

# Musique Ancienne

ISSN.0182.9653

N° 5 Revue trimestrielle

42340



**Le psaltérion,  
recherche  
iconographique.**

**La renaissance de  
la musique ancienne  
en Italie.**



# Musique Ancienne

N° 5, AVRIL, MAI, JUIN.

Paraît quatre fois par an : les 1<sup>er</sup> janvier, 1<sup>er</sup> avril, 1<sup>er</sup> juillet, 1<sup>er</sup> octobre.

Publication du CAEL, 6, chemin du tennis, 92340, Bourg-la-Reine.

VENTE : Au CAEL, 1 numéro 18 F.

U.S.A., CANADA :

AARON SKITRI  
280 Wellsley Str East  
App : 2 505 TORONTO  
M4X1G7 ONTARIO CANADA.

ABONNEMENT : 1 an (4 numéros),

France : 60 F

Autres pays d'Europe : 80 F

PUBLICITE : Pour toute insertion publicitaire, s'adresser au CAEL (Service publicité) 6, chemin du tennis, 92340, Bourg-la-Reine. Tél. : 663.76.96.

BUREAU DE REDACTION :

Centre Animation Expression Loisir, 6, chemin du Tennis, 92340, Bourg-la-Reine. Tél. : 663.76.96.

Responsable de la publication :

Joël Dugot.

Comité de rédaction :

Jean Amand  
Claudette Duplan  
Charles Besnainou  
Gérard Geay  
Terence Waterhouse

Documentation :

Alain Pougetoux

Service photo :

Robert Pichard

Maquette :

Mathias Durvie

Composition :

Atelier I.D., 9, rue d'Alembert, 75014 Paris

Impression :

Bernard Duval, Mairie de Bourg-la-Reine.

page

---

4 LE TRAITÉ DE LUTH DE MISS MARY BURWELL.  
*Traduit par Terence Waterhouse*

---

24 LE PSALTÉRION, RECHERCHE ICONOGRAPHIQUE.  
*Par Claude Lapointe*

---

40 LA RENAISSANCE DE LA MUSIQUE ANCIENNE  
EN ITALIE. *Par Angelo Zaniol*

---

44 Courrier

Stages

Concerts

Revues

Petites annonces



CENTRE  
D'ANIMATION  
EXPRESSION

6, Chemin du Tennis, 92340

Notre couverture :

Joueurs de psaltérion, illustrant le manuscrit des  
"Cantigas de Santa-Maria"  
Fig. 9 de l'article de Claude Lapointe).

**LE TRAITE DE LUTH  
DE MISS MARY  
BURWELL. *(fin)***





*Traduit par Terence Waterhouse.*

## CHAPITRE XI

### DU PROGRES ET COMMENT ATTEINDRE A LA PERFECTION SUR LE LUTH

#### 1ère Section

**Q**UAND vous vous êtes bien fait la main sur le luth, c'est à dire que vous avez joué pendant deux ou trois ans toutes sortes de leçons difficiles sur toutes sortes d'accords différents, il ne faut, pour atteindre à la perfection du jeu, ni courir d'un maître à un autre, ni se laisser persuader par le maître avec qui vous avez commencé qu'il est le meilleur maître du monde. Il peut l'être effectivement, mais il faut comprendre pourquoi. Chez les dessinateurs et les peintres par exemple, certains excellent dans le dessin, qui est à la base de tout, d'autres dans le mélange des couleurs, d'autres dans les draperies, d'autres dans les nus ; les uns sont doués pour une chose, les autres pour d'autres. Ainsi dans le domaine du luth, certains qui jouent mal et qui composent encore plus mal, sont préférables au meilleur luthiste qui soit pour débiter un élève. Certains sont bons pour faire progresser un élève, d'autres uniquement pour son perfectionnement. Un élève doit savoir choisir ses maîtres au fur et à mesure qu'il s'améliore, et ne jamais croire qu'un seul homme est capable d'enseigner à tous les niveaux, car un excellent joueur ne voudrait pas se donner la peine d'enseigner à un débutant.

Puis, il faut vouloir jouer une suite, ou deux suites au maximum, vraiment bien, c'est à dire ne pas faire trop de leçons, mais travailler ces suites trois ou quatre mois, en demandant souvent au maître qu'il les joue, et en écoutant les meilleurs élèves les jouer.

Pour rendre les doigts prestes, il est bon de travailler une heure le matin, quelques traits avec le pouce et l'index, quelques préludes difficiles et rapides et quelques variations, et ceci sur un luth assez grand, avec une action assez haute, et les cordes assez tendues. Travailler sur un tel instrument renforce les mains et permet de jouer admirablement bien sur un luth plus facile à jouer. Cependant, quand on a atteint la perfection du jeu, il est préférable de toujours jouer sur le même instrument, avec des cordes à la bonne tension, car on joue mieux sur un instrument que l'on connaît bien.

Il est préférable de ne pas enseigner et de se trouver un mécène, si on ne peut vivre sans travailler.

Il n'y a rien qui gâche l'oreille et qui agace le maître plus qu'un élève "gratteur".

L'élève doit se consacrer à la composition de leçons mais ne rien jouer de ce qu'il écrit, même si les leçons sont estimées par des gens de connaissance. (1)

Entre temps l'élève devrait discuter avec les meilleurs maîtres de musique, les meilleurs compositeurs et les meilleurs exécutants en choisissant ce qu'il y a de mieux chez chacun pour en faire sa propre méthode qui ne ressemblera à aucune des méthodes imitées jusqu'alors. Si vous trouvez que vos leçons ne sont pas appréciées il ne faut pas en tomber amoureux, comme font les mères avec leurs petits peu attirants, mais suivre les conseils des hommes de connaissance qui ne sont pas flatteurs et abandonner la composition pour aller voir un de ces excellents maîtres, qu'il faut supplier pour l'entendre jouer et obtenir qu'il donne ses leçons. Ensuite, en jouant ces leçons l'élève doit éviter toute considération de lui-même, et jouer les dites leçons comme le fait leur auteur, sans changer ni rajouter quoi que ce soit de sa propre invention, car s'il fait ceci, il fera tort aux auteurs et on le prendra pour un vaniteux qui se croit plus spirituel que celui dont il est content d'emprunter les créations. (2)

1. Nous rajoutons 'même', car la phrase originale n'a pas de signification sans ce mot.

2. Ce paragraphe est très intéressant : elle nous indique qu'à cette époque la création personnelle était très importante : - polémique dont nous avons l'intention de parler dans ces colonnes.

### 2ème Section

Si vous ne savez pas faire des préludes, il faut apprendre beaucoup de préludes d'autres personnes, et ensuite, quand vous jouez devant des gens, prendre un bout dans un prélude, un bout dans un autre pour que le public ait l'impression que vous improvisiez votre propre prélude.

Ayant préparé vos auditeurs par un prélude ou quelques accords, ce que nous appelons "sentir" le luth pour savoir s'il est parfaitement accordé, il faut commencer avec les leçons les plus graves et les plus mélodiques. Il est préférable de jouer dans une salle lambrissée qui ne contient point de meubles, et, si possible, devant trois ou quatre auditeurs seulement (*sic !*) car le bruit d'une souris gêne pour cette musique.

### 3ème Section

La plupart des maîtres excellents sont grincheux et fantasques, ce qui fait qu'ils sont les plus recherchés, exactement comme chez une belle femme la cruauté enflamme le cœur d'un amant. Cependant il faut être un excellent homme pour pouvoir faire cela. Un maître ordinaire doit avoir d'autres façons de se faire estimer : il ne faut pas jouer en la compagnie de débauchés, et le maître même doit se modérer — ainsi les Italiens appellent une personne avec de bonnes qualités "virtuosus" ou "virtuosa" d'après la phrase des Evangiles qui dit que la connaissance n'entre pas dans l'âme malsaine. Nous avons également observé que la pierre des philosophes n'était donnée qu'aux hommes de vie saine. D'ailleurs l'excès de vin et de femmes affaiblit les muscles et fait trembler la main.

## CHAPITRE XII

### DE LA MESURE

#### Première Section.

Si ce sont les oiseaux qui en premier lieu nous ont enseigné la musique, nous avons certainement beaucoup raffiné cet art par la mesure et d'autres règles que nous joignons à cette science naturelle.

L'harmonie des astres célestes nous a enseigné la mesure. Nous essayons d'en imiter la justesse et l'égalité de mouvement, sans lesquelles il n'y a d'harmonie ni dans le Ciel ni dans la musique. Ainsi, nous voyons avec quelle justesse les planètes se déplacent, et bien que le soleil se meuve avec une rapidité incompréhensible pour nous, il n'est jamais en retard d'une minute par rapport à l'horaire que Dieu le Tout Puissant lui a imposé pour faire la lumière du jour et les diverses saisons. Si, par sa disparition il nous amène la nuit, c'est seulement une progression chromatique dans sa musique, ce que les italiens appellent une "durezza", c'est à dire, quelque chose de dure pour l'oreille que l'on adoucit par les notes suivantes. C'est une musique fort délicate et raffinée où la lumière nous paraît d'autant plus merveilleuse après l'obscurité de la nuit.

Les étoiles qui en apparence se déplacent confusément gardent néanmoins un rythme régulier et la cadence ou trillo que l'on voit dans leur feu étincelant a une justesse perpétuelle. Leur multiplicité représente très bien les cordes si nombreuses du luth qui produisent sans confusion tant de beaux accords et d'harmonie. Sans mesure, une mélodie bien écrite n'a pas d'harmonie ; ce n'est qu'un bruit d'oiseaux, une beauté morte qui ne peut rien animer. Il faut donc pour bien jouer garder la mesure exacte.

#### Deuxième Section

On bat la mesure ou le temps de deux façons différentes : on peut battre la première de trois noires vers le bas, et la première des trois noires suivantes vers le haut ce qui est la mesure d'une courante. Ou bien battre trois noires vers le haut et trois noires vers le bas. Nous appelons ceci battre la mesure lentement ou pres-tement. (3). On peut faire de même dans une sarabande car la mesure d'une sarabande est la même que celle d'une courante.

Dans une Pavane, une Allemande ou une gigue, il faut battre vers le bas et vers le haut dans chaque mesure, car la mesure est faite de quatre noires. Veillez à battre les deux premières noires vers le bas et les deux dernières vers le haut.

En jouant du luth nous battons généralement la mesure avec le pied, mais dans un "consort", on la bat avec le manche du théorbe et tout le monde doit le regarder et suivre son mouvement en jouant, pour que tous gardent la même mesure. Quand on joue en solo, on peut prendre quelques libertés, car on n'a personne à suivre. On peut choisir un temps plus ou moins rapide, et de plus donner un peu

3. Notre interprétation. Le texte est très vague et nous le présentons ici en invitant à d'autres interprétations :

*"You beat the measure or time two several ways, you may beat and rise if you will upon three crotchets which is the measure of a coranto or rise upon three crotchets and beat upon the next three crotchets we call that beating of the measure nimbly or slowly."* (Orthographe moderne, ponctuation originale.)

plus de temps aux agréments, comme quand on marche tout seul on marche à la cadence qui nous plaît, mais si vous êtes en compagnie de quelqu'un d'autre, il faut respecter le pas de votre compagnon ; autrement vous transgressez les règles de la civilité, et vous brisez l'harmonie de la conversation.

### Troisième Section

En plus de tout ceci, nous avons ce que nous appelons l'âme du luth : le style et le chant de l'instrument. Ces choses ne peuvent s'enseigner ; elles sont mieux apprises par l'oreille en entendant ceux qui jouent bien. Cependant nous donnerons quelques règles avec des explications. On apprend cet art en divisant les accords, c'est à dire en prenant la moitié d'une note pour la donner à la note suivante, ceci rend le jeu du luth plus aéré et sautillant. Il est très utile d'écouter les violonistes et les chanteurs pour apprendre cette vitalité et cette douceur que nous avons appelées l'âme du luth. En ce qui concerne les valeurs des notes et les différentes sortes de mesures, vous les trouvez au chapitre 7 avec l'analyse d'une leçon, et ainsi, de ces choses vous avez une connaissance parfaite.

#### Comment jouer une leçon avec un bon style.

Fig. 1



Vous avez ici six croches ; or, si vous voulez jouer ces croches avec un bon style, faites en sorte que le 'd' du sixième chœur (do) devienne une croche pointée, pour qu'ensuite le 'a' du cinquième chœur (ré) devienne une double croche, et ainsi de suite avec les deux autres paires de croches, comme vous voyez dans l'exemple suivant :

Fig. 2



Diviser un accord de la façon suivante :

Fig. 3

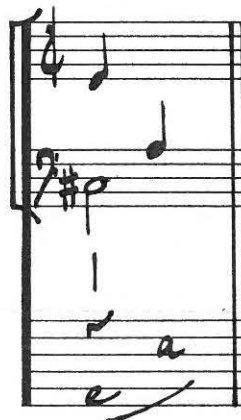


Fig. 3

Il n'y a ici que deux temps, et chaque temps est une noire. Il faut en faire deux croches et une noire en divisant le premier accord, c'est à dire qu'il faut jouer d'abord le 'e' sur le sixième chœur (do dièse) et ensuite le 'r' du deuxième chœur (mi). Vous pouvez également faire une croche pointée du 'e' sur le sixième chœur et une double croche du 'r' sur le deuxième. (4)

4. Ceci correspond exactement aux indications de Perrine. (Voir "Musique Ancienne" N° 2.)

## CHAPITRE XIII

### DE L'UTILITÉ DU LUTH ET DE SES AVANTAGES

#### Première Section

Le luth est sans contradiction possible le roi des instruments. Il est à lui tout seul un petit orchestre. Le luth donne à des choses muettes et inanimées une âme qui semble avoir le pouvoir de raisonner. Cette âme, c'est le maître qui la crée en interprétant par sa pensée et son expression toute sorte de thèmes. C'est un compagnon fidèle et commode qui veille dans les ténèbres et quand la nature n'est que silence, il en bannit l'horreur et l'inquiétude par ses sonorités douces et plaisantes.

Certaines fables de l'Antiquité païenne nous ont dépeint le pouvoir du luth sur les passions les plus violentes et les choses les plus troublantes. Ainsi quand Orphée descend aux Enfers en jouant de son luth — un instrument encore imparfait — il ensorcelle les démons, arrête les tourments des damnés et arrache à leur pouvoir sa très chère épouse pour qu'elle puisse encore se réjouir de la lumière du jour.

Dans les Evangiles également, nous voyons David qui grâce à sa harpe, un instrument très proche du luth, détourne les esprits du mal de l'âme de Saul. Nous ne mettons pas cette vérité en doute et cela devrait nous aider à croire que le luth est capable de soulager les passions telles que la colère, la douleur et les peines dûes à la maladie et aux blessures. Egalement le luth peut tromper l'impatience et même la faim quand un excès de bile nous empêche de manger, ce qui nous rend grincheux et déplaisant.

Cette harmonie céleste qui monte au cerveau comme une rosée intellectuelle en humidifie avec douceur la chaleur et la sécheresse. Si, au contraire, il y a trop d'humidité et de vapeurs terrestres, cette harmonie les dissipe et les sèche par son activité mélodieuse qui produit un feu subtil. Ainsi l'esprit est éclairci car il est purgé de toutes les vapeurs noirâtres dont les pérégrinations sont stabilisées. Il s'en suit que cette harmonie met les facultés de l'âme dans le droit chemin, en les rendant parfaites.

Si le cœur est fermé, elle l'ouvre, et s'il est trop ouvert, elle le ferme gentiment pour garder toute la douceur que le luth inspire dans ses recoins sensibles. C'est ainsi que la douleur est bannie du cœur, et si le cœur est assez fort pour ne pas perdre la douce inspiration du luth, il se nourrira d'une alimentation tellement favorable, qu'il perdra toute amertume en rejetant tout ce qui est vénéneux. Cette harmonie adoucit les cœurs durs et en chasse la cruauté et la haine pour y installer la compassion et l'amour. Nous lisons au sujet d'Alexandre, un prince très emporté et facilement mené par les passions, qu'après une bataille, quand son sang bouillonnait, il ne trouvait aucun remède pour se calmer que d'écouter de la musique d'instruments doux qui ressemblaient au luth.

#### Deuxième Section

En ce qui concerne les diverses parties du corps, le luth a un grand avantage sur les autres instruments, et s'il n'améliore pas les parties du corps, au moins il met en évidence leur beauté et donne à ceux qui en jouent tout ce que l'art peut ajouter à la nature. Toutes les actions que l'on accomplit en jouant sont belles, la tenue est modeste, libre et galante, et ne gêne pas la société. La forme de l'instrument n'entraîne pas de difficultés, et là où les autres instruments contraignent le corps, le luth le met dans une posture avantageuse. Quand on joue du virginal par exemple, on tourne le dos à ses auditeurs ; avec la viole, on s'emmêle les bras et les jambes en les ouvrant tout grand, ce qui ne sied point à l'homme, et encore moins à la femme.

La beauté du bras, de la main et du cou est tout à son avantage quand on joue du luth. On n'utilise les yeux que pour regarder la compagnie, mais l'on peut marcher et danser et parler, (*sic*) et en général distraire sa pensée très agréablement.

Le luth est un interprète modeste de nos pensées et de nos passions pour ceux qui comprennent son langage. Avec son aide, on peut lire dans le cœur d'une autre personne. On peut également exprimer la colère, la pitié, la haine, le mépris, l'amour, la douleur, la joie, et on peut provoquer l'espoir et le désespoir. Aussi, ceux qui ont la grâce d'élever leur esprit à la contemplation de choses célestes, trouveront que cette harmonie contribue à élever notre âme si haut qu'elle se fonde à l'amour Divin.

Rien ne représente mieux les ensembles de chœurs angéliques, et ne donne un meilleur avant-goût des joies divines qu'apporte le mariage. Combien de céliba-



taires a-t-on vu se lier par le moyen de cette harmonie agréable, combien de personnes des deux sexes se sont laissées attirer par les charmes de ses mélodies douces, sans s'occuper des questions de fortune et de beauté. Certaines personnes ont cru qu'elles auraient un ange incarné si elles se liaient en mariage à une personne possédant les rares qualités d'un maître de luth.



## CHAPITRE XIV

### DES ENTHOUSIASMES ET DES RAVISSEMENTS DU LUTH

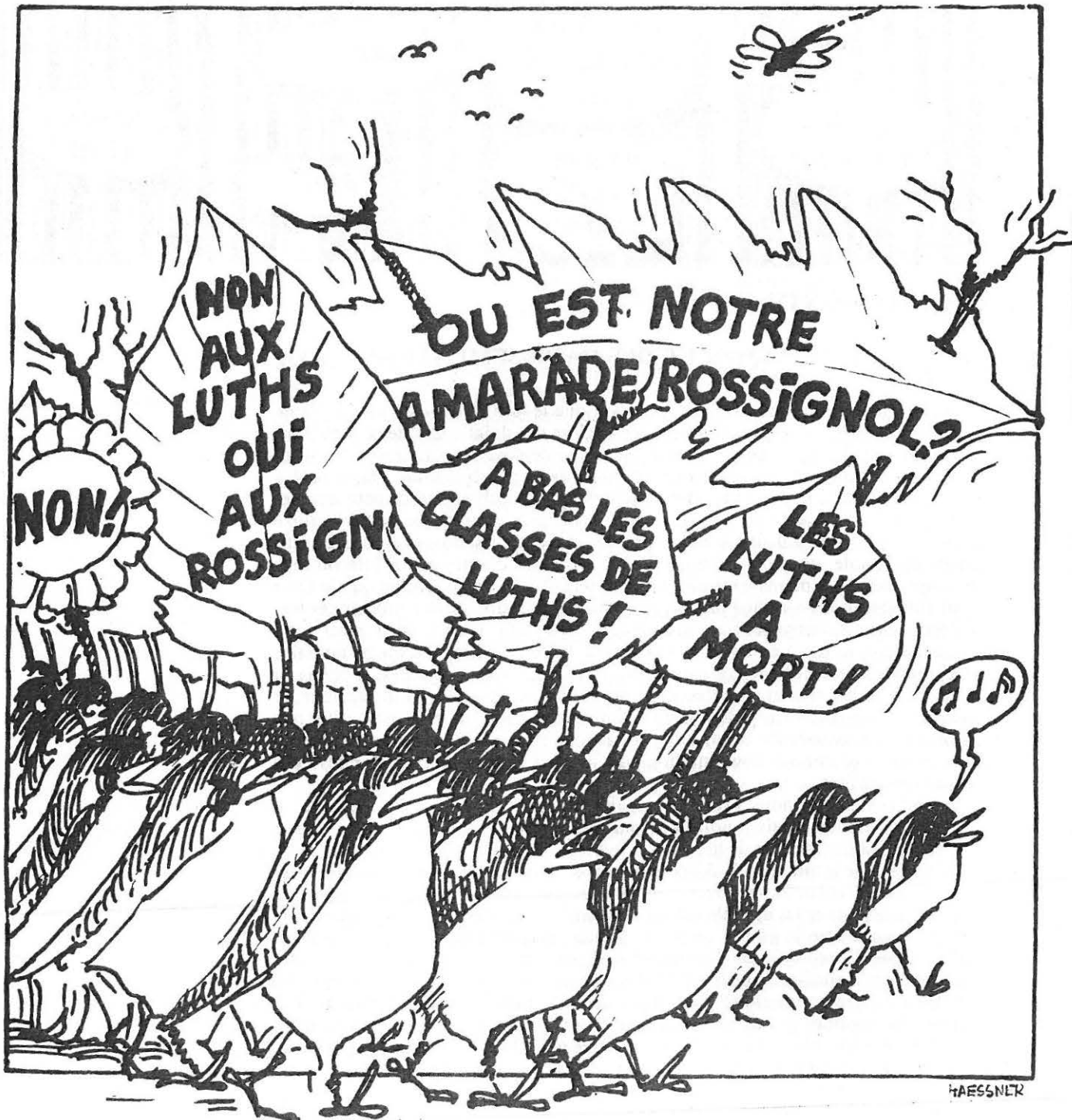
De tous les Arts que je connaisse, il n'y a que le luth qui ravisse autant l'âme par l'oreille, et les yeux par la rapidité et l'agilité des doigts. Ces deux sens étant les ministres principaux de notre âme, cet art se déploie dans toutes les facultés de l'âme, qui se trouve complètement remplie de ce plaisir céleste, plaisir tout à fait conforme à sa nature. En effet, il semble que le luth ait été inventé uniquement pour l'usage de l'âme car elle est très vite lasse et rassasiée de toute autre chose que le luth. D'ailleurs, si nous considérons toutes les œuvres et tous les artisanats du monde, nous trouvons qu'il n'en existe pas d'autre que le luth où tous les doigts des deux mains sont absolument nécessaires, car il semble que le Dieu Tout Puissant nous a donné dix doigts pour nous rendre aptes à animer cet instrument divin. Inversement, le luth semble avoir été inventé pour nous faire admirer l'œuvre de Dieu en ce qui concerne la composition du corps humain, avec ces dix petits membres que sont les doigts et qui sont si rapides, si précis, si forts, si sensibles, si bien articulés qu'ils arrivent à faire un concert de musique, et à exprimer une telle variété de sonorités douces d'un bout de bois sec et d'un peu de boyau de mouton. En effet, il n'y a pas meilleur compagnon que le luth qui nous reconforte en nous donnant du plaisir jusqu'à la mort ; j'entends plaisir des choses transitoires.

Quand la vieillesse nous a rendu incapable d'apprécier les plaisirs de la vie, et que tout le monde délaisse notre compagnie à cause de nos infirmités ; quand notre cécité nous empêche de lire, que la faiblesse de nos jambes nous empêche de marcher, et que le manque de dents nous empêche de parler, alors les doigts et les oreilles restent capables de jouer et d'écouter du luth pour charmer, comme le cygne, les assauts et les appréhensions de la mort. Car c'est une chose admirable et bien connue que la goutte ne prend jamais les doigts de ceux qui jouent du luth, et que l'harmonie de l'instrument dissipe et fait disparaître les causes majeures de la surdité. Ainsi, on ne devient jamais sourd aussi longtemps que l'on est en assez bonne santé pour jouer du luth. Les effets admirables du luth rendent les hommes qui en jouent tellement amoureux, que quand ils entendent une leçon qui leur plaît ils ne sont contents que quand ils l'ont en leur possession, et trouvent que c'est très bien dépenser leur argent que d'acquérir un trésor pareil.

Même les bêtes qui ont quelque affinité avec cette harmonie divine se laissent ensorceler par tant de choses ravissantes, au point qu'elles oublient leurs instincts naturels au profit d'autres plaisirs. C'est la mort du rossignol, qui a inspiré à des poètes illustres d'excellents vers.

Pendant la chaleur du printemps, un luthiste illustre jouait de son instrument au pied d'un arbre dans l'obscurité d'un bosquet, quand un rossignol, qui avait appris à chanter tout seul, se sentant provoqué par cette harmonie céleste, décide de relever le défi et d'entrer en combat avec l'instrument infatigable. Le rossignol répondait aux sons agréables du luth en essayant de faire mieux et, tellement décidé de ne pas céder le premier, il éclata et tomba, raide mort au pied de son vainqueur, reconnaissant par sa défaite que l'art de l'homme, soutenu par la lumière du ciel dépasse les merveilles de la nature.

Le Vieux Gauthier, Sieur de Nesves, de qui nous avons déjà parlé, était si avare de ses leçons, que le célèbre Cardinal de Richelieu (qui savait jouer du luth) n'est jamais arrivé à le faire venir à la Cour, parce que Richelieu avait abusé de sa bonne Dame, la Reine Mère. Une fois, il fut très gentil et donna une courante à son cousin Gauthier de Paris.



## CHAPITRE XV

### DE L'ART DE COMPOSER DES LEÇONS POUR LE LUTH

La musique se compose de quatre parties : La Basse, le ténor, le contre-ténor ("Meane") et le soprano. Ces quatre parties ressemblent aux quatre éléments naturels. La basse est la terre, la fondation des trois autres parties, le ténor est comme l'eau, le contre-ténor comme l'air et le soprano est le feu.

Le luth peut rendre ces quatre parties, et même plus. A partir du sixième chœur qui est la basse, le cinquième et le quatrième chœur sont les ténors, le troisième et le second les contre-ténors, et la chanterelle la seprano.

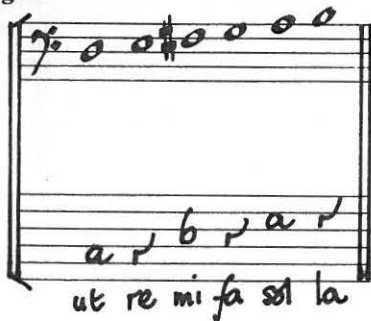
La chose la plus importante de votre composition est le chant, c'est à dire le soprano. Ceci est le sujet ou thème de votre leçon, que votre fantaisie vous inspirera. Exceller dans la construction d'une bonne mélodie est un don de Dieu le Tout-Puissant. Quand votre mélodie est faite, c'est chose facile d'y ajouter les autres parties si vous avez sous les doigts beaucoup d'autres compositions qui observent les règles de la musique. Nous parlerons de ceci plus tard.

Il est à remarquer que les deuxième, troisième et quatrième chœurs peuvent être la partie aigue de la mélodie si on commence dans le très grave ; ainsi les grosses basses sont les basses et les chœurs suivants (*non spécifiés*) le ténor et le contre-ténor.

Donc, quand vous mettez votre leçon en tablature pour le luth, ou si vous transcrivez une pièce qui appartient à un autre instrument, il faut regarder la note la plus haute et la note la plus basse et mettre votre leçon dans une tonalité qui correspond, car on trouve sur chaque chœur le Gamut (5) par bémol et par bécarre et on le fait uniquement en appuyant sur les frettes, bien que certains montent le onzième, le huitième, le quatrième et le premier chœur d'un demi-ton pour pouvoir jouer par bécarre. Il est aussi possible de faire le Gamut de chœur en chœur sur les basses à vide, et du cinquième chœur à la chanterelle en appuyant sur les frettes comme dans les exemples suivants :

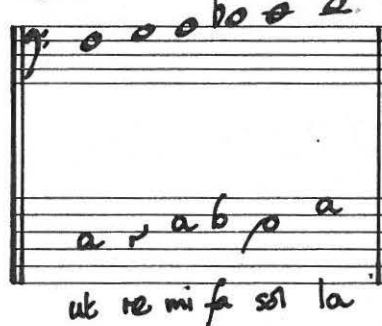
Le Gamut commençant sur le cinquième chœur :

Fig. 1



Le Gamut commençant sur le quatrième chœur :

Fig. 2



Parmi toutes les choses qui font un musicien, la plus nécessaire et la plus utile est la connaissance exacte de la tonalité, du mode ou du ton (car tous ces termes signifient la même chose) et leurs limites, car une mélodie ne peut avoir de grâce ni de douceur si elle ne s'inscrit pas dans sa propre tonalité, sans déborder dans des tonalités étrangères qui n'ont point d'affinités avec le caractère de la mélodie. J'ai déjà suffisamment parlé des modes et je vous renvoie à ce que j'ai déjà dit.

Si vous passez de bémol en bécarre, il faut le faire avec beaucoup d'art en faisant la résolution sur la note suivante comme dans cet exemple :

Fig. 3



5. Pour une discussion du système de solmisation voir : Robert Donnington "The Interpretation of Early Music" Faber 1974.

De même façon que, quand il y a plusieurs instruments, on commence par une voix en y rajoutant les autres au fur et à mesure, vous pouvez sur le luth commencer l'air par n'importe laquelle des parties et rajouter les autres une par une, en allant parfois même jusqu'à cinq parties. Dans une bonne chanson ou air, la basse peut parfois chanter à la place du soprano, comme dans cet exemple :

Fig. 4

Ici vous voyez que le soprano et le contre-ténor commencent le morceau, ensuite on ajoute la basse, puis encore une fois le soprano et le contre-ténor ce qui nous amène jusqu'à la onzième basse. Mais avant d'aller plus loin, regardons les consonnances de ces parties et les distinctions qu'il y a entre elles. Commençons par le premier accord.

#### Examen des parties

Fig. 5

Le 'a' du troisième chœur fait une tierce avec le 'a' du quatrième chœur et vice versa.

Fig. 6

Ensuite vient la huitième basse qui fait également une tierce avec l'aigu, mais avec une octave en plus. (10ème)

Fig. 7

Ces deux 'a' qui suivent sont pareils que les deux premiers.

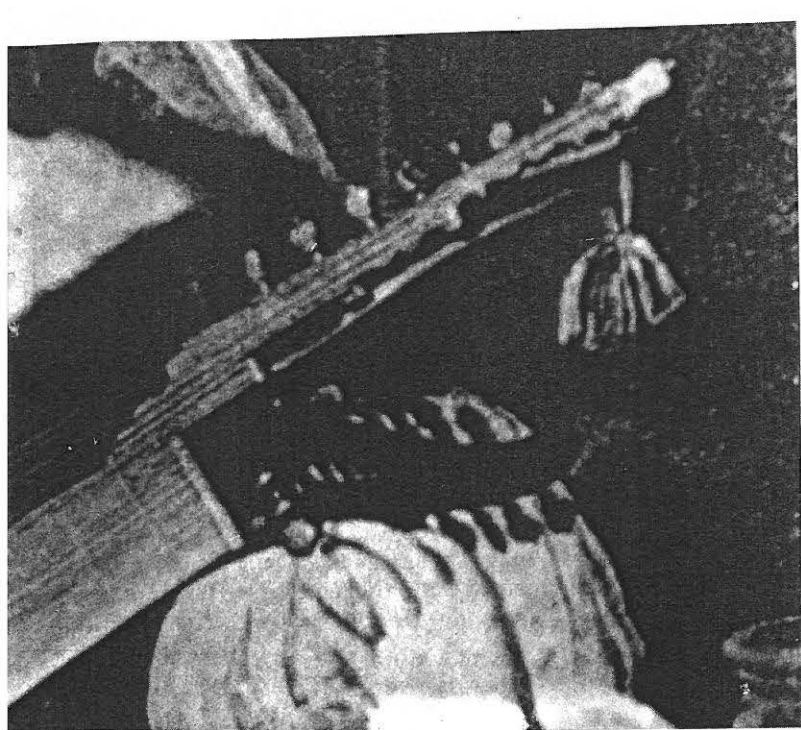
Fig. 8

Maintenant la septième basse entre, et c'est la basse pour l'accord suivant. Elle fait, avec une octave en plus, une tierce avec l'aigu, qui est le 'b' du troisième chœur, (C'est à dire une 10ème.) et ce même 'b' fait une tierce avec le 'r' du quatrième chœur. C'est à dire que le 'b' du troisième chœur est trois notes plus haut que le 'r' du quatrième chœur. Ainsi, en chantant Ut sur le 'r' du quatrième vous chanterez Mi sur le 'b' du troisième.

Fig. 9

Cet exemple est exactement pareil que celui qui précède.

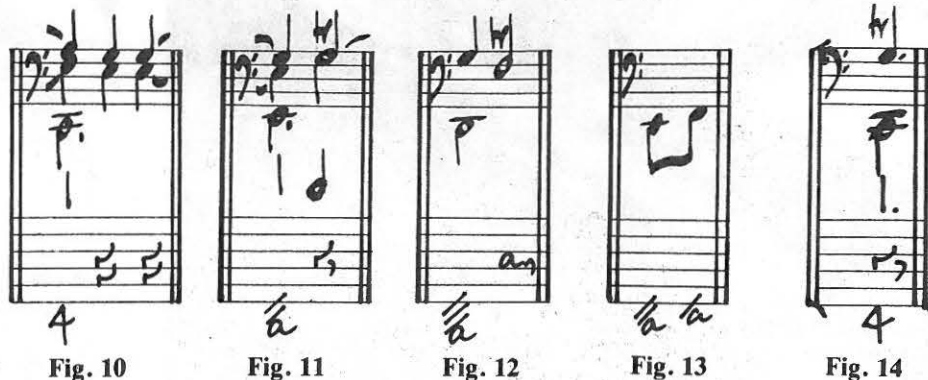




F. Van Mieris.  
"La leçon de musique"  
(Kgl galerie DRESDE) ;  
Cl. GIRAUDON.

Van Mieris le Vieux.  
"Le déjeuner"  
(Buckingham Palace, LONDRES)  
Cl. GIRAUDON.





**Fig. 10**

Ensuite nous avons la onzième basse, qui est la basse aux deux 'r', l'un sur le quatrième chœur, et l'autre sur le cinquième. Cette onzième basse fait une quinte plus une octave avec le 'r' du quatrième chœur (12ème), et les deux 'r' font une tierce entre eux.

**Fig. 11**

Cette neuvième basse fait une tierce avec le 'r' sur le quatrième chœur. Ainsi, en chantant Mi sur la basse, l'aigu fera Sol, mais une octave plus haut. (C'est à dire une 10ème.)

**Fig. 12**

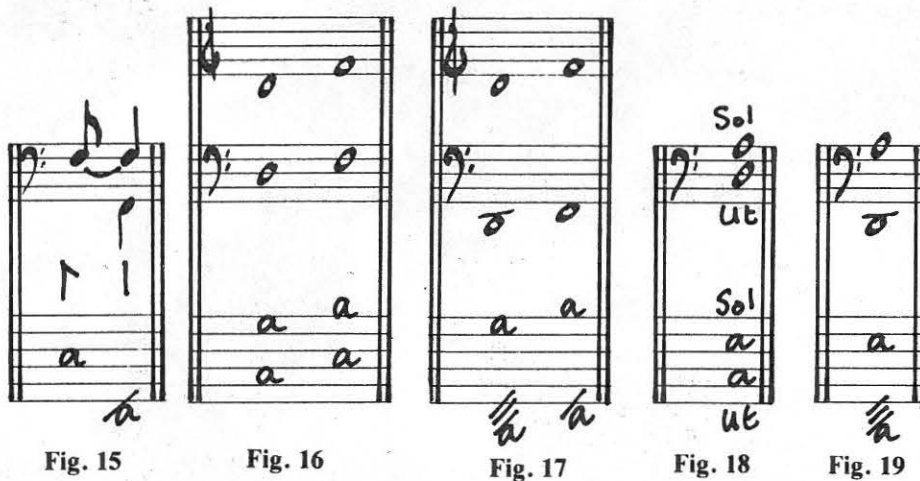
Cette dixième basse fait une tierce avec le 'a' du quatrième chœur. Ainsi, la basse fait Ré et l'aigu Fa, mais ce Fa appartient un petit peu au Sol à cause du tremblement.

**Fig. 13**

Suivent maintenant ces deux basses. Elles, et non pas la partie aiguë, portent le chant.

**Fig. 14**

Cette onzième basse fait une quinte avec le 'r' du quatrième chœur. Ainsi, si la basse est Ut, l'aigu sera Sol, mais ce sol appartient un peu au La à cause du tremblement.



**Fig. 15**

**Fig. 16**

**Fig. 17**

**Fig. 18**

**Fig. 19**

**Fig. 15**

Cet 'a' du quatrième chœur, et le 'a' du huitième, font une octave. Ici la basse porte le chant et le termine.

**Comment faire des Accords sur le Luth, et comment distinguer ceux qui sont justes de ceux qui sont faux.**

On dit que les accords sont consonnants. Le préfix "con" est un mot latin qui veut dire 'avec', et sonnante vient de la même langue et veut dire 'qui sonnent'. Ainsi, consonnant signifie — 'qui sonnent avec, ou ensemble'. Il existe aussi des accords dissonnants, c'est à dire qui sont discordants. Néanmoins, le luth admet des dissonnances mais avec modération, comme les ombres dans un tableau qui servent à mettre en valeur les couleurs vives.

Les consonnances sont parfaites ou imparfaites, et il y a le même nombre de chaque. Il y a trois consonnances parfaites : l'octave, la quinte juste, et la quarte juste. Une octave est une note qui sonne huit notes plus haut que la note avec laquelle elle fait une octave, comme par exemple :

Fig. 16. Un exemple d'octaves.

Octaves.

Le deuxième et le cinquième chœurs font une octave. La chanterelle fait une octave avec le quatrième chœur.

Par exemple, la petite octave sur votre luth est une octave à partir de la chanterelle (4ème chœur), et la grande octave est encore huit notes plus grave que cette octave. Il suit que de la chanterelle à sa grande octave il y a seize notes, qui font deux octaves. On perd toujours une note dans une octave double, qui s'appelle une 15ème.

Exemple d'octaves doubles, appelées 15èmes.

Fig. 17.

Le ténor ('small meane') est le deuxième chœur, et fait une 15ème avec la dixième basse. Quand vous jouez cette 15ème, jouez uniquement la grosse basse qui est C fa ut (ici un mot incompréhensible), car la petite basse ne fait que l'octave gg - sol ré ut (même mot) (6)

On perd une note dans une quinzième à cause du Fa que l'on rencontre dans chaque octave. Vu que Mi-Fa est un demi-ton, cet intervalle rencontré deux fois fait seulement un ton.

Fig. 18. Une quinte.

Une autre consonnance parfaite est la quinte juste. La quinte est faite de deux notes l'une cinq notes plus haut que l'autre.

Fig. 19

La 12ème est la réplique de la quinte. Ainsi, la 10ème grosse basse fait une 12ème avec le troisième chœur à vide.

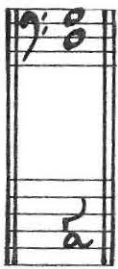


Fig. 20



Fig. 21

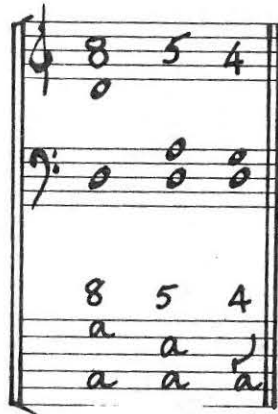


Fig. 23

Fig. 20

Une quarte juste est faite de deux notes, l'une quatre notes plus haute que l'autre. Comme, par exemple :

La onzième est la réplique de la quarte juste. Voici un exemple : Fig. 21

Explication Générale des Consonnances Parfaites.

Fig. 22.



8. 5. 4. 15. 12. 11.

La 15ème est la réplique de l'octave, et ces deux intervalles comptent comme une seule consonnance, car une 15ème est faite de deux octaves.

La 12ème est la réplique de la quinte, et elles comptent comme une seule consonnance à cause de leur affinité.

La quarte et sa réplique la 11ème comptent comme une seule consonnance.

Explication des trois Consonnances Parfaites Simples.

Fig. 23

Explication des trois Consonnances Parfaites Doubles.

6. Le mot semblerait être "clift". Nous n'avons pas réussi à trouver la signification de ce terme, ni des lettres qui suivent.





Fig. 24

Fig. 24

Explication des Consonnances Imparfaites.

Ils sont deux, et ces deux consonnances imparfaites ont deux répliques que l'on compte comme les mêmes consonnances à cause de leurs affinités. Une de ces consonnances imparfaites est la tierce qui se produit quand la deuxième note est trois notes plus haut que la première, comme dans cet exemple :

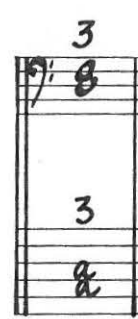


Fig. 25

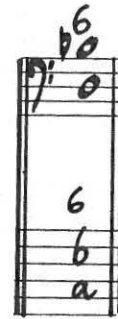


Fig. 26

Fig. 25.

L'autre consonnance imparfaite est la sixte, qui se produit quand la deuxième note est six notes plus haut que la première, comme dans cet exemple :

Fig. 26.

Ces deux consonnances imparfaites simples ont leurs répliques.

La tierce donne la 10ème.

La sixte donne la 13ème.

Ces répliques sont considérées comme étant pareilles que les consonnances simples, à cause de leurs affinités, comme dans cet exemple :

3 - 6 - 13 - 10.

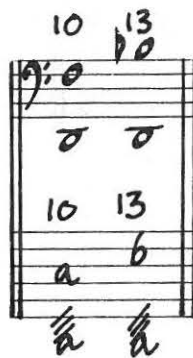


Fig. 27

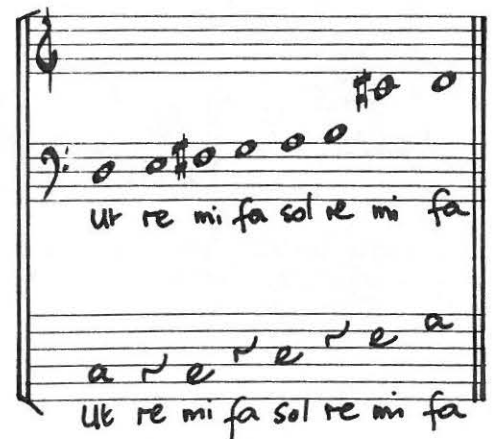


Fig. 28

Fig. 27.

Ces deux accords-ci sont pareils que les deux autres accords ci-dessus (Figs. 25/26), seulement ceux-là ont la basse une octave plus haute que ceux-ci, qui utilisent la 10ème basse, une octave plus grave.

Comment monter une octave du cinquième chœur à vide jusqu'au deuxième chœur à vide.

Fig. 29.

Comment monter une sixte du cinquième chœur à vide jusqu'au "b" du troisième chœur.



mi fa sol re mi fa  
a r a r e b  
mi fa sol re mi fa

Fig. 29

2 7  
f p  
r a

Fig. 30

f  
p

Fig. 31

p  
a

Fig. 32

Fig. 30.

Les dissonances sont des accords qui ne sonnent pas si agréablement ensemble que les consonnances. Ils sont deux - la seconde et la septième.

Fig. 31. (7)

Une seconde se fait quand la deuxième note est deux notes plus haut que la première, comme vous voyez ici entre le 'f' sur le troisième chœur, et le 'r' sur le cinquième (!). Cette seconde produit la neuvième, qui est également dissonnante, et compte comme le même intervalle que la seconde, car la seule différence est que la basse est une octave plus grave. Comme dans cet exemple.

L'octave ou production de la première dissonnance.

Fig. 32. Une septième.

L'autre dissonnance s'appelle la septième, et la seconde note est sept notes plus haut que la première, comme vous verrez dans la gamme ou graduation qui suit. D'abord nous donnons l'exemple d'une septième, que nous avons déjà donnée.

Fig. 33.

Une gamme de sept notes pour monter du cinquième chœur à vide, jusqu'au 'd' sur le troisième chœur.

re mi fa re mi fa sol  
a r a r e b p  
re mi fa re mi fa sol

Fig. 33

p  
a

Fig. 34

2 7 9 14  
f p  
f p

Fig. 35

Fig. 34.

La septième produit la 14ème qui est aussi une dissonnance, et que l'on considère comme étant la même chose que la septième, car la basse est uniquement une octave plus grave, comme dans cet exemple :

Fig. 35.

Les deux dissonnances et comment les produire.

Fig. 36. (7)

Quand vous composez une leçon, il faut éviter deux octaves consécutives, bien que cela donne une musique agréable, car cela est contre les règles de l'art de la musique. D'ailleurs, l'harmonie juste se trouve dans la variété des consonnances.

Schéma des Consonnances et des Dissonnances

Les trois consonnances parfaites sont - 8 5 4 15 12 11

Les deux consonnances imparfaites sont - 3 6 13 10

Les dissonnances sont - 2 7 9 14

7. Cet exemple et l'explication qui suit ne sont pas corrects, et il est difficile de trouver une explication vraisemblable pour une telle erreur. Y aurait-il confusion entre le renversement de la seconde (7ème) et sa réplique (9ème) ? Ceci n'explique pas pourquoi l'auteur donne une 2de comme exemple de 9ème.

Fig. 36

Les exemples ci-dessus sont la vraie clé de voute pour savoir s'il y a des erreurs dans une leçon, et pour composer les autres parties à un chant donné, ou n'importe quelle partie d'ailleurs. Ils indiquent aussi comment utiliser les consonances et accords, parfaits et imparfaits, comme vous constaterez en regardant n'importe quelle leçon dans votre livre.

#### Des Divers Modes sur le Luth.

D'abord il y a le bécarre et le bémol, qui diffèrent d'un demi-ton. C'est à dire, prenez par exemple le cinquième chœur, et chantez Ut sur ce chœur à vide, ré sur le 'r', et mi sur le 'd', ceci est bémol. Si, cependant, après le ré ('r') vous mettez votre doigt sur le 'e', ceci sera également mi, mais en bécarre. Celles-ci sont les modes, tonalités ou tons habituels, car ces trois mots signifient la même chose.

Les autres modes se nomment d'après les chœurs graves du luth, et il y en a cinq. La dernière basse d'une leçon donne le nom de la tonalité, comme nous verrons dans les nombreux exemples qui vont suivre.

Le premier mode et le plus habituel est le mode de la dixième basse, et voici pour exemple la conclusion d'une courante. (*Exemple manquant dans le texte.*) L'accord appelé l'accord ordinaire par bémol.

Fig. 37

#### PLANCHE 1 (voir appendice page 23) Sarabande du Marquis de Mortimar.

Le deuxième mode s'appelle le mode de la huitième basse. Voici pour exemple la conclusion d'une allemande. (*Exemple manquant dans le texte.*)

#### PLANCHE 2. (voir appendice I)

Courante de M. Gaultier qui appartient au deuxième mode, et sur le même accord que celui qui précède, et celui qui suit.

Le prochain mode est le mode de la septième basse, dont voici un exemple.

#### PLANCHE 3. (voir appendice I) Sarabande de M. Vincent.

Il faut noter, que dans la dernière tonalité que j'ai mentionnée, le neuvième s'accorde un demi-ton plus bas que d'habitude. C'est à dire qu'il faut l'accorder avec le 'b' du cinquième chœur.

Le mode suivant est le mode de la sixième basse, et s'utilise en ne réaccordant aucun chœur, comme vous voyez dans l'exemple suivant :

**PLANCHE 4.** (voir appendice I)

Sarabande de M. Gaultier de Paris.

La dernière tonalité ou mode est celui de la onzième basse. Comme par exemple :

**PLANCHE 5.** (voir appendice I)

Courante de M. Pinel. Accord par bémol.

**PLANCHE 6.** (voir appendice I)

Regardons maintenant le gamut. Après avoir décidé dans quelle tonalité vous voulez mettre votre mélodie, vous trouverez le gamut sur chaque corde, car vous montez d'un ton entier toutes les deux cases. Ainsi si 'a' est ut, 'r' est ré, 'e' mi, 'f' fa, 'h' sol, 'k' la etc...

Vous avez donc le gamut sur chaque chœur.

Le chœur à vide est Ut.

Ensuite, considérons les unissons. Le cinquième chœur fait un unisson avec le dixième chœur. Le huitième chœur fait un unisson avec le quatrième et la chantrelle, le troisième chœur fait un unisson avec le sixième, le deuxième chœur fait un unisson et une octave avec le cinquième chœur. En appuyant le 'r' du quatrième chœur, vous avez un unisson avec le septième, et en appuyant le 'd' du sixième chœur, vous avez un unisson avec le onzième. Le 'r' du cinquième chœur fait un unisson avec le neuvième, et le 'd' du cinquième fait un unisson avec le huitième chœur.

Fig. 38.

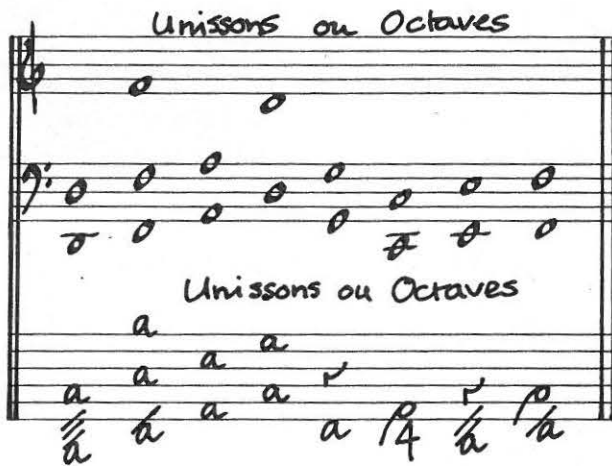


Fig. 39.

Quand le luth est accordé en bémol, vous trouvez ces unissons ou octaves (8)  
La Perte du Luth à la Rose d'Or, une leçon du Vieux Gauthier sur l'accord de la chèvre. La première partie de la leçon représente les recherches que l'on fait pour retrouver le luth, et les récompenses généreuses que l'on promet à ceux qui aident à faire avancer ces recherches.

La deuxième partie de la leçon représente d'abord les difficultés et le remuement des recherches pour le luth, et la conclusion est une complainte pour le luth qui s'avère impossible à trouver.

Voici l'accord de la leçon suivante appelé l'accord de la chèvre.



8. Unisson et octave sont utilisés sans distinction dans ce passage.

**PLANCHE 7.** (voir appendice I).

## CHAPITRE XVI

### DES ERREURS ET DES ABUS QUE L'ON COMMET AU SUJET DU LUTH

Les erreurs que l'on commet au sujet du luth, sont de trois sortes : celles qui concernent la construction de l'instrument, celles qui concernent la composition des leçons, et celles qui concernent le jeu du luth.

Nous avons déjà parlé au début de cette œuvre des préceptes de construction jadis la règle pour la fabrication d'un bon instrument. Il nous reste maintenant à parler de la tête et du manche du luth. Le manche devrait être assez large pour porter toutes les cordes, et ne devrait pas dépasser la longueur des cordes (9). Gaultier d'Angleterre n'était pas de cet avis, et a fait construire un instrument avec deux têtes - augmentation qui a été acceptée dans toute l'Angleterre. En France également c'était accepté au début, mais très vite tous les maîtres français ont condamné cette altération et sont revenus à leurs anciennes habitudes, retenant l'usage de l'octave seulement du onzième chœur (10). Les raisons que donne Gaultier d'Angleterre pour son innovation sont si faibles qu'elles se détruisent elles-mêmes. D'abord il dit que la longueur agrandie des cordes donne un son plus fort et qui tient plus longtemps, mais toutes les cordes doivent avoir un son de la même durée, et le volume sonore de chaque corde doit permettre aux autres cordes de sonner pleinement, sans les noyer. En plus de la confusion sonore qu'occasionnent les durées de sons différentes, cette altération de Gaultier d'Angleterre est aussi une cause de discorde, puisque chaque basse ne peut faire une concorde avec chaque petite corde (11), et ceci est le premier reproche qu'on puisse faire. Le deuxième mauvais effet qui condamne cette altération est que le son de ces cordes longues n'est pas bon, étant semblable au son que l'on fait en chantant du nez. Le troisième inconvénient est de se trouver dans l'impossibilité d'appuyer sur ces cordes avec les doigts de la main gauche. La quatrième objection est que les deux têtes ne sont pas proportionnellement symétriques et un luth construit ainsi est un instrument bâtard à moitié chemin entre un luth et un théorbe. La cinquième objection est le grand nombre de cordes hors manche qui dépassent les capacités de la main droite. Le luth est déjà un instrument très difficile, et n'a pas besoin de se voir greffer de nouvelles difficultés. En somme, si l'on n'a pas la main très légère, comme Gaultier d'Angleterre, on fait un bruit laid et confus sur les basses longues. Pour de plus amples renseignements vous pouvez relire le chapitre au début de cette œuvre au sujet de la forme parfaite, et la construction idéale du luth. (12).

La composition des leçons pour le luth est comme la poésie. Tout le monde entreprend d'écrire des vers, mais entre mille poèmes, il n'y a guère qu'un seul qui soit digne du nom de poésie. On dit qu'il faut être un peu fou pour écrire des vers, mais moi j'affirme que c'est un don de Dieu que de faire des vers excellents et d'être aussi un poète de premier ordre. Il en est de même pour la composition musicale pour laquelle il faut un degré extraordinaire d'inspiration, ce qui fait dire à certains que les musiciens excellents sont un peu fous. La raison en est que l'imagination est toujours en action, ce qui subtilise l'esprit et assèche tant le cerveau qu'il est en bouillonnement continu, si l'on peut dire. Ainsi les facultés de mémoire et en partie de jugement, qui ont besoin d'être tempérés par une dose nécessaire d'humidité, se trouvent particulièrement aiguisées chez ces personnes. D'ailleurs ces facultés sont constamment appliquées à l'invention de merveilleuses choses qui entrent à tout moment dans leur cerveau. A cause de ceci, ces gens observent peu les règles normales de la conversation et de la société. Ils n'écoutent que rarement ce qu'on leur dit, et s'ils répondent, leur réponse est quelquefois abrupte ; c'est souvent un dialogue de sourds.

Comme le luth est le roi des instruments, il a peu de choses en commun avec les autres instruments de musique, et la façon de jouer est particulière au luth. Exactement comme le corps humain, il est un microcosme qui rassemble et comprend en lui-même tout ce qui existe et tout ce qui est fin et excellent dans la musique. Le Vieux Gauthier, qui par son excellence était en droit d'établir les lois pour tous les maîtres du luth et pour les façons de composer, a parlé avec beaucoup de galanterie de tous les maîtres célèbres de son temps. Il disait que messieurs Pinel, Dubut et Vincent auraient été de bons violonistes, car leurs leçons étaient très légères et leurs sarabandes et courantes auraient très bien pu se chanter et se danser. Quant à son cousin, Gauthier de Paris, il l'affirmait apte à accompagner un enterrement, et il pensait que son autre cousin, Gauthier d'Angleterre devrait jouer dans un cabaret, parce que son jeu était très tpe à l'œil et bruyant. Monsieur Dufaut, disait-il, aurait fait un bon organiste car son jeu était lourd et qu'il

9. *Nous pensons que par cette phrase l'auteur veut dire qu'il ne devrait pas y avoir une deuxième tête au luth, ce qui ferait que les cordes sur la deuxième tête dépasseraient en longueur les cordes sur la première.*

10. *Voir Chapitre 4, "Musique Ancienne N° 2."*

11. *Le texte est : "It also causeth a discord since every bass cannot make a concord with every small string..."*

*Il n'est point clair si par 'small string' l'auteur veut dire l'octave de chaque basse ou bien les cordes du 'petit jeu'. Dans le premier cas comme dans le deuxième, l'objection semblerait sans fondement.*





Gérard Terboch : 1617-1681.  
 "La joueuse de luth"  
 (Staatliches Museum, CASSEL)  
 Cl. GIRAUDON.

affectionnait trop les règles pédantes de la musique, et que Monsieur Mercure aurait du mener les ours au marché pour les faire danser. En outre il disait que Monsieur Blanrocher jouait trop bien parce que trop vite et faisait trop d'ornements qui à son avis (*Gauthier*) gachaient toute la musique. Pour conclure, il disait que Monsieur L'Enclos aurait été un excellent maître luthiste s'il n'était pas né gentilhomme, car il (*L'Enclos*) disait qu'il méprisait la profession de luthiste et donc ne la suivait pas comme il aurait dû.

Les plus grands sots sont ceux qui ne connaissent pas leur sottise, ensuite viennent ceux qui ne peuvent cacher leur sottise. De même, en ce qui concerne la composition des leçons pour le luth, ceux qui sont le moins capables, se croient les meilleurs artistes et sont en fait les pires ; ensuite viennent ceux qui ne composent pas les meilleurs leçons, mais qui par vanité et amour de soi ne jouent que les leçons de leur propre composition. (13).

Il y a des règles pour composer des leçons, mais il n'en existe pas pour composer de bonnes. C'est Dieu qui place ce don là où bon lui semble, et il fait exactement la même chose pour les autres dons extraordinaires. Nous remarquons cependant que Dieu bénit de ses dons seulement ceux qui le craignent et qui adorent sa sagesse infinie et sa main puissante. Ce sont des gens qui accomplissent leurs devoirs de bon chrétien, car la connaissance n'entre point dans une âme malsaine.

13. Nous n'avons que trop peu de renseignements au sujet des dates de ces luthistes. Nous proposons les informations suivantes :

<i>Denis Gaultier</i>	1597 ? - 1672
<i>Dufaut</i>	? - av. 1680
<i>L'Enclos</i>	? - 1649

14. Nous pensons qu'en écrivant 'médiocrité', l'auteur voudrait plutôt dire 'la moyenne' ou bien 'la modération'. - ni trop, ni trop peu.

Si je pouvais me permettre de donner mon avis concernant la musique pour luth, je dirai que cette musique devrait être plutôt sérieuse, mais pas aussi sérieuse que la musique pour orgue. Les mélodies doivent être fines, mais pas légères que celles du violon. Surtout elle doit être remplie de voix merveilleuses et de bonnes choses. Même s'il n'y a qu'une partie ou deux, il vaut mieux que ces parties soient bonnes, plutôt que d'avoir de grands accords ou bien beaucoup de voix qui ne signifient rien, et qui n'ont aucune autre utilité que de faire beaucoup de bruit. Un estomac délicat préférera toujours peu de nourriture mais bien préparée et bien assaisonnée à un énorme morceau de bœuf ou à une énorme quantité d'autre viande. Le luth est un instrument de chambre qui ne supporte qu'une compagnie très réduite d'auditeurs et, qui plus est, d'auditeurs ayant une oreille raffinée, car il ne faut pas jeter de perles aux cochons. Une fois une dame m'a dit que la musique pour luth était lourde. Je lui ai répondu que ses oreilles étaient lourdes, et que le violon lui conviendrait mieux.

Les erreurs commises en jouant ressemblent assez aux erreurs commises en composant, vu que chaque personne joue d'après sa nature. Certains jouent trop lourdement ou trop prestement, d'autres jouent trop vite ou trop lentement, certains grattent les cordes et d'autres les flattent trop (c'est à dire qu'ils jouent trop doucement). La médiocrité (14) est la perfection de toute chose, mais s'il faut prendre partie, nous dirons qu'un jeu doux et flatteur est préférable aux autres façons de jouer. Ainsi jouez nettement et dans une petite pièce, pour peu de gens, car le luth n'est pas apte à être joué dans une grande salle devant une foule de gens. Dans une telle situation, il faut préférer le violon. Certaines personnes tiennent tellement à ceci, qu'ils condamnent l'usage du trillo ou tremblement au luth parce qu'il est trop rêche, et fait trop de bruit et de grincements. Il ne faut pas toujours jouer fort, mais après avoir charmé l'oreille par un son doux, il faut la réveiller par un jeu fort et vigoureux qu'il convient de faire avec plusieurs cordes et à beaucoup d'endroits de la leçon.

Autant il est mauvais de négliger le travail de son instrument, autant il est mauvais de trop travailler, car cela affaiblit les mains. Un débutant devrait jouer sur un grand luth, et aussi s'habituer à toute sorte de luths ; il devrait également corder son instrument avec des cordes plus tendues que normalement. Cependant celui qui a acquis la perfection du jeu, et qui prétend jouer pour la satisfaction de grands personnages, doit toujours jouer sur son propre instrument d'une taille moyenne avec des cordes bien tendues, ni trop, ni trop peu. Ainsi, son instrument sera très commode à jouer, car on joue bien mieux sur un instrument que l'on connaît très bien, qui a une action qui ne soit pas trop haute - c'est à dire que les cordes ne soient pas trop loin de la table et de la plaque de touches.

C'est une honte que de jouer sur le luth des danses campagnardes, des chansons ou des courantes qui appartiennent au violon, ainsi que de faire des tours de passe passe en jouant derrière le dos etc... Le luth est un instrument noble qui n'est fait ni pour les débauches, et autres excès, ni pour être joué dans la rue en faisant des sérénades à Signora Izabella. C'est une musique sérieuse et grave, pour des gens modestes et sobres, qui doit s'écouter dans une chambre et non pas sur la place publique.

On ne joue jamais dans les tavernes. C'est arrivé une fois à un homme de Paris, mais dans la compagnie se trouvaient des connaisseurs du luth qui l'ont payé en cassant le luth sur son crâne pour en faire de la cannelle.

Il est également de mauvais goût de faire danser les gens avec un luth. Il est vrai qu'une jeune demoiselle peut danser la sarabande avec son luth mais c'est tout. Il n'est pas moins mauvais de chanter avec le luth car le luth est un petit orchestre à lui tout seul et la voix ne fait que doubler la partie aigue. Cependant si l'on chante l'aigue, ou n'importe quelle autre partie, d'ailleurs, (car on ne peut chanter qu'une partie à la fois) la voix sera trop forte, et noyera les autres parties. Cet instrument a besoin de silence et d'attention soutenue. On en joue couramment en France au coucher du Roi, et ce moment est un moment où l'on trouve le plus de repos et de silence.

Si vous voulez jouer bien du luth, il ne faut jouer ni trop de leçons, ni utiliser trop d'accords différents. Si vous vouliez jouer sur plusieurs accords, il faudrait que vous ayez plusieurs luths. En conclusion, les erreurs les plus grandes que l'on fait en jouant du luth sont de jouer trop rapidement, de ne pas respecter la mesure, et de ne pas utiliser les bons doigtés. En jouant ainsi, vous avez beau être fort doué, vous n'étonnerez que les ignorants et vous vous rendrez ridicule. ■



This saraband was made by  
The Marquis of Montmar

PLANCHE 1

62  
The second allod in each the Right Hand  
which is here in an Example in the Conclusion  
of an Allomaid

Part of the faultier belonging  
to the second hand, and on the same  
Tuning that is before and  
Tuning that follows

PLANCHE 2

The first Key or Allod is the A of the Allomaid  
as it here appears in this Example

M<sup>r</sup> Vincent's saraband

PLANCHE 3

63  
But it is to be noted that in this last mentioned Key  
the fourth must be tuned half a Note lower, that  
it must be tuned to the B of the Fifth

The next Allod in Key is called the A of the sixth and  
is used without any alteration of any string as appears  
in this Example following

M<sup>r</sup> Gaultier of Paris saraband  
upon the same tuning

PLANCHE 4

# LE PSA

Recherche

Estimation de l'évolution d'un in





# PSALTÉRION

## Iconographique

### Instrument et reconstitution de ses archétypes

Par Claude LAPOINTE Traduit par Alain Pougetoux.

#### L'estimation de l'évolution d'un instrument

#### L'établissement d'un fichier iconographique

Il y a environ trois ans et demi, après avoir monté quelques épinettes, je me suis pris d'intérêt pour la reconstitution d'un psaltérion. Je commençai alors la recherche de données matérielles, mais, après six mois, je réalisai que je n'avais rassemblé, au mieux, que 30 à 35 pages de textes superficiels, répétitifs et souvent contradictoires. Comme mon centre d'intérêt était, avant tout, la reconstitution d'un psaltérion et que je n'avais que très peu de données matérielles, je recherchai des représentations picturales intéressantes. La première que je trouvai était une carte postale montrant un psaltérion peu lisible, dans une peinture de Memling. Cette reproduction me permit véritablement de démarrer. Je remis les dimensions à l'échelle réelle, je préparai des plans et soumis le projet à des luthiers et à des facteurs de clavecins qui me suggérèrent fortement d'adapter leurs techniques respectives à cet instrument. En égard au grave manque de données matérielles et à la confusion croissante, je me décidai à faire porter mon effort sur deux fronts :

1. construire un prototype, du mieux possible, à partir de la reproduction de Memling et, parallèlement,

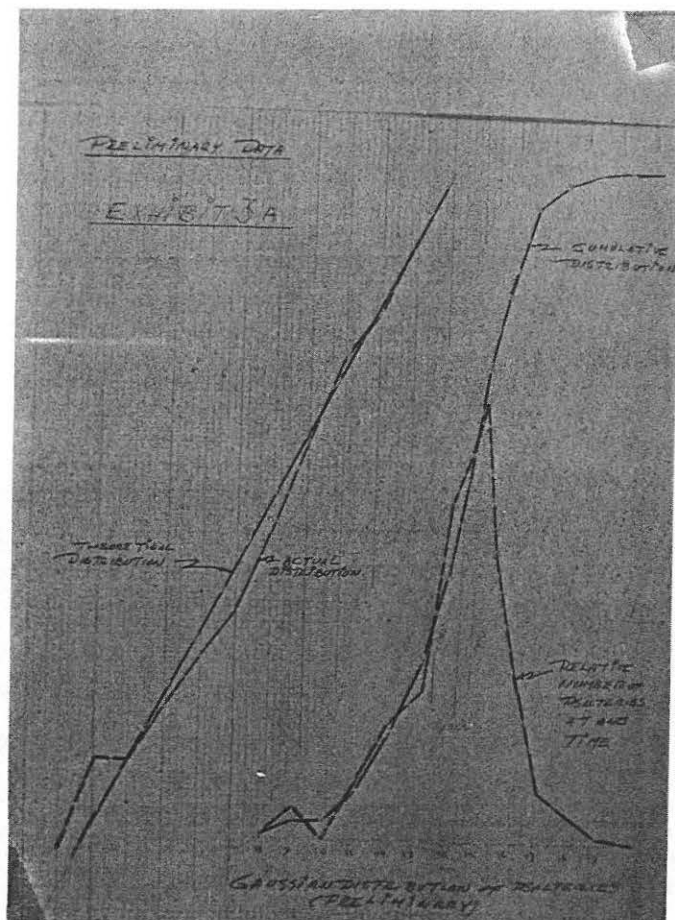
2. commencer à rassembler des reproductions de psaltériens qui offrent une information significative.

Le but de cette première décision était d'acquérir une expérience pratique personnelle en résolvant les problèmes de la construction réelle d'un psaltérion.

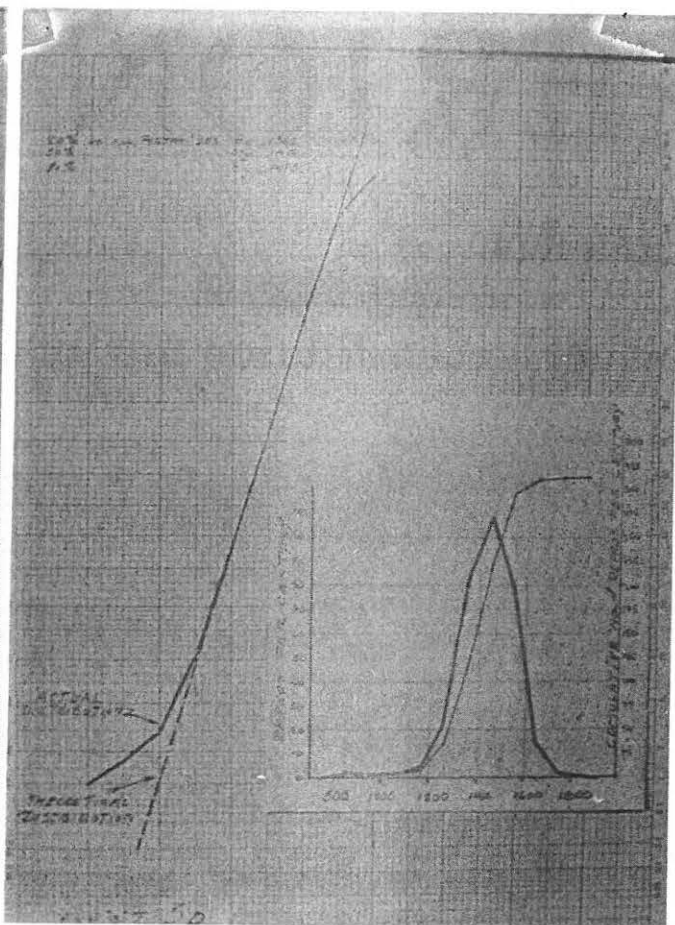
A l'aide de ma formation d'ingénieur, je commençai par établir la disposition des cordes au mieux d'après la carte postale ; je calculai les proportions du cadre pour réduire les déformations qui pourraient influencer sur l'accord et me tournai vers les problèmes acoustiques en étudiant les structures du clavecin, de l'épinette, du clavicorde, du dulcimer, de la guitare, du violon et du luth. Je préparai ensuite une série de dessins que je confiai à un excellent ébéniste que j'avais soigneusement choisi et qui, je le pensais, suivrait à la lettre mes instructions ; je me réservai les opérations plus délicates d'assemblage, telles que le collage des montants et de la table. Pendant la construction de l'instrument, ma femme — très douée dans le domaine artistique — et moi-même tournâmes notre attention vers le problème de la décoration de l'instrument. Pensant que l'instrument devait montrer l'esprit de l'époque, nous recherchâmes systématiquement des motifs, des schémas décoratifs typiques du milieu flamant de Memling. Le résultat est montré à la fig. 2. Afin d'acquérir le plus possible d'expérience et de juger de nos capacités, nous décidâmes de sculpter et de graver le cadre, de peindre la table d'harmonie et de découper quatre rosaces, à nouveau après une étude sérieuse des techniques médiévales. Ce modèle précis nécessita plus d'une année de travail long, mais enrichissant. Et cette décision d'acquérir une expérience aussi large que possible devait être d'une importance considérable pour la suite de notre travail.

La décision de rassembler des reproductions documentaires de psaltériens était lourde de conséquences et constitue, en fait, le noyau de cette communication. A l'origine, je feuilletai des livres sur l'histoire de la Musique, sur les instruments médiévaux. Environ 6 mois plus tard, j'avais 38 photocopies, classées par siècles et portant l'indication précise de leurs sources. Par la suite mes recherches s'étendirent dans de nouvelles bibliothèques à d'autres livres consacrés à l'histoire de la Musique de différentes nations. Après six autres mois, le total s'élevait à 65. Ensuite, je commençai à me rendre dans les bibliothèques de divers musées, parcourant systématiquement l'Art de l'Europe occidentale du 5<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle, en y incluant tous les arts nationaux et en suivant le développement de l'architecture, de la sculpture, du vitrail, du manuscrit, de la tapisserie, etc., jusqu'à ce que, à l'heure actuelle, quelque deux ans et demi plus tard, le chiffre dépasse 250 reproductions.

Quoi qu'il en soit, au cours de cette recherche laborieuse — vraiment digne d'un moine cistercien — alors que le fichier iconographique s'accroissait, en faisant régulièrement un compte, je remarquai un fait important : les reproductions avaient toujours tendance à se regrouper. Sur 10 reproductions, disons qu'une daterait du 11<sup>e</sup> ou 12<sup>e</sup> siècle, quatre des 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles, quatre des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles et peut-être une des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. A l'origine, je considérais cette répartition comme accidentelle, jusqu'à ce que l'échantillonnage devint statistiquement significatif et étayat cette possibilité. Je reconnus vite les courbes dites "en cloche" et "en S" et j'essayai de



**Fig. 3a**  
Répartition statistique des représentations  
du psaltérion dans l'iconographie. (Cl. RIDIM)



**Fig. 3b**  
Répartition statistique de l'orgue portatif.  
(Cl. RIDIM)

rendre compte de la logique de cette répartition (voir les deux graphiques de la **fig. 3a**. Le graphique représente le nombre réel de reproductions par siècle (axe vertical) au fil des siècles (axe horizontal) ; le graphique ---- représente le nombre cumulatif de reproductions au fur et à mesure des siècles. En tentant d'en faire ressortir la logique, j'imaginai que, si quelqu'un en 2200 essayait de retracer l'évolution de l'automobile, il pourrait penser la mesurer en comptant les publicités, les photographies ou le nombre d'accidents, etc. De fait, nous utilisons aujourd'hui des techniques d'échantillonnage similaires, quand nous prédisons le résultat d'une élection, le succès d'une marque ou le succès d'une émission de télévision. Je conclus donc qu'une reproduction graphique ancienne d'un psaltérion pouvait avoir quelques relations avec la popularité (et la population) de l'instrument dans son ensemble, puisque quelqu'un, au milieu de son expérience visuelle, avait pris la peine de dresser ce constat ; en conséquence, la fréquence de ces représentations, telle que la décrivait la courbe "en cloche", pouvait nous aider à retracer

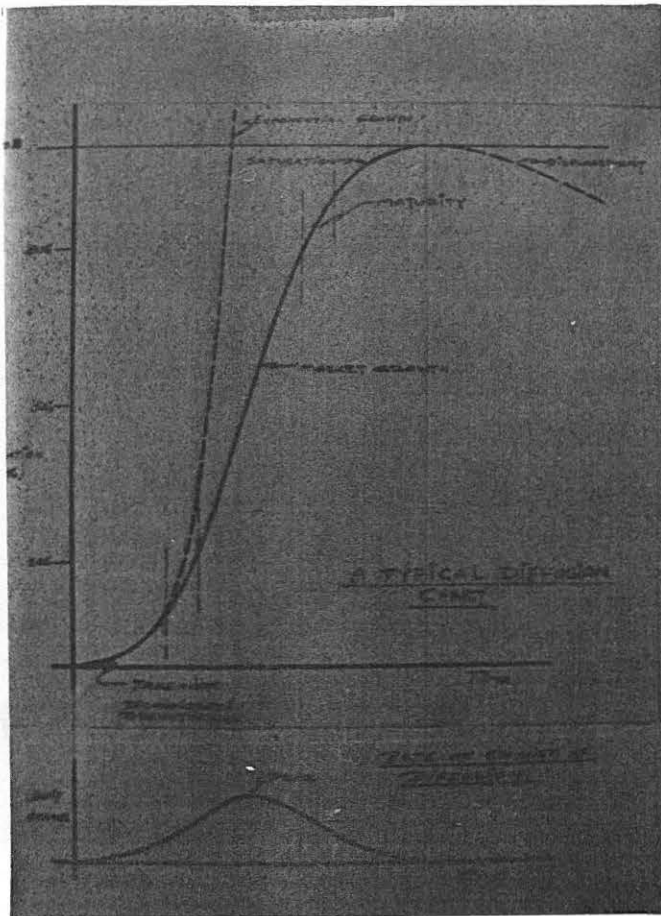
l'évolution de l'instrument. En guise de vérification de ce résultat hasardeux, comme j'avais, parallèlement à ce survol du psaltérion, poursuivi une recherche similaire sur l'orgue portatif, je mis en forme les résultats de cette recherche, qui montrèrent cette fois encore une courbe "en cloche" similaire. Par la suite, pour m'assurer une vérification mathématique rapide de ces répartitions, j'utilisai le papier dit "de probabilités". L'échelle verticale de ce papier est ainsi faite qu'une répartition théorique cumulative devient une ligne droite. Cette ligne, pour le psaltérion, figuré sur le graphique de l'illustration 3a, et la répartition du portatif figuré sur le graphique de la **Figure 3b**. Comme on peut le voir, il y a un accord profond entre la répartition théorique "en S" et la répartition effective du psaltérion et du portatif, ce qui signifie effectivement que les regroupements des reproductions de ces deux instruments n'est pas l'effet du hasard mais obéit étroitement à des lois mathématiques. A ce point de mon raisonnement, je voudrais expliquer le sens de ces graphiques et les renseignements que l'on peut en tirer.

## La Métrologie de la Musique

### I. Le processus de diffusion, la courbe "en S" et la répartition "en cloche"

Examinons d'abord le processus de diffusion. Pour illustrer le mécanisme de ce processus, nous décrivons la propagation d'une maladie. Supposons que cent personnes vivent isolées sur une île et que l'une d'entre elles soit contaminée par une bactérie dont la virulence soit telle qu'un porteur de germes la transmette à deux personnes et que la période d'incubation soit d'une semaine. Ainsi, au bout d'une semaine, le porteur initial aura contaminé deux autres personnes qui, à leur tour, au bout d'une seconde semaine, contamineront quatre autres qui, à leur tour après une autre semaine, contamineront huit personnes, etc. En clair, donc, pour chaque semaine, il y aura, 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, etc., porteurs de germes (ou mathématiquement parlant :  $2(x - 1)$  personnes). Ceci est de toute évidence une croissance exponentielle ; le graphique correspondant est reproduit en haut de la **fig.4**. Une telle croissance sans obstacle suppose que nous ayons une





**Fig. 4**  
La courbe en "S" et la courbe en "cloche".  
(Cl. Ridim)

population illimitée susceptible d'être contaminée par la bactérie.

Dans notre exemple, ce n'est pas le cas, puisque la population est limitée à 100 habitants et, au fur et à mesure de l'extension de la maladie, il y a de moins en moins de candidats disponibles pour être porteurs potentiels. En d'autres termes, la bactérie frappe progressivement de plus en plus de gens qui ont déjà contracté la maladie et qui sont, en conséquence, immunisés. La croissance explosive trouve un obstacle : après une croissance exponentielle au départ, un ralentissement graduel suivra, tout d'abord représenté par la partie linéaire du graphique, jusqu'à ce que progressivement, de moins en moins de personnes aient été épargnées et que, enfin, toute la population ait été touchée.

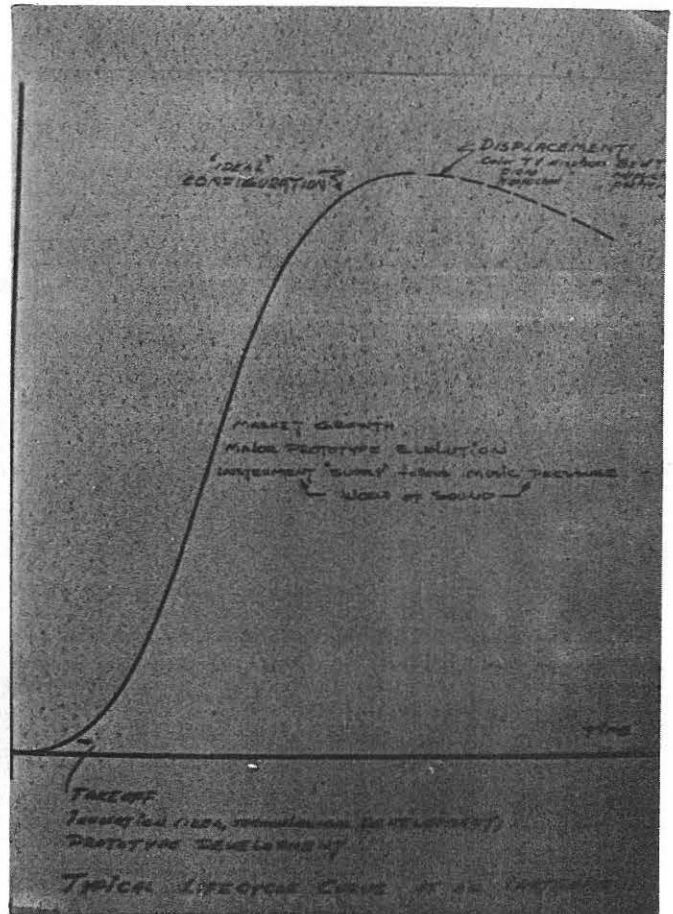
Le schéma qui, en raison de sa forme, est appelé courbe "en S", est représenté en haut de la figure 4 et indique la population totale (ou cumulative) qui a contracté la maladie. Disons, pour prendre un exemple, que, après environ 6 semaines 20 % de la population a déjà été contaminée ; après 12 semaines, 50 % ; après 18 semaines, 80 % ; enfin, après 24 semaines, toute la

population a été contaminée. En bas de la figure 4, une autre courbe représente le nombre de personnes touchées à un moment précis. Par exemple, pendant la sixième semaine, 12 personnes seront malades ; pendant la 12<sup>e</sup>, environ 25 et pendant la 18<sup>e</sup>, seulement 12 personnes. Cette courbe s'appelle une courbe de répartition "en cloche". Comme on peut le déduire de ces courbes, le chiffre maximum de malades à un moment précis se situe au stade où 50 % de la population a déjà contracté la maladie.

## II. la courbe de croissance

Ces courbes, bien connues et couramment répandues, trouvent de nombreuses applications. Par exemple, elles peuvent figurer la diffusion des automobiles, des ordinateurs, des postes de télévision, ou des avions à réaction, etc. Ces courbes sont bien connues des spécialistes des études du marché qui les utilisent pour prévoir la durée d'existence utile et la demande à venir de leurs produits.

Examinons plus en détail la courbe représentée en fig.5. A l'origine, il y a une idée, une invention, une innovation ou une révolution



**Fig. 5**  
La courbe de "vie" du psaltérion.  
(Cl. Ridim)

technique (le téléphone, l'adaptation d'un moteur à combustion interne sur des ailes pour obtenir l'avion, ou le développement des transistors pour arriver à l'ordinateur), qui est suivie par une période d'"incubation", période de recherche et de développement intensifs, dont émergent de nombreux prototypes, afin d'arriver à de bonnes performances pour un coût raisonnable. A ce point, les forces du marché prennent le relais : la demande du consommateur engendre la croissance exponentielle, jusqu'à ce qu'après un certain laps de temps, la plupart des consommateurs aient acquis le produit et que les ventes commencent à baisser. Le marché commence à se stabiliser et enfin, à se saturer. Le cas échéant, la demande commence à diminuer et à disparaître, en raison du changement de mode ou du remplacement par un meilleur produit : l'avion à réaction détrône l'avion à hélice ; la télévision couleur détrône le noir et blanc ; le piano-forte détrône le clavecin ; le clavecin détrône le psaltérion, etc.

De toute évidence, un tel schéma de développement biologique cyclique peut s'appliquer à un instru-

ment de musique. Par exemple, lorsque les cordes métalliques furent devenues aisément disponibles après la mécanisation du procédé de tréfilage par Rudolf de Nuremberg (Allemagne du Sud) vers 1350, avec l'invention du saute-reau qui pouvait pincer mécaniquement la corde sous la poussée d'une touche — le clavier s'étant déjà développé pour l'orgue — le clavecin vit le jour, vers 1375. Le développement intensif de prototypes suivit et sous la forte pression du "marché" de la musique baroque, qui réclamait un type de sonorité cristalline, métallique, brillante, le clavecin devint l'instrument prédominant. Techniquement, donc, un cas explicite de l'interaction d'un instrument en plein devenir et de la demande pour un style musical spécifique. Nous avons un autre cas intéressant avec le développement du piano. Bien que Cristofori ait conçu son "gravicembalo col piano e forte" en 1709, ce n'est que lorsque Mozart commença à écrire pour lui dans les années 1770 et que Beethoven, et plus tard Liszt, exigèrent de plus en plus de lui que le piano fut universellement reconnu. Ceci signifie une période de latence d'environ un siècle, avant les forces du "marché" de la musique romantique, qui exigeait des effets de nuances, la possibilité de sonorités piano et forte et qui forcèrent l'instauration de la prédominance du piano, provoquant ainsi la déchéance du clavecin.

### III. Le cas du psaltérion

De toute évidence, les caractéristiques que nous avons décrites sont celles des courbes de notre recherche iconographique. En nous reportant à la Fig. 3a nous voyons que les répartitions de nos résultats correspondent au schéma de diffusion expliqué ci-dessus et décrit par la courbe "en S" et la courbe de répartition "en cloche". A ce point, nous pouvons dire qu'à une certaine date, le psaltérion fut inventé et que, devant la demande du style musical de l'époque, il conquiert la prédominance, pour être ensuite détrôné par un autre instrument.

Ces dates peuvent être vérifiées historiquement et nous fourniront de nouvelles preuves de la valeur de courbes de notre recherche iconographique. En nous reportant à la fig. 3a, nous pouvons en conclure que :

- le psaltérion commença à faire son apparition au 10<sup>e</sup> siècle,

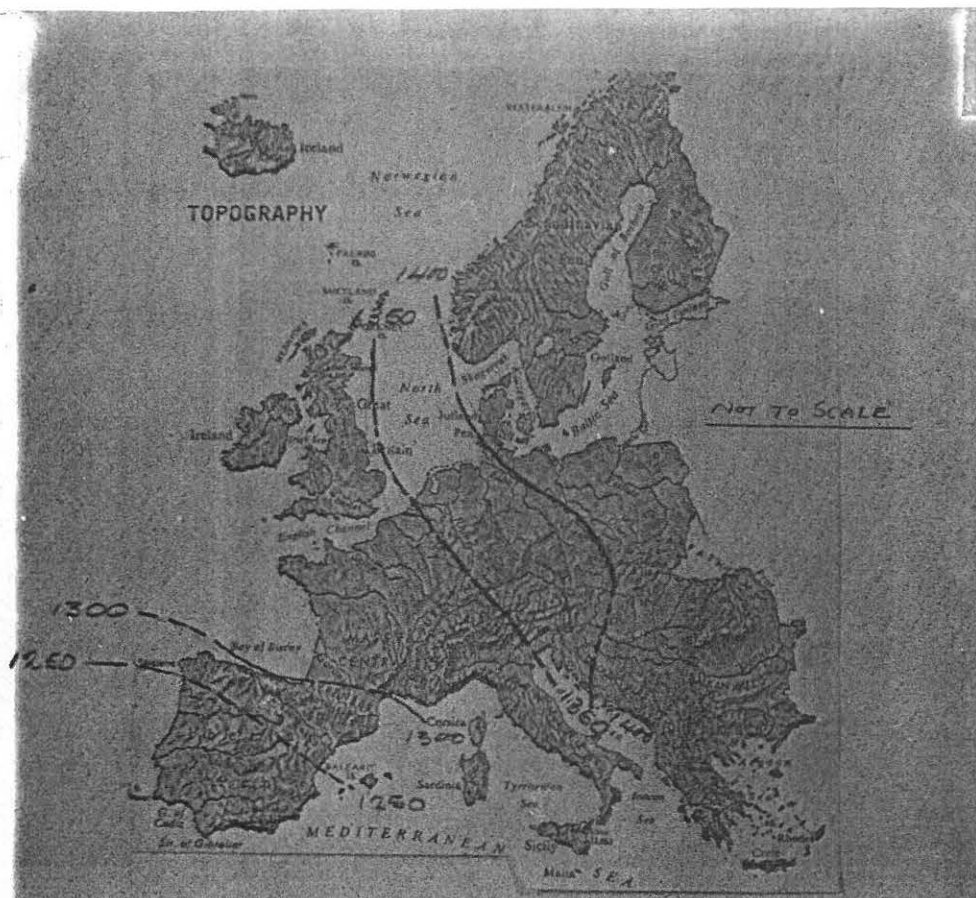


Fig. 7 La diffusion Chronologique du psaltérion. (Cl. RIDIM)

approximativement. Ceci concorde avec le fait historique de l'invention du qanun par Al Farabi (mort en 950) afin d'adopter le Kanon (règle des Grecs). Le but du qanun de Al Farabi était de démontrer les relations pythagoriciennes entre les différents rapports de longueur de corde vibrante, on utilisait auparavant le monocorde comme outil d'expérimentation. On peut noter que la pointe statistique entre le 8<sup>e</sup> et le 10<sup>e</sup> siècle correspond au psaltérion symbolique qui a peu à voir avec le nôtre dérivé du qanun.

- le psaltérion atteignit son apogée autour de 1375, alors qu'il commençait à être détrôné par les instruments à clavier nouvellement apparus, comme nous l'avons dit plus haut. Cette date de 1375 concorde avec cette donnée historique.
- le psaltérion avait pour ainsi dire disparu au 18<sup>e</sup> siècle. La littérature nous renseigne également à ce sujet, faisant état qu'à l'époque seules les "femmes de mauvaise vie" en jouaient et que l'instrument - ou ses dérivés — devenait une des composantes de la musique folklorique.

Ou, en d'autres termes, en utilisant le graphique de gauche, nous pouvons dire que :

- vers 1200, environ 20 % des psaltérion étaient apparus ;
- vers 1375, environ 50 % ;
- vers 1500, environ 80 %.

Ou bien, si nous définissons l'âge d'or d'un instrument comme la période qui contient 50 % de la population totale de cet instrument, nous pouvons affirmer que l'âge d'or du psaltérion s'étend approximativement de 1250 à 1450.

### IV. le courant de l'évolution

A ce point, retournons à la courbe de croissance biologique. Comme nous l'avons dit plus haut, de nombreuses solutions techniques sont avancées durant la première phase de cette courbe. Pendant cette période d'incubation, de nombreux prototypes apparaissent dont seul un petit nombre survivra devant la sélection effectuée sous la pression de la musique. Ces quelques configurations de premier plan qui matérialisent toute l'expérience antérieure dans l'art de la facture instrumentale et répondent exactement aux exigences constantes de la musique — l'interaction mentionnée plus haut — sont progressivement améliorées et raffinées jusqu'à ce que l'on atteigne un point où aucune nouvelle amélioration n'est quasiment possible. A ce point, nous avons atteint la configuration quasi parfaite ou "idéale", matérialisant le meilleur "monde sonore" de l'instrument, du point de vue de la facture comme de celui



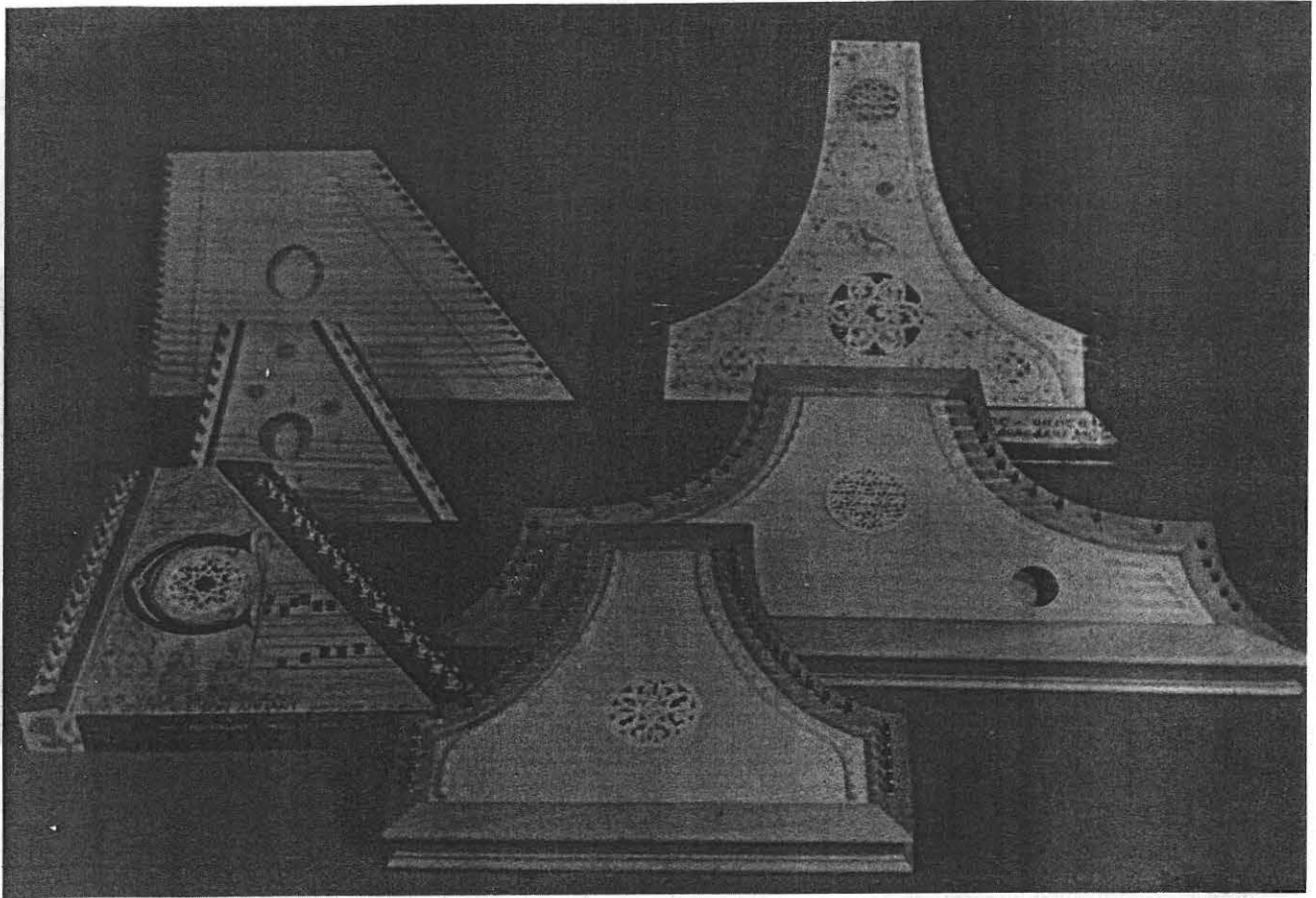


Fig. 8 Les principales configurations du psaltérion. (Cl. RIDIM)

des exigences de la musique. Mais, sitôt cette perfection sonore atteinte, localisée à un point précis entre les phases de maturité et de saturation, l'instrument est condamné, tout comme le dinosaure. Par sa perfection même, il est devenu statique et nous annonce véritablement sa décadence future, puisqu'il ne peut plus s'adapter. En d'autres mots, la courbe de croissance de l'instrument nous permet de suivre les contraintes de la musique et la façon dont il a évolué pour remplir ces demandes. Nous pouvons maintenant définir les prototypes principaux d'un instrument et suivre le dynamisme de son évolution vers cette configuration statique et parfaite et la façon dont, même après son détronement, de nouveaux efforts sont faits pour "remettre à flot" un instrument déjà condamné. A l'aide de toutes ces considérations, nous pouvons retracer la généalogie de l'instrument

Avant de refermer ce chapitre, nous ajouterons que les recherches iconographiques nous permettent de tracer chronologiquement les contours de la diffusion de l'instrument dans l'Europe occidentale (cf fig.7).

N.B. : Ces tracés sont simplement

indicatifs et ne sont pas mis à l'échelle.

Dans notre travail de reconstitution, nous avons essayé de suivre ce courant d'évolution et nous allons maintenant examiner quelques points de référence de l'histoire du psaltérion.

### La reconstitution de quelques configurations importantes

En fait, la courbe de croissance est une courbe composite qui comprend tous les différents types de psaltériens, tout comme la courbe de croissance de l'automobile comprendrait berlines, coupés, voitures de sport, break, etc. A son tour, chacune de ces configurations aurait sa propre courbe de croissance. Nous allons diviser celle du psaltérion en deux courants principaux qui seront décrits en détail, plus loin :

- 1) le courant méditerranéen,
- 2) le courant gothique.

Examinons quelques exemples concrets de ces deux catégories. A gauche de la figure 8, nous avons les trois configurations du courant méditerranéen, reconnaissables à

leur forme trapézoïdale, typique du qanun, alors que les trois instruments de droite, reconnaissables à leur forme d'"instrumento di porco", représentent le courant gothique.

### Le courant méditerranéen

Ce courant est représenté par deux reconstitutions :

- I. un modèle ancien espagnol, tiré du manuscrit des Cantigas de Santa Maria,
- II. un modèle plus tardif d'Italie du Nord, tiré d'une peinture de Jacopo da Cione.

#### I. Le modèle "Cantigas de Santa Maria"

Ce modèle a été choisi parce qu'il s'agit d'une reproduction très ancienne (fig.9) — datée des environs de 1270 fortement reliée au qanun arabe. Notez que l'instrumentiste de gauche tient un instrument à onze cordes et joue une octave alors que celui de droite tient un instrument à dix cordes et joue une tierce. Pour que ces notes soient consonnantes, l'un doit jouer la note de base et son octave et l'autre sa tierce et sa quinte.

La reconstitution (fig.10) mesure 30,5 cm de large et 24,4 cm de long

et possède onze cordes de nylon. Le cadre est en acajou avec une table de cèdre en section transversale. Sur le plan acoustique, le modèle reste primitif, n'ayant pas de chevalet ; il est probablement représentatif de la construction du monocorde ; mais sa sonorité est douce et voilée, assez intime.

Tout le décor, motifs et gamme de couleurs a été tiré soit de ce manuscrit, soit d'autres peintures catalanes du Musée d'Art Catalan de Barcelone. Près du bord antérieur de la table d'harmonie, un vers du troubadour Gaucelm Faidit (traduction libre : *"maintenant, je veux chanter mes vers et souffrir"*) a été peint en référence à l'emploi de cet instrument par les troubadours. Les noms des facteurs et la date de fabrication sont peints sur la face avant de l'instrument.

## II. Le modèle "Jacopo da Cione"

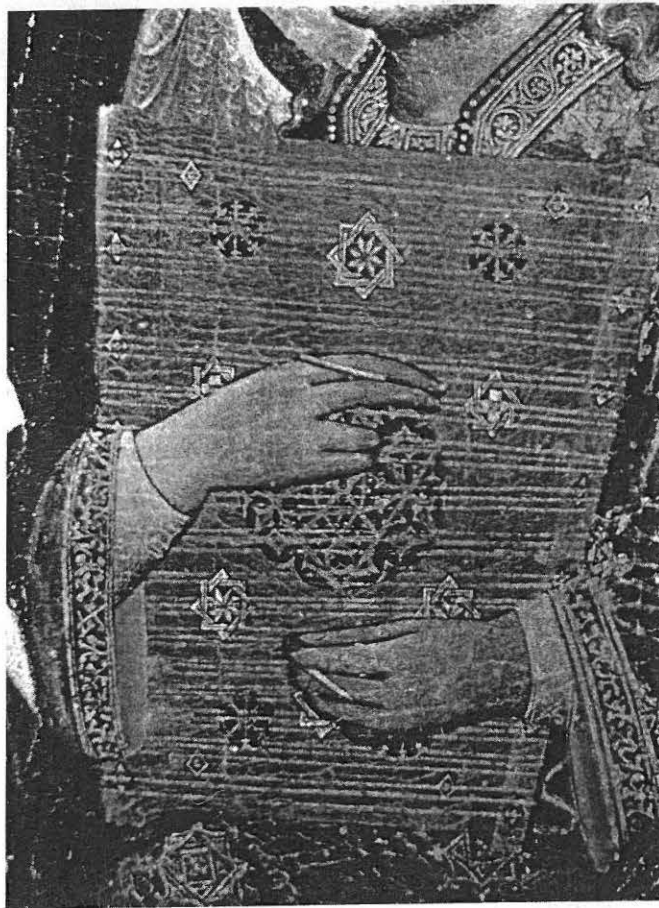
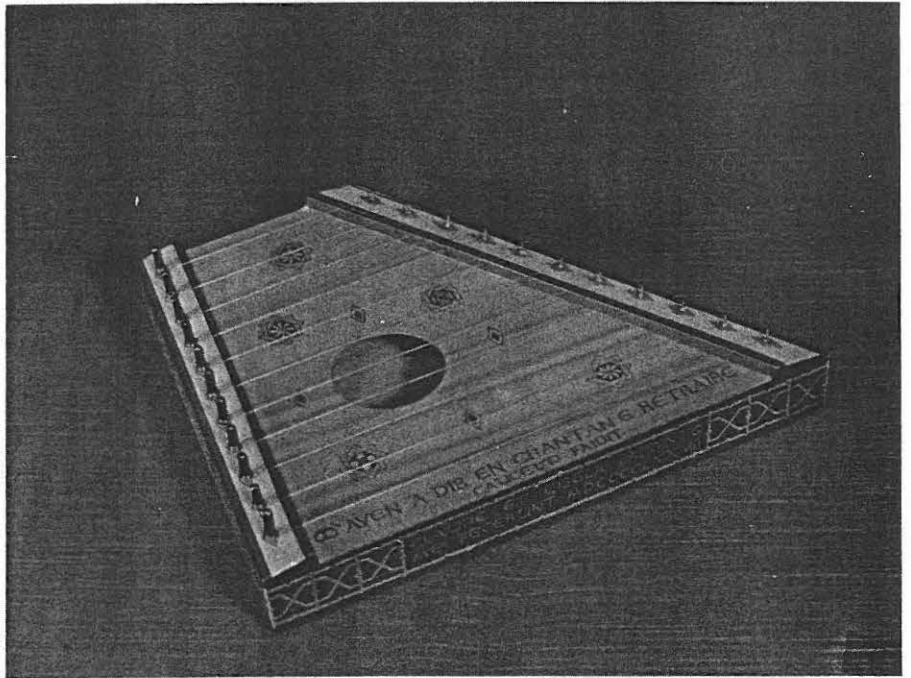
Un nombre de 32 reproductions originaires d'Espagne, de la France occitane et de l'Italie du Nord fournit en abondance des données pour la reconstitution de ce modèle. Le profil, les dimensions, le nombre de cordes était variables, dans de certaines limites et aucune configuration standard ne semble avoir été retenue.

La reconstitution (fig.15) mesure 41 cm de large et 31 cm de long et possède 15 triples cordes de nylon. Le cadre est en acajou avec une table de cèdre en section transversale. Sur le plan acoustique, le modèle est encore très primitif, n'ayant pas de chevalet ; la sonorité est plus profonde, plus riche et plus ample que celle du modèle "Cantigas".

Pour montrer la généalogie de l'instrument, toute la décoration est espagnole et comprend les armes du roi de Navarre. On a remarqué des liens très étroits entre les décors des instruments espagnols et italiens (artistes itinérants ? facteurs d'instruments communs ?). Sur le bord antérieur, on a ajouté un vers du troubadour Bertrand de Born (traduction libre : *"allez maintenant, entrelaçant les mots et raffinant les sons"*). Ici encore, la face avant porte les noms des facteurs et la date de fabrication.

## Le courant gothique

Cette lignée est représentée par trois prototypes dont la configuration générale suggère l'emploi de cordes métalliques. Ce sont : a) un modèle allemand, copié d'après un



vitrail de la Burgkirche, conservé au Sankt Annen Museum de Lübeck, b) un modèle italien, copié d'après la Cantoria de Lucca della Robbia au Musée de l'Œuvre de la Cathédrale de Florence, et c) un modèle flamand, copié d'après la peinture de Memling conservée à Bruges, que nous avons déjà mentionnée.

**Fig. 10**  
Réconstitution du modèle des  
"Cantigas de Santa-Maria".  
(Cl. RIDIM)

**Fig. 12**  
Turino Vanni, vers 1390.  
Peinture polychrome (détail).  
(Cl. RIDIM)



### Le modèle "Burgkirche"

Ce modèle, provenant d'un vitrail daté de 1420 (fig.16) est intéressant car sa grande longueur dénote une adaptation de la configuration du "psaltérion idéal". Il représente une tentative pour étendre le registre grave du psaltérion qui entrait alors en compétition avec les instruments à clavier, en plein essor. Cette forme est une preuve que l'instrument entame alors son déclin.

Le prototype (fig.17) mesure 83,7 cm de large et 33,1 cm de long et possède 16 doubles cordes d'acier (qui, historiquement, devaient être en laiton). Le cadre est en acajou avec une table d'harmonie en cèdre et un fonds en érable ; les deux chevalets sont en érable. Le son est très agréable, riche velouté et profond.

Ce modèle qui n'est pas encore décoré, aura un cadre sculpté avec des guirlandes gravées s'entrelaçant autour des chevilles. La table aura des guirlandes peintes autour des chevalets et des roses. Tout le décor sera dans le style gothique allemand contemporain. Sur la face avant sera gravé un vers de Walter von der Volgelweide (traduction libre : *"maintenant je veux chanter et ne plus avoir de peine"*). Les noms des facteurs et l'année de fabrication seront gravés sous ce vers.

### Le modèle "Lucca delle Robbia"

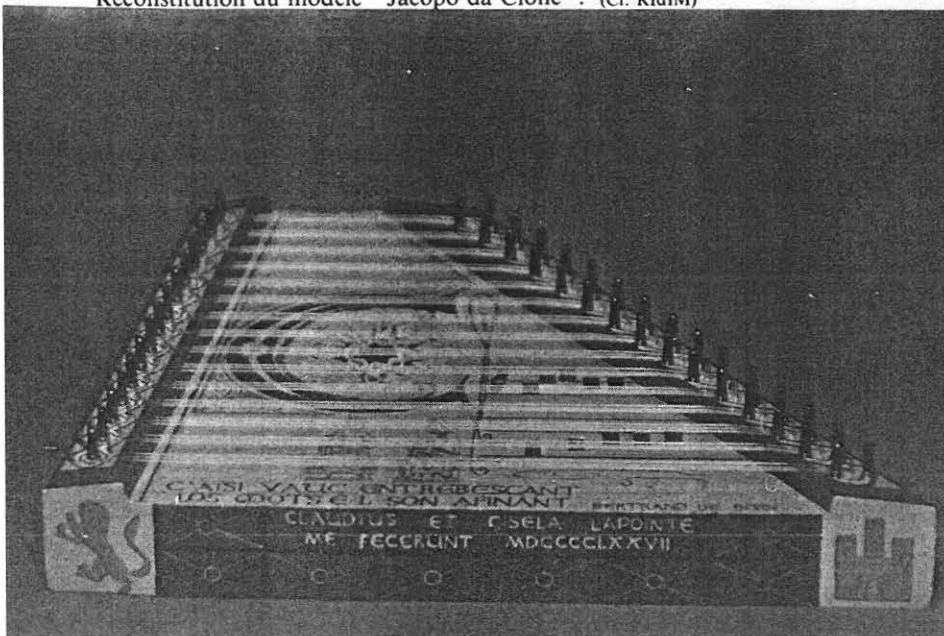
Ce modèle est inspiré d'un relief daté de 1435. Bien qu'il soit copié d'après une œuvre de la première Renaissance de l'Italie du Nord où l'on peut voir cinq psaltériens (fig.18), ce prototype particulier représente la configuration du "psaltérion idéal", qui avait déjà



Fig. 14  
Venezianoz, vers 1358. Peinture polychrome (détail).  
(Cl. Ridim)

Fig. 15

Réconstitution du modèle "Jacopo da Cione". (Cl. Ridim)



une longue histoire qui sera décrite plus loin.

La reconstitution mesure 40,7 cm de large et 33,2 cm de long et possède 21 cordes en acier (qui, historiquement, devaient être en laiton). Le cadre est en acajou avec une table de cèdre en section transversale. Sur le plan acoustique, ce modèle représente, avec ses dimensions élégantes et ses deux chevalets, l'idéal de la sonorité gothique : claire, transparente, longue et percutante, avec une résonance merveilleusement riche.

Tout le décor de cet instrument provient de la Renaissance italienne. Autour du cadre, un vers de Pétrarque sera peint dans les riches couleurs de la Renaissance (traduction libre : *"que ceci soit donc la fin de mon chant d'amour et mon psal-*

térion ne pourra que déplorer ma douleur"). La table d'harmonie sera couverte de fleurs, copiées d'après des peintures de Pisanello ; les gammes de couleurs seront reprises d'après Piero della Francesca.

#### Le modèle "Memling"

Ce modèle flamand, daté de 1490, est copié d'après une peinture de Memling (fig.1). Il représente probablement la richesse de la polyphonie flamande avec sa sonorité aigüe, nette et cristalline.

Cette reconstitution mesure 46,2 cm de large et 48,7 cm de long et possède 25 doubles cordes en acier. Le cadre est en acajou avec une table d'harmonie en spruce et un chevalet en érable.

Le cadre a été sculpté et teinté ; la table d'harmonie est ornée de peintures reprenant les dessins et gammes de couleurs des manuscrits flamands ; quatre roses la décorent. Un vers de Dante y a aussi été gravé (traduction libre : "et ainsi donc, les chansons sont les plus précieuses choses"). La fig.20 montre quelques détails de la table d'harmonie.

### Quelques essais de conclusions

Reprenons maintenant notre distinction entre le courant méditerranéen (cordes de boyau) et le courant gothique (cordes métalliques). Le son produit par ces deux instruments est notablement différent. Alors que le psaltérion à cordes de boyau a une sonorité chaude, douce, sourde et de courte durée, le psaltérion à cordes de métal à une sonorité de longue durée, froide, désincarnée et métallique. Pour ren-



Fig. 16  
Vitraill de la Burgkirche de Lubeck, vers 1420. (détail).  
(Cl. RIDIM)

dre plus sensible cette différence, mettons, d'un côté, la guitare, le luth peut-être le violon, et de l'autre, l'épinette, le clavecin et, peut-être, la piano à queue. En fait, on peut parler de deux mondes sonores radicalement différents, deux mondes musicaux fondamentalement différents, dérivés de deux conceptions du monde totalement différentes.

Fig. 17  
Réconstitution du modèle  
de la Burgkirche de Lübeck.  
(Cl. RIDIM)

Fig. 19  
Réconstitution du modèle  
"Luca della Robbia".  
(Cl. RIDIM)

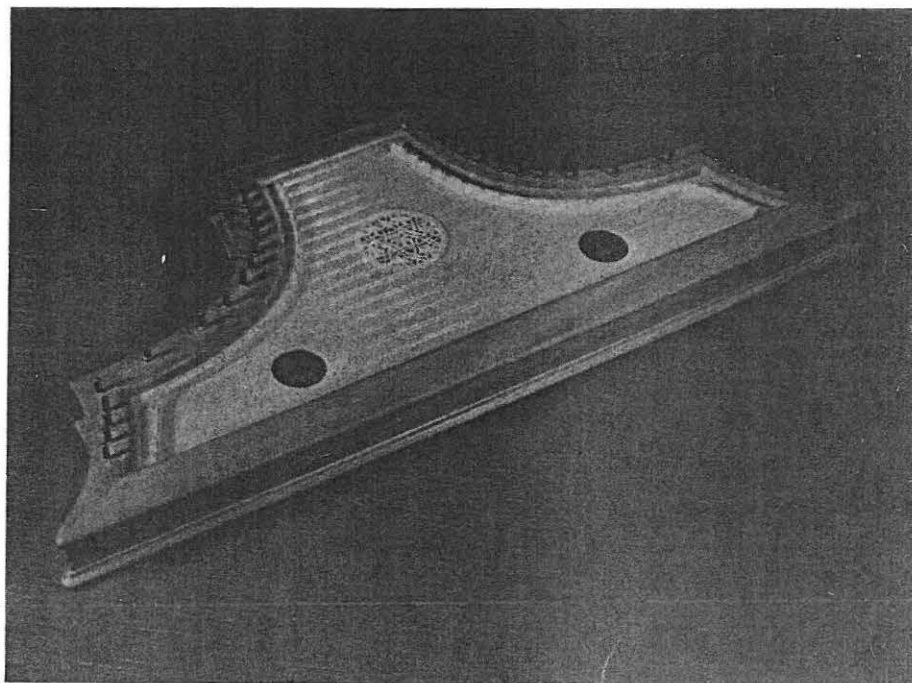






Fig. 18 Bas relief de Lucca della Robbia, vers 1435. (Cl. RIDIM)

### Le courant méditerranéen

#### Quelques applications des instruments à cordes de boyau.

Si l'on se remémore le rôle de la mandoline dans les chansons napolitaines, du luth dans les madrigaux italiens, de la guitare dans le flamenco, de la guitare portugaise dans le fado, ou bien, dans ce cas, du qanun arabe dans la musique de son pays, on peut imaginer le rôle que le psaltérion trapézoïdal à cordes de boyau a pu jouer dans la musique médiévale en Espagne, dans la France occitane et en Italie. Cette configuration, y inclus le qanun, était populaire autour de la Méditerranée, des débuts de sa diffusion dans l'Empire Arabe vers 950 jusqu'aux premières décennies du 15<sup>e</sup> siècle dans l'Italie du Nord. Pendant cette période, il apparut, en provenance des Pays Arabes, dans l'Espagne mozarabe des Cantigas de Santa Maria, dans la France occitane et dans l'Italie de l'Ars Nova.

#### Quelques témoignages littéraires, musicaux et sociaux.

L'utilisation du psaltérion est

mentionnée à deux reprises dans les Contes des Mille et une Nuits (nuits 49 et 169), écrits au 10<sup>e</sup> siècle. Vers 1200, l'instrument était devenu le principal de l'Al-Andalus. A la cour d'Alfonse X (1252-1284), il y a de nombreuses mentions de joueurs de qanuns dans les archives, ainsi que

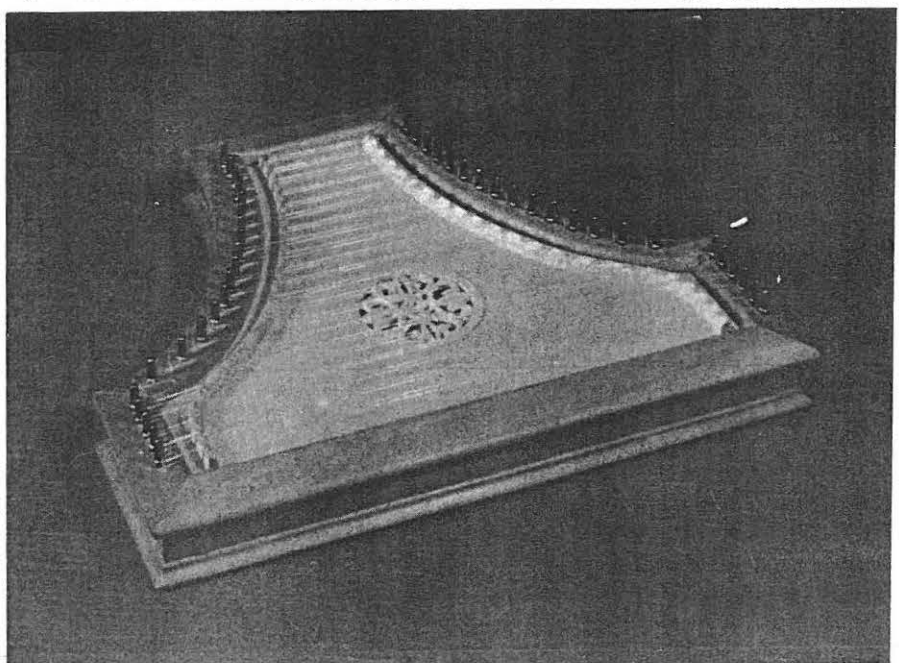
des représentations dans le manuscrit des Cantigas de Santa Maria. Dans son Décaméron, écrit entre 1349 et 1353, Boccace fait référence à certaines chansons bien précises que l'on jouait au psaltérion (le soir de la cinquième journée).

Au 12<sup>e</sup> siècle, particulièrement en Andalousie, la musique vocale arabe avait atteint un haut degré de développement de sa linéarité, de ses schémas rythmiques et de ses broderies mélodiques. De même, jusqu'à la fin du 13<sup>e</sup> siècle, la musique des troubadours mit l'accent sur un chant à la prosodie équilibrée et accentuée légèrement. L'Ars Nova du Trecento italien, fortement influencé par l'expérience des troubadours aux mélismes luxuriants et une musique de danse instrumentale.

La fonction sociale de la musique était, également, sensiblement la même dans toutes ces régions. L'art des troubadours insistait sur l'indépendance de la musique en tant qu'art séculier, cultivé par les classes aisées, un statut très proche de celui qui lui est fait dans les pays arabes et en Espagne. De même, dans l'Italie du Nord au Trecento, la musique était-elle partie intégrante de la vie sociale, exécutée par des amateurs aussi bien que par des professionnels. Boccace, dans le Décaméron, décrit cette fonction sociale de la musique, nous montre des personnages accompagnant leur chant et dansant à cette musique.

#### Applications musicales possibles de cet instrument

En ce qui concerne cette configuration, les témoignages semblent



suggérer un rôle de soutien pour une musique souvent fortement mélismatique et rythmique, une musique qui avait un rôle social précis dans une classe aisée. Sans aucun doute, de telles fonctions ont dû être fortement intellectualisées. Si l'actuelle pratique arabe traditionnelle est une indication valable, on a pu utiliser le psaltérion dans un court prélude pour établir la structure modale et rythmique de la pièce vocale. L'écoulement libre de la mélodie pouvait ensuite être soutenu par ce que Dante appelait "un incessant bourdon" ; souvent la littérature de l'époque fait allusion à des voix élevées chantant sur une basse.

Beaucoup de reproductions de cette époque montrent l'instrument joué avec un plectre dans le registre supérieur, pendant que l'autre main joue le registre inférieur, ce qui rend la partie supérieure et mélodique, plus sonore et plus accentuée, sur une partie inférieure plus étouffée et servant de basse, donnant un intérêt rythmique.

## Le courant gothique

### Le monde des instruments à cordes métalliques

En contraste avec les multiples emplois des instruments à cordes de boyau, à la sonorité intime, les instruments à cordes métalliques sont très rares. Si l'on pense au clavicorde, à l'épinette, au clavecin, au pianoforte, on est frappé par la "formalité" de ces instruments, pionniers de la musique instrumentale abstraite. Et le terme "instrumento di porco" attacha à cette configuration à cordes métalliques pourrait bien avoir été un terme de mépris — et non pas un terme descriptif — pour un instrument cher à la "barbarie" gothique. La sonorité froide, métallique, désincarnée de la corde métallique s'oppose absolument à l'instrument à cordes de boyau, chaud, sensuel, intime.

### Quelques témoignages historiques

Le profil caractéristique de cette configuration a pu apparaître dès la fin du 12<sup>e</sup> siècle en France du Nord et y était certainement déjà répandu, ainsi qu'en Angleterre, vers 1250, où nous le voyons souvent entre les mains des Vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, représentés dans les psautiers, les sculptures et les vitraux des cathédrales gothiques. En 1300, il avait



Fig. 1 Tombeau de Sainte-Cécile, à Bruges. (détail) Hans MEMLING 1433-1494. (Cl. RIDIM)

enfin atteint l'Irlande et, vers 1350, il était connu en Espagne, en Allemagne et en Tchécoslovaquie ; en 1375, il était aussi apparu en Italie du Nord. A ce point, il devient important de savoir si le fil métallique était disponible et, dans l'affirmative, quels métaux on avait pu utiliser, où et quand, afin de mieux comprendre l'origine de cette configuration.

### Le procédé de tréfilage

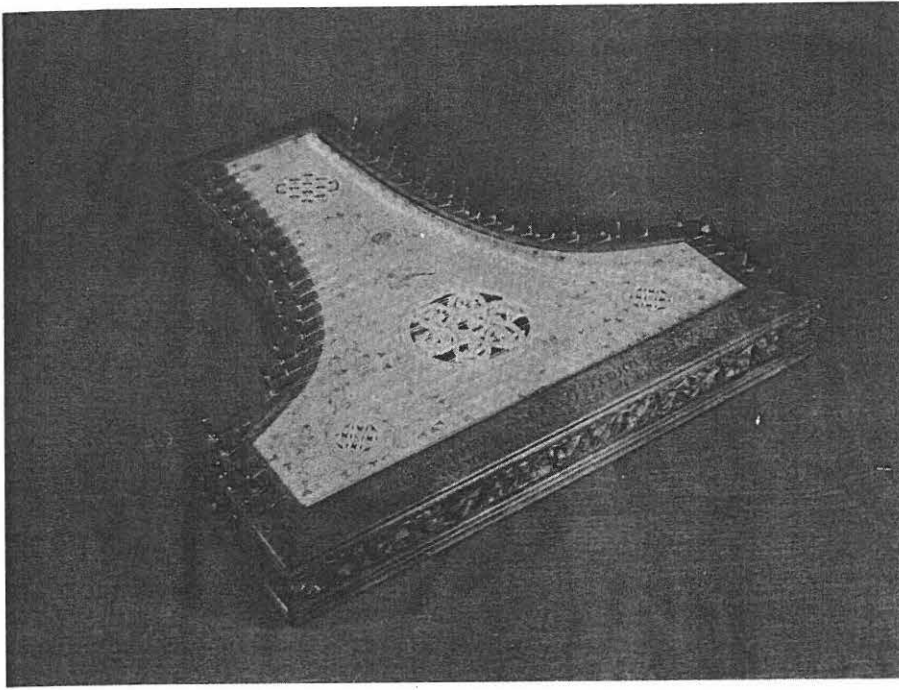
La technique traditionnelle utilisée pour obtenir un fil est relativement simple : une barre de métal, pointue à une extrémité, est forcée à travers un trou et étirée. On peut

tirer le métal à travers une succession de trous diminuant progressivement de telle façon qu'il soit étendu et se conforme au diamètre du dernier trou à travers lequel il est passé.

Des coins de tréfilage datant du 3<sup>e</sup> siècle avant J.C. ont été retrouvés dans le centre de la France et, également, dans une tombe viking d'environ 700 avant J.C. Du fil d'or datant du 5<sup>e</sup> au 7<sup>e</sup> siècle est exposé à Nuremberg. Vers l'an 100, le moine allemand Théophilus décrit le procédé de tréfilage du fer blanc et de trempage.

A partir de l'époque de Théophilus, il y a de nombreuses références





**Fig. 2**  
Réconstitution du psaltérion de Memling  
(Cl. RIDIM)

**Fig. 20**  
Modèle "Memling", (détail).  
(Cl. RIDIM)

au fil métallique et, aux 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles, des tréfileries étaient établies en France. On sait que, vers 1260, le fil étiré à froid était commercialisé en France, et, plus tard, en Angleterre. Avec le développement des industries textiles en Flandre et en Italie du Nord — également au 13<sup>e</sup> siècle — le fil de laiton fut utilisé depuis longtemps pour

broder, par exemple, les ornements liturgiques, et, plus tard, les tapisseries. Le fil avait aussi de nombreuses applications domestiques, telles qu'épingles, boucles, etc.

#### **La mécanisation du tréfilage et son impact sur la musique**

Le tréfilage est une opération manuelle extrêmement pénible et dont la productivité reste limitée. Avec l'accroissement de la demande dans l'industrie textile, le besoin de mécanisation du procédé se fit sentir et, en 1350, Rudolf de Nuremberg provoqua un bouleversement en substituant la puissance hydraulique. A partir de ce moment, le fil

devint rapidement disponible en Europe occidentale.

L'impact du bouleversement technologique de Rudolf devait être d'une importance capitale pour le futur développement de la musique occidentale. Les cordes de boyau pouvaient alors être remplacées par des cordes métalliques, avec leurs propres caractéristiques. On pouvait les frapper avec marteaux et produire un son raisonnablement audible — bien qu'encore assez faible à ce stade. Ceci conduisit au développement du dulcimer, qui se répandit en France, en Angleterre et en Allemagne vers 1450. En outre, comme ces cordes étaient assez puissantes pour recevoir et restituer l'énergie, on pouvait les pincer mécaniquement — avec des tangents ou des Sautereaux — et quand l'on y ajouta le clavier déjà utilisé pour l'orgue — une nouvelle famille d'instruments apparut : le clavicorde, l'épinette et le clavecin. La première source mentionnant le clavecin est la "Règle des Minnesinger" de Eberhard Cersne, qui parut en 1404.

#### **Les métaux — fer, acier et laiton**

En ce qui concerne la diffusion de l'acier, les forges de Catalogne apparaissent au XIII<sup>e</sup> siècle. Les forges produisaient un fer relativement pur de scories et, à partir du fer forgé, on pouvait obtenir des barres. Ce fer forgé était suffisamment malléable pour le tréfilage avec des coins progressifs, en le tempérant en acier propre à de fortes pressions, par le procédé de trempage.

Il nous est permis de supposer que, durant le 13<sup>e</sup> siècle, tout au moins en Espagne et peut-être aussi en France et en Allemagne, le fil de fer et, plus probablement, d'acier fut disponible pour fournir des cordes au psaltérion.

En ce qui concerne le laiton, il faut noter que son nom provient de l'arabe "latun", qui signifie "cuivre", ce qui suggère encore une influence arabe possible. Au 13<sup>e</sup> siècle, de nombreux ateliers travaillant le laiton s'étaient déjà concentrés dans les Flandres (autour de Liège et Dinant — dont provient le terme "dinanderie" appliqué aux articles de laiton) et également en Allemagne du Sud. Ici encore, nous pouvons soupçonner que, si le psaltérion à cordes métalliques était déjà apparu dans le Nord de la France vers 1250, il était, selon toute vraisemblance, monté en cordes de laiton, fabriquées localement, de préférence à l'acier provenant de la

lointaine Espagne. Ceci semble confirmer la tradition qui prétend que jusqu'au 18<sup>e</sup> siècle, les psaltériens et dulcimers n'étaient généralement montés que de cordes en laiton.

### **Le monde gothique et le psaltérion à cordes métalliques.**

Le psaltérion à cordes de laiton a une sonorité métallique, brillante et claire. Ici, nous pouvons soulever un problème : pouvons-nous associer la croissance de cette configuration avec l'essor de l'Ars Antiqua aux 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles, en y incluant l'Ars Nova du 14<sup>e</sup> siècle français ? Rappelons-nous la dichotomie de Worringer entre les mentalités méridionale et septentrionale. La mentalité méridionale : le monde méditerranéen du soleil, de la mer, de la couleur et de l'Homme Classique, sensuel, penseur ; la mentalité septentrionale : le monde germanique des forêts, des brouillards, des saisons, peuplé de dieux et l'Homme Gothique, le guerrier, le visionnaire, le mystique. L'Homme Gothique est un mystique tourmenté en quête de Dieu, assoiffé d'absolu, il traduit le monde extérieur en un monde d'expression spirituelle, non sensuel. Pour formuler intellectuellement cette idée, l'Homme Gothique dématérialise : le système abstrait de construction de la cathédrale gothique et de la polyphonie. La sonorité transparente, brillante, éthérée de ce psaltérion ne procédait-elle pas de cette expression gothique, en contraste avec le monde sonore chaud et sensuel du psaltérion à cordes de boyau de la musique vocale méditerranéenne ?

Il peut sembler absolument contradictoire pour certains d'avoir choisi une reproduction de la Renaissance Florentine pour reconstituer la configuration gothique idéale. La réponse est que, d'un point de vue pratique, le bas-relief de Lucca della Robbia offrait le regroupement inhabituel de cinq psaltériens, montrés sous différents angles, dont de nombreuses mesures et de nombreux détails de facture pouvaient être comparés avec profit (tous sont légèrement différents). Cette configuration qui n'obtint qu'une popularité limitée en Italie, a pu accompagner les premiers musiciens flamands qui, à la suite de Johannes Ciconia dans les années 1360, commencèrent leur migration vers le sud, chassant progressivement les musiciens des places importantes dans les derniers temps de l'Ars Nova en Italie du

Nord.

### **Quelques domaines de recherche**

Le but de ce chapitre est d'illustrer brièvement comment des programmes de recherche de ce type, où la recherche iconographique et le travail de reconstitution sont

pris en Andalousie vers 1200 ; 2) les mouvements d'étudiants venant de l'Espagne mozarabe, de France, d'Allemagne, d'Angleterre et d'Italie vers les universités de l'Espagne mauresque, telles que la Faculté de Musique à l'Université de Cordoue, la première université à offrir des cours de musique et la présence d'importants centres culturels ;



étroitement combinés, peuvent fournir aux musicologues des domaines de recherche.

#### **Impact et étendue de l'influence arabe sur la musique occidentale.**

Considérant 1) l'invention du qanun par Al-Farabi vers 900, la diffusion de l'instrument à travers les pays arabes et l'importance qu'il

3) le grand développement de la musique arabe jouée dans l'Espagne mauresque et la présence d'importants centres tels que Séville, engagés dans la fabrication et la diffusion des instruments, tels que le rebec, le qanun, le luth. Quelle fut donc la véritable influence de la civilisation arabe sur le bloc culturel de l'Espagne mozarabe, la France



occitane, l'Italie du Nord ? Devrait-on en réaliser une nouvelle évaluation ?

**Les courants méditerranéen et gothique : les psaltérions à cordes métalliques et à cordes de boyau.**

Quel fut le rôle précis du psaltérion à cordes de boyau en Espagne, en France méridionale et dans l'Ita-

lie de l'Ars Nova, en relation avec la musique vocale ? Quel fut le rôle exact du psaltérion à cordes métalliques dans l'Europe gothique, en relation avec le développement de la musique polyphonique et avec la musique des trouvères et des minnesingers ? Quelles étaient les techniques de jeu de l'instrument, son registre et son accord ? Quelles en

étaient les caractéristiques physiques et les diamètres de ces cordes ? Quelle était le registre réel des instruments reconstitués ? Quel était leur accord précis — strictement pythagoricien ou avec une possible influence arabe (quart, demi et trois quart de ton) ? Sur des instruments à doubles et triples cordes, ces cordes étaient-elles accordées à l'unisson ou en basse, quinte ou octave ? En relation avec les modes arabes et avec le système hexacordal, quelle importance était donnée au nombre et à la répartition des cordes ?

Nous avons pu, plus haut, suggérer quelques réponses mais il ne faut pas oublier le caractère préliminaire de notre travail. Le travail de reconstitution exige des décisions sur le plan pratique qui posent de nombreuses questions. Nous avons essayé ici de rappeler brièvement quelques-unes des plus importantes.

### Le sens potentiel du programme de recherche

Ce programme a couvert trois domaines :

1) une recherche iconographique qui a accumulé plus de 250 reproductions de psaltérions du 8<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle, fournissant les bases d'informations pour le travail de reconstitution.

2) la reconstitution de cinq psaltérions constituant des étapes capitales de l'évolution de l'instrument : 1) Espagne 1270 ; 2) Italie du Nord 1370 ; 3) Allemagne 1420 ; 4) Italie du Nord 1435 ; Flandres 1490. L'aspect pratique de ce travail a constamment demandé des décisions qui dépendaient d'une bonne recherche.

3) la recherche qui fournit un bon nombre de réponses aux questions posées pendant le travail de reconstitution. Ces résultats sont, sans doute, intéressants et d'une valeur intrinsèque. Mais il nous semble que la contribution la plus insigne de ce programme pourrait ne pas être ceci mais plutôt un passionnant résultat très inattendu : la métrologie de musique.

### La métrologie de la musique

Avec l'approche statistique, que nous avons brièvement esquissée plus haut, nous avons fourni une méthodologie qui permettra de mesurer avec une précision appréciable l'évolution d'un instrument de musique. Cette approche nous permet de dater l'apparition d'un



**Fig. 13**  
Nicolo Sérini vers 1390.  
Peinture polychrome (détail).  
(Cl. RIDIM)

**Fig. 11**  
Jacopo da Cione, vers 1375.  
(Cl. RIDIM)

étaient les applications musicales réelles ?

### Les cordes — matériaux, diamètres, registres, accords et modes.

Quels types de cordes — boyau, laiton, fer ou acier — étaient réellement utilisées et quand ? Comme cela affecte considérablement le timbre d'un instrument, quelles

instrument de définir ses périodes d'incubation, de croissance, de maturité, de saturation et de décadence.

Sachant ceci, nous pouvons suivre l'évolution des principales configurations sous la pression des exigences permanentes de la musique. Nous sommes alors capables de mesurer assez précisément l'Age d'Or d'un instrument, sa diffusion géographique et sa généalogie. En fait, nous avons créé un outil qui peut mesurer la dynamique des instruments. Et, comme les instruments concrétisent la musique, nous sommes alors capables de mesurer comment les instruments — avec leur dynamique — sont en rapport avec le développement de la musique.

A notre avis, le potentiel de mise en forme mathématique de la musique ouvrira de nouveaux domaines de recherches — y compris certains que nous ne soupçonnons peut-être pas encore et nous offriront une compréhension plus détaillée de la musique. Si, jusqu'à présent, la première application de cette approche s'est faite sur le cycle de croissance d'un instrument, d'autres domaines apparaîtront bientôt où cette mise en forme statistique sera bénéfique. Par exemple, une approche similaire peut être employée pour mesurer le développement du madrigal italien. Ceci peut se faire grâce à un échantillonnage de madrigaux et la reconstitution de l'évolution de cette forme. De même, la courbe de l'évolution du luth pourrait être retracée et son degré de coïncidence avec celle du madrigal pourrait être établi. Il est possible que, en réalisant de telles courbes, par exemple, pour les motets, les chansons de trouvères et de minnesingers, nous pourrions mettre en rapport avec elles l'emploi du psaltérion dans ces diverses formes musicales.

## Conclusions

### La précarité des résultats

Nous répétons ici que les résultats de ce programme sont encore préliminaires. La principale raison en est le manque d'excellentes reproductions photographiques. La plupart des reproductions réunies dans cette recherche sont des photocopies, dont un bon nombre sont difficilement lisibles. Chaque reproduction doit être également vérifiée, quant à sa date et à sa localisation. Jusqu'à présent, toute la documentation photographique provenant des

musées n'a pas été complètement réunie et on ne peut pas encore mener à bien les calculs statistiques définitifs.

### Les compromis dans le travail de reconstitution

Au départ, le travail de reconstitution fut énormément limité par le manque d'informations matérielles mais en cours du développement du programme, d'importantes données furent rassemblées soit à partir de la recherche iconographique, soit des recherches qui étaient poursuivies parallèlement. En raison des limites imposées dans ce travail, il nous fallait faire face avec des solutions pratiques rapides en ce qui concernait la configuration, les dimensions, les proportions des différentes pièces, les détails de facture, le choix de matériaux, la nature, le nombre, l'espacement et le diamètre des cordes.

Dans toute cette tâche, nous avons tendu le plus possible à l'authenticité. Mais c'est un terme très relatif car cela dépend de l'étendue des connaissances que l'on possède — qui, dans notre cas, ne cessaient d'augmenter. De même, la reconstitution reste un tissu de compromis. Avec les outils actuels — scies électriques, perceuses, rabots — les produits du commerce — colle, vernis, peintures — et les tolérances étroites physiques et chimiques de certaines fournitures comme les cordes, il est peut-être présomptueux de croire à des reconstitutions authentiques. Nous en sommes simplement trop éloignés.

Néanmoins, on peut dire honnêtement que nos instruments sonnent d'une façon raisonnablement proche de leurs ancêtres et, probablement, mieux que leurs prédécesseurs primitifs, sciés à la main, assemblés avec des colles de qualité variable, sinon parfois douteuse, avec les particularismes et les connaissances probablement limitées de chaque facteur local.

### La nécessité de diffuser les résultats

Étant donné le temps considérable passé à rechercher, rassembler, comparer, interpréter les données, à dessiner, assembler, finir, tester et décorer les instruments, en tenant compte des inévitables essais et erreurs, nous pensons que la connaissance et l'expérience que nous avons acquis devait être diffusée et que les instruments reconstitués être visible autant que possible. Et, afin que ces perspectives d'agrément

musical s'étendent, non seulement aux professionnels mais aussi aux amateurs, nous sommes prêts à communiquer les plans et modèles décoratifs des instruments décrits. En outre, les instruments eux-même sont également disponibles en kits ou montés — décorés, avec ou sans roses.

### L'avenir de ce programme

Enfin, en conclusion, nous voudrions parler de l'avenir de ce programme. Pour y mettre un terme, il sera nécessaire de rassembler une bonne documentation photographique, de la classer, de l'étudier, de procéder à des calculs statistiques et d'en argumenter les résultats. De même, comme nous avons poursuivi une recherche similaire sur L'orgue Portatif, nous espérons pouvoir mener à bien un processus identique pour cet instrument médiéval fascinant. ■

## REMERCIEMENTS

Nous voudrions exprimer notre gratitude pour la subvention que nous a accordée le Canadian Council of the Arts pour la reconstitution des modèles "Cantigas de Santa Maria" et "Jacopo da Cione" et pour une autre subvention du Ministère des Affaires Culturelles de la Province de Québec pour la reconstitution des modèles "Luca della Robbia" et "Burgkirche". Nous aimerions également faire part de notre reconnaissance à Mme F. Paquette, bibliothécaire du Conservatoire de Musique de Montréal, Ministère des Affaires Culturelles, pour son travail de regroupement des reproductions de psaltérions.

Nous souhaiterions également étendre ces remerciements les plus sincères au Dr Barry S. Brook, Président du R.I.D.I.M. qui nous a donné la possibilité de présenter nos résultats et à Mme Barbara Hampton-Renton qui a présenté cette communication en notre absence.

*The last Key on Harps is the E or small Bass in the Organ.*

*Parent of M<sup>r</sup> Douch*

*B. flat tuning*

PLANCHE 5

64

*Now for the Fifth It upon you have considered what parts of will set your hand upon every string and every two of your hand It upon every string and every two of your hand It upon every string and every two of your hand*

*It be being open fingered it*

*Now for your Position the Fifth is an Position to the first the sixth is an Position to the second and to the third the third is an Position to the fourth the second is an Position and an eighth to the fifth by stopping the top of the fifth is an Position to the eleventh the C of the sixth is an Position to the eleventh the C of the fifth an Position to the tenth and the D of the fifth an Position to the eighth.*

*Positions or Chords*

*When the Lute is tuned B flat you find these Positions or Chords.*

PLANCHE 6

PLANCHE 7



# LA RENAISSANCE DE LA MUSIQUE ANCIENNE EN ITALIE.

par Angelo ZANIOL

A U cours de ces dernières années, on a assisté en Italie aussi à un réveil d'intérêt pour la musique ancienne, c'est-à-dire pour la musique du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'âge baroque, exécutée sur des instruments 'anciens' (à savoir, à quelques rares exceptions près, sur des copies modernes aussi fidèles que possible des instruments en usage aux époques considérées et selon des techniques d'exécution et d'interprétation propres à chacune de ces époques). Certes, dans ce domaine, nous sommes encore bien loin en Italie du niveau de diffusion et de connaissance atteint dans d'autres pays, comme par exemple l'Angleterre, où le culte de l'*early music* a désormais dépassé le cadre étroit d'un événement culturel pour atteindre la dimension — et les connotations — d'un phénomène de masse, qui a donné lieu à une véritable *industrie* de la musique et des instruments anciens (ou pseudo-anciens...).

## *Initiatives culturelles et crise économique.*

Pour donner un jugement équitable sur ce qui a été fait ou est en train de se faire chez nous pour diffuser la connaissance du patrimoine musical du passé, patrimoine qui — soulignons-le — est avant tout italien, il faut tenir compte du fait qu'en Italie, à cause de la grave

crise économique qui sévit ici depuis quelques années, les initiatives culturelles de ce genre n'ont pas la vie facile : pour les réaliser, on ne peut compter que sur ses propres forces, l'Etat ayant bien d'autres chats à fouetter ; mais l'enthousiasme des amateurs de cette musique, dont le nombre ne cesse de croître, sait parfois accomplir des miracles, si bien que les résultats déjà atteints, compte tenu de ce que nous venons de dire, nous semblent tout à fait remarquables. Un autre élément à mettre préalablement en évidence et qui autorise à être assez optimiste pour l'avenir, c'est la présence massive des jeunes parmi les amateurs italiens de musique ancienne : pour s'en persuader, il suffit d'observer le public, toujours extrêmement attentif et 'concerné', qui fréquente les concerts de cette musique, ou bien l'âge moyen des stagiaires qui se rendent en été à Urbino (nous reviendrons là-dessus tout à l'heure) pour s'initier à la pratique des instruments anciens ou pour s'y perfectionner.

Les initiatives dont nous parlions se situent principalement dans les domaines suivants :

- les organismes culturels "officiels" (c'est-à-dire subventionnés par les finances publiques) et les associations d'amateurs (presque exclusivement auto-financées) ;
- les activités éditoriales : livres, revues, bulletins, rééditions

d'ouvrages anciens ;

- l'enseignement donné par les Conservatoires de musique et les cours d'été ;

- les concerts.

Nous chercherons à présenter brièvement aux amis français les données les plus intéressantes concernant ces différents secteurs, mais sans suivre strictement l'ordre énoncé.

## *Musique officielle et musique ancienne.*

Disons tout de suite qu'ici la culture musicale "officielle" a toujours été et continue d'être assez fermée aux nombreux problèmes que pose une approche correcte de la musique ancienne, surtout pour ce qui concerne les problèmes pratiques d'interprétation et d'exécution. Cela est probablement dû au fait qu'elle demeure, encore et malgré tout, étroitement liée aux conceptions et aux idéaux du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a vu le triomphe de l'opéra et du *bel canto* au détriment de la musique purement instrumentale. Pire, cet engouement immodéré pour ce genre de musique — ou mieux de spectacle, car le contenu musical y est souvent bien modeste — a fait tomber dans un oubli presque total le grand patrimoine musical des siècles précédents, si bien qu'il a fallu attendre ces dernières décennies pour découvrir, le plus souvent grâce aux recherches des musicologues étrangers, que nous avions jadis donné le jour à un Vivaldi ou à un Monteverdi...

## *L'enseignement du chant dans les conservatoires.*

Quelques faits significatifs prouvent ce que nous venons d'affirmer. Dans les Conservatoires italiens, l'enseignement du chant, qui occupe une place très importante, ne prend en considération que les techniques vocales et d'interprétation propres à l'opéra, d'après lesquelles il faut chanter à gorge déployée et avec un vibrato constant ; toute autre manière de chanter est inconnue, sinon inconcevable, de sorte qu'on chante l'*Orfeo* de Monteverdi (quand on le chante...) tout comme la *Traviata* de Verdi. Récemment, lors d'une tournée italienne du grand contre-ténor anglais Alfred Deller, nous avons personnellement entendu un professeur de chant fort renommé prononcer ce jugement : "C'est beau, c'est ravissant, mais, à pro-

prement parler, ce n'est pas du chant !". Il en est pour ainsi dire de même des instruments, qui sont enseignés exclusivement selon les techniques mises au point entre la fin du siècle dernier et le début du nôtre, laissant les élèves dans l'ignorance la plus complète des techniques précédemment utilisées, telles qu'elles sont illustrées par nombre de traités anciens. Cela est particulièrement grave dans le cas des instruments à cordes, car, comme tout le monde le sait, les anciens maniaient l'archet d'une manière bien différente des modernes, avec, naturellement, des résultats sensiblement différents : on a (finalement) compris que si l'on veut rendre justice à Bach il faut jouer son *Clavecin bien tempéré* au clavecin et non point au piano, mais on est encore loin de vouloir admettre qu'il est tout aussi absurde de jouer ses *Sonates pour violon* comme on joue les *Capricci* de Paganini et sur un instrument moderne, si différent du violon baroque ! Bien entendu, la critique "officielle" est parfaitement alignée les idées qui ont cours dans les Conservatoires, et il n'est pas rare d'entendre ses représentants attitrés avancer des réserves, et même faire de l'ironie, sur les interprétations — mettons — d'un Nikolaus Harnoncourt.

### Un intérêt sérieux et durable à l'égard de la musique ancienne.

Malgré ces prémisses peu encourageantes, quelques secteurs de la culture musicale italienne témoignent d'un intérêt sérieux et durable à l'égard de la musique ancienne et de ses problèmes. En premier lieu, il faut mentionner la *Scuola di Paleografia Musicale* de Crémone, fondée et dirigée par M. Raffaele Monterosso, qui compte parmi ses professeurs de très grands spécialistes, universellement connus et appréciés, comme M. Federico Mompelilio. Cette école, qui se situe au niveau universitaire, offre à ses étudiants une formation culturelle qui dépasse de beaucoup le cadre spécifique de la paléographie musicale ; en effet, tous les jeunes musicologues italiens de renom, dont quelques-uns ont déjà apporté une contribution de premier ordre, sont sortis de là : pour ne citer qu'un seul exemple, rappelons le nom de M. Francesco Luisi qui, après avoir publié une étude très rigoureuse et poussée sur le Deuxième Livre de frottole par Andrea Antico (1518)(1), vient de faire paraître un ouvrage monumental sur la musi-

que vocale de la Renaissance italienne, ouvrage que nous recommandons tout particulièrement à ceux qui s'intéressent à cette musique et qui, bien entendu, se débrouillent avec l'italien. (2).

### Des universités et des organismes culturels.

Outre à Crémone, des études sérieuses de musicologie peuvent être également entreprises à Bologne et à Rome, aux Facultés des Lettres de leurs Universités, où enseignent respectivement M. Giuseppe Vecchi et M. Nino Pirrotta, tous deux bien connus dans le monde entier. Deux autres organismes culturels importants sont la *Fondazione Levi* de Venise (San Vidal 2893 - 30100 Venezia) et le *Centro Studi Rinascimento Musicale* de Florence (Villa Modicea "La Ferdinanda" — 50040 Artimino). Le premier, fondé grâce au legs d'un grand mécène vénitien, est caractérisé par une activité multiforme (concerts, conférences, séminaires de recherche, congrès internationaux, cours de perfectionnement, etc.) et est actuellement en train de réaliser quelques projets très ambitieux, parmi lesquels est à signaler la constitution d'une bibliothèque musicale richissime, moyennant le système des *jackets*, doublée d'une discothèque tout aussi riche ; le deuxième, dirigé par M. Annibale Gianuario, organise entre autres des stages hautement qualifiés (le dernier avait pour thème l'interprétation de la monodie italienne et la technique vocale aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et était confié à Mme Nella Anfuso) et publie en France, chez *Le Droict Chemin de Musique* (5, rue Fondary — 75015 Paris), une remarquable série d'éditions musicales et d'études critiques et musicologiques, consacrées notamment à Monteverdi).

### Les associations d'amateurs et leurs efforts héroïques.

Mais ce sont surtout les associations d'amateurs qui, au prix d'efforts souvent héroïques, sont les plus actives dans la diffusion et la revalorisation de la musique ancienne. La plus importante de ces associations est la S.I.F.D. (*Società Italiana del Flauto Dolce*, Viale Angelico 67 — 00195 Roma), fondée en 1970 et animée par M. Giancarlo Rostirolla. Parmi les nombreuses initiatives de la S.I.F.D., il

faut signaler :

— La publication de la revue *Il Flauto Dolce* (7 numéros parus) et de toute une collection d'éditions musicales très soignées et d'études (3),

— L'organisation de stages d'initiation et de perfectionnement à la pratique de la musique ancienne à Rome et, en été, à *Urbino*, une des plus belles villes de l'Ombrie, où le Moyen Age et la Renaissance sont encore si présents,

— L'organisation, tout récemment, d'un congrès international sur Heinrich Schütz et Antonio Vivaldi.

Pour devenir membre de la S.I.F.D., il suffit de verser une cotisation annuelle assez modeste (Lire 4000, 25 FF env.) ; les membres reçoivent *gratuitement* la revue et les autres publications de l'association, et bénéficient également de fortes réductions dans l'inscription aux stages. Toujours à Rome, il y a une autre association importante nommée *Pro Musica Studium* (Via F. Sacchetti 96 - 00137 Roma). Son président est M. Domenico Cieri et son but est avant tout de publier des rééditions critiques d'ouvrages anciens injustement peu connus ou oubliés. En six ans d'activité, cette association a distribué *gratuitement* à ses membres un nombre considérable de partitions et d'études théoriques, didactiques ou critiques du plus haut intérêt (4). La cotisation annuelle est d'environ 40 FF. Il existe d'autres associations d'amateurs de musique ancienne, comme

1 — Francesco Luisi, *Il Secondo libro di Frottole Di Andrea Antico*; vol. I, *Studio bibliografico e revisione critica*, vol. II *Trascrizioni* ; Roma, Pro Musica Studium, 1975 et 1976, pp. 172 et 390. Ces deux volumes ne sont pas en vente, mais peuvent être obtenus en s'inscrivant à l'association *Pro Musica Studium*, dont il est question plus loin dans notre article.

2 — Francesco Luisi, *La Musica vocale nel Rinascimento*, Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI, ERI, Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana (Via Arsenale 41 — 10100 Torino), 1977, pp. 656, de nombreuses illustrations et environ 200 exemples musicaux complets, Lire 16.000 (FF 85).

3 — Voici quelques titres significatifs : Giuseppe Giamberti (Scuola Romana - prima metà del Seicento), *7 Duetti, per due strumenti soprani*. Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara, *5 Frottole*. Frédéric Chalou, (XVIII-XIX sec.) *Duetti per due str. soprani. Balli Italiani del XVII sec.* (Pacchioni) per 1 strum. soprano. *Balli strumentali del primo Cinquecento* (Luisi) a 4 parti.

par exemple l'A.M.I.S. de Côme (*Antiquae Musicae Italicae Studiosi*), mais, jusqu'à présent, leur activité s'est déroulée en sourdine, sans contributions spectaculaires.

### *Les revues musicales et de recherches musicologiques.*

Les revues italiennes consacrées à la musique sont nombreuses, mais en général elles ne s'occupent pas souvent de la période qui nous intéresse, ou bien elles le font d'une manière très érudite, par des articles qui s'adressent aux spécialistes et sont par conséquent d'un accès difficile aux amateurs. Néanmoins, des articles extrêmement intéressants et abordables sont parus dans la *Rivista Italiana di Musicologia* (Olschki Ed., Firenze) et dans la *Nuova Rivista Musicale Italiana* (5), publiée à Turin par ERI. La maison d'édition Suvini Zerboni (Via Quintiliano 40 - 20138 Milano) publie une très belle revue, *Il "Fronimo"*, consacrée à la guitare et au luth (4 numéros par an, 25 numéros parus, abonnement annuel pour l'étranger \$ 6.) et une autre revue, *"La Cartellina"*, consacrée à la musique chorale, en particulier celle de la Renaissance. Cette même maison, une des plus entreprenantes et courageuses, a aussi publié de magnifiques rééditions modernes d'ouvrages anciens, réalisées avec un soin impeccable et mises en vente à un prix plus que raisonnable. Nous invitons nos amis français à demander à cette maison d'édition son dernier catalogue, aussi bien qu'un spécimen des revues mentionnées (6).

### *Quelques titres parmi les nombreux ouvrages publiés.*

D'autres maisons d'édition ont publié des ouvrages qui intéressent de près l'amateur de musique ancienne, mais il nous est impossible d'en donner ici un compte-rendu détaillé, qui exigerait trop de place. Nous nous bornerons donc à signaler quelques titres seulement, qui nous semblent particulièrement utiles. Ricordi (Via Berchet, 2 - 20100 Milano) a un catalogue très riche : parmi les monographies remarquons l'ouvrage fondamental de Benvenuto Disertori sur la *frottola*, paru en 1964 mais encore disponible (7); parmi les innombrables éditions musicales, retenons au moins les beaux fascicules consacrés à Francesco d'Ana (2<sup>e</sup> moitié du XV<sup>e</sup> siècle) (8), à Marco Fabrizio

Caroso (1527-après 1605) (9) et Cesare Negri (1536-1604?) (10).

Les éditions Curci (Galleria del Corso 4 - 20100 Milano) sont à signaler surtout pour une excellente anthologie en trois volumes (11), tandis que Zanibon (Piazza dei Signori 44 - 35100 Padova) offre dans son catalogue de jolis morceaux pour guitare et pour flûte à bec (12). Les ERI, déjà mentionnées, ont publié une édition italienne, peut-être plus accessible que l'originale, de l'importante monographie de Dietrich Kämper:

*Studien zur instrumentales Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts* (Etudes de la musique instrumentale d'ensemble du XVI<sup>e</sup> siècle), parue pour la première fois dans "Analecta Musicologica" en 1970 (13). Pour finir, il faut réserver une mention particulière à la maison d'édition Forni (Via Gramsci 164 - 40010 Sala Bolognese), spécialisée dans les rééditions en fac-similé d'ouvrages anciens ou introuvables; son catalogue est des plus alléchants, malheureusement les prix le sont beaucoup moins. D'autre part, ces volumes ont forcément un tirage limité d'où un prix de revient élevé : les *reprints* coûtent partout cher, qu'on songe, par exemple au prix des ouvrages publiés par Slatkine ! (14).

### *Les problèmes de l'enseignement des instruments anciens.*

Si le marché éditorial offre à l'amateur de musique ancienne un choix somme toute assez abondant, il n'en est pas ainsi pour l'enseignement des instruments anciens. Nous avons déjà constaté que les Conservatoires de Musique italiens sont encore loin d'avoir compris l'importance de ce problème. Il est vrai que depuis longtemps le clavecin y a définitivement conquis droit de cité, mais il faut remarquer que cet instrument "ancien" est souvent

*zione adespota di Andrea Antico*, N.R.M.I., X (1976), n. 2, pp. 211-258. Luigi Rovighi, *Problemi di Prassi Esecutiva barocca negli strumenti ad arco*.

6 — Voici quelques titres : Michelangelo Galilei, *Il Primo Libro d'Intavolatura di liuto* Giacomo Gorzanis, *Libro de Intavolatura di liuto*

Francesco da Milano, *Opere complete per liuto*, 2 vols.

Luys Milan, "El maestro". *Opere complete per vihuela*.

Sylvius Leopold Weiss, *Intavolatura di liuto*

Angelo Bertalotti (1666-1747), *Sofeggi cantati a 2 e 3 voci*.

7 — Benvenuto Disertori, *Le Frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano, Ricordi, 1964, pp. 631.

8 — Francesco d'Ana, *Frottole; Strambotti e Sonetti*, Milano, Ricordi, 1976, 2 fascicoli a cura di Pietro Verardo (numéros de catalogue 132347 et 132348).

9 — Marco Fabrizio Caroso, *Il Ballarino* (1581) per flauto dolce e liuto, Milano, Ricordi, 1977; a cura di Pietro Verardo (132453). Marco Fabrizio Caroso, Danze da "Nobiltà di Dame" (1600) per flauto dolce, viola da gamba e liuto, Milano, Ricordi, 1975; a cura di Pietro Verardo (132271).

10 — Cesare Negri, *Le Grazie d'Amore*, per flauto dolce soprano e liuto, Milano, Ricordi, 2 fascicoli (132148-9).

11 — Achille Schinelli, *Collana di Composizioni Polifoniche Vocali Sacre e Profane*, Milano, Ed. Curci, 3 voll.

12 — Voir en particulier les titres suivants :

Baldassarre Galuppi, *Sonate per cembalo*, 3 volumes.

Julio Cesare Barbetta Padovano (1540-1603), *Pavane e Gagliarde per liuto*, 2 fascicoli.

Giacomo Gorzanis, *Sette napolitane* per 3 flauti dolci.

Bernardino Lupachino, *Tre composizioni* per 2 fl. dolci e viola.

Grammatio Metallo, *Tre ricercari* per due flauti dolci.

Robert Valentine, *Sei Sonate* per due fl. dolci contralti.

13 — Dietrich Kämper, *La Musica Strumentale nel Rinascimento*, ERI, Torino, 1976, pp. 359. L'ensemble Oswald von Wolkenstein a enregistré sur disque les exemples musicaux qui se trouvent à la fin du volume (disque ERI - CT 7180)

14 — Parmi les très nombreux ouvrages en fac-simile publiés par cette maison, nous signalerons :

Andrea Antico, *Frottole intabulate per sonare organi* Aron, *Toscanello in musica*.

G. Bassano, *Madrigali e canzonette per canto e liuto*.

E. Bottrigari, *Il Desiderio*.

G. Diruta, *Il Transilvano*.

S. Ganassi, *Opera intitolata Fontegara*.

G.G. Gastoldi, *Canzonette a tre voci*.

Thoinot Arbeau, *Orchesographie*

L. Zacconi, *Prattica di Musica*, 2. vols.

4 — A signaler notamment les titres suivants :

G.G. Gastoldi : *Balletti a tre voci*

A. Ziino : *Documenti di polifonia in Abruzzo*

F. Luisi : *Il Secondo libro di Frottole di Andrea Antico*, ouvr. cité. *Ricercari di autori diversi* (a cura di Cieri).

T. L. De Victoria : *Mottetti* per coro a 4 voci pari.

T. Merula : *Canzoni ovvero Sonate Concertate... a due et a tre* (1637).

5 — Voir en particulier les articles suivants :

F. Luisi, *Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara nella edi-*



considéré moins comme un instrument autonome que comme une sorte de prolongement, de spécialisation du piano : en effet, pour être admis au cours de clavecin il faut être en possession d'un diplôme de piano, ce qui (ne serait-ce que d'un point de vue historique !) apparaît fort discutable. Les cours d'orgue aussi débutent par de longues années consacrées au "roi des instruments", sa Majesté le Piano, qui demeure de loin l'instrument le plus populaire et demandé. Le fait que la technique de l'orgue et celle du clavecin, semblables entre elles, n'aient presque rien de commun avec celle du piano, est sans importance...

### **La demi-victoire de la flûte à bec**

Le seul instrument ancien qui semble avoir réussi à ouvrir une petite brèche dans cette cuirasse d'indifférence et de paresse, c'est la flûte à bec : des cours de cet instrument sont organisés par une dizaine de Conservatoires, mais là aussi il s'agit d'une demi-victoire, car ces cours continuent d'être des cours "extraordinaires", sans normes ni programmes précis ; en principe ces cours durent sept ans mais, à cause de leur caractère provisoire, ils ne confèrent aucun diplôme. Le plus prestigieux de ces cours de flûte à bec est celui qui a lieu au Conservatoire Pollini de Padoue, confié à M. Sergio Balestracci, un musicien extraordinairement doué qui a été formé en Angleterre et est admiré pour son éclectisme : en effet, outre qu'il est un virtuose de la flûte à bec et de la flûte traversière baroque, M. Balestracci possède aussi une très belle voix de contre-ténor, à laquelle convient particulièrement le répertoire vocal du baroque italien.

### **Une place toute particulière : le cours du conservatoire B. Marcello de Venise**

Le Cours d'Instruments Anciens organisé par le Conservatoire B. Marcello de Venise et confié à M. Pietro Verardo occupe une place toute particulière. Il s'agit là aussi d'un cours "extraordinaire" ayant une durée de trois ans, mais c'est le seul en Italie qui offre une vision d'ensemble, théorique et — dans la mesure du possible — pratique, des principaux instruments anciens, notamment les instruments à vent, dont le Conservatoire possède une riche collection. Tout cela est dû à l'enthousiasme et au dynamisme de

M. Verardo qui, dès la fin des années 50, a été l'un des premiers en Italie à s'occuper activement de musique ancienne. A mentionner aussi le Conservatoire de Vérone, qui organise, outre un cours de flûte à bec, un cours de viole (viola da gamba) et un autre de luth, l'unique dans tout le territoire national, confié à M. Orlando Cristoforetti.

### **Un véritable "Boom" des cours d'été**

Comme on voit, la situation n'est pas très brillante, compte tenu surtout du nombre toujours croissant de jeunes gens qui aimeraient bien recevoir une initiation sérieuse à la pratique de la musique ancienne (dans tous les Conservatoires mentionnés, chaque année les demandes d'inscription, notamment aux cours de flûte à bec, dépassent de beaucoup le nombre des places disponibles) ; c'est pourquoi on a assisté, ces derniers temps, à un véritable boom des cours d'été, où, pendant une ou deux semaines d'activité presque fiévreuse, on cherche à enseigner — et à apprendre — le mieux possible à manier un ou plusieurs instruments anciens. Du point de vue strictement pédagogique, ces cours accélérés et concentrés sont un peu problématiques, car dans l'étude d'un instrument de musique il faut du temps pour résoudre certains problèmes techniques (*natura non facit saltus...*) ; mais ils permettent au moins aux amateurs de se rencontrer, de se connaître et de sortir de leur isolement. Quoi de plus beau que de passer quelques jours au milieu de gens qui ont votre *marotte* ?

### **L'embarras du choix**

Il y a quelques années, il n'existait que le cours d'été d'Urbino, organisé par la S.I.F.D. ; maintenant on a l'embarras du choix : Gargonza (ravissante petite ville fortifiée de la Toscane), Pamparato, Forte dei Marmi, Venise, Artimino (Villa Medicea "La Ferdinanda")... sont des lieux de rencontre pour les âmes sensibles au charme de la musique d'antan. Le prix d'un de ces stages ne dépasse pas, tout compte fait, celui d'un séjour de vacances : aussi, pour beaucoup de personnes, ces cours sont-ils devenus une manière originale et intelligente d'aller en vacances, d'autant plus que les cours d'été se déroulent toujours dans des coins pittoresques.

### **Un succès indiscutable**

Un dernier aspect intéressant et, celui-ci, fort prometteur, réside dans l'activité des groupes ou ensembles d'instruments anciens. Evidemment, nous ne parlerons ici que des groupes italiens, et non pas des étrangers qui, de plus en plus fréquemment, viennent donner des concerts chez nous. Remarquons toutefois que ces concerts obtiennent en général un succès indiscutable : la nouveauté de ceux-ci et la curiosité que suscitent tous ces instruments étranges y sont sans doute pour quelque chose, mais il est indéniable que la musique ancienne, à condition qu'elle soit servie par des interprètes intelligents et préparés, plaît à tout le monde.

### **Les ensembles italiens d'instruments anciens**

M. Verardo, déjà mentionné, est le fondateur et l'animateur infatigable du *Complesso Veneziano Strumenti Antichi*, actif dès 1959 ; cet ensemble, dont la formation a considérablement varié dans le temps, a donné une centaine de concerts, dont quelques-uns à l'étranger, a enregistré des disques (15) et participé à d'innombrables manifestations ; son répertoire comprend surtout la musique vocale et instrumentale italienne du début du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la moitié du XVII<sup>e</sup>, c'est-à-dire de la *frottola* à Gabrieli. L'*Ensemble Oswald von Wolkenstein* de Bolzano a aussi à son actif une carrière prestigieuse : quelques 90 concerts en cinq ans d'activité, un répertoire très vaste (du Moyen Âge au baroque) et un *instrumentarium* particulièrement riche et précieux, qui embrasse pratiquement toutes les familles d'instruments anciens. Pourtant les Wolkenstein ne sont que six, mais chacun de ces musiciens — dont deux seulement sont des professionnels ! — joue de plusieurs instruments. D'ailleurs, la capacité de passer aisément d'un instrument à l'autre semble bien être une donnée constante de tous les groupes de musique ancienne, et cela a probablement un fondement historique. En tout cas, elle caractérise plus ou moins tous les autres groupes italiens actuellement en

(suite page 47)

15 — Complesso Veneziano Strumenti Antichi : G. Pierluigi da Palestrina, *Otto ricercari sopra li tuoni a quattro* ; Girolamo Frescobaldi, *Cinque canzoni da sonare a due canti col basso continuo*. Disque Vedette VST 6007.