assez serrée. Comme le chitarrone peut-être joué piano et forte, comme le luth, on devra s'y exercer comme il est dit au chapitre III. Mais d'ordinaire, on doit jouer assez énergiquement, et toujours de façon claire et nette, en respectant l'ornementation, selon l'ordre indiqué à propos du luth, je dis ceci pour ceux qui veulent éviter un jeu banal.

Des traits, en liaison, chapitre XXXI

Les traits accompagnés du signe de liaison, se feront comme j'ai dit plus haut au chapitre XXV et les gruppi liés réussissent assez bien de la même manière, mais sont pourtant insipides. Lorsqu'ils sont joués avec un seul doigt, comme il a été dit au chapitre IX, ils ressortent là encore de façon excellente au chitarrone, réguliers, rapides et nets, mais jusqu'à présent, personne ne les joue ainsi, si ce n'est sur mon conseil.

En France, on joue d'un très petit instrument à quatre cordes simples appelé Mandole *[Mandolla]*, avec un seul doigt. J'ai entendu certains en jouer très bien, et avec cet instrument, j'ai trouvé qu'on pouvait s'exercer encore à cette manière de jouer dans certaines occasions de gruppi tant au luth qu'au chitarrone (17).

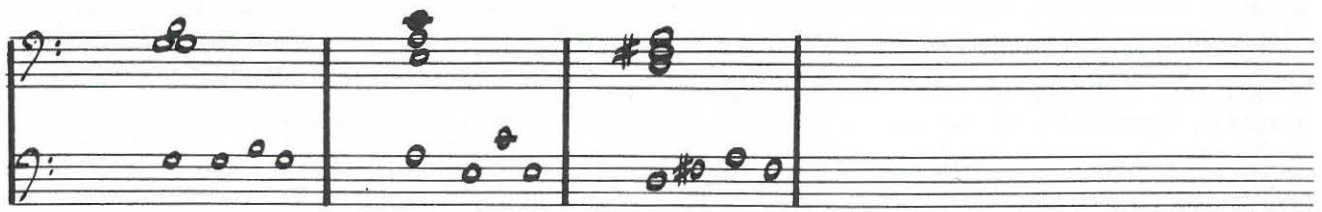
Conclusion à toutes les instructions susdites, chapitre XXXII

Pour finir, je dirai aux débutants que parmi tous les conseils qui précèdent, certains doivent être appris dès le début, et gardés présent à l'esprit avec une grande application, mais d'autres, malgré une étude assidue, ne peuvent être dominés qu'avec le temps. Ce qui doit être appris tout de suite pour acquérir de bonnes bases :
— comment bien placer les mains, en observant ce que disent les chapitres de la main droite et de la main gauche. — On apprendra aussi par cœur la pièce étudiée. — Jouer net et en mesure, ce qui s'obtiendra sans grande peine en apprenant des choses faciles. L'oreille et les mains iront en s'améliorant. Celui qui pense pouvoir apprendre à la longue en grattant les cordes sans méthode se leurre beaucoup. En revanche, bien jouer les agréments, savoir où les placer de façon convenable pour qu'ils plaisent, exécuter un trait rapidement et régulièrement, on un gruppo redoublé, jouer une fantaisie ou une pièce difficile piano et forte là où il faut et avec discernement, le tout clairement et nettement, sans manquer le moindre effleurement d'une corde, ceci ne s'acquiert que par une longue étude et beaucoup de temps. Puis, la Science de la Musique s'acquiert avec beaucoup de peine sur le contrepoint, avec l'étude des parties des œuvres, comme les ricercari, les motets ou autres, en jouant les dites partitions, jusqu'à ce qu'on parvienne, par le moyen du contrepoint, à composer par soi-même.

Des compositions à deux et trois luths en concert, chapitre XXXIII

Parmi les compositions qui suivent, on en trouvera quelques unes à jouer avec le luth et l'orgue, avec

[Exemple 2]



(17) L'instrument de Piccinini avait donc très certainement des cordes simples.

la basse continue, ou encore le chitarrone (18) et l'orgue, ou à deux et trois luths concertant ensemble dans lesquelles j'ai pris grand soin d'éviter que les voix jouées par un instrument ne le soient par un autre, en particulier pour les parties extrêmes. Le résultat est agréable, d'une mélodie extraordinaire, et leur accord (19) est tel qu'on croirait entendre un seul instrument, lesquelles compositions sont parmi celles que mes frères et moi jouions déjà lorsque nous étions au service de son Altesse Sérénisime de Ferrare, puis de l'Illustrissime et Révérendissime Monseigneur le Cardinal Aldobrandino. Girolamo, qui de nous jouait le plus gravement, jouait le luth le plus grand, mourut en Flandres au service de l'Illustrissime Seigneur, Bentivoglio Nuncio, maintenant Cardinal. Filippo dont le jeu était le plus capricieux, jouait sur un luth petit ; il est actuellement au service de sa Majesté Catholique, auprès de qui il est très en faveur.

Ceux qui ont écouté notre concert ne l'ont pas peu loué, pour les qualités d'ensemble dont il a été question, la compréhension et le respect que nous avions les uns des autres. Le fait que nous fussions frères jouait, chacun considérant l'honneur des autres comme le sien propre. Il est très important lorsqu'on joue de concert, de ne pas chercher à dominer son compagnon ; et que ce conseil ne soit pas pris à la légère.

De l'archiluth et de son inventeur, chapitre XXXIV

Là où j'ai parlé du luth, j'entendais en fait « archiluth », pour éviter de dire, comme beaucoup, « luth théorbé » (20) /liuto attiorbato/, comme si son invention venait du théorbe ou, pour dire mieux (21), du chitarrone, ce qui est faux ; et je le sais d'autant mieux que j'ai été l'inventeur de ces archiluths. Ayant fait faire les premiers, l'invention eut sur le moment peu de succès, pendant deux ans on ne vit personne l'adopter, et on ne voyait aucun de ces instruments en dehors de ceux que je faisais faire. Pourtant, c'est devenu par la suite l'ultime perfection du luth, et cela donna la vie au chitarrone.

La preuve en est qu'étant en l'année 1594 au service du Sérénissime Duc de Ferrare, je me rendis à Padoue en la boutique de Christofano Heberle, luthier de premier ordre, et lui fit faire à titre d'essai, un luth si long de corps, qu'il servait d'allongement aux basses, et avait deux chevalets très éloignés l'un de l'autre. Il était peu sonore, parce qu'on ne pouvait pas jouer les basses près du chevalet /cf photo 1 de l'article précèdent/. Au point que j'en fis faire un autre avec l'allongement du côté du manche, ce qui réussit fort bien, aussi en fis-je construire trois autres semblables, avec plus de soin qui furent réussis de façon exquise. Je les portais tous trois à Ferrare, chez mon Sérénissime Seigneur, et chez l'Excellentissime Prince de Venosa (22), qui se trouvait là-bas, et qui les apprécièrent grandement. Les basses, si sonores, leur plurent énormément et son Altesse en donna deux au Prince de Venosa, qui à son retour de Naples les emmena et en laissa un à Rome. Ce dernier tomba ensuite entre les mains du « Chevalier du luth », qui l'utilisa toujours, comblé par cette invention. Après la mort du Chevalier, à Rome, ce même luth me revint.

Quand au premier archiluth, long de corps, quand je fus pris au service de l'Illustrissime Cardinal Pietro Aldobrandino, je le laissais à Ferrare, au sieur Antonio Goretti, mon ami très cher, qui le conserve encore dans son célèbre studio de Musique, où il possède dans une pièce, non seulement toutes sortes d'instruments anciens et modernes, à vent comme à cordes, d'une beauté et d'une qualité exquises, mais où il range encore en bon ordre, dans une autre pièce, toute la musique ancienne et moderne, de chambre comme sacrée, qui se peut retrouver.

Ce monsieur ayant recueilli sur une longue période, quelques unes de mes compositions pour luth et chitarrone, et désirant, en raison de l'affection qu'il me porte, m'honorer en les insérant parmi ses innombrables écrits dans cette Arche Musicale, était résolu, contre ma volonté, à les livrer à l'impression ; et je n'ai jamais pu, bien que je m'y sois employé, le persuader d'abandonner cette idée. Alors, connaissant sa volonté, et pour satisfaire un ami si dévoué et affectionné, j'ai estimé que c'était un moindre mal que de consentir au désir de celui que j'honore et aime tant, plutôt que de m'y opposer. Pour que l'imprimerie n'accumule pas les erreurs, j'ai voulu être présent pour les corriger, d'autant que retourner en ma patrie de Bologne m'est agréable. Je supplie le lecteur averti de me tenir pour excusé des erreurs dont l'imprimerie n'est pas responsable, et accepte l'innocence de mon âme qui, réduite par la force de l'amitié, s'est laissée convaincre de publier ces pièces de peu d'importance, que j'ai faites (quelles qu'elles soient) pour m'exprimer et pour le plaisir des amateurs.

---

(18) Piccinini fait-il confiance au lecteur pour trouver lui-même les pièces de chitarrone et de luth à jouer avec accompagnement d'orgue ou a t'il simplement négligé de faire figurer les parties de basses chiffrées, comme le feront Kapsberger en 1640 et Pittoni en 1669 ?

(19) Accord=ensemble.

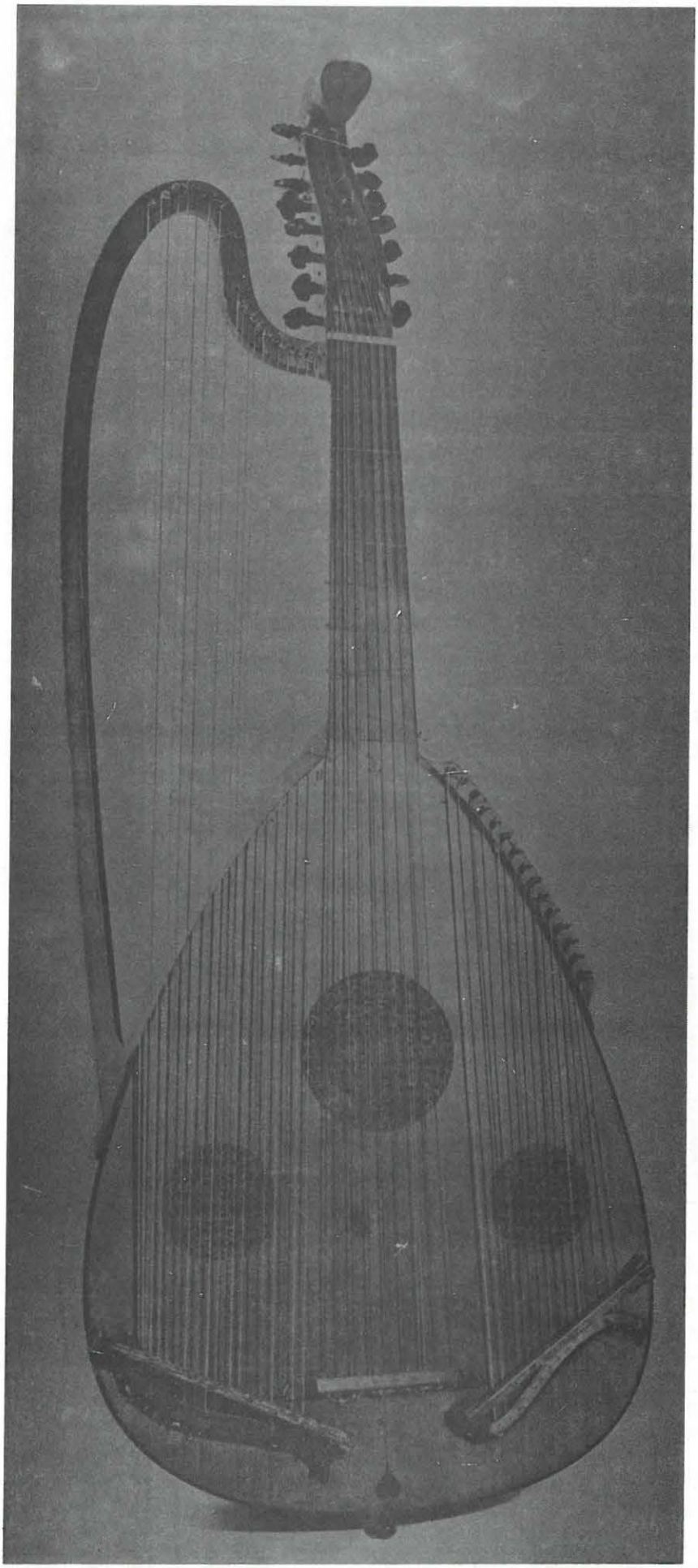
(20) Piccinini semble vouloir aller au devant de confusions de termes qui avaient peut-être déjà cours de son temps, auxquelles n'échappe pas Mersenne (cf. **Harmonie Universelle,** *Livre II p. 46 et Livre VII pp. 77) et dont nous subissons encore les conséquences. Sur le plan typologique, l'archiluth est une chose, le théorbe en est une autre ; le seul point commun entre les deux instruments étant la présence d'un « grand jeu », il n'existe aucune raison objective d'assimiler l'un à l'autre par le terme « luth théorbé ». Reste le problème de luths (tenors et basses) que leur grande taille a prédisposé aux transformations en théorbes aux XVIIe. et au XVIIIe siècles par l'adjonction d'un plus ou moins long double cheviller ; là aussi, pourquoi dire luth théorbé alors que la taille et le nombre de cordes font de l'instrument un théorbe (accord en « viel ton » impossible du fait de la longueur vibrante) ? Enfin, faut-il préciser que l'horrible mot « théorbure » si employé de nos jours, n'a jamais existé autrefois et n'est qu'un néologisme impropre : le mot cheviller est toujours valable, même si ce dernier est de forme différente d'un luth, avec une ou plusieurs extensions, ce qui est le cas pour les archiluths et les théorbes.*

(21) Ce « pour dire mieux » pourrait révéler que l'emploi du mot « tiorba » était peut-être péjoratif, si l'on admet l'etymologie de tiorba = vielle à roue.

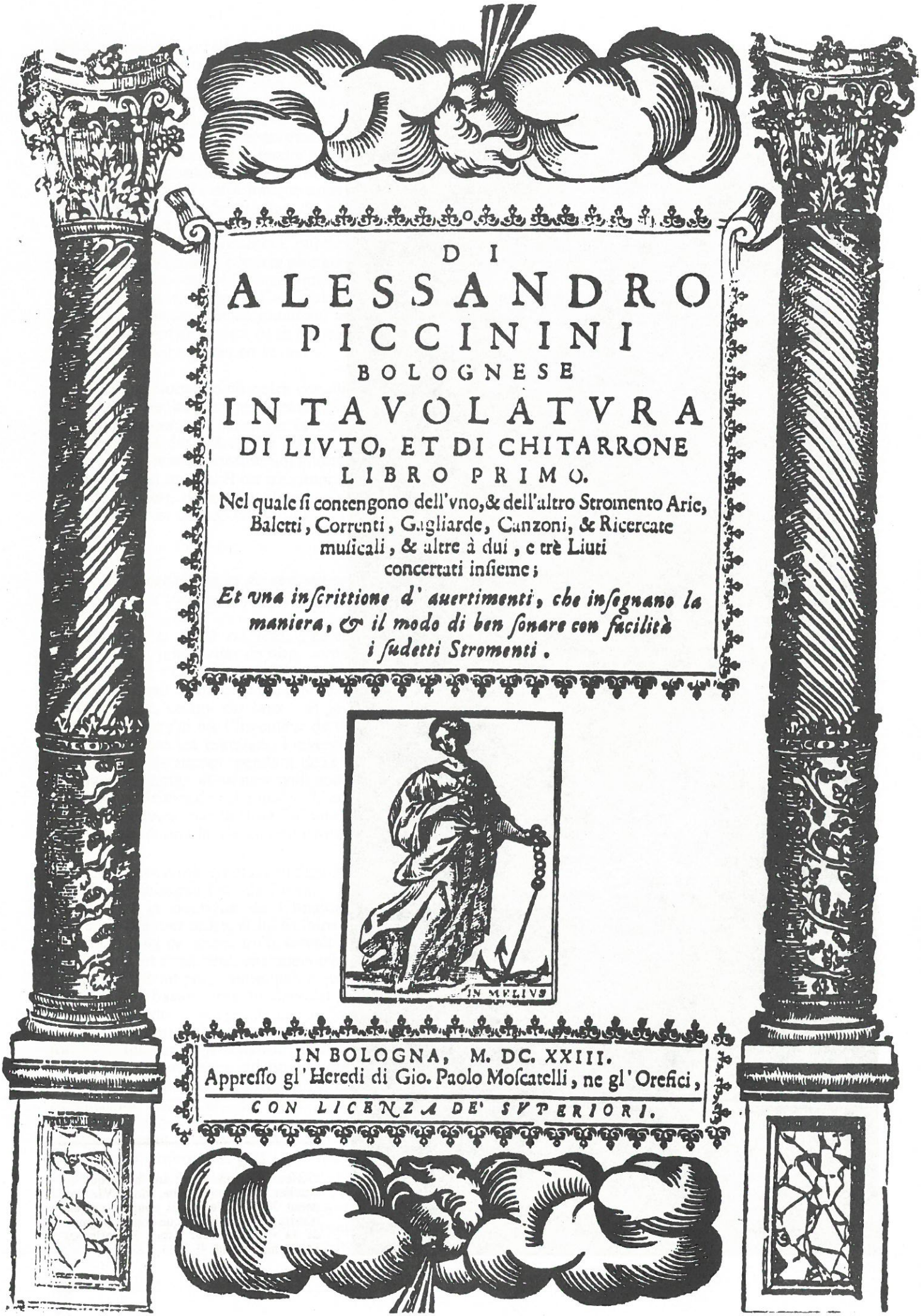
(22) Il s'agit du célèbre Gesualdo.

Nous remerçions vivement Monsieur Cristoforetti d'avoir bien voulu revoir notre traduction, et nous prodiguer ses conseils.

Une édition en fac-similé des tablatures de A. Piccinini (livre de 1623 et second livre de 1639) prefacee par Mr. Orlando Critoforetti est disponible aux éditions S.P.E.S. —Lungarno Guicciardini, 9 r.— 50125 Firenze, Italie ; également à la librairie Bouvier, 15, rue d'Abbeville Paris 9e.



Cliché A
Curieux instrument portant la marque de l'atelier Venere (Padoue, fin XVIe. ou début XVIIIe siècle). Il pourrait correspondre à la description que donne Piccinini de sa « Pandora ». Kunst Historisches Museum, Vienne.



DI

ALESSANDRO PICCININI

BOLOGNESE

INTAVOLATVRA

DI LIVTO, ET DI CHITARRONE

LIBRO PRIMO.

Nel quale si contengono dell'vno, & dell'altro Stromento Aric, Baletti, Correnti, Gagliarde, Canzoni, & Ricercate musicali, & altre à dui, e trè Liuti concertati insieme;

Et vna inscrittione d' auertimenti, che insegnano la maniera, & il modo di ben sonare con facilità i sudetti Stromenti.

IN BOLOGNA, M. DC. XXIII.
Appresso gl'Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, ne gl'Orefici,
CON LICENZA DE' SVPERIORI.

A GLI STVDIOSI

Del Liuto, *Cap.* I.

FRA' tutti gli ſtromenti muſicali, quanto ſia il Liuto celebre, e degno, non è alcuno per così mediocre intelligente, e verſato, che ſia nella Muſica, il qual non ſappia, e conoſca, sì per l'Eccelenza, e ſoauità della ſua melodia, come per la muſical ſua perfettione; Poiche con eſſo perfettamente ſi può ſuonare vna compoſitione meza voce, vna voce, e due più alte, e più baſſo, per hauer eſſo li ſemituoni in ogni loco. S'aggiunge à queſto la commodità mirabile, cō la quale detto ſtromento può adoprarſi potendoſi ſuonare in piedi, paſſeggiando, ſedendo, & in ogni altro modo, che più aggradi: il che non è coſa di leggier momento. Hora di tale nobiliſſimo, e Regio ſtromento intendo io voler dare in queſta mia ſcrittura alli principianti alcuni importantiſſimi auertimenti, i quali il longo ſtudio, e prattica dell'inſegnare queſto eſſercitio m'ha fatto conoſcere eſſere vtiliſſimi; non già per arrogarmi di ſaperne più degli altri, ma ſolamente, per publico, & vniuerſale beneficio; Hauend'io conoſciuto, per eſperienza, quanto importi il buon fondamento à chi deſidera farſi Eccellente ſuonatore; Saranno dunque i miei auertimenti in tal materia intorno alle coſe più principali, i quali chiunque deſidera perfettionarſi in tal profeſſione non ſi grauerà leggere più d'vna volta, & di poi affaticarſi bene, per porli puntualmente in eſſecutione; perche coſi facendo, io non dubito, che nel fine egli non ſia, per conoſcere l'vtilità loro, e quant'obligo ſi debba hauere à queſta mia fatica.

Del Suonare netto, *Cap.* II.

DIco dunque, che frà le parti principali le quali ſi ricercano al buon ſuonatore, l'vna, & molto importante è il ſuonare netto, & polito; Di maniera che ogni minimo tocco di corda ſia ſchietto, come Perla, & chi non tocca in queſta maniera è poco da ſtimarſi; E certamente gran diligenza conuiene vſarſi, per ſuonare coſi; & in particolare in Francia, doue non ſi ſtima alcuno, il quale non ſuoni netto, e delicato.

Del Suonare Piano, e Forte, *Cap.* III.

FRà le molte ſingolarità del Liuto, l'vna delle principale è l'hanere il poter ſuonarſi piano, e forte, il che è coſa molto affettuoſa ogni volta però, che venga à propoſito eſſercitata; Perche quando la compoſitione è allegra, all'hora ſi deue ſuonar forte, ma non crudo, & aſpro, e ſpetialmente quando ſi ſuonano fātaſie ò canzoni muſicali ſi deue ſuonare forte, quella corda, che farà il ſoggetto, ò fuga ma gli accompagnamenti dolci, accio non s'ammorzi il ſogetto; ſi ſuona poi piano, doue la compoſitione hà del cromatico, ò melanconico, ò del graue, ouero hà delle durezze; ma però in modo, che il ſuono rieſca dolce, e non ſordo, ò muto, Anzi allargando alquanto la miſura con deſtrezza, e giuditio, riuſcirà tanto più affettuoſo il ſuonare, e poche ſonate ſi troueranno, nelle quali il giuditioſo ſuonatore non habbia opportuna occaſione d'eſſercitare queſto ſuonare ondeggiato, ò vogliamo dire piano, e forte, e doue la muſica è piena di durezze, per variare rieſce molto buono ſuonare alle volte, come s'vſa à Napoli, che alle durezze ribattono più volte quell'iſteſſa diſſonanza hor piano, & hor forte, e quanto è più diſſonante, tanto più la ribattono, ma veramente queſto ſuonare rieſce meglio in fatti, che in parole, e particolarmente à chi guſta il ſuonare affettuoſo.

Doue renda il Liuto miglior Armonia, *Cap.* IIII.

REnde il Liuto, e coſi ancor il Chitarrone miglior'armonia in mezo frà la Roſa, e lo ſcanello; e però in quel luoco ſi deue tenere la mano deſtra.

Della Mano destra, e suoi auertimenti. *Cap. V.*

PEr imparare di tener ben la mano destra, chiuderai il pugno, e poi l'aprirai vn poco, tanto, che le punte delle dita siano incontra alle corde, & il deto Police stia longo; & l'Auricolare stia posato sopra il fondo, e starà bene.

Come si adopri il Deto Police, *Cap. VI.*

IL deto Police, il qual io non approuo, che habbia l'vgna molto longa, s'adopra in questa maniera, cioè che ogni volta, che suonerà la corda, dourà mandarsi verso il fondo, si che caschi sempre sopra, la corda, che li sarà sotto, & iui si fermi sin tanto, che di nuouo dourà porsi in opera. E quando si suona vna pizzicata (che pizzicata intendo, quando si suona più d'vna corda insieme) anche il Police deue fare il medesimo mouimento, e questo molto importa, prima per la buona armonia, che faranno li Bassi toccati à quel modo, & ancora perche apporta commodità grandissima, massimamente quando si suona sopra li Bassi.

Come s'adoprino il Detto Indice, il Medio, e l'Anulare, *Cap. VII.*

LE altre trè Dita, cioè Indice, Medio, & Anulare, i quali certamente debbono hauere le vngne tanto longhe, che auanzino la carne, e non più, & che habbiano dell'ouato, cioe; che siano più alte in mezo; s'adopreranno in questa maniera, cioè; che quando si farà vna pizzicata, ouero, si suonera vna corda sola, si piglierà la detta corda con la sommità della carne, & vrtandola verso il fondo, si farà, che l'vngna lasci sfuggire tutte due le corde, e faranno armonia buonissima, perche le corde compagne suoneranno tutte due.

Con quali Dita si suonino due corde, *Cap. VIII.*

DOue si deuono suonare due corde, sempre si suoneranno col deto Police, e col Medio, & essendoui vn punto sotto, si dara all'in sù con l'Indice, e col Medio.

Del Gruppo, e quanto sia dificile, *Cap. IX.*

IL Gruppo, che si fà nelle cadenze è difficilissimo, per rispetto di batterlo tutto eguale, e veloce, & nell'vltimo serrarlo con maggior velocità, & io trouai, che il farlo con l'Indice solo, battendo sù, e giù la corda con la sommità dell' vngna, riesce mirabile, per la sua politezza, e velocità, e mi riusciua così facile, che insieme col Gruppo io accompagnaua vn mouimento d'vn'altra parte col deto Police, tal che con le due dita cioè il Police, & Indice si potra benissimo fare, quãto io ho dteto. Alcuni di questi Gruppi sono in queste Opere, & il più raddoppiato è nel fine del ricercarè primo, che io stimo più.

Tirate, e Gruppi come si essercitino, *Cap. X.*

PEr far questi Gruppi, e tirate col Police, & Indice, come ordinariamente s'vsa, si deue tenere il Pollice molto in fuori è l'indice molto sotto, che faccia, come vna croce, & le altre due dita, cioè il Medio, & Anulare stiano longhe, ma senza sforzo, & affaticamento di braccio, facendo poco mouimento delle dita, che tano la Tirata, auertendo, che il police non batta il colpo più gagliardo del altro deto ma l'vno, e l'altro simili, che non se li conosca diferenza alcuna, e così essercitandosi, s'acquistarà. Molti mentre fanno il Gruppo con queste dita vogliono accompagnare vn mouimento d'vn'altra parte, come hò detto nel Cap. IX. mà non è reale, perche ad'ogni colpo, che battono dell'accompagnamento, ne perdono vn'altro del Gruppo; ma per la velocità l'vdito di molti resta ingannato.

Dell' Arpeggiare nel Liuto, che cosa s'intende, *Cap. XI.*

ARpeggiare nel Liuto, s' intende quando si fanno tirate, ò passaggi con l'indice, e deto di mezo, e col Police si và toccando altra parte il qual suonare rende grandissima commodità, & ancor vagheza al' orecchia, per che le due ditta con il motto medesmo, che fanno rendono il suono ancora eguale, e pero laudo,

lodo, che in ogni luogo, che si potrà operare in questa maniera si debba fare.

Come si deue Arpeggiare. *Cap. XII.*

PEr Arpeggiare si auuertisce, che si deue fare suonare la corda con la sommità dell'vgna, facendo poco mouimento delle dita, & che il deto Police stia fuori molto; che così facendo la tirata sarà agile, & con facilità si farà veloce, e toccando i bassi, coi deto Police, il medesimo si farà cadere sopra la corda, che sarà sotto, come s'è detto al Cap. VI. Io hò vsato qualche volta d'Arpeggiare appresso lo scanello con la sommità dell'vgna, e cō il Police battendo il Canto fermo, e riesce il suono argentino, e molto diletteuole; così Arpeggiando si fà benissimo il Gruppo accompagnato, detto di sopra al Cap. VIIII. e col deto Police battendo l'altra parte; ma in effetto non sarà veloce, nè leggiadro come con vn deto solo.

Della Mano stanca, e suoi auuertimenti. *Cap. XIII.*

LA mano stanca deue star libera senza toccare il manico in alcun luoco, se non col deto Police; il quale deue stare appoggiato al manico di dietro, & à basso, e stia longo, & le altre quattro dita stiano inarcate con la punta appresso le corde per esser pronte; & è auuertimento importantissimo.

Quando le dita deuono fermarsi sù le corde. *Cap. XIIII.*

IL tener fermo le dita sù le corde doue bisogna (da pochi è osseruato,) & è cosa di tanta importanza, che il suonar non può esser buono, nè dilettare senza questo; però per auuertimento dirò, che sempre che si suonerà vna pizzicata seguitando vna corda sola, si deue fare ogni sforzo di tener ferme le dita sù le corde della pizzicata, mentre si suona quel che segue, & ch'intende la Musica sà quanto importa; e questa dò per Regola generale: in altri luoghi particolari, doue sarà vn punto appresso il numero, come questo; si deue tenere fermo quel deto, mentre si suonerà quel, che segue; e non si manchi, perche il suonar da huomo eccellente consiste gran parte in questa osseruatione, di tenere ferme le parti della Musica.

Con qual Deto si vada da vn Tasto à l'altro, e da vna corda à l'altra. *Cap. XV.*

MOlti hauendo fatta vna pizzicata leuano le dita della Mano sinistra, e poi non sanno trouare con qual deto debbono andare à l'altra pizzicata, e sempre fanno errore, e però innanzi, che si leui alcuni deto, si guardi bene, qual deto è più commodo, per andar'al luoco, doue fà bisogno, che così non fallerà, ò almeno poche volte.

Delli Tremoli, & di trè sorte di essi. *Cap. XVI.*

SOno li Tremoli di grandissimo ornamento nel suonare, & sono di trè sorti, il primo è Tremolo longo, e si fà doue si deue fermare assai, & ancor poco. E per farlo, sì batte delicatamente, e presto, molte volte con la punta del deto, che sarà più commodo sù quella corda, che s'hauerà suonata: auuertendo, che se sarà vn zero, si batte sopra il primo tasto, se sarà il primo tasto si batte sopra il secondo, e così successiuamente, e quanto comporta il tempo, tanto deue durare il Tremolo.

Del secondo Tremolo. *Cap. XVII.*

IL secondo Tremolo è veloce, e passa presto, & in infiniti luoghi si può fare, che rende gran vaghezza, e volendolo fare per essempio si metterà il deto auricolare alli trè tasti sù la prima corda, & in vn tempo istesso il deto di mezzo alli duoi tasti dell'istessa, e subito dato il tocco alla corda, con velocità si leuarà il deto auricolare tanto, che non tocchi la corda; e presto con gagliardezza si tornerà nello stesso luogo, e sarà fatto; Et per farlo al primo tasto, basta vn deto leuandolo, e tornandolo giù, come s'è detto.

Del terzo Tremolo. *Cap. XVIII.*

IL terzo Tremolo è poco vsato, perche vuol libera la mano; e per essempio se il deto auricolare sarà, à cinque della terza farai suonare la corda, e nell'istesso tempo calcando forte il deto scuotterai tutta la mano gagliardamente, e presto tanto che senti, che la corda ondeggi vn poco, e sarà fatto.

In quai luoghi si debbano fare li Tremoli. *Cap. XVIV.*

IN tutti li luoghi doue si deue fermare assai, ò poco, quiui si deue fare il Tremolo, & hora si fà vna sorte di Tremolo, hora vn'altra, secondo che la commodità insegna, & in ogni tasto, ò corda, & ancor nelle crome, hauendo tempo, farà buonissimo effetto sempre. E perche i luoghi, doue si deuono fare li Tremoli, sono infiniti, non hò voluto fare segno alcuno nella Intauolatura per non offuscarla, bastando l'auuiso dato; auuertendo però, che per voler far molti Tremoli il suonare non si scuopri affaticato, e stentato; essendo necessario, che il suonatore suoni leggiadro, e procuri di non mostrare nel suonare fatica alcuna.

Auuertimenti d'alcuni segni necessarij da conoscersi, che sono nell' Intauolatura di questo libro; e prima. *Cap. XX.*

Tirate senza punti sotto. *Cap. XXI.*

LE tirate, le quali saranno senza alcun punto sotto, sempre si suoneranno col deto Police tanto nel Liuto, quanto nel Chitarrone.

Punti sotto le tirate. *Cap. XXII.*

DOue sarà vn Punto sotto il numero, si darà in sù col deto Indice sempre, e seguendo il numero senza punto, per ordinario, si suonerà la corda col deto di mezzo, ouero col police, che tutto è vno, secondo l'occasione: e questi sono auuertimenti molto da osseruarsi dalli principianti, perche non poco importa per assuefarsi di adoprare le dita con ordine; e perche hò visto molte Intauolature, che li mancauano li punti sotto le tirate, & altre Intauolature, che li punti stauano con malissimo ordine; però voglio dare la regola, perche ciascuno possa da sè giudicare con qual deto bisogna incominciare la tirata.

Regola per conoscere con qual deto s' incominci la tirata. *Cap. XXIII.*

LA Regola sarà questa, che sempre l'vltimo numero della tirata deue essere dato in sù col deto Indice, e poi si fà il conto, come si deue dare il primo; e perche riesce conto longo da fare, dirò per più breuità, che il primo numero della tirata sempre sì deue dare in giù col Police, ouero col deto medio, che tutto è vno; auuertendo però che l'antecedente numero, ò pizzicata, che li sarà innanzi deue essere di valor pari, come di duoi, ò quattro, ò sei, che quando fosse di cinque, ò trè, ouer vno, la tirata anderà incominciata in sù col deto Indice; & è regola infallibile.

Del Punto fermo. *Cap. XXIIII.*

IO chiamo Punto fermo, doue si troua vn punto appresso vn numero in questa maniera, ⅋ perche iui si deue tener fermo il deto, mentre si suona quel che segue per ragione di Musica, come hò detto nel Cap. 14.

Del segno dello strascino nel Liuto, e nel Chitarrone. *Cap. XXV.*

DOue la tirata hauerà vna linea inarcata sotto, ouer sopra, come questa ⌣ al principio della linea, si comincierà lo strascino, e tutta la tirata và strascinata, ò lunga, ò curta, che sia, finche muta tempo.

Stra-

Strascino come si esserciti quando la tirata va in' alto, Cap. XXVI.

PEr far questo Strascino si suonerà col Police della mano dritta la prima nota della tirata, doue sarà la linea inarcata detta di sopra; & con la mano stanca s'andera battendo su li tasti, secondo sarà scritto, e mutandosi corda, similmente si suonerà la prima nota dell'istessa corda, seguendo à battere con la mano stanca sù li tasti, come si è detto, perche la corda battuta risuonerà da se stessa, tenendo basse le dita, & arriuando destramente su la corda, che non fa bisogno di sforzo.

Strascino come si esserciti quando la tirata và à basso, Cap. XXVII.

CON la mano destra si osserua, quanto s'è detto nel Capitolo di sopra; ma di più quando la mano sinistra leua vn deto dalla corda, si deue raspare alquanto con la punta di quel deto medesimo la corda nel leuarlo, acciò rauuiui la corda à quello, che segue.

Questa maniera di fare le tirate, ò gruppi, nel Liuto à me non piace se non rare volte, per capriccio, e nouità, perche con detti Strascini non si può fare variatione di tirate, e poi chi non conosce, che vna tirata ò gruppo battuto, e che sia veloce, netto, & eguale senza parangone è meglio delle Strascinate? E se molto è più difficile ancora, e molto più da valent'huomo, e di più chi molto essercita li Strascini perde assai, perche s'impigrisse la mano destra, & si scompagna la stanca; ma dico ben questo, che per il Chitarrone è maniera benissimo appropriata, e parmi qui apropósito dare qualche auuertimento particolare per il sudetto Chitarrone, oltre alcuni, che disopra si sono toccati, essendo questo stromento molto vsato à i tempi nostri, & con questa occasione dirò prima della sua origine.

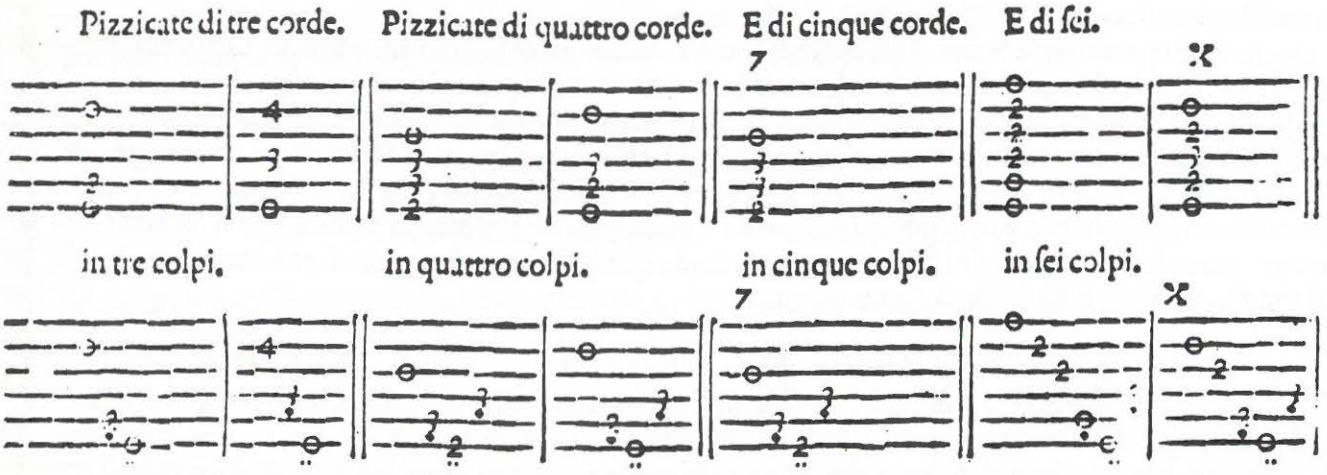
Dell'Origine del Chitarrone, & della Pandora. Cap. XXVIII.

GIa molti anni sono che in Bologna, si faceuano liuti di bontà molto eccelenti ò fosse l'esser fatti di forma lunga à similitudine di pera, ò fosse l'hauer le coste larghe, che l'vno fa dolce, e l'altro armonioso; basta che, per la lor bontà erano molto stimati, & in particolare da i francesi, i quali son venuti à posta à Bologna, per portarne in Francia pagandoli tutto quello che era loro domandato, talche pochissimi hora sene trouano; & oltre di cio si faceuano liuti grandissimi, che in Bologna erano molto apprezzati, per suonare in concerto con altri Liuti piccoli passiemezi, Arie, & altre simili. E la bontà di questi Liuti così grandi si scopriua maggiormente, perche li teneuano alti d'accordatura talmente, che la prima corda, non potendo arriuare così alta vi posero in vece di quella vn'altra corda grossa accordandola vn'ottaua più bassa, il che riusciua per quell'effetto benissimo, come hoggidì ancor si vsa. Doppo alcun tempo, cominciando à fiorir il bel cantare parue à quei Virtuosi, che questi Liuti grandi, per esser così dolci, fossero molto à propósito d'vno, che canta, per accompagnamento; ma trouandoli molto più bassi del bisogno loro, furno necessitati fornirli di corde piu sottili tirandoli in tuono commodo alla voce. E perche le seconde non poteuano arriuare con l'essempio dell'altra corda le accordorno vn'ottaua piu bassa; & così hebbero il loro intento è questo fu il principio della Tiorba, ò vero Chitarrone; e di poco tempo inanzi ch'io facessi fare la tratta a i contrabassi, era venuto a Ferrara, il Signor giulio Caccini, detto il Romano huomo Eccelentissimo nel bel cantare chiamato da quelle Altezze Serenis. il quale haueua vn Chitarrone d'Auorio accomodato in quella maniera medesima ch'io ho detto di sopra, della qualle si seruiua, per accompagnamento della voce; fuori poi dell'occasione del cãtare nissuno suonaua di Chitarrone, mà quãdo io feci poi fare la tratta alli contrabassi, molti Virtuosi inuaghendosi di quella armonia è commoda varietà di corde, cominciorno a cercar maniera (non ostante l'imperfettione, che apportaua loro quella prima, e seconda corda vn'ottaua bassa accordate) di dilettare ancora col suono solo; nelche essercitandosi alcuni in poco tempo riuscirono molto Eccelenti; e quindi il Chitarrone comincio il suo grido. Dico similmente, che il Chitarrone armato di corde di cetra, come s'vsa particolarmente in Bologna rende armonia molto suaue, & apporta leggiadra nouità all'orecchio. Hora che gli hò leuato alcune imperfettioni, e trouato altro modo di fabricare detti stromẽti, che di bontà sono migliorati assaissimo, hauendoli rimesso la quinta corda, e la sesta, & li contrabassi di fila d'argento, & ogni contrabasso con la tratta longa, e corta, conforme il bisogno, hò accresciuto armonia straordinaria, & chiamano questo stromento così fornito Pandora, & ancora che sia di forma non troppo grande ch'è d'assai commodità, nondimeno tiene l'armonia longhissima, e profonda assai, che è cosa rara, per accompagnare vna voce, che canta, e stà accordata assaissimo. Hora tornaremo al Chitarrone con dare la maniera che à me pare si deue osseruare per suonare, & in sieme farò mia scusa di questo,

cioè che il Chitarrone, per la facilità delle tirate strascinate, & del tocare li cõtrabassi, che l'vno è l'altro da assai gusto è con poca fatica; per questo tale stromento ha tirato a sè molte persone tralasciando il Liuto, e però se in alcune mie opere di Chitarrone si trouerà qualche passaggio ò altro alquanto dificile per chi non sarà patrone d'adoperare tutte due le mani con quella agilità, che fa bisogno, sarò degno di scusa, non hauendo io conosciuto tal difficultà.

Come si debbano fare le Pizzicate nel Chitarrone, Cap. XXIX.

DVnque douendo suonare vna Pizzicata nel Chitarrone di trè corde, si debbano suonare in tre colpi, vno doppo l'altro, e se sarà Pizzicata di quattro corde, in quattro colpi, e così successiuamente, come la qui sotto regola insegna auuertendo che nõ s'adoprano, che trè dita della mano destra a suonarle cioè il Police, l'indice, & il Medio è questa è regola vniuersale.

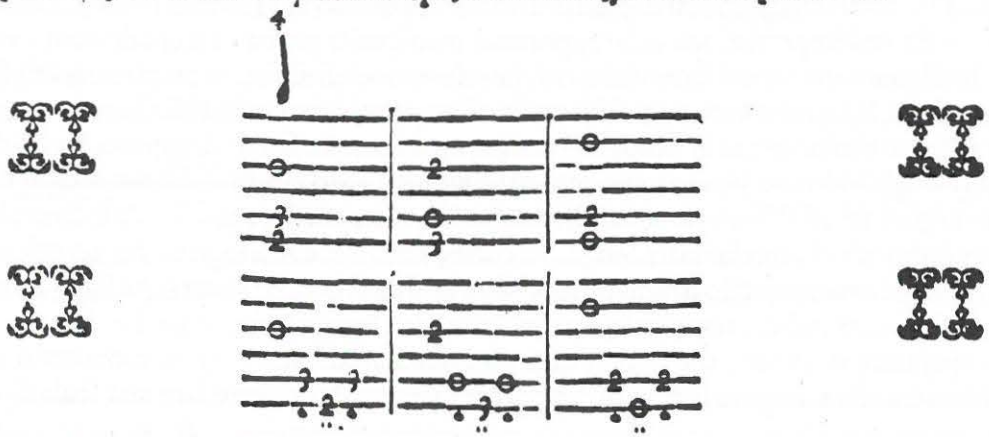


Si adopera il deto Medio à li dui punti, l'indice à vn punto, il police doue non è punto.

E queste si chiamano Pizzicate arpeggiate perche sono simili al toccar dell'Arpa, e però dico, che tutte le Pizzicate nel Chitarrone si deuono fare cõ gli ordini gia detti, perche di questo nõ hò fatto altro ricordo, ne segno nell'intauolatura, eccetto, che in alcuni luoghi straordinarij, che qui sotto saranno notati, e ben vero, che nelle Correnti, & in altri luoghi doue fa bisogno andar molto presto da vna Pizzicata all'altra non si potra far dimeno di suonare le Pizzicate come nel Liuto, cioe in vn colpo solo.

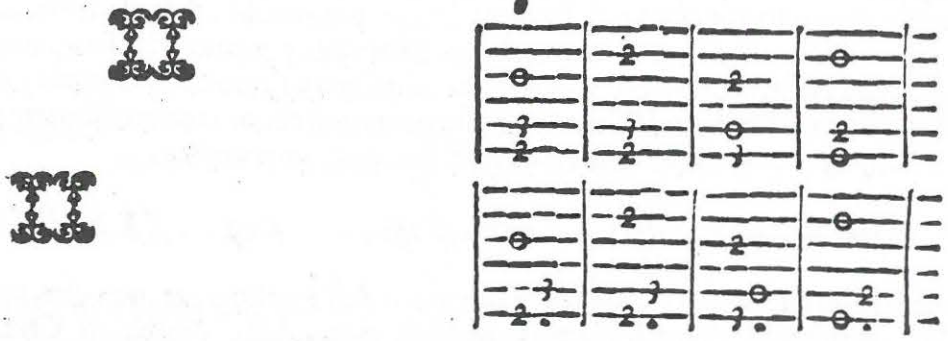
Segni de i luoghi straordinarij doue conuiene Arpeggiare, Cap. XXX.

IN certi luoghi particolari ancora, che le Pizzicate vadano presto, essendo la figura del quattro numero sopra il tempo in questa maniera 4 tutte le Pizzicate sottoposte al detto tempo si deuono Arpeggiare in quattro colpi secondo l'ordine sopradetto e di più essendoui alcuna Pizzicata di tre corde sottoposta al detto tempo pur bisogna batterla in quattro colpi, come nel seguente essempio si vede



E doue

E doue il tempo hauerà il numero 2. sopra in questa maniera 2 tutte le pizzicate sotto poste al detto tẽpo, s'arpeggiano in due colpi come nel seguente essempio 2



E questa maniera d'arpeggiare è noua, e fà bonissimo effetto, e massimamente suonando con misura alquanto stretta; e perche il Chitarrone hà il piano, & il forte, come il Liuto, ciò si deue essercitare, come si è detto di sopra al Cap. III. ma per ordinario vuol'esser suonato assai gagliardamente, e sempre netto, e polito osseruando l'ornamento de i tremoli, secondo l'ordine detto, per il Liuto, e questo dico per chi vuole vscire del suonare dozenale.

Delle Tirate, Strascinate, Cap. XXXI.

LE Tirate col segno dello Strascino, si faranno come ho gia detto di sopra nel Cap. XXV. e li gruppi similmente strascinati riescano assai bene, ma sono però inscipidi, e perciò a farli con vn deto si come pur si è detto al Cap. IX. riescano ancor in Eccelenza nel Chitarrone spiccati eguali, veloci, è netti ma sino hora non sono vsati da nissuno, se non forse, per mio conseglio.

In Francia vsano di suonare vno strumento piccolissimo da quattro corde semplici, e lo chiamano Mandolla, e lo suonano col deto indice solo, & ho vdito suonare alcuni molto bene, & da questo stromento ho cauato il potersi ancora essercitare in tal modo di suonare in certe occasioni de gruppi tanto nel liuto, quanto nel Chitarrone.

Conclusione di tutti i sopradetti Auuertimenti, Cap. XXXII.

PEr fine dunque dico alli principianti, che di tutti li sopradetti auuertimenti, alcuni fa bisogno imparare subito, e con grandissima diligenza conseruarli; ma altri non ostante il buon'e frequente studio, non si possano imparare se non con longhezza di tempo; Quello si deue imparare subito, è questo cioè far buon fondamento come portare ben le mani, osseruando, quanto dicono li Capitoli della Mano dritta, & della Mano stanca, & la lezione, che si studia impararla à memoria, & suonar netto, & à misura, il che riuscirà di non gran fatica, imparando cose facili, e l'orecchiò, e le Mani s'andaranno facendo buone, e chi crede con andare strappando le corde senza ordine col tempo imparare, molto s'inganna; Il fare poi bene li tremoli, e saper conoscere li loro luoghi appropriati acciò dilettino, il far vna tirata veloce, & eguale, & vn gruppo radoppiato, il suonare vna fantasia, & vn'opera difficile piano, e forte, doue fa bisogno, e con giudicio, & il tutto polito, e netto, senza perdita di vn minimo tocco di corde, questa pratica s'impara con lungo studio, e molto tempo. La Scienza poi della Musica s'acquista con molto affaticarsi nel contrapunto, e con spartire opere d'altri come ricercate, & motetti, & altre composicioni, e suonar sopra detta spartitura, acciò col mezo del contrapunto s'arriui à poter operare da se stesso.

Delle compositioni in concerto à dua, e tre Liuti, Cap. XXXIII.

FRà le seguenti compositioni si troueranno alcune, per suonare il Liuto, & Organo, con il Basso continuo, & ancor il Chitarrone, & Organo, & a due, e tre Liuti concertati insieme nelle quali à bello studio

dio hò osseruato di schiuare, che le voci le quali suona vno, non siano suonate dall'altro; & in particolare le parti estreme; il che riesce di gusto, e melodia straordinaria, parendo per l'vnione vno stromento solo, le quali composicioni sono di quelle, che due altri mei Fratelli, & Io suonauamo già quando erauamo tutti trè al seruigio del Serenissimo di Ferrara, e poi dell'Illustrissimo, & Reuerendissimo Sig. Cardinale Aldobrandino, de quali Girolamo, il qual suonaua con maniera più graue, & suonaua il Liuto maggiore; morì in Fiandra al seruigio dell'Illustrissimo Monsignore Bentiuoglio Nuncio gli anni passati, & hora Cardinale; & Filippo il qual suonaua più capriccioso; & suonaua il Liuto più piccolo, hora si ritroua al seruigio della Maestà Catolica molto fauorito, il qual concerto da chi è stato vdito pareua, che fosse, non poco lodato, per l'vnione sopradetta, & per l'intelligenza, e rispetto, che l'vno à l'altro di noi portaua, operando l'essere Fratelli, che l'vno stimaua l'honore, dell'altro come suo proprio; il che ne i concerti, è parte principale à nõ voler superare il compagno; e serua per auuertimento di non poca importanza.

Dell' Arciliuto, e dell' Inuentore d' esso, Cap. XXXIIII.

DOue hò nominato il Liuto, hò voluto intendere ancor dell'Arciliuto per non dire, come molti dicono, Liuto Attiorbato, come se l'inuentione fosse cauata dalla Tiorba, ò Chitarrone, per dir meglio, il che è falso, e lo so io, come quello, che sono stato l'Inuentore di questi Arciliuti: anzi hauend' io fatto fare li primi come se detta inuentione per all'hora fosse poco stimata, per ispatio di due anni non si vide abbracciata da nissuno, ne si vedeua alcun simile stromento fuor, che quelli, ch'io faceuo fare. Pure è stata poi vltima perfettione al Liuto, & hà dato vita al Chitarrone.

Et che ciò sia vero, si sà, che essendo io l'Anno M. D. LXXXXIIII. al seruigio del Serenissimo Duca di Ferrara, andai à Padoua alla Bottega di Christofano Heberle, principalissimo Liutaro, & li feci fare per proua vn Liuto di corpo così longo, che seruiua per tratta de i contrabassi, & haueua due scanelli molto lontani, vno da l'altro, & riuscì di poca voce, perche non si poteuano toccare i contrabassi appresso lo scanello; tal che ne feci far'vn'altro con la Tratta al manico, & riuscì buonissimo, poi simile à questo nè feci far trè altri con maggior diligenza è riuscirono isquisiti, i quali tutti portai à Ferrara doue dal Serenissimo mio Signore, & dall'Eccelentissimo Principe di Venosa, che all'hora iui si trouaua furono con grandissimo gusto vditi; e molto lor piacquero quei Bassi così sonori, e Sua Altezza nè donò due al sudetto Principe di Venosa, il qual con esso lui li portò alla volta di Napoli, & ne lasciò vno in Roma, che poi capitò alle mani del Caualier del Liuto, il qual sempre l'adoperò gustandoli infinitamente tal inuentione; & essendo io à Roma, dopo la morte del Caualier sopradetto, il medesimo Liuto mi ritornò nelle mani.

Quell'altro poi Arciliuto del corpo longo detto di sopra, quand'andai al Seruitio dell'Illustrissimo Cardinale Pietro Aldobrandino lo lasciai in Ferrara al Signore Antonio Goretti mio tanto caro amico, il quale ancora lo conserua nel suo celebre Studio di Musica, doue non solamente ha in vna camera ogni sorte di stromenti Antichi, e Moderni tanto da fiato quanto da corde di bellezza, e bontà isquisiti, ma tiene ancora con ordine bellissimo in vn'altra Stanza tutta la Musica Antica, e Moderna, così da Camera, come da Chiesa, che sia possibile ritrouarsi.

Hora hauendo esso Signore in molto tempo fatto raccolta d'alcune mie compositioni per lo Liuto, e Chitarrone, e volendo honorarmi per l'affettione, che mi porta di connumerarle frà suoi innumerabili Scritti, & riserbarle in quell'Arca Musicale, s'era rissoluto, contra mio volere, darle alla Stampa, nè io hò già mai potuto, ben che molto mi sia addoperato persuaderlo à depor questo pensiero. Onde conoscendo io il suo desiderio, per sodisfare ad vn'Amico tanto amoreuole, & affettionato; minor male hò stimato consentire alla volontà di quello, tanto da me honorato, & amato, che oppormiui. Per tanto accioche la Stampa ancora non aggiongesse errori ad'errori, hò voluto trouarmi presente à correggerla; poiche l'esser ritornato alla mia Patria di Bologna mi concede agiato tempo, supplicando il buon Lettore, che di quelli errori poi de quali non è la Stampa per esser incolpata, m'habbi per iscusato, & accetti la candidezza dell'animo mio, il quale sedotto dalla forza dell'amicitia, s'è lasciato indurre à publicare queste debolezze, le quali (quali si siano) sono da me state fatte solamente per dirne la mia opinione, & per giouare à chi non sà.

TAVO-

TAVOLA

Delli Capitoli d'auuertimenti per ben Suonare.

A Gli ſtudioſi del Liuto. cap. 1.
Del ſuonare netto. c. 2.
Del ſuonare piano, e forte. c. 3.
Doue rende il Liuto miglior armonia. c. 4.
Della mano deſtra, e ſuoi auuertimenti. c. 5.
Come ſi adoperi il deto Police. c. 6.
Come s'adoperino il deto Indice, il Medio, e l'Annulare. c. 7.
Con quali dita ſi ſuonino due corde. c. 8.
Del Gruppo, e quanto ſia difficile. c. 9.
Tirate, e Gruppi come ſi eſſercitano. c. 10.
Dell'Arpeggiar nel Liuto, che coſa s'intende. c. 11.
Come ſi deue Arpeggiare. c. 12.
Della Mano ſtanca, & ſuoi auuertimenti. c. 13.
Quando le dita deuono fermarſi sù le corde. c. 14.
Con quai dita ſi vada da vn Taſto à l'altro, e da vna corda à l'altra. c. 15.
Delli Tremoli, & di tiè ſorte di eſſi. c. 16.
Del ſecondo Tremolo. c. 17.
Del terzo Tremolo. c. 18.
In quai luoghi ſi debbano fare li Tremoli. c. 19.
Auuertimenti d'alcuni ſegni neceſſarij. c. 20.
Tirate ſenza punti ſotto. c. 21.
Punti ſotto le tirate. c. 22.
Regola per conoicere con qual deto s'incominci la tirata. c. 23.
Del punto fermo. c. 24.
Del ſegno dello ſtraſcino nel Liuto, & nel Chitarrone. c. 25.
Straſcino, come ſi eſſerciti, quando la tirata và in alto. c. 26.
Straſcino, come ſi eſſerciti quando la tirata va à baſſo. c. 27.
Dell'origine del Chitarrone, & della Pandora. c. 28.
Come ſi debbano fare le pizzicate nel Chitarrone. c. 29.
Segno de i luoghi ſtraordinarij, doue conuien Arpeggiare. c. 30.
Delle Tirate ſtraſcinate. c. 31.
Concluſione di tutti i ſopradetti auuertimenti. c. 32.
Delle Compoſitioni in concerto à duoi, e tre Liuti. c. 33.
Dell'Arciliuto, & Inuentore di eſſo. c. 34.

CINQ DANSES INÉDITES DE BOCQUET ET DE VAUMESNIL

Christian Meyer

Le recueil auquel nous avons emprunté ces quelques pièces inédites de Bocquet et de Vausmenil est conservé à Donaueschingen, Fürstliche Fürstembergische Hofbibliotek (Ms. G 14) et se compose de trois volumes (73, 81 et 61 f.) contenant près de 400 pièces rédigées en notation allemande. En l'occurrence, il s'agit probablement de l'un des derniers grands recueils de luth copiés cette notation.

L'homogénéité de la syntaxe et de la copie suggère que cette anthologie a été rédigée en peu de temps, au cours des dernières années du XVIe siècle. Quelques œuvres précisément datées permettent de proposer le **terminus post quem** de 1589 (t. III, les pièces des f. 21v-24 sont une copie du recueil publié par Verovio en 1589, cf. Mayer Brown 1589/8).

En dépit de quelques pièces conçues pour un luth à six chœurs, la plupart des œuvres de cette anthologie sont destinées à un instrument à sept ou à huit chœurs accordé : re^1, fa^1, sol^1, do^2, fa^2, la^2, ré^3, sol^3. La notation des chœurs graves est la suivante :

sol: ♮ A B C ...
fa : ♯ $\bar{A}$ $\bar{B}$ $\bar{C}$ ...
ré : ♯ $\bar{\bar{A}}$ $\bar{\bar{B}}$ $\bar{\bar{C}}$ ...

Il est impossible de reproduire ici la table détaillée du contenu de ces trois volumes. On notera cependant que le premier contient principalement des danses (f. 7-43) dont quelques unes sont signées MN (Melchior Newsidler ?), des transcriptions de motets de Lassus et de Palestrina dont la plupart ont été réalisées par Hieronymus Faber (monogramme HFD ; en clair, cf. t. II, f. 23v). Le volume se termine par quelques chansons de Lassus.

Le second volume rassemble un grand nombre de madrigaux et de vilannelles (f. 38-45, 67v-74v) où la production de Cypriano de Rore tient une place importance ; des motets (Lassus), quelques chansons spirituelles allemandes, un nouveau groupe de danses (f. 75v-80v), enfin quelques fantaisies qui sont pour la plupart empruntées au recueil de Matelard (Mayer Brown 1559/7).

Le dernier volume abandonne les pièces de caractère para-liturgique au profil des madrigaux, de quelques fantaisies et surtout d'un répertoire de danses qui s'articule nettement sur la production de la fin du siècle et du début du siècle suivant. Dans cette dernière partie, les danses de Vaumesnil et de Boquet figurent parmi des œuvres d'un caractère identique dont certaines portent la signature de Caspar Polach ou de Giovanni Pietro.

La présence des œuvres de Bocquet dans ce dernier volume ne surprend guère puisque l'on sait que le luthiste a fait carrière en Allemagne, notamment auprès de l'Electeur Palatin et que ses œuvres apparaissent également dans une série de manuscrits allemands dès 1594.

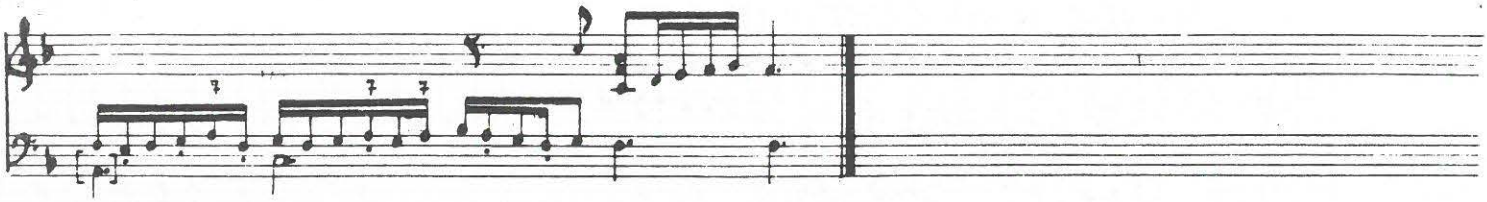
Plusieurs indices permettent enfin de cerner l'origine de ce recueil : la présence de Melchior et de Conrad Newsidler qui exerçaient leur art à Augsbourg ; la mention suivante : « Hanc aemulatione illius Jachetica serenissimo **nostro** Principi Duci Bauariae adornator Orlandus composuit » (t. III, f. 36 v : **Omnis enim homo)** ;enfin le caractère fortement italianisant de ce répertoire permettent de localiser provisoirement ces recueils en Bavière, peut-être à Augsbourg, plus vraisemblablement à Munich dans l'entourage de la cour du Duc de Bavière.

Note :

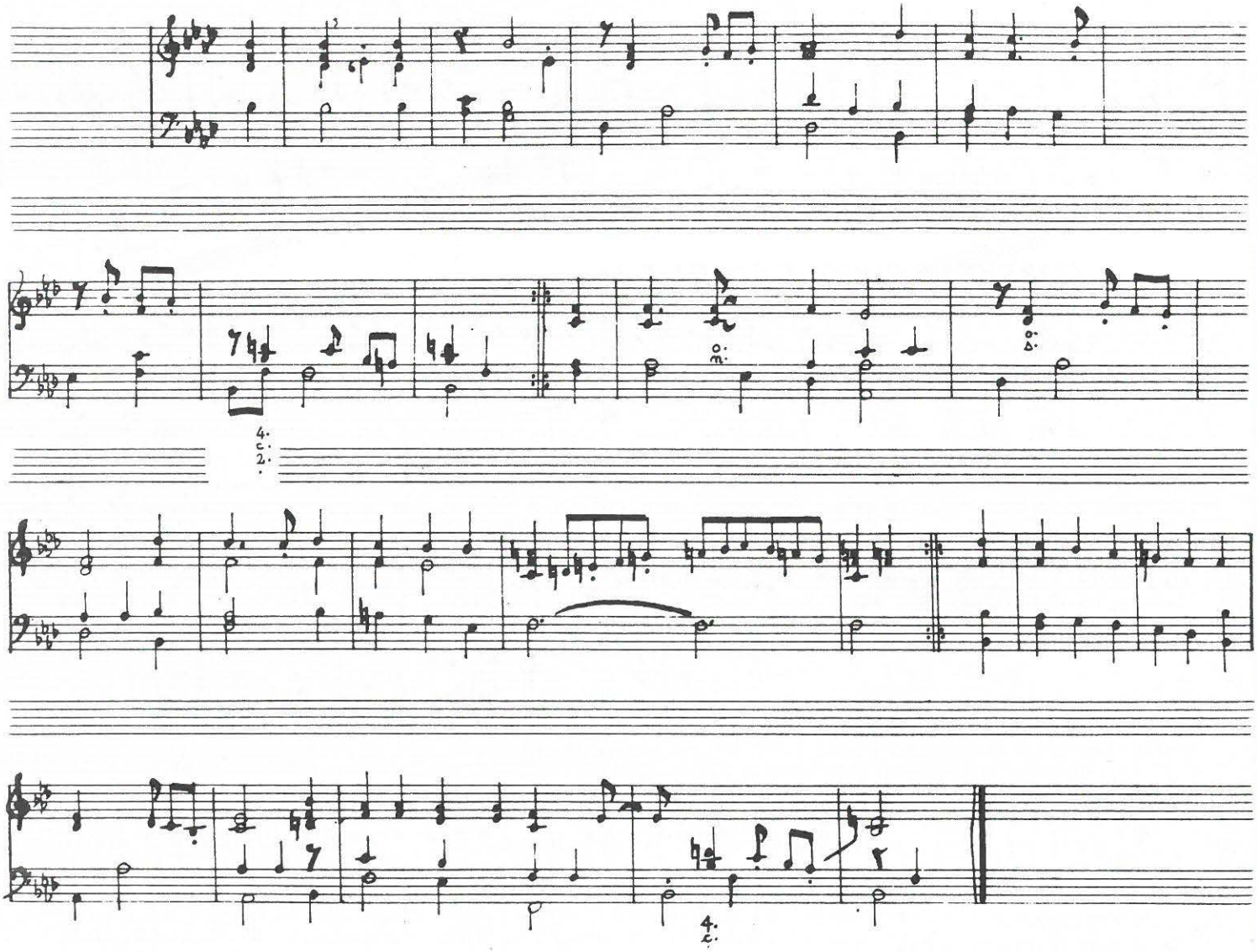
Dans quelques cas ambigus, les positions élevées sont indiquées à l'aide de chiffres (4-8) désignant les frettes. Les points placés sous les notes reproduisent les indications de doigtés (le point se trouve sous la lettre). Les quelques accords doigtés (dans la gaillarde de Vaumesnil) ont été reproduits sous leur forme originale. **Allemande :** *deuxième portée, verticale 11 et 12 :* ♫ *dans l'original.*

ALLEMANDE DJ BOCQUET (t. III, f. 30)

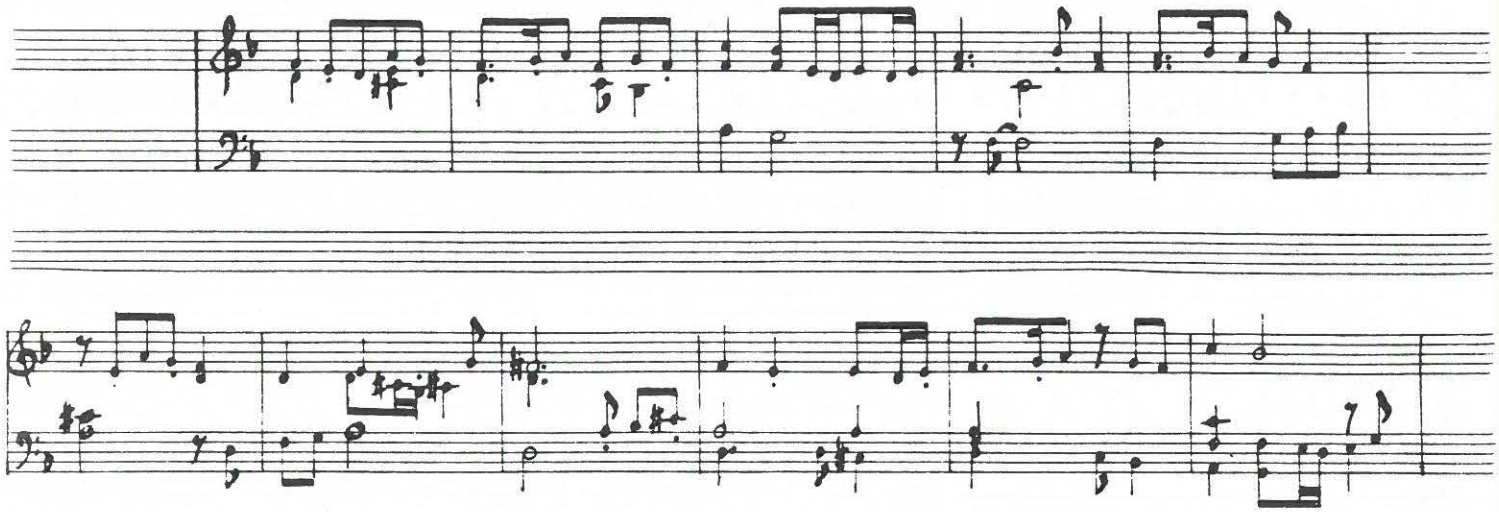
CORRENTE BOCQUET (t. III, f. 34)

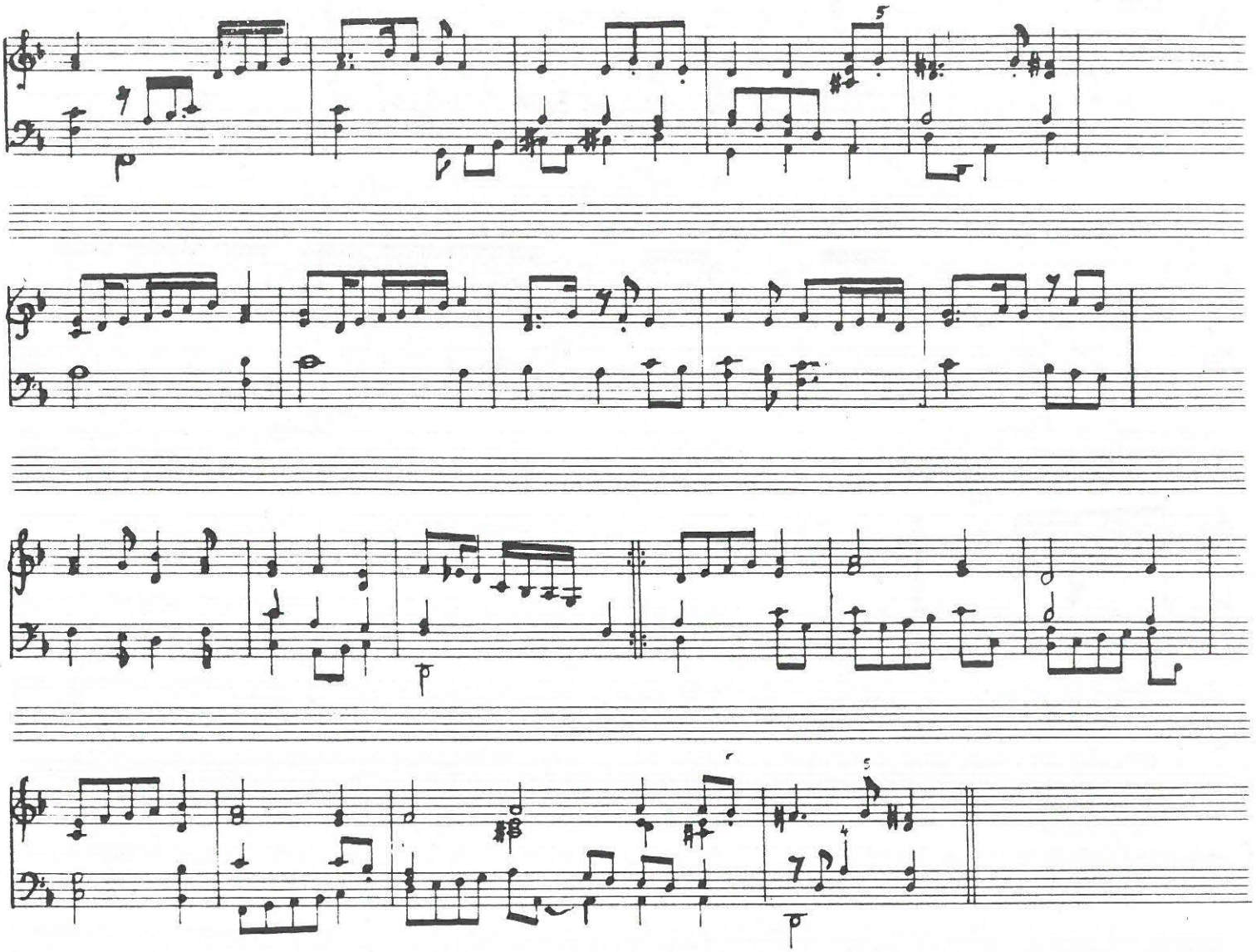


GAGLIARDA DE ONS OR DE VAUMESNIL (t. III, f. 47 v)

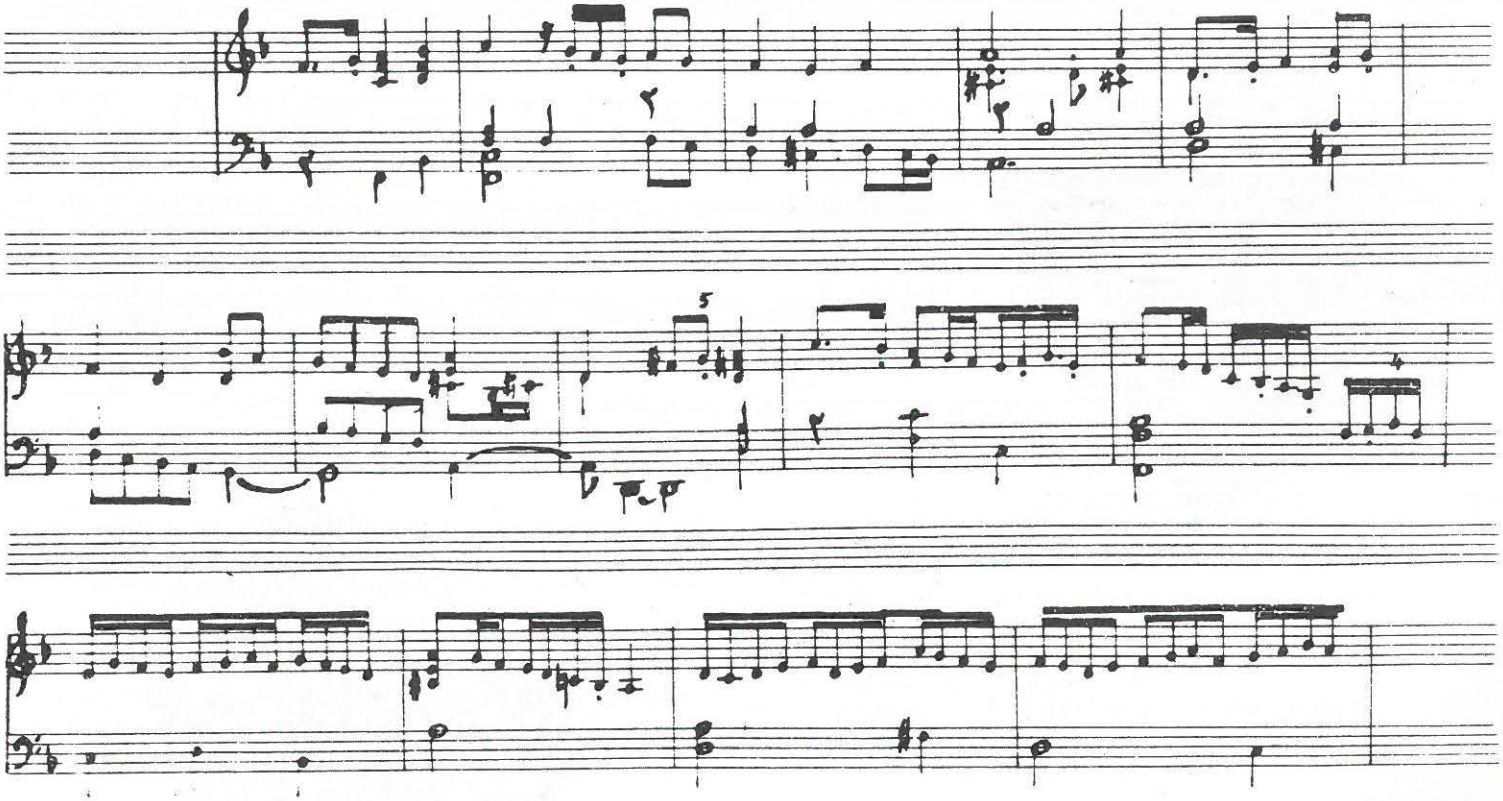


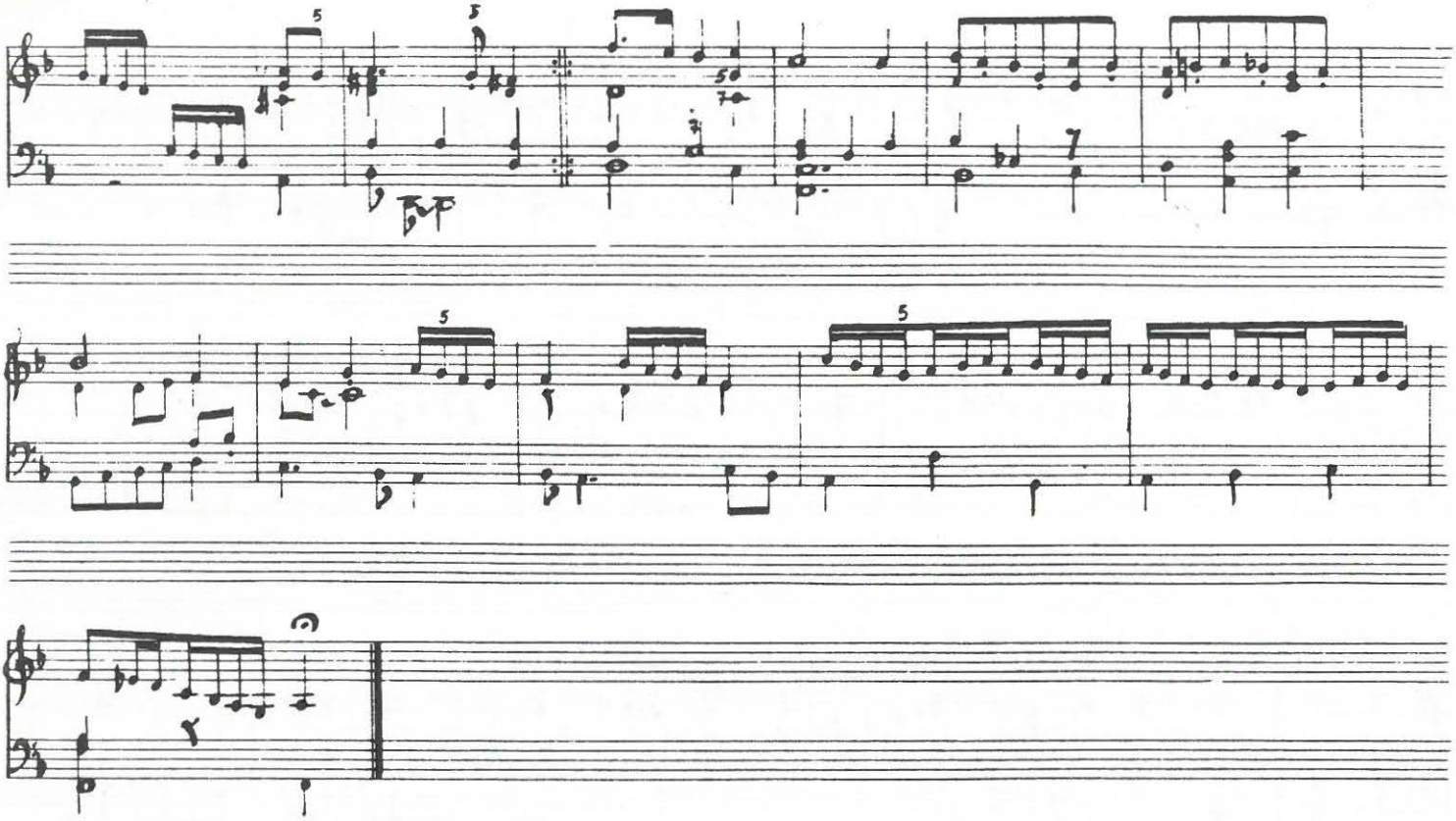
GAGLIARDA DJ BOCQUET (t. III, f. 49)

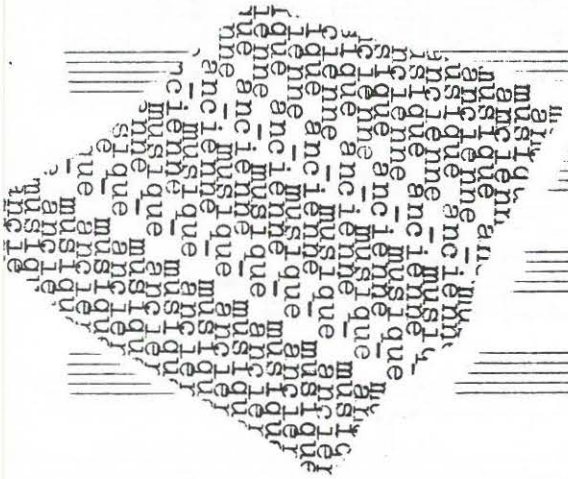




GAGLIARDA NOUELLA DI BOCQUET (t. III, f. 53)







ANTOINE FRANCISQUE, JOUEUR DE LUTH ET COMPOSITEUR

Laurent Lesca

En 1600, paraît le *Trésor d'Orphée,* seule œuvre de Francisque qui nous soit parvenue. Celle-ci est un aperçu de presque tous les genres musicaux « luthistiques » de l'époque. (Mise en tablature, préludes, fantaisies, passemaises, pavanes, gaillardes, branles, gavottes, courantes, voltes, ballet). Différentes techniques de composition se trouvent utilisées. La confrontation entre notre transcription et celle d'Henri Quittard, réalisée en 1906[1], nous a permis de mesurer les progrès et les changements de mentalité dans ce domaine.

QUELQUES REPERES BIOGRAPHIQUES[2]

Vers 1570 : Naissance de Francisque à St-Quentin.
23 Février 1596 : Mariage du luthiste avec Marguerite Behour, à Cambrai.
1600 : Francisque réside déjà sûrement à Paris. Parution du *Trésor d'Orphée.*
28 Septembre 1601 : Donation mutuelle entre Francisque et sa femme. Ils habitent rue Ste-Geneviève. Paroisse St-Etienne du Mont.
7 Mai 1605 : Baptême d'Antoine Rebans, fils de Gervais Rebans (luthiste renommé) Antoine Francisque et Valère Tessier (également luthiste) sont tous deux parrains.
5 Octobre 1605 : Inhumation de Francisque (Paroisse St-Séverin).

ÉTUDE DE LA SOURCE

On a probablement conservé un seul exemplaire du *Trésor d'Orphée*. C'est celui qui se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris (Cote Res. Vm7 369). En 1600, les éditions Leroy et Ballard, devenues « éditions de la veuve Ballard et son fils Pierre Ballard » renouent avec la publication de musique pour luth (aucun ouvrage depuis 1571). Pour travailler, nous avons utilisé la réedition en fac-similé de l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale[3]. Il ne manque aucune page à l'original, et, nous ne pouvons donner suite à l'affirmation de Bœttisher, comme quoi le *Trésor d'Orphée* contiendrait un traité théorique[4].
La tablature a toujours été notée avec soin, et le plus souvent très clairement. Nous nous trouvons en présence d'une tablature française perfectionnée, mais sans grande nouveauté. Les caractères d'imprimerie, datent, sans aucun doute des précédentes publications de Leroy (1562-1571).

La composition quantitative du *Trésor d'Orphée* est remarquable en plusieurs points :
— la seule mise en tablature de cette œuvre montre, d'une part, le déclin de ce genre, et, d'autre part, l'extrême popularité de la *Suzanne un jour* de Lassus ;
— le genre de la fantaisie est également très minoritaire. Deux pièces seulement ont été éditées ;
— le répertoire des danses tient la plus large part dans l'ouvrage de Francisque. Ce développement de la musique de danse est généralisé dans les sources du début du XVIIème siècle. Il trouvera son plein épanouissement dans la forme musicale de la suite.

Dans le Trésor d'Orphée, les pavanes et les gaillardes sont quantitativement équilibrées comme elles l'étaient au milieu du XVIème siècle (groupées en couple).

---

(1) Antoine Francisque **Le Trésor d'Orphée** *transcrit pour piano par Henri Quittard. Paris, Société Internationale de Musique, L. et M. Fortin, 1906.*
(2) Plusieurs des références biographiques ont été communiquées par Daniel Fournier. Les références exactes figurent dans notre mémoire.
(3) A. Francisque. **Le Trésor d'Orphée.** *Paris, Ballard, 1600, reed. facs. Genève, Minkoff Reprint, 1973.*
(4) Se reporter à l'article « Francisque » in **Die Musik in Geschichte und Gegenwart** *... Friedrich Blume, Kassel und Basel, Bareinreiter Verlag, 1949-1951.*

LE TRESOR D'ORPHE'E,

LIVRE DE TABLATVRE DE LVTH CONTENANT VNE SVSANE VN IOVR PLVSIEVRS FANTAISIES PRELVDES PASSEmaises Gaillardes Pauanes d'Angleterre Pauane Espagnolle fin de Gaillarde suittes de Branfles tant à cordes aualées qu'austres. Voltes & Courantes.

mises par

ANTOINE FRANCISQVE.

A PARIS.

Par la veufue Robert Ballard, & son filz Pierre Ballard Imprimeurs du Roy en Musique Rue Sainct Jean de Beauuais au mont Parnasse.

1600

Auec priuilége de sa Majesté pour dix ans.

Les voltes et les courantes sont deux danses typiquement françaises, nouvelles dans le répertoire et de style proche. Il faut noter que Francisque est le premier à accorder une place si importante à une des nouveautés de la fin du siècle (24 pièces sur 70).

Si l'on voulait, en quelques mots, caractériser le contenu du *Trésor d'Orphée* il faudrait aussitôt parler des branles. Francisque en inclut 24 dans son ouvrage alors que bien peu de ces danses nous sont parvenues à travers le répertoire de musique pour luth.

En 1600, Francisque rompt avec une tradition confuse où les termes de prélude et de fantaisie étaient sensiblement équivalents. Il a le désir d'attacher au moins à certains préludes, une fonction introductive, alors que la fantaisie reste une composition autonome. Le prélude est également différent par des proportions plus réduites. Respectivement précédée d'un prélude, chacune des séries de voltes et de courantes forme un ensemble bien à part (fol. 28' à 31').

Passemaises, pavanes, gaillardes, branles, gavottes, courantes et voltes se succèdent dans le Trésor d'Orphée. Les branles sont visiblement groupés en deux suites bien distinctes, l'une dans le vieux ton et l'autre à cordes avalées. Chaque suite est exactement celle que conseille Marin Mersenne(5). Branles simples, branles gays, branles de Poitou, branles doubles de Poitou, branles de Montirandé, gavottes.

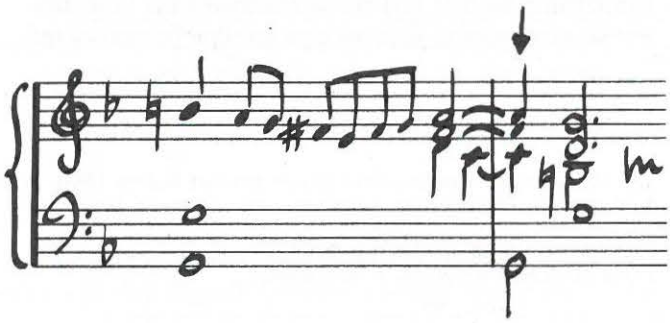
Toutes ces danses sont précédées par la mise en tablature, les deux fantaisies, ainsi que trois préludes alors qu'un ballet et « Cassandre » concluent le Trésor d'Orphée.

ÉTUDE CRITIQUE DE LA TRANSCRIPTION DE QUITTARD

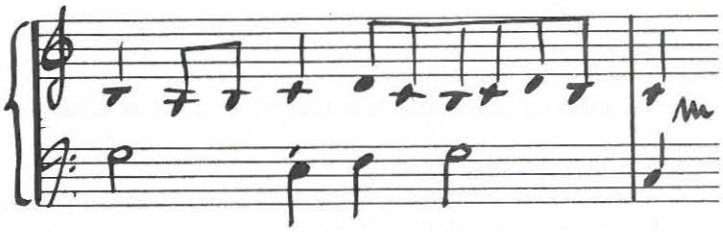
Principes de transcription

Il nous a paru intéressant de faire une étude critique de la transcription de Quittard afin de justifier notre travail. Quittard, à travers sa transcription réalise déjà une description analytique de la musique. Nous allons chercher à montrer que cette analyse est incomplète :

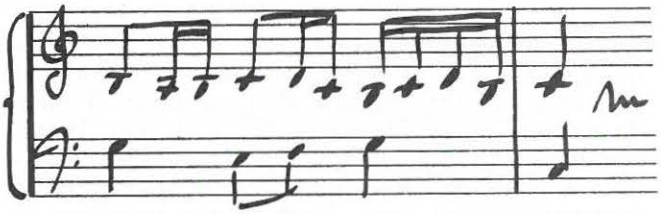
Continuité des voix. La possibilité de maintenir son doigt sur une case après avoir pincé la corde, entraîne la transcription d'un son tenu. L'aspect horizontal de la musique est valorisé, au détriment de la verticalité des sons. De véritables contresens harmoniques sont dûs aux tenues de toutes les parties. Voici un exemple :



Réduction des valeurs de la tablature. Quittard n'opère aucune réduction des valeurs. Celle-ci comporte pourtant de gros avantages. Tout d'abord elle permet la mise en valeur des motifs et de leur organisation dans la polyphonie.
Les alternances et superpositions métriques (binaire/ternaire) constituent une caractéristique du langage musical de Francisque. Ces changements métriques ne peuvent pas être clairement exposés dans la transcription sans réduction des valeurs de la tablature. Les hémioles pré-cadentielles sont très souvent employées dans les branles ternaires, les courantes et les voltes. Le passage binaire pré-cadentiel n'apparaît pas dans la transcription de Quittard.



Transcription « **Quittard** »



Notre transcription

Basses octaviées. Dans la transcription, Quittard note l'octave de certaines basses, selon des règles qu'il s'est fixé. Nous ne pouvons nous allier à cette interprétation car nous n'avons aucune certitude à propos de l'accord des basses du luth. De plus, les notes non résolues sont caractéristiques de la musique polyphonique de luth (en fait, la résolution harmonique est toujours présente). De même, les sauts mélodiques de la basse jalonnent les tablatures.

Principes de transcription. La transcription ne doit être que le résultat de l'analyse musicale dont le début doit s'appuyer sur des critères parfaitement objectifs découlant de la tablature. L'analyse reposant sur le repèrage des duplications et la fonction structurante des rapports d'opposition(6) donne lieu à une synthèse des résultats qui se trouve rédigée en grande partie dans la transcription.

---

(5) *Marin Mersenne* **Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique.** *Paris, 1636, reed. facs. Paris, ed. du CNRS, 1965, 2/1975 vol. II, Livre premier, proposition XXIV, p. 167 et 168.*
(6) *Cf. J.M. Vaccaro* **La musique de luth en France au XVIème siècle.** *Paris, ed. du CNRS, 1981, p. 369, 370, 371.*

LES CONCORDANCES

Bien que plusieurs pièces (Branles, Cassandre) soient élaborés à partir de modèles existants (timbres populaires), nous nous sommes limités à la recherche des concordances surtout parmi les œuvres pour luth.

La Suzanne un jour a été l'objet de 15 mises en tablature entre 1563 et 1603[7]. La *gaillarde (1) fol. 13* est bâtie sur le timbre de la *Captain Digorie Piper's Gaillard* de John Dowland.

Enfin, de nombreuses concordances ont été notées pour la pavane Espagnole et les branles, alors qu'une seule figure en ce qui concerne les 24 courantes et voltes.

ANALYSE

La mise en tablature de Suzanne un jour de Lassus

Le parcours ornemental emprunte successivement toutes les voix ; l'ornementation s'effectue de manière entièrement globale.
Le modèle vocal, chez Francisque, est prétexte à variations. L'écriture contrapuntique initiale disparaît complètement, et fait place à une succession de sonorités harmoniques.

« La *Suzanne un jour* d'Antoine Francisque marque le terme d'un genre musical qui a dominé tout le répertoire du luth pendant le XVIème siècle. A partir du moment où le luthiste ne conserve plus de son modèle que les seuls enchaînements harmoniques destinés à servir de cadre à sa propre imagination, le contrepoint vocal cesse d'être l'appui spécifique et nécessaire de la création » [8]. Peut-être le cadre harmonique et métrique que s'impose justement Francisque est-il trop strict pour que le compositeur puisse laisser libre cours à son imagination créatrice : le résultat de cette alliance entre pure invention et mise en tablature est musicalement assez peu intéressant.

Les deux fantaisies

Elles s'opposent fortement sur plusieurs plans. Dans la *fantaisie fol. 5,* l'auteur emploie à nouveau les techniques de composition de la moitié du XVIème siècle (traitement en contrepoint de plusieurs motifs, transformation de ces motifs par ornementation et contraction) avec finesse mais sans renouvellement. La *fantaisie fol. 4* est très chargée (trop ?). Le compositeur utilise un seul motif unificateur (en noires égales) — tendance nouvelle de la fin du XVIème siècle dans le domaine de la fantaisie pour luth — L'ornementation assure sa richesse à cette fantaisie, mais, les procédés sont complètement systématisés et l'originalité du traitement harmonique du thème disparaît derrière l'abus de formules ornementales et virtuoses.
En somme, il s'agit de deux compositions qui nous laissent insatisfait.

Les préludes

Nous nous sommes reportés à l'analyse de J.M. Vaccaro dans *La musique de luth en France au XVIème siècle*[9].

Les pièces à variation

Les trois passemaises, la Pavane Espagnole et la Fin de Gaillarde peuvent se regrouper dans ce chapitre. Ces cinq pièces sont des variations sur divers schémas de base. Dans toutes ces variations, l'écriture contrapuntique et mélodique complète l'écriture harmonique, mais ne saurait, en aucun cas, la suppléer ou la précéder.

Dans les passemaises, le parcours harmonique est touffu, assez compliqué, et il permet une composition proche d'un contrepoint vocal. Les premier et troisième passemaises sont constitués chacun par trois variations sur la basse du *Passamezzo antico* (mineur). Le passemaise n° 2 comporte trois variations sur la basse du *Passamezzo moderno* (majeur). La basse d'origine subit des transformations importantes qui peuvent être classées sur deux plans.

1) Passage d'un accord à l'autre. Le plus souvent chaque basse sert de prétexte à une nouvelle modulation.

2) Transformations « à l'intérieur » d'un même accord. La basse du Passamezzo qui dure sur deux mesures de la transcription est rarement conservée telle quelle. Le compositeur veut bouger, harmonieusement parlant. Ici s'établit la jonction confuse entre les fonctions harmoniques et mélodiques de la basse. Cette écriture chargée, caractérisée par ses transformations harmoniques et l'utilisation de formules mélodiques stéréotypées n'est pas propre à Francisque. Les passemaises de l'époque, fort nombreux, sont tout à fait comparables sur le plan de la composition.

Les chemins harmoniques de la Pavane Espagnole et de la Fin de Gaillarde sont beaucoup plus simplifiés. Nous sommes en présence de pièces où le caractère de l'écriture instrumentale tient une place plus importante.

Enfin, dans chacune de ces cinq compositions, Francisque tient à assurer une place prépondérante aux rapports V.I (Dominante - Tonique). C'est un nouveau pas vers le langage tonal.

Les pavanes et les gaillardes

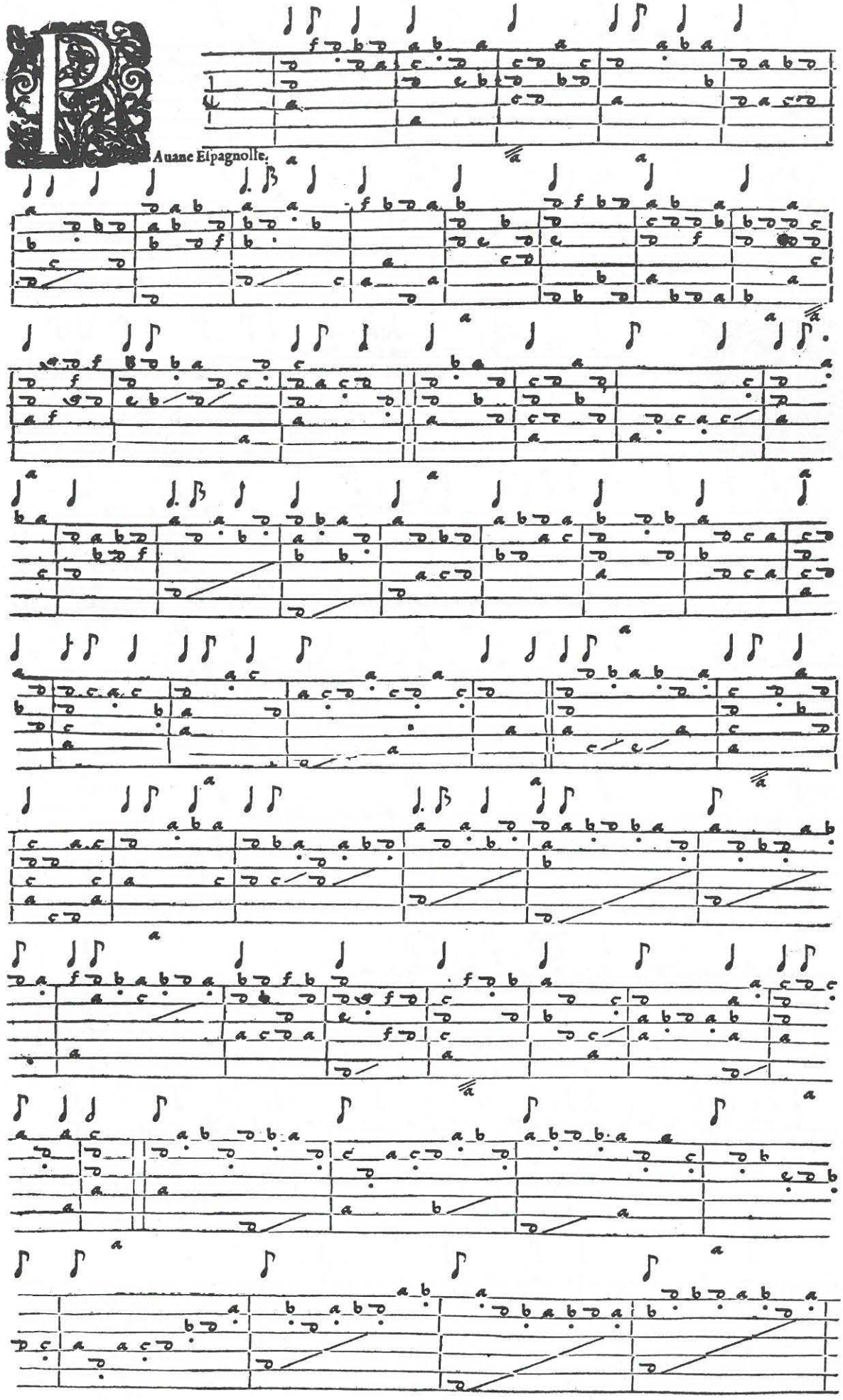
Dans le *Trésor d'Orphée,* comme dans les sources de musique de luth française de la fin du XVIème siècle, la pavane et la gaillarde ne sont plus associées sur le même timbre.

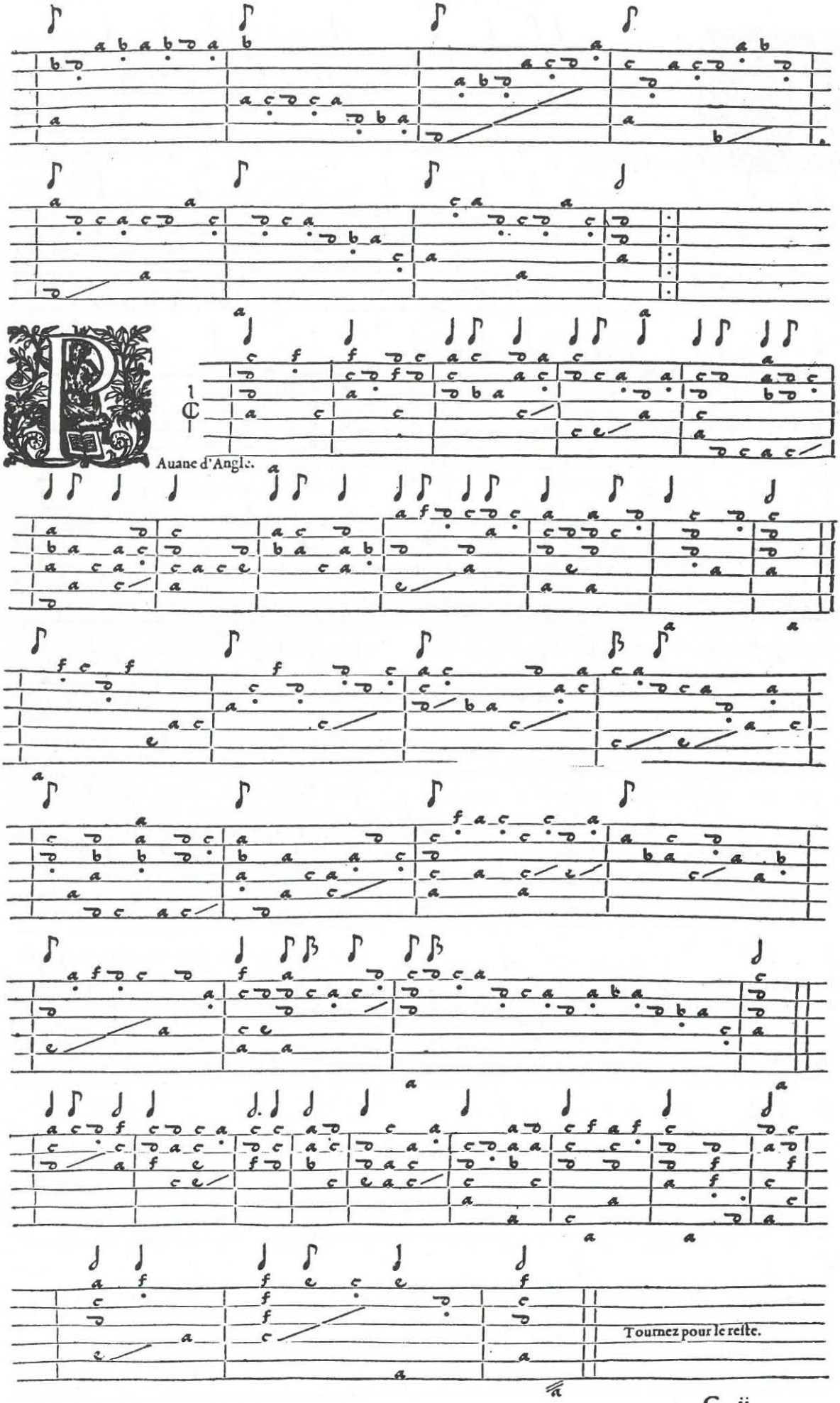
Les structures respectives des deux pavanes d'Angleterre sont proches (AA'BB'CC'). Si Francisque montre une réelle maîtrise dans la technique du contrepoint, il développe un style personnel qui

---

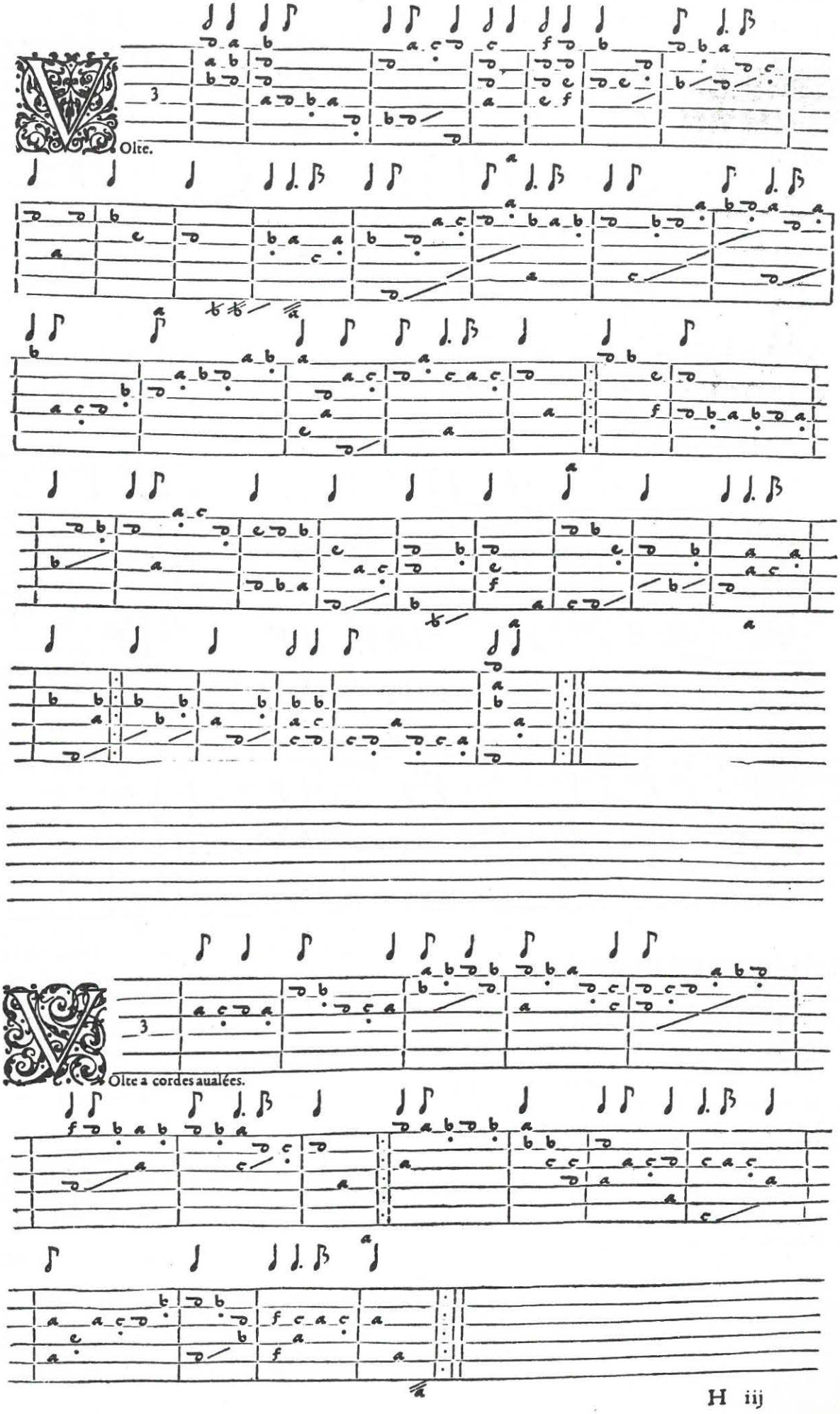
(7) H.M. Brown **Instrumental music printed before 1600. A bibliography.** *Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1965.*
(8) J.M. Vaccaro, op. cit, p. 245.
(9) J.M. Vaccaro, op. cit, p. 433 à 440.

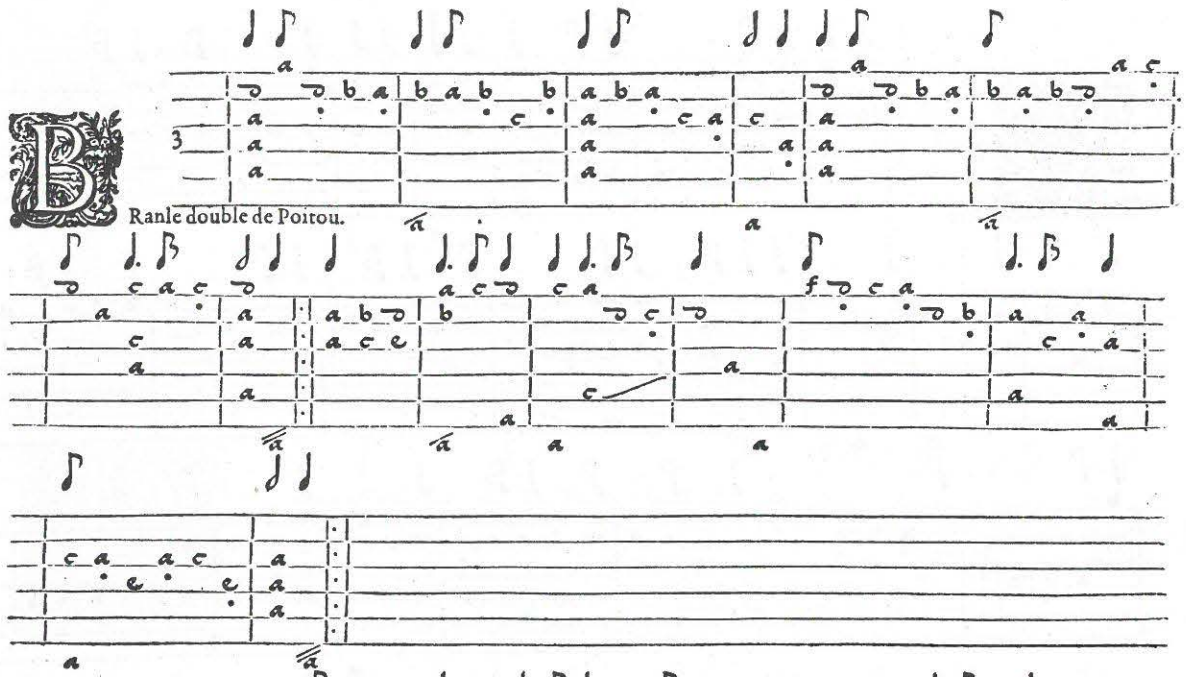
ANTH. FRANCISQVE.

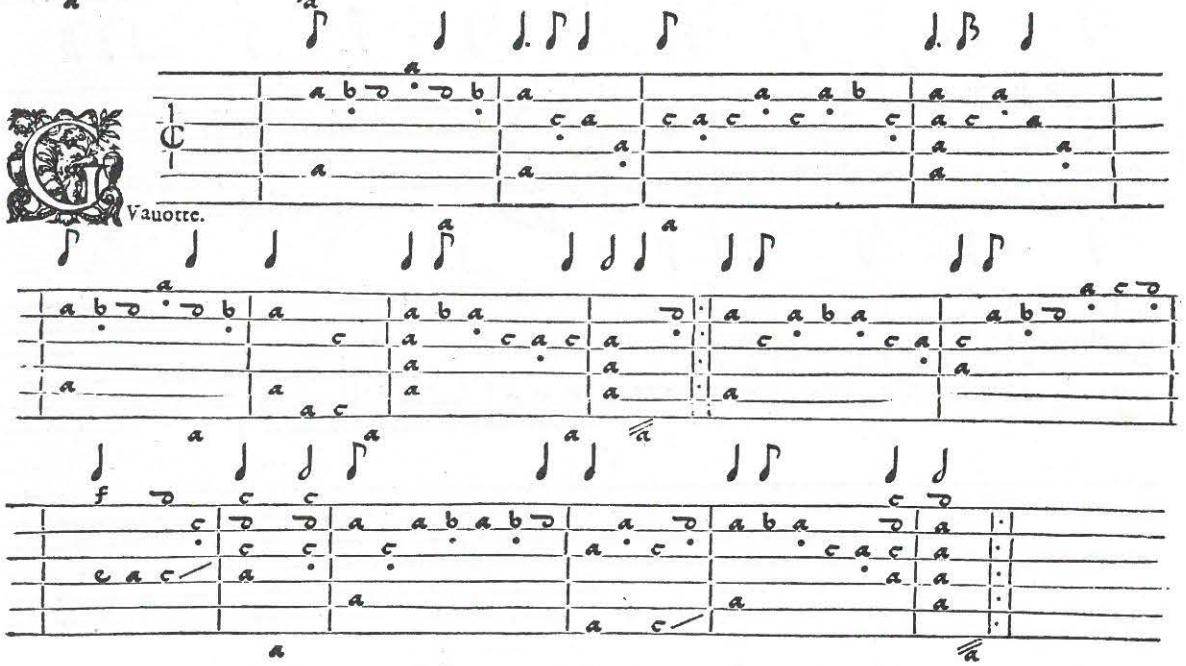



Auane d'Angle.
Tournez pour le reste.

VOLTES.




Ranle double de Poitou.

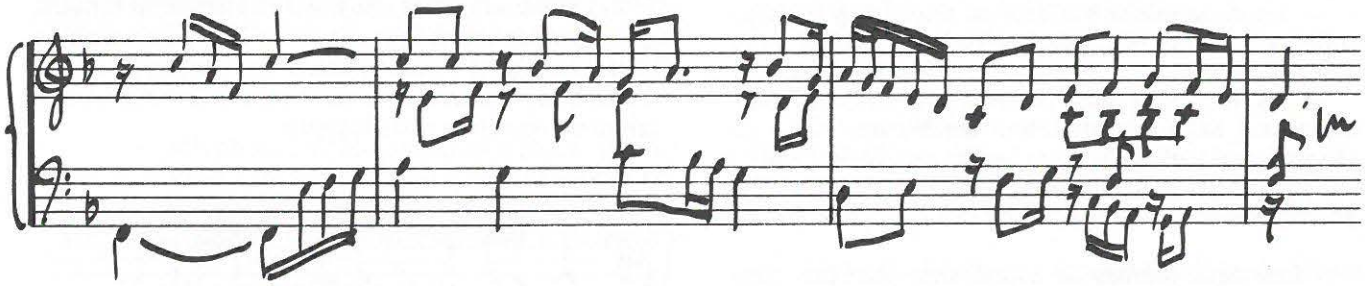

Vauotte.

nous intéresse encore plus dans les variations de ces deux pièces :

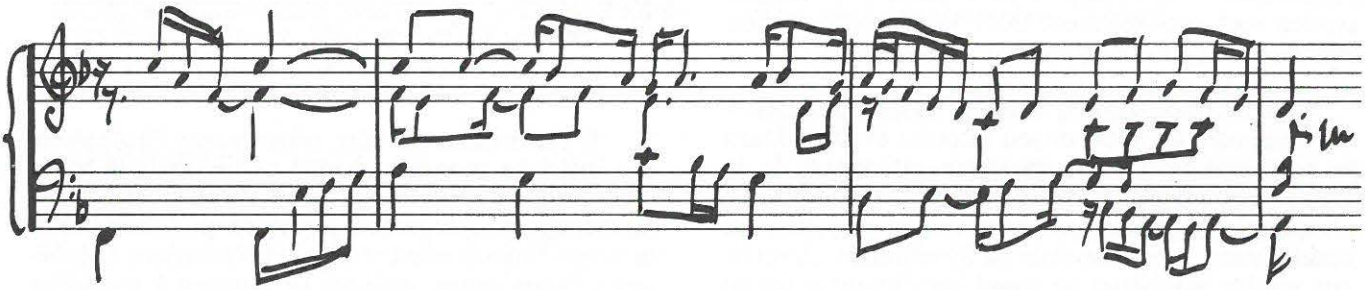
— les lignes mélodiques sont très brisées. Chaque partie est agencée de manière à ce que l'ensemble suive le rythme régulier

— la résonnance des sons de chaque partie mélodique ne peut pas être comprise sur le plan harmonique, mais on ne peut pas envisager de jouer la pièce sans faire résonner les sons qui peuvent être tenus du point de vue de la technique instrumentale.

Prenons un exemple concret. Le passage transcrit ainsi



s'entend de la manière suivante :



Les trois gaillardes présentent peu de points communs. On observe toutefois une métrique comparable. Chaque mesure de la transcription est une combinaison de mètres à 6/4, 12/8 et 3/2. Les mètres à 6/4 sont les plus nombreux. La dynamique rythmique provient de la superposition de mètres différents à deux parties distinctes (basse et supérius par exemple) et du changement métrique dans la même partie. Les transcriptions donnent une interprétation de cette métrique toujours assez ambigue. Le caractère même de la danse est absent des trois textes de Francisque.

L'aspect le plus frappant de la gaillarde fol. 13 est sa difficulté technique. La pièce de Dowland (*captain Digorie Pipel's gaillard*) constitue un modèle que Francisque a intellectuellement (par le jeu de l'écriture) orné, laissant au luthiste virtuose la possibilité d'ajouter une variation à chacune des parties A, B, C.

La deuxième gaillarde est, elle, élaborée sur une volte de Perrichon (il s'agit d'un hommage à ce dernier), alors que la troisième est probablement une composition à part entière.

Les branles et les gavottes

Les branles et les gavottes occupent une place importante dans le *Trésor d'Orphée*. Ils sont au nombre de 24 (10 branles binaires, 2 gavottes, 10 branles ternaires sur 70 pièces). La rigidité des unités métriques, constante, montre que Francisque a toujours la volonté de respecter l'aspect chorégraphique de la danse. Chaque unité métrique des branles simples se déroule sur ses mesures de la tablature, celle des branles de Montirandé et des gavottes sur quatre mesures de la tablature. L'unité métrique des branles gays et des branles doubles de Poitou est de quatre temps ternaires ; celle des branles de Poitou est de six temps ternaires.

Rien n'empêche effectivement de danser ces pièces. Ainsi, se pose le problème de leur vitesse d'exécution. Arbeau(10) et Mersenne(12) nous donnent des indications sur les tempi des différentes danses. Les branles simples ne doivent pas être interprétés rapidement mais les diminutions de Francisque impliquent cependant une grande vitesse d'exécution. Pour le branle de Montirandé, Mersenne s'exprime en ces termes : « *sa mesure est binaires, mais elle est fort viste* »(12). Enfin les gavottes et les branles ternaires sont également des danses vives, se jouant dans un temps rapide.

---

(10) Thoinot Arbeau **Orchesographie et traité en forme de dialogue...** *Lengres, 1589, reed. facs Genève, Slatkine, 1970.*
(11) Marin Mersenne, op. cit.
(12) Marin Mersenne, op. cit.

La simplicité de la danse apparaît dans la facture des branles simples. Cependant, ces œuvres sont l'objet d'une composition pensée et subtile. On peut distinguer cinq traits caractéristiques dans le traitement des mélodies préexistantes :

— la superposition d'une basse donne lieu à deux procédés d'écriture la partie supérieure peut être soigneusement harmonisée note contre note ou bien simplement soutenue harmoniquement par la basse,

— les marches mélodiques sont utilisées de façon systématique,

— les diminutions s'effectuent toujours à la partie supérieure. Elles sont écrites par un luthiste pour son instrument,

— les imitations entre la basse et le supérius constituent un degré d'élaboration supérieure. Nous en rencontrons seulement dans les branles n° 4, 5, 6,

— dans ces trois derniers branles, la densité polyphonique s'accroît à l'approche des cadences.

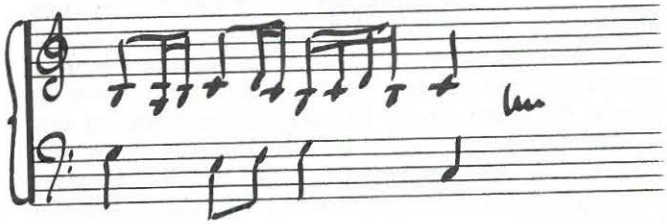
Les deux branles de Montirandé sont des compositions de facture simple, mais non grossière comparable à celle des branles simples. L'absence de diminutions et la continuité de la polyphonie à deux parties sont probablement dues à des exigences de temps.

La seconde gavotte semble surtout destinée à faire entendre les effets du jeu à cordes avalées. Dans la première gavotte, le caractère rythmique de la danse est atténué par le traitement savant de chaque phrase mélodique. Plus encore que dans les branles simples et dans ceux de Montirandé, Francisque semble manifester un grand intérêt pour le jeu de la composition intellectuelle. Ainsi, il crée une pièce savante de style populaire.

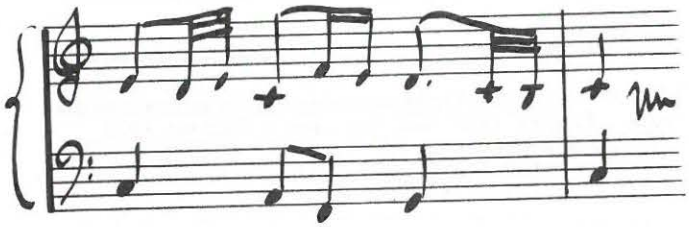
Les douze branles ternaires sont courts, d'une écriture simple mais subtile. Pour la plupart, ils se déroulent à deux voix et ne posent aucun problème technique instrumental.

Le dynamisme, la force rythmique des ces courtes œuvres proviennent de leur métrique remarquable. On trouve là toute leur originalité. Cette métrique est caractérisée par une ambiguité binaire/ternaire très fréquente. Les hémioles pré-cadentielles elles-mêmes, sont souvent ambigues. Voici quelques exemples :

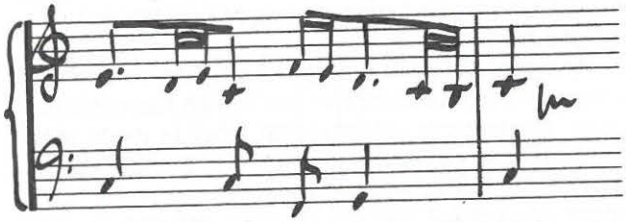
(1)



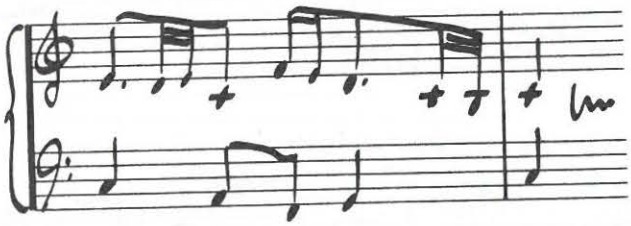
(2)



(2')



Si l'exemple (1), pour nous, est évidemment binaire, les exemples (2) et (2') sont tous les deux valables. Cette ambiguité a été traduite par la superposition d'une basse binaire et d'un supérius ternaire, transcription subjective mais logique.



Il est malaisé de faire ressortir sur l'instrument une métrique propre à chaque partie, mais la transcription prétend seulement noter le doute. A chaque instrumentiste d'accentuer les notes qu'il désire dans la mesure où son interprétation est rythmique et cohérente. Nous avons appliqué ce principe à toutes les transcriptions des branles ternaires.

Les courantes et les voltes

Elles sont, toutes deux, ternaires et présentent des caractéristiques proches. Les mélodies des courantes et des voltes ne semblent pas préexistantes (cf concordances). Ces nouvelles danses sont sûrement l'objet d'une invention totale.

Dans ses branles, Francisque travaille au niveau de la phrase mélodique, de la séquence musicale. Dans les courantes et les voltes, tout le travail est fait dans le détail. Le compositeur exploite et approfondit des motifs courts se compliquant par l'usage de la polyphonie (imitations, variation, ornementation). Le plus souvent, les motifs sont très courts et très simples ; ils ne sont pas l'objet de la création musicale.

L'invention est toujours présente, aussi bien dans la forme que dans le contenu :

— examinons tout d'abord les structures. Les courantes reposent sur des unités métriques de base de 4 temps ternaires ou de 6 temps ternaires. Dans les voltes, Francisque utilise aussi des unités métriques de 2 temps ternaires. Une grande diversité règne dans l'agencement de ces unités,

— les variations séquentielles s'observent seulement dans 4 courantes et 5 voltes. Les diminutions peuvent éventuellement fournir matière à ces variations (3 courantes et 3 voltes). Cette démarche est opposée à celle que suit Francisque dans ses branles.

— Les imitations sont très nombreuses, extrêmement diversifiées et souvent subtiles. Nous avons fait une recherche systématique que nous ne pouvons pas décrire dans le cadre de cet article.

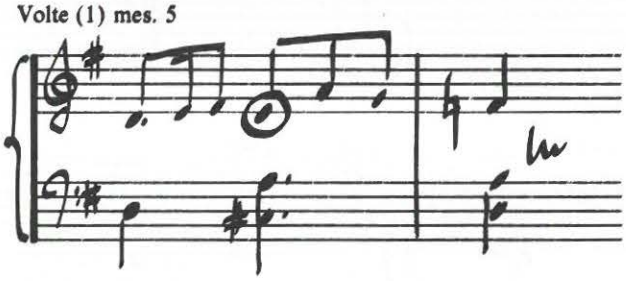
— Par opposition aux branles, les marches sont toujours utilisées avec discrétion.

— En composant ces danses, récentes dans le répertoire des luthistes Francisque entre en contact avec un langage nouveau qui trouvera sa pleine expression au XVIIème siècle. Nous avons déjà remarqué quelques unes des caractéristiques de ce langage dans l'analyse de certaines autres pièces, mais ces techniques de composition apparaissent avec plus d'insistance dans l'élaboration des courantes et des voltes.

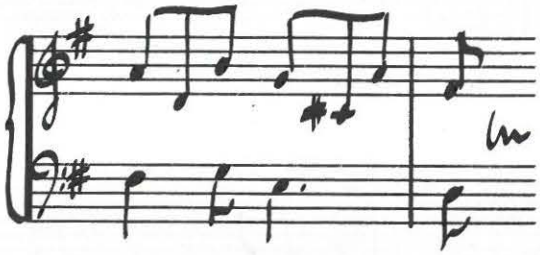
La polyphonie s'est beaucoup allégée par rapport aux pièces du milieu du siècle et même par rapport à celles du début du recueil du *Trésor d'Orphée.* La plupart de ces danses se déroulent à deux voix.

Une de ces nouvelles techniques de composition est celle de la pédalisation des sons de la mélodie. Nous en trouvons de nombreux exemples disséminés dans les 24 danses que nous étudions. Dans la transcription nous avons choisi de traduire généralement le parcours mélodique, sans expliciter l'harmonie réelle qu'entraîne cette pédalisation. Voici deux exemples :

Volte (1) mes. 5



Volte (1) mes. 12



Le chromatisme est encore assez rare à cette époque dans la musique de luth pour que nous notions celui que nous rencontrons dans la courante (1) (partie de basse, mes. 5).
Les codas avec pédale de tonique constitueront une caractéristique du langage harmonique classique. Elles font une de leurs premières apparitions dans la musique de luth de Francisque (Courante (12) mes. 22 à 25, Volte (10) mes. 16).

Cassandre

Ce n'est sûrement pas par hasard que Francisque place Cassandre à la fin de son ouvrage. Cette mélodie était sans doute extrêmement populaire, et l'auteur veut montrer ce qu'il est capable d'imaginer en s'imposant les limites d'un modèle existant. C'est probablement dans ce domaine que Francisque est le plus expérimenté et le plus habile.

« Tonalités » et harmonisation

Si le terme de tonalité ne reflète pas bien l'ambiance harmonique de certaines des pièces de Francisque (fantaisie fol. 5, préludes n° 2 et 3), c'est cependant celui qui semble le mieux convenir à une situation harmonique où une note, pivot de la pièce, tisse le plus souvent des relations tonales avec les autres degrés de l'échelle mélodique.
Do et Fa sont les deux tonalités de prédilection de Francisque.

Les ambiguités tonales sont assez fréquentes : certaines pièces débutent dans une tonalité très franche et se terminent dans un autre « ton ». (branles simples n° 4, 5, 6, branle gay n° 1, Gaillarde fol. 14).

Les « modulations » dans le ton de la dominante sont caractéristique des œuvres de Francisque et nous observons déjà le parcours Tonique - Cadence « Dominante » : :‖ « Dominante » — Tonique : :‖ dans certaines courantes et voltes.

La technique de l'harmonisation « par tierce inférieure » est systématisée dans les pièces les plus simples (branles binaires et ternaires).

Enfin, les sonorités de « Septième de Dominante » se développent dans tous leurs renversements (se reporter aux trois passemaises).

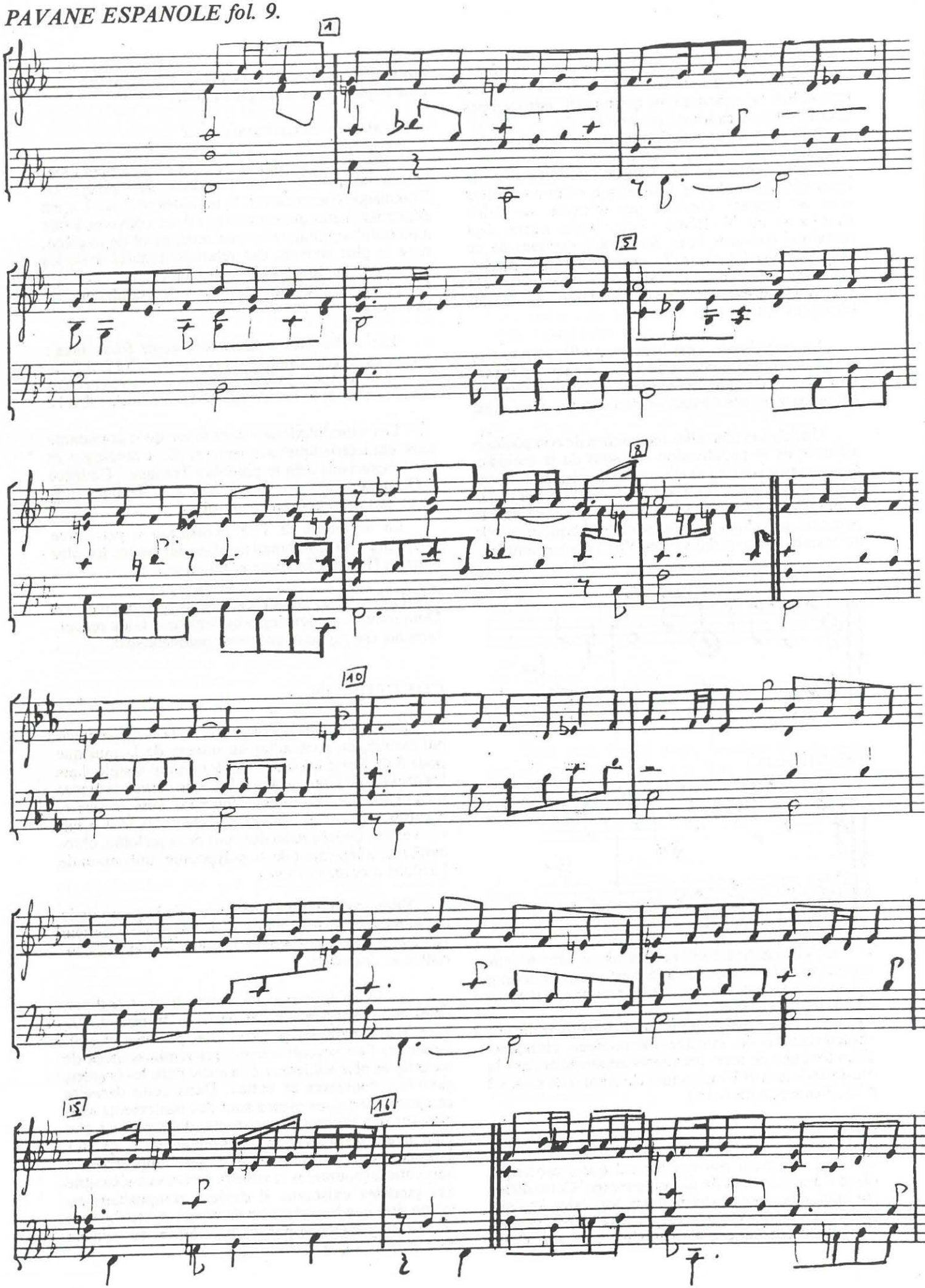
CONCLUSION

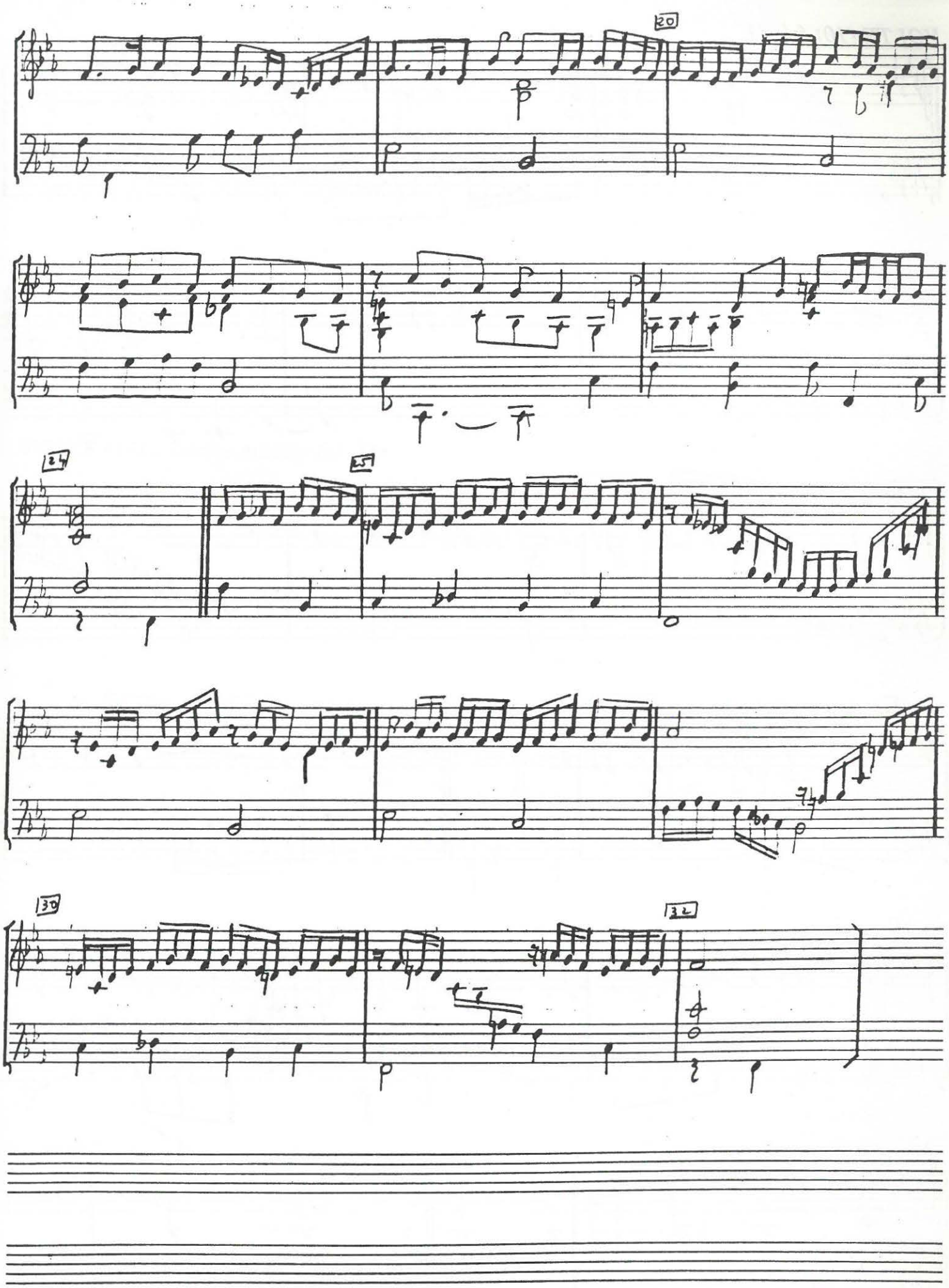
En cette fin de XVIème siècle, le langage musical évolue, en particulier au travers de la musique pour luth. Cette évolution est tout à fait visible dans les œuvres de Francisque. Alors que certaines pièces restent encore résolument tournées vers le passé, d'autres mettent en œuvre des éléments tout à fait nouveaux : pédalisation des sons de la mélodie, chromatisme, allègement de la polyphonie, utilisation de l'accord à cordes avalées.

Francisque cultive une seule fois le genre de la mise en tablature avec bien peu de bonheur ; on le sent beaucoup plus à l'aise dans la composition des courantes et des voltes.

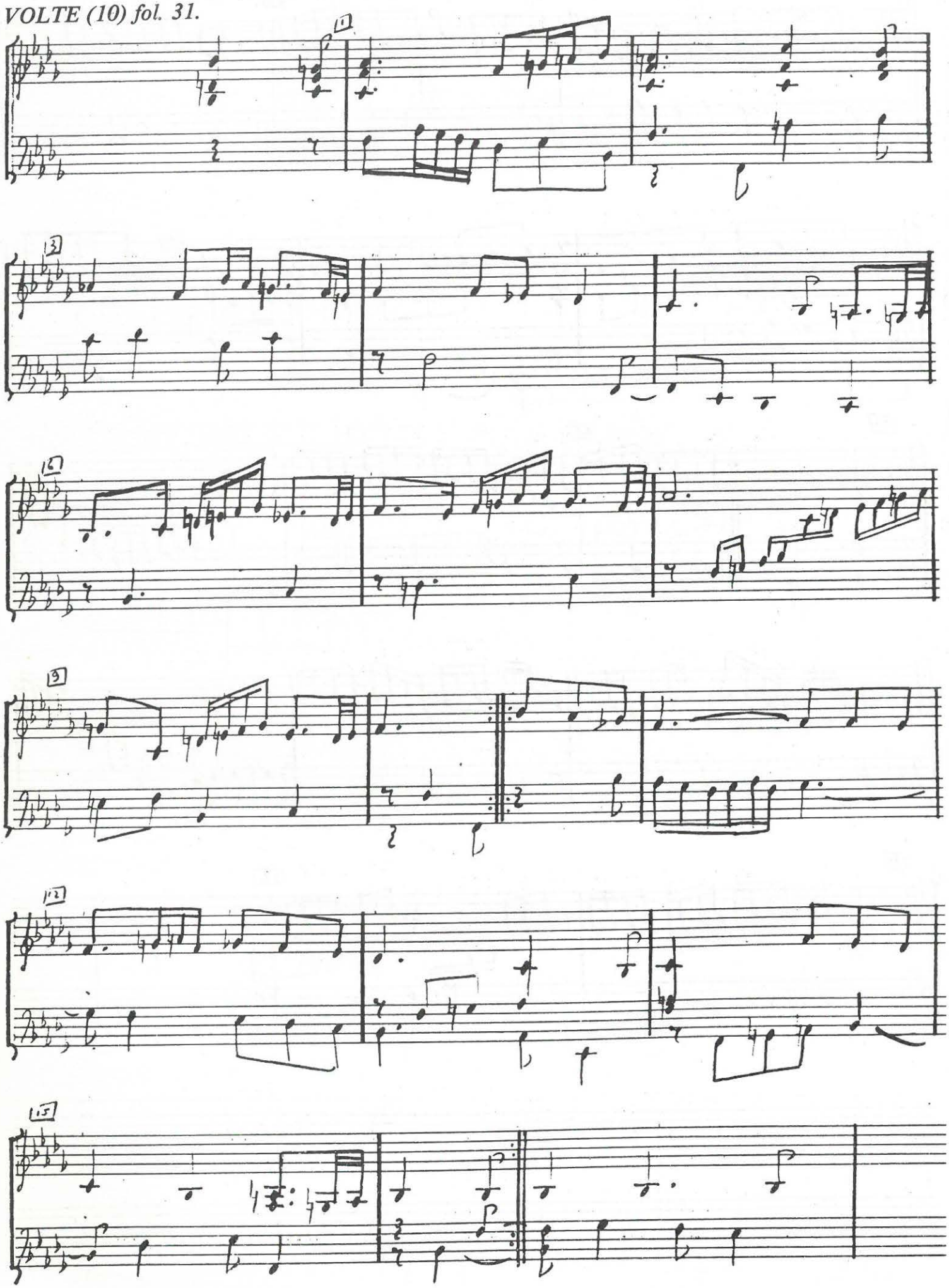
Les styles de composition sont encore très diversifiés dans le répertoire des danses. On peut distinguer, d'une part, les passemaises, pavanes et gaillardes où l'on perçoit encore des réminiscences de techniques plus anciennes et d'autre part, les branles, gavottes, courantes et voltes. Dans cette dernière catégorie, certaines pièces sont des traitements simples sur des timbres préexistants, d'autres font état d'un niveau d'élaboration supérieur et, enfin, les plus évoluées et les plus réussies sont des compositions à part entière (courantes et voltes). Le luthiste s'éloigne des modèles existants, il devient compositeur au même titre que les créateurs de musique vocale, tout en restant préoccupé par les possibilités techniques de son instrument.

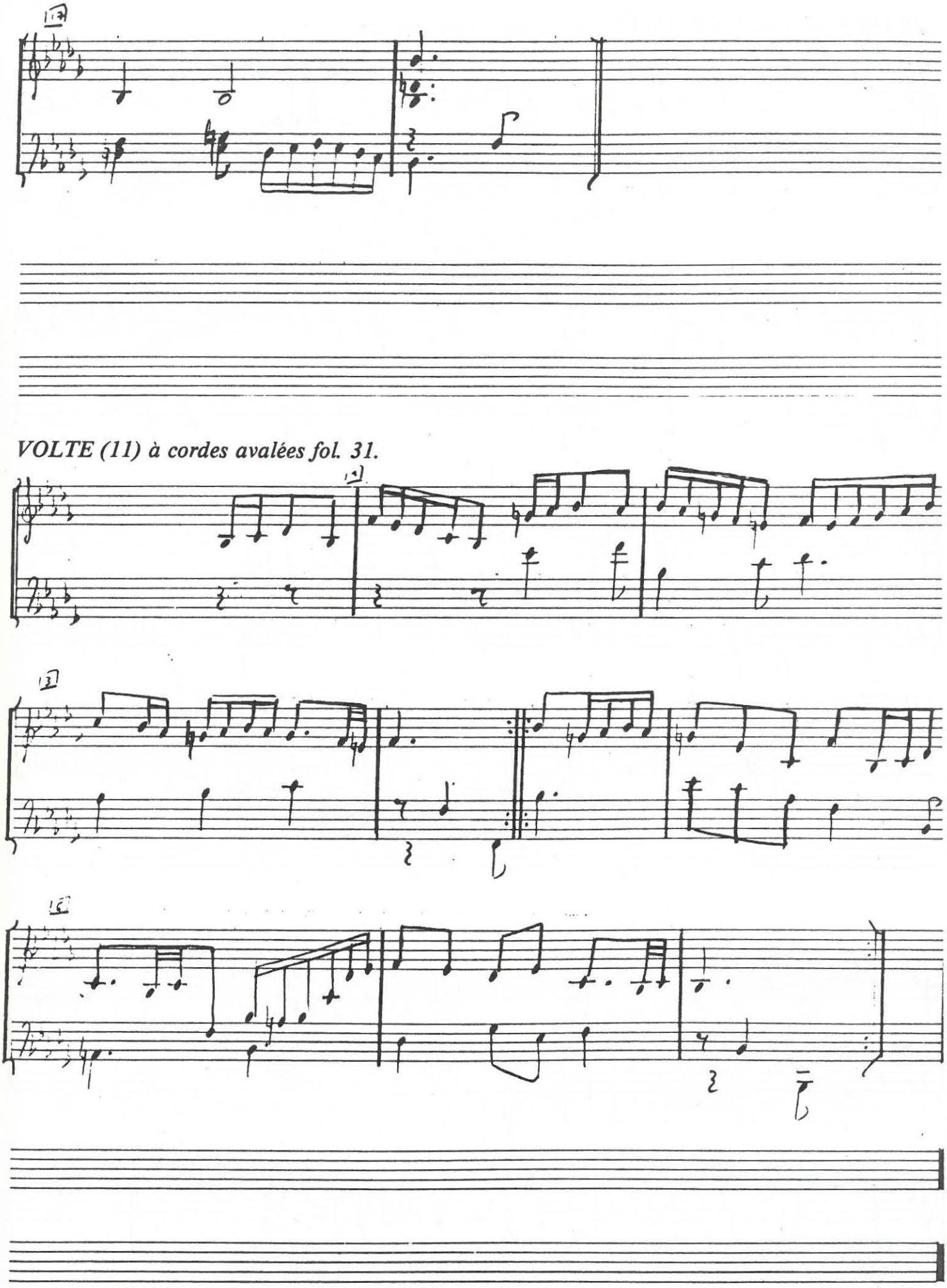
PAVANE ESPANOLE fol. 9.




20
24
25
30
32

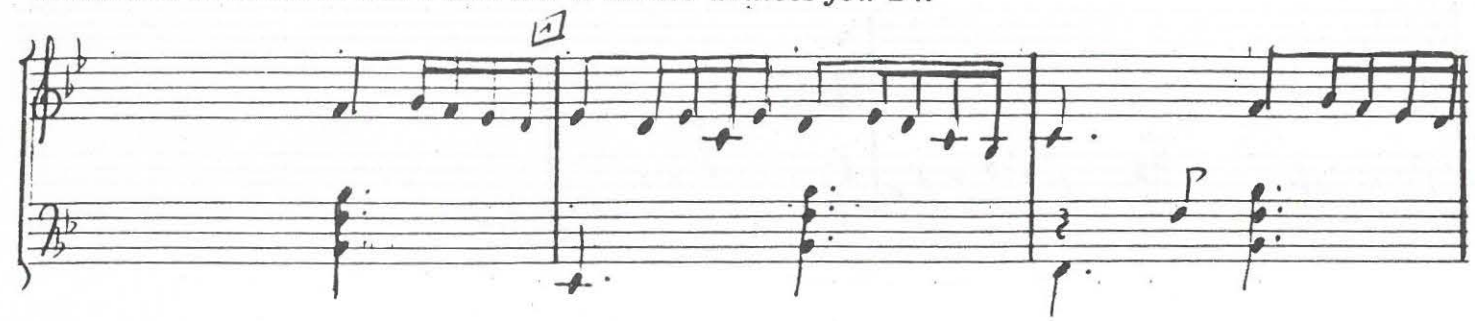
VOLTE (10) fol. 31.

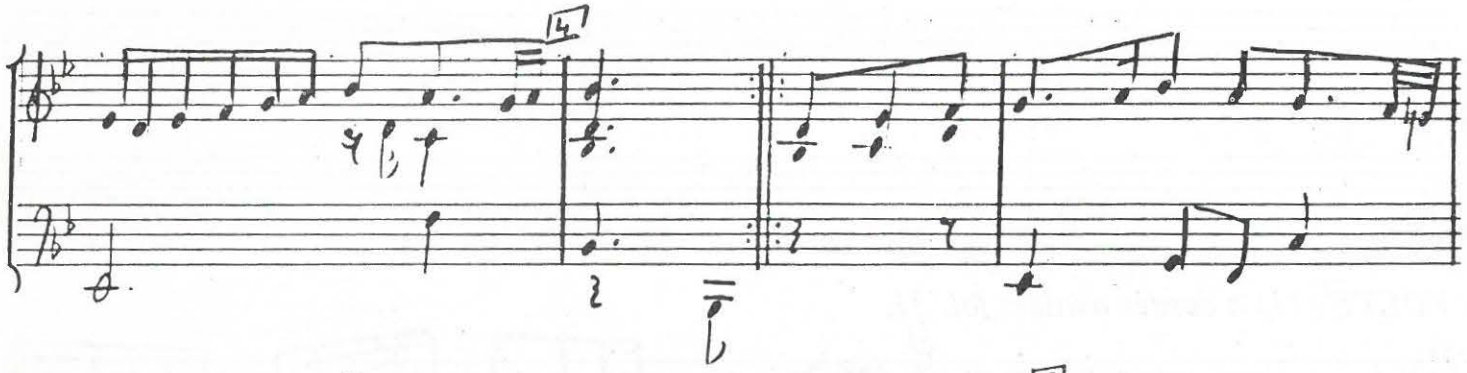


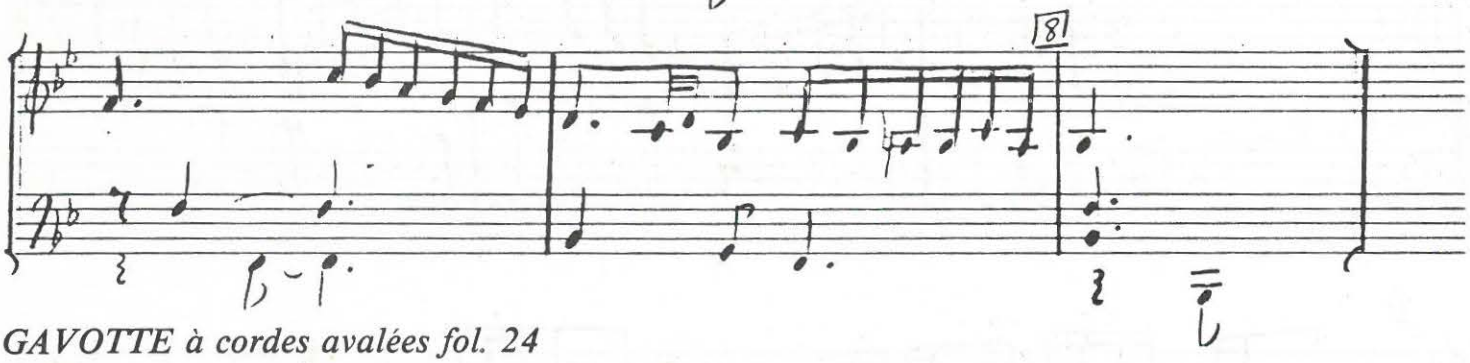


VOLTE (11) à cordes avalées fol. 31.

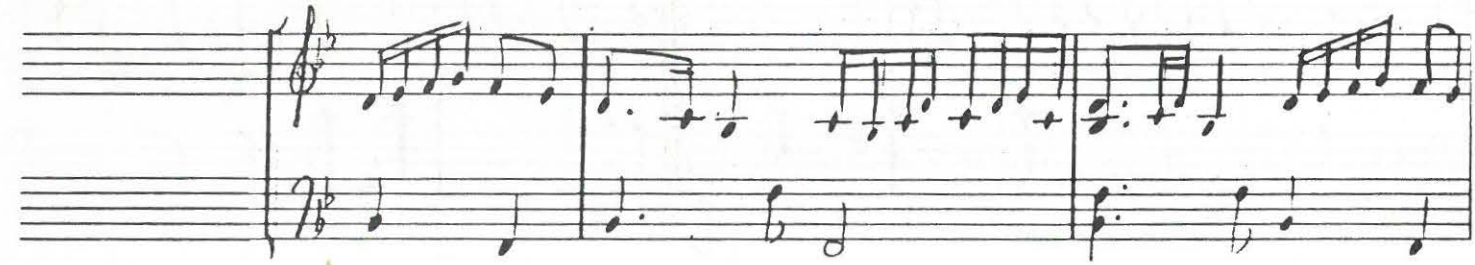
BRANLE DOUBLE DE POITOU à cordes avalées fol. 24.

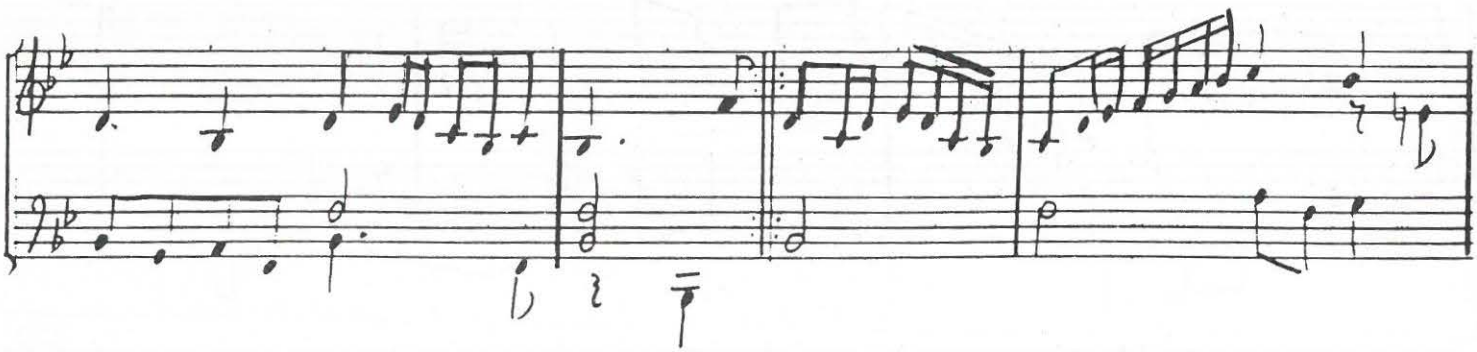


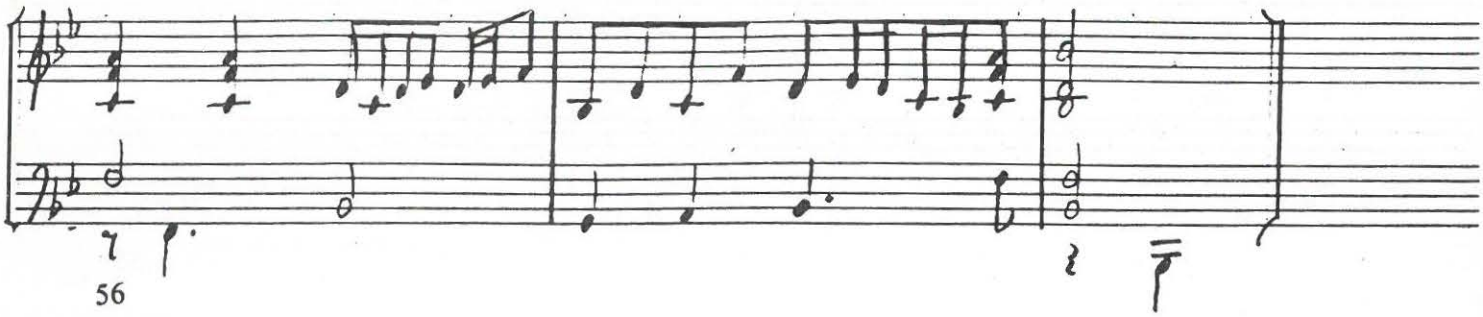




GAVOTTE à cordes avalées fol. 24





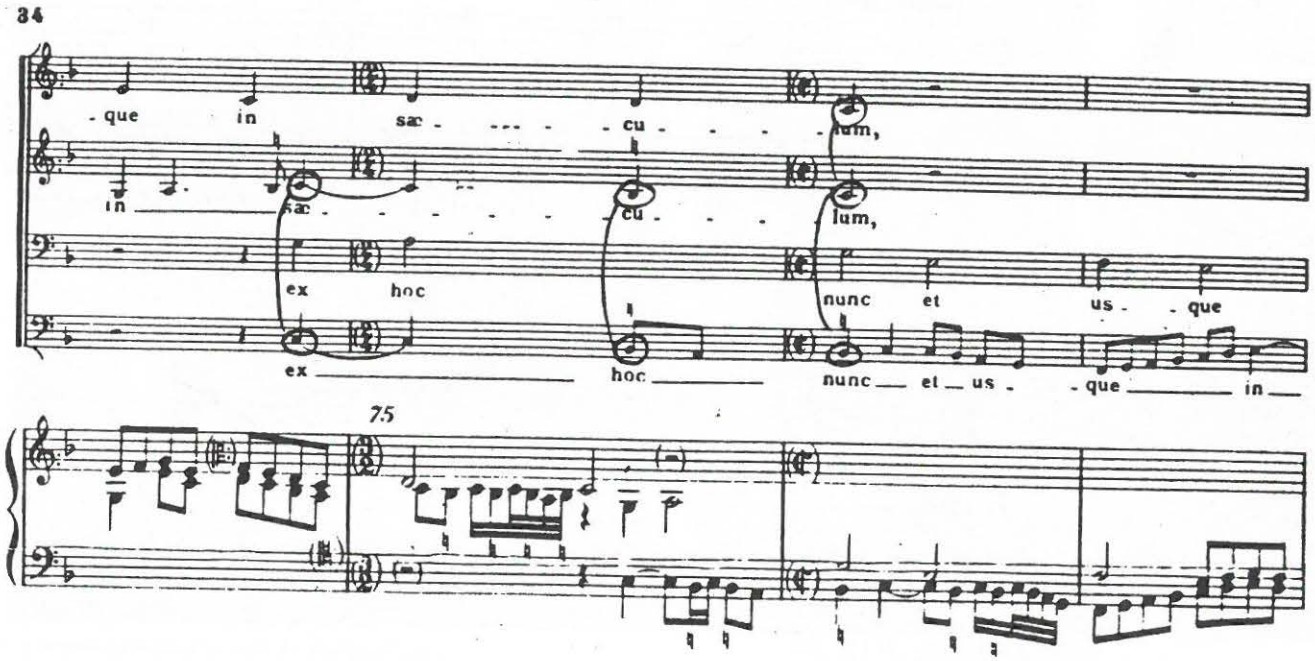


A PROPOS D'UN PROBLEME DE TRANSCRIPTION

Gérard Geay

Les treize motets et un prélude pour orgue (Attaingnant 1531) ont été publiés chez Heugel en 1930 par Yvonne Rokseth dans la collection de la Société Française de Musicologie. Ce volume a été réédité sans modification en 1968.

Le numéro VIII du volume est un Sancta Trinitas d'Antoine de Févin qui présente une curieuse particularité page 34 mesure 75 de la tablature.



Mon attention a tout de suite été attirée par le fait qu'il n'y avait pas le même nombre de valeurs de note dans la tablature et dans l'original.

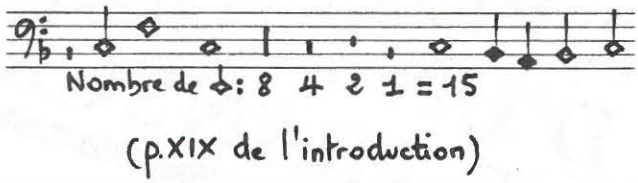
On remarque surtout que le do du contraténor, qui est une suspension c'est-à-dire un retard dans notre terminologie actuelle, est doublé au bassus ce qui est contraire à tous les principes du contrepoint de l'époque. Cette anomalie est d'autant plus frappante qu'il en résulte des octaves successives tout-à-fait inacceptables dans ce style et que le transcripteur se voit contraint d'avoir recours à des altérations pour le moins hypothétiques.

Enfin, cette réalisation donne au début de la mesure 76, dans l'original vocal une 9ème sur le temps baissé (comme l'on disait à l'époque) qui est absolument contraire au principe du contrepoint du XVIème siècle.

Ce passage si curieux m'a fait immédiatement supposer qu'il pouvait y avoir une faute de silences dans la source puisque les voix de ténor et de bassus se taisaient longuement avant d'attaquer sur le passage en question.

Je n'avais pas la possibilité d'avoir accès aux sources, du moins rapidement. Heureusement, Yvonne Rokseth avait eu l'excellente idée de donner dans son introduction un fac simile de la partie de bassus de cette pièce dans la version du manuscrit de Cambrai 127.

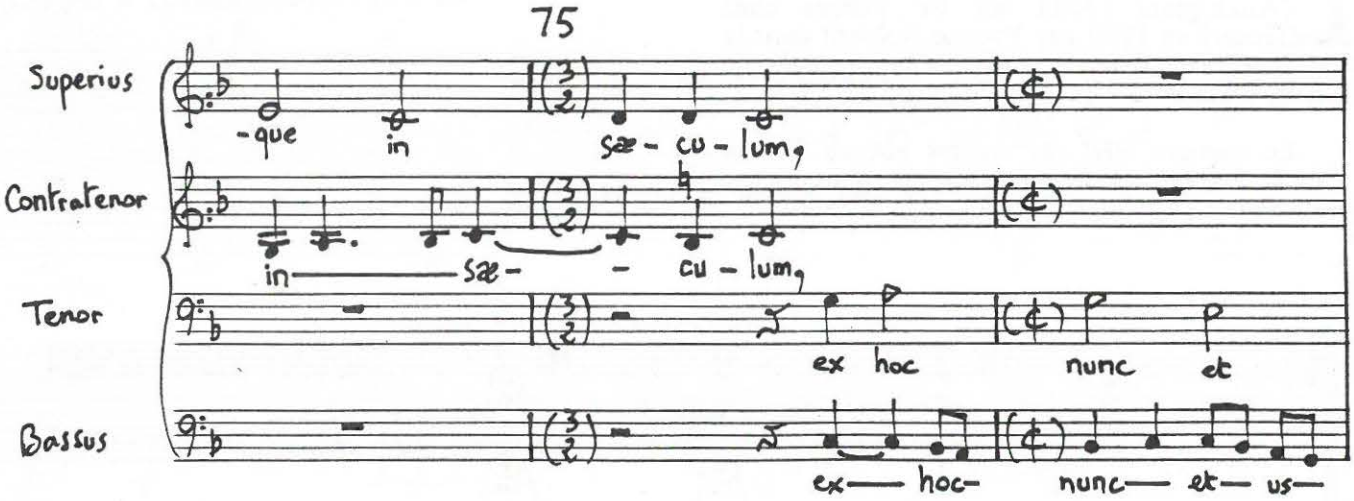
On y voit nettement qu'entre les fragments de texts « ax hoc nuno » répétés deux fois (mesures 70 et suivantes de la tablature) le manuscrit compte les silences suivants :



Ce qui fait l'équivalent de 15 minimes.

Or, dans son édition, le transcripteur n'a compté que 11 noires (la noire égale la minime pour obtenir des valeurs identiques dans la transcription de la tablature et celle de l'original vocal). Il manque donc 4 noires ce qui signifie que bassus et ténor devraient attaquer plus tard. Ainsi, on obtient un original vocal rythmiquement identique à la version pour orgue et toutes les « Fautes » soulignées au début se trouvent éliminées.

C'est donc ainsi qu'il faut lire les mesures 74 et suivantes de l'original vocal (nous conservons l'équivalence noire = minime pour permettre la comparaison avec la version de Madame Rokseth) :



UN MUSEE, DES FACTEURS D'INSTRUMENTS

Joël Dugot

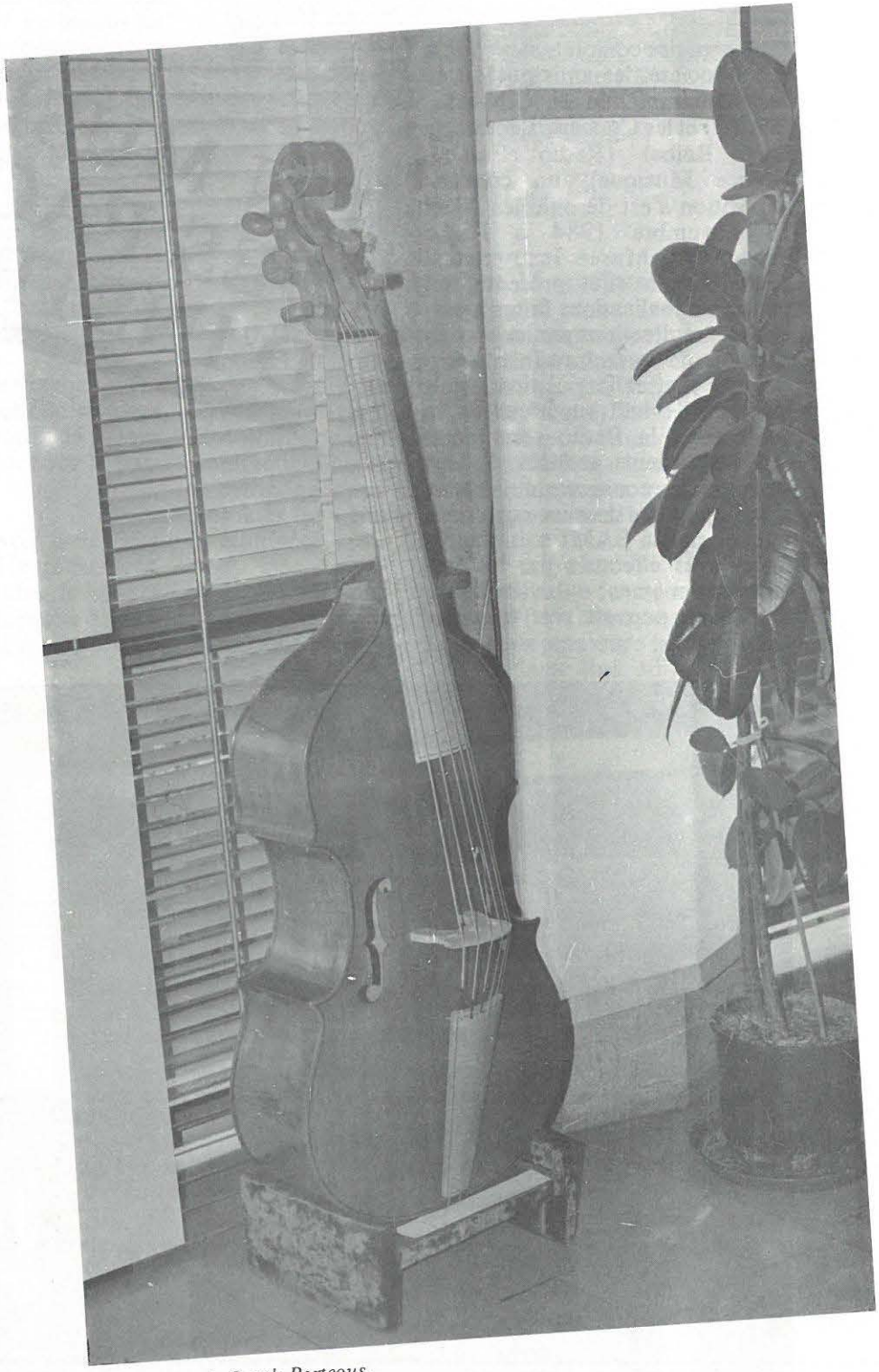
Organisé conjointement par la société des amis du Musée Instrumental du C.N.S.M. (SAMI) et les Concerts Lecture de Guy Reibel (Radio France-France Musique), un concert-exposition s'est déroulé les 17 et 18 novembre 1984 a Radio France. Le Musée Instrumental souhaitait en effet présenter au public les réalisations faites à partir de ses collections par les professionnels de la facture instrumentale. A cet effet l'exposition installée dans le hall supérieur de la Maison de la Radio comprenait des instruments réalisés d'après des modèles conservés au Musée, soit d'après des dessins techniques publiés par la SAMI soit d'après les relevés effectués par les facteurs eux-mêmes ; outre les instruments, on pouvait voir aussi les

L'exposition dans le hall de Radio France.

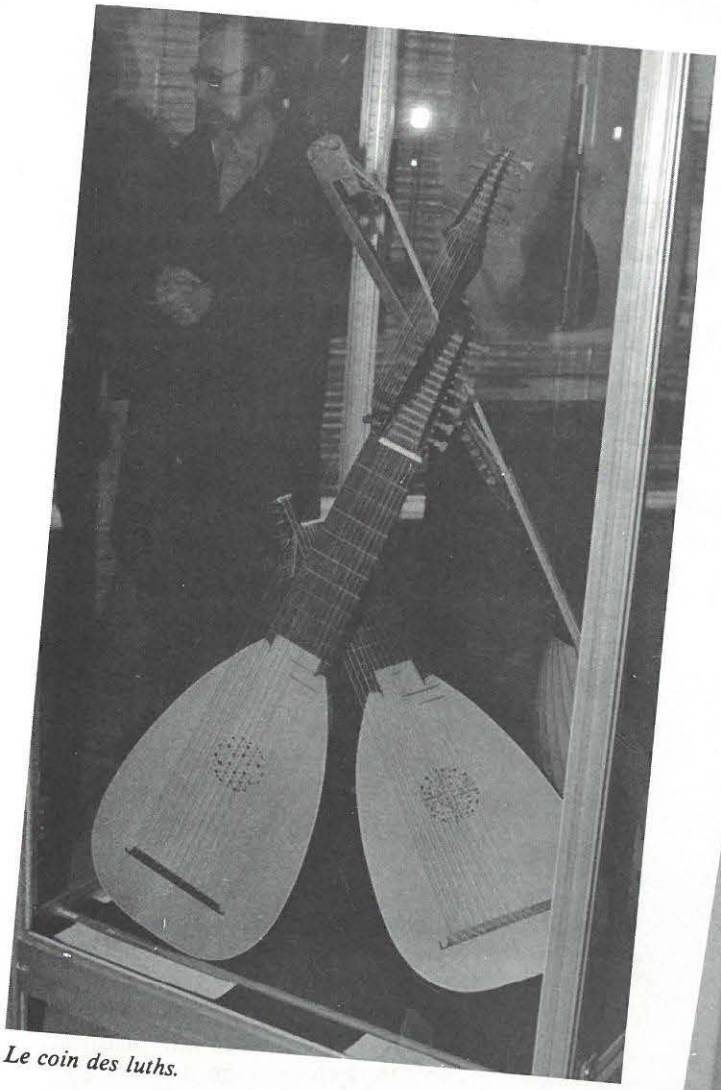
différents procédés de relevé appliqués par les facteurs, des photographies grand format d'instruments originaux, des dessins techniques et des appareillages d'examen et d'étude. On pouvait également prendre connaissance, grâce à des plans et des schémas du futur établissement du Musée Instrumental dans l'ensemble qui sera prochainement réalisé dans le parc public de La Villette. Monsieur Maurice Fleuret, Directeur de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture, après s'être fait commenter l'exposition par Florence Gétreau (Conservatrice au Musée), Michel Robin (Technicien de conservation) et Bernard Bachet (Président de la SAMI) principaux instigateurs de cette manifestation, a pris la parole avant le concert final pour constater à quel point la facture instrumentale était en France pleine de promesses et pour saluer l'initiative d'un musée dont les efforts à faire revivre un très riche patrimoine culturel s'inscrivent au premier plan de ce qu'on a coutûme d'appeler la « nouvelle musique ancienne ».

Le concert qui doit être diffusé très bientôt sur France Musique) a permis a un très large public (le grand auditorium était archi-comble) d'entendre quelques répliques des instruments du Musée joués par les meilleurs représentants de la jeune musique ancienne. Le programme était attrayant et varié et s'est terminé après un ensemble de pièces des XVIe. au XVIIIe siècle par une œuvre contemporaine tout à fait passionnante. Il s'agissait de la création de Gyrasol I pour 4 flutes à bec, percussions et bande magnétique du compositeur Costin Miereanu, commande de l'Etat pour la SAMI, que l'ensemble SESQUITERCIA a interprété avec un dynamisme, une force de conviction et une musicalité que beaucoup d'auditeurs n'oublieront pas.
Musique contemporaine pour instruments anciens, quel paradoxe, mais quel programme ! En tout cas, l'idée fait son chemin et le projet d'un concert sur ce thème pour 1986 fait son chemin. Souhaitons qu'il se réalise.

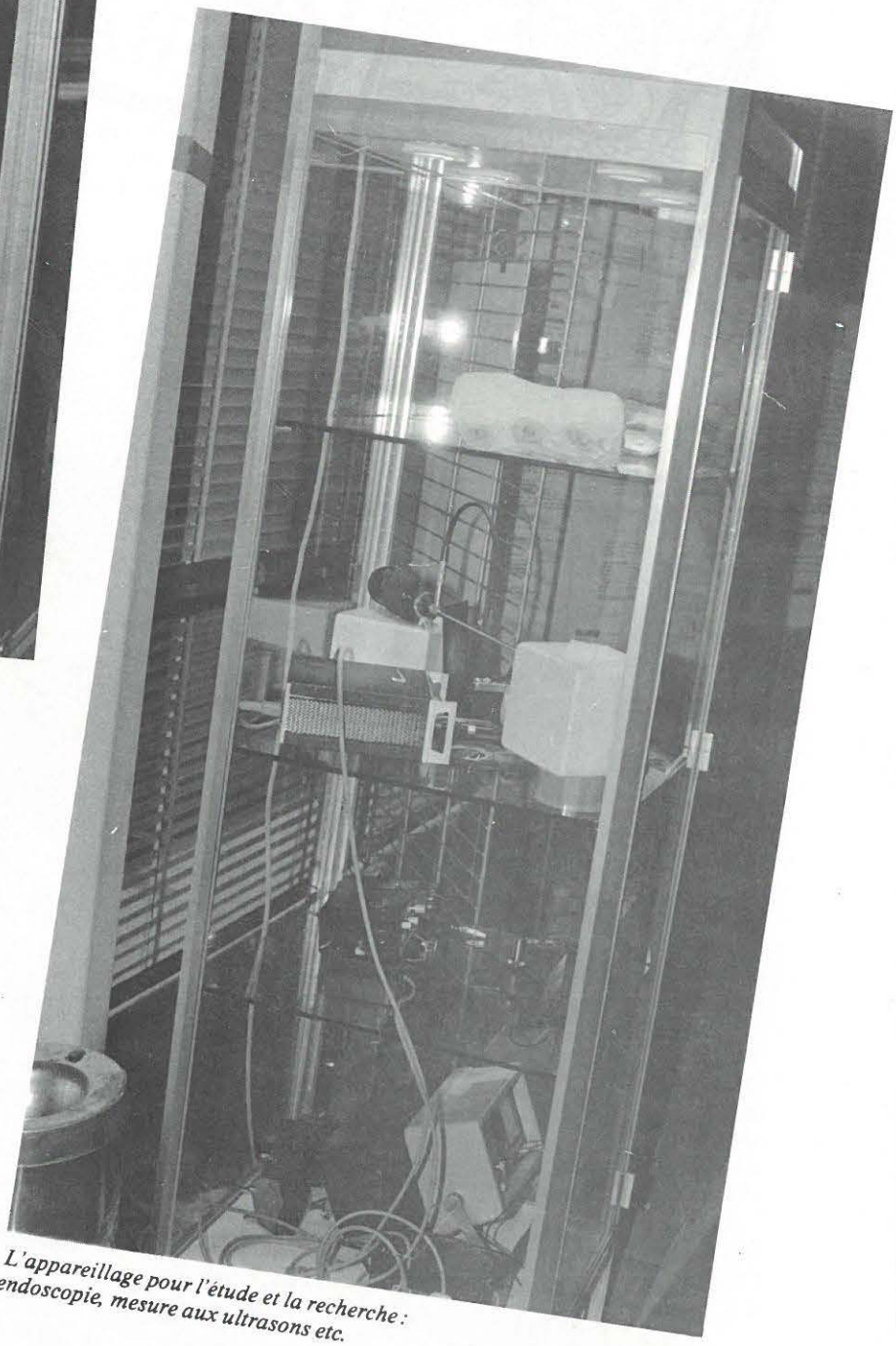
Le catalogue de cette exposition est disponible auprès de la SAMI, 14, rue de Madrid 75008 Paris.



Un violone de Derek Porteous.



Le coin des luths.

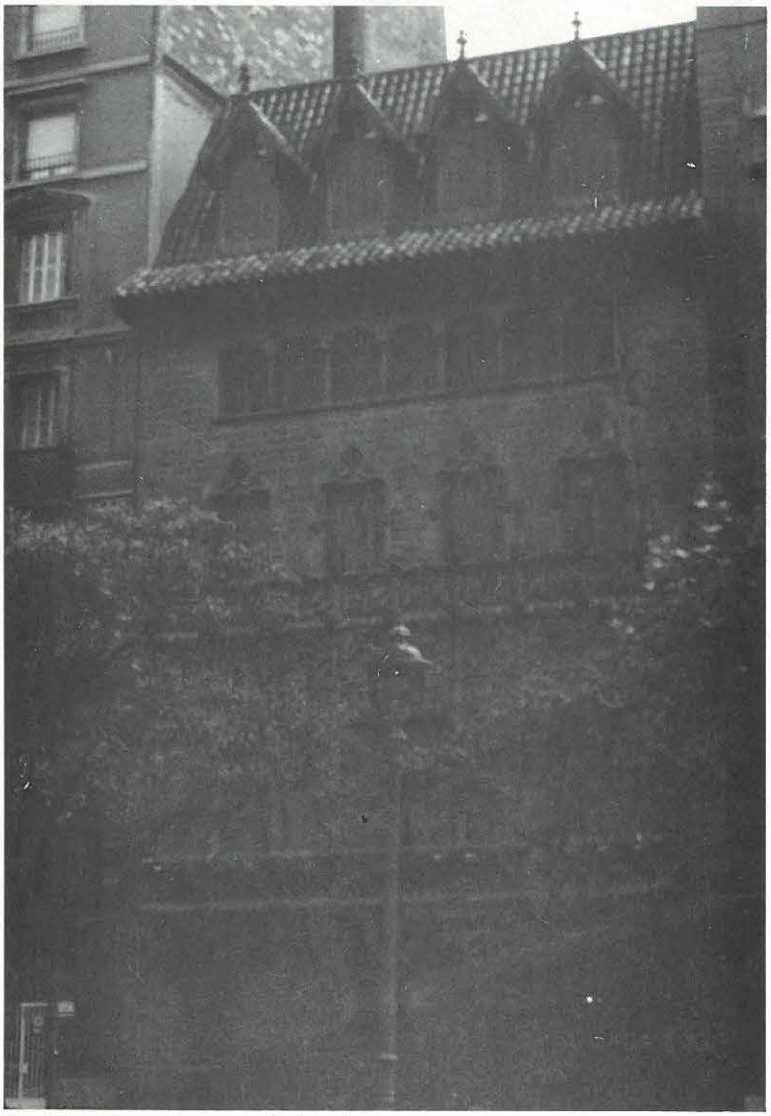


L'appareillage pour l'étude et la recherche : endoscopie, mesure aux ultrasons etc.

NOTES ORGANOLOGIQUES I

LES LUTHS DU MUSEU DE LA MÙSICA DE BARCELONE

Carlos Gonzalez Marcos



0 : L'actuel emplacement du Musée.

Le Museu de la Musica de Barcelone a une collection d'instruments dont 3 luths et 2 archiluths que je décrirai dans le présent article.

Ce Musée occupait jusqu'à 1980 le dernier étage du Conservatorio Municipal de Mùsica de Barcelone, inauguré en 1946 avec les fonds provenant de la collection Folch. M. Folch était ministre de la culture de Generalitat de Catalunya, gouvernement autonome pendant la II République espagnole (1931-1936). Il était chargé d'acheter des œuvres d'art pour les musées catalans ; à titre privé il acheta les instruments qui composent, de nos jours, le gros de la collection du Musée.

On ne connait pas encore la provenance de ces instruments, mais les recherches qui sont actuellement en cours nous permettront de le savoir bientôt. Le directeur du Musée fut, de 1946 à 1979 date de sa mort, José Ricart I Matas ; en 1980 on décida de réaménager les installations qui étaient trop réduites pour le grand nombre d'instruments existants. En plein déménagement on nomma l'actuel directeur Romà Escalas. Le nouveau musée occupe une belle maison moderniste de 3 étages (cliché nº 0) édifiée en 1908 par l'architecte Puig I

Cadafalch située au 373 de la Diagonal, une des grandes artères de Barcelone.

L'actuelle équipe est en train d'organiser remarquablement le musée. Un inventaire et un catalogue indispensables sont en préparation, en même temps on entreprend la restauration des instruments.

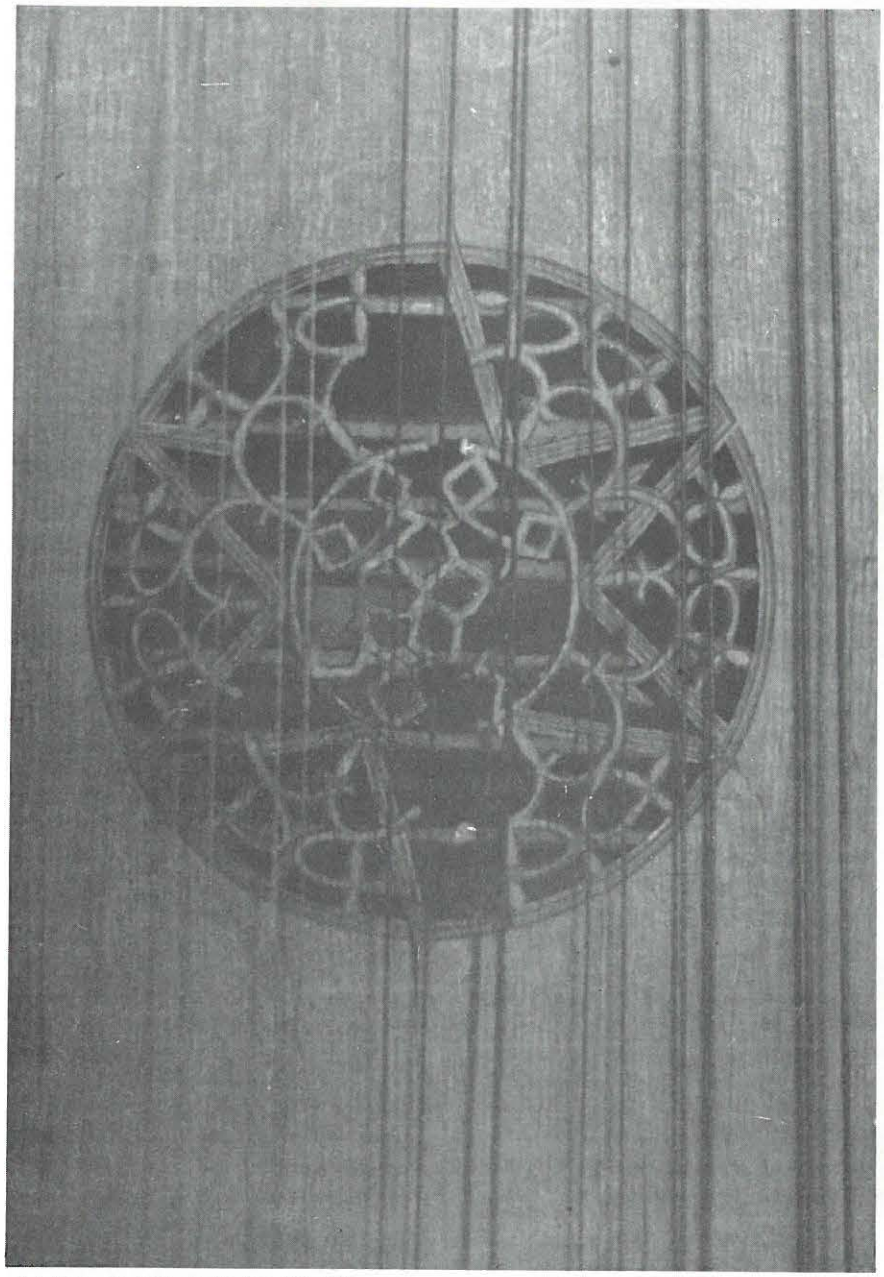
La collection occupe trois étages disposés de la façon suivante :

— au premier se trouvent les claviers, 5 clavecins, 2 clavicordes, 1 épinette et quelques superbes positifs des XVIIè et XIIIè siècles sont accompagnés d'une vaste série de pianos et harpes,

— les vents et les percussions sont exposés au deuxième,

— au troisième les cordes pincées et frottées occupent les vitrines. A part nos cinq luths il y a un chitarrone de P. Olivereis de 1537 qui est, de toute évidence, un faux. Mandolines, Mandores, Cistres et un grand nombre de Guitares sont exposés ; remarquons entre ces dernières quelques exemplaires magnifiques de l'époque baroque et aussi des guitares signées Bénédit, Pages, Torres, d'une grande qualité. Trois Tympanons du XVIIIè siècle, richement décorés, 5 Uds arabes de belle facture et d'autres instruments extra-européens complètent la collection d'instruments à cordes pincées ou frappées. Les instruments à archet sont moins représentés, une Basse de Viole de B. Norman à Londres n° 413, une autre plus petite signée J. Tielke Paris 1745 qui porte le numéro 693, quelques violons et 4 vielles à roue ferment ce chapitre.

Avant de décrire en détail les luths, je voudrais remercier Romà Escalas et ses collaborateurs de l'accueil amical et des facilités qui m'ont été accordées au cours de mon travail dans cet intéressant musée.



4 : Rose du luth de Muler. N° 407.

LUTH A 10 CHOEURS DE HANS HOVB MVLER (N° 407) (Cliché 1 a, b, c)

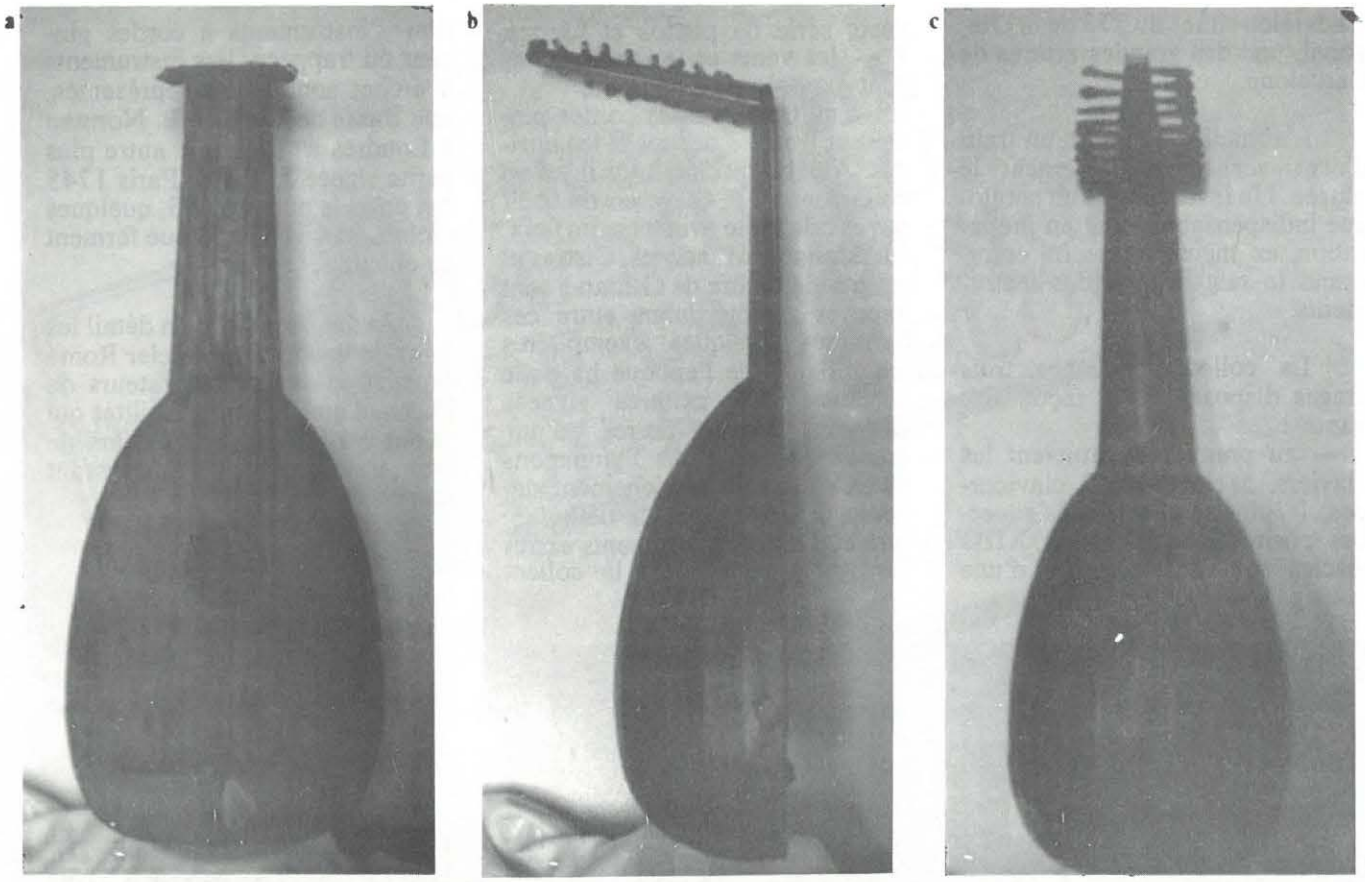
Le dos de ce luth est à 13 côtes en bois clair séparées de filets d'ébène, le tout couvert d'un vernis foncé très détérioré. La coupe latérale est arrondie (cliché 2) et le sommet du profil est sous le chevalet (cliché 3) ; celui-ci est à moitié arraché, il a des trous pour 11 chœurs et il est en bois teinté.

La table en deux parties est assez abimée, elle est faite en résineux. La rose, très aérée, a des parties manquantes (cliché 4). Le bord de table n'a pas de filet et le contour est assez déformé.

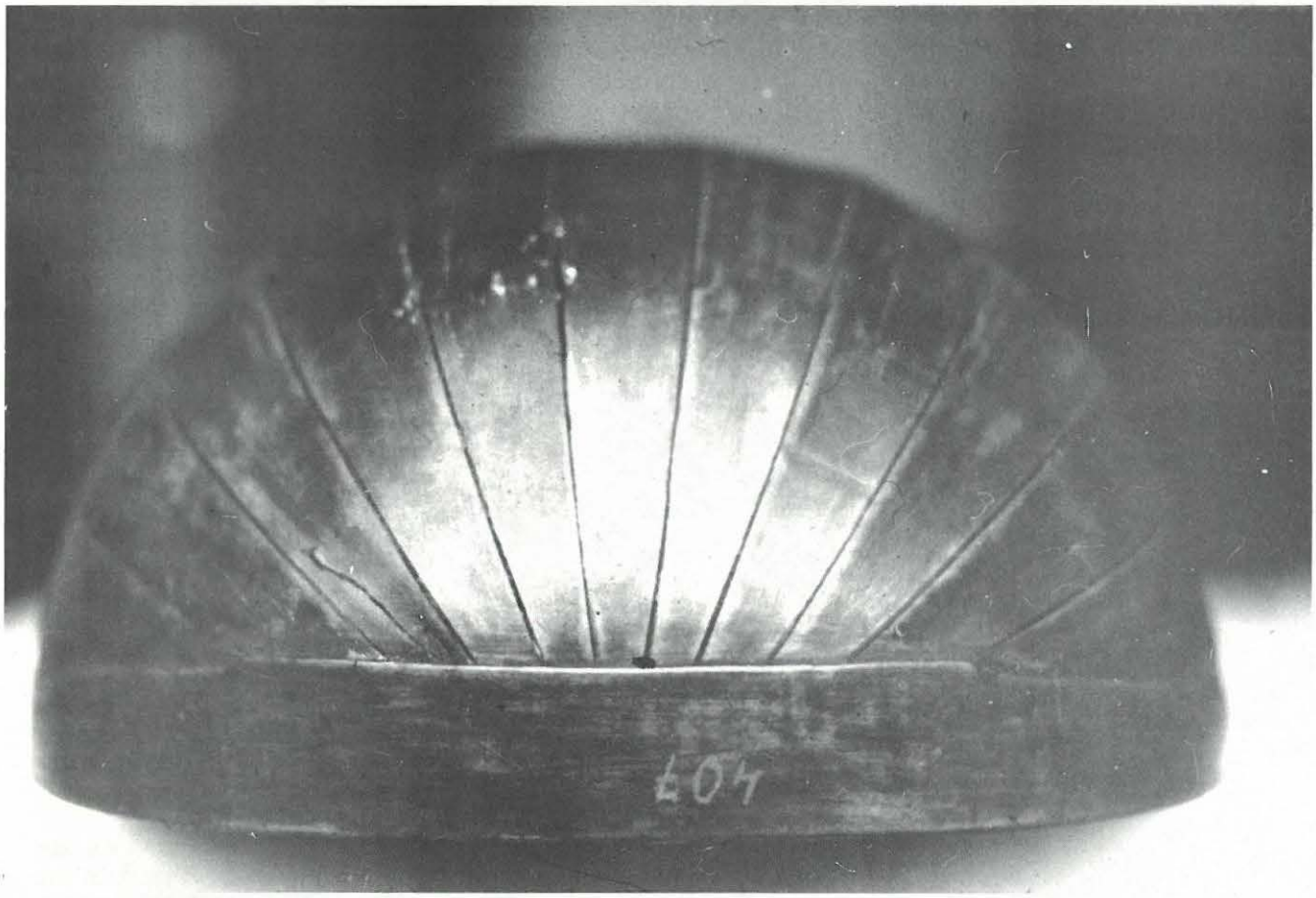
Le manche et le chevillier sont plaqués ébène avec des filets d'ivoire. Une poulie serait probablement arrachée du chevillier, on voit la trace de son emplacement ; les 18 chevilles sont en bois teinté.

Neuf barres d'harmonie plus les deux petites des aigus et la courbe des graves sont observables à travers une fente de la caisse.

De Muler nous ne possédons pas de renseignements et de luth est l'unique instrument qui nous soit parvenu. L'étiquette indique simplement *Hans Houb Muler.*



1 a, b, c : Luth de Hans Houb Muler. Museo de la Mùsica. Barcelone. N° 407.

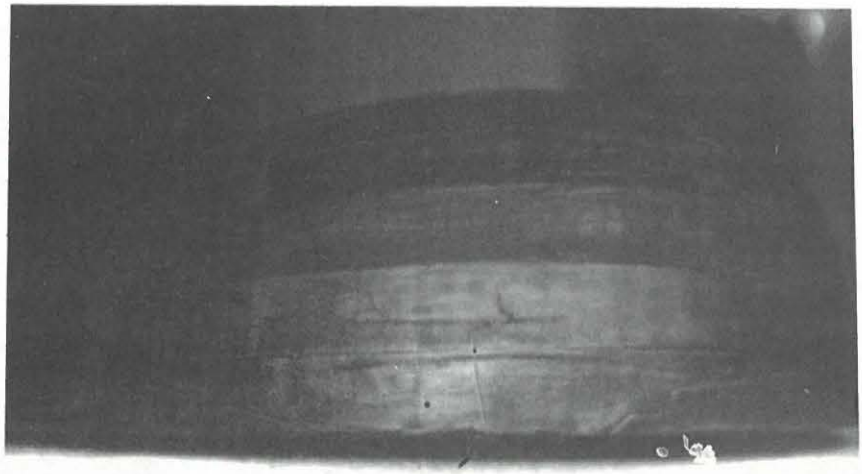


2 : Coupe latérale du N° 407.

Cordage
1x1 : 9x2 : 674 mm.
Ecart des cordes au chevalet : 114 mm.

Table
L : 450 mm
l : 308 mm
Rose ϕ : 80 mm
Centre : 273 mm

Manche
L : 319 mm
l1 : 112 mm
l2 : 82 mm



3 : Profil. N° 407.

LUTH A 7 CHOEURS DE MARX UNVERDORBEN N° 408 (cliché 6 abc)

Ce luth possède un dos à 13 côtes en érable moucheté séparées par des filets d'ébène de 1 mm.

La coupe latérale est bien ronde (cliché 7). Le contour de table montre un instrument bien épaulé, un net aplatissement en bas de la caisse est dû, probablement, à des déformations de détablage (cliché 8).

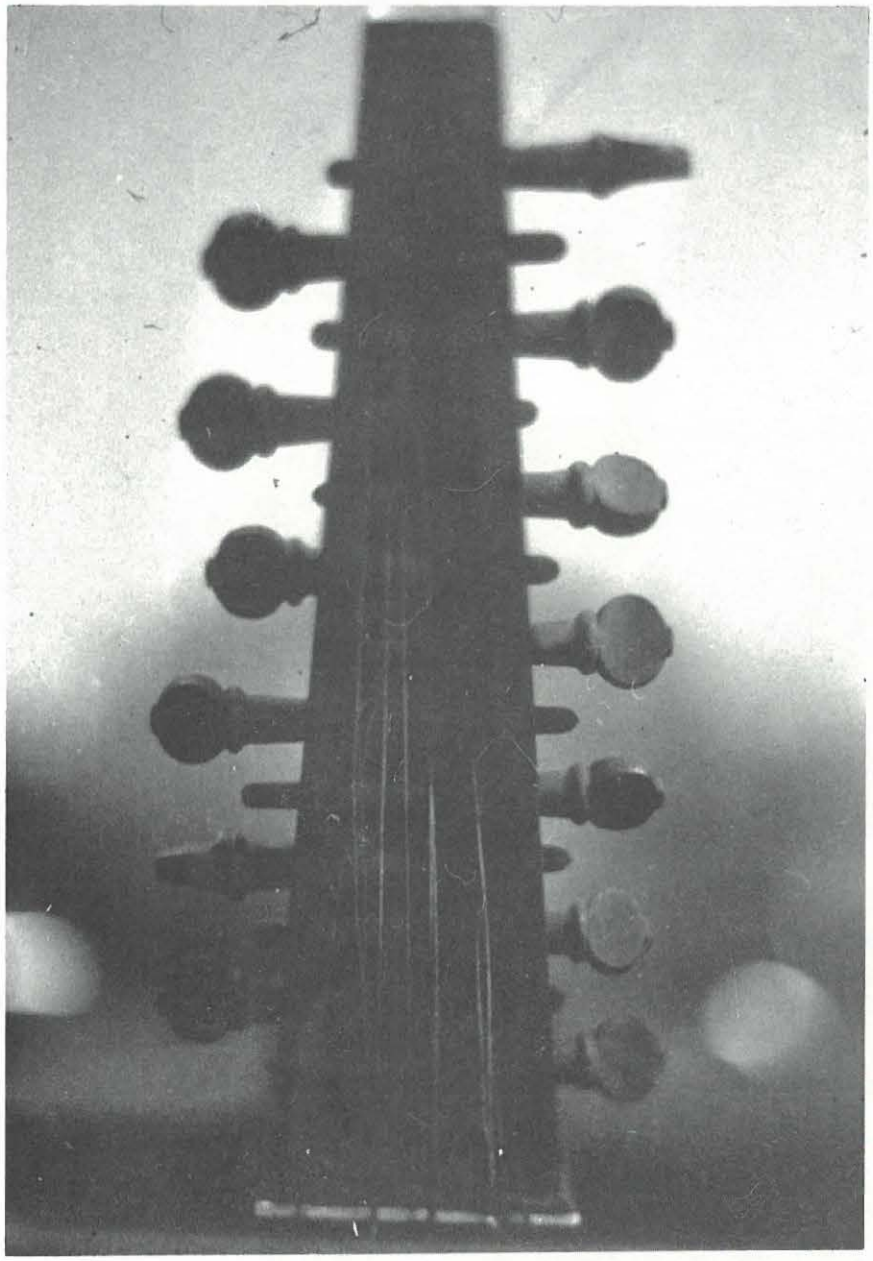
Le chevalet est dans la tradition vénitienne. Des traces d'autres formes de chevalet subsistent.

Le placage du manche et du chevilier est en ébène, la touche et les pointes sont aussi en ébène avec une large bordure en ivoire.

La table est en épicéa de très bonne qualité, les vers s'en sont donné à cœur joie et leurs galeries côtoient les multiples fentes. Le motif de la rose est le même que celui du luth à 13 chœurs de Mathew Hofmann de Ouden, avec moins de raffinements dans la coupe (1) (cliché 9).

Un vernis doré et sans poli me paraît plus tardif.

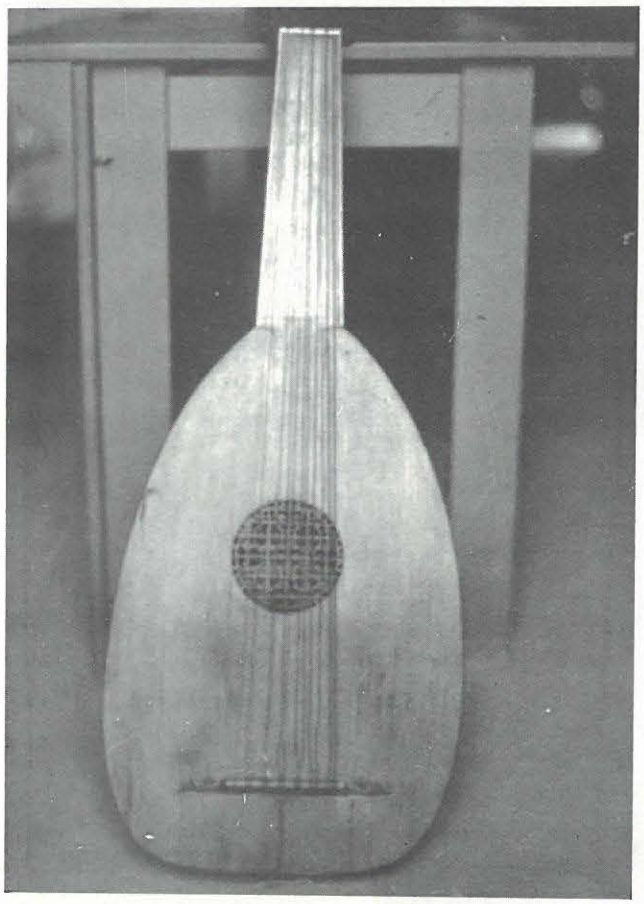
Les 13 chevilles sont en bois teinté (cliché 10).



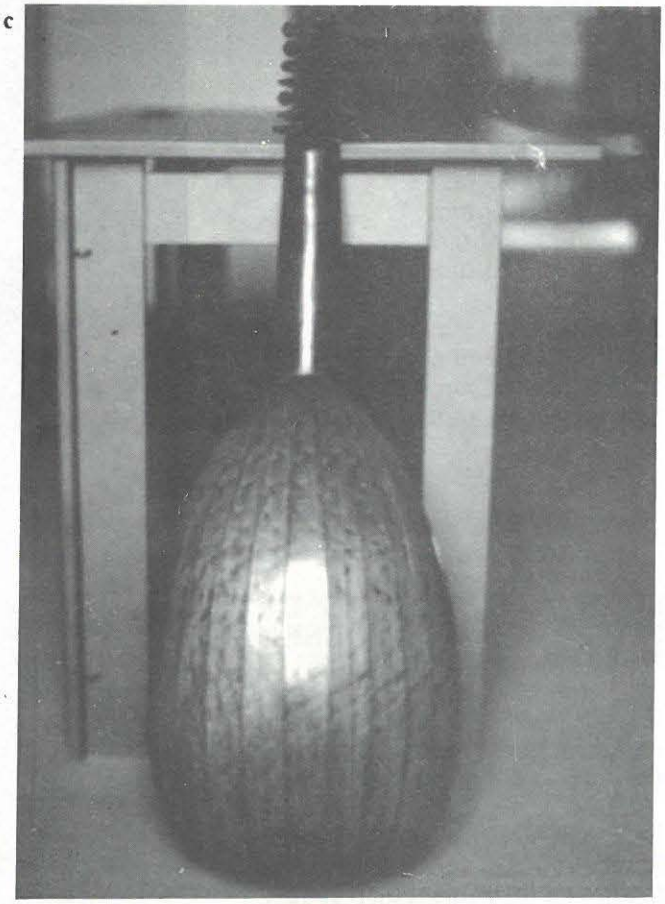
10 : Détail du chevillier. N° 408.

(1) Musée du CNSM de Paris N° 980. Voir Musique Ancienne N° 14.

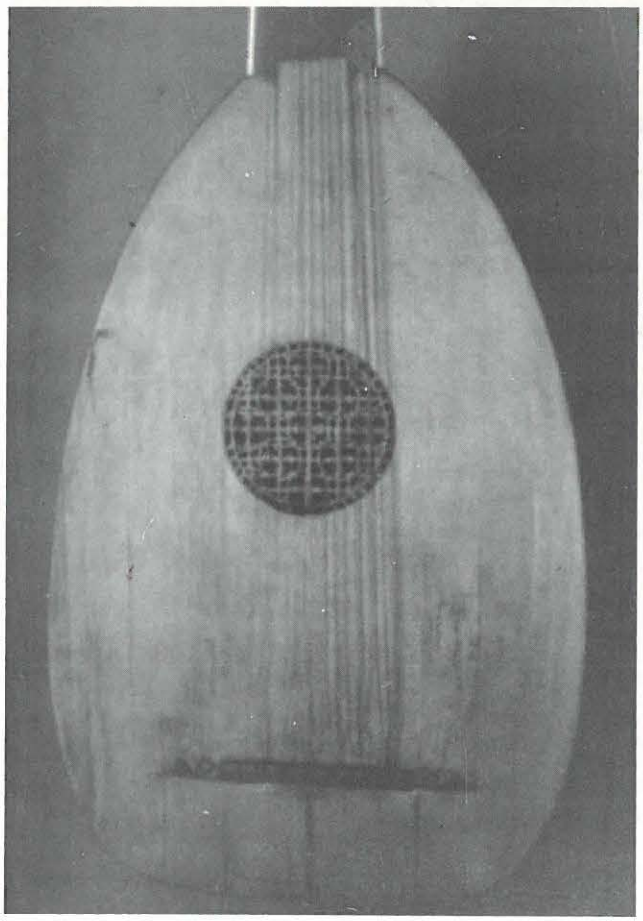
a

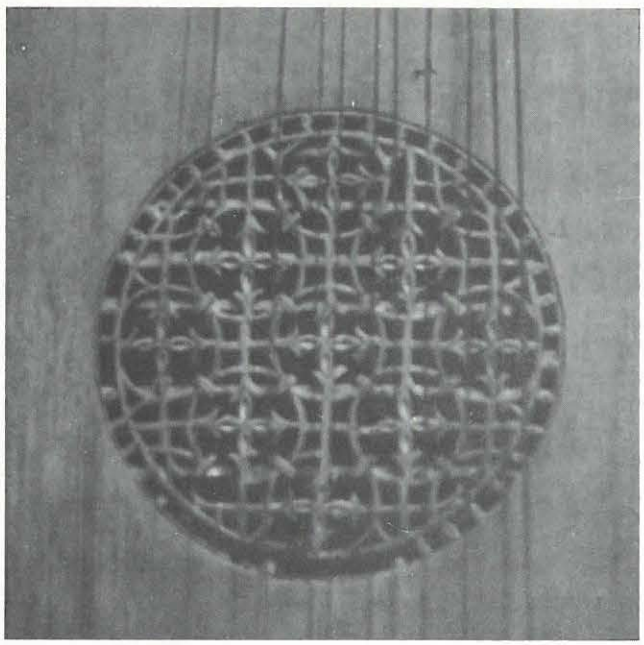


c



6 a, b, c : Luth de Mar Unverdorben. Museo de la Música. Barcelone. N° 408.

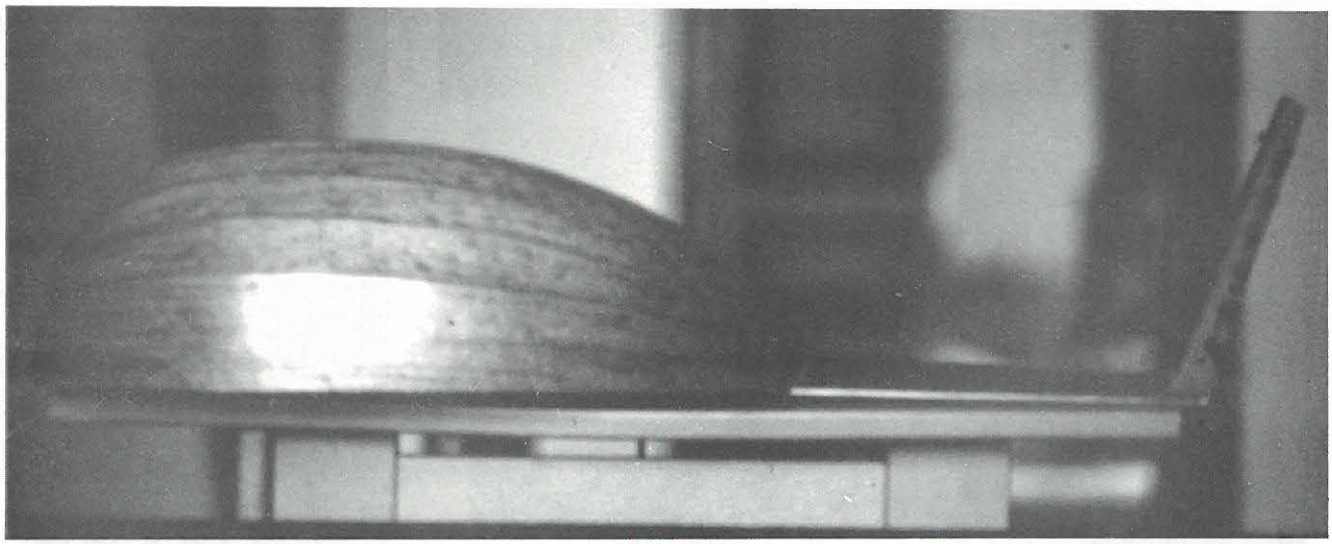


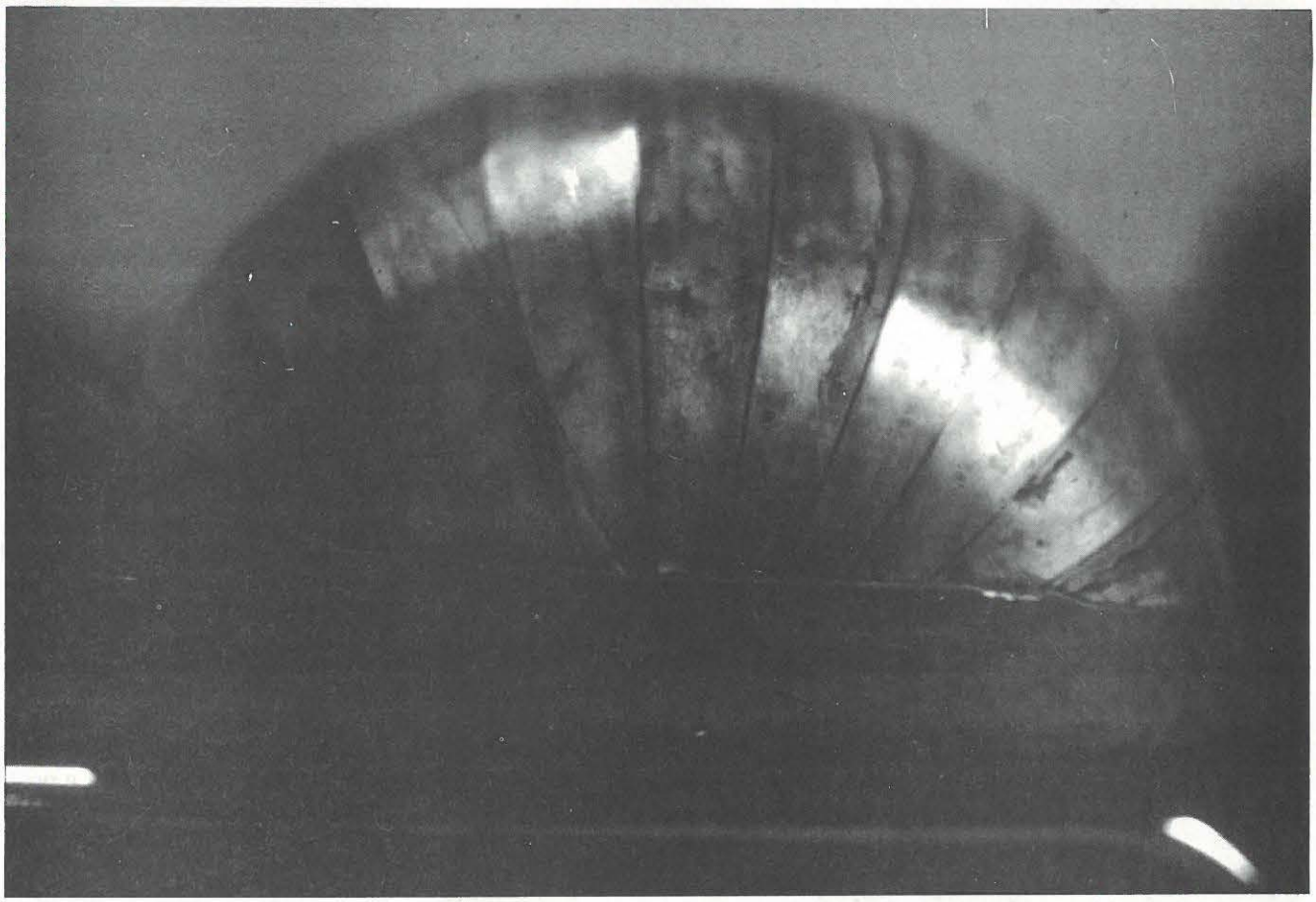


9 : Rose du N° 408.

8 : Table du luth de Unverdorben. N° 408.

6 b





7 : Coupe latérale. N° 408.

L'étiquette manuscrite indique : *Marx Unverdorben in Venetia.*

La facture de ce luth, simple mais soignée, fait penser à un luth de musicien beaucoup joué.

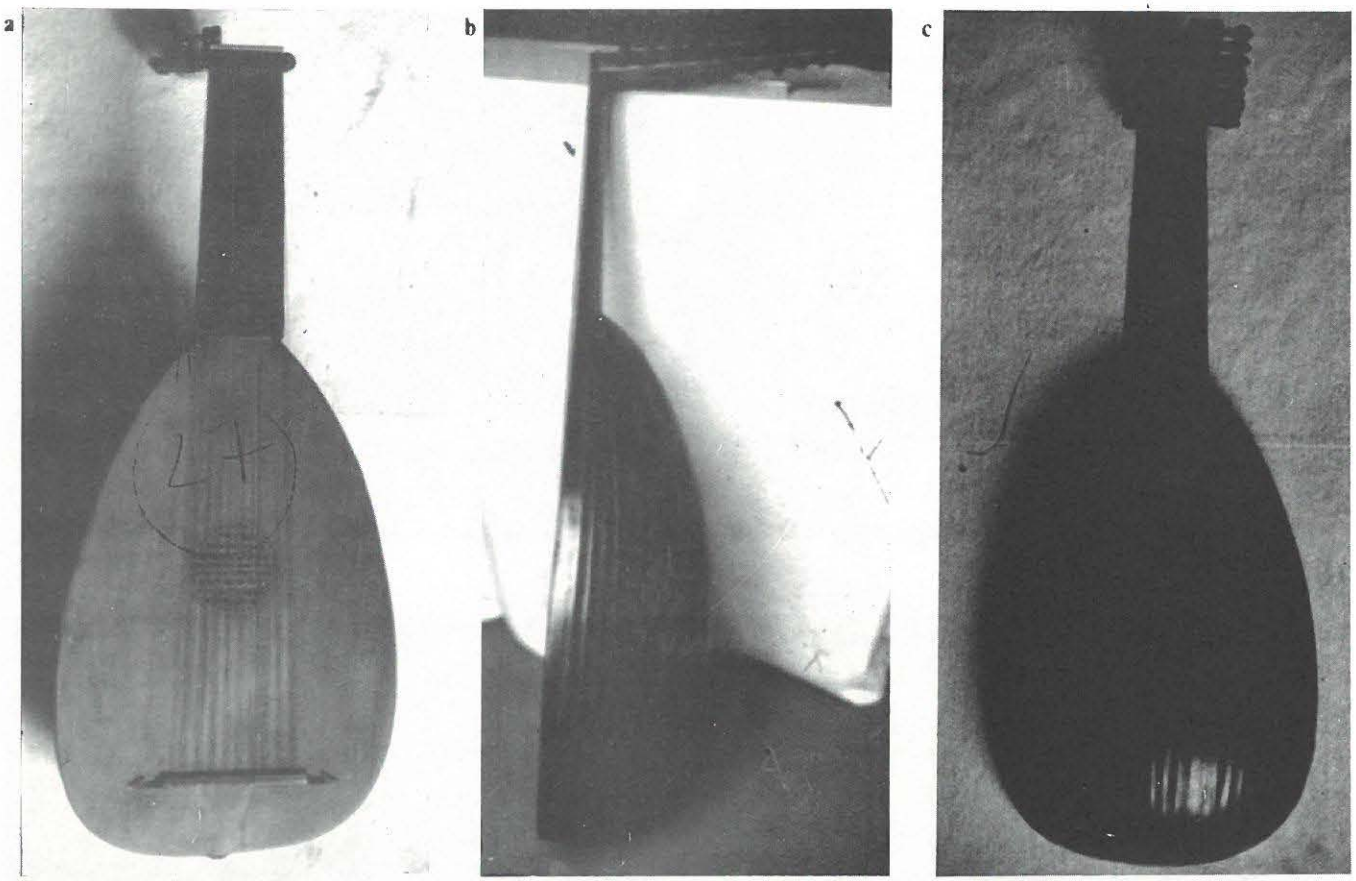
Cordage
1x1 : 6x2 : 680 mm
Ecart des cordes au chevalet : 90 mm

Table :

L	: 492 mm
l	: 325 mm
Rose ϕ	: 100 mm
Centre	: 285 mm

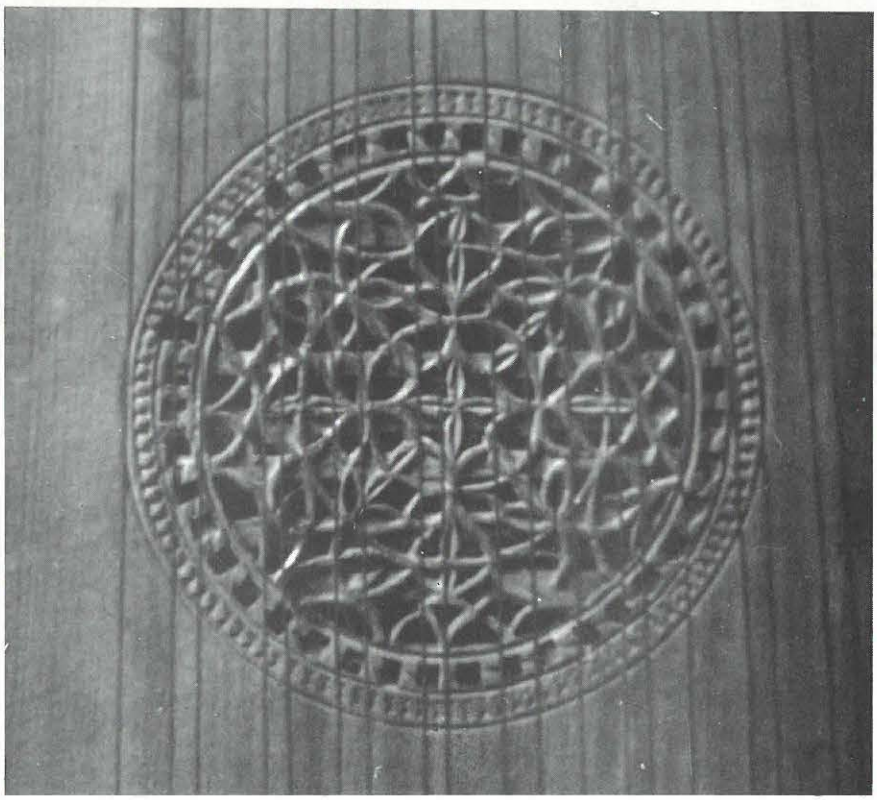
Manche

L	: 280 mm
l1	: 80 mm
l2	: 58 mm



11 a, b, c : Luth de Matheus Buechenberg. Museo de la Mùsica Barcelone. N° 409.

14 : Rose du luth de Buechenberg. N° 409.



LUTH A 10 CHOEURS DE MATHEUS BUECHENBERG N° 409 (cliché 11 abc)

Le dos de cet instrument est constitué de 37 côtes en If cœur-aubier ; trois siècles et demi l'ont marqué profondément et nombreuses sont les fractures, décollages et déformations. Le tasseau est fortement marqué sur le profil, les côtes ont été cassées au niveau du tasseau et recollées après (cliché 12).

La coupe latérale est très légèrement aplatie (cliché 13). Le profil, de belle ligne, trouve son sommet vers le centre de la caisse.

Le contour de table est allongé et présente des épaules bien dessinées ; la forme de la table est assez déformée à cause des détablages successifs.

La table est en deux parties, elle est de bonne qualité et probablement en épicéa. La rose, d'un beau motif, est bien exécutée à même la table (cliché 14).

Le chevalet est en bois teinté en noir, sa forme est classique il est peut-être d'origine (cliché 15).

La brague est étroite et faite d'une seule pièce ; certaines traces pourraient indiquer qu'il lui manque la partie supérieure.

Le manche est plaqué ébène, il comporte 30 filets d'ivoire. Le chevillier semble avoir été rogné par endroits ; son dos est plaqué ébène avec 18 filets d'ivoire. Une poulie sert à attachés la chanterelle (cliché 16).

Les 19 chevilles sont en bois teinté.

Une fente au dos permet de voir le barrage : 9 barres d'harmonie, plus deux petites et la courbe au-dessous du chevalet ; la courbe un parchemin la couvre en partie et témoigne d'une réparation.

A part cet instrument, seul un autre luth de Buechenberg est conservé au musée de la Haye et il et de toute évidence un théorbe transformé. Ce luthier était renommé par ses théorbes, il vécu à Rome au début du XVIIème siècle. Cet instrument est d'un grand intérêt étant donné la relative rareté des luths à 10 chœurs qui nous sont parvenus. Il semble dans son état d'origine malgré les nombreuses réparations qu'il a dû subir au cours de sa longue vie.

L'étiquette manuscrite indique :

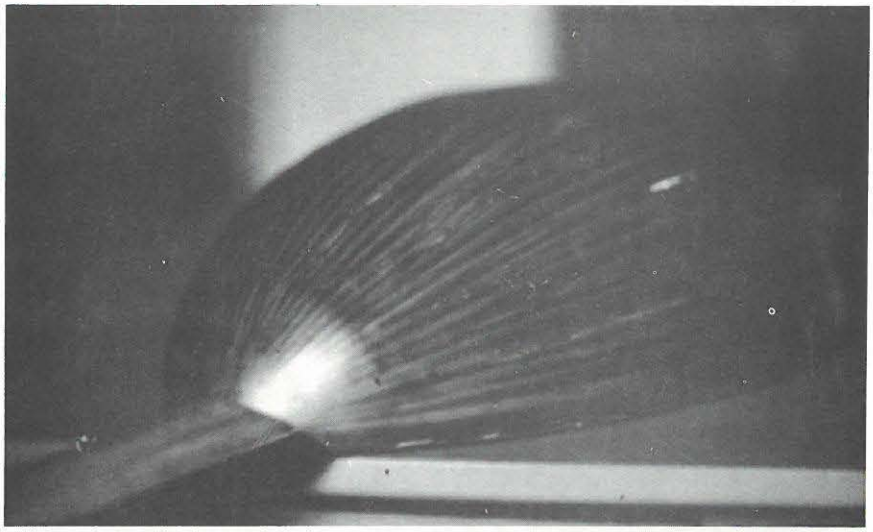
Matheus Buechenberg/Rome 1613

La calligraphie est similaire à d'autres étiquettes du même maître.

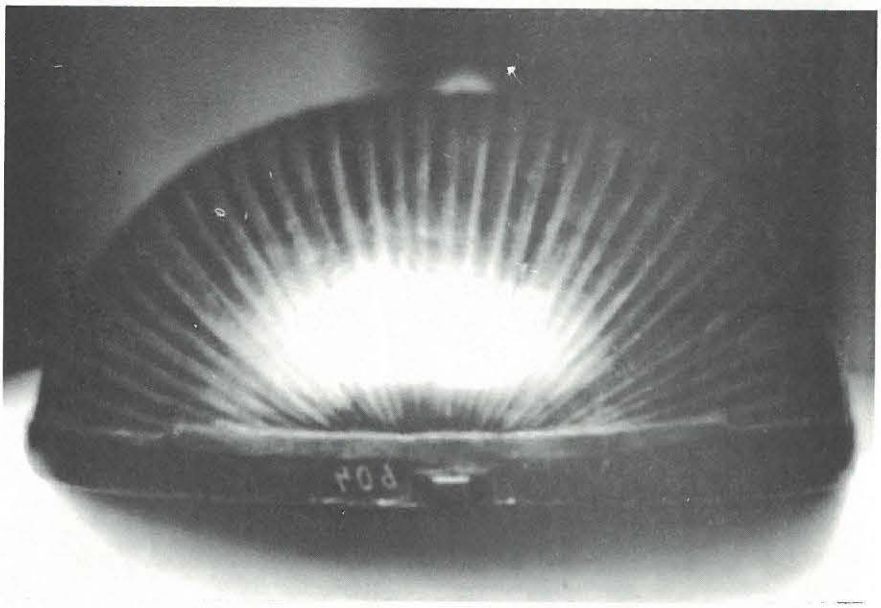
Cordage
1x1 : 9x2 : 725 mm
Ecart des cordes au chevalet : 133 mm.

Table
L : 523 mm
l : 359 mm
Rose ϕ : vide 89 mm, avec frise 112 mm
Centre : 300 mm.

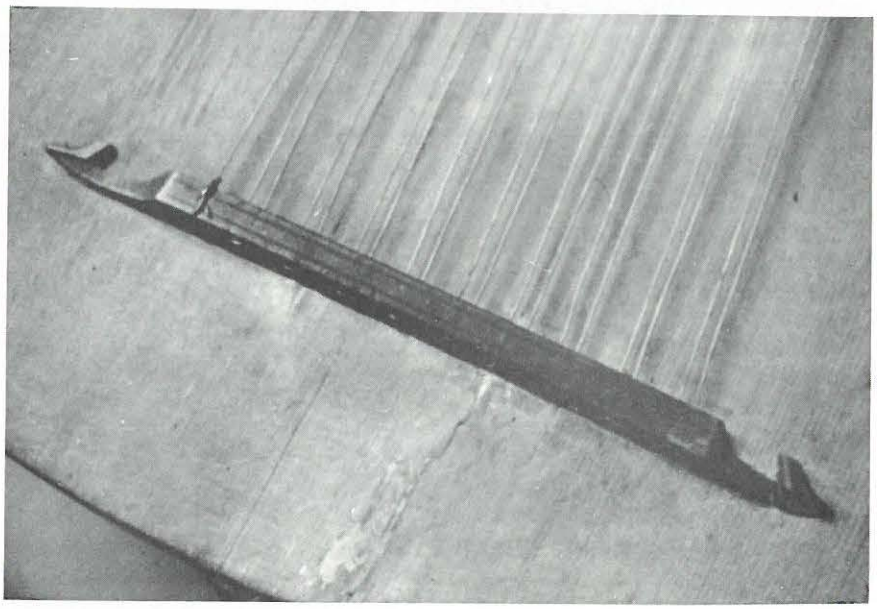
Manche
L : 295 mm
l1 : 93 mm
l2 : 74 mm



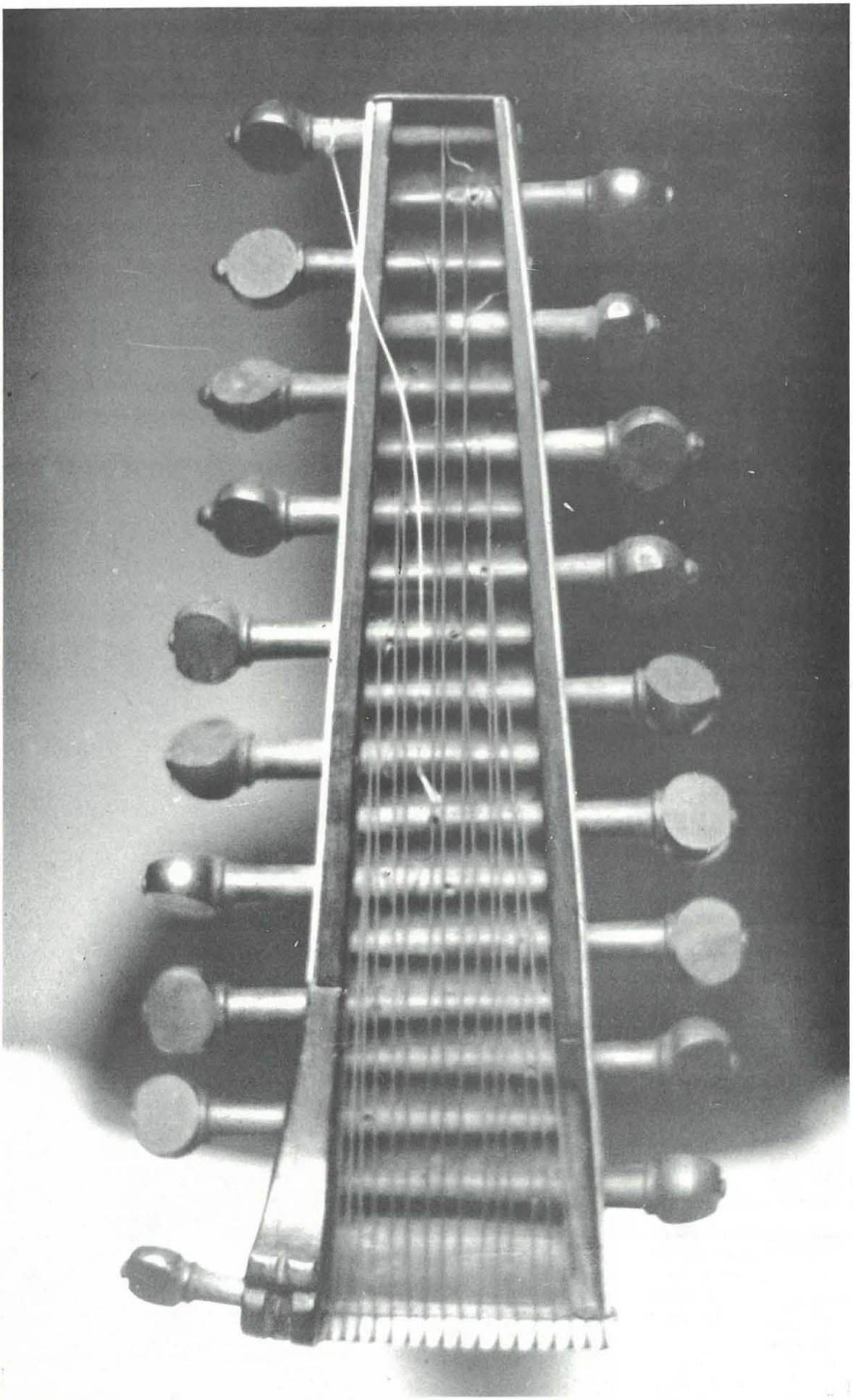
12 : Détail du joint caisse/manche. A noter la marque du tasseau. N° 408.



13 : Coupe latérale. N° 409.

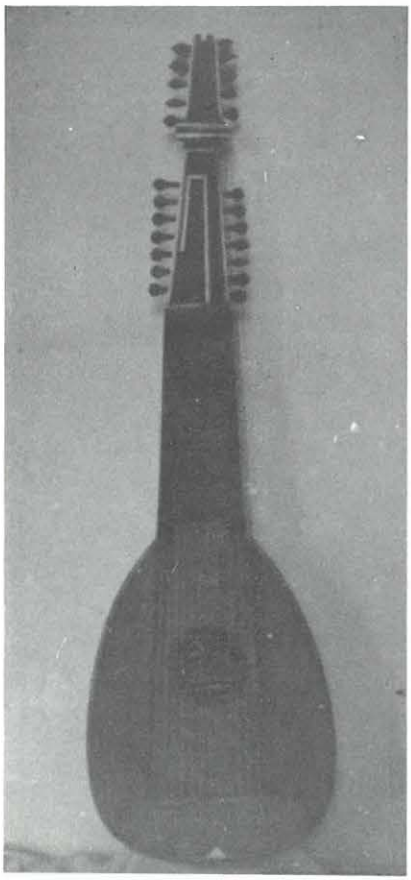


15 : Détail du chevalet. N° 409.

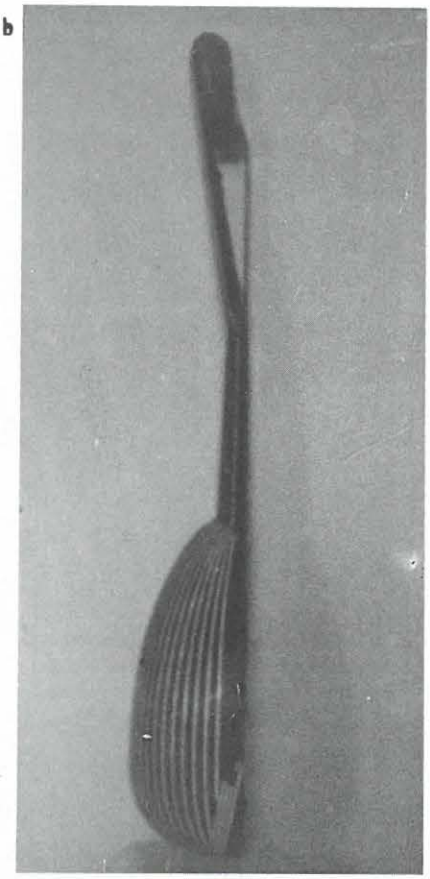


16 : Chevillier avec sa poulie du luth de Matheus Buechenberg. N° 409.

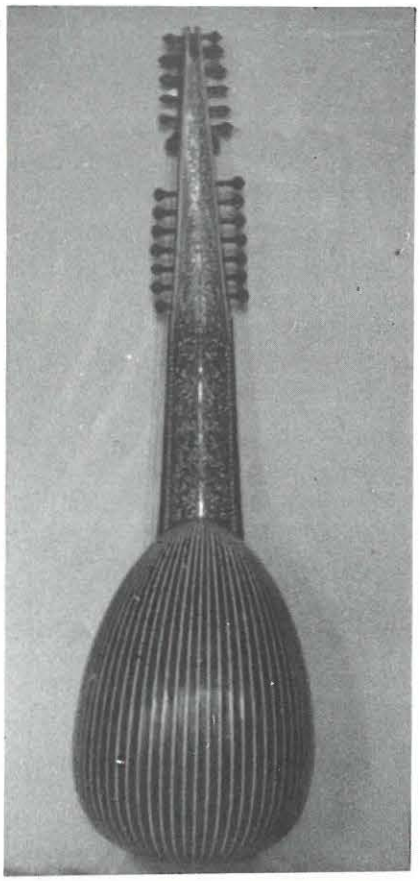
a



b

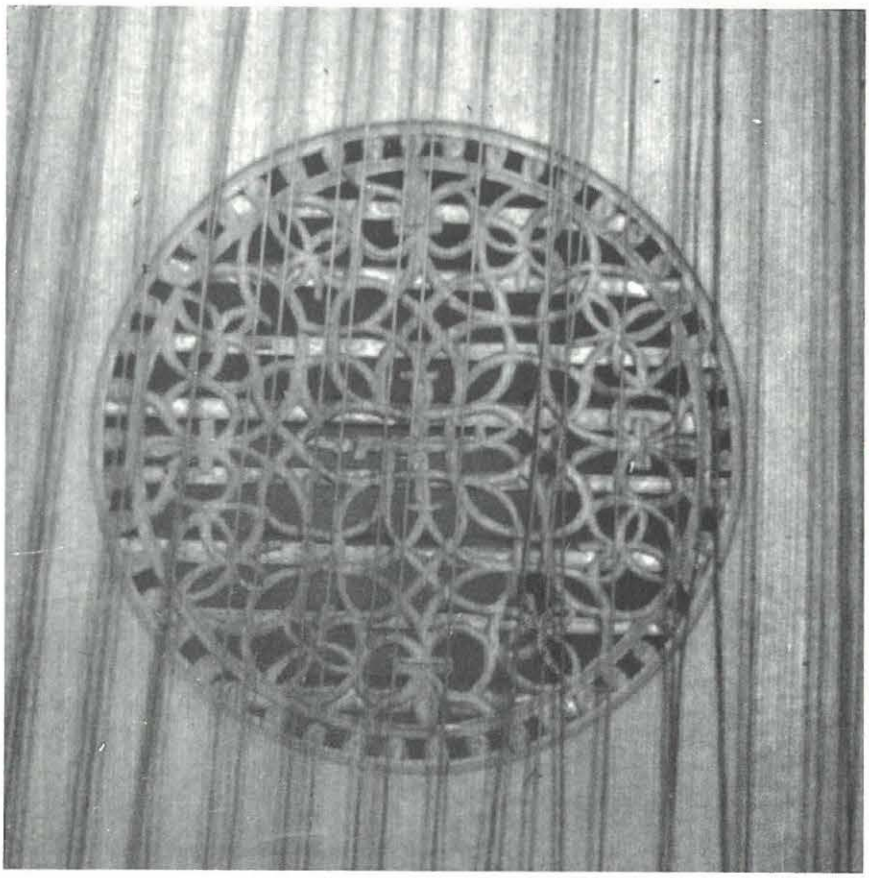


c



17 a, b,c : Archiluth de Matteo Sellas. Museo de la Mùsica. Barcelone. N° 403.

22 : Rose. N° 403.



ARCHILUTH A 14 CHOEURS DE MATTEO SELLAS N° 403
(cliché 17 abc)

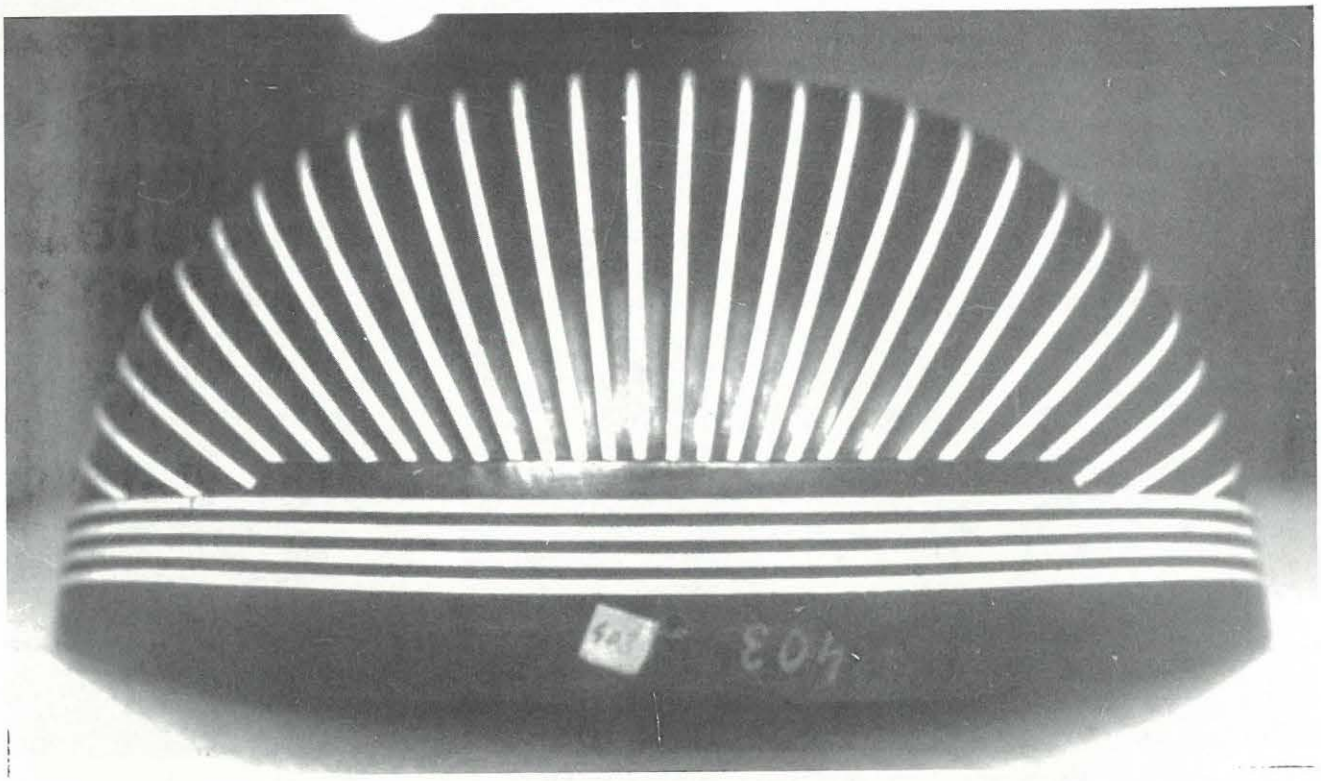
Ce magnifique instrument a un dos composé de 31 côtes d'ébène séparées par de larges filets d'ivoire (3 mm).

La coupe latérale présente un léger aplatissemnt (cliché 18).

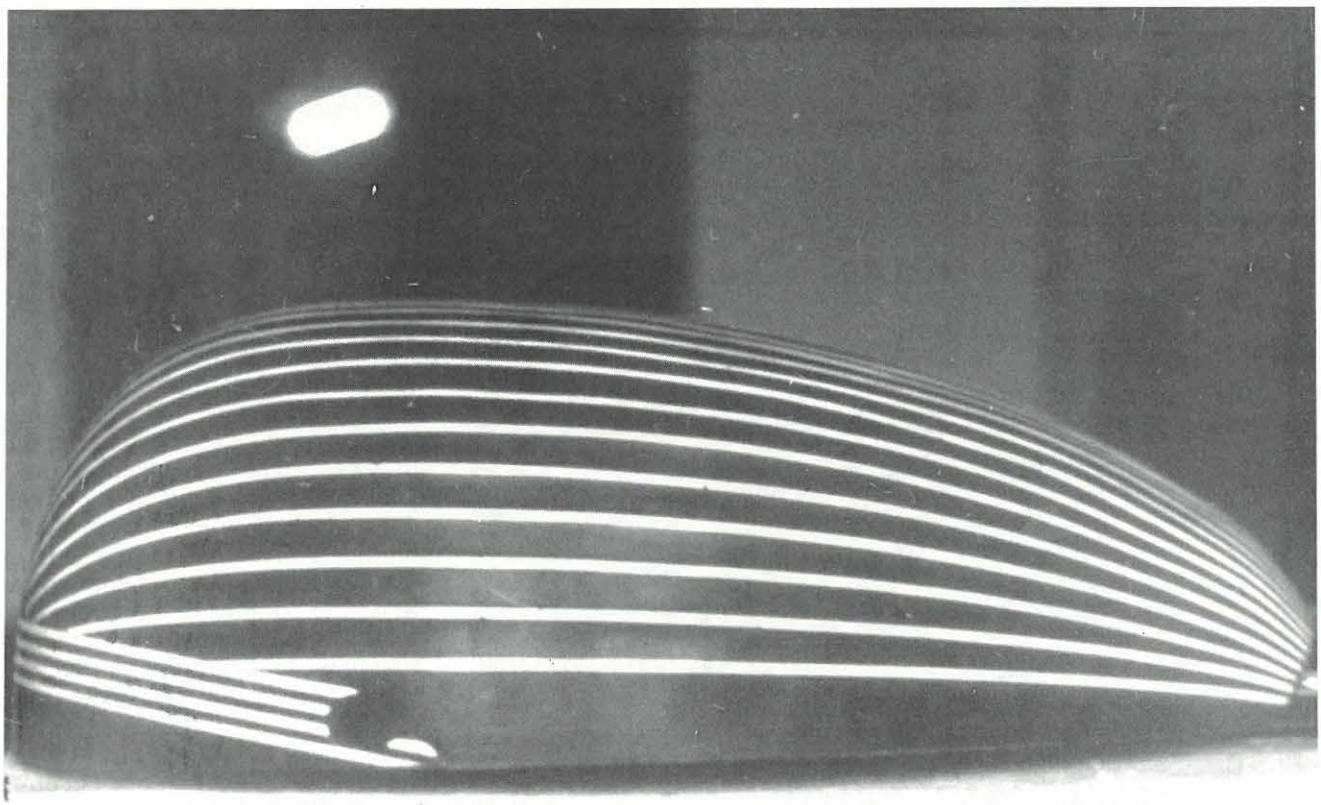
L'emplacement du tasseau est marqué dans le profil qui est cambré des deux côtés. Le sommet du profil est sous le chevalet ; la brague, très haute est en deux parties avec 4 filets d'ivoire, elle est chantournée d'un motif oval. (cliché 19). Un quintuple filet ébène-ivoire assure le contour de table qui est bien arrondi. Toutes ces caractéristiques sont propres à l'école vénitienne du XVIIIè siècle (cliché 20).

La table est faite d'un très bel épicéa et elle porte les trois marques au fer typiques de Sellas ; (cliché 21).

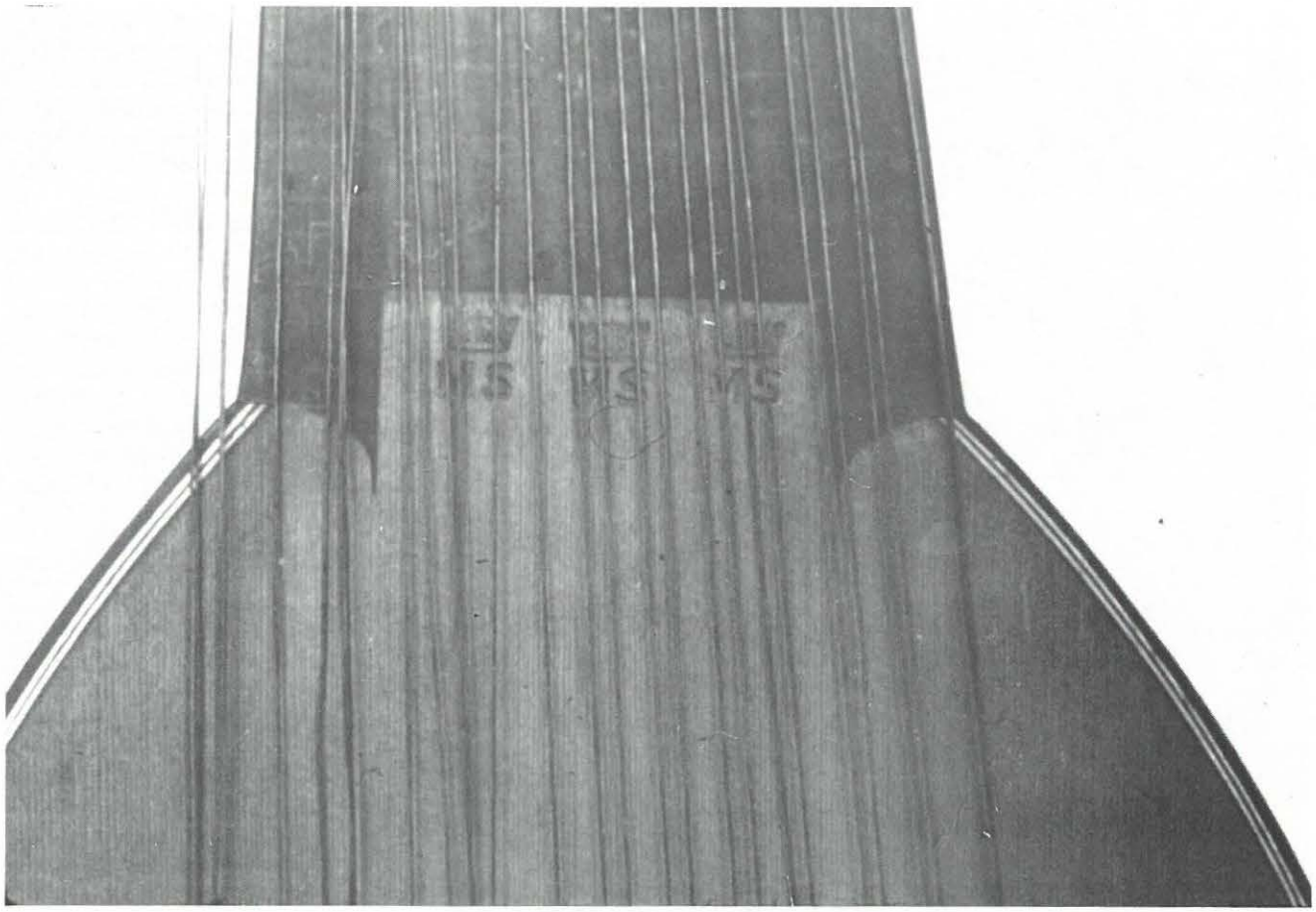
La rose est belle et finement découpée (cliché 22).



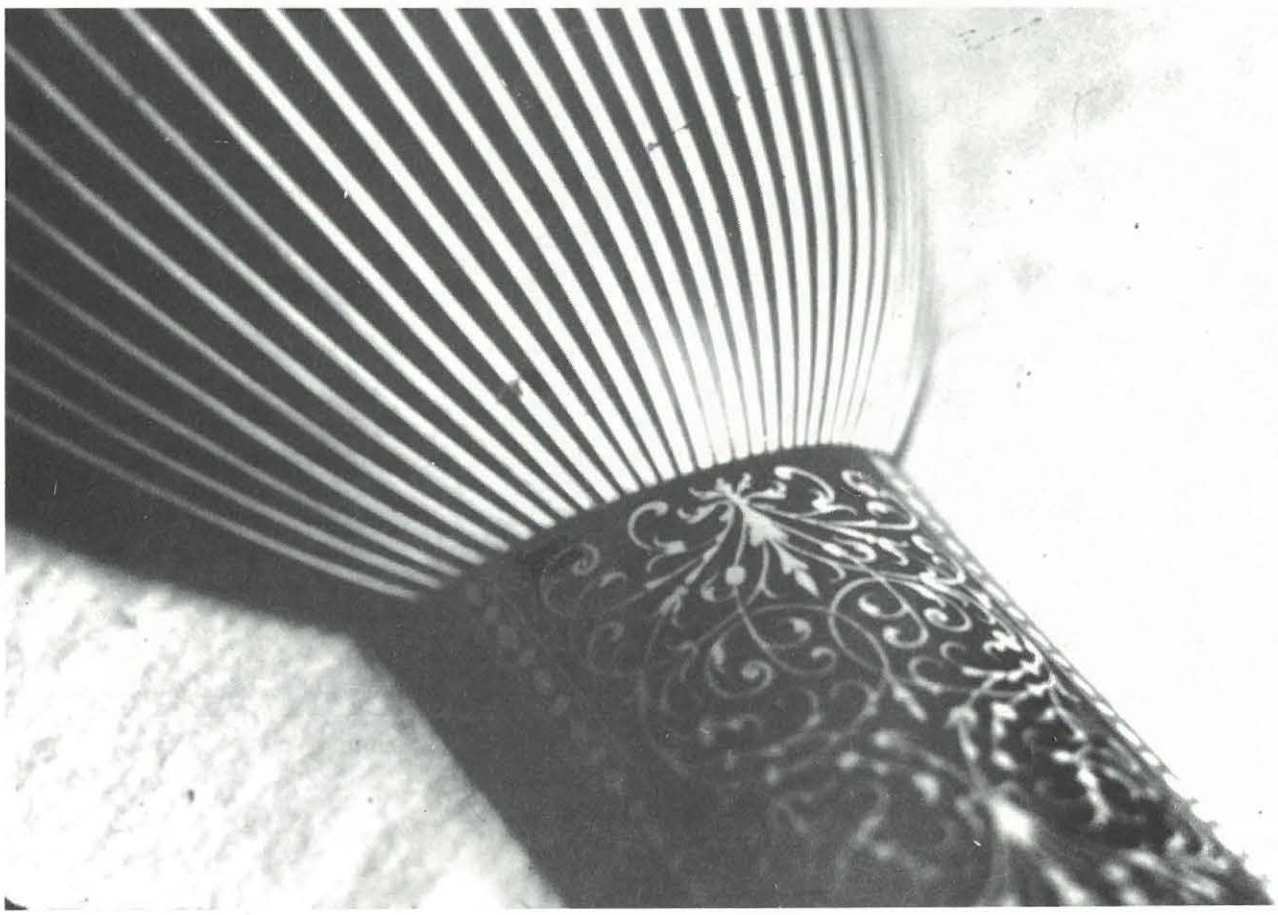
18 : Coupe latérale. N° 403.



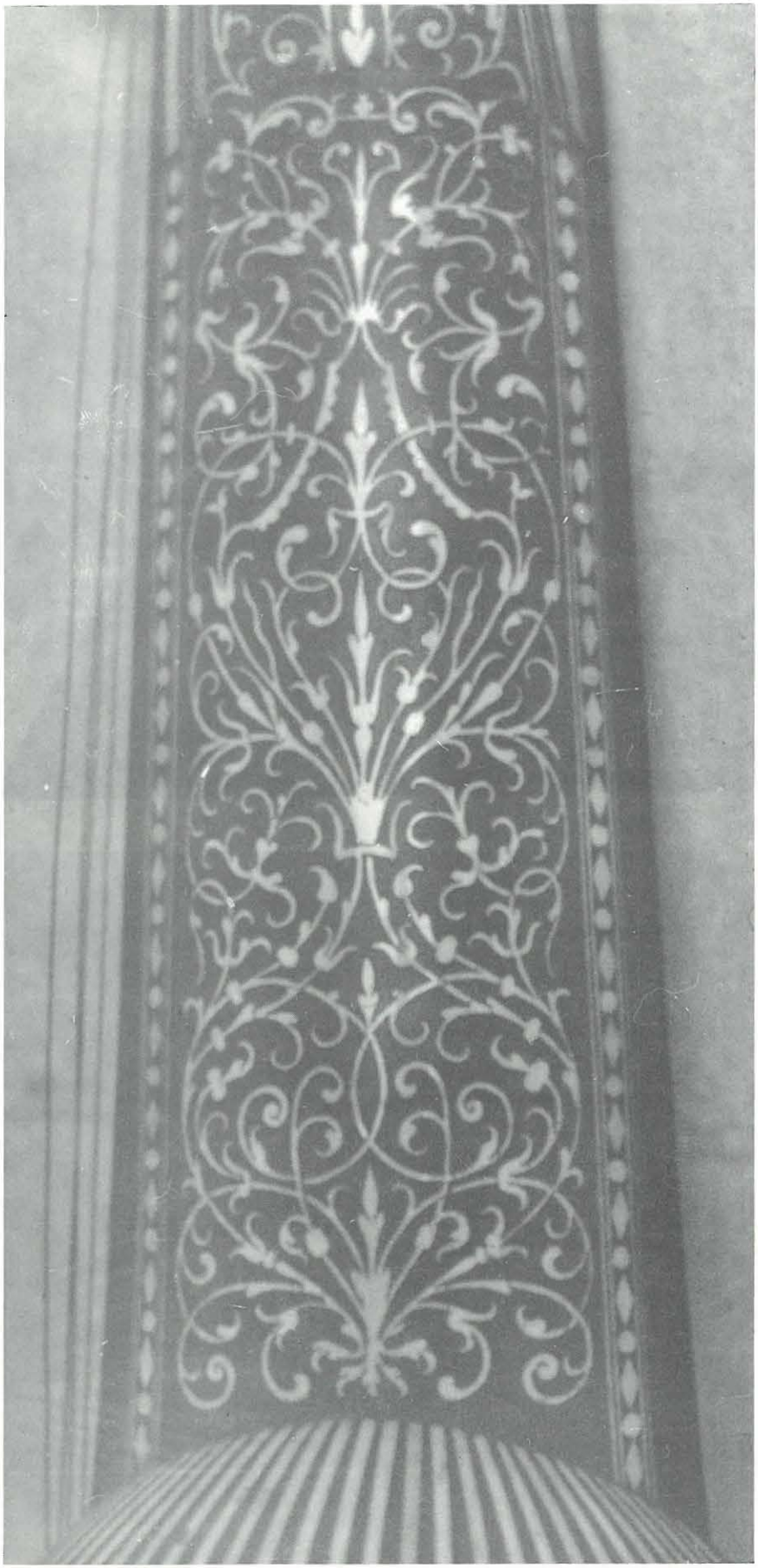
19 : Profil. N° 403.



20 : Detail du joint caisse/manche. N° 403.



21 : Marque au fer de Sellas sur l'archiluth. N° 403.



23 : Manche. N° 403.

Un clou est visible dans la mortaise du double chevillier. Nous sommes en présence d'un très bel instrument en parfait état de conservation et, si on excepte le chevalet, dans son état d'origine.

La caisse est plus allongée que celle de l'archiluth de Sellas 1638 du Musée du CNSM de Paris N° 1028, mais elle identique à celle de l'archiluth du même maître de 1640 conservé au Museo Civico de Bologne. Les deux instruments ont le même diapason pour le petit jeu, 640 mm, mais celui de Bologne a 35 côtes et le nôtre 31.

L'étiquette imprimée pose quelques problèmes de lecture, elle indique : *Matteo Sellas alla Corona/in Venetia 1640* mais la date a été corrigée à la main et semble indiquer *1671.*

Cordage
Petit jeu : 7x2 : 640 mm
Grand jeu : 7x2 : 885 mm
Ecart des cordes au chevalet : 167 mm

Table
L : 420 mm
l : 323 mm
Rose ϕ : 103 mm
Centre : 250 mm

Table
L : 306 mm
l1 : 119 mm
l2 : 89 mm.
Longueur totale de l'instrument : 1126 mm.

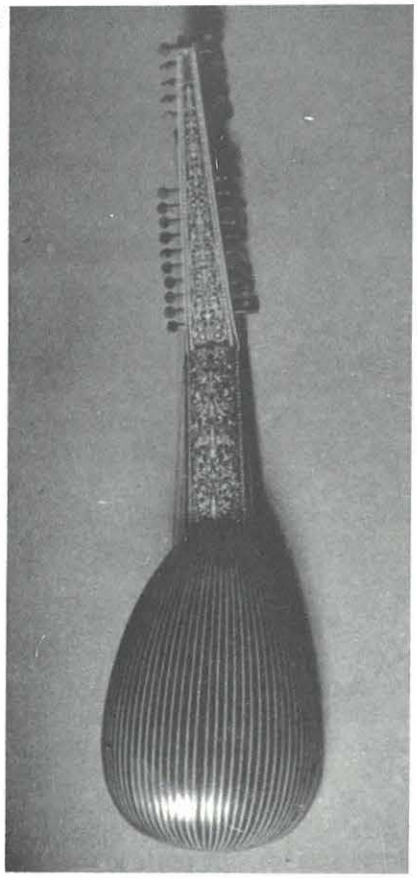
Un motif d'ivoire orne le bas de la table.

Le chevalet, certainement pas d'origine est en bois clair.

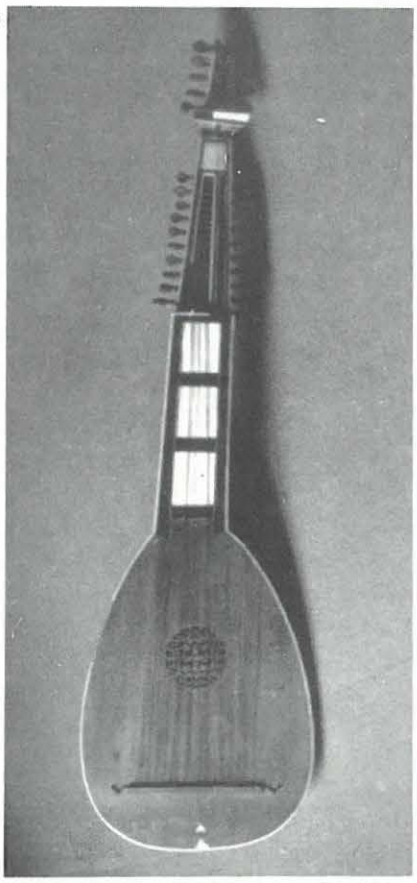
Une très riche marqueterie en ébène-ivoire compose le dos du manche et le double chevillier qui est assez court par rapport au manche (cliché 23).

La touche et les pointes sont en ébène, les 28 chevilles en bois teinté.

a



b



24 a, b : Archiluth de Magno Dieffopruchar ; Museo de la Musica. Barcelone. N° 404.

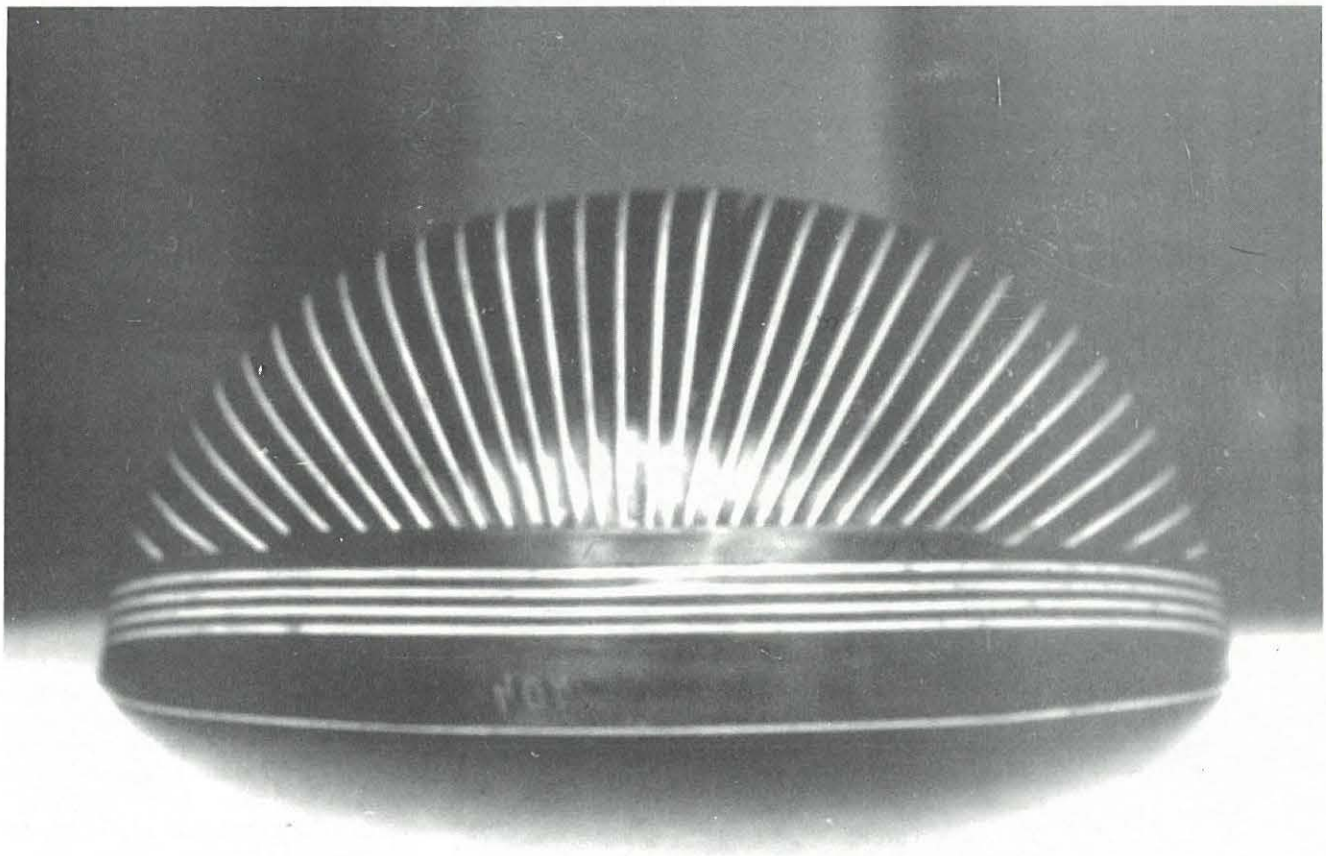
ARCHILUTH A 17 CHOEURS DE MAGNO DIEFFOPRUCHAR N° 404 (cliché 24 a,b)

Le dos de ce superbe instruments compose de 37 côtes en ébène séparées par des filets d'ivoire de 1,5 mm.

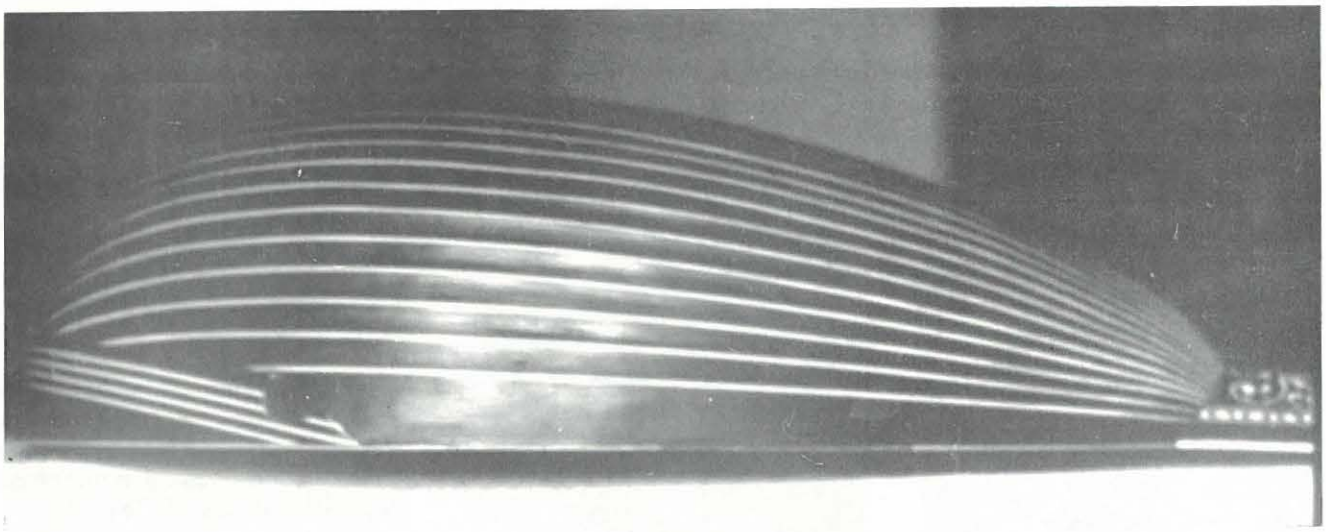
La brague est très haute et comporte 4 filets d'ivoire.

La coupe latérale est bien arrondie et le profil de la caisse n'est pas très profond, il trouve son sommet en arrière, presque à hauteur du chevalet (clichés 25-26).

A travers une large fracture on voit le barrage : 3 barres au-dessus de la rose, 3 sur la rose et trois au-dessous, auxquelles s'ajoutent les deux petites barres d'aigus et la courbe pour les graves au-dessous du chevalet ; cela nous donne un barrage vénitien similaire aux deux autres que je décris auparavant.

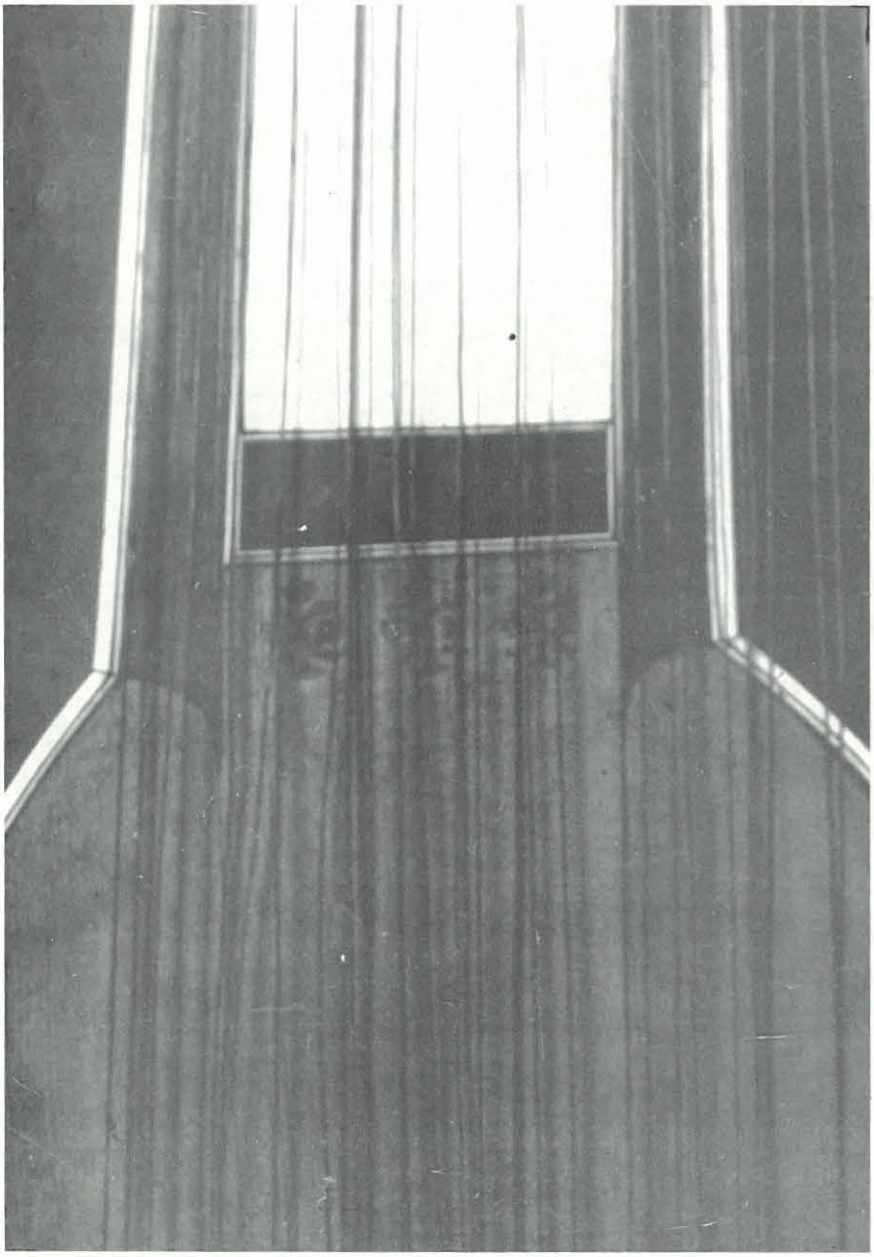


25 : Coupe latérale. N° 404.



26 : Profil. N° 404.

27 : Marque au fer de Dieffopruchar. N° 404.



Le contour de table, garanti par 4 filets d'ivoire-ébène, est très arrondi sans aplatissement dans le bas.

La table est en très bel épicéa de fibres serrées, elle porte la marque au feu qui est l'emblème de Dieffopruchar, 3 aigles stylisées (cliché 27).

La rosace est finement découpée sur un motif très original (cliché 28).

Le dos du manche et du double chevillier sont ornés d'une belle marqueterie en ivoire-ébène. A remarquer la ressemblance frappante avec la marqueterie du Sellas 1640 décrit plus haut (cliché 29).

La touche et les pointes sont en ébène. Trois cartouches d'ivoire sans aucune gravure décorent la touche, une autre, plus petite, est sur l'avant du double chevillier. La théorbure présente une décoration en damier peu banale (cliché 30).

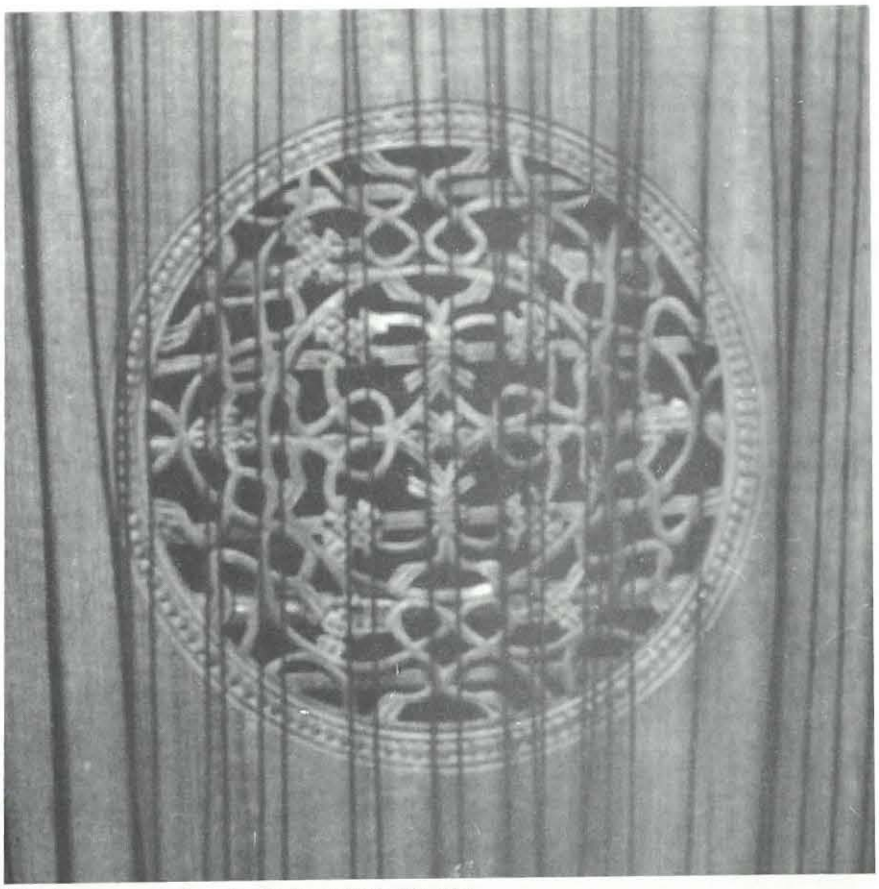
Le chevalet n'est pas d'origine, il a des trous pour 16 chœurs, tandis que les 34 chevilles nous donneraient 17,10 chœurs dans le petit jeu et 7 dans le grand, c'est qui est fort rare. A ma connaissance aucun archiluth ou théorbe à 17 chœurs nous est parvenu.

L'étiquette imprimée n'est pas datée, elle nous indique : *Magno Dieffopruchar a Venetia.*

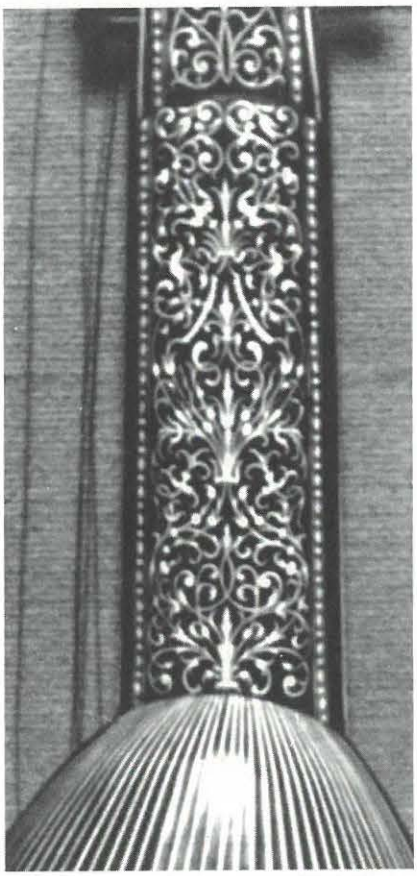
Cordage
Petit jeu : 10x2 : 690 mm
Grand jeu : 7x2 : 1060 mm
Ecart des cordes au chevalet : 172 mm.

Table
L : 463 mm
l : 343 mm
Rose ϕ : vide 88 mm, avec frise : 103 mm
Centre : 275 mm.

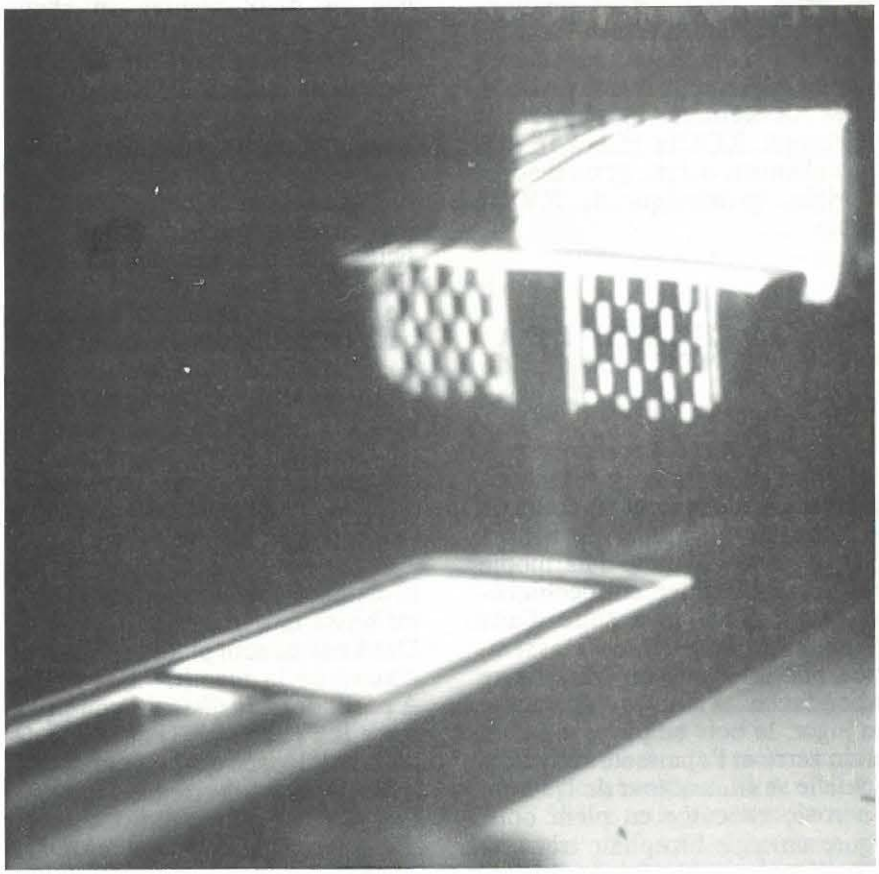
Manche
L : 325 mm
l1 : 110 mm
l2 : 94 mm
Longueur totale de l'instrument : 1250 mm.



28 : La rose, peu banale, de l'archiluth. N° 404.



29 : Détail de la marqueterie. N° 404



30 : Détail de la décoration en damier du cheviller du N° 404.

NOTES ORGANOLOGIQUES II

LES LUTHS DU MUSÉE INSTRUMENTAL DU C.N.S.M.

Joël Dugot

INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES

Une série d'informations complémentaires viennent ici compléter les études publiées dans cette même revue(1). Elles concernent l'archiluth de Christoph KOCH (Cocko) déjà partiellement décrit, et un théorbe d'origine germanique du XVIIIe siècle.

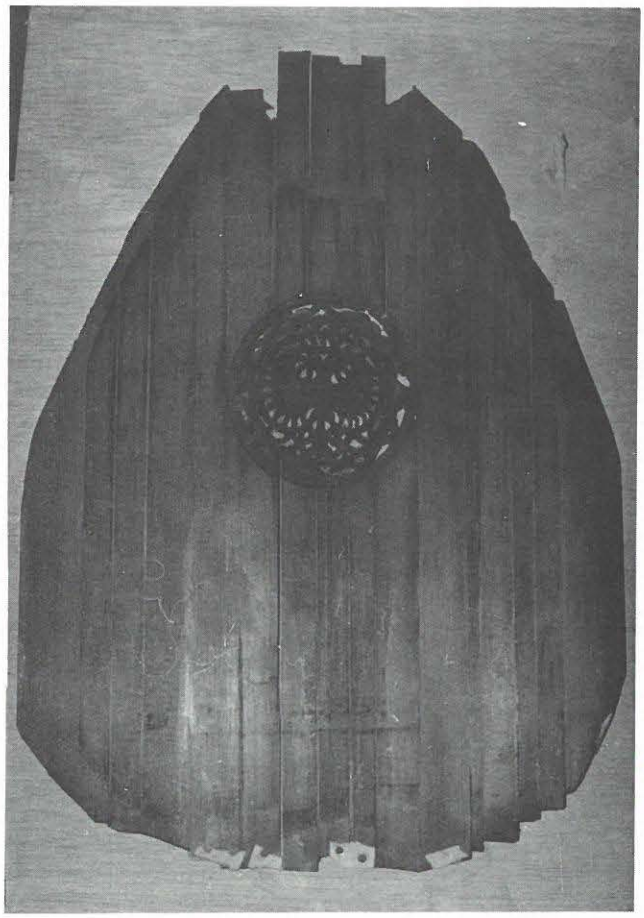
I — L'ARCHILUTH DE C. KOCH, VENISE 1654 (E 546 C 233)

Comme nous l'écrivions précédemment, cet intéressant instrument est actuellement en cours de restauration à l'atelier du Musée Instrumental. Sa table d'harmonie qui s'était littéralement déchiquetée, sans doute à la suite d'une chute, a été partiellement réassemblée par les soins de Mr. Pierre Abondance. Autant qu'on puisse en juger, le bois employé est d'un grain serré et l'épaisseur moyenne actuelle se situe autour de 1,3 mm. La rose, exécutée en plein bois, figure un aigle bicéphale très stylisé. Il nous a été impossible de déceler la présence d'un bord de table en bois dur, mais l'état actuel de la table ne permet d'avoir à ce sujet aucune certitude. En revanche les deux pointes en ébène incrustées dans la table (côté touche) ont été conservées. Sur l'envers de la table, les différences de teinte du bois montrent assez clairement la position des barres, toutes conservées. La disposition du barrage est sensiblement identique à celles décrites par Mr. F. Hellwig pour des instruments vénitiens contemporains (2).

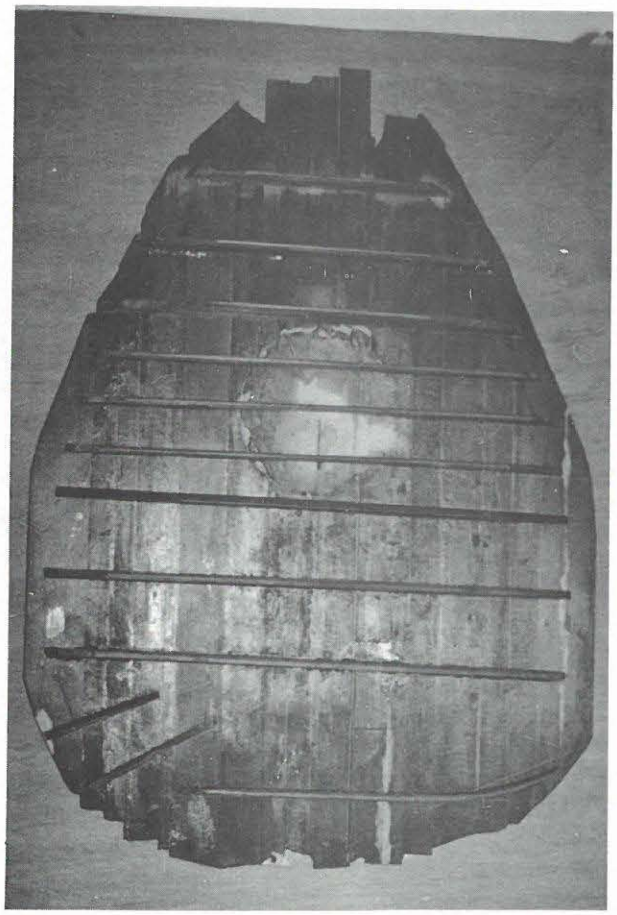
Le calcul de la place des barres est basé sur la division de la distance comprise entre l'aplomb du joint entre tasseau et manche d'une part, et l'aplomb de l'intérieur de la contre-brague d'autre part ; la rose est placée aux $\frac{3}{5}$ de cette distance et son diamètre est $\frac{1}{4}$ de la distance considérée ; sur le centre passe la barre n° 5.

Deux barres sont placées de part et d'autre de la rose (n° 3 et n° 7). A partir de là, la distance comprise entre B.3 (barre n° 3) et le bas de table est divisée en 4 ce qui donne la position des barres B.2 et B.1, l'espace restant est redivisé en 3, les $\frac{2}{3}$ donnant la position future du chevalet (comme dans le calcul proposé par Mersenne). Ensuite, l'espace compris entre B.7 et le haut de la table est divisé en trois parties, ce qui donne la position de B.8 et B.9. Les barres 4 et 6 sont en réalité des barres de soutien de la rose, qui sur les luths n'ont généralement qu'une longueur un peu supérieure au diamètre de la rose. Ici au contraire, elles ont la largeur de la table, mais il faut tenir compte, tout comme ont du le faire les maîtres vénitiens en leur temps, de la très forte charge supportée par la table qui, en dépit de la petite taille de l'instrument, devait approcher 70 kg (20 cordes), d'où la nécessité de renforcer convenablement une région de la table sujète à déformation du fait de l'affaiblissement occasionné par la rose. Enfin une barre légèrement courbée est placée sous le chevalet du côté des graves, à la même distance de ce dernier que B.1. (nous n'avons pu discerner la marque du cercle tracé habituellement au compas qui, dans la manière ancienne de tracer le barrage donnait, après positionnement du che-

(1) Description des luths de la collection du Musée du C.N.S.M. II, n° 16/17, 1983, pp. 22-73.
(2) Friedemann Hellwig, On the Construction of Lute Belly, in Galpin Society Journal, mars 1968, pp. 128-145.



N° 1 : Table de l'archiluth de Christoph Koch, Venise 1654, Musée Instrumental. E 546 C 233.



N° 2 : Vue du barrage. Les barres ont été simplement reposées sur les traces pour la photo.

valet, à la fois la position de B.1 et celle de la barre courbe) (3). Deux petites barres taillées en forme de coin et centrées sur le milieu de B.1 viennent compléter ce barrage dans la région des aigus située sous le chevalet. Deux détails de facture méritent d'être évoqués : d'abord, les barres 1 à 4 sont volontairement asymétriques en hauteur (cf. tableau ci-contre), ce qui constitue, à ma connaissance un exemple unique ; ensuite la zone visible de l'extérieur des trois barres qui passent sous la rose est soigneusement chanfreinée de manière à ne laisser voir que la moitié environ de l'épaisseur réelle de la barre. Ces éléments révèlent donc un haut degrès de raffinement dans le travail qui va contre l'opinion que les maîtres anciens soignaient seulement les parties visibles de l'instrument.

(3) Les tracés s'effectuaient traditionnellement à la pointe sèche, au compas et à la règle ; cf. cliché d'une table de Peter Railich.

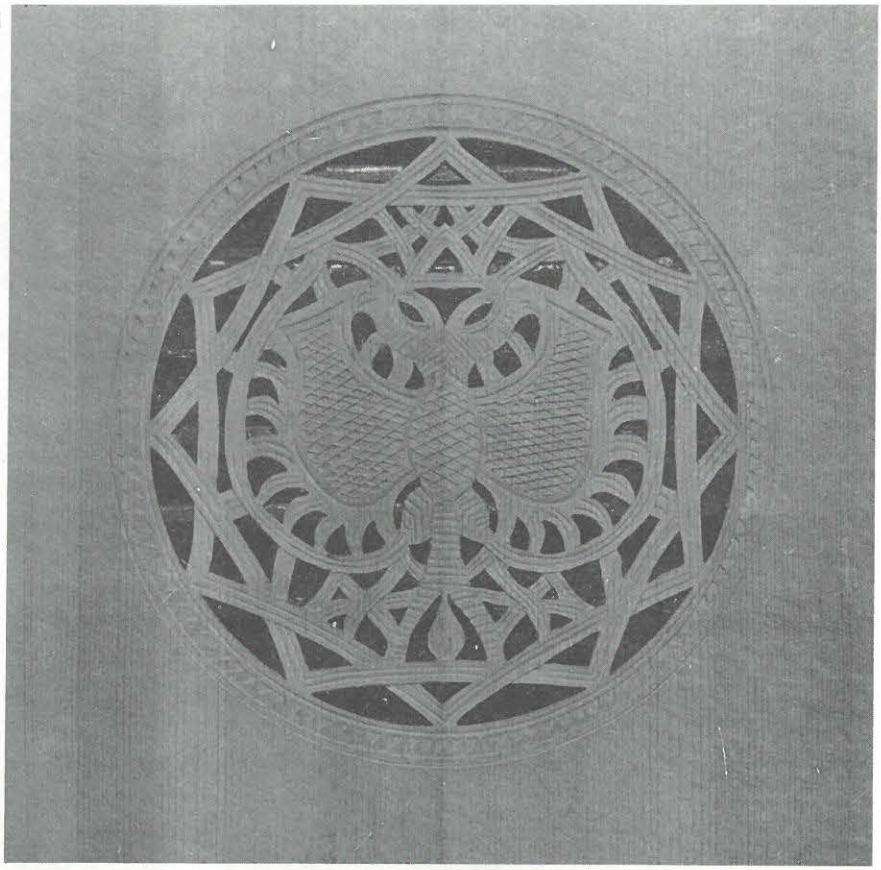
Cotes des barres (en mm.)

	N°	Hauteur grave	Hauteur aigu	Epaisseur	
	1	7	12	4,5/5	
	2	9	14	5,5	
	3	25	26,8	5,5	
	4	9,5	12	4,3	
Rose	5	9,5	10	4,5	dégressive à 2,5 grâce au chanfrein.
	6	9,5	10	4/4,3	
	7	22,7	22,8	5,5	
	8	16,3	16,2	5,3	
	9	14,5	14,5	5,3	

Barre courbe :
Hauteur 5,5 ; épaisseur 5,5/4,5 (vers le bord extérieur).
Barres d'aigu :
Hauteurs 13 à 0 et 9 à 0 ; épaisseurs 5 et 4,5.
Reste à signaler que le superbe décor bois de violette sur fond d'ivoire qui orne le dos du cheviller double à la forme si caractéristique (voir les clichés dans M.A. n° 16/17, p. 58) se retrouve, absolument identique mais cette fois inversé ivoire sur fond de bois de violette sur un théorbe du même maître conservé au Musikinstrumenten Museum de Berlin et daté de 1650. Ceci mérite une petite explica-

tion : lorsque le marquetteur exécute le motif décoratif, afin d'obtenir un parfait emboîtement d'une partie dans l'autre, il découpe en même temps une plaque d'ivoire et une de bois de violette ; à la fin de l'opération il obtient 1 décor + 1 fond d'ivoire et 1 décor + 1 fond de bois de violette, bref de quoi décorer 2 instruments ! Il est donc pratiquement certain que tout instrument comportant une marquetterie de ce type possède ou a possédé un jumeau au décor inverse. Voici donc un nouveau jeu passionnant pour les organologues du luth, et pour lequel nous donnerons certainement suite un jour prochain.

4

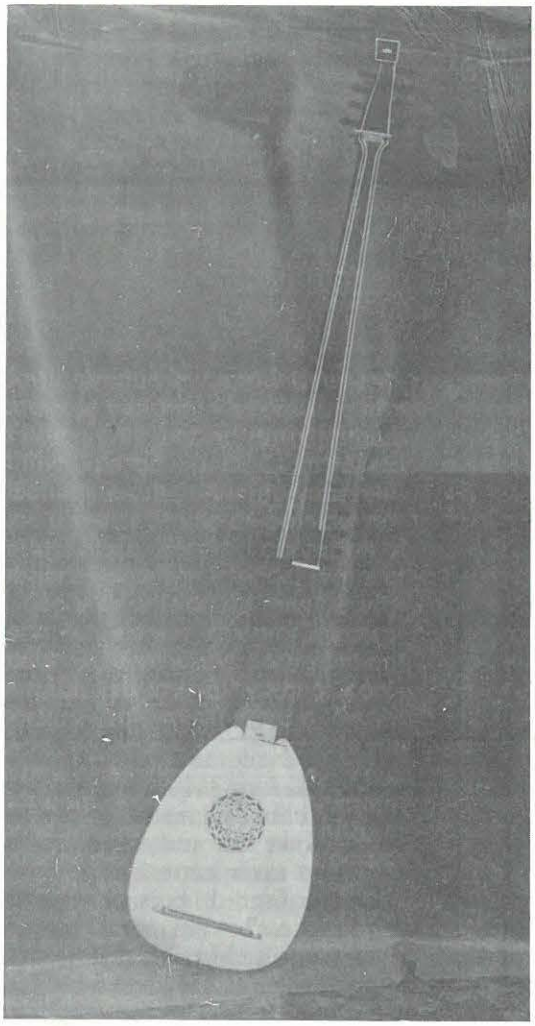


N° 3 : Réplique de l'archiluth de Koch par Joël Dugot (1984), le décor n'est pas reproduit mais les bois sont identiques.

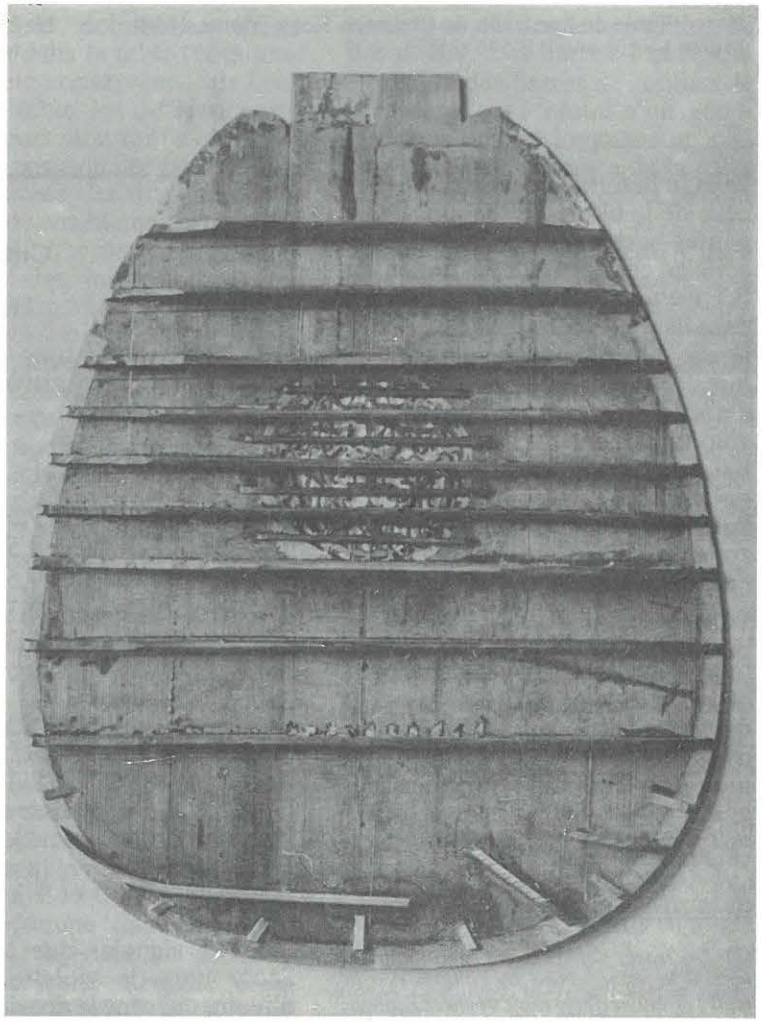
N° 4 : Détail de la rose (réplique).

N° 5 : Vue du barrage d'une table par Peter Railich, Venise 1644, Germanisches National Museum de Nüremberg MI.45 : les tracés à la pointe sèche sont visibles en plusieurs endroits. (Cliché du musée).

3



5

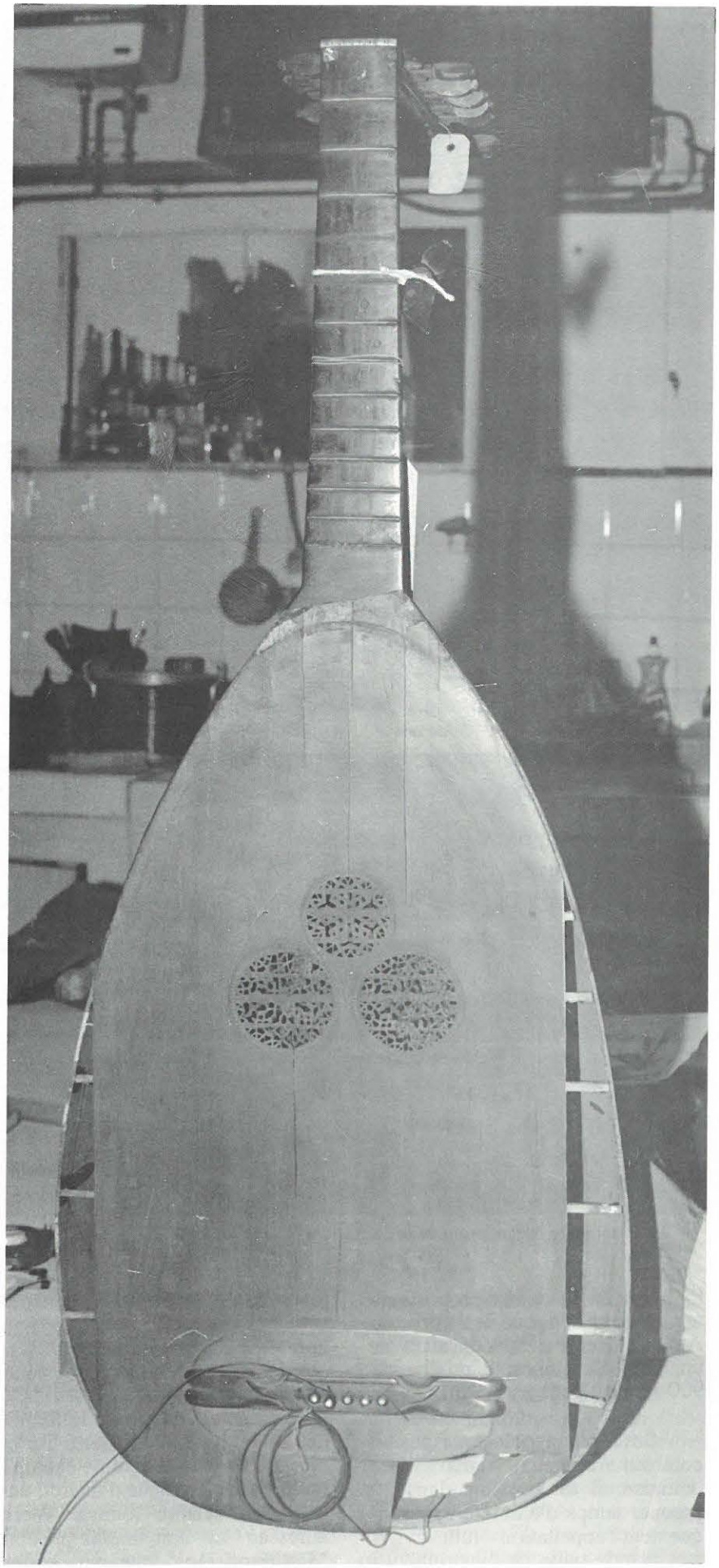


2 — THEORBE DE GORG AMAN, AUGSBOURG 1739 (E 2346 C 346)

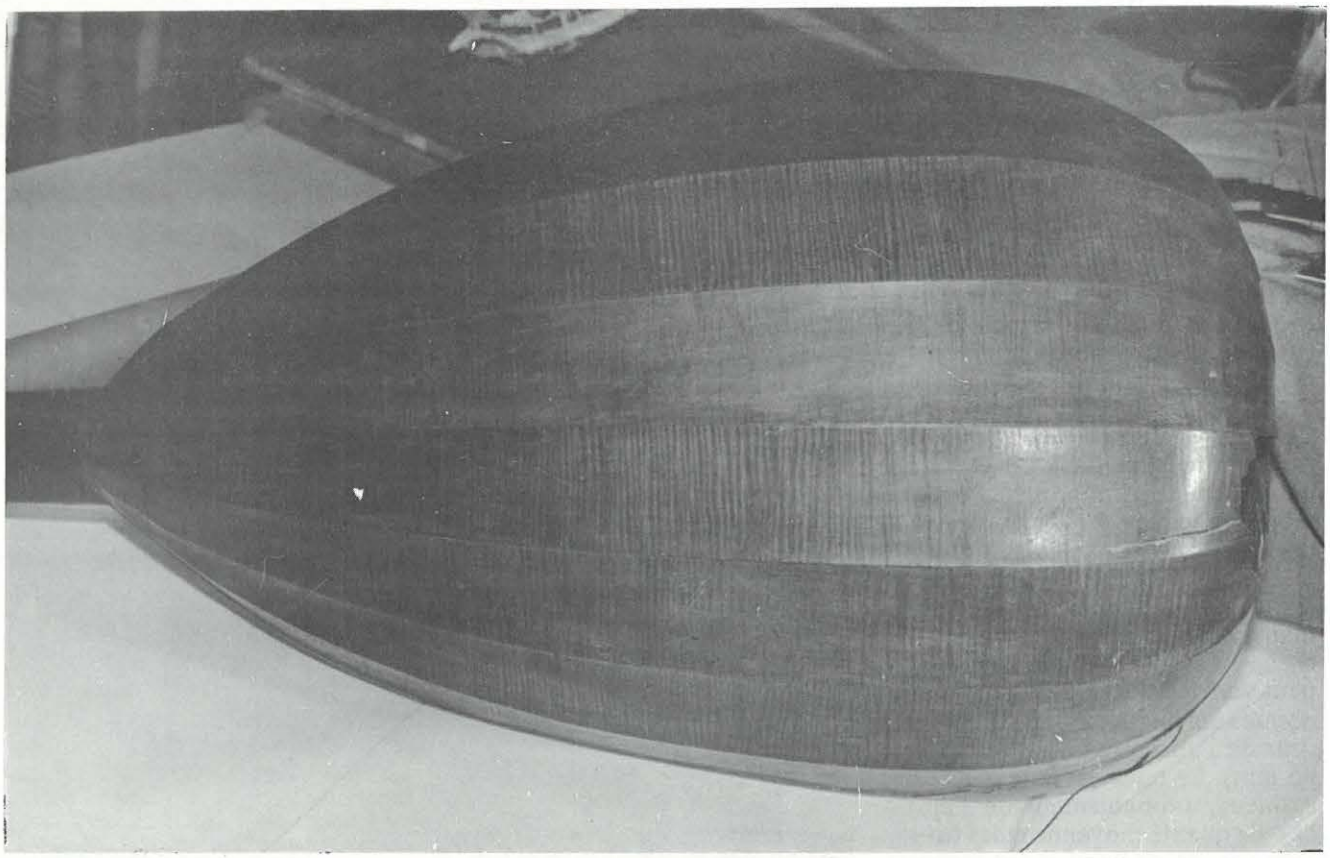
Anciennement dans la collection Cesbron, ce grand théorbe a un dos composé de 9 côtes d'érable ondé vernis brun/rouge sombre. La forme en est trappue mais bien équilibrée. La coupe latérale est plutôt demi-circulaire et la brague, assez haute, présente aux extrémités, des motifs chantournés déjà rencontrés dans la facture germanique du XVIIIe siècle (Schelle, Buchstetter, etc...). L'instrument est dans un état de délabrement très alarmant : énorme enfoncement du dos au-dessus de la brague, avec parties manquantes, table partiellement décollée, là aussi partie manquante. Le manche actuel et le cheviller sont d'une facture sommaire, mais on peut voir les traces des anciennes pointes qui laissent imaginer la largeur de l'ancien manche (environ 96 mm). La table est faite dans un résineux, probablement de l'épicés, de qualité moyenne et les trois rose sont assez habilement exécutées, mais également délabrées et mal réparées (ces réparations sont anciennes). Le chevalet est grossier et repose sur une doublure disgracieuse sans doute destinée à renforcer une table fatiguée. Le barrage, facilement observable par la brisure de la caisse semble relativement bien conservé.

Table :
L : 625 mm.
l : 394 mm.
Roses : 64 mm. (vide), 76,5 (avec frise) et 53,5 (vide) et 64,5 (avec frise)
Centre : (grandes roses) 368 mm.

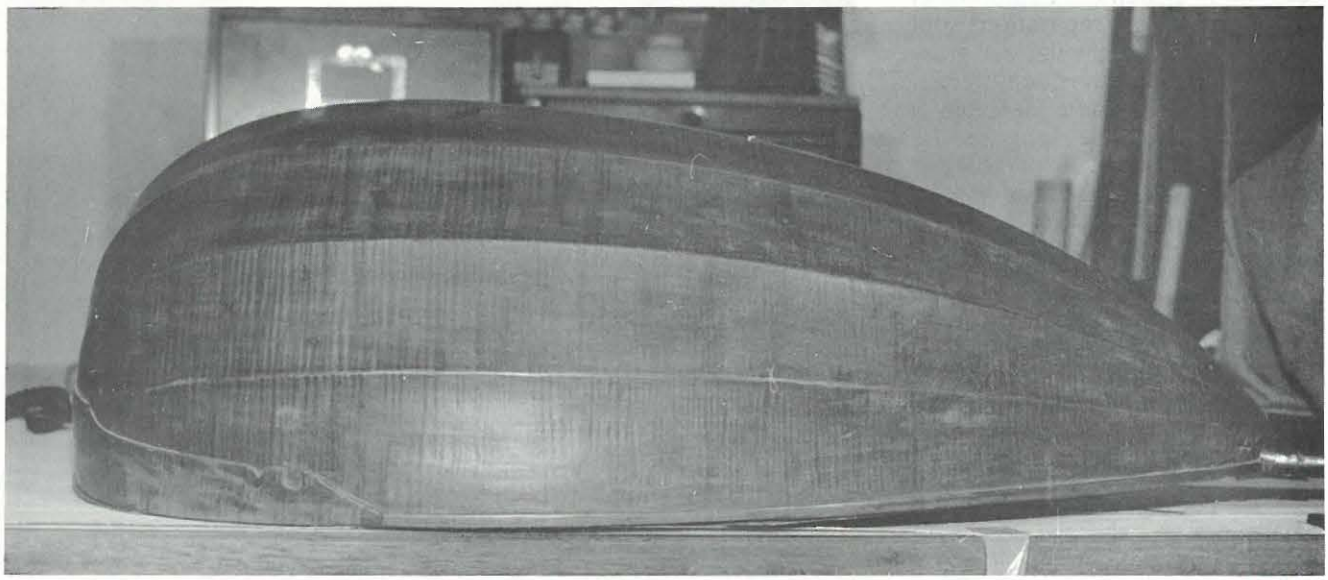
Le cordage est impossible à déterminer en l'absence de cheviller et de chevalet d'origines ; néanmoins, on peut penser que l'instrument était fourni soit d'un cheviller double (type germanique) analogue au théorbe de J.C. Hoffmann, Leipzig 1720 (Lepzig, Musikinstruemnten-Museum N° 506) ou à celui de Joachim Tielke, fin XVIIe siècle (Paris, Musée Instrumental, n° E 27 C 219), soit d'un long cheviller double à l'italienne, d'ailleurs le Musikinstrumenten Museum de Berlin (R.F.A.) possède un instrument de ce type signé AMAN et daté de 1707, dont le cordage fait penser à une angélique (1 x 1,5 x 2 ; 10 x 1).



N° 6 : Théorbe de G. Aman, Augsburg 1739 ; (E 2346 C 346) ; vue d'ensemble.



N° 7 : Théorbe de Aman, vue du dos.

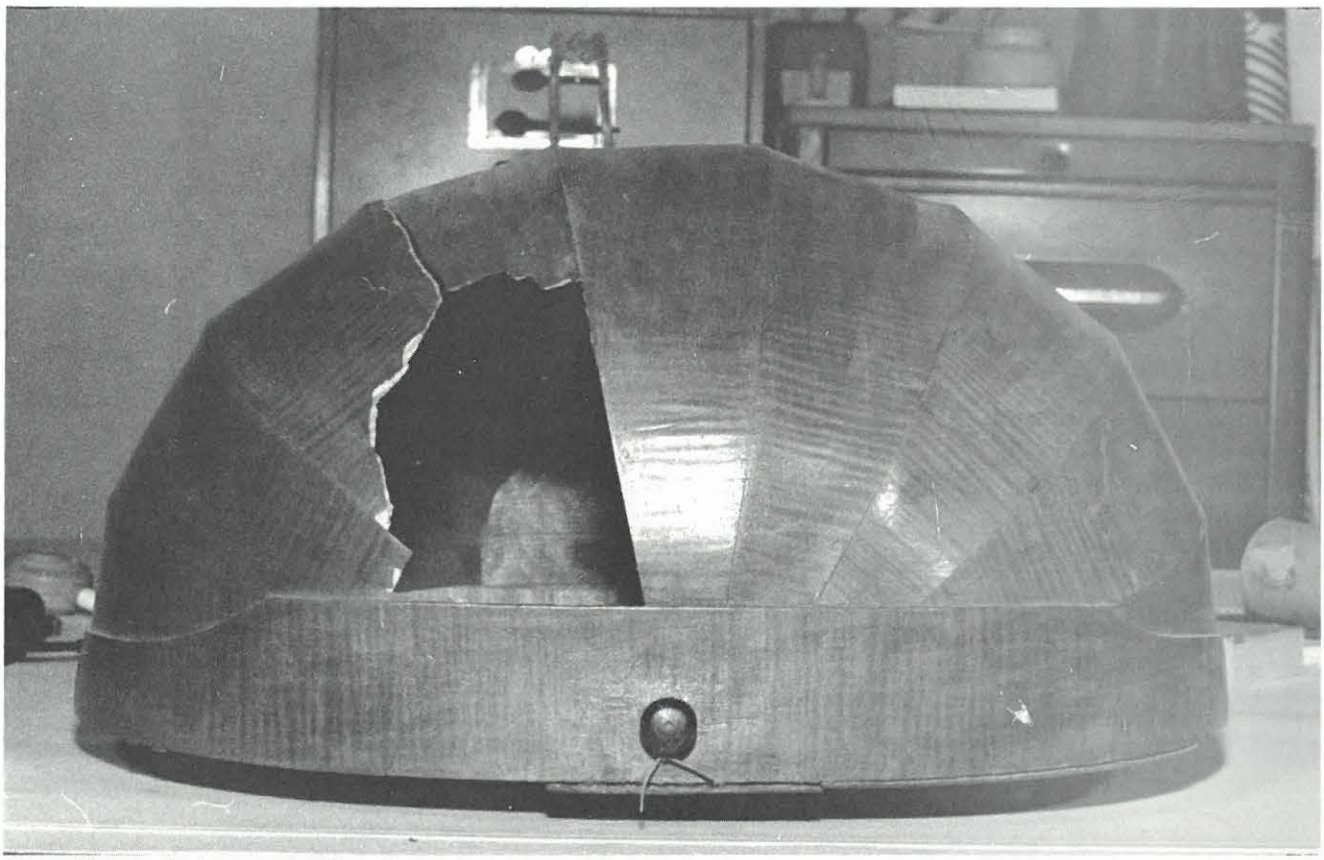


N° 8 : Theorbe de Aman, profil de la caisse.

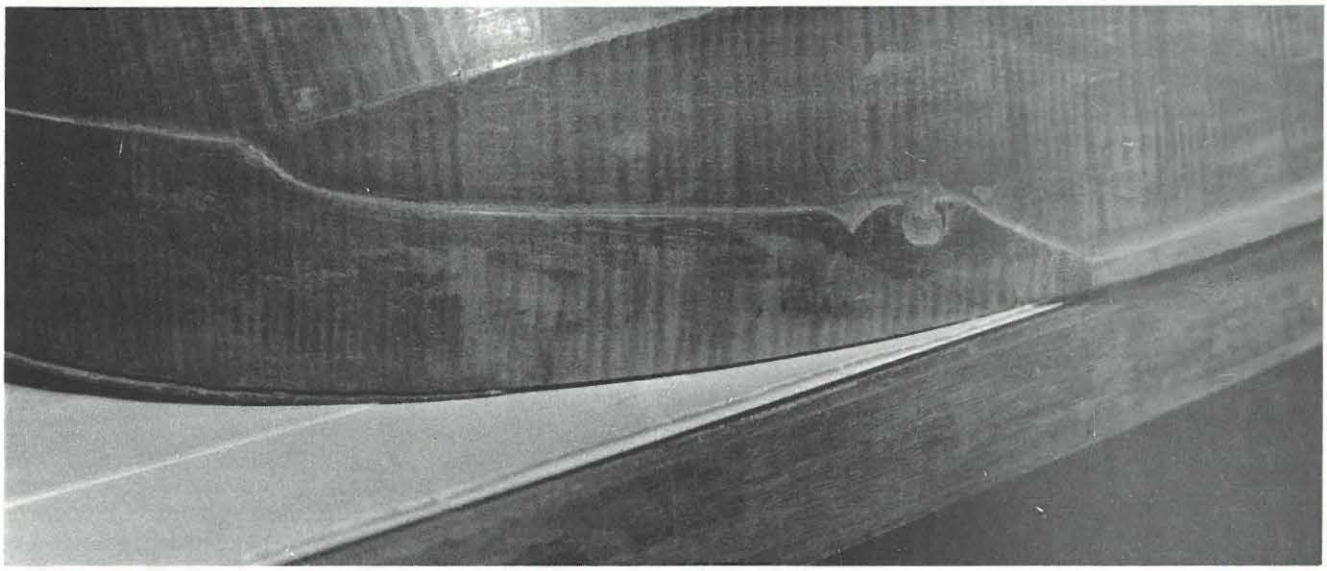
Si l'on s'en tient aux proportions appliquées à l'époque, le théorbe de Aman conservé à Paris devait avoir une longueur vibrante proche de 900 mm au petit jeu.

Sur le plan typologique, sujet ô combien épineux dans notre domaine, il est possible dans un premier temps d'éliminer catégoriquement l'appellation « luth », vu la très grande taille de l'instrument ; reste à considérer si l'appellation théorbe est appropriée puisqu'il semble bien que le mot chitarrone, après une éclipse de quelques dizaines d'années, en Italie, ait eu cours de nouveau dans les pays germaniques, dernier bastion de la famille des luths au XVIIIe siècle ; à ce titre, on peut citer comme exemple on ne peut plus digne d'intérêt, une lettre du célèbre luthiste Weiss adressée au non moins célèbre Mattheson reproduite par ce dernier à la fin d'un de ses ouvrages (4) et dans laquelle ont peut lire ; « *Le théorbe et le chitarrone, qui sont d'ailleurs différents l'un de l'autre...* ». Quelles distinctions les allemands faisaient ils entre théorbe et chitarrone, Weiss ne le dit malheureusement pas. En tout cas, il existe

(4) Johann Mattheson, Lauten Memorial, in Der Neue Göttingsche... Ephorus, 1727.

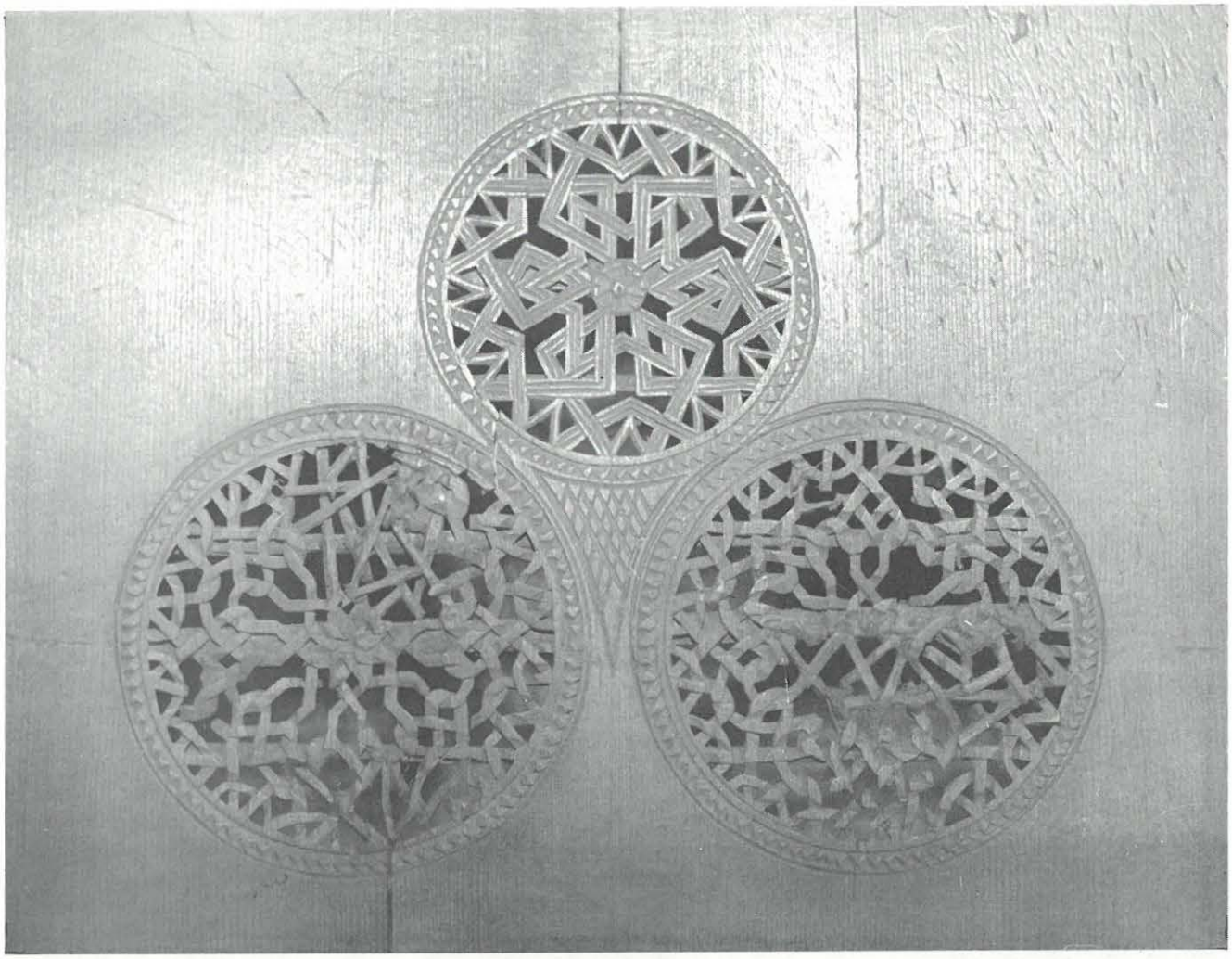


N° 9 : Theorbe de Aman, coupe laterale.



N° 10 : Theorbe de Aman, detail de la brague.

dans l'ensemble des instruments germaniques de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe des types bien différents qui pourraient éclairer une typologie basée sur le couple théorbe et chitarrone, avec probablement plusieurs tailles dans chaque type ; d'un côté on pourrait avoir les instruments pourvu d'un double cheviller chantourné (invention typiquement germanique) à la disposition caractéristique 8 choeurs au petit jeu et 5 au grand -que l'on pratiquait également en France sous le nom de théorbe à la Maltot- (exemple : les instruments de J.C. Hoffmann comme celui cité plus haut, dont les longueurs vibrantes au petit jeu vont de 700 mm à 840 mm), et d'autre part les instruments pourvus de chevillers double à l'italienne avec une disposition 6 choeurs au petit jeu et 8 au grand et des longueurs vibrantes égales et supérieures à 800 mm, comme l'instrument de AMAN décrit ci-dessus. Le problème de l'accord de ces différents types reste néanmoins très obscur. Un autre passage de la lettre de Weiss nous apprend qu'il avait transformé un de ses instruments « *pour l'accompagnement dans l'orchestre et àl'église. Il a la taille, la longueur, la force et la résonnance d'un véritable théorbe, et donc produit le même effet, seul l'accord est différent* ». Quatre ans plus tard, en 1727, Baron écrit dans son célèbre



N° 11 : Théorbe de Aman, détail des roses.

traité (5) :« ... *l'accord du théorbe était le même que le viel ton [...]. Aujourd'hui, évidemment, il est accordé comme l'accord nouveau du luth, que notre luth actuel a toujours car cela aurait été trop gênant pour les luthistes d'avoir à tout repenser quand ils passent sur un théorbe* ». En était-il de même pour le « chitarrone allemand » ? Les renseignements actuellement en notre possession ne nous permettent pas d'aller plus loin dans cette direction. Remarquons pour le moment qu'une typologie générale de la famille des luths devra s'établir en fonction des époques et des pays car la terminologie CHITARRONE (= TIORBA) et ARCILIUTO, définie par Piccinini, qui ne prenait tout son sens et sa cohérence qu'en Italie au début du XVIIe. siècle (pour la bonne raison que ces instruments se définissent et s'identifient les uns par rapport aux autres), devient largement inadaptée dans le cas du XVIIIe siècle allemand, comme on vient de le voir. Les pratiques musicales se transformant au gré du temps qui passe et selon les différents pays, la définition d'origine de ces instruments s'est trouvée littéralement pervertie. Les confusions furent sans doute favorisées aussi par le fait qu'un spectateur non averti n'est pas forcément sensible aux différences entre ces types d'instrument , différences au demeurant assez subtiles puisqu'elles résident principalement dans la taille et dans la manière d'accorder. En France par exemple, l'accord du luth renaissance ayant complétement disparu aux XVIIe siècle, il est très peu vraisemblable que l'on pratiqua l'archiluth dans son acception italienne, en revanche, comme les français importaient (déjà !) la plus grande partie de leurs luths d'Italie, il est concevable qu'une quantité appréciable *d'arciliuti* (donc de petite taille) ait été convertie par simple changement d'accord en « théorbes pour les pièces » (accordés une quarte au-dessus du théorbe d'accompagnement en La).

De même les luthistes allemands, qui avaient également abandonné l'usage du *vieux ton,* utilisèrent jusqu'au XVIIIe siècle des théorbes d'origine italienne (6) pourvus de 14 choeurs mais accordés comme le luth baroque. Ce pourrait être une explication du contre sol grave utilisé par J.S. Bach dans le prélude de la suite en sol mineur (BWV 995, dite suite « de Bruxelles »).

---

(5) Ernst Gottlieb Baron, Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten, Nüremberg 1727, p. 110 de la traduction anglaise.
(6) E.G. Baron fait grand cas des théorbes de Matheus Buchenberg, cf. notre traduction du chap. VII de l'Untersuchung, in Musique Ancienne n° 16/17, 1983, p. 76).

Sauf mention, tous les clichés sont de l'auteur.

LIVRES MUSIQUE

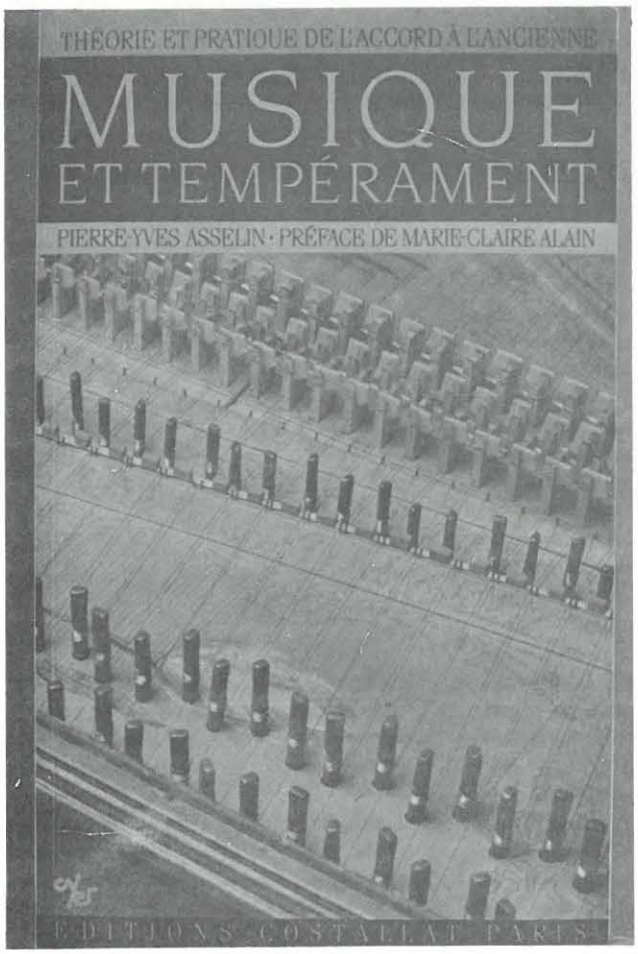
LES LIVRES

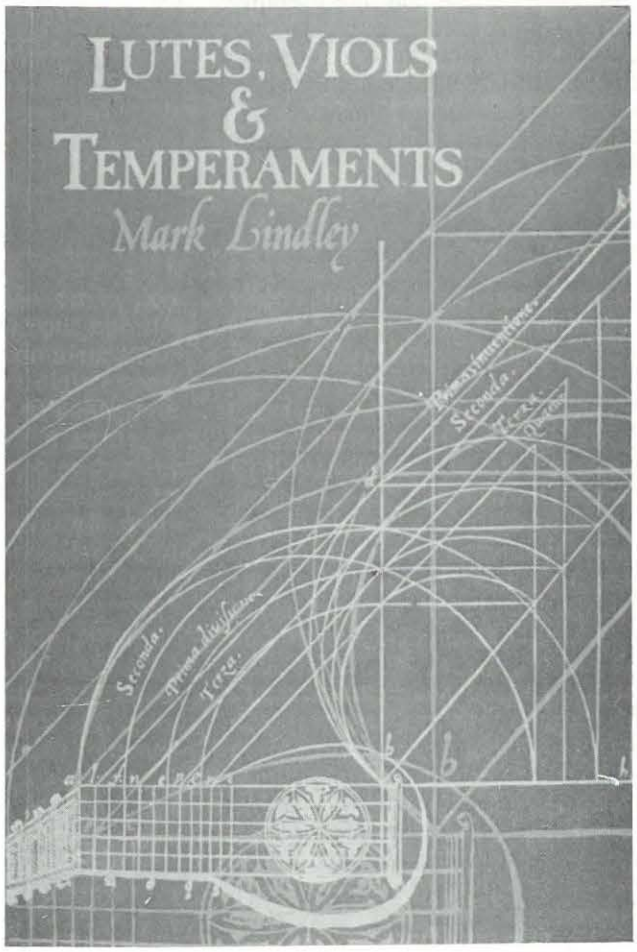
Musique et Tempérament
Théorie et pratique de l'accord à l'ancienne, par Pierre Yves Asselin.
Editions Costallat, Paris 1985.
1 volume broché de 236 pages et un coffret de 2 cassettes audio double durée. Exemples musicaux à l'orgue par l'auteur et au clavecin par Yannick Le Gaillard.
Prix de souscription : 245 Frs.

Comme le dit lui-même l'auteur, cet ouvrage a d'abord été conçu pour les clavecinistes désireux d'accorder eux-mêmes leur instrument. Mais la théorie n'est pas pour autant délaissée et les questions plus élémentaires telles que la notion de justesse ou le problème de la gamme sont abordés en détail. Pour les « commençants » P.Y. Asselin fait un clair exposé des notions de base en acoustique musicale, mais rien d'arride, et tous se rapporte au sujet dans un soucis d'efficacité. Viennent ensuite l'ensemble des conseils pratiques concernant l'accord d'un clavecin où rien n'est laissé dans l'ombre ; il y a aussi des exercices. La seconde partie du livre est consacrée à la description des différents tempéraments historiques. Les cassettes donnent un grand nombre d'exemples des tempéraments les plus importants en faisant entendre des pièces complètes, puis des séries d'extraits joués successivement dans le tempérament concerné puis en tempéré égal.

Lutes, viols & Tempéraments
par Mark Lindley.
Cambridge University Press, 1984.
1 volume broché, 134 pages. Prix : 17.50 Livres sterlings.
Ce volume s'accompagne d'une cassette audio ; exemples musicaux au luth (Jacob Lindberg), à la viole (John Hsu) et au clavecin (Peter Sykes) ; durée 11 minutes. Prix : 5.50 Livres Sterlings.

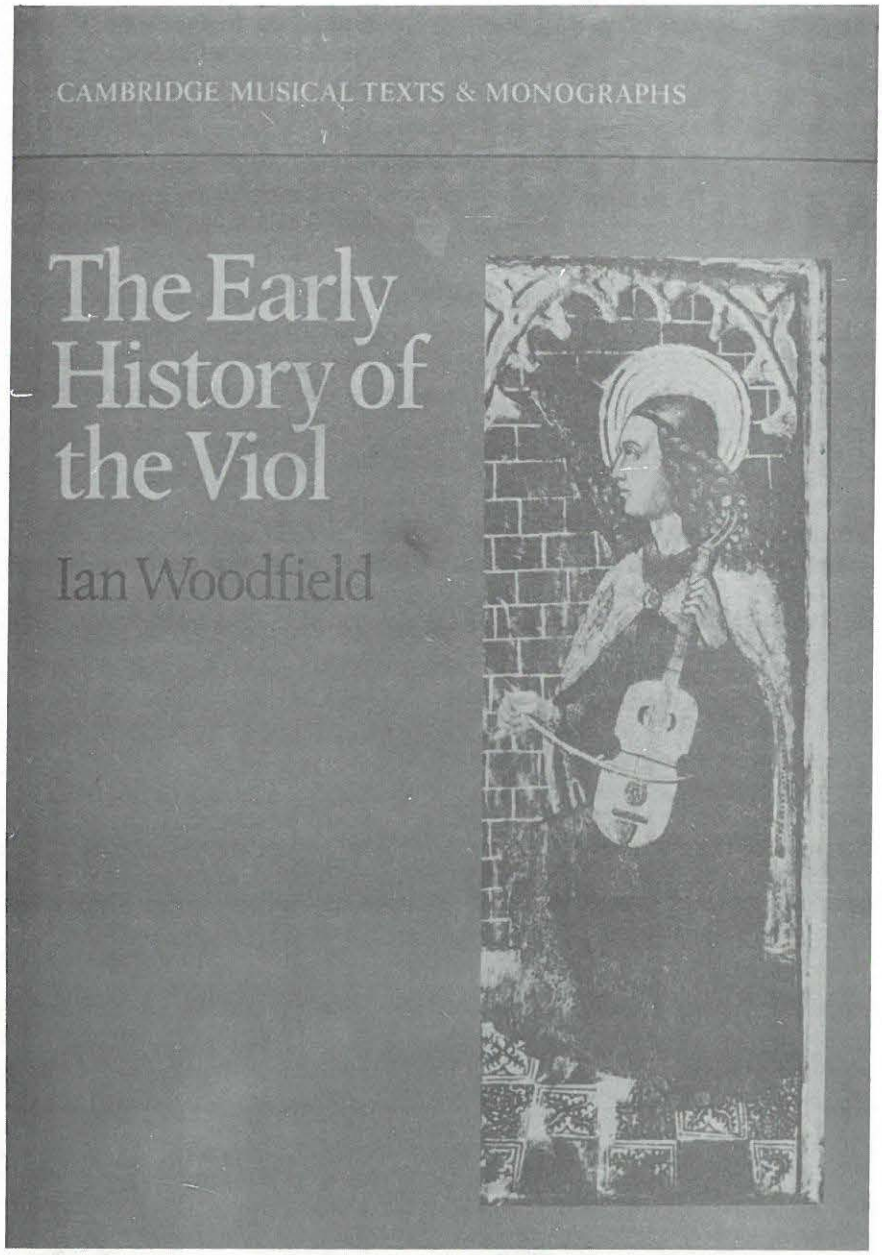
C'est au travers d'une trentaine de textes anciens écrits entre 1520 et 1740 par des théoriciens mais souvent aussi par des instrumentistes que M. Lindley analyse et explique la question du tempérament sur les luths et les violes, sur lesquels l'accord des cordes à vide, comme au clavecin, ne suffit pas à déterminer le tempérament de l'instrument, mais où la position des frettes mobiles interagit de manière complexe. Les textes sont intelligemment présentés sur deux colonnes : à gauche le texte original, en regard à droite, la traduction en anglais. Chaque système de tempérament est discuté au moyen d'exemples musicaux contemporains (ici la cassette est une illustration fort appréciable). Depuis bien longtemps, les luthistes et violistes n'avaient à leur disposition que de rares articles, souvent difficiles à appliquer. Le livre de Mr. Lindley donne désormais accès à une plus grande facilité dans le choix d'un tempérament.





The Early History of the Viol.
par Ian Woodfield.
Cambridge University Press, 1984.
1 volume relié, 266 pages, nombreuses photographies. Prix : 25 Livres.

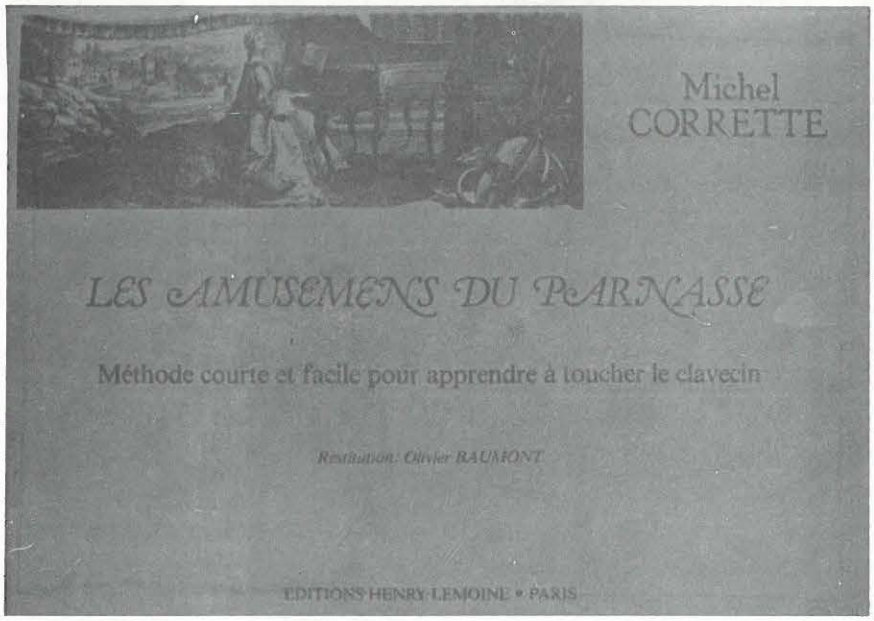
Ce très beau livre consacré à l'histoire de la viole en occident depuis son introduction jusqu'à la fin du XVIe siècle, vient heureusement mettre un terme à l'absence d'ouvrage sur le sujet. Très largement basée sur un examen critique et comparatif des sources iconographiques, l'ouvrage de Mr. Woodfield commence par un examen des origines de l'instrument : la viole médiévale et le « rabab » mauresque joué en Aragon, mais aussi des instruments voisins telle la célèbre vihuela da mano. Le développement de l'instrument est ensuite envisagé pays par pays en suivant trois axes principaux : les textes musicaux, l'iconographie et les instruments survivants (nombreuses photographies de violes les plus intéressantes et caractéristiques). D'un point de vue général, il devient évident que le milieu du XVIe siècle constitue l'apogée de la viole primitive. L'instrument a conquis à ce moment une prééminence indiscutable dans la vie musicale européenne. Vint ensuite une période d'affrontement avec le violon aux sonorités plus perçantes et brillantes, début d'une lente décadence de la viole.



MUSIQUE

Les Amusements du Parnasse
Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin.
Michel Corrette.
Restitution par Olivier Baumont.
Editions Henry Lemoine, Paris 1984.

1 volume broché, A à F, 27 pages.
Prix non communiqué.
Cette méthode de clavecin publiée en 1749, **vraiment** destinée aux débutants, est présentée en notation moderne (merci pour les débutants) et largement préfacée par Olivier Baumont ; les « principes pour le clavecin » y sont examinés précepte par précepte à la lumière d'avertissements d'autres auteurs anciens comme Couperin, St-Lambert et d'autres.



Les pièces constituant la partie musicale sont largement doigtées et se succèdent progressivement.

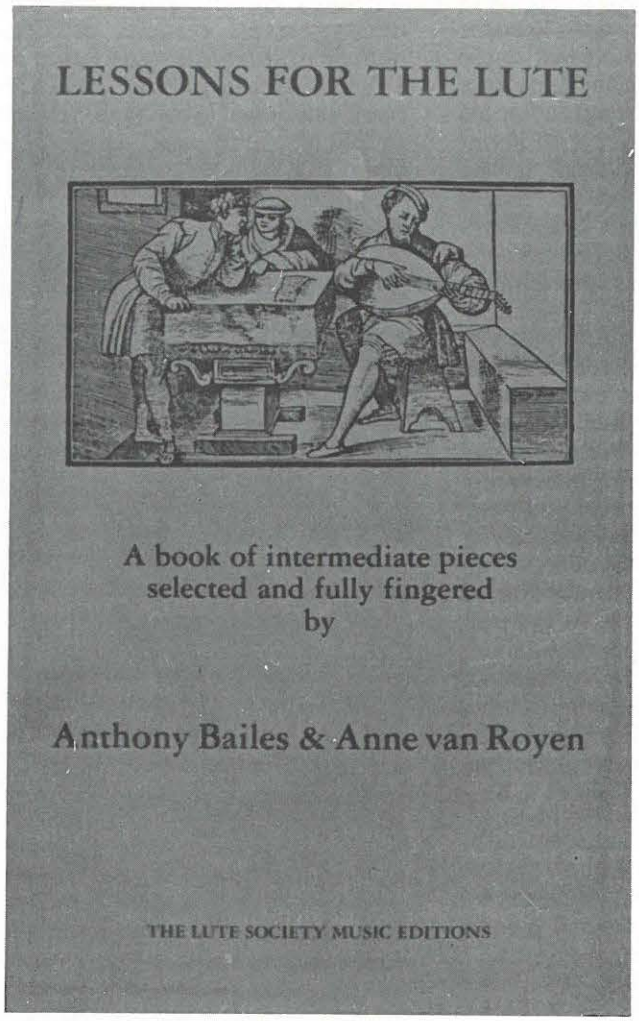
Lessons for the Lute
A book of intermediate pieces selected and fully fingered by. Anthony Bailes et Anne Van Royen.
Edité par The Lute Society Editions, Londres 1983.
1 volume broché de 41 pages (19 pièces en tablature française).
Prix non communiqué.

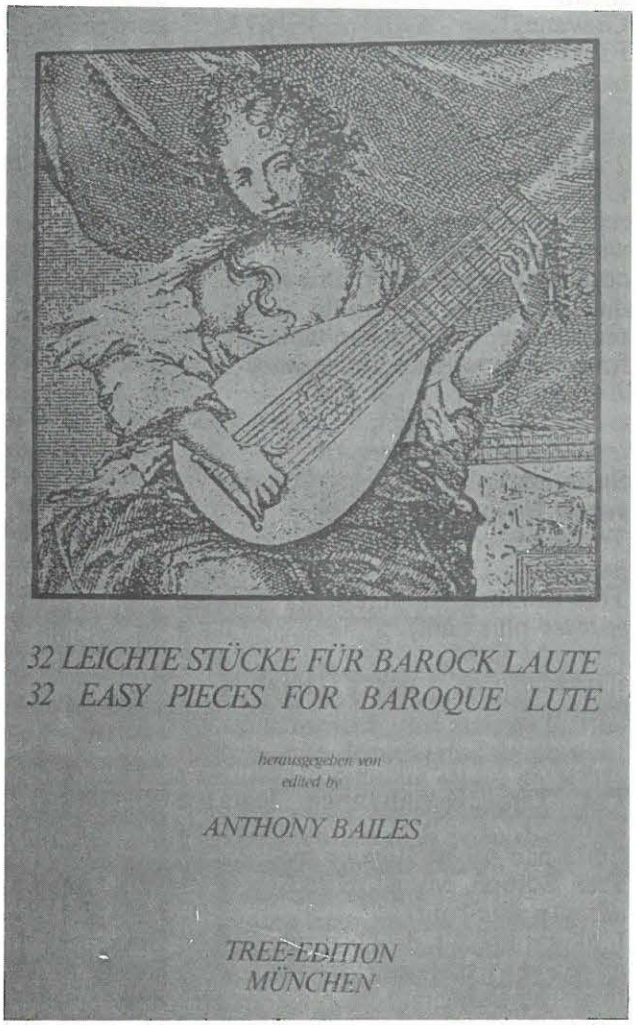
Comme l'écrit Anthony Bailes dans l'introduction de ce joli recueil, le luthiste à ses débuts manque de nos jours de pièces faciles et rencontre de grandes difficultés à choisir seul les morceaux qui lui conviennent dans un répertoire pléthorique ; d'où la publication de ces pièces pour luth renaissance à 6 choeurs. Le choix est fait avec un soucis évident de variété (aussi bien variété de formes -danses, fantaisies, chansons- que variété d'auteurs et de pays). L'utilisateur trouvera en regard de chaque pièce des conseils précis et efficaces (remplaçant psychologiquement l'absence du professeur, et quel professeur !). Les doigtés sont partout où il faut et disons pour terminer que ce recueil est réalisé par des amoureux du travail bien fait ; la présentation, la couverture, le papier et la calligraphie de la tablature sont d'un goût exquis.
Ce livre est disponible en écrivant à :
The Lute Society of England 2 Canon Street, Islington, London N I 7 DB. Grande Bretagne.

32 Easy Pieces for Baroque Lute
Editées par Anthony Bailes.
Tree-Edition, Munich 1984.
1 volume broché de 43 pages (32 pièces en tablature française).
Prix : 29 D.M.

Comme avec le recueil cité précédemment, l'auteur poursuit sa tâche pédagogique dans le domaine du luth baroque (11 choeurs) où rien à notre connaissance n'avait été publié en direction des débutants, si ce n'est l'imposante méthode de Giesbert, sortie chez Schott avant la dernière guerre, soigneusement calligraphiée en caractère gothique (il faut l'avoir vue). Ici les pièces semblent choisies en fonction de leur attrait musical propre mais restent néanmoins d'un abord aisé. On peut citer à ce titre les jolies transcriptions de Charles Monton (Airs d'Operas de Lully), la Montfermeil de Robert de Visée, un agréable rondo du Comte de Losy et les intéresantes « Folies d'Espagne » extraites du manuscrit 576 de la Bibliothèque Bodleinne d'Oxford. Tout luthiste digne de ce nom appréciera la très soigneuse calligraphie des pièces, si respectueuse du style que les habitués des facsimilés ne seront guère dépaysés.

Tree Edition, Brunhildenstr. 20, D.8000 München 19 R.F.A.





Pièces pour quatre luths de Nicolas Vallet
Editées par Anne Bailes.
Tree Edition, Munich 1984, (Adresse ci-dessus).
1 volume broché de 18 pages (7 pièces, en tablature française). Prix : 26 D.M.

Les « quatuors » de luths de Nicolas Vallet furent publiés en 1616 et s'adressent à des musiciens confirmés qui disposent des instruments requis (Superius en Ré", contratenor en La', tenor en Sol' et basse en Ré').
Les 7 pièces sont écrites pour luth à 10 choeurs mais sont jouables sur des instruments d'étendue plus restreinte. Le but de cette édition est, selon les auteurs, de présenter une version jouable des pièces. Comme dans l'original, les quatre parties de chaque pièce sont imprimées tête-bêche deux à deux afin de n'utiliser qu'un seul livre.

Libro Primo di Arie Passegiate a Una Voce par cantar, e sonar nel chitarone et altri simili istromenti
Giovanni Nauwach, Dresde 1623.
Fac-similé et réalisation de la basse par Konrad Junghänel.
Tree Edition, Munich 1984 (Voir adresse plus haut).
2 volumes brochés. Prix : 48 D.M.
L'un des volumes est un fac-similé reproduisant les 12 airs de Nauwach (air pour 1 voix et basse continue), le second volume reproduit la voix en fac-simile et une réalisation de la basse en tablature française pour luth renaissance à 7 choeurs.

Suite en Sol mineur de Johann Jacob Froberger
Transcrite pour luth à 13 choeurs par Georg Lukes.
Tree Editions, Munich 1983 (voir adresse plus haut).
Prix : 14 D.M.
1 brochure de 5 pages (tablature française).

The Tree Renaissance Lute Book.
Edité par Albert Reyermann.
Tree Edition, Munich 1983 (voir adresse plus haut).
1 album broché de 15 pages (24 pièces en tablature française). Prix : 26 D.M.
Ce volume de pièces pour luth (jusqu'à 10 choeurs, mais nombreuses pièces jouables sur 7 choeurs) s'adresse à des luthistes dépassant le niveau débutant. Les sources sont variées : Van den Hove, Vallet, Francisque etc. A l'exception de quelques doigtés de main droite, l'éditeur a laissé au luthiste le soin d'établir les siens.

Lautenbüchlein I & II
Edités par Stephan Lundgren.
Lundgren Musik-Edition, Munich 1984.
Ungererstr.135 D.8000 München 40 R.F.A.
Deux cahiers brochés respectivement de 25 pages (34 pièces) et 29 pages (30 pièces). Prix : 28 D.M. chaque.

Ces deux recueils de pièces à caractère anthologique sont présentés avec des introductions bilingues (allemand-anglais) consacrées au style et à l'interprésentation (explication des signes et agréments). Un petit appareil critique donne en fin de volume les sources et les passages originaux corrigés par l'éditeur dans le corps des pièces. L'ensemble est copié en tablature française dans une calligraphie claire et agréable, les doigtés sont relativement abondants. Le degré général est de moyenne difficulté, et les pièces choisies sont souvent intéressantes et étaient jusque là peu accessibles du fait de leur provenance (manuscrits). Le « lautenbuchlein I » consacré au luth renaissance propose des pièces pour luth de 6 à 9 choeurs, extraites de manuscrits encore peu exploités comme Berlin 40 141 ou Washington Folger Shakespeare nº 280. Le second volume est consacré au luth baroque à 11 choeurs et reprend les mêmes principes d'édition. L'introduction au style et à l'interprétation est plus fournie que dans le premier cahier, avec en particulier de nombreuses citations empruntées à des auteurs anciens. Les sources sont deux manuscrits conservés respectivement à Vienne (17706) et à Kalmar (21 068).

12 Ricercari de Marco de L'AQUILA.
Edités par Stefan Lundgren
Lundgren Musik Edition, Munich 1982 (voir adresse plus haut).
1 cahier broché de 28 pages, 12 pièces en tablature française.

Les principes d'édition sont identiques aux autres recueils publiés chez cet éditeur : une courte introduction fait le point sur ce que l'on sait de l'auteur, c'est-à-dire fort peu, pourtant un des luthistes-compositeurs les plus importants ayant précédé Francesco Canova da Milano. Un petit texte sur les caractéristiques organologiques des luths utilisés à l'époque fait suite ; il a pour auteur Gerhard Söhne, déjà connu des lecteurs de Musique Ancienne (cf. M.A. nº 14, Sur la géométrie du luth). Contrairement à Milano déjà disponible depuis longtemps en édition (complète ?) moderne, mais malheureusement pas en fac-similé, Marco de l'Aquila fait encore figure d'inconnu auprès de la majorité des luthistes. Dix des ricercari présentés, dont le style est résolument différent de ceux de Milano ou de Rippe par des surprises rythmiques et contrapuntiques, sont extraits du manuscrit nº 266 consacré à la Bibliothèque d'Etat de Bavière à Munich ; les deux ricercari restants proviennent de *l'Intavolatura de Leuto de Diversi Autori* publiée en 1536 par Casteliono (le fac-similé de cet excellent livre est disponible chez SPES).

Englishe Duette für zwei Lauten ; Vol. 1 - 2 - 3.
Edités par Stefan Lundgren.
Lundgren Musik Edition, Munich 1982-83-84. (Voir adresse plus haut).
3 volumes brochés :
Vol. 1 ; pages 1 à 16 + XII (13 pièces).
Vol. 2 ; pages 17 à 32, (10 pièces).
Vol. 3 ; 21 pages (11 pièces).
Prix : 24 D.M. chaque.

Cette série de duos anglais pour luths renaissances, qui comprendra 4 volumes, est présentée avec parties séparées, les tournes sont toujours évitées et les mesures sont numérotées ce qui facilitera le travail des duettistes. Comme l'indique le titre, le répertoire est exclusivement britannique, et le degré de difficulté va du facile au très difficile. Là aussi, ces éditions viennent heureusement relayer les photocopies éparses et d'origine souvent douteuse qui circulaient en l'absence d'édition d'ensemble (seules existaient des éditions pour guitares et des duos séparés publiés par le Lute Society Anglaise). L'édition complète comprendra plus de cinquante pièces y compris celles dont manque l'une des parties dans les sources, et que l'éditeur réconstitue (ce qu'avait déjà fait Robert Spencer dans son édition pour guitare, Stainer & Bell, 1973). De même, le parti a été pris de présenter les « treble and ground » sous forme de duos égaux, c'est-à-dire en faisant se succèder pour chaque luthiste une partie de « treble » et une partie de « ground », ce qui ne semble pas avoir été l'usage des anciens luthistes puisqu'il existe dans les différentes sources, aussi bien des duos égaux que des « treble and ground ». A la fin de chaque cahier, un commentaire expose les aménagements et corrections opérés par l'éditeur, ainsi que les sources utilisées. Il est néanmoins dommage qu'on n'y puisse pas apprendre quelles pièces ont été transformées en duos égaux.

INFORMATIONS DIVERSES

POUR LES AMATEURS DE DANSES ANCIENNES

L'Association RIS ET DANCERIES propose une cassette de musiques à danser de la Renaissance. Contrairement à la plupart des disques disponibles dans le commerce, cet enregistrement a été conçu non pour l'audition pure, mais pour servir d'accompagnement à des danseurs : les tempi ont été choisis en conséquence, et chaque danse a été reprise en nombre suffisant.

On trouvera sur la première face des branles tirés de l'« Orchésographie » de Thoinot Arbeau (1589) : des branles morgués avec les Lavandières, les Pois, les Hermites, la Montarde, la Haye, et le Branle de Malte ; des branles coupés : la Guerre, Pinagay, et les Branles d'Ecosse.
La deuxième face, est une sélection d'autres danses extraites de recueils de l'époque : Pavane et Gaillarde « Est-il conclud ? » (Claude Gervaise), Pavane d'Espagne (Thoinot Arbeau), Allemande Bisarde (Pierre Phalese), Allemande et Saltarelle Poussinghe (Pierre Phalese), Courante (Anonyme), Branles de Village (Michael Praetorius) et une suite de Branles Simples (Jacques Moderne).

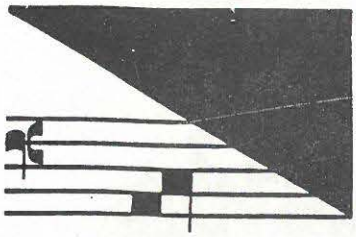
L'ensemble MAITRE GUILLAUME, qui a réalisé cet enregistrement, réunit : Henri Agnel (Guiterne, Tambourin, Zarb), Pascale Boquet (Luth), Jean-Noël Catrice (Flûtes à bec, Chalemie, Douçaines, Galoubet), John Wright (Violon Renaissance, Alto, Guimbarde) et Sophie Rousseau, qui a composé le programme et assuré la coordination des musiques et des danses.

Les personnes intéressées par cette cassette et par la pratique des danses de la Renaissance peuvent s'adresser à :
Sophie Rousseau
17, rue Hoche
93100 Montreuil
Tél. : (1) 858.33.55

BULLETIN D'ARCHEOLOGIE MUSICALE

Le n° 3 de cet excellent petit bulletin est paru en septembre 1984. Au sommaire, des articles sur les dernières découvertes en particulier un instrument à vent du XIIIe siècle et un des plus ancien orgue connu conservé à jerusalem. Ce bulletin est édité par :
Catherine Homo.
Musée Instrumental-CERDO.
C.N.S.M. 14, rue de Madrid, 75008 Paris. Tél. 293.15.20 poste 376.

Nous sommes heureux d'annoncer la création de la SOCIETE FRANCAISE DE LUTH.
Cette association, ouverte à tous, a pour but la promotion et la diffusion du luth et des instruments voisins, la connaissance de leurs répertoires, leurs factures, leurs pédagogies et d'une manière générale toutes recherches les concernant. Elle se propose d'encourager de surcroît toutes formes de rencontre entre les personnes intéressées.
La publication d'un bulletin de liaison est prévue dans un proche avenir.
Les demandes d'adhésion et de renseignements peuvent être envoyées à l'adresse suivante : SOCIETE FRANCAISE DE LUTH — 48, rue Bargue 75015 - PARIS



Nous vous prions de prendre bonne note des changements intervenus tant dans la dénomination de notre Institut que dans son attache à Metz.
INSTITUT LORRAIN DES MUSIQUES ANCIENNES
57, rue Chamblère
57000 METZ
Tél. (8) 732.01.99

ANNONCES

A vendre : Basson renaissance-Günter Körber, 6000 Frs.
Basson baroque (Copie d'après Dominique Porthaux, Paris XVIIIe siècle), 8000 Frs. Gérard Laplanche 251-33-66.

A vendre : Luth renaisance 7 choeurs-excellente sonorité, 5000 Frs. Tél. : 337-97-08.

A vendre : Très belle guitare baroque. Copie de Voboam par Patrick. Argence. Prix : 8500 Frs avec étuis. Tél. : 589-26-92 et 634-16-49

A vendre : Luth M. Durvie 13 rangs de 1973 avec son étui ; 4500 Frs. Patrick 584-39-94.

A vendre : Magnifique clavecin (copie flamand 2 claviers construit par G.C. Klop, 1978), noir et rouge ; 8', 4', nasal. L : 2,60 m. Prix : 100.000 Frs.
Mme. Marchetti tél. : 16 (75) 52-82-01. ou C. Gonzalez tél. : 634-16-49.

A vendre : Luth 10 choeurs de Michel Cameron (G.B. 1976) 7000 Frs + étui rigide. Tél. : 633-79-87.

A vendre : Luth 11 choeurs, diapason 71 cm. 5000 Frs.
Luth 7 choeurs, diapason 67 cm. 5000 Frs.
Luth 6 choeurs, diapason 60,5 cm. 9000 Frs.
Violon baroque, Français XVIIIe. 8500 Frs. Tél. : 338-67-44 ou 544-40-95.

A vendre : Archiluth d'après Sellas par C. Marcos + étui, 9500 Frs.
Luth baroque étude Durvie + étui, 3000 Frs. Tél. : 16 (1) 566-41-87.

A vendre : Luth renaissance d'après Gerle (8 choeurs) 6000 Frs. Tél. : 16 (1) 671-78-43 ou 16 (75) 46-82-01.

A vendre : Epinette Neupert, 4 octaves, belle caisse merisier. Prix : 15.000 Frs tél. : 329-90-60.

A vendre : Lecteur - Reproducteur de microfilms - fiches Bell & Howell ABR 610 Bimode.
Prix à débattre. Tél. : Hugo Reyne 16 (1) 338.56.45

BIBLIOTHEQUE DE MICROFILMS

NOUVEAUTÉS

316 GORZANIS GIACOMO : Il secondo libro de intavolatura di liuto, Venise 1563 (8) T.I. 6r.

317 GORZANIS GIACOMO : Il terzo libro de intavolatura di liuto, Venise 1564 (2) T.I. 6r.

318 GORZANIS GIACOMO : Opera nova di Lauto, libro quarto 1569 (?) T.I. 6r.

319 VINDELLA FRANCESCO : Intavolatura di liuto, Venise 1546 (17) T.I. 6r.

320 GALILEI VINCENZO : Ms. 6 Libro d'intavolatura di liuto 1584 T.I. 6r (variations sur la romanesca, danses).

321 BERLIN : Ms. 40141 Johann Nauclerus c. 1607-1615 T.F. 7r 153 pages.

322 ABONDANTE GIULIO : Intavolatura di liuto, libro primo, Venise 1546 (1) T.I. 6r.

323 ABONDANTE GIULIO : Intavolatura di liuto, libro secondo, Venise 1548 (1) T.I. 6r.

324 ABONDANTE GIULIO : Il quinto libro de tabolatura da liuto, Venise 1587 (1) T.I. 6r.

325 LEIPZIG : Ms. III 11-64 Kroffganss, Falkenhagen, T.F. 13r. musique de chambre avec luth.

326 LEIPZIG : Ms. II.6.15 livre de luth de A. Dlugorai T.A. 6r.

327 BERLIN (Est) : Mus. Ms. Rust 53 « Tre sonate per il liuto con violino obligato » F.G. Rust 1791.

328 BRUXELLES : Ms. II/275 Cavalcanti Rafaello T.I. 6r.

329 BERLIN (cabinet des Estampes) : *Hamilton Codex*, manuscrit dit « la Réthorique des Dieux », pièces de Denis Gaulthier, gravures d'Abraham Bosse.

330 AMOS CHARLES : Lute practice and lutenist (1500-1750) thèse en anglais 1975.

331 MOE LAURENCE : Dance Music in printed lute tablatures. Thèse en anglais.

Envoi du catalogue complet en écrivant au CAEL.
Permanence téléphonique le Jeudi matin : 663-76-96.

INFORMATION

Comme nous l'écrivions dans la rubrique du numéro précédent, l'achat de microfilms se révèle moins onéreux et aussi beaucoup moins encombrant que les tirages photocopiés. Mais si l'on choisit la solution microfilm, il devient nécessaire d'avoir un appareil de reproduction ; une solution simple consiste à utiliser un agrandisseur photo (quand on en a déjà un) mais il faut se méfier car ce procédé a le grave inconvénient de rayer rapidement les microfilms et de plus il n'est pas très pratique pour la lecture courante. L'idéal est bien entendu un véritable lecteur de microfilm, mais là il n'existe à notre connaissance rien à moins de 4000 Frs (voir M.A. n° 18, page 97). Une troisième solution s'est révélée très fortuitement : c'est le projecteur de diapositives 24 x 36 muni d'un accessoire spécial conçu pour projeter du film non découpé. Là, pas de problème, le film est à l'abri des rayures et la qualité de reproduction impeccable, vu les possibilités d'agrandissement. Avantage décisif, le coût de l'ensemble projecteur + accessoire est très inférieur au lecteur de microfilm. Deux marques offrent cette solution : LIESEGAN et KINDERMANN, qui proposent des projecteurs à partir d'environ 700 Frs avec objectif. L'accessoire pour film non découpé coûte 495 Frs chez KINDERMANN (réf. 1964, prix FNAC Janvier 85). Attention, l'accessoire ne semble pas adaptable sur d'autres marques de projecteurs. A ce prix, l'achat de microfilms devient vraiment très abordable.

Dans les hauts lieux du baroque portugais
Province du Tras Os Montes

FESTIVAL DE MUSIQUE ANCIENNE
10-21 Août 1985

Schütz — Bach — Handel — Scarlatti
Vilancicoes portugaises

COURS DE MUSIQUE BAROQUE
8-21 Août 1985

Max van Egmond, chant
Crispian Steele-Perkins, trompette
Philippe Suzanne, traverso
Marie Leonhardt, violon, alto
David Reichenberg, hautbois
Michael Feves, violoncelle
Robert Woolley, clavecin

FUNDACAO DA CASA DE MATEUS
Vila Real

Renseignements et inscriptions :
Mme. S. de Mendia,
Rua Ric. Esperito Santo, 31.
1200 Lisbonne - Tél. : 1-607724

CAEL
MUSIQUE ANCIENNE

Des cours hebdomadaires :

— Clavecin
— Luth et Théorbe
— Flûte baroque
— Viole de Gambe
— Atelier vocal

Atelier de Lutherie hebdomadaire :

— Ouvert aux amateurs ;
construire un instrument
de son choix, dans les règles,
en prenant son temps.

Une revue :

MUSIQUE
ANCIENNE

Une filmothèque :

350 microfilms de manuscrits
ou éditions du XVIe au XVIIIe siècle
reproductibles à la demande.
(catalogue sur demande)

Organisation de concerts :

Saison 1985, dix concerts

CAEL MUSIQUE ANCIENNE
6 chemin du Tennis
92340 BOURG la REINE
Tél. : 663.76.96

TREE EDITION

Brunhildenstraße 20
D-8000 München 19

*** *METHOD FOR THE RENAISSANCE LUTE by Stefan Lundgren*
The method id based on historical lute technique and uses only Renaissance music.127 exercises and pieces lead the student step by step from the first strokes on open strings to the performance of the music of Francesco da Milano,John Dowland and other composers.In French tablature with an introduction to Italian tablature.With illustrations.Text in both English and German. 48.-DM

*** *30 EASY PIECES FOR THE RENAISSANCE LUTE edited by Douglas Alton Smith*
German,English,Italian and Flemish pieces for the beginner in French tab. With advice for practising and comments on the music in English and German. 26.-DM

*** *THE TREE RENAISSANCE LUTE BOOKE edited by Albert Reyerman*
A selection of 24 solo lute pieces from various sources written in French tablature.The pieces are grouped according to key and tempo and are thus suitable to be used in a concert program.Difficulty:middle. 26.-DM

*** *MICHELANGELO GALILEI:IL PRIMO LIBRO D'INTAVOLATURA DI LIUTO , 1620.*
A reproduction of the original edition,Munich 1620.Michelangelo,a brother of Galileo Galilei,was a lutenist at the court in Munich.The music in this book comprises 12 SONATE for a 10-course lute.With an introduction (engl./german)by Douglas Alton Smith.French tablature. 48.-DM

*** *NICOLAS VALLET : PIECES FOR 4 LUTES edited by Anne Bailes*
Although Vallet's solo lute music has long been available,this is the first modern edition of his delightful quartets.Mistakes and inconsistencies have been corrected and it is hoped that this performing edition meet the demand of those interested in lute ensemble music, French tablature. 26.-DM

*** *GIOVANNI NAUWACH:LIBRO PRIMO DIE ARIE...1623,edited by Konrad Junghänel*
This edition comprises 12 beautiful songs in Italian and consists of two parts: a complete facsimile of the original edition,Dresden 1623,and a book containing the basso continuo part,written out in French tablature for a lute tuned to g'.These songs are also suitable for the performance by instruments without voice. 48.-DM

*** *WILLEM DE FESCH : SONATA FOR FLUTE AND LUTE in G-major*
1687 - 1761 edited by Albert Reyerman
The present sonata by the Dutch composer was originally written for FLUTE or VIOLIN COL BASSO PER L'ORGANO.For our performing edition the continuo part has been written out in French tab. for a lute tuned to g'. 18.-DM

*** *GREENSLEEVES TO A GROUND 17th century, edited by Albert Reyerman*
Facsimile of the GREENSLEEVES divisions for recorder with a simple ground for lute,guitar or cembalo. 12.-DM

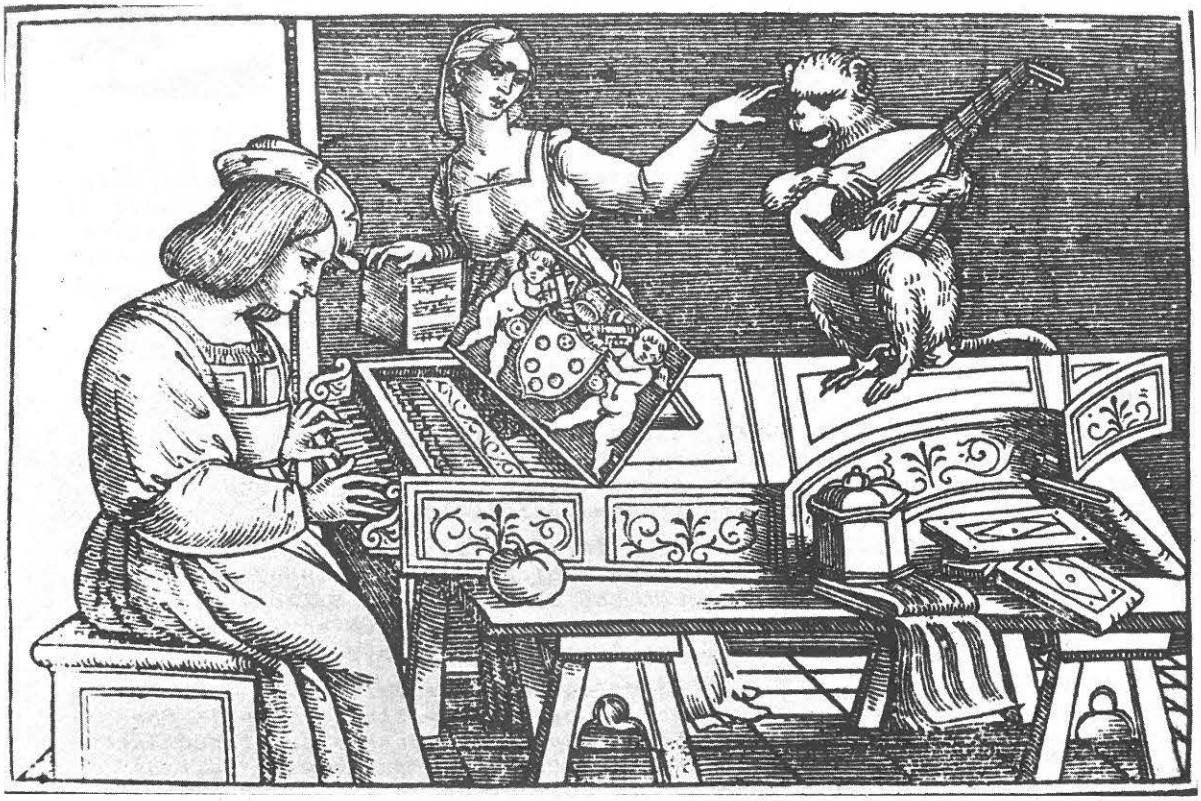
*** *32 EASY PIECES FOR THE BAROQUE LUTE edited by Anthony Bailes*
32 pieces for Baroque lute in French tablature.With an introduction and commentary ind English and German.This collection is intended for those beginning to play baroque music and has been so selected that all pieces are playable on a lute with 11 or 13 courses. 29.-DM

*** *J.J.FROBERGER:SUITE G-MINOR FOR BAROQUE LUTE edited by Georg Lukes*
From the harpsichord suite in b-minor intabulated for Baroque lute into French tbalature.With an introduction by Albert Reyerman. 14.-DM

*** *THE TREE LUTE DUET BOOKE edited by Albert Reyerman*
Collected from various sources of the Renaissance period.The 12 duets range from fairly English pieces to Piccinini's famous TOCCATA A DUE LIUTI.No page-turning necessary during a piece.All duets are written in French tablature.Each player has his own part book. 38.-DM

SEND YOUR ORDER DIRECTLY TO *TREE-EDITION*
BRUNHILDENSTR.20
D-8000 MÜNCHEN 19
WEST-GERMANY

Joël Dugot *Luthier*



LUTHS - ARCHILUTHS - THEORBES

GUITARES ANCIENNES (XVIe, XVIIe et XVIIIe) - VIHUELAS

Décoration, matériaux et construction de haute authenticité.

Fabrication sur commande, restauration.

Joël Dugot, 42 rue Gounod - 92210 Saint-Cloud, France - Tél. : 602.68.76

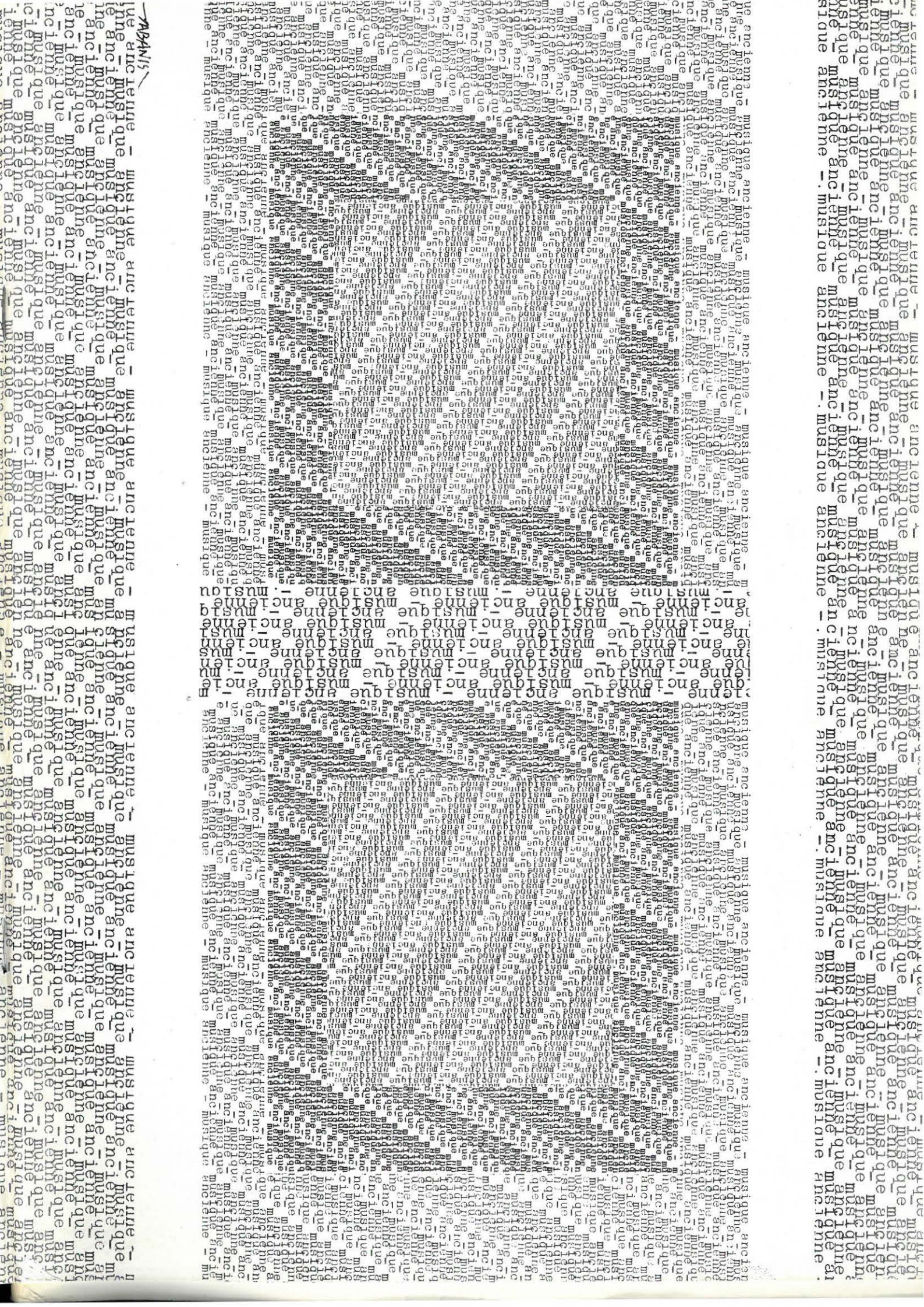
ancienne musique

FORMULAIRE D'ABONNEMENT, 1 an (2 numéros)

France : 120 F / Etranger : 150 F

Je m'abonne à Musique Ancienne

Nom : ..... Prénom : .....
Adresse : ..... rue .....
Code postal : ..... Ville .....
Pays : .....
Téléphone : .....

Ci-joint mon règlement par : ☐ Chèque bancaire
(à l'ordre du CAEL) : ☐ CCP
: ☐ Mandat lettre

A retourner au CAEL, service abonnements, 6, Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.