

ancienn^e musique

ancienn^e musique

SOMMAIRE

N° 23

Juin 1989

Publication du CAEL
Centre Régional
de Musique Ancienne
6 Chemin du Tennis
92340 Bourg la Reine.

Vente au CAEL
1 numéro double 70 F.

ABONNEMENT
1 an (2 numéros).
France : 130 F.
Autres Pays d'Europe :
150 F.

BUREAU DE RÉDACTION:
Centre d'Animation
Expression et Loisirs,
Centre Régional
de Musique Ancienne
6 Chemin du Tennis
92340 Bourg la Reine
Tél : 46.63.76.96

Responsable de la
publication :

Joël Dugot

Gestion :

Conseil d'Administration
du CAEL

Comité de rédaction :

Claudette Duplan - Directrice

Marie Cornu - Directrice
Adjointe.

Service Photo :

Robert Pichard - Photogra-
phe -ADM CAEL

Maquette et Couverture :

Daniel Cabanis

Impression :

Bernard Duval, Mairie de
Bourg-la Reine.

Composition :

Artès - Tél : 45.43.18.08

Publicité :

Pour toute insertion publici-
taire, s'adresser au CAEL
(Service publicité), 6 Che-
min du Tennis - 92340
Bourg la Reine -
Tél : 46.63.76.96.

- 5 Classification et interprétation de l'iconogra-
phie des instruments à cordes pincées au
Moyen-Age.
..... Crawford Young
- 29 Histoire de la musique de luth ; Hommage à la
musicologie française :
- 30 L'Hortus Musarum de 1552-53 et les
arrangements de pièces polyphoniques pour
voix seule et luth .
..... Henri Quittard
- 60 Notice sur deux manuscrits de la Bibliothèque
de Vesoul..
..... Michel Brenet
- 70 Le luthiste R. Ballard .
..... Michel Brenet



22. Stefano di Giovanni, dit Sassetta (vers 1392-1450) : couronnement de la Vierge (vers 1430), Paris, musée du Louvre.

CLASSIFICATION ET INTERPRÉTATION DE L'ICONOGRAPHIE DES INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES DU MOYEN-AGE

Crawford Young
Traduit de l'allemand par
Catherine Homo-Lechner.

L'étude qui va suivre concerne les instruments à cordes pincées du Moyen-Age, plus précisément, les instruments à manche. L'essai est composé d'une série de courts chapitres sur les différents aspects des instruments (considérés soit universellement, soit isolément) ainsi que d'une initiation graduelle à l'usage de tels instruments. L'objectif principal de la recherche consiste à classer systématiquement ces instruments. Ils sont répartis d'après la forme de leur caisse : dans les arts plastiques, d'après les quelques spécimens conservés et d'après les descriptions des traités médiévaux. La terminologie est traitée indépendamment de la classification. Dans un premier temps les formes des instruments seront simplement classées et numérotées ; chaque forme se verra ensuite attribuer un nom historique.

Ce travail est directement confronté — comme nous le verrons — à la valeur des données iconographiques. Il est également nécessaire de définir le terme « médiéval » et de bien cerner les cadres chronologique et géographique de notre enquête. Les sources les plus anciennes à fournir des informations sur les instruments du Bas-Moyen-Age, datent princi-

palement de l'ère carolingienne même si nous avons répertorié aussi quelques documents coptes et paléochrétiens. Il nous a fallu arbitrairement déterminer un terminus post quem en l'an 1500, puisqu'il n'existe aucune définition véritablement admise. Sur le plan géographique, notre recherche englobe les mondes chrétien et musulman. En raison du colossal espace temporel et géographique évoqué par le terme « médiéval », une définition plus précise de ce mot s'avère indispensable. Pris au sens large du terme, on peut en effet qualifier de « médiéval » les instruments carolingiens au même titre que ceux du Quattrocento ; pourtant dès que l'on étudie ces instruments en détail, le terme médiéval est trop vague et très vite perd son sens.

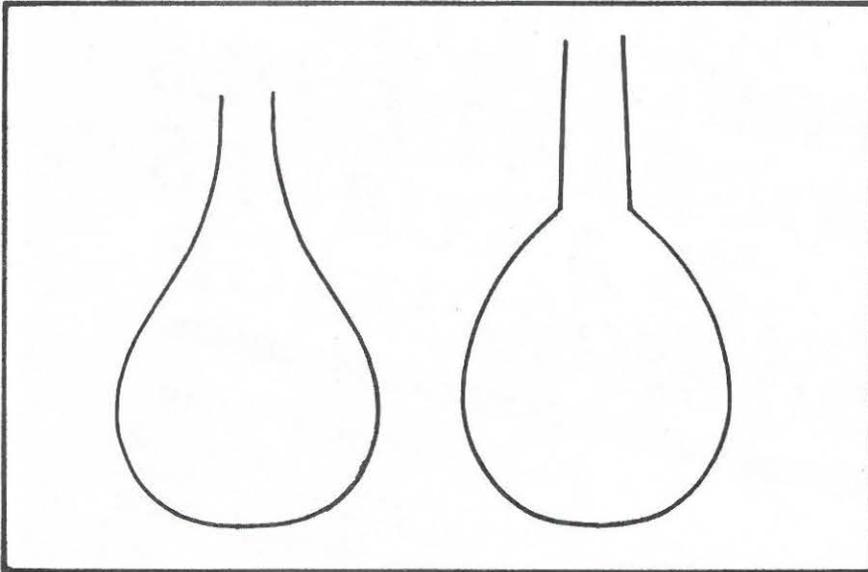
I - CLASSIFICATION

La plupart des représentations d'instruments à cordes proposent en général au moins deux critères descriptifs pour chaque instrument : la forme de la caisse de résonance et la longueur du manche en rapport avec celle du corps résonant. Ces deux éléments permettent d'entreprendre la classification des instruments à cordes pincées :

1/ Caisse piriforme et non-piriforme.

2/ Manche long et manche court. La présentation frontale de la caisse instruit sur l'aspect du dos (essentiellement bombé ou plat). Une forme ovale implique un dos bombé (c'est-à-dire une caisse creuse soit monoxyle soit assemblée) alors qu'une forme non-ovale ou taillée induit un dos plat (il y a bien sûr des exceptions à cette règle mais nous nous intéressons d'abord ici aux tendances générales). On adopte en ce cas les critères suivants : caisse vue de face, longueur du manche par rapport à celle de la caisse, type de cheviller et assemblage manche-caisse (vu de face) ; ainsi peut-on classer les instruments à cordes pincées selon les ensembles décrits ci-dessous (1) :

1) Comme introduction au système de classification des instruments, voir de E. HORNBOSTEL et C. SACHS l'introduction de leur ouvrage « Systematik der Musikinstrumente », *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914) ; p. 553-590. Dans la mesure où rien d'autre n'a été publié depuis, tous les instruments sont ici classés instruments à manche court, c'est-à-dire que la longueur du manche n'est pas supérieure à celle du corps.



I. Epaulements saillant et rentrant

A. Groupe piriforme (non épaulé, non taillé)

A.1. Instrument à cheviller droit, coudé parfois jusqu'à 90° ; manche fixé à la caisse par un épaulement soit rentrant soit saillant (entre corps et manche). Le dos est généralement d'une pièce (dans une construction assemblée). (Voir dessin n° I).

A.2 Instrument semblable à A.1 mais souvent plus petit, avec un cheviller en demi-lune et — toujours — un montage par épaulement rentrant : monoxyle.

A.3. Instrument à caisse ovale, cheviller en demi-lune, épaulement bien saillant, manche long et — parfois — table en peau. Construction probable : corps monoxyle et manche rapporté.

A.4. Instrument à manche long, normalement circonscrit à la mer Méditerranée, probablement construit d'un seul tenant.

B. Groupe non-piriforme (épaulé, taillé)

B.1. Instrument à flancs droits ou cintrés, les épaules avec ou sans décor, normalement en bas de la caisse une protubérance en guise de cordier. Le cheviller est coudé depuis le sillet, ce en quoi l'extrémité du cheviller est souvent nettement plus épaisse que le cordier. Le cheviller est coudé depuis le sillet, ce en quoi l'extrémité du cheviller est souvent nettement plus épaisse que le cordier. Construction : monoxyle, avec un trou de pouce.

B.2. Instrument à flancs cintrés, droits ou arrondis, épaulés avec ou sans rebord, même épaisseur de caisse, manche et cheviller (cheviller normalement plat), monoxyle, semblable à la vièle.

B.3. Instrument à flancs cintrés, droits ou même arrondis ; épaules ou « ailes » ; éclisses au bas de la caisse, des frettes en bois, cheviller plat ou en demi-lune ; construction assemblée, limitée à l'Italie, XV^e siècle.

B.4. Instrument proche de B.2. par la forme de sa caisse, mais avec un manche plus long, normalement avec des frettes nouées, cheviller plat ou en demi-lune, caisse taillée parfois très fortement, construction assemblée.

B.5. (Instrument à manche long, Haut-Moyen-Age).

Le tableau I collationne les types instrumentaux, quand et où ils apparaissent, en se basant sur une recherche iconographique. Considérons ce tableau comme un bref aide-mémoire et abordons le premier thème de réflexion : la terminologie. La nouvelle nomenclature d'instruments à cordes pincées du Moyen-Age repose en premier lieu sur la vérification iconographique des nombreuses hypothèses publiées à ce jour, cela pour les confirmer ou les rejeter.

II - TERMINOLOGIE INSTRUMENTALE

Sitôt essaie-t-on de baptiser les instruments médiévaux par des

noms convenant à une famille ou à des pièces isolées, que divers problèmes interviennent. Il y a d'abord les spécificités et les parentés propres à chaque famille linguistique tout comme les variantes dialectales au sein d'un même groupe de langues. Ensuite les informations sur les noms d'instruments varient beaucoup selon leur contexte (écrits bibliques, traités musicaux, travaux classiques ou arabes) ; le vocable employé peut refléter soit un usage contemporain et mettre en lumière l'origine du manuscrit, soit perpétuer un usage vieilli qui présente pour les copistes du manuscrit eux-mêmes peu, voire aucun intérêt. Enfin, les auteurs des nombreuses recherches contemporaines sur la terminologie médiévale des instruments recourent à des noms comme « cistre », « guitare » ou même « mandole » (2). Quand par exemple Winternitz emploie le mot « cistre » pour décrire l'instrument sculpté par Benedetto Antelami (Parme, fin 12^e siècle ; voir ill.1) on se demande ce qu'est pour lui le prototype du « cistre » : l'anglais du 19^e siècle, celui du 17^e siècle (les deux sont déjà nettement distincts) ou le cistre italien du XV^e siècle? (3). Attribuer des noms d'aujourd'hui pour décrire d'anciens instruments incite aussi à penser que l'évolution de ces anciens instruments aboutit à leurs équivalents actuels, bien que dans de nombreux cas, cela ne se vérifie pas. Il est dangereux d'étudier les instruments médiévaux avec les usages liés à leurs pendants modernes (comme la guitare) car il est alors très facile de projeter sur les instruments médiévaux les singularités de notre savoir-faire (formes, technique de jeu, etc.).

II.A. « LUTH » (= A.1.)

Parmi les instruments à cordes pincées du Moyen-Age, le luth est le moins problématique (4). On est généralement d'accord sur son origine, son évolution et ses appellations. Depuis son apparition en

2) voir E. WINTERNITZ *Musical instruments and their symbolism in western art*, Yale, University Press, 1979, P. 57-65.

3) Op. cit. 62.

4) Au cours de cet article, le terme *luth* sera employé dans deux sens. « Au sens large, le mot *luth* désigne tout instrument à

Méditerranée occidentale et en Europe méridionale aux 8 et 9^e siècles et jusqu'à sa disparition au 18^e siècle, il a souvent été figuré dans l'art chrétien et musulman. Dans notre classification, le luth correspond au premier type instrumental : A.1.

II.B. « GUITERNE » (= A.2.)

Le second type instrumental, A.2, fait appel à une nomenclature plus compliquée. Tinctoris soulève cette question lorsqu'il écrit en 1487 (5) : «...ensuite il existé un instrument qui fut inventé par les Catalans, appelé par certains *ghiterra* et par d'autres *ghiterna* (trad. angl. Baines, 1950). Sachs nomme cet instrument « mandole » ou « mandore » (6). Geiringer en sus des remarques de Coussemaker, attire l'attention sur une source du 14^e siècle — Paris, B.N. ms. 7378 — dans laquelle un des instruments est légendé *ghisterina* (7). Geiringer poursuit ses recherches sur l'origine des « mandores-mandoles » et constate que des sources allemandes du début du 16^e siècle citent ce type d'instrument avec la mention *Quinterne* (Agricola 1536 et Virdung 1512 entre autre), que des sources plus tardives (Praetorius) font état de la *Quinterne* ou de la *guiterne* comme d'un instrument taillé, à la différence de l'instrument nommé *Mandürchen* (petite mandore) aux formes rondes et au cheviller en demi-lune (8). Stauder et Wright notent aussi ce fait et, d'accord avec Geiringer, déclarent clairement que la *Mandürchen* (petite mandore) ne fut pas en usage avant la fin du 16^e siècle (9).

La plupart des chercheurs s'est ralliée à cette conclusion : l'instrument du type A.2. est dési-



1. Benedetto Antelami : Roi David (vers 1196). Parme, baptistère, portail occidental.

cordes avec un manche qui supporte cordes et touche et où le plan de cordes est parallèle à celui de la table. De tels instruments peuvent être pincés, frappés avec une simple baguette ou frottés avec un archet. Dans ce sens, un violon appartient à la famille des luths. Au sens strict, les luths sont des instruments à cordes pincées qui ont un manche et une caisse bombée, introduits en Occident et dérivant du 'ud arabe (Sibyl MARCUSE : *A survey of musical instruments*, Londres, 1975 (p. 406).

5) TINCTORIS écrit « Quinetiam instru-

mentum illud a Catalanis inventum : quod ab illis ghiterra : ab illis ghiterna vocatur... » Anthony BAINES dans son article « Fifteenth century instruments in Tinctoris De Inventione et Usu musicae » *GSJ* 3 (1950) p. 19-26 donne une traduction partielle du traité de TINCTORIS.

6) Curt SACHS : *The history of musical instruments*, New-York, 1940, p. 252.

7) Karl GEIRINGER « Der Instrumentenname *Quinterne* und die mittelalterliche Bezeichnung der Gitarre, Mandola und des Colascione », *AfMw* 6 (1924), p. 104. Voir

aussi E. de COUSSEMAKER « Essai sur les instruments de musique au Moyen-Age », *Annales archéologique* 14 (1845-48), p. 98-110.

8) op. cit. p. 107-108.

9) Wilhelm STAUDER « Zur Entwicklung der Cister », *Renaissance-Studien, Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag* = *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* Bd. 11, Tutzing (1979), p. 237-238. Laurence WRIGHT « The medieval citizen and citole: a case of mistaken identity », *GSJ* 30 (1977), p. 8-9, 19.

TABLEAU I : ORIGINE ET DATATION DES TYPES INSTRUMENTAUX

	ESPAGNE	ITALIE	FRANCE	ANGLETERRE	ALLEMAGNE
15 ^e siècle	A.1., A.2., B.4.	A.1., A.2., A.4., B.3., B.4.	A.1.,A.2., B.1., B.2.	A.1., A.2., (B.1.)	A.1., A.2., (B.1.)
14 ^e siècle	A.1., A.2., (B.1.), (B.2.), B.4.	A.1., A.2., B.2.	A.1., A.2., A.3., B.1., B.2.	A.1., A.2., B.1., B.2.,	A.1., A.2., B.1., B.2.
13 ^e siècle	A.1., A.2., A.3., A.4., B.1.,B.2.	A.1., A.2., B.2.	A.1., A.2., B.1., B.2.,	A.1., A.2., B.1.,(B.2.)	A.1., A.2., B.1., B.2.
12 ^e siècle	A.1., B.1., (A.3.), (A.4.)	A.1., B.2.	(A.1.), B.2.	(A.1.), (B.2.)	(A.1.), (A.2.)
11 ^e siècle	A.1.	(A.1.), B.2.	(B.2.)	(B.2.)	(B.2.)
10 ^e siècle	A.1.	(B.2.)	(B.2.)		(B.2.)
9 ^e siècle	A.1.		(B.2.)		(B.2.)

TABLEAU II : ORIGINE ET DATATION DES NOMS D'INSTRUMENTS

	ESPAGNE	ITALIE	FRANCE	ANGLETERRE	ALLEMAGNE
15 ^e siècle	viola ghiterra citola (la'ud)	cet(e)ra/ cetula viola ghiterra/ chitarino (liuto)	guiterne citole (luth)	cytolys giter (lytys)	quinterne (laute)
14 ^e siècle	viuela de pendola guitarra Morisca guitarra latina citola (la'ud)	cetera ghiterra/ chitarra (liuro)	citole guiterne/ ghisterne (luth)	citole/ citole/ cetola (lute)	quintern(e) zitol (laute)
13 ^e siècle	citola/ cedra gitarra viula (la'ud)	cetera (liuto)	citole quitarre/ quitaire gui(s)terne/ quinterne	 (lute)	zitol
12 ^e siècle			citola		

gné sous les variantes d'une même forme de base : *gyterne* (anglais), *guiterne* ou *guisterna* (français), *ghitterra* ou *chitarra* (italien), *guitarra* (espagnol) et *Quinterne* (allemand). A cette thèse s'oppose l'idée suivant laquelle des variantes sont attestées isolément avant le 15^e siècle : *guitarra latina* et *guitarra morisca*. Geiringer, Buchner et d'autres écrivent que la *guitarra morisca* désigne sans aucun doute possible le type A.2., et que *guitarra latina* représente un instrument du type B.1.(10). Pourtant, comme Wright l'a montré, *guitarra latina* et le type B.1. (= *citola*) sont différents — pour autant qu'on le sache (11). Il existe en fait deux hypothèses qui proposent à chacune de ces deux appellations les sens suivants :

1/ *Guitarra latina* = Type A.2. ; *Guitarra morisca* = A.3.

2/ *Guitarra latina* = B.2. ; *Guitarra morisca* = A.2.

De cette alternative, la première proposition est la plus sensée, car les exemples iconographiques de B.2. apparaissent peu là où ces noms sont employés (14^e siècle, Espagne/France). Les exemples du type B.1. au contraire sont très fréquents. Ainsi, comme on l'a mentionné plus haut, le type B.1. ne correspond pas à la *guitarra latina* car cet instrument se nomme *citola*. Le principal argument qui s'oppose à la première hypothèse rappelle que J. de Grouchy utilise le nom *guitarra sarracenicica* dans une énumération — de son cru — des principaux instruments de son temps (Paris vers 1300) (12). Conformément aux données iconographiques, on attendrait que Grouchy cite le type A.2. avant de traiter le type A.3. Mais soit il s'en rapporte à A.2. et modifie son appellation courante, soit il évoque le type A.3. bien plus souvent, comme dans l'iconographie (voir plus bas la suite de la discussion sur la terminologie de Grouchy).

I.I.C. GUITARRA MORISCA (= A.3.)

Qu'elle soit indifféremment appelée *guitarra morisca*, *morache* ou tout autrement, le type A.3. se rencontre non seulement dans les miniatures des Cantigas mais aussi dans les manuscrits français du 14^e siècle (13). Il n'est jamais aussi fréquent que les types A.1. et

A.2., mais ces rares exemples présentent les mêmes caractéristiques : corps ovale, épaulement saillant, manche long, cheviller en demi-lune et des cordes fixées plutôt au bas de la caisse qu'au chevalet. Les exemples des Cantigas ont une table en parchemin alors que les exemples français sont décorés avec une rose, ce qui fait penser à une table en bois. Aucune frette n'est représentée. *Guitarra morisca* ou *guitarra sarracenicica* seraient logiquement les appellations correspondant à ce groupe instrumental qui, sur ce point, montrent des similitudes avec le type A.2. (*guitarra latina*), mais il est encore plus « maure » avec cette table en peau et — probablement — une carapace pansue en guise de dos (particularités qui s'observent encore aujourd'hui sur certains instruments d'Afrique du nord).

Le tableau II inventorie les tendances relevées au cours du Moyen-Age lors de l'apparition des différents noms (*guiterne*, etc.) ; ces données sont contrôlées dans les sources iconographiques. En d'autres termes : l'avènement des instruments du type A.2./A.3. dans l'iconographie correspond-il à la mise en place de la *gyterne/guiterne/etc.* dans les sources écrites ? Une telle vérification a pour but d'étayer nos conclusions terminologiques.

I.I.D. TAMBURA (= A.4.)

Comparé aux autres le quatrième type (A.4.) joue un rôle plutôt secondaire dans le schéma des instruments à cordes pincées du Moyen-Age. Tinctoris rapporte (14) : « *les instruments misérables et piteux que les Turcs, avec leur lamentable esprit d'invention, ont élaboré à partir de la lyra et qu'ils nomment tambura, ont la forme d'une grande cuillère avec trois cordes... J'ai moi-même entendu jouer diverses mélodies sur la tambura... Le mauvais goût et la grossièreté de ces morceaux ne pouvaient qu'accentuer encore le barbarisme avec lequel ces morceaux étaient joués* ».

Par rapport aux instruments des types A.1., A.2., B.1. et B.2., cette description tout comme les documents iconographiques (assez rares) correspondant par leur structure au *tambur* moderne de la Méditerranée orientale ; il semble

que cet instrument moderne ait beaucoup de points communs avec l'instrument du Bas-Moyen-Age. le groupe de miniatures des Cantigas constitue sans doute la source la plus connue de luth à manche long pour le Bas-Moyen-Age. Faut-il l'appeler *guitarra sarracenicica* ou *guitarra morisca* ? Une des raisons de ranger ce luth à manche long des Cantigas sous le nom de *guitarra sarracenicica* revient à une miniature figurant un arabe non chrétien jouant un luth à manche long près d'un européen chrétien occupé (voir ill.2) à faire sonner le même instrument (ce qui explique en partie pourquoi un européen joue un luth qualifié de *sarracenicica*) (15). On ne connaît qu'une seule et unique source, peu sûre au demeurant, qui mentionne l'expression *guitarra sarracenicica* : le « De musica » de Jean de Grouchy (16). Dans ce traité, Grouchy décrit les principaux chordophones (17). « Mais quels sont les instruments marquants dans les arts plastiques à l'époque où vivait Grouchy ? (respectivement vers 1300 dans le cercle parisien de la Sorbonne). Dans une telle énumération d'instruments, on est en droit d'attendre psalté-

10) GEIRINGER, op. cit. p. 109 ; A. BRUCKNER « Die *guitarra latina* und *guitarra morisca* auf der Freske der Karlsruher Apokalypse », *Musica antiqua* 4 (1975), p. 79-88.

11) WRIGHT, op. cit. p. 10-11, 13.

12) Dans la traduction par Albert SEAY du traité de Jean de Grouchy « De musica », le passage correspondant dit « Parmi ces (instruments de musique) les instruments à cordes prennent la première place avec les sortes de psaltérion, cithare, lyra, guitare sarrasine et la vièle (A. SEAY : *De musica of Johannes de Grouchy*, Colorado, 1967, p. 18-19. Pour le texte original de Grouchy y compris le commentaire sur la signification de la *guitarra sarracenicica*, voir Wright op. cit. pl. 11, 39.

13) Un fameux exemple français se trouve dans WINTERNITZ, op. cit. pl. 61 b.

14) TINCTORIS (traduction de BAINES) op. cit. 23 ; ce que BAINES traduit par *extravagance and rusticity (incomptos et insulos)* pourrait être aussi rendu par *rough and tasteless (= uncultivated)*. TINCTORIS achève son commentaire avec *omnino sufficebat*.

15) Cette miniature est souvent reproduite, et d'autres encore dans Heinz NICKEL, *Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*, Haimhausen, 1972, ill. 46.

16) GROUCHY (Seay), op. cit. 19.

17) Op. cit. 18.

tion, harpe, luth, *guiterna* (A.2.) et vièle. Grouchy recense *psalterium*, *cithara*, *lyra*, *quitarra sarracénica* et *viella*. Au Moyen-Age, *cithara* et *lyra* ont un caractère très général : *cithara* définit tout instrument à cordes, et *lyra* représente souvent le luth, quelquefois la harpe et même la vièle à roue. *viella* et *psalterium* au contraire ont un sens précis. Pour justifier — d'après ce que l'on sait — qu'aucune représentation d'instrument A.4. n'ait circulé dans l'entourage Grouchy alors qu'il existait beaucoup de sources sur la guiterne (décrite comme un instrument à cordes pincées prédominant à Paris au 14^e siècle), il est peut-être plus logique de rapprocher la *quitarra sarracénica* de Grouchy des types A.2. ou A.3. que du luth à manche long espagnol du 13^e siècle.

II.E. CITOLE (= B.1.)

L'instrument du type B.1. est aussi difficile à identifier et à classer que la *guiterne* A.2. le plus souvent assimilée aux instruments du type B.1., particulièrement évoqués dans la littérature anglaise (18). Il est logique d'attribuer à cet instrument le nom de *guiterne*, apparu en Angleterre au 14^e siècle, et qu'on peut considérer comme une guitare médiévale : instrument à cordes pincées, manche court et à flancs cintrés. Sans doute les textes modernes sur la terminologie des instruments médiévaux sont-ils souvent ambigus, comme Galpin entre autres l'a montré (19).

S'engager à résoudre le problème terminologique :

1/ oblige à une lecture critique des textes modernes d'où l'on tirera une conclusion temporaire ;
2/ exige de contrôler l'hypothèse selon laquelle les données iconographiques correspondent à l'apparition des formes littéraires. Deux manuscrits du 14^e siècle (auxquels Coussemaker a renvoyé et qui seront ultérieurement examinés en détail par Stauder et Wright) renferment des dessins d'instruments du type B.1. (20). Sur le premier (Bruxelles, Bibl. Royale ms 21069 fol^o 39) un instrument est clairement désigné *sitola* ; sur le second (Paris, Bibl. Nat., ms lat. 7378 A. fol^o 45 v^o) le même instrument est nommé *chitara*. Cette contradiction est-elle gênante ?



2. L'Escorail : Bibliothèque du monastère San Lorenzo, ms. b.1.2., *Cantigas de Santa Maria* attribuées à Alphonse X le Sage, fol^o125/Cantiga 120 (Seville, avant 1283).

Prise à la base, non, car dans ce contexte les termes latins *chitara* et *cithara* ont le même sens très général d'instrument à cordes (pincées). On tire alors une information précieuse du manuscrit brusseleis, car il est possible d'accepter le terme *citole* pour les instruments du type B.1. ; (*sitola*, *zitola*, *citola* sont quelques exemples des multiples avatars du même nom). Tout instrument monoxyle avec un trou de pouce devrait être nommé *citole* (ou par une variante régionale) ; il faut remarquer que le trou de pouce est souvent mal reproduit. Ses représentations dans les illustrations de manuscrits posent d'abord aux artistes un problème complexe de perspec-

tive, maîtrisé dans quelques cas, mais parfois aussi non résolu. Un instrument taillé avec une tête animale sculptée (comme par exem-

18) L'usage moderne le plus ancien du terme *guitern* connu par l'auteur est cité en 1910 par SCHLESINGER et GALPIN. Kathleen SCHLESINGER, *The precursors of the violin family*, Londres, 1910, p. 424-425, Francis GALPIN, *Old english instruments of music* Londres, 1910, p. 16-17.

19) GALPIN par exemple ajoute la photographie d'un instrument qu'il avait défini comme *mandora* mais il note *citole* sous le cliché, op. cit. p. 21.

20) Stauder, op. cit. P. 237 ; Wright, op. cit. pl. I et II

ple la *citole* des Cantigas où l'instrument du manuscrit d'Oxford au All Souls College, ms. VII fol^o 7) induit normalement une construction avec un trou de pouce et doit par conséquent être appelé *citole* (21).

II.F. CETRA, VIOLE. (= B.2.)

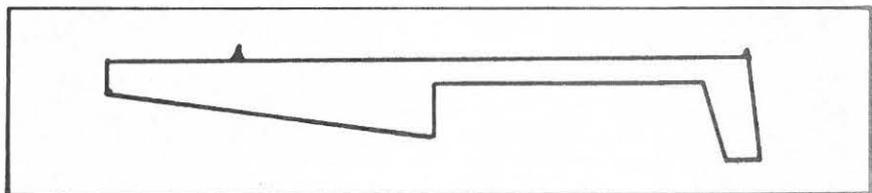
Les instruments sont souvent pourvus du nom passe-partout de *vièle à cordes pincées* (22). Ce type commun d'aspect grossier disparaît après la fin du 14^e siècle. Il est souvent considéré comme une seconde sorte de *citole* c'est-à-dire souvent uni à un instrument avec un trou de pouce, identique de face (comme c'est le cas pour les anges musiciens de la cathédrale de Cologne; une paire similaire d'instruments, placés tout près l'un de l'autre, se trouve aussi à la cathédrale de Strasbourg (voir ill. 18 et 19) bien que les échancrures de ces instruments B.2. soient souvent plus rondes que celles des *citoles* (23). L'instrument du type B.2. est représenté tantôt frotté avec un archet, tantôt pincé (24). L'absence de rose et la présence d'ouïes en forme de C attestent une utilisation encore plus large des *vièles* (25). Devant la grande diversité de formes des instruments B.2., nous allons brièvement examiner les formes italiennes, nordiques et espagnoles qui toutes se reconnaissent par des détails particuliers.

La forme italienne de B.2. / *cetra* est documentée par l'iconographie du 12^e (et probablement même plus tôt) au 15^e siècle. (voir au chapitre suivant sur le type B.3. la discussion sur les autres types de *cetra* du 15^e siècle. On admet généralement qu'elles avaient un trou de pouce (= B.2.) (26). Bien que la *cetra* antérieure au 15^e siècle en ait sans doute été pourvue, ce qui plaiderait en sa faveur, il n'existe aucun document qui puisse clairement soutenir cette hypothèse.

Les formes nordiques de B.2. (anglaises, flamandes, françaises et allemandes) ont déjà été décrites dans la présentation des instruments B.2. On sait mal comment ces instruments étaient appelés dans le nord; un dérivé de *viola* semble le plus vraisemblable bien qu'on ait pu la considérer comme une sorte de *citole*. On admet



18. Strasbourg : cathédrale, portail occidental, vers 1290.
19. *ibid.*



II. Caisse à profil cunéiforme (coupe).

néanmoins que le terme de *viola* ou *vihuela* en Espagne ait été destiné au type B.2. Ce terme sera mentionné encore une fois en rapport avec B.4.

21) Une représentation de la *citole* des Cantigas figure dans NICKEL, op. cit. il 1.46; l'instrument du manuscrit All Souls College est présenté par GALPIN, op. cit.

22) SCHLESINGER, op. cit. p. 421-484.

23) Reproductions de l'instrument de Strasbourg, voir WINTERNITZ, op. cit. pl. 15c.

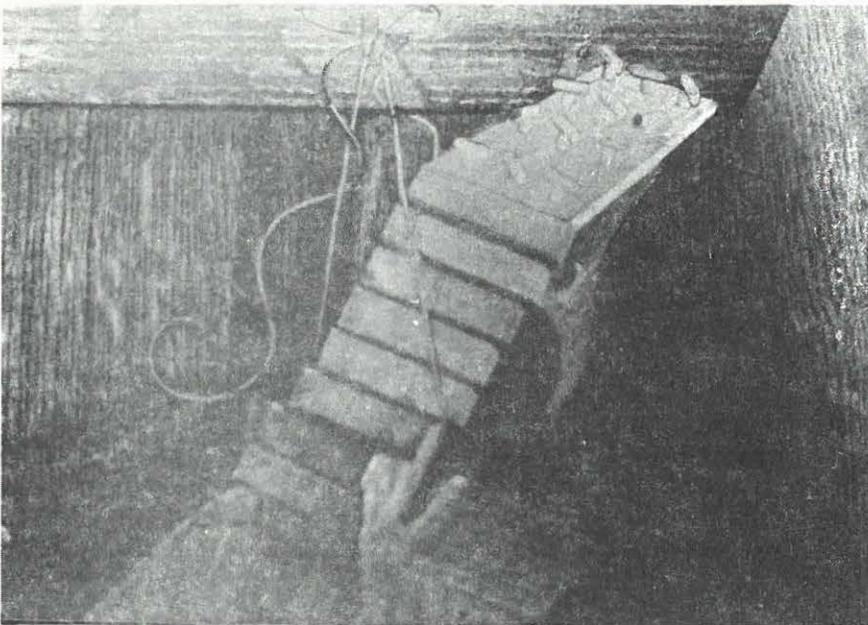
24) Comparer par exemple les deux instruments au-dessus du portail occidental de la cathédrale de Strasbourg.

25) Un exemple en est la sculpture de la cathédrale de Lincoln, figurée dans M. REMNANT « A medieval gutttern », *British museum yearbook* 4, Londres, 1980, pl. 54.

26) Wright, op. cit. 31.



3. Girolamo di Benvenuto : Assomption de la Vierge (vers 1495), Torrita, Oratoire de la Vierge des Neiges.



6. Giovanni da Verona : Marqueterie (1503). Sienne, Monte Olivetto Maggiore.

Torrita, ill.3), un cheviller plat ou occasionnellement en demi-lune et des frettes en bois : il est construit par assemblage avec une caisse à profil cunéiforme (voir dessin n° II) calée contre la pièce inférieure. le second type B.2. de *cetra* est taillé peu profondément avec des épaules légèrement arrondies et un cheviller soit plat soit en demi-lune ; il a aussi des frettes en bois et est probablement construit par assemblage. On sait mal si ce type présentait aussi des éclisses de hauteur décroissante, mais l'exemple le plus ancien de *cetra* taillée telle qu'elle est représentée chez Praetorius par exemple, montre

II.G. CETRA (= B.3.)

Le type B.3. est désigné par le terme *cetra*, aussi décrit *cetera* et chez Tinctoris nommé *cetula* (on a déjà rencontré le terme *cetra* à propos du type B.2. italien) (27). Mais le type B.3. accuse des différences plus marquées avec le type B.2.—*Cetra*. La forme plus an-

cienne, décrite plus haut, ressemble fort à celle d'une pelte (28), avec des épaules en saillie ou « ailes », des frettes en bois et un cheviller plat (comme les ill.12-15). Deux autres types, classés aussi en B.3., apparaissent au 15^e siècle : le premier type B.3., ovale, a presque toujours des ailes (sauf exception comme la fresque de

27) Les façons d'écrire *cetra*, *cetera* et *cetula* sont employées systématiquement chez DANTE, GIAMBONI et TINCTORIS, voir WRIGHT, op. cit. p. 23.

28) Note du traducteur : le terme *pelte* désigne un bouclier grec. Cette forme est souvent employée par les archéologues français pour décrire des motifs décoratifs ou des profils qu'anglais ou allemands comparent au contour d'une pelle ou d'une bêche, ce qui était le cas dans le texte original.



5. Naples Biblioteca govertina dei Girolamini : Codex C.F.4.5. (2^e moitié du 14^e s.) (d'après Flavio Testi, *la musica italiana del medioevo e nel rinascimento*, Milan, 1969).



7. Ivree, Bibliothèque de la cathédrale, Cod. 85, Psautier de l'Évêque Warmund d'Ivree, fol^o 23^{vo} (Ivree, 998-1101).

une caisse de résonance de ce type (29). Pourquoi les *cetras* d'avant 1400 présentaient-elles des trous de pouce ? (B.1.) Parce que, ainsi argumente-t-on :

- 1/ le profil pentu serait une caractéristique des citoles.
- 2/ quelques sources comme par exemple les marqueteries du Monte Olivetto (ill.6) montrent une *cetra* avec au dos du cheviller un long crochet qui atteint la base du manche.
- 3/ la citole a des épaules ornées, une tête sculptée et un cordier saillant, éléments qui ressemblent à la *cetra* du 15^e siècle (30).

En d'autres termes, si l'on en croit les arguments classiques, l'aïeule de la *cetra* avant le 15^e siècle est la citole (31). Malheureusement, il n'existe pas — à notre connaissance — de document incontestable figurant une *cetra* à trou de pouce (citole italienne). Il est vrai qu'il reste encore deux sources — une miniature du manuscrit bolognais maintenant conservé à l'Escorial (ill.21) et

une miniature du manuscrit de la Bil. Gov. del Girolamini à Naples, qui montrent une *cetra* monoxyle à tête sculptée (ill.5). L'interprétation de l'image de l'Escorial n'est vraiment pas simple ; cet instrument possède certainement un trou de pouce (32). Il y a par ailleurs au moins sept autres sources significatives, toutes à Assise qui, en accord avec les autres représentations de *cetra* antérieures au 15^e siècle, très clairement ne présentent aucun trou de pouce (ill.12-15). De plus, aucun de ces instruments n'a de caisse à profil cunéiforme (= éclisses de hauteur décroissante) ; il n'existe aucune trace de *cetra* à profil cunéiforme avant le 15^e siècle. En tout cas, la citole ne deviendra pas la *cetra* du 15^e siècle en Italie, bien qu'elle ait pu influencer son évolution à la fin du 14^e siècle/début 15^e siècle. Il se peut que les deux sources mentionnées plus haut présentent des trous de pouce (en particulier celle de Bologne) ; si tel est le cas, nous aurions deux exemples d'influence de la citole, ou plus exactement

peut-être d'influence de la citole espagnole (33).

On se laisse alors aller à parler d'une évolution de la *cetra* des formes les plus anciennes (B.2.) aux plus récentes avec éventuellement une sensible influence de la citole. Mais il est clair que la citole n'est pas le bisaïeul de la *cetra* — la *cetra* du type B.2. existait dès avant le 15^e siècle en même temps que les premières citoles espagnoles. La *cetra* pourrait même être plus ancienne si l'on pense que les instruments très anciens, petits et

29) Michael PRAETORIUS, *Syntagma musicum*.

30) WRIGHT, op. cit. p. 31.

31) STAUDER, op. cit. p.236.

32) C'est avant tout l'arrangement des chevilles qui complique l'interprétation de l'image de l'Escorial.

33) Comme exemple de l'influence d'un instrument espagnol sur un italien, on peut citer la *vihuela da mano* et la *viola da mano* du 15^e siècle.

piriformes des documents italiens (par exemple Ivree, voir ill.7, et Mont Cassin, Cod. B. Abbaziale 132 ; ill. dans Tilmann Seebass, *Misikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Berne, 1973, ill.120) étaient probablement les premières formes du type *cetra* B.2. (34).

De fait, Tinctoris dit assez clairement que la *cetra* était originaire d'Italie (et non d'Espagne) (35) : ... « *ab italiis qui hoc compererunt cetula nominatum* » (... chez les italiens qui l'inventèrent, nommée *cetula*).

En résumé : l'instrument nommé *cetra* avait au moins trois formes : une en B.2. avant le 15^e siècle et deux en B.3. au 15^e siècle. Conjointement à l'apparition des deux formes tardives il y a eu d'autres modifications comme l'allongement du manche (c'est-à-dire l'adjonction de frettes sur la touche), l'éclisse à hauteur décroissante et l'apparition progressive d'un cheviller chantourné souvent pourvu d'une tête sculptée à la place d'un plat (voir dessin n° III). Principalement influencée par la citole espagnole, la *cetra* à trou de pouce pouvait apparaître au 14^e siècle, encore faut-il le démontrer définitivement.

II.H. VIOLE (= B.4.)

Le quatrième groupe de l'ensemble B est constitué d'instruments appelés violes. Ce terme désigne les formes méditerranéennes tardives (fin 14-15^e siècles) *viola da mano* (italien) et *vihuela da mano* (espagnol), instruments du type B.4. souvent semblables aux instruments à cordes frottées de même forme (qui ne se distinguent que par la locution *da mano* et *da arco*) (36). Jusqu'au 16^e siècle, on ne sait jamais très clairement si le mot *viola* renvoie à un instrument à cordes frottées ou pincées — trop souvent on retient la première solution —. En tout cas, ces instruments ont des man-

34) Les photographies de ces deux représentations figurent dans Werner BACHMANN, *The origins of bowing*, Londres, 1969, pl. 17 (ms. d'Ivree).

35) BAINES, op. cit. p.23.

36) TINCTORIS signale dans son traité la différence *da mano/da arco* ; voir BAINES, op. cit. p. 24.



12-15. Giotto (école de) : Vieillards de l'Apocalypse, fresque (1310-1320) Assise, basilique inférieure de San Francisco (d'après P.M. della Porta & E. Genovesi, *Iconografia*



musicale in Umbria tra XII e XIV secolo, Assise, 1984, p. 36s.)

ches plus longs et parfois une silhouette plus découpée que les vièles (voir dessin N° IV), à cordes pincées plus anciennes, répandues dans différents pays. Y a-t-il une différence entre les vièles italiennes et espagnoles au 15^e siècle ? La principale différence est la volute — ou cheviller en demi-lune — et le cheviller plat de la vihuela — (il faut prêter attention à ne pas confondre la *vihuela da mano* avec la *cetra* taillée de type B.2., plus petite, à manche plus court avec des frettes en bois et des cordes fixées au bas de la caisse et non pas sur le chevalet). le nom *viola/vihuela* devait être utilisé dans tous les cas pour les instruments espagnols et italiens du type B.4* au 14-15^e siècles.

II. I. CITHARA (= B.5.)

Le type B.5. (forme taillée à manche long) englobe en grande partie les instruments du Haut-Moyen-Age qui se trouvent la plupart du temps sur les miniatures carolingiennes. Le groupe d'instruments B.5. n'apparaît presque pas dans l'iconographie du Bas-Moyen-Age et le réalisme ou la précision de l'art du Haut-Moyen-Age entravent une étude approfondie de ces instruments (37). Une terminologie détaillée des appellations génériques comme *cithara* reste d'un abord difficile.

III - LA CITOLE : EVOLUTION ET ICONOGRAPHIE

L'iconographie qui a servi à classer les instruments à cordes pincées médiévaux, instruit aussi sur le développement morphologique de ces types instrumentaux. L'évolution de la *cetra* italienne était à juste titre évoquée. Par l'étude de quelques autres formes médiévales et de leur histoire aux temps les plus anciens — la *citole* par exemple — on se heurte vite aux questions de provenance de la citole, de son influence, des types antérieurs d'instruments qui

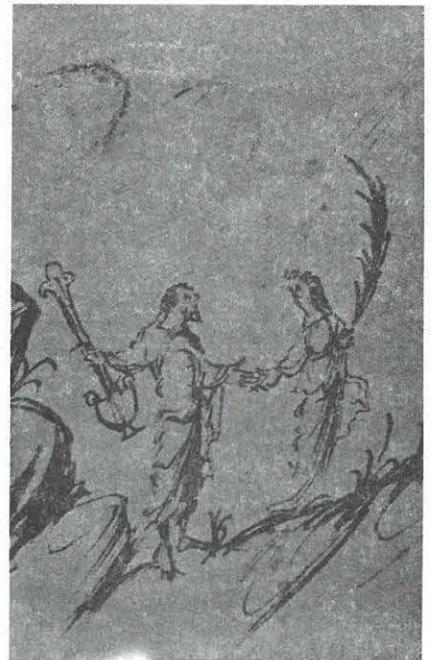
37) Une des meilleures études sur les instruments à cordes pincées carolingiens reste toujours celle de Kathleen SCHLESINGER (op. cit.) bien que déjà vieillie.



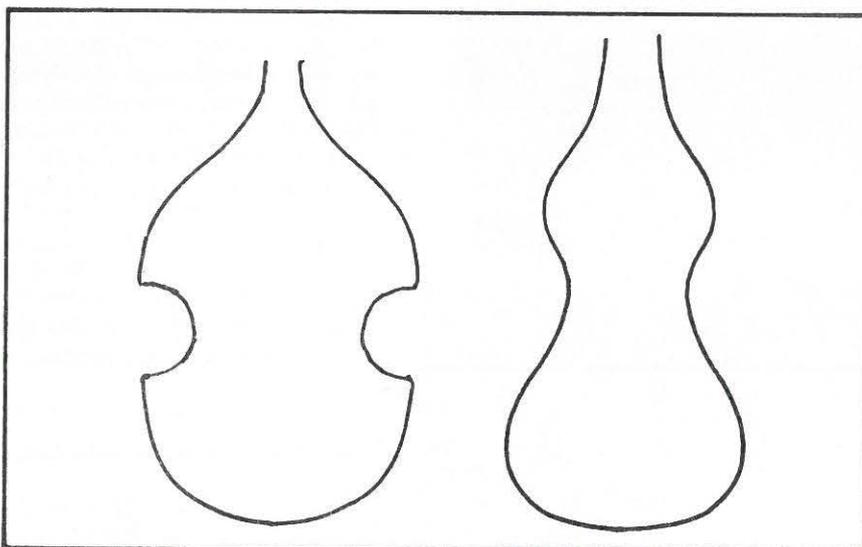
8. Qasr el Lebia, mosaïque de pavement de l'église du château (Libye 6^e s.).



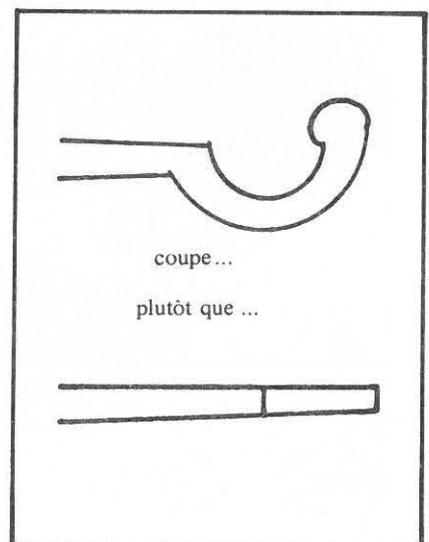
20. New-York : Pierpont Morgan Library : Ms.183, fol^o 141 v^o (Liège, fin 13^e siècle).



9. Utrecht, Bibliothèque universitaire, ms. 32, Psautier d'Utrecht, fol^o 25 sup/ Psalme 42,4 (Reims/Hautvilliers, vers 825).



IV. Forme de caisse découpée opposée à la forme cintrée.



III. Chevillers chantourné et plat.



4. Girolamo Spagna : les quatre muses. Detail : Terpsichore (1503-1513), Rome, musée du Capitole.

auraient influencé les premières citoles espagnoles du 12^e siècle. Dans un article intitulé « The survival of the Kithara and the evolution of the english cittern : a study of morphology », *HMYB* 11 (1961) (38) Winternitz a tenté de répondre à quelques unes de ces questions par — comme il l'appelle — une analyse « morphologique » du cistre.

Il veut dire par là que les ailes ou épaules saillantes que l'on observe sur de nombreux types B.1. et B.2., sans aucun doute renvoient, par la *kithara* romaine, à l'origine de cet instrument (39). A la fin de son article, Winternitz dévoile l'instrument qui constitue le « chaînon manquant » entre la *kithara* antique et la *cetra* médiévale : un luth à manche long trouvé sur une mosaïque libyenne du 6^e siècle (40) (voir il 1.8). Au dire de l'auteur, cet instrument « reporte l'origine du cistre européen au seuil du monde antique » (41), la *kithara* romaine « survit » dans la *cetra*/cistre, métamorphosée après plus de mille ans. Le principal argument de Winternitz pour soutenir que le cistre est issu de la *kithara*, sont les ailes fixées aux épaules de cet instrument ; sa seconde preuve est sa « grande base » (cordier) (42). Cette représentation de l'évolution de la *kithara* et cette idée, les instruments médiévaux européens attestent clairement cette évolution, émanent à l'origine — non pas de Winternitz mais de Kathleen Schlesinger (43). Mais Winternitz considère moins ses idées que les sources sur lesquelles elle appuie son travail. Schlesinger a démontré que la *kithara* romaine s'était par la suite transformée en luth, tels ceux du psautier d'Utrecht (voir il 1.9) et que ceux-ci s'étaient converti en « guitare-vièle » médiévale. Plus tard la « guitare-

38) WINTERNITZ, op. cit. p. 57.

39) Op. cit. p. 58-59, 60, 62.

40) Op. cit. p. 64.

41) Ibid.

42) Op. cit. p. 58 ; la démonstration de WINTERNITZ selon laquelle les instruments du psautier d'Utrecht « représentent les habitudes musicales des 5 et 6^e siècles... sans doute alexandrines » (p. 64) est affaiblie du fait qu'aucun instrument conservé du Haut-Moyen-âge et d'une telle origine (copte) ne ressemble à ceux du psautier d'Utrecht.

43) SCHLESINGER, op. cit.

vièle » évolue en *vielle* puis en *viola/viole* jusqu'au violon (44). Winternitz lui donne raison jusqu'à la « guitare-vièle » (qu'il appelle « cistre ») mais au lieu de conduire le cistre à la vièle comme le faisait Schlesinger, il décrit le cistre du 16^e siècle comme le stade final de l'évolution de la *kithara*.

Wilhelm Stauder à l'inverse attire l'attention sur l'ensemble des caractéristiques du cistre (ill.4) (c'est-à-dire de la *cetra* du 15^e siècle) et pas seulement sur les ailes (45). Stauder va plus loin et juge que le cistre du 15^e siècle avait peu de chose à voir avec la *kithara* romaine : « la naissance du cistre doit ainsi être située au 15^e siècle... le cistre a donc tiré ses éléments de différents types instrumentaux » (46).

Au risque de se contredire, il faut signaler que dans toutes ces théories se glisse une part de vérité. La pérennité de l'iconographie du roi David (avec sa *kithara* caractéristique) et des Psaumes est incontestable, depuis la période carolingienne jusqu'à la Renaissance. Mais il faut un peu moins encourager l'idée d'une évolution continue de la *kithara*, de l'Antiquité à la Renaissance. Certes à certaines époques dans l'histoire de l'iconographie du roi David (comme la période carolingienne ou la première Renaissance) les instruments présentent de nettes similitudes avec la *kithara* : les flancs cintrés, cordier et position de jeu. Ces caractéristiques pourtant ne sont pas propres à la *kithara* ; elles sont générales et s'observent aussi sur le luth égyptien, précurseur de la *kithara* gréco-romaine (47).

Pour les figurations d'instruments carolingiens, il s'agit de savoir dans quelle mesure ces représentations furent transmises par l'art grec ou romain et jusqu'à quel point elles reflètent vraiment des instruments carolingiens contemporains (48). On connaît des luths méditerranéens du Haut-Moyen-Age ; il existe encore aujourd'hui cinq spécimens de luths coptes (tous différemment datés entre les 5 et 9^e siècles) et un exemplaire de luth grec du 10^e siècle (ill.17) (49). Cet instrument ressemble à certaines iconographies, mais aucun des instruments sauvegardés ne ressemble à ceux du psautier d'Utrecht (ill.9) (50). Schlesinger elle-

même convient qu'il n'y a pas d'autre document pour avérer le type du psautier d'Utrecht (51). Ainsi l'analyse démontre que les instruments du psautier d'Utrecht reflètent des modèles antiques plus que des pratiques contemporaines, malgré l'hypothèse Winternitz (52).

Parmi les sources de la première Renaissance il y a des rapports certains entre le *cetra* et la *kithara* ; ces dernières sont pareillement puisées dans l'iconographie traditionnelle de David tout comme dans les morceaux d'anthologie de l'art romain, ou dans la popularité du nom *kithara* et *cetra* ou *cetara*. Mais cela ne veut pas dire — ou cela ne doit surtout pas vouloir dire — que la *kithara* ou *kithara-cetra* fut présente de façon ininterrompue, c'est-à-dire s'est développée pendant plus de 1500 ans, mais plutôt que la *kithara* antique — aux yeux du 15^e siècle — correspondait à un instrument dont l'évolution suggérait une époque très reculée, tout comme l'extraordinaire descendance de la *kithara*.

III.A. LA FORME DE LA CAISSE

Stauder considère le profil de caisse cunéiforme comme une particularité de la *cetra/citole* (deux noms employés pour un seul et même instrument) au moins aussi importante que les ailes (si ce n'est pas plus) (53). Comment expliquer cet amincissement de la caisse ? Stauder le justifie ainsi :

1/ il allège l'instrument, ce qui le rend ainsi plus aisément jouable (probablement pour la main droite).

2/ le bord supérieur épais de la caisse qui compense la minceur de l'extrémité inférieure, un cordier plus large produit ainsi un meilleur son (54) (voir dessin n° V). Aucune de ces deux raisons n'est particulièrement convaincante. Le luth par exemple se tient en temps ordinaire, haut sur la poitrine, et malgré son dos massif et rond, le jeu n'est visiblement pas incommodé. Deuxièmement, il faut savoir dans quelle mesure cette légère modification d'épaisseur sur l'une des extrémités de la caisse occasionne vraiment une autre sonorité. Nous essaieront plus bas de comprendre pourquoi

ce curieux agencement s'est développé.

Pour fabriquer une citole, deux conditions sont nécessaires :

1/ que la construction soit monoxyle,

2/ que le cheviller fortement renversé au sillet soit sensiblement aussi épais que la touche.

On admet que le corps, le manche et le cheviller soient taillés dans une seule pièce de bois et que le dos de l'instrument soit plus ou moins plat ; ces trois conditions (cheviller renversé à l'arrière, dos plat et construction monoxyle) impliquent, pour l'instrument vu de profil, deux formes possibles : trapézoïdal ou cunéiforme. Le profil cunéiforme est plus avantageux et moins problématique que la construction quadrangulaire — pour la raison suivante : pour garder une proportion raisonnable de la longueur et du renversement du cheviller, il résulte que pour le reste de la caisse, de telles éclisses produisent un instrument très épais et très lourd — le profil cunéiforme est plus simple et plus léger, en particulier au niveau de l'extension du lourd cheviller. (voir dessin n° VI). Derrière le cheviller est percé un trou de pouce qui allège le manche et ménage une place pour le pouce ; de cette façon on est parvenu à une construction stable, tout comme ce serait possible dans une construction par assemblage, où le bois entre le cheviller et le talon de la caisse serait enlevé.

44) Op. cit. p. 232.

45) Op. cit. p. 226

46) Op. cit. p. 249.

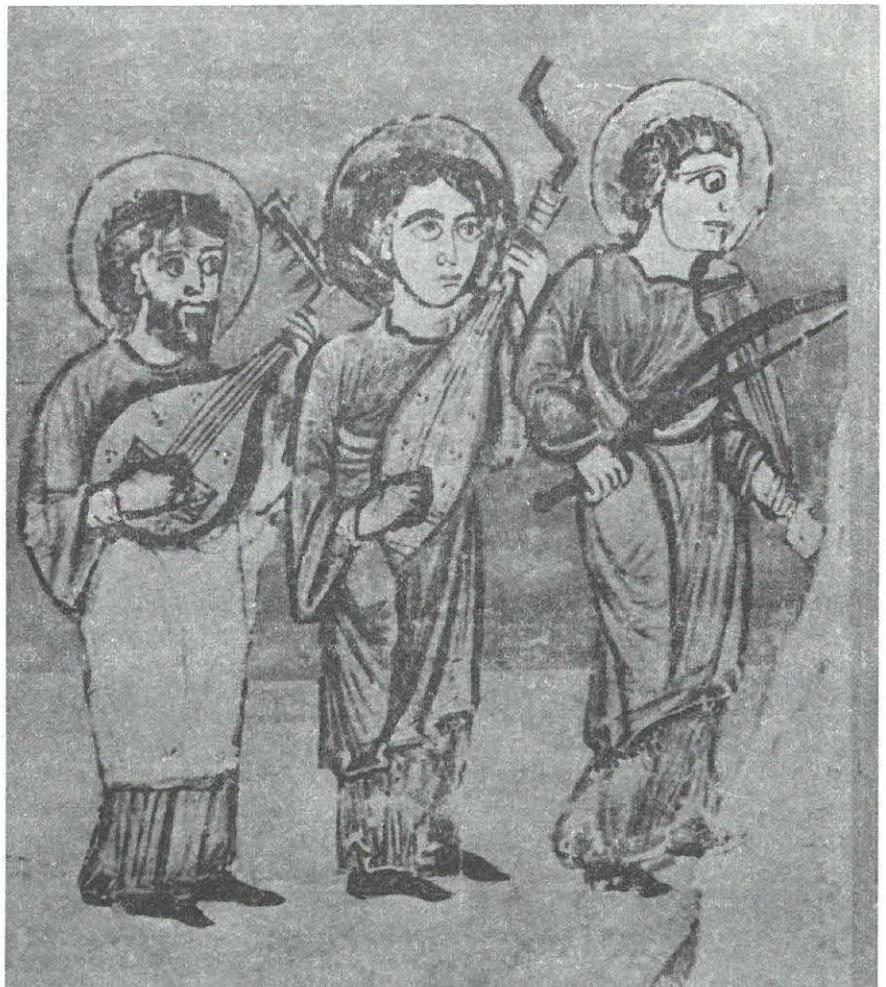
47) SCHLESINGER joint un diagramme d'un tel instrument égyptien, op. cit. p. 447 (fig. 171). Une marque qui se trouve à l'occasion aussi bien sur les cithares que sur les instruments tardifs est un dos caréné ou demi-caréné. Le luth copte de la collection du Metropolitan museum of art à New-York est un exemple d'instrument avec des flancs cintrés et un dos en partie caréné, de même que la « cithern » du château de Warwick ». Les instruments taillés semblent voir le même dos souvent bombé ou caréné avoir REMNANT op. cit. p. 86) pourtant il serait étouardi de conclure que toutes les citoles (par exemple) avaient le dos caréné ou que la marque d'un dos caréné remonte directement à la cithare antique.

48) Voir note 42.

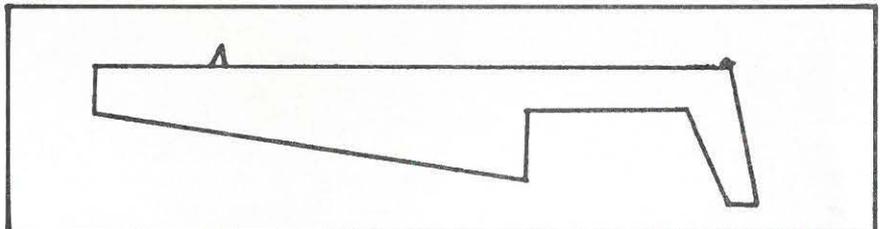
III.B. LE CHEVILLER

Les différentes sortes de chevillers informent sur l'origine d'un instrument. Aucun luth européen romain, carolingien ou autre avant l'extension de la civilisation arabe n'a de cheviller coupé ou en demi-lune (c'est-à-dire de cheviller arabe). Bien que cela ne soit pas certifié, on admettra toutefois que les luths carolingiens avaient une épaisseur de corps uniforme et relativement plate, semblable aux luths coptes sensiblement de la même époque, dont le cheviller plat était la particularité.

Nous détenons ici une clé pour tenter d'expliquer l'apparition spontanée de la forme citole en Espagne au 12^e siècle. On observe que les premiers luths européens (cheviller plat, caisse épaulée) se sont développés sous la forte influence des luths arabes sur la forme espagnole. Pour cette raison la citole espagnole nous montre le plus ancien exemple de luth européen à cheviller coudé. Existe-t-il un instrument intermédiaire entre le luth arabe et la citole espagnole ? De fait, un manuscrit espagnol de Beatus du 13^e siècle contient une miniature représentant différentes sortes d'instruments à cordes et à percussion (55) (ill.11). On y trouve des luths de style arabe (semblables aux miniatures des Cantigas) et — pour

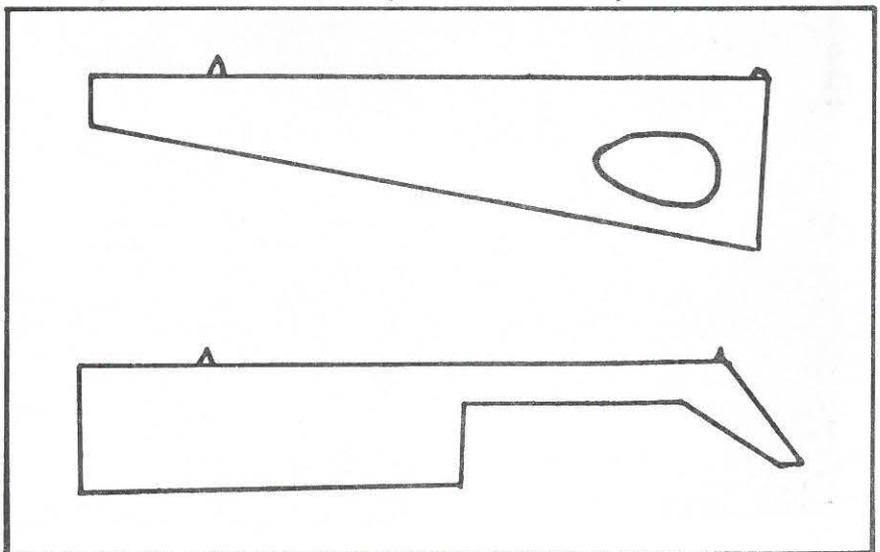


11. New-York : Pierpont Morgan Library : Ms.M.429 fol^o 112, 1220, Espagne (d'après Kathi Meyer-Baer, *Music of the spheres and the dance of the death*, Princeton, 1970, fig. 39).



V. Caisse à éclisse de hauteur décroissante (coupe).

VI. Comparaison des constructions à profil cunéiforme et trapézoïdal.



49) Pour d'autres informations sur les luths coptes, on conseillera au lecteur de se reporter aux ouvrages de Hans Hickmann ou encore à son article dans la *MGG*.

50) D'autres données sur cet instrument avec une photographie sont livrées par Fivos ANOYANAKIS « Ein Byzantinisches Musikinstrument », *AM* 1 37 (1965) p. 158-167 ; les images suivantes sont les exemples d'instruments de forme similaire : Londres British Museum, Ms. Add 37768 fol^o 5 (« Psautier de Lothaire, milieu du 9^e siècle) ; New-York, Morgan Library, Ms 429, fol^o 112. Ces deux représentations montrent des instruments intéressants avec des chevillers coudés. Considérés par sa date assez tardive (1220), le manuscrit de la Morgan est un Beatus et ses miniatures semblent faire référence à des modèles plus anciens. La datation qui est donnée de ce manuscrit par Meyer-Baer, *Music of the spheres and the dance of the death*, Princeton, 1970 (10^e siècle); n'est pas vérifiée.

51) Op. cit p. 370, 374, 377.

52) Op. cit p. 64.

53) Op. cit p. 277.

54) Op. cit P. 253.

55) Voir note 50.



10. Oxford: Bodleian Library: ms. Jesus 40, fol^o 8, vers 1300-1310 (d'après P. Lasko, *Medieval art in East Anglia 1300-1520*, Norwich, 1975, Pl.5).

nous d'un grand intérêt — des instruments à cheviller renversé et à frettes en bois prééminentes (voir tableau). On ne peut pas certifier qu'il s'agisse du prototype de la citole, mais la combinaison des frettes en bois et du cheviller coudé est déjà significative. On trouve souvent des frettes en bois sur les citoles des miniatures espagnoles, mais aucun instrument arabe à manche court de cette période n'a de frettes, encore moins en bois (particularité importante de la citole) (56). On discutera plus loin la véritable source concernant les frettes.

Les chevilles peuvent être placées soit latéralement sur le cheviller. La règle semble être simplement : cheviller coudé sans tête sculptée = chevilles frontales ; tête sculptée (ce qui se vérifie normalement sur les chevillers en demi-lune) = chevilles soit latérales soit frontales. Sur les sculptures, les citoles représentées ont la plupart du temps des chevilles frontales (ill.19), de même pour les peintures de manuscrit. Le seul spécimen connu de citole, la « guiterne du château de Warwick » a des chevilles latérales ; il est probable qu'à l'origine elle ait eu des chevilles frontales (57).

III.C. LE TROU DE POUCE

Comme on l'a déjà signalé plus haut, l'identification de la citole dans la peinture de manuscrit réserve des difficultés du fait des problèmes de perspective. Quelques miniatures présentent des instruments totalement dessinés en perspective fuyante (ill.20). D'autres montrent l'instrument seulement vu de face. D'autres encore se présentent de face avec une courbure des cordes au niveau du manche. Il est clair qu'il ne faut pas interpréter cela « littéralement » mais uniquement comme le signe que l'instrument possède un trou de pouce et qu'il n'est ni une vièle à cordes pincées ni une construction de type B.2.

Peut-on cependant admettre qu'une citole, figurée de face ait un trou de pouce ? La présence d'une tête sculptée sur le cheviller semblerait prouver que l'instrument en soit muni car la tête rappelle le cheviller en demi-lune ou une variante — petite (c'est-à-dire pas

plus large que la touche) et coudée. Même dans les miniatures moins soignées qui représentent la touche et le cheviller en demi-lune a priori reproduits sans trou de pouce (on en trouve quelques exemples dans les miniatures des Cantigas) il est risqué de penser que cet instrument n'avait pas de trou de pouce. Seuls les instruments du type A. (piriforme) apparaissent avec un cheviller en demi-lune sur un manche dégagé. Dans le cas des miniatures des Cantigas, on est amené à conclure qu'effectivement les citoles ont des trous de pouce — ce raisonnement est confirmé par les exemples sculptés de la même époque. A peu près la moitié des documents iconographiques concernant la citole en Europe montrent des instruments à tête sculptées sur le cheviller pourvu de chevilles latérales (occasionnellement frontales) ; la seconde moitié est caractérisée par des chevilles frontales logées dans la partie coudée de l'instrument. Un cheviller ovale et plat ne caractérise pas une citole (instrument B.1.) mais plutôt un instrument du type B.2.

IV - LES FRETTES

Toutes les citoles avaient-elles des frettes ? Et qu'en est-il des luths ? Est-ce que seuls les instruments diatoniques étaient frettés comme la *cetra* en Italie ? Telles sont quelques unes des questions traitées dans ce nouveau chapitre.

IV.A. LES FRETTES DE LUTH

Quiconque a entendu sonner un luth non fretté après un luth fretté sait que les deux instruments se reconnaissent facilement par leur sonorité. Pour répéter encore une fois ce que Sachs et Geiringer disaient pour la première fois il y a plus de soixante ans : jusqu'en 1400 le luth n'avait pas de frettes (58). A notre connaissance, il n'y a pas de source convaincante et fiable antérieure à 1400 montrant un luth fretté. Mais il est intéressant de noter que les luths non frettés apparaissent en même temps que les guiternes, qui elles sont frettées (en particulier sur l'iconographie italienne du 14^e siècle). Cela tient probablement à la

très courte longueur de cordes de la guiterne et à la sonorité relativement sourde d'un instrument non fretté comparé à celui qui est fretté. Mais de toute évidence le luth ne portait pas de frettes et n'en fut équipé que plus tard.

Ce tournant dans l'histoire du luth traduit un changement morphologique, c'est-à-dire transforme un instrument d'ensemble principalement monodique en instrument polyphonique (éventuellement) soliste. Les frettes sur le luth du 15^e siècle sont torsadées, en boyau ou en soie (à 1, 2 ou 3 brins), rangées de façon chromatique et peut-être (au moins pour la première moitié du siècle) d'après l'accord pythagoricien. Pour les instruments du type B, il est vrai que l'on ne sait jamais bien en quoi étaient faites les frettes. Celles de *cetra* en particulier ont donné lieu à toutes sortes de discussion, surtout sur les différences entre les tempéraments chromatiques et diatoniques (59).

V.B. FRETTES DE CETRA/CITOLE : CHROMATIQUE OU DIATONIQUE ?

L'essentiel de la controverse sur l'ordonnance des frettes respectivement diatonique et chromatique peut être résumé comme suit : les quelques cistres du 16^e siècle conservés ont des frettes diatoniques, mais il y a peu d'évidences iconographiques pour soutenir la théorie des cistres et des *cetras* diatoniques avant la pre-

56) Le type de guitare espagnole (A.2.) qui est présenté dans les miniatures des Cantigas, n'a pas de frettes ; plus tard (14^e siècle), les frettes sont généralement d'usage sur ce type.

57) En aucun cas les chevilles sont d'origine. REMNANT propose une brève chronologie des réparations et modifications de l'instrument. REMNANT, op. cit. p. 102-103.

58) Curt SACHS, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1920 ; Karl GEIRINGER, *Die Flankenwirbelinstrumente in den bildenden Kunst des 14. bis 16. Jahrhunderts*, (Diss. Vienne 1923) = Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft vol. 17, Tutzing 1979 p. 44.

59) Comparer par exemple l'échange entre E. SEGERMAN et C. ALL-WORTH dans *FoMRHII* (1975). Comm. 89, p. 97, 125.

mière moitié du 16^e siècle. L'icographie nous permet de constater que la *cetra* aux 14 et 15^e siècles était normalement pourvue de frettes chromatiques. Cela n'exclut pas l'existence d'un instrument à frettes avant 1500 mais rend invraisemblable notre raisonnement sur cet instrument. Nous en venons maintenant aux arguments qui ont conduit à formuler notre hypothèse présentée précédemment.

Dans l'icographie, les frettes sont couramment tracées avec les mêmes écarts (voir l'esquisse en annexe) (cela vaut pour tout le Moyen-Age et pour tous les instruments à frettes). On cite souvent les marqueteries (source de *cetra*) pour leur réalisme et particulièrement pour leurs saisissants effets de perspective (60). Il faut pourtant être prudent.

On constate sans exception que l'emplacement des frettes n'est jamais exactement proportionnel à la longueur des cordes : elles sont généralement trop écartées les unes des autres : la 7^e frette (= intervalle de la quinte dans l'ordre chromatique des frettes) se situe vers la moitié de la corde là où l'on est en droit d'attendre l'octave. Il y a bien sûr des images assez proches de la réalité (voir tableau en annexe). Il faut en fait poser la question suivante : Qu'est-ce qui caractérise le plus les frettes pour un artiste, illustrateur ou marqueteur ? Qu'est-ce qui saute d'abord au yeux ? Le type de frettage (régulier/irrégulier) ou le rendu fidèle des proportions de l'instrument comme les longueurs de cordes entre le chevalet et le sillet ? L'exacte place du chevalet n'est jamais caractéristique dans l'icographie médiévale ; d'autres aspects dont on devra parler plus bas (les longueurs de manche en rapport avec la grandeur de caisse par exemple) sont plus importants. Pour l'artiste la disposition exacte du chevalet et par conséquent des frettes est un détail en quelques sorte secondaire.

Le marqueteur n'aurait certainement pas laissé passer un modèle ou une image aussi marginale qui présentait un ordre diatonique de frettes, peut-être un ou deux documents, mais pas tous. Il est intéressant de constater que la plupart des figures de luths repro-

duit de la même façon d'importants écarts, et cela constitue donc tout ce que nous savons sur les luths (au moins du milieu du 15^e siècle) : qu'ils avaient des frettes chromatiques (61). De ce fait on attendrait sur la touche d'un luth de la première moitié du 15^e siècle le modèle typique de frettage pythagoricien (chromatique) mais jusqu'à aujourd'hui l'auteur n'a pas encore trouvé de source reproduisant clairement un tel système de frettage. Nombreux sont les documents où l'artiste a jugé que dans les aigus, l'écart entre les frettes était faible et a reproduit cet aspect dans son oeuvre ; dans d'autres sources, c'est exactement le contraire : plus l'écart entre les frettes grandit et s'accroît, plus elles se rapprochent de la caisse (62).

S'il est douteux qu'un instrument ait pu avoir des frettes chromatiques dans les graves, et diatoniques dans l'aigu, il semble en revanche, sur la base de ce qui a été dit, que l'élargissement progressif des écarts trahisse l'indifférence de l'artiste à ce détail. Les dessins techniques de mandoline (p. 170), même de bandurria (p. 178) et de cistre (p. 167) dans le livre *Musical instruments through the ages* (A. Baines, ed. Penguin books, 1961) nous fournissent un exemple moderne comparable où la représentation précise du frettage de l'instrument est négligée. Ces illustrations peu soignées présentent des frettes chromatiques qui, si l'on devait les interpréter telles qu'elles sont dessinées, correspondraient à des tempéraments inégaux. Il serait pourtant fort étonnant que les modèles de ces dessins aient eu un tempérament autre que le tempérament égal. Les photographies de ce livre quant à elles donnent bien plus précisément, tant qu'il s'agit de vues de face, l'ordre véritable des frettes. Mais dès lors que l'instrument est photographié sous un autre angle, il devient plus difficile d'identifier son frettage (voir le luth de la planche 15 chez A. Baines). On se souvient que — lorsque nous observions l'icographie de la *cetra* pour préciser l'ordre de ses frettes — ce sont précisément les sources « exactes » (marqueterie) qui ne présentaient pas la *cetra* de face. Même sur une photographie il ne serait pas aisé, avec un tel angle de vue, de déter-

miner l'ordre des frettes et la longueur des cordes ; d'autant plus encore sur une marqueterie.

Le deuxième point concerne la différence entre les luths à manche long et court et leur technique de jeu. Le luth à manche long se joue horizontalement, position que la main gauche maintient généralement lorsqu'elle se déplace d'une frette à l'autre. Il est typique de trouver (mais pas toujours) une ou plusieurs cordes mélodiques avec des bourdons (cordes d'accompagnement) ; et il est logique qu'un tel instrument ait des frettes rangées selon un ordre diatonique (en musique modale), pour assurer l'aisance et la vélocité des mouvements de la main gauche. Pour les luths à manche court au contraire, la main gauche choisit de tenir l'instrument verticalement, c'est-à-dire que les doigts évoluent entre les frettes qui barrent la touche au lieu de monter et de descendre sur elle. Cette logique s'applique par exemple au système de trou de pouce de la citole, qui contraint le pouce à se fixer au dos de l'instrument — il n'est plus nécessaire à la main gauche de se déplacer. Une partie mélodique sur deux, trois ou quatre cordes est difficilement concevable avec des frettes diatoniques pour une musique des 14 et 15^e siècles, car elle exige en particulier des altérations chromatiques dans les cadences. Pour un instrument comme la *cetra*, un frettage diatonique réduirait ses possibilités et surchargerait le jeu de la main gauche (voir l'accord de la *cetra* que donne Tinctoris) (63).

Ce manche long, ou modèle « horizontal », est bien visible sur les quelques luths coptes conservés. Ces luths anciens datés entre les 5^e et 9^e siècles de notre ère, nous intéressent parce qu'ils donnent un bon exemple de frettage du

60) WINTERNITZ, op. cit. p. 116 : « les instruments marquetés sont rendus avec une telle acuité qu'ils ne se différencient des instruments réels que par l'absence de la troisième dimension »

61) Comme exemple de cette sorte de représentation, voir la peinture de Stefan LOCHNER « La Vierge au rosier », Cologne : Wallraf-Richartz Museum.

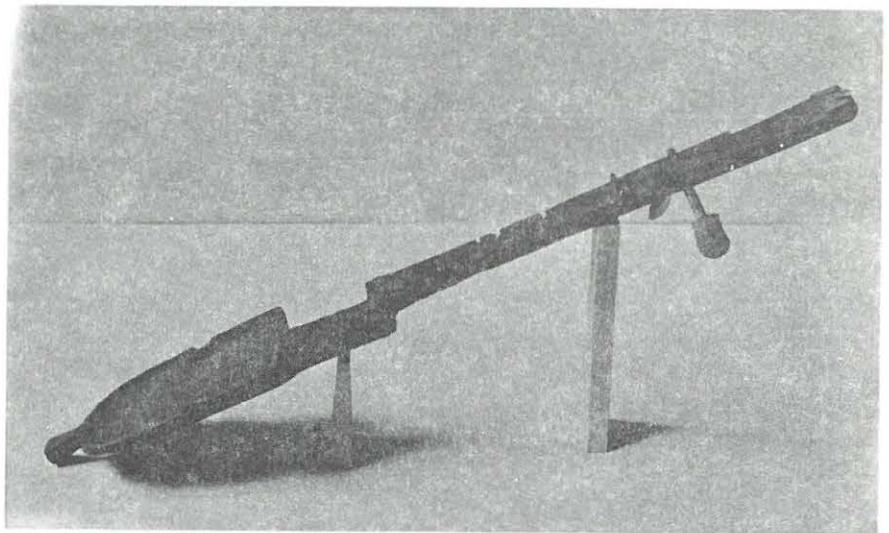
62) Comme illustration de ce type de représentation, voir la peinture de Cosimo Tura de Londres : National Gallery (Vierge à l'enfant).

63) BAINES op. cit. p. 23.

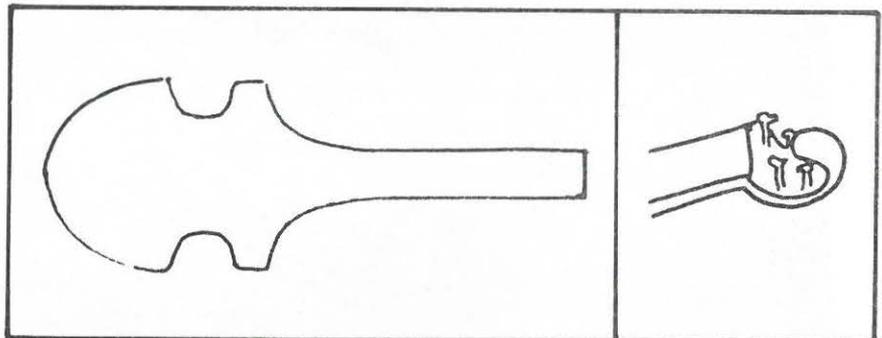
Haut-Moyen-Age de la Méditerranée orientale. Il est difficile d'estimer la part de tradition latine transmise par ces instruments. En tout cas leur milieu culturel est chrétien ; il est curieux que les rares sources iconographiques concernant cet instrument soient fournies par l'Islam. Si l'auteur est bien informé — il s'agit des fresques omeyyades de Qasr Amra, un relai de chasse royal du 8^e siècle dans le désert saoudite (64).

Parmi les luths coptes, quelques uns ont le même système de frettage que certains luths (à manche long) traditionnels yougoslaves comme par exemple la *tamburica* (voir plus bas) ; ceci est particulièrement net sur l'instrument copte du musée des Beaux-Arts de Grenoble (voir ill.16). L'instrument possède des demi-frettes disposées en vis-à-vis, c'est-à-dire des rainures taillées dans la touche (vraisemblablement pour recevoir des frettes en bois ou peut-être s'agit-il d'un système de frettage particulier assez rudimentaire) ; la touche est partagée chaque fois en deux jeux de frettage diatoniques. Il y a trois trous de chevilles (deux chevilles sont conservées), mais on sait mal comment les cordes étaient rangées et les frettes ordonnées. Il y avait au moins deux choeurs : le supérieur avec six frettes, l'inférieur avec trois. Ce luth nous livre une documentation capitale sur un système de frettage en bois. Il révèle un ancien procédé différent du système réunissant, sur un même instrument à manche long et bien que présentant un épaulement saillant (taillé) (voir dessin n° VII), des frettes nouées (comme on peut encore en voir actuellement sur les luths égyptiens) et des frettes fixes.

Comme on l'a déjà dit, le système de frettage copte survit sur la *tamburica* yougoslave (65). Le corps de la *tamburica* ne présente pas d'épaulement saillant (ovale) (voir dessin n° I) et l'on conserve au moins un précurseur de type byzantin de cet instrument (ill.17) (66). Cet ancien objet présente une demi-frette taillée dans la touche ; la forme assez primitive de l'instrument indique peut-être une construction inachevée. Il n'y a pas de trace de cheviller. Sur la *tamburica* au contraire, le cheviller est large, a des chevilles fronta-



16. Grenoble, musée des Beaux-Arts, luth copte, catalogue n° 243, (date entre en 5 et 9^e siècle ; découvert à Antinopolis en 1906-07). Vue 3/4 face. Photo D. Friedrich.



VII. Instrument cintré à manche long portant des frettes fixes.

VII. Cheviller enroulé en crosse.

les et s'enroule en crosse vers l'avant (voir dessin VIII). Il est intéressant de retrouver le même type de cheviller sur un document de *cetra*/cistre du début du 16^e siècle (voir ill.3). Avec le développement du manche long et mince au 16^e siècle, on peut supposer que cela révèle une influence balkanique ou est-européenne, ainsi qu'une influence du *tambur* sur l'évolution du cistre au 16^e siècle. On pourrait poser d'autres questions pour jeter quelque lumière sur le problème des frettes chromatiques et diatoniques de *cetra* : Qu'était le répertoire de la *cetra* en ce qui concerne le chromatisme ? Avec quel autre instrument à cordes pincées la *cetra* partageait-elle son « univers sonore » ?

Deux autres instruments à cordes pincées étaient en usage vers la fin du 15^e siècle en Italie ; le luth et la *viola da mano*. Des tablatures pour ces deux instruments attestent les données iconographiques, à savoir que tous deux portaient un frettage chromatique (67). Comme on l'a mentionné

plus haut, la plupart des luths du 15^e siècle présentent des frettages en rangs chromatique — il serait difficile d'imaginer autre chose.

64) Note du traducteur : une de ces représentations est publiée dans H.G. FARMER, *Islam* = MgB vol. III, Leipzig 1966, p. 32-33. Malheureusement cette image a été retouchée (la fresque elle-même n'a jamais été restaurée) justement où sont les cordes de l'instrument ; bien qu'il ait en réalité des cordes incurvées, quelques exemples sont très similaires. N.d.T. On se reportera aussi à l'article de Daniel FRIEDERICH qui répertorie et documente les luths coptes conservés à ce jour : « Des ancêtres certains de nos guitares... », *Les cahiers de la guitare* n° 11 Juil. 1984, p. 6-13.

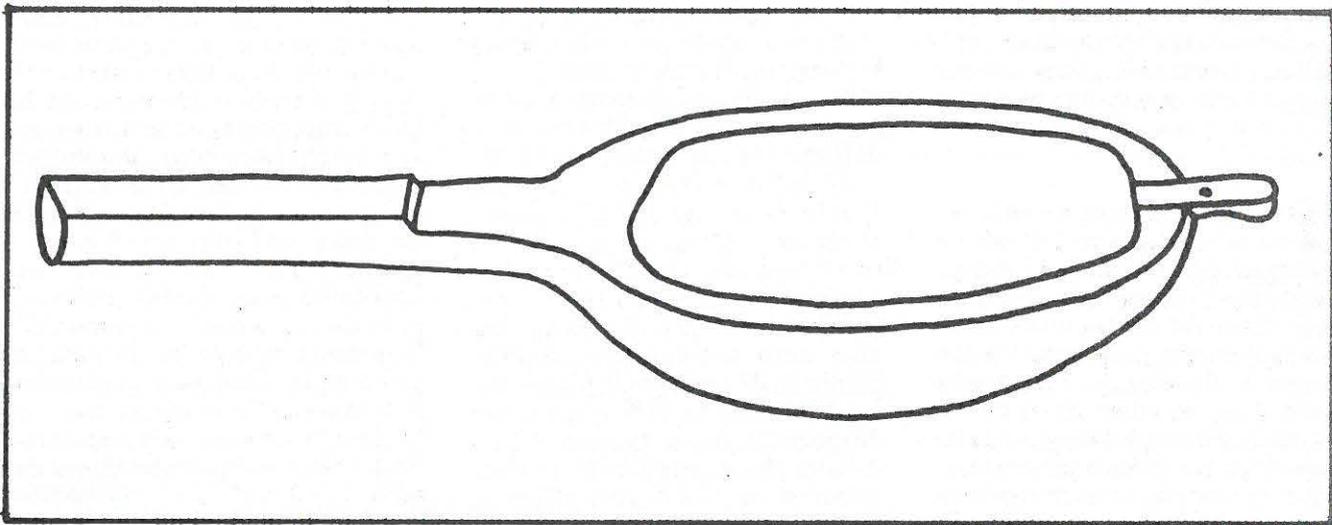
65) Un bon exemple de ce type instrumental est présenté dans Richard CAMPBELL, *Zur Typologie des Schalenlanghalslaute* = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen vol. 47, Baden-Baden 1968, ill.37.

66) Voir la note 50.

67) D'autres informations sur ces tablatures (ainsi que les fac-similes) se trouvent dans David FALLOWS « Fifteenth century tablatures for plucked instruments : a summary, a revision and a suggestion », *LSJ* 19 (1977), p. 7-33.



21. L'Escorial : Bibliotheque du monastere San Lorenzo Ms.A.15., folo 235 (Bologne, 14^e siecle).



17. Corinthe, musée archéologique, luth n° M.F. 10169 (daté vers l'an mil : découvert à Corinthe). D'ap. F. Anoyanakis.

L'iconographie de la guiterne au 14^e siècle et au début du 15^e siècle fait état de frettes régulièrement espacées. La musique savante du 14^e siècle et tout particulièrement du 15^e siècle en Italie est fortement imprégnée de chromatisme ; la musique de Pietrobono qui avait certainement recours à des altérations chromatiques est décrite par Cornazaro comme étant interprétée sur la *cetra*, encore faut-il discuter l'instrument exact auquel il fait référence et ce, en tenant compte du contexte où ce terme apparaît (68).

Tinctoris laisse sous-entendre que la *cetra* n'appartient pas au même milieu social et musical que le luth ; pour plus de certitude toutefois nous passerons ses mots sous la loupe : il est difficile de dire ce qu'il entend exactement par « rustics » (traduction de Baines) ; on sait que la *cetra* était parfois employée pour accompagner une danse (69). Cela signifie que la *cetra* disposait du volume sonore nécessaire et qu'elle était suffisante rythmiquement (et comme telle était acceptée pour cette importante fonction qui dans les autres pays requérait la citole) au contraire du luth dont la sonorité était trop douce. Probablement est-ce cet aspect lié aux possibilités polyphoniques visiblement réduites de la *cetra* qui déterminèrent Tinctoris à la considérer de moindre valeur : de là aussi l'emploi du mot « rustics » (un terme qui en aucun cas n'est conforme à la description de Pietrobono qui lui-même en jouait bien volontiers). La citole du nord en particu-

lier dût avoir une sonorité vraiment forte, comme le suggère le plectre grand et lourd que l'on voit si souvent représenté sur les sources nordiques. La citole était montée en cordes de boyau, probablement assez fortement tendues (70).

La *cetra* à l'inverse avait au moins au 15^e siècle, des cordes métalliques et devait en avoir aussi au 14^e siècle (ill.12-15). Le rôle musical de la *cetra* (accompagner la danse comme l'écrivit Tinctoris) s'oppose directement à la symbolique de l'instrument sur l'iconographie. pourtant, on la trouve le plus souvent liée aux thèmes bibliques (Psaumes) ou classiques ; une rare fois elle est représentée dans un contexte de danse ou de musique de danse. Il est vrai que cela regarde principalement la terminologie de l'instrument et son identité littéraire. Que sa fonction pratique et musicale diverge de son statut emblématique ne doit pas apparaître comme une profonde contradiction.

Avant de réunir les arguments favorables à la disposition chromatique des frettes sur la *cetra*, quelques commentaires s'imposent encore.

Il est étonnant que nous acceptions d'un instrument qu'il soit chromatique ou diatonique. Cette idée suppose qu'à aucun moment il n'y ait eu de versions chromatique et diatonique du même instrument. Dans le cas du cistre du 16^e siècle, il existait deux types simultanément — le chromatique et le diatonique. Pourtant la prédomi-

nance du cistre chromatique traditionnel et le type de frettage diatonique (à frettes métalliques en demi- ou en quart-de-frettes) indiquent que le dit frettage diatonique du cistre était essentiellement conçu comme un système chromatique : frettes partielles et frettes entières à l'occasion étaient admises. La technique des frettes partielles s'adapte plus facilement aux frettes métalliques. Or, la *cetra* du 15^e siècle n'en avait pas. Le frettage partiel du luth copte se différencie radicalement de celui du cistre car aucune frette dans le système copte n'est commune à toutes les cordes — elles sont toujours échelonnées. Ainsi le cistre du 16^e siècle semble être issu d'une tradition à frettes chromatiques plutôt que diatoniques. On peut naturellement imaginer un instrument avec des frettes chromatiques dans le registre grave et devenant diatoniques à mesure que l'on monte dans l'aigu ; mais pour l'heure on acceptera que les frettes d'un instrument donné étaient rangées en ordre soit chromatique soit diatonique.

Pour résumer, on peut dire que l'information la plus marquante livrée par l'iconographie et concernant les frettes est la norma-

68) Voir Nino PIROTTA « Music and cultural tendencies in fifteenth century Italy », *JAMS* 19 (1966), p. 140.

69) BAINES, op. cit. p. 25.

70) REMNANT (op. cit. p. 88) renvoie à une source française (1379) qui cite les cordes de boyau pour les *cytholes*.

lisation générale des écarts. Le fait que la pose régulière de frettes partielles souvent ne corresponde pas aux véritables longueurs de cordes a, à nos yeux, beaucoup d'importance.

Les luths à manche court ont une autre logique que les luths à manche long, et dans la tradition, le frettage diatonique apparaît exclusivement sur les instruments à manche long. Admettre les instruments diatoniques à manche court dans un ensemble d'instruments chromatiques exigeait de les soumettre à une musique chromatique et colorée et leur réservait ainsi des difficultés hors-pair ; ils devenaient beaucoup trop complexes et impraticables, surtout dans l'accord proposé par Tinctoris. Ainsi en arrivons nous à conclure que la *cetra* du 15^e siècle avait des frettes chromatiques et que les luths médiévaux à manche court étaient par principe pourvus d'un frettage chromatique. Jusqu'à aujourd'hui, personne n'a encore démontré qu'un instrument médiéval ait disposé d'un frettage diatonique (à l'exception des instruments coptes du Haut-Moyen-Age).

IV.C. LES FRETTE NOUÉES A DOUBLE LIGATURE

On a déjà renvoyé brièvement aux frettes nouées à deux brins de luth du 15^e siècle et de guitermes d'avant le 15^e siècle. Les peintures de Simone Martini ou de Sassetta (ill.22) par exemple présentent des paires de frettes nouées simples. Ces paires des frettes sont fort éloignées les unes des autres si on les compare à celles du luth ou de la viole plus récents. L'explication de cet écart remarquablement large est généralement la suivante : soit le peintre n'était pas soucieux du rendu des doubles ligatures nouées (il ne les représente pas serrées comme les peintres postérieurs le feront, mais avec un espace d'un doigt entre les deux brins) ; soit on avait deux possibilités pour la hauteur du son, c'est-à-dire que le musicien devait choisir entre une variante aiguë et une grave. Nous admettrons une bonne fois que le peintre n'était pas négligeant et que c'est intentionnellement qu'il a présenté les frettes avec cet écart. Les arguments contre la « théorie du choix de la hauteur » sont les suivants :

1/ la frette inférieure une fois choisie, la corde peut-elle frapper la frette supérieure et friser ?

2/ les frettes nouées à deux brins peuvent facilement être déplacés ou vite remises en place.

3/ les 5^e et 7^e frettes (quarte et quinte juste) ne laissent aucun choix car ces intervalles doivent rester toujours purs. Néanmoins, comme on peut le voir sur l'iconographie, les 5^e et 7^e frettes avaient elles aussi ces curieuses doubles ligatures. Il semblerait plutôt que les deux sections de boyau limitent l'espace de jeu de la frette. Cette idée un peu simple provient de ces marches en bois faisant office de frettes, ou même des rainures taillées dans la touche.

Dans le cas des blocs de bois, on jouait en plaçant les doigts dans l'espace entre les deux blocs (pour que le champ de chaque bloc le plus proche du sillet, représente le champ de la frette proprement dit). Dans le cas d'encoches (comme on le voit peut-être sur les luths coptes ou sur les *cetras* des fresques d'Assise, ill.12-15) on place les doigts sur l'espace intermédiaire pour faire la note. C'est l'ancien système de frettes nouées à double ligature comme on le reconnaît chez Martini et Sassetta (attention : sur de nombreuses représentations de citoles anglaises, les frettes sont pareillement figurées comme deux lignes parallèles courant verticalement sur la touche (71).

V - LE PROBLÈME DU « DEUXIÈME CHEVALET »

Le problème dit du « deuxième chevalet » est un autre exemple des difficultés d'interprétation iconographique. On figure souvent un instrument de type B. avec une pièce cruciforme semblable à un chevalet en bout de touche, c'est-à-dire entre la rose et le joint manche-caisse (ill.18). Ce phénomène ne se limite pas aux instruments à cordes pincées car de nombreux instruments à cordes frottées (au début du 16^e siècle) montrent un second chevalet, semblable. Quel peut être le sens et la fonction de cet attribut présent sur tant d'instruments à cordes du Moyen-Age ? Nous considérerons pour cela quelques unes des interprétations ou solutions possibles.

Pour faciliter la discussion, nous appellerons l'emplacement normal du chevalet B, la pièce cruciforme X et le sillet S. Admettons que la pièce cruciforme soit justement un second chevalet entre le chevalet habituel et le sillet ; il faut subdiviser la longueur de corde vibrante en deux sections sensiblement égales (BS et XS). La première possibilité serait que BX constitue la longueur de corde vibrante, XS la section que la main gauche pince en la tirant pour augmenter la tension de la corde et donc sa hauteur (technique assez semblable à celle employée pour le jeu du *koto* ou du *sitar*) (72). La deuxième possibilité serait d'utiliser la longueur de corde vibrante BX seulement pour l'effet de bourdon la longueur de corde XS au contraire pour la partie mélodique (sur un registre très aigu à cause de la longueur de corde diminuée de moitié). Une troisième possibilité admet que la pièce cruciforme ne fonctionne pas comme un chevalet mais comme un « ronfleur » qui fait friser légèrement la corde et engendre une note nasardante.

Des obstacles évidents apparaissent pour réaliser la première des deux hypothèses. En premier lieu, on trouve souvent un « second chevalet » sur les instruments ayant une très courte longueur de corde ; en divisant à nouveau cette longueur de corde, on obtient à la rigueur deux courtes longueurs de corde. Se pose alors la question : pourquoi ajouter un deuxième chevalet pour jouer dans un registre aigu si l'instrument non équipé possède déjà ce potentiel ? De même, l'idée de composer un instrument en ajoutant un second chevalet qui exige de la main gauche des techniques de *sitar* ou de *koto* (comme mentionné plus haut) ne semble pas très claire car cela déplace l'ambitus de l'instrument vers l'extrême aigu et complique considérablement la technique de la main gauche, sans raison valable.

Vient alors la troisième solu-

71) Par exemple, voir *ibid.* pl. 56, 57, 69.

72) L'idée de cette interprétation revient d'abord à Anthony ROOLEY « Double bridges on fifteenth century illustration of rebecs », *FoMRHI* I (1975), p. 2-3.

tion, celle du « ronfleur » qui semble être la plus acceptable. A la différence des deux autres hypothèses, celle-ci avance une raison plausible : le « ronfleur » est un accessoire permettant de colorer la tonalité et un principe esthétique de la musique médiévale. Nous connaissons beaucoup d'autres instruments avec des dispositifs « ronflants » et nasardants dans l'iconographie musicale médiévale : les harpes avec leurs harpions, la trompette marine avec son chevalet asymétrique, les vièles avec des chevalets dentés, le triangle à anneaux, le tambourin à timbre et même le chien de la vielle à roue ou le timbre nasal et pénétrant du chalumeau. En brisant le timbre de l'instrument sans en changer le volume, les « ronfleurs » (= dispositifs nasardants) le font apparaître plus fort et plus présent. Sur les percussions et les instruments à cordes pincées, le son est plus plein, le nasardement prolonge la hauteur de la note fondamentale et augmente ainsi la possibilité de garder plus longtemps le son, fait bien observé sur les instruments de cette époque là. Sur la harpe pourvue d'harpions, cet effet est très significatif, de même sur d'autres instruments à cordes pincées (par exemple la citole). Dans le contexte d'un ensemble, les instruments nasardants sonnent plus fort que les instruments non équipés.

Il est intéressant de constater que les citoles avec « ronfleur » n'ont presque jamais de frettes et que les citoles frettes ne possèdent presque jamais de dispositif nasardant. Cela pourrait signifier que les instruments sans frettes avaient au premier chef une fonction percussive pour donner le rythme alors que les instruments frettes tenaient un rôle mélodique. La pose d'un « ronfleur » sur un instrument est problématique en ce que cela garantit généralement un nasardement indifférent à la force de pincement de la main gauche sur la corde ; ensuite quelques documents montrent une pièce de bois solidement rapportée, laquelle visiblement placée trop bas pour fonctionner comme un vrai chevalet, paraît plutôt faire allusion aux pièces d'accompagnement qu'aux compositions mélodiques, c'est-à-dire que de toute façon la main gauche ne pincera les cordes que très doucement. Il

ne faut pas non plus oublier que le précurseur unique et originel d'un dispositif nasardant entre deux chevalets est l'harpion de la harpe. Cela pourrait être une clé signifiant que le « ronfleur » était un dispositif mobile et fort simple qui était soit placé soit enlevé mais qui ne permettait pas au sens propre du terme de jeu mélodique.

Les « ronfleurs » se trouvent presque exclusivement sur les instruments de type B.2. (vièles incluses) et rares sont les citoles à trou de pouce (B.1.) munies d'un tel système (73). Les instruments de type A. n'ont presque jamais de « ronfleur » (luth, guiterne, etc.) et l'espèce normale de « ronfleur » — B.2. — est la plus proche de la vièle parmi tous les instruments à cordes pincées (74).

Les informations livrées par ces données ne sont pas encore totalement clarifiées. En cherchant une réponse, nous revenons à la question de l'identité et de la fonction de la citole. Quelques exemplaires de citoles B.2. sont essentiellement des vièles à cordes pincées — une sorte plus rythmique de vièle que les vièles communes pourrait-on dire, frottées à l'archet. D'autres exemplaires voisinent avec la cithare à cordes frappées ; ces instruments ne tiennent pas les instruments à percussion par trop étrangers. Juste en Espagne (patrie des plus anciennes citoles et vraisemblablement lieu de naissance de la citole), on ne trouve à notre connaissance aucune citole avec « ronfleur » sur l'iconographie (75). On joint aussi à ces faits qu'en Espagne se trouve le nombre le moins important de citoles B.2. ; toutes les sources espagnoles connues par l'auteur présentent des instruments à trou de pouce (B.1.). Les vièles espagnoles ont il est vrai, parfois un « ronfleur » (76). On peut conclure de cette information que les citoles en Espagne ne pouvaient produire la multiplicité de formes propres au nord.

Il ressort des divers points exposés dans cet article que la musique médiévale reste très occulte au regard moderne et très peu compréhensible à l'oreille moderne. L'organisation des ensembles ou « instrumentation » n'était pas arbitraire et n'était pas

nécessairement reproduite dans les nombreuses images de « concerts célestes ». Nous avons considéré une période et en particulier le groupement des instruments, les « hauts » s'opposant aux « bas », en d'autres termes certains instruments en temps ordinaire ne jouaient pas en compagnie de certains autres. Peut-être notre « ronfleur » fonctionnait-il comme une sorte d'intermédiaire entre les deux mondes des instruments hauts et bas (77).

Probablement neutralisait-il la différence de ces deux groupes quand, pour quelque raison, instruments hauts et bas étaient réunis. Il émanait simplement du voeu d'être écouté au sein du groupe. On connaît mal la différenciation qui était faite entre haut et bas lors des représentations. Par principe, on suppose que l'on respectait l'habitude de grouper les instruments au sein d'un ensemble. Mais sûrement y avait-il des opportunités où instruments hauts et bas se trouvaient réunis. C'est surtout l'iconographie des processions

73) Voir ill.13.

74) Vraisemblablement l'image d'un luth avec un second chevalet ou un « ronfleur » est publié dans SCHLESINGER, op. cit. p. 39.

Suite à de nouvelles réflexions sur les frettes nouées à deux brins, l'auteur les considère actuellement comme des « ronfleurs » pour instruments à cordes pincées. Il est vrai que, comme mentionné dans ce paragraphe « Les instruments de type A n'ont presque jamais de « ronfleur »... » (de la variété dite à « double chevalet »), mais ceux avec les frettes nouées à deux brins semblent bien avoir cette sorte de dispositif nasardant.

75) Les plus anciennes citoles espagnoles sont représentées au 12^e siècle ; REMNANT donne quelques exemples, op. cit. p. 39.

76) Une représentation de vièle avec un second chevalet a été donnée à l'auteur par Mary REMNANT ; elle lui a aussi précisé qu'il s'agit d'une source espagnole (14^e siècle).

77) Note du Traducteur : Dans de nombreuses cultures extra-européennes, les instruments sont « sexués », féminins et masculins. Entre ces deux classes existent des instruments neutres ou hermaphrodites, souvent équipés de mirliton (= dispositif nasardant) et qui servaient d'intermédiaire entre ces deux mondes musicaux ; ainsi la flûte chinoise, appelée en Europe par les ethnologues du siècle passé « flûte eunuque », ce qui évoque bien leur rôle. (C. SACHS Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1930, p. 130 et J. BRILA cordes et à cris, Paris, 1980 p. 127).

musicales, librement passée en revue (pour accompagner un dignitaire ou souhaiter la bienvenue à une autre personnalité importante) qui présente un mélange d'instruments hauts et bas. Le but par là était clair : impressionner non seulement par le son mais aussi par la grandeur des effectifs. L'aspect visuel ou symbolique de l'exercice musical était naturellement et particulièrement marqué dans les arts médiévaux, mais il serait faux de croire que la symbolique ne fut qu'un simple phénomène iconographique. Quand la musique se donnait au palais, le fait même de diriger était déjà significatif par ce qu'il reflétait le choix de la cour et du souverain. Le goût, la mode et particulièrement la richesse de la cour et de ses régents se reflétaient dans ses multiples apparitions, notamment aussi dans le choix des artistes qui étaient payés sur les deniers du royaume ou de l'Église.

VI - CONCLUSION

Ce présent travail essaie d'établir un système de classification élémentaire pour les instruments à cordes pincées du Moyen-Âge jusque vers 1500. Un écueil inévitable de cette classification est le coefficient de recouvrements. Il y a toujours des exemples d'instruments qui échoient entre deux catégories mais cela prouve que ce système est pertinent et a l'intention d'évoluer encore. Parce que le problème d'attribution de noms est si compliqué et qu'il exige un panorama extraordinaire, la base de ce système de classification repose sur l'étude des formes instrumentales, l'iconographie et naturellement aussi d'après les rares instruments encore conservés. Un essai ultérieur concerne la mise en ordre des instruments et des noms historiques. Pourtant, dans de nombreux cas, la réponse est restée en suspens. Mais les images parlent par elles-mêmes. Au moins cela constitue et doit constituer le fondement des recherches sur les instruments médiévaux : publier les sources-mêmes en tant que données et juste après les interpréter. Notre interprétation aborde la question de l'espèce, du développement (influences morphologiques) et de la fonction de la citole et de la *cetra* et le problème du

« deuxième cheval ». Les questions d'interprétation ne seront pas intégralement traitées ici conformément à la nature de l'article. Les questions représentaient plutôt une sélection typique de problèmes que l'on rencontre lors de recherches sur les instruments médiévaux.

L'auteur aimerait exprimer ses remerciements à D.R. Miller qui se tint prêt à voyager dans toute l'Italie pour rechercher de nouvelles représentations de *cetra* et à Louis Grijp pour les nombreuses et stimulantes discussions sur les frettes de *cetra* ; il aimerait aussi remercier Francis Biggi qui mit à disposition si aimablement renseignements et photographies sur les *cetras* d'Assise, tout comme la Schola Cantorum Basiliensis et Dr. Peter Reidesmeister en particulier pour son assistance prolongée lors des recherches sur les instruments et les enquêtes iconographiques.

Note du traducteur : Cet article a été revu et augmenté par l'auteur (note 74), Joël DUGOT et Catherine HOMO-LECHNER.

Ce texte est traduit de l'article « Zur Klassifikation und ikonographischen Interpretation mittelalterlicher Zupfinstrumente » paru dans le *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, VIII, 1984 (p. 67-103). 7 illustrations (n° 1, 2, 7, 8, 9, 16, 17) ont été ajoutées. L'illustration 15 du texte original n'ayant pas été envoyée, n'est pas reproduite ici. Les documents concernant Assise et Strasbourg ne sont pas ceux qui furent originellement publiés en allemand.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

GSJ	The Galpin Society Journal
LSJ	Lute Society Journal
FoMRHI	Fellowship of Makers and Restorers of Historical Musical Instruments
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AM	Acta Musicologica
MgB	Musikgeschichte in Bildern
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
JAMS	Journal of the American Musicological Society

ANNEXE

Comparaison de quelques systèmes de frettage sur la *cetra*

- 1/ (Accord pythagorien, chromatique)
- 2/ Parme, baptistère : Benedetto Antelami, Roi David et ses musiciens, vers 1198 (Sculpture).
- 3/ Milan, Galerie Brera : Gentile da Fabriano, Couronnement, vers 1400 (Peinture).
- 4/ Rimini, Temple Malatesta : Agostino di Duccio, vers 1467 (Bas-relief).
- 5/ Londres, British museum : Tarot italien, 1467 (Gravure sur bois).
- 6/ Ibid.
- 7/ New-York, Metropolitan museum of art : Studdiolo de Frédéric de Montefeltre (jadis à Gubbio) 1470-80 (Marqueterie).
- 8/ Torrita, Oratoire de la Vierge des neiges : Girolamo Benvenuto, vers 1495 (Fresque).
- 9/ Vérone, Santa Maria in Organo : Giovanni da Verona, vers 1503 (Marqueterie).
- 10/ Sienne, Monte Olivetto Maggiore : Giovanni da Verona, vers 1503 (Marqueterie).
- 11/ Ibid.
- 12/ (Tempérament égal, chromatique).

HISTOIRE DE LA MUSIQUE DE LUTH

HOMMAGE A LA MUSICOLOGIE FRANÇAISE

Pour satisfaire à la demande de plusieurs lecteurs, nous republions ici trois articles parus voici près d'un siècle.

L'article d'Henri Quittard fut publié dans S. I. M. G. VIII en 1907, les deux articles de Michel Brenet furent quand à eux publiés dans la Revue d'histoire et de critique musicales, Paris 1901 et dans le Guide Musical, Paris 1893.

**« L'HORTUS
MUSARUM »
DE 1552-53
ET LES
ARRANGEMENTS
DE PIÈCES
POLYPHONIQUES
POUR VOIX SEULE
ET LUTH**

Henri Quittard

La bibliothèque municipale de la ville de Dunkerque possède un recueil de musique du milieu du XVI^e siècle, très longtemps connu par cet unique exemplaire et dont ni la rareté ni l'intérêt singulier ne paraissent jusqu'ici avoir suffisamment attiré l'attention. A la vérité, dès 1843, de Coussemaker l'avait signalé. Dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord*, il en avait donné une description fort sommaire, se contentant d'énumérer les pièces diverses, anonymes ou non, qui y sont contenues. Mais il s'en était tenu là. Rebuté sans doute par la tablature qui ne lui était point familière, il n'avait pas du tout songé à étudier la musique en elle-même. En 1903, à l'occasion de l'acquisition par la *Commission pour la publication des oeuvres des anciens musiciens belges* d'un exemplaire du même ouvrage, notre collègue, M. Alfred Wotquenne, lui consacra une étude assez courte, mais riche en indications bibliographiques précieuses sur les pièces diverses qu'il renferme.

Depuis cette notice, parue dans la *Revue des Bibliothèques et des archives de Belgique*, ce livre ne fut l'objet d'aucun travail. Cependant une partie du recueil me paraît susceptible d'apporter une utile contribution à notre connaissance de l'art et des habitudes musicales de la Renaissance. Ayant pu, grâce à l'obligeance de la municipalité de Dunkerque, examiner à loisir l'ouvrage, j'estime que les premiers résultats de cette étude présenteront quelque utilité.

Le volume en question est un grand in-4^o, en excellent état de conservation, comprenant deux parties distinctes. Le premier tome porte la date de 1552. Le deuxième est d'une année postérieure. Mais tous les deux sont ici réunis, encore sous une reliure du temps.

Voici le titre exact de la première partie.

HORTVS MUSARVM
In quo tanquam florevit
quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis
quibusque autoribus

Et primo ordine continentur ἀσόματα, quæ dicuntur

Deinde cantica quatuor uocum

Post, carmina graviora, quæ Muteta apperlantur, caque quatuor,
quinque, ac sex uocum

Demum addita sunt carmina longe elegantissima duabus studiis
canenda, hactenus nunquam impressa.

Collectore

Petro Phalesio

.....
Lovanii

Apud Petrum Phalesium bibliopolam iuratum

M.D.LII.

La figure gravée d'Appolon, le luth à la main au milieu des neuf Muses jouant de divers instruments de musique, orne le milieu de cette page de titre. Au-dessous la mention du privilège de l'éditeur.

Concessum est Petro Phalesio Cæ. Ma. privilegio ad triennium, ne quis hunc librum imprimat, aut alibi impressum divendat, sub poena viginti quinque florenorum, ut latius patet in literis illi concessis. Signato a Philippo de Lens.

Au verso, l'Index, ou table des divers morceaux contenus dans le livre.

Le texte commence immédiatement après et se poursuit jusqu'à la page 111 (paginée 106 par erreur). Le verso de ce dernier feuillet non chiffré porte en guise de cul-de-lampe, la figure fort exactement dessinée d'un luth. Au-dessous, dans un cartouche, le nom de l'imprimeur ordinaire de P. Phalèse à cette date.

Lovanii. Sub prælo Regneri Velpij Diestensis, An. M.D.LII(1).

Le titre est donc suffisamment explicite pour ce qui regarde la nature de ces pièces. Fantaisies originales pour l'instrument, transcriptions de chansons à quatre voix et de motets quelquefois plus complexes, pièces pour deux luths, originales ou transcrites, faites pour le concert: c'est le répertoire ordinaire des luthistes en ce temps. Les airs à danser (ceci est à remarquer) en sont exclus, bien que quelques années plus tard ils dussent être appelés à éliminer à peu près complètement tous les autres genres de composition.

Voyons d'abord les fantaisies originales. L'index les désigne ainsi : *Fantasiæ XV quarum autores hi sunt; A. de Rota, Franciscus Mediolanensis, Simon Sentler, Marcus de Laquila, Jacobus Albutius, Petrus Pauli Baroni.*

En réalité il se trouve dans cette section dix-huit morceaux. Seize portent le nom de *Fantasia*: trois d'Antonio de Rota (pp. 4, 15 et 17); quatre de Simon Sentler (pp. 4, 10, 14 et 16); une de Jacopo Albutio (p. 6); une de Francesco de Milan (p. 10); deux de Pietro Paolo Baroni (pp. 12 et 18), plus cinq autres Fantaisies sans aucune indication d'auteur (pp. 3, 7, 8, 9). Deux autres pièces y figurent encore: l'une sous ce titre, *Conque la lavare* (p. 5) (2); l'autre prénommée *Soneto* (p. 17). L'une et l'autre sont anonymes.

Il est facile de reconstituer le nom altéré de deux des compositeurs Petrus Pauli Baroni, comme le désigne l'éditeur avec un double solécisme, est à n'en point douter Pierre Paul Borrone de Milan, un des plus excellents virtuoses et compositeurs de l'école de luth italienne. On sait que cet artiste

1) Regnier Velpins, de Diest est le troisième imprimeur employé par Pierre Phalèse qui, n'étant que libraire-juré, devait faire imprimer les livres qu'il éditait. *L'Hortus Musarum* est le cinquième ouvrage publié par Phalèse; les quatre premières œuvres éditées sous ce nom sont des livres de transcription pour luth; l'unique exemplaire actuellement connu se trouve à la Bibliothèque Palatine de Vienne (*Wotquenne, Etude sur l'Hortus musarum de Pierre Phalèse*).

2) C'est le titre d'une chanson espagnole très connue vers le milieu du XVI^e siècle. Cf. Morphy, *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle* (1902). Quatre versions de ce chant d'auteur différents s'y trouvent.

fit au service du roi François I un séjour de quelques années en France de 1531 environ à 1534 (3). Avec celui de Francesco de Milan, son nom est un de ceux qui paraissent le plus souvent dans les recueils du temps.

Au lieu de Simon Sentler., personnage inconnu, il convient également de restituer, sûrement, Simon Ginzler. Luthiste allemand qui vécut surtout à Venise, Simon Ginzler ou Gintzler y a publié une *Intabolatura de Lauto de ricercari, motetti, madrigali e canzon francese* chez Ant. Gardane en 1547 (4).

Les autres artistes sont suffisamment connus. Francesco de Milan luthiste et poète, attaché à la cathédrale de Milan comme organiste vers 1530 et que Pontus de Tyard déclarait « avoir atteint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher un Lut », dans le passage de son *Solitaire second* où il narrait une anecdote singulière destinée à démontrer quelle impression irrésistible le jeu de cet artiste pouvait produire sur son auditoire, Francesco de Milan est le plus illustre de tous. Antonio Rotta, Jacopo Albutio, Marco de l'Aquila appartiennent comme lui et Pierre Paul Barrono, son rival, à cette école de virtuoses de l'Italie du Nord, dont les compositions remplissent les recueils des imprimeurs vénitiens ou milanais de la première moitié du siècle. Il est infiniment probable que le libraire Pierre Phalèse s'est borné à puiser dans l'un ou l'autre de ces volumes. Son travail n'a pas été plus loin qu'à transposer dans la notation française par lettres, dont il fait usage, la tablature chiffrée des Italiens. *L'Intabolatura de leuto de diversi autori novamente stampata et con diligentia revista*, publiée à Milan en 1536 par J. Ant. Casteliono et où sont réunis les noms des mêmes auteurs exactement, fournirait bien certainement les originaux de la plupart des pièces de l'*Hortus Musarum*.

Désirant dans ces quelques pages me borner à examiner avec un peu de détail les seules parties vraiment originales du volume, je ne m'appesantirai nullement ici sur la forme ni la technique de ces fantaisies. Bien que les érudits qui se sont consacrés à la musique de luth aient généralement étudié avec plus de complaisance les pièces faites sur le modèle des airs de danse qui composeront plus tard les Suites, lesquelles en effet sont peut-être d'un effet plus séduisant que celles-ci, on sait assez en quoi consistent les *Fantaisies* écrites pour le luth en ce temps-là. Combinaison selon des proportions incertaines encore de passages polyphoniques en imitation fort exactement suivies (ce sont ici du moins, les plus nombreux et les plus caractéristiques), d'accords ou de marches harmoniques rudimentaires, de traits de chant accompagné ou de dessins rapides, efforts d'une virtuosité que les difficultés de doigter retiennent en des limites assez étroites, ces compositions présentent bien souvent un ensemble extrêmement intéressant. Ce sont en tous cas les monuments les plus anciens qui subsistent de la musique instrumentale, bien que les thèmes y soient apparentés de bien près à ceux des pièces vocales de concert ou d'église. Ces thèmes y sont traités maintes fois avec une ingéniosité harmonique et rythmique singulière et que ne rebute pas la médiocrité des ressources de l'instrument. Au surplus, ne nous exagérons pas cette médiocrité, notamment pour ce qui regarde l'ampleur et la tenue des sons. Assurément les instruments à cordes pincées modernes, la guitare par exemple, semblent mal propres à rendre convenablement ce genre de musique à la fois pleine et mouvementée. Mais les doubles cor des du luth, accordées à l'octave ou à l'unisson, fournissaient automatiquement des notes de remplissage dans les accords, en même temps que leur multiplicité contribuait à engendrer diverses résonances « sympathiques », sonorités accessoires suppléant dans une large mesure à ce que les autres pouvaient avoir de trop fugitif par instants.

Pas plus que les fantaisies originales, les transcriptions de chansons profanes ou de motets qui occupent la plus large part du volume ne sont de nature à nous apprendre grand chose de nouveau. De nombreuses pièces du genre de celles-ci ont été déjà publiées et l'étude n'en est vraiment instructive que s'il est permis de les comparer avec les originaux écrits pour les voix. Comparaison qui n'est pas toujours facile en l'absence d'une bibliographie thématique des oeuvres musicales.

Je me bornerai donc à énumérer ici les 92 morceaux transcrits, chansons ou motets, que contient l'*Hortus musarum* avec l'indication des

3) Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*.

4) Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik*, et M. Chilesotti, *Liotisti del cinquecento*, ont publié plusieurs pièces de sa composition.

auteurs, fournie par le texte quelquefois, pour les chansons seulement (5).

Carmina

0°	<i>Toute la nuyt</i>	Thomas Créquillon
2°	<i>Qu'est il besoingne</i> (Response)	do
3°	<i>Vivray-je tout jour en telle peyne</i>	Petit Jean de Latre
4°	<i>Sans plourer</i> (Response)	do
5°	<i>Oncques amour me fut</i>	Thomas Créquillon
6°	<i>Je prens en grez</i>	
7°	<i>Morir me fault</i>	
8°	<i>Si mon travail</i>	
9°	<i>Le duel</i> (deuil) <i>yssu</i> (Response)	
10°	<i>Si mon languir</i> (Response de <i>Morir me fault</i>)	
11°	<i>D'amour me plains</i>	(Rogier)
12°	<i>Comme la Rosa</i>	Petit Jan
13°	<i>En languissant</i>	
14°	<i>Ung gay bergier</i>	(Créquillon)
15°	<i>Languir me fault</i>	
16°	<i>Mais pour quoy</i>	
17°	<i>Pongente dardo</i>	
18°	<i>O chi mei lassi</i>	(Arcadelt)
19°	<i>Si pur ti guardo</i>	(Rogier)
20°	<i>Ho la he</i>	
21°	<i>Aupres de vous</i>	
22°	<i>Helas amy</i>	
23°	<i>Amy hélas</i>	
24°	<i>Vour perdez tamps</i>	
25°	<i>Tel en mesdit</i> (Response de <i>Vous perdez tamps</i>)	
26°	<i>Or Combien est</i>	
27°	<i>Le mal que sent</i> (Response)	
28°	<i>Il me souffit</i>	
29°	<i>Veü le grief mal</i>	
30°	<i>Quel double dueul</i>	
31°	<i>Cessez mes yeux</i>	Créquillon
32°	<i>Las, si je n'ay autre secours</i>	
33°	<i>O triste adieu</i>	Jehan Loys
34°	<i>Revenez vers moy</i>	
35°	<i>Plus revenir</i> (Response)	
36°	<i>Mais languiray-je toutes jours</i>	
37°	<i>En attendant</i>	
38°	<i>Pour ung plaisir</i>	(Créquillon)
39°	<i>Ung jour passe bien ascoutez</i>	
40°	<i>Les yeux ficez</i>	Thomas Créquillon
41°	<i>Doulece memoire</i>	
42°	<i>Fine le bien</i> (Response)	
43°	<i>Entre tous viellart</i>	
44°	<i>Sur tous regrez</i>	
45°	<i>Mille regrez</i>	(Josquin de Prés)
46°	<i>Si grande la pieta</i>	
47°	<i>Incessamment</i>	
48°	<i>Pourquoi languir</i>	
49°	<i>Noch weet ick een schoon vrouken</i> (6)	
50°	<i>Dam sancto Spiritu</i>	
51°	<i>Cuidez de Dieu nous faille.</i>	

Cinquante et une chansons en tout dont quatre italiennes, une flamande et, on ne sait trop pourquoi à cette place, un petit motet latin. Cinq sont données comme étant de Créquillon: il convient d'y joindre le n° 14 *Ung gay bergier* qui se trouve réduit sous une autre forme dans un recueil cité par Wasielewski, et celle qu'a identifiée M. Wotquenne. Trois autres chansons appartiennent à Petit Jean de Latre. Une dernière à Jehan Loys. Nous verrons, par l'examen du second volume, que le 19° *Si pur te guardo* est de la composition de Rogier. Quant aux autres pièces, à l'exception d'une autre de Rogier et de celle d'Arcadelt, elles restent encore anonymes, mais on arriverait, avec le temps, à en identifier certainement la plupart.

5) M. Wotquenne a réussi à découvrir, en d'autres recueils semblables de l'époque, les auteurs d'un certain nombre de pièces, restées anonymes ici. Les noms qu'il indique sont reproduits d'après lui, mais placés entre parenthèses et imprimés en italiques.

6) Chanson anonyme insérée dans le recueil *Hit treesde musyck boxhen met rier partgen*... Ghedruckt l'Antwerpen by Tidman Susato... anno 1551. (Wotquenne).

Les motets, au nombre de vingt, sont aussi dans le même cas. En voici la liste :

Sequuntur Muteta aliquot excellentiora, quatuor, quinque et sex vocum.

- 1° *Quam pulchra es*
- 2° *Labia tua*
- 3° *Magnum hæreditatis*
- 4° *Puer qui natus est*
- 5° *Benedictus Dominus Deus Israel*
- 6° 2a Pars : *Honor virtus*
- 7° *Deux Canticum norum*
- 8° *Domine Deus omnipotens*
- 9° *Stabat mater dolorosa*
- 10° 2a pars : *Eya mater*
(Ce stabat à cinq voix est de Josquin Depres)
- 11° *Tua est potentia* (Jehan Mouton)
- 12° *Infirmittatem nostram*
- 13° *Benedictus (duo)*
- 14° *Pater noster*
- 16° *Ave Maria*
- 17° *Tribulatio et angustia*
- 18° *Benedicta es* Josquin de Prés
- 19° 2a Pars : *Per illud ave* *id.*
- 20° 3a Pars : *Nunc mater* *id.*

Toutes ces transcriptions, motets ou chansons, n'appellent aucune remarque spéciale. Elles sont faites en général avec assez d'exactitude, j'entends par là que la virtuosité de l'arrangeur n'y dépasse pas ordinairement des bornes assez modestes. Il se contente le plus souvent de résoudre en traits diatoniques rapides les formules des cadences soit au dessus, soit — moins souvent — à la basse. Mais les passages les plus mélodiques des thèmes demeurent d'ordinaire respectés. Thèmes qui seraient facilement reconnaissables sauf peut-être en certains motets, beaucoup plus ornés et fleuris que ne le sont, ici, les chansons profanes. En somme, ces transcriptions peuvent être, presque toutes, tenues pour transcriptions littérales et l'auteur s'y montre plus soucieux de reproduire exactement les entrées des voix ou la plénitude des accords que de mettre en valeur la prestesse et la sûreté de ses doigts. Au surplus, ce sont là, si l'on peut dire, des réductions facilitées. La trame harmonique s'y éclaircit souvent pour ne pas dépasser les limites d'une habileté assurément très moyenne.

Le tout écrit dans la tablature alors habituelle aux Français ; par lettres enfilées sur cinq lignes : ce qui est destiné à la sixième corde se notant au-dessous des lignes en lettres traversées d'un petit trait horizontal.

Cette tablature ne comporte point de signes pour les « agréments », ni pour désigner de quels doigts doivent être pincées les cordes. Il n'y a point non plus de ces barres de « tenue », qui marqueront plus tard qu'un doigt doit rester en place pour permettre à la note de vibrer, tandis que les autres doigts exécutent un passage quelconque. Cependant dans les transcriptions un signe apparaît, dont la signification est certainement la même que celle des barres de tenues. C'est un astérisque placé immédiatement à côté de la lettre, à droite. Il est impossible d'interpréter ce caractère autrement. Il est toujours placé sur une note dont l'harmonie demanderait la prolongation et les combinaisons de doigter nécessaires, supposé qu'un doigt reste en place, sont toujours praticables. Ce ne peut être un signe d'ornement, car il accompagne souvent deux ou trois notes à la fois et aucun mordant, pincé ou tremblement ne pourrait se faire ainsi simultanément sur deux ou trois cordes. Enfin, comme plus tard les barres de tenues, il ne se place jamais sur les cordes à vide dont la vibration, que rien n'interrompt, est toujours censée durer le temps nécessaire.

Cet astérisque, assez fréquemment employé, ne figure pas cependant dans les fantaisies originales. Sans doute, celles-ci étaient-elles destinées à des musiciens plus habiles, lesquels pouvaient se passer d'indications de cette nature. Dans ces pièces, la tablature se réduit donc aux lettres et aux

signes ordinaires des valeurs de durée.

Le luth requis pour l'exécution est l'instrument, encore restreint dans ses effets, de la première moitié du siècle, à six cordes doubles (sauf la chanterelle), ainsi accordées depuis la plus grave :

Sol, do, fa, la, ré, sol.

Cet accord, le *vieil ton* de Mersenne, ne change jamais, sauf dans les pièces à deux luths où quelquefois la corde grave est baissée d'un ton et où un autre instrument que l'instrument type est aussi parfois nécessaire.

Cela, une note nous l'apprend, placée immédiatement après le titre de cette dernière section. «...Inter hæc (carmina) prima requirunt testudines ad unisonum compositas : quæ proxima sunt ad diatesseram hoc est quartam ; postrema ad diapente sive ad quintam.» Le grand luth ainsi accordé à la quarte ou à la quinte au-dessous de l'accord ordinaire devait être un instrument spécial, out tout au moins monté à demeure de cordes faites exprès.

Il y a vingt et une pièces, disposées de la sorte, pour deux instruments. La disposition typographique en est assez curieuse. La partie du premier luth (dite *Superius*) occupe le verso d'une page, celle du second (*Tenor* ou *Bassus*) le recto de la page suivante mais imprimée en sens inverse, de bas en haut. Les deux exécutants, placés en face l'un de l'autre, pouvaient donc lire, simultanément, sans se gêner dans le livre posé, par exemple, à plat sur le coin d'une table.

Ces pièces à deux luths ne diffèrent des autres ni pour la nature ni pour la forme. La liste comprend une *fantasia*, deux motets, des chansons avec quelques airs de danse, les seuls du volume. Tous morceaux sans nom d'auteurs, sauf deux chansons : *Plus oultre*, de Gombert et *Arrousez*, de Benedictus.

Au surplus, voici cette liste en entier :

1° <i>Fantasia</i>	Unius soni.
2° <i>Assiste parata</i>	id.
3° <i>Et in spiritum sanctum</i>	Unius seni.
4° <i>D'amours me plains</i>	id.
5° <i>Languir me fault</i>	id.
6° <i>Filles or sus</i>	id.
7° <i>Plus oultre</i> (Gombert)	id.
8° <i>Galliarde</i>	ad Quintam
9° <i>Alleges-moy</i>	Unius soni
10° <i>La Lodisana</i>	ad Quintam
11° <i>Adieu mon esperance</i>	Unius soni
12° <i>Caracosa</i>	ad Quintam
13° <i>Je prend en gré</i>	ad Quartam
14° <i>En attendant</i>	id.
15° <i>Grace et verti</i>	id.
16° <i>Conde claros</i>	id.
17° <i>Pis ne me peult venir</i>	ad Quintam
18° <i>En espoir</i>	id.
19° <i>Arrousez</i> (Benedictus)	id.
20° <i>Or suis-je bien</i>	id.
21° <i>Basa</i>	id.

Si ces morceaux, transcriptions ou pièces originales, paraissent respectivement conçus et réalisés sur le plan des pièces à un seul instrument, l'arrangeur sinon le compositeur n'a pas employé toujours tout à fait de même sorte les ressources nouvelles qu'il pouvait trouver dans le concert des deux exécutants. Le plus souvent, toujours même quand il s'agit de polyphonies vocales réduites, chansons ou motets, il se borne à diviser entre le premier et le second luth, qu'ils soient à l'unisson ou non, les diverses parties de l'ensemble. L'exécution en est ainsi facilitée grandement et la sonorité devait s'en accroître d'autant. Au surplus cette répartition n'a rien de fixe ni de régulièrement immuable au cours de la pièce. Un des virtuoses ne se voit pas



Giovanni Bellini (debut 16^e s.). Detail du Couronnement de la Vierge, Galerie de l'Academie, Venise.

confier, par exemple le *superius* et le *tenir* d'un bout à l'autre tandis que l'autre serait chargé de l'*altus* et de la *basse*. Au contraire : chacun tour à tour, tout en n'exécutant simultanément que deux parties (ou trois s'il s'agit de musique à cinq ou à six) passe alternativement par toutes les voix. Il semble que, pour les concerts de cette sorte, on ait voulu réserver aux deux luthistes un rôle également en dehors. L'un après l'autre, ils auront à rendre des fragments de chaque partie et tantôt le premier, tantôt le second s'exerceront dans la partie supérieure, à peu près la seule où peuvent commodément trouver place les traits rapides, les ornements, tous les artifices en un mot d'une virtuosité qui n'a d'ailleurs rien d'excessif.

D'autres pièces sont tout différemment écrites. Ce sont surtout celles où le second luth est accordé à la quinte grave et principalement les airs de danse. Là, vraisemblablement en vue d'obtenir une sonorité plus pleine, ce second luth double pour ainsi dire le premier à l'octave grave. Non pas constamment certes, mais en beaucoup de passages et principalement là où il convient de faire ressortir une figure rythmique caractéristique. Cette combinaison qui rappelle les effets de l'orgue où seraient employés simultanément des jeux de huit et seize pieds convient bien aux airs de danse où le travail contrapuntique se réduit en une homophonie presque parfaite. Les accords très simples y gagnent une ampleur certaine : avec une autre manière d'écrire, ces redoublements auraient assez mauvaise grâce.

Une sorte différente de redoublement est autre part quelquefois employée. Tandis que l'un des instrumentistes exécute la pièce en son entier avec toutes ses parties telle qu'il pourrait le faire seul, l'autre la joue de son côté, semblable quand au fond, mais réduite en *diminutions*, c'est-à-dire en variations diatoniques plus ou moins ornées. C'est un mode d'exécution qui plairait sans doute assez peu aux oreilles modernes. Dans ces traits entendus simultanément sous la forme simple et la forme ornée, bien des heurts désagréables se produisent, une note réelle étant à chaque instant attaquée avec une appoggiature ou une note de passage. Assurément la sonorité fugitive des cordes pincées atténue beaucoup ces discordances transitoires : mais une musique ainsi rendue nous paraîtrait tout au moins confuse et sans agrément.

En dépit de notre goût pour la netteté et la précision, cette manière était appréciée et fréquemment employée dans les concerts à plusieurs instruments. Plus fréquemment à coup sûr qu'il ne semble résulter de l'examen de l'*Hortus Musarum* où cette combinaison reste exceptionnelle. On conçoit qu'il était facile de la réaliser *impromptu*, pour peu qu'un des exécutants fut un professionnel familier avec l'art de *colorer* un thème. Dans son *Epithalame de Madame Marguerite, soeur du roy Henry II tres chrestien, duchesse de Savoie*, le poète Jodelle, en décrivant le cortège allégorique et musical qu'il avait imaginé nous apprend que les plus excellents artistes, jouant de compagnie, se plaisaient à ces artifices alternés.

Dans l'un des groupes figurent en effet quatre des meilleurs virtuoses de la cour de France en ce temps-là :

Guillaume, Jean Dugué, Charles, Mithou sont ceux
Que de nom et d'ha-bit j'ay faiet princes d'entr'eux.

Autrement dit, Guillaume le Boulanger sieur de Vaumesnil, Charles Edinthon, Jean Dugué, tous les trois luthistes au service du roi et Thomas Champion dit « Mithou », le grand-père du claveciniste Chambonnières, son joueur d'épinette. Les deux premiers jouaient du luth sous les traits de Phébus et D'Amphion, Mithou représentant le « Thracien Orphée », du clavecin. Dugué figurant le dieu Pan, quoique luthiste, touchait cette fois des régales :

Les deux, dessus le luth dont comme Dieux ils sonnent
Doucement un sonet doux et hautain fredonnent
Que sur ce jour j'ay fait : les deux autres suivans
Accordent au sonet et au son, émouvans
L'âme plus aigrement : l'un touche ses régales.
Aux sept tuyaux de Pan archadien esgales,
Et l'autre un clavecin accorde gayement

Et selon sa partie avec l'autre instrument
 Devant dhacun des deux, par enfans de la sorte
 Que l'on peint les Amours, leur instrument se porte ...
 Quand l'un d'eus tient le plain, l'autre dessus fredonne
 Et le tiers fredonnant, le quart plainement sonne ...

La cérémonie du mariage de Marguerite de France est de 1559. Elle est donc tout à fait du même temps que notre livre de luth. Et c'est là, exactement expliqué, le mode d'arrangement suivi pour les pièces dont je viens de parler. La première fantaisie, par exemple, est disposée de la sorte. Le deuxième luth y sonne « plainement », tandis que le premier « fredonne ». Ceci pendant tout le morceau, ce qui est rare dans le recueil. Mais épisodiquement, de loin en loin, ce procédé est employé partout.

Il convient d'arriver maintenant à la deuxième partie de l'*Hortus musarum* dont l'intérêt me semble beaucoup plus considérable en ce qu'elle montre réalisé, un genre de musique dont d'innombrables témoignages, trop volontairement dédaignés, permettent d'affirmer l'existence et la vogue, mais dont peu d'exemples précis subsistent. Je veux parler des pièces exécutées par une voix seule, accompagnée d'un luth, combinaison assurément trop simple pour n'avoir pas été pratiquée plus ou moins de tout temps, encore que l'on veuille l'imaginer inconnue ou méprisée avant les premières années du XVII^e siècle.

Voyons d'abord le titre exact de cette seconde partie, postérieure comme nous le savons d'un an à la première.

HORTI MVSARVM SE
 evnda pars, continens selectissima
 qvaedam ac ivevndissima carmina
 testvdine simvl et voce hvmana vel
 alterius instrumenti Musici adminiculo modulanda.
 Iam recens collecta et impressa.
 Ad lectorem
 Praefiximus vnicuique carmini literam neruumque
 Secundum cuius in Testudine tonum, seu soni in-
 tentionem, erit prima nota partis canende, id te
 ignorare nolevam lector candide, Vale.
 Lovanii
 Apud Petrum Phalesium bibliopolam iuratum
 Anno M.D. LIII
 Cum gratio & Priuilegio C.M.

7) Inséré l'année suivante dans le Premier livre des Chansons à quatre parties, nouvellement composées et mises en musique, convenables tant aux instruments comme à la voix. LOUVAIN, PHALÈSE, 1554. J'emprunte cette référence et les suivantes au travail de M. Wotquenne.
 8) Inséré dans le Quatriesme livre des Chansons à quatre parties nouvellement composées et mises en musique, convenables tant aux instruments comme à la voix. LOUVAIN PHALÈSE, 1555.
 9) Inséré dans le Tiers livre des Chansons à quatre parties ... LOUVAIN, PHALÈSE, 1554.
 10) Inséré dans l'uziesme livre, contenant XXII Chansons nouvelles à quatre parties en deux volumes, composées de plusieurs auteurs. Nouvellement imprimé à Paris, le 24^{me} Jour de Mars 1554 ... Nicolas DUCHEMIN.
 11) Inséré dans le Cinquième livre des Chansons à quatre parties ... LOUVAIN, PHALÈSE, 1555.

La figure d'Apollon et des neuf Muses, comme dans le premier volume réapparaît ici, au bas de la page, après l'avis au lecteur. L'index des morceaux suit au verso et le texte commence immédiatement après cette feuille de titre, remplissant quinze folios non paginés.

Citons maintenant la table des vingt-six compositions de ce recueil, avec le nom des auteurs indiqué presque partout.

1 ^o	Cesseez mes yeux (7)	Créquillon
2 ^o	En esperant (8)	Cauleray
3 ^o	Quand me souvient (7)	Créquillon
4 ^o	Üng triste eueur (7)	do.
5 ^o	Or puis qu'il est (9)	Clemens non Papa
6 ^o	Misericorde (7)	do.
7 ^o	Cesseez mon oeil	Rogier
8 ^o	C'est a grant tort	Créquillon
9 ^o	L'ardant amour (10)	do.
10 ^o	Puisque voulez (7)	Clemens non Papa
11 ^o	Puis que malheur (11)	Créquillon
12 ^o	Venez mes serfz (7)	Clemens non Papa
13 ^o	Si pur te guardo (7)	Rogier

14°	A vous en est (8)	Créquillon
15°	Je suis Aymé (12)	do.
16°	Je ne desire (12)	Chastelain
17°	Le bon espoir (11)	Josquin Baston
18°	Aymer est ma vie (13)	Clemens non Papa
19°	Le souvenir	
20°	Plaisir n'ay plus	Créquillon
21°	Incessamment	
22°	In te Domine speravi	
23	Stabat mater	Josquin De près
24°	Eya mater	do.
25°	Benedicta	do.
26°	Per illud ave	do.
27°	Nune mater exora natum	do.

Ce dernier morceau ne figure pas dans l'index. Sans doute il fait corps avec le précédent, à deux parties seulement instrumentales, lequel peut, si l'on veut, lui servir de prélude.

Créquillon est nommé neuf fois dans le recueil. Clemens non papa cinq fois, Rogier deux (l'unique pièce italienne est de lui). Cauleray, Chastelain et Josquin Baston, chacun avec une chanson, complètent le cycle des compositions profanes, dont trois autres sont anonymes. Comparer à la version que nous avons ici les originaux à plusieurs voix serait sans doute intéressant. Cependant cette recherche reste d'utilité secondaire. D'autant mieux que, ainsi que les références bibliographiques le prouvent, la publication à voix seule accompagnée a précédé l'impression en parties. Les auteurs y considéraient donc leur pensée comme parfaitement exprimée.

Au reste il est visible, dès le premier coup d'oeil, que le chant reproduit partout sans aucun changement le *superius* de l'ensemble polyphonique et que l'accompagnement du luth a conservé avec exactitude les entrées et les imitations des autres voix, toutes les fois du moins que ce travail de contrepoint présente un intérêt musical réel. Ceci ressort jusqu'à l'évidence de la lecture du *Stabat* de Josquin Deprès, lequel a l'avantage de se trouver reproduit à cinq voix dans plusieurs rééditions modernes d'accès facile.

Ces arrangements, ou plutôt ces transcriptions, se présentent donc exactement dans les mêmes conditions et presque sous le même aspect typographique que les *Airs de Cour* à voix seule des Boesset, des Guesdron, des Bataille et autres musiciens français de la fin du XVI^e et du commencement du XVII^e siècle, dont l'éditeur Ballard imprima d'assez nombreux volumes de 1600 à 1630 environ, voire même plus tard. La seule différence est dans la disposition. Ici, la partie vocale en notation ordinaire est écrite d'abord tout au long : puis vient la partie instrumentale. Plus tard chaque ligne du chant sera superposée, division par division, à son accompagnement ainsi qu'il est d'usage aujourd'hui.

Mais l'éditeur du XVI^e siècle, ainsi que le démontre la note au lecteur sur la page de titre, pratique déjà cet usage dont on ne se départira plus, d'indiquer par une lettre (marquant ici une position fixe sur telle ou telle corde) l'intonation de la première note du chant. L'accord du luth étant invariable (du moins comme diapason général) il s'ensuit que la note écrite du chant ne représente pas toujours la note réelle : autrement dit que ces pièces, presque toutes, doivent être transposées d'un ton, d'une quarte ou d'une quinte pour se retrouver dans le ton de leur accompagnement.

La raison de cette habitude constante est aisément compréhensible. Quoique le chant soit ici noté en clef de *sol* ou d'*ut* première ou seconde ligne, tel qu'il était dans l'original, en pratique il était évidemment exécuté par toutes sortes de voix. Le caractère de ces adaptations l'indique assez. D'où nécessité de le ramener, par transposition, à une tessiture moyenne et accessible au plus grand nombre des chanteurs. Ce qui démontre, soit dit en passant, que pas plus que la nôtre, l'oreille des musiciens du XVI^e siècle ne se refusait à accepter pour couronnement d'une agrégation harmonique de sons une mélodie rendue par des voix masculines plus graves d'une octave qu'il n'aurait rigoureusement fallu (14).

12) Extrait du Sixiesme livre contenant trente et une Chansons nouvelles à V et VI parties, convenables et propices à jouer de tous instruments. ANVERS, SUSATO, janvier 1545.
13) Premier livre de Chansons à cinq et six parties, nouvellement composées et mises en musique, convenables tant aux instruments comme à la voix. LOUVAIN, PHALÉSE, 1555.

14) Si diverses de ces chansons, une fois transposées suivant les indications fournies par la partie de luth, paraissent un peu trop graves pour être exécutées autrement qu'à leur diapason véritable, il faut réfléchir qu'elles devaient être rendues bien souvent par cette voix de ténor haut (ou haute-contre) à l'octave réelle, voix alors si fréquemment développée par l'étude et l'entraînement. Cela est possible théoriquement, même au diapason actuel et celui du temps était certainement bien moins élevé.

J'ai dit que l'accompagnement de luth s'efforçait partout de reproduire très fidèlement l'aspect de la polyphonie, le *superius* une fois mis à part. Cela est vrai en général. Bien souvent, il serait même presque possible d'un tirer sans crainte d'erreur chaque voix l'une après l'autre. Cependant cette exactitude n'est pas toujours parfaite. Le doigter a ses exigences, les ressources du luth sont restreintes. Dans les pièces à cinq voix par exemple où les croisements de parties sont fréquents, il a fallu forcément admettre certains compromis avec l'exacte rigueur de la transcription. Le parti-pris adopté montre bien que le sentiment proprement harmonique n'était pas étranger aux artistes de ce temps et que la notion d'accord, c'est-à-dire de groupe de sons interchangeable indifféremment au-dessus d'une basse donnée, ne dépassait pas leurs conceptions. En effet, faut-il sacrifier une partie, l'arrangeur le fera sans regret. Rien ne substituera plus du dessin mélodique. Mais si une note isolée de cette voix constitue une note essentielle de l'accord (au sens moderne du mot) cette note sera conservée, quitte, lorsque le doigter l'exige, à être transposée d'une octave. La transcription du *Stabat* de Josquin Desprès fournit de nombreux exemples de cette convention. On sait que cette composition célèbre qui parut pour la première fois en 1519 dans le troisième livre des *Moletti della Corona* d'O. Petrucci de Fossombrone, est écrite à cinq voix sur un plain-chant en notes longues occupant dans la polyphonie la place d'un ténor. C'est cette partie qui dans l'arrangement instrumental est résolument sacrifiée. Bien entendu comme partie visant à être mélodiquement perceptible, quoique restant partout présente en tant que constitutive des accords. Harmoniquement, son rôle demeure donc important. Il me paraît certain, pour des raisons multiples dont la principale est que des plain-chants tels que celui-là tout en longues tenues, dont certaines atteignent jusqu'à douze mesures d'un mouvement assez lent, apparaissent bien difficilement chantable, il me paraît certain que cette partie dut toujours être exécutée par quelque instrument dans l'ensemble des voix. De quelque façon au surplus qu'on l'imagine rendue, l'extrême lenteur de son mouvement lui enlevait tout rythme et tout sens expressif. On comprend qu'elle ait paru moins intéressante que les autres, en même temps que tout à fait impraticable sur un instrument à sonorité fugitive. Ses perpétuels croisements avec les parties voisines augmentaient d'ailleurs la difficulté. Elle ne figure donc le plus souvent dans l'accompagnement en tablature que sous forme de remplissage harmonique, fréquemment transposée (pour une note isolée) à l'octave grave, surtout quand cette transposition permet d'utiliser une corde à vide. Par exemple dès le début, dès qu'elle cesse de se trouver en évidence ;

A. cinq Voix.
S.

Sta - bat ma - ter do - lo ro - - sa

C. F.

A.

T.

B.

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features five staves. The top staff is for Soprano (S.) with the lyrics 'Sta - bat ma - ter do - lo ro - - sa'. Below it is the Continuo (C.F.) staff. The bottom three staves are for Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in a simple harmonic style with long note values.

Jux - ta cru - cent lach - ry - mo - sa

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features three staves. The top staff has the lyrics 'Jux - ta cru - cent lach - ry - mo - sa'. The middle and bottom staves continue the instrumental accompaniment from the previous system.

Ceci devient, transcrit pour le luth, (le *Superius* restant à la voix sans changement) :

Le *cantus firmus* est reproduit alors qu'il a un rôle mélodique significatif (avec les notes longues dédoublées pour plus de sonorité). Mais aux mesures 8 et 10, le *fa* se trouve reporté à l'octave sans souci d'interrompre le dessin. Tandis que toutes les autres parties demeurent fidèlement transcrites, même lorsque leurs croisements (mes. 5) les rendent certainement impossibles à percevoir isolément.

On trouverait dans la pièce de Josquin bien d'autres passages analogues où toujours les altérations porteront sur la même partie. Quelquefois une note du *cantus firmus* sera même purement et simplement supprimée encore qu'elle fut très facilement exécutable. Ainsi dans le passage qui suit celui que je viens de citer :

Cantus firmus.

le *do* sera retranché parce que la cadence du *Superius* a été sans doute jugée devoir être altérée par l'apposition d'un dièse.

Voix et Luth.

A la vérité, ce *do* dièse non plus que le *si* bécarre ne sont marqués dans le chant (où d'ailleurs ces accidents ne sont jamais notés suivant l'usage du temps). Mais dans la transcription pour luth seul qui figure dans les motets du premier volume (N° 9) ce passage est rendu de la sorte, sous une forme plus ornée.

Luth.

Si l'on suppose, comme il est légitime de le faire, cette cadence ainsi transformée dans l'exécution en cadence mineure moderne, on comprend la suppression du *do* naturel du *Cantus firmus* qui ne pouvait trouver place dans l'accord.

En revanche, la transcription a ajouté ici une note aux parties vocales : le *la* octave de la basse (15). Ceci évidemment en vue de renforcer la sonorité. L'intention est d'autant moins douteuse que dans la transcription pour luth seul, le *la* et le *mide* l'accord s'accompagnent de l'astérisque où nous avons reconnu un signe indiquant qu'il faut prolonger la durée du son, en ne quittant point du doigt la corde. De telles notes de remplissage sont d'ailleurs fréquentes surtout dans les pièces originales de la première partie. Dans les cadences principalement, les accords se complètent volontiers d'une note ou deux qui ne se peuvent aucunement rattacher aux contrepoints, cheminant régulièrement dans le reste du morceau. Ceci constamment, s'il y a possibilité d'utiliser une ou deux cordes à vide.

Enfin, il est très nécessaire d'ajouter que maintes fois la nature même de l'instrument, sur lequel il n'est guère possible d'arrêter à sa volonté la vibration des cordes, contribuait à introduire dans l'ensemble harmonique des notes accessoires certainement entendues, si non expressément voulues. Si dans la transcription en notation moderne on suit (ainsi qu'il me paraît indispensable de le faire) ce principe : que la durée d'un son est supposée se prolonger un certain temps s'il n'est pas remplacé sur la même corde par un autre son (16), on se trouverait bien plus souvent encore en présence de notes de remplissage que le contrepoint ne se justifie pas. Bien que l'habitude de la musique de luth ait certainement entraîné l'oreille à goûter les agrégations de sons en dehors de toute considération de la marche des parties isolées, maintes fois difficilement perceptibles encore qu'effectivement notées, il suffit de signaler cette particularité sans en tirer des conséquences précises. Je me suis donc borné à signaler les cas où c'est volontairement que le transcriteur a ajouté ou changé quelque chose à son texte.

Quelque puisse être l'intérêt de ces remarques pour ce qui regarde l'évolution du sens harmonique, ce n'est point par là qu'un recueil tel que cette deuxième partie de l'*Hortus Musarum* me paraît mériter principalement l'attention. Mais ces arrangements ont ce grand avantage de nous faire comprendre de quelle façon les hommes de ce temps entendaient leur musique, au moins celle qui n'était point faite pour le service divin. Et cette façon ne paraît pas du tout celle dont beaucoup de musiciens restent encore enclins à s'imaginer qu'ils l'aient fait. Si l'on ne se refuse pas à admettre que ces arrangements ne sont pas du tout la même chose que l'est pour nous, par exemple, une transcription de symphonie pour le piano (C'est-à-dire un à-peu-près, un pis-aller faute de mieux), on sera forcé de convenir qu'une chanson dite polyphonique, rendue de la sorte, devient une œuvre aussi franchement mélodique, partant aussi franchement expressive que peut l'être une mélodie écrite par un maître moderne. Il ne faut plus parler de polyphonie réelle, absolue où chaque voix aurait eu une importance mélodique égale. En fait, me semble-t-il, au moins pour les œuvres de la première moitié du XVI^e siècle, cette polyphonie parfaite ne se rencontre nulle part, surtout dans la chanson, le madrigal ou le motet. Que l'on pense ce que l'on voudra de l'effet de ces arrangements, il n'est pas niable que ces pièces, ainsi présentées, aient un sens musical réel. Si au lieu d'isoler vocalement la partie de *Superius*, quelque musicien se fut avisé de choisir pour cette place éminente l'alto ou le ténor, il n'eût obtenu qu'un résultat incompréhensible. Même dans le cas d'une chanson écrite sur un thème connu confié au ténor (il ne semble pas qu'il y en ait dans cette collection où ni l'inspiration ni les poésies mises en musique n'ont rien de populaire) (17), je crois que l'effet de cet arrangement serait tout à fait médiocre. En tous cas, du moins à notre connaissance, les artistes du XVI^e siècle n'ont jamais pensé qu'il y eût lieu d'en agir de la sorte. Nous connaissons plusieurs recueils analogues à celui-ci (18). Partout et toujours, la voix de soprano a été conservée et les autres parties instrumentales réduites.

C'est donc que la partie supérieure paraissait avoir une prédominance réelle. Prédominance mélodique et expressive tout ainsi que dans notre musique moderne. On pouvait donc utilement faire ressortir prodigieusement cette prééminence en la confiant seule à la voix. Et en effet, même dans les chansons de ce temps où les imitations à toutes les parties sont le plus

(15) Je dois dire que dans la transcription luth et voix, de *la* est en réalité un *sol*. La comparaison de l'autre transcription m'autorise à corriger cette note, inexplicable ici. C'est une faute d'impression : la lettre *a* sur la 1^{re} corde (*SOL*) ayant pu se confondre aisément avec le *c* (représentant *la*).

16) On peut prendre pour mesure de la durée réelle du son sur le luth la plus longue note employée dans la tablature, isolément, sans redoublement et sans ornement. Pour le *Stabat* de Josquin, ce serait la blanche de la notation que j'emploie, soit la semi-brève de l'original.

17) C'est ce qui ressort très clairement de la nature même du texte et du caractère de la versification. L'identification des poésies mises en musique au XVI^e siècle est difficile parce que la plus grande part des poètes secondaires est à peu près ignorée. Deux des chansons de CRÉQUILLON de l'*Hortus Musarum* sont de Clément MAROT : *Je suis aymé de la plus belle* (N^o 15) et *Plaisir n'ay plus* (N^o 20). *Cesses, mon œil, de la plus regarder* (N^o 7) de ROGIER, est sur des vers de MELIN de SAINT-GELAIS.

18) Le plus ancien est peut-être un recueil italien d'O. PETRUCCI, pari à Venise en 1509 : *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto*. *Libro prima : Francisci Bossinensis opus*.

Le volume des *Frottole de Misser Trombocino con Tenori e Bassi Tabulati e con Soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto*, publié sans date par le même Petrucci est aussi du même temps, peut-être antérieur.

Le premier livre de luth imprimé en France (par Attaignant en 1529) contient des pièces analogues, à en juger par le titre *Très-brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer toutes chansons réduictes en la tablature de lutz... Ensemble XXXIX chansons dont la plupart d'icelles sont en deux sortes, c'est assavoir à deux parties et la musique, et à trous sans musique*.

exactement suivies, il se trouve toujours au *Superius* quelque chose qui ne se rencontre nulle part ailleurs. Ce seront les notes attractives des cadences. Ce sera l'extension flexible et harmonieuse des formules mélodiques répétées, plus concises, aux autres voix, ou bien un accent pathétique isolé ou une brève figure mélodique particulière. Mais si peu que cela soit, c'en est assez pour donner à cette partie un intérêt que les autres n'ont pas. Donc (et les transcriptions accompagnées le prouvent) c'est celle-là qu'on entendra et qu'on veut entendre surtout. Les autres ne se comprennent point sans elle : celle-ci à la rigueur, se comprendrait sans les autres.

Cette conception de l'art est-elle contradictoire de l'intelligence de la polyphonie ? Nullement. Toute la musique moderne le prouverait au besoin. Et les musiciens de la Renaissance entendaient si peu se priver des avantages de l'expression complexe qu'ils faisaient tous leurs efforts pour en reproduire les figures variées et les souples enlacements sur l'ingrat instrument qu'était le luth. Certes, le résultat ne répondait peut-être pas toujours à leurs désirs. Cependant, il faut bien le dire, les aspects les plus essentiels de la trame contrapuntique devaient, sous les doigts d'un habile artisan, ressortir très suffisamment. Aussi bien, tout au moins, que nous le pouvons faire sur le clavier du piano où l'accompagnement d'une mélodie vocale, quelque recherche qu'il présente, est tenu, pour rester agréable et significatif, de se restreindre en des limites assez étroites.

Maintenant, démontrer que ces transcriptions pour luth et voix ne sont pas de vulgaires arrangements à l'usage des amateurs à défaut d'exécutions plus complètes resterait à faire, dira-t-on, outre que les impressions de musique ne sont pas à cette époque des choses tellement communes qu'il soit vraisemblable qu'on ait songé à publier des livres qui n'auraient eu que cette utilité médiocre, il convient de considérer tous les témoignages, réellement innombrables, qui attestent, à l'époque de la Renaissance, la pratique d'une musique à voix seule accompagnée, non seulement dans le privé mais encore dans les fêtes de cour les plus solennelles et les plus pompeuses. M. Michel Brenet (*Notes sur l'histoire du luth en France*), M. Julien Tiersot (*Ronsard et la musique de son temps*) ont réuni de nombreuses citations qu'il est inutile de reprendre (19). Ils eussent pu les multiplier et en tirer d'aussi convaincantes des auteurs de la génération précédente. Depuis le *Roman de la Rose* où le poète rappelle les petits orgues portatifs

Où il-meismes souffle et touche
Et chante avec a pleine bouche
Motès ou treble, ou teneure (20)

les preuves abondent de la persistance d'une tradition qui unissait dans la musique figurée (surtout profane) les instruments à la voix. C'est Jean Lemaire de Belges (*Illustrations de la Gaule et singularitez de Troie, II, 13*) qui, transportant à la fabuleuse antiquité les usages de son temps, montre Paris, auprès d'Hélène, passant les jours « au jeu de la harpe, à mettre sus chansons et dittiers pour complaire a sa nouvelle dame ... ». C'est Guillaume Cretin qui dans la si souvent citée *Deploration sur le Trespas de feu Jean Okeghem* fait comparaître, à la voix de la Musique, tous les musiciens

... mesme les anciens
Que, sur le corps, par manière de laiz
Feissent dictez, rondeaux et virelays
En complaignant son fils, et que chacun
De piteux son, lui en donna quelc'un ...

Et Tubal, David, Orphée, Chiron, Sapho, Mereure, Arion, s'accompagnant chacun de ses orgues, de sa harpe, de sa lyre, viennent tour à tour chanter une ode funèbre à la gloire du défunt. Ce n'est qu'après que se réunit le chœur des musiciens (l'énumération en a été faite cent fois) pour réciter choralement, à voix seules, des messes d'ockeghem. En fin de quoi, un seul chanteur exécute un motet du même

Hame en la fin dict avecque son luz
Ce motet « *Ut heremita solus* »
Que chacun tint une chose excellente (21).

19) Le témoignage des oeuvres plastiques c'est-à-dire des tableaux, dessins ou gravures reproduisant des scènes musicales n'est pas à négliger et conduit absolument aux mêmes conclusions. Le travail de M. Hugo LEICHTENTRITT *Was ichren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit*, publié dans le *Recueil trimestriel de l'M.G.* (avril-juin 1906) est particulièrement instructif à cet égard pour la période qui nous occupe. Et il serait facile d'ajouter encore à l'abondance de sa documentation, si vaste déjà.

20) Le nom de Hame est, je crois ignoré. Peut-être faudrait-il corriger et lire Haine, c'est-à-dire Hayne von CUAERCHER, compositeur, celui là bien connu.

21) Voir note 20.

Un motet à voix seule avec luth ! N'est-ce pas l'arrangement même du *Stabat* dans notre recueil ? Et cela pour une cérémonie d'autant plus solennelle qu'elle n'existe que par fiction poétique et que rien n'empêchait le poète de supposer (ce qu'il a fait d'ailleurs) les moyens d'exécution les plus riches et les plus parfaits !

Pour corroborer ce qu'on dit de la musique unie à la poésie Ronsard et ses contemporains, pensant visiblement, comme l'a fort bien vu M. Tiersot, au chant accompagné (alors même qu'ils ne le disent point expressément) on peut citer encore Thomas Sibilet lequel en son *Art poétique français pour l'instruction des jeunes studieux...* (1548) déclare qu'en l'Ode ou chant lyrique : .. « Les plus courts et petits vers y sont plus souvent usitez et mieux séans a cause du Luth ou autre instrument semblable sur lequel l'Ode se doit chanter ». Ou Pontus de Tyard, poète et musicien assez dédaigneux du contrepoint, qui voit dans l'air à voix seule le plus parfait moyen d'unir la musique à la poésie et dans l'invention d'une mélodie appropriée, sommairement accompagnée, le plus difficile effort de l'art : « Moy mesme faisant essay, j'ay avec plus de peine rencontré un seul chant propre à mes vers qu'escrit mes vers tels qu'ils sont, n'y contr'assemblé trois ou quatre partyes : recognoissant en ce dernier un vulgaire usage, familier à infinis chantres ... » (22).

Que si, tout en ne contestant point l'existence, affirmée de la sorte, d'un art de musique à voix seule pendant le XVI^e siècle ou les temps qui l'ont immédiatement précédé, on voulait donner à entendre qu'il s'agit d'un art spécial, n'ayant rien de commun avec l'art polyphonique vocal que nous connaissons, il resterait toujours à expliquer ce fait singulier que cet art, si cultivé et si apprécié, ait si complètement disparu. N'est-il pas plus logique de penser qu'en réalité il ne différait point de celui qui nous est révélé par les livres de chansons imprimées à plusieurs voix ? Suivant les temps, les lieux et les circonstances, ces compositions devaient paraître sous l'aspect, fort admissible pour un très grand nombre d'entre elles, de monodies accompagnées ou sous celui d'un ensemble de voix réelles sans que l'une ou l'autre de ces formes fut jugée supérieure. Un demi-siècle plus tard à peu près, les maîtres de l'Air de Cour, les Guesdron et les Boesset, devaient aussi publier leur oeuvres sous la forme classique d'air à quatre ou cinq parties ; ce qui n'empêche point ces chansons d'avoir été conçues en vue d'une exécution à voix seule accompagnée et presque toujours traduites de cette manière, qui met bien mieux leurs mérites en valeur. Ne serait-ce pas une hypothèse extrêmement plausible que de voir là la continuation, la généralisation si l'on veut, d'un usage très ancien. Et le passage de l'art polyphonique à la musique moderne (que ces airs de cour font plus qu'annoncer et préparer) ne paraîtrait-il pas plus aisé à comprendre de la sorte ?

Ce ne sont point là, à vrai dire, questions qui se puissent sommairement traiter, ni trancher du premier coup. C'est assez que l'examen d'un livre de luth nous ait amené à y songer, ne fut-ce qu'un instant, pour montrer l'intérêt de ce livre. Il serait fort désirable que les collections signalées, analogues à l'*Hortus musarum* de la bibliothèque de Dunkerque, fussent étudiées avec soin. Car personne ne contestera qu'il y ait là toute une face mal connue de l'art du XVI^e siècle à éclairer et que notre conception, très probablement fort incomplète de la musique de ce temps, n'en puisse être renouvelée presque entièrement.

22) On pourrait ajouter à ces témoignages le peu qui nous reste des descriptions des ballets de cour français du milieu du XVI^e. On en trouvera passablement dans les oeuvres de Jodelle qui, avec Ronsard, imagina beaucoup de ces divertissements, dont rien ne subsiste. Si ce n'est l'indication très fréquente de chants, en *solo* accompagné, exécutés par les protagonistes de ces allégories.

NOTA BENE : Dans les transcriptions qui suivent, la partie d'accompagnement reproduit exactement la tablature de luth originale. Les nuances ou indications de mouvement ont été ajoutées pour faciliter l'exécution au Congrès de Bâle et ne figurent point dans le texte.



Jan Miense Molenaar (vers 1620). Famille avec musiciens. Musée Frans Hals. LaHaye.

Josquin De près. „Stabat mater.“

Secunda pars.

E - ya ma - - - ter, fons

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'E - ya ma - - - ter, fons' are written below the notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

a - - mo - - - ris,

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics 'a - - mo - - - ris,'. The piano accompaniment continues with its intricate rhythmic patterns.

fac me sen - ti - re vim do - lo - - - ris, fac

The third system features the vocal line with the lyrics 'fac me sen - ti - re vim do - lo - - - ris, fac'. The piano accompaniment provides a steady accompaniment for the vocal line.

ut te - - cum - - - lu - - - - ge.

The fourth system concludes the page with the vocal line having the lyrics 'ut te - - cum - - - lu - - - - ge.'. The piano accompaniment continues to the end of the system.

am, fac ut ar - deat cor - me - um

The first system of music consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note 'a', a quarter note 'm', a quarter note 'fac', a quarter note 'ut', a quarter note 'ar', a quarter note 'deat', a quarter note 'cor', a quarter note 'me', and a quarter note 'um'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

in aman - do Christum De - um, Chri - stum

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note 'in', a quarter note 'aman', a quarter note 'do', a quarter note 'Christum', a quarter note 'De', a quarter note 'um', a quarter note 'Chri', and a quarter note 'stum'. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

De - um ut il - li com - pla - ce - am,

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note 'De', a quarter note 'um', a quarter note 'ut', a quarter note 'il', a quarter note 'li', a quarter note 'com', a quarter note 'pla', a quarter note 'ce', and a quarter note 'am'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

mi - hi jam non sis -

The fourth system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note 'mi', a quarter note 'hi', a quarter note 'jam', a quarter note 'non', and a quarter note 'sis'. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

a - ma - ra; fac ut te - cum

lu - ge - am pas - si - o - nise

jus sor - tem

cru - ce hac in e

bri - a - ri; Ob - a - morem fi - li - i in - flamma.

(Assez vite.)

tus et accen - sus Per te vir - go sim defen - sus,

fac me cru - ce cu - sto - di -

ri, Morte Chris - ti pre - mu - ni - ri, Con - fo - ve - ri gra - ti -

a quando cor - pus mo - ri e - tur, fac ut a - ni - mæ do -

ne - tur Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Créquillon.
(Sans lenteur.)

Quand me souvient — de ma tris - te

for - tu - ne, Tris - te for - tu - ne, Quand me souvient de

(Un peu plus

ma triste for - tu - ne Que j'ay per -

animé.)

du de mes yeux le soulas, De mes yeux le sou -

(a tempo)

las, Plain - dre m'y faut

Plaindre m'y faut ma trop grande in - for - tu -

(Un peu plus vite.)

ne Dont nuit et jour me

con.vient dire hé las, hé las,

Dont nuit et jour me con.vient dire hé

las Triste for tu ne.

rall.

rall.

Clemens non Papa.

Or puis qu'il est si no - ble damoi -

sel - le. Du tout se - ra en el - le mon con - ten -

- te Sa léaul - té ne

scou - roit estre d'el - le, Hors de mon cœur car trop est excel -

len - - - - - te, Car trop est excel.

lon - te. _____ Très fort mon honneur

bles - - se Qui bles.se sa jeu - nes - se Et est plein

de fal.la - - ce Qui aus.si la pour chas - - se.

Ils ont cui . dé a . voir pour leur — mes . di . . re ,

Mais cel . luy suis qui y veult contre di

re Ils ont cui . dé a . voir pour leur — mes . di . . re , Mais

cel . luy suis qui y veult contre di re .

f. in prima.

SVPERIVS.

Iosquin de pres



Musical staff with notes and clef.

Ya mater

fons amoris

fac me sentire vim doloris

Musical staff with notes and clef.

fac vt tecum lugeam

fac vt ardeat cor meum in aman-

Musical staff with notes and clef.

do Christum Deum

vt illi complaceam

Musical staff with notes and clef.

mih i iam non sis amara

fac vt tecum lugeam

passionis eius fortem

Musical staff with notes and clef.

cruce hac inebriari ob amorem filij inflammatus & accensus per te virgo sim defen-

Musical staff with notes and clef.

sus

fac me cruce custodiri morte christi premuniri

confoueri gratia

quando

Musical staff with notes and clef.

corpus morietur fac vt animæ

donetur

paradisi gloria.

Three empty musical staves.

Handwritten musical score for the second part of a piece titled "SVPERIVS". The score is written on ten systems, each containing three staves. The notation includes rhythmic symbols (letters like 'a', 'd', 'f', 'p', 'r') and melodic lines. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The word "Lya miter" is written below the first system. The notation is dense and characteristic of early printed music.

d in prima.

SVPERIVS.

Clemens non Papa.



Musical staff with notes and clef.

Et puis quil est si noble damoiselle du tout sera en el le mon contente, sa gra-

Musical staff with notes and clef.

ce leaulte, ne scauroit estre delle hors de mon ceur car trop est excel lente car trop est excellente tres-

Musical staff with notes and clef.

fort mo honneur bleffe qui bl:ffe si ieunesse & est plus de fallace qui aussi la pourchasse ilz ont cuide auoir pour leur mesdire

Musical staff with notes and clef.

mais c. luy suis y veult contredire, ilz ont cuide auoir pour leur mesdire, mais celluy suis qui y veult contredire.

Tablature system with rhythmic notation and letters (a, b, c, d, e, f) on a staff.

Et puis quil est

Tablature system with rhythmic notation and letters.

a in secunda.

SVPERIVS.

Ciequillon.



Vand me souvient de ma triste fortune // Quand me souvient de
 ma triste fortune, Que iay perdu de mes yeux le sonlas // plaindre my fault //
 ma trop grande infortu ne dont nuyt & iour ne conuient dire helas // Dont
 nuyt & iour me conuient dire helas. triste fortune.

Tablature notation for lute or guitar, consisting of six staves with rhythmic and letter-based symbols (a, b, d, f) indicating fret positions and fingerings.

NOTICE SUR DEUX MANUSCRITS DE MUSIQUE DE LUTH DE LA BIBLIOTHÈQUE DE VESOUL

Michel Brenet

Il est reconnu aujourd'hui que les recueils de compositions destinées au luth sont au nombre des documents les plus utiles à consulter pour l'histoire des origines de la musique moderne. On sait, en effet, qu'avant l'avènement du clavecin le luth était par excellence l'instrument universel, propre, semblait-il, aussi bien à rythmer les mouvements de la danse, qu'à soutenir la voix des chanteurs ou des diseurs de vers, et qu'à faire valoir la virtuosité des solistes. Étudier sa littérature, c'est donc en même temps remonter aux sources de l'art instrumental, et pénétrer dans l'intimité des anciennes assemblées de musique ; c'est découvrir les racines profondes de certaines formes artistiques, et savoir de quel aliment esthétique s'entretenait l'intelligence de nos lointains ancêtres. A ce dernier point de vue, il sera surtout intéressant de feuilleter des recueils formés par un ou plusieurs luthistes pour leur usage personnel, sans dessein de publication, et plutôt au jour le jour, selon leurs rencontres ou leurs préférences, que d'après un plan méthodique. En décrivant deux manuscrits de la fin du XVI^e siècle, qui portent évidemment ce caractère, et que leur situation dans une bibliothèque de province rend moins accessibles que d'autres aux travailleurs, nous espérons ne pas apporter une contribution inutile à l'étude de l'ancien art musical.

1) Ce fait explique comment ils n'ont pas été mentionnés dans le Catalogue des mss. de la bibliothèque de Vesoul, qui a été dressé par M. Jules GAUTHIER, archiviste du Doubs, et publié dans le tome VI du *Catalogue général des Mss. des Bibliothèques publiques des départements*.

Ces deux manuscrits, à la confection desquels ont successivement coopéré plusieurs personnes, mais qui en dernier lieu ont été possédés par le même musicien, appartiennent à la bibliothèque de la ville de Vesoul (Haute-Saône). Nous les y avons découverts en 1887 dans des lots d'ouvrages imprimés, non encore classés à cette époque (1). les cotes 698 et 711, que portaient alors les deux manuscrits, et par lesquelles nous les avons désignés dans une



A nonyme vers 1630, Groupe de chanteurs accompagnés d'un luth et d'un violone, Musée Tessé, Le Mans.

précédente étude (2), devaient être modifiées le jour où les volumes reviendraient à leur vrai place, parmi les manuscrits et dans la réserve de la bibliothèque. Lorsque nous pûmes de nouveau les étudier, en 1901, ils étaient numérotés 9287 et 711, et ces cotes étaient encore provisoires, le bibliothécaire actuel, M. le professeur Stuff, procédant précisément à une refonte générale du catalogue. Faute donc d'un chiffre définitif, nous emploierons les lettres A et B pour distinguer les deux recueils.

Le volume A (coté jusqu'ici 711) est un petit in-4° (hauteur 0^m20, largeur 0^m16) de 96 feuillets non chiffrés, contenant sur chaque face six portées de six lignes ; la ligne inférieure de la dernière portée se trouve en quelques feuillets supprimée ou entamée, soit par une erreur de réglage, soit par la maladresse d'un relieur d'ailleurs peu habile, et qui s'est contenté de recouvrir les cahiers de papier d'une feuille mal tendue de parchemin. Aucun titre, aucun nom de rédacteur ni de possesseur ne se lisent au dehors ni au dedans du volume. L'écriture, la notation et le choix des morceaux différencient avec une égale précision le travail des luthistes qui ont l'un après l'autre rempli les pages réglées.

Le premier de ces musiciens inconnus note ses pièces selon le système de la *tablature française*, tel que l'avaient modifié les luthistes de la fin du XVI^e siècle, c'est-à-dire par *lettres enfilées* (3) sur une portée de six lignes, la ligne supérieure représentant la chanterelle. Il exprime les valeurs par les figures ordinaires de la notation musicale. Il inscrit tantôt en français, tantôt en italien, les titres des morceaux. Il les groupe selon leur forme, par

2) *Notes sur l'histoire du luth en France, 1900, in-8°, extr. de la Rivista musicale italiana, vol. V et VI.*

3) Au lieu de lettres intercalées entre les lignes, autrement dit dans les espaces d'une portée de cinq lignes, comme au temps d'Albert de RIPE, Adrien LE ROY, et autres (1550 environ).

séries de pièces de même genre, laissant entre chaque série un petit nombre de feuillets blancs. Sa part dans le contenu du manuscrit est ainsi constituée :

Fol. I à II : deux passages ; Bergamesque ; Prélude ; Passe meze ; autre Passe meze suivi de sa Gaillarde ; Pavane d'Espagne, suivie de son double ; Ballet Une jeune fillette ; l'Espagnolette ; Gaillarde ; la Barrière (en partie raturée) ; Passe mezo romanesque, suivi de ses trois Gaillardes ; autre Passe mezo.

Fol. 39 à 41 : quatre Voltes ; quatre Courantes ; une cinquième Volte.

Fol. 45 à 55 : trois Branles, dont le premier porte à la fin l'indication « primo brando del Lorenzino » ; quatre Branles gays ; un Branle double.

Le répertoire de ce premier luthiste est, on le voit, formé d'airs à danser. Leur extrême simplicité harmonique n'exigeait de l'exécutant qu'une habileté moyenne, et tout au plus quelque légèreté dans les passages en notes de petites valeurs qui ornaient ou variaient une mélodie principale, souvent gracieuse. La seule de ces petites pièces qui porte un nom d'auteur, le « Primo brando del Lorenzino », fut imprimée plus tard, en 1603, au fol. 140^{vo} du célèbre *Thesaurus harmonicus* de Besard. Il en est de même pour deux petits « Branles gays » anonymes, qui se trouvent au fol. 51 du manuscrit, et réunis en un seul, au fol. 143^{vo} du gros volume de Besard, et qui se font remarquer par la basse contrainte *Fa, ut, fa*, marquant invariablement les trois temps de chaque mesure, et accompagnant parfois un peu rudement un motif d'allure coulante et populaire (4).

Nous traduisons en entier et littéralement le *Passe mezo Romanesque* et les trois *Gaillardes* qui lui font suite, en forme de variations.

Aux ff. 10^{vo} et 12 du ms, la même tablature par lettres enfilées sert à la notation d'un *Branle simple* et d'une pièce vocale transcrite, dont le titre est donné en marge : *Di gran valor a 3, Ghinolfo Dattari* (5). D'après l'aspect de l'écriture, il nous semble douteux que ces deux pièces proviennent du premier possesseur du manuscrit.

La part du dernier possesseur dans la rédaction du recueil est de beaucoup la plus considérable. Selon toute apparence, ce luthiste a commencé son travail au milieu du volume, en partant du fol. 56^{vo}, et en datant sa première page du 27 juin 1598. Après quoi, revenant en arrière, il a utilisé les feuillets laissés en blanc par ses prédécesseurs, et jusqu'aux portées que ceux-ci avaient négligées au bas de certaines pages. C'est ce que prouve notamment l'inscription, grattée, mais encore lisible, *aoust 1598*, au fol. 20^{vo}.

La tablature dont se sert ce dernier luthiste se compose de *chiffres enfilés* sur six lignes : on serait donc tenté tout d'abord de se croire en présence d'une notation étrangère, puisque tels étaient à cette époque les éléments de la *tablature italienne* ; mais l'on ne tarde pas à reconnaître qu'il s'agit d'une forme exceptionnelle de la *tablature française*, car la chanterelle y est bien représentée par la ligne supérieure de la portée, ce qui est de règle dans la notation française de luth, l'italienne, comme l'on sait, plaçant au contraire la chanterelle à la ligne inférieure de la portée. Les signes de valeur varient. Pour les premiers morceaux inscrits (à partir du fol. 56^{vo}), le luthiste emploie les formes graphiques de la notation musicale ordinaire ; ensuite il se contente de marquer les simples *queues*. Il se sert de la langue française pour les explications qui accompagnent quelques morceaux (6), et ajoute des titres français au-dessus de certaines pièces munies de titres italiens pour le premier possesseur. Il ne se distingue pas moins de celui-ci par le choix des morceaux que par la notation. Exécutant plus habile ou musicien plus instruit, il donne toutes ses préférences aux transcriptions de pièces d'orgue et de pièces vocales polyphoniques. La liste des œuvres copiées de sa main dans le manuscrit montrera qu'il allait aussi loin que possible dans la voie de la transcription instrumentale.

Des ff. 56^{vo} à 69^{vo}, il note un arrangement pour luth de treize *Ricercari* à quatre parties de Costanzo Antegnati, composés originellement pour l'orgue, et qui, à notre connaissance, n'ont pas été retrouvés jusqu'ici dans leur

4) Malgré la ressemblance des titres, la *Pavane d'Espagne* du ms. n'a point de rapports avec la *Pavane Espagnole* du recueil de BESARD (fol. 105).

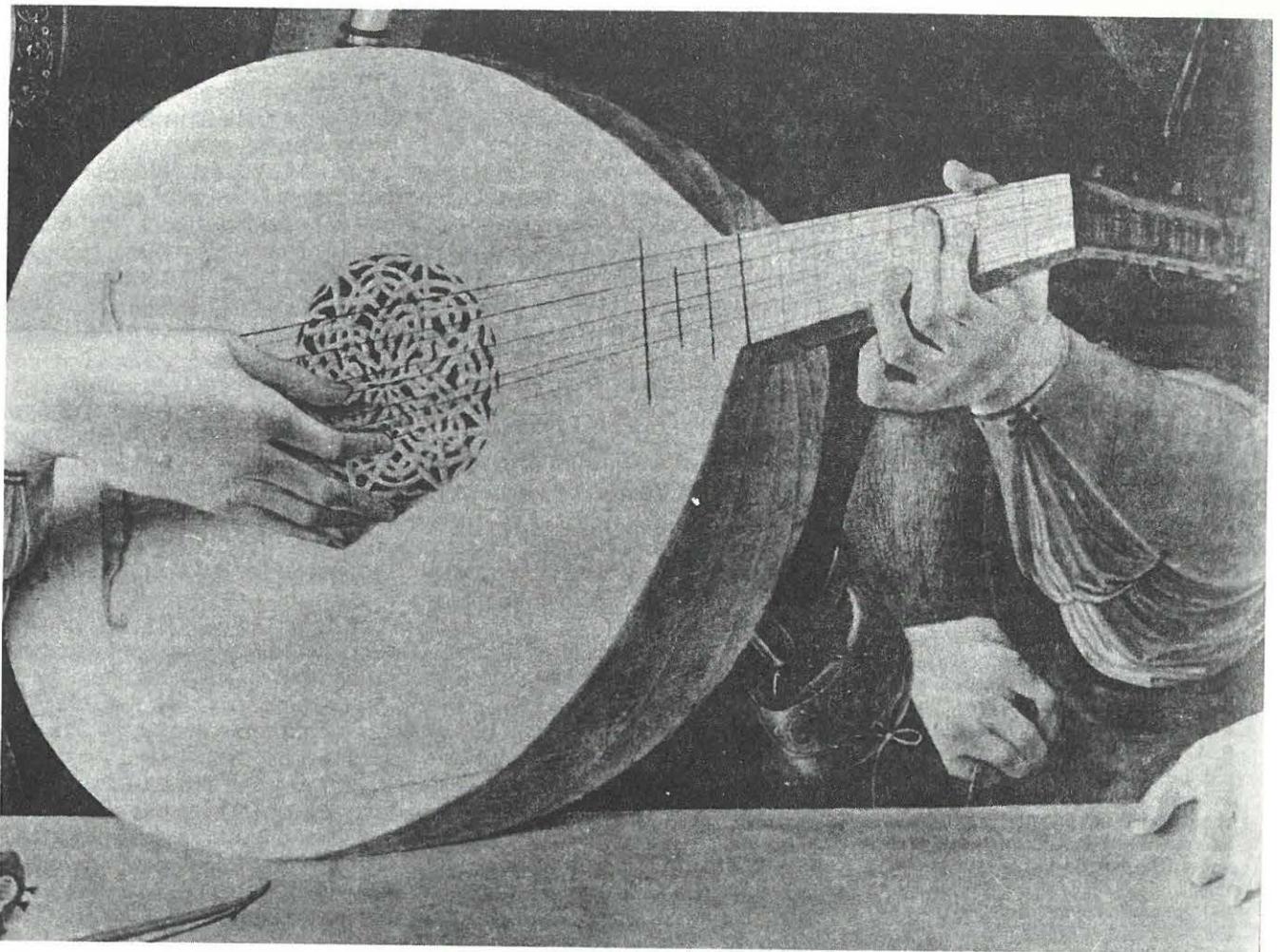
5) Cette pièce figure en tête du recueil de Ghinolfo DATTARI, de Bologne, intitulé *Le Villanelle a tre, a quattro e a cinque voci*, publié à Venise, par Girolamo SCOTTO, en 1568. Voy E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, 1892, t. 1, p. 199.

6) Par exemple « Retournez à telle signe ↓ . Recommencés eu commencement à tel signe ... et finés à tel marque ○ ».

7) FÉTIS (*Biogr. univ. des mus.* 1, 1169, A.G. Ritter *Zur Geschichte des Orgelspiels*, 1884, p. 14 et s.), et M. ITNER (*Quellen-Lexikon*, t. 1, 1900, p. 165) ne connaissent pas même le titre de cette œuvre d'Antegnati. En tête de son op. XVI, *l'Antegnata, intavolatura de Ricercari d'organo*, imprimé en 1698, Antegnati plaçait une dédicace où il se disait poussé par ses amis à publier les travaux de ses dernières années, pour offrir au monde quelque chose de meilleur que l'œuvre de sa première ardeur juvénile. Cette phrase, citée dans le *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, t. 1, 1890, p. 330, se rapporte probablement au *Libro primo de Ricercari*.

8) Le luthiste s'est abstenu de transcrire les nos 7 et 13.

9) Le no 10 est omis par le luthiste.



Lorenzo Costa (1460-1535), détail du concert, National Gallery, Londres

forme primitive (7). Selon l'usage des organistes italiens de cette époque, chaque morceau porte un titre particulier, que le luthiste a soin de conserver, en écrivant, en tête du premier : « *Libro primo. Ricercar I a 4. Costanzo Antegnati. La Capitana* », en tête de chacun des suivants, les mots « *Ricercar a 4* », le numéro d'ordre et le titre : 2, *la Solda* ; 3, *la Lana* ; 4, *la Foresta* ; 5, *la Longhena* ; 6, *la Pellegrina* ; 8, *la Secca* ; 9, *la Spina* ; 10, *la Martingena* ; 11, *la Calina* ; 12, *la Morara* ; 14, *la Guarina* ; 15, *la Zecca* (8).

La mention du nom de l'auteur manque sur d'autres pièces instrumentales, contenues dans les ff. 81^{vo} à 92, et présentées sous les titres suivants : fol. 81^{vo} : « *Canzon sesta, l'Alcenagina ; sopra Vestiva i colli* ; fol. 82^{vo} et suiv., *Canzon prima, la Rovatina* ; 2, *La Ardina* ; [3] *La Gallupa* ; 4, *la Rustica [sopra] Vitam æternam* ; 5, *la Pomponazza* ; 7, *la Guamina* ; 8, *la Banchierina* ; 9, *la Camerina, sopra Veni dilecte mi* ; 11, *la Organistina bella, in echo* (9). » Un bibliographe plus habile ou plus heureux que nous parviendra sans doute à déterminer, à l'aide de ces dénominations particulières de chaque morceau, le titre général du recueil d'après lequel notre luthiste a exécuté sa transcription ou sa copie. La pièce inscrite sous le n° 7, *La Guamina*, est une œuvre de Giuseppe Guami, qui a été plusieurs fois réimprimée (10).

Nous choisissons dans cette série le n° 11. *la Organistina bella*, qui donnera tout à la fois un exemple de l'habileté d'exécution à laquelle parvenaient certains joueurs de luth, sous le rapport de la plénitude harmonique, et un échantillon du procédé de l'écho. Ce moyen d'effet, tout extérieur, avait acquis une grande vogue vers la fin du XVI^e siècle. Il était d'un emploi fréquent dans les madrigaux et les motets à deux chœurs de l'école vénitienne, et les progrès de la virtuosité pouvaient en permettre l'introduction dans la musique d'orgue ou de luth. Notre manuscrit désigne soigneusement toutes les oppositions de *piano* et de *forte* qui doivent se succéder au cours de la

10) Elle est placée la première dans le livre d'orgue de Guami, intitulé *Partitura per sonare delle Canzonette alla francese*, publié à Venise, chez Gica. VINCENTI, en 1601, et dont un exemplaire existe au Liceo musicale de Bologne. Aucun autre morceau de ce livre, dont M. L. TORCHI a bien voulu nous copier la table des matières, ne fait partie de la série contenue dans le manuscrit que nous décrivons. *La Guamina* a été réimprimée à Bâle, en 1617, dans le recueil de Joh. WOLTZ, *Nova musices organica Tabulatura, das ist: cine neu Art teutscher Tabulatur*, etc. — A.-G. RITTER, ouvr. cité, 2^e partie, n° 5 des exemples notés, et L. Torchi, *la Musica instrumentale in Italia*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. V, p. 469, ont de nos jours réimprimé *la Guamina* en notation moderne. La publication de Ritter, qui est intégrale, a été faite d'après le recueil de Joh. WOLTZ ; celle de M. Torchi, qui se borne au début du morceau, a été faite d'après l'édition de 1601 des *Canzonette* de Guami. Cette différence de source explique les différences sensibles des deux publications.

Canzone, et qui justifie la mention : *in echo*, ajoutée à son titre.

Au f. 94 v^o, le même luthiste a noté encore un *Ricercar* anonyme. Trois petits préludes, intercalés aux ff. 44, 49 et 53, complètent la partie purement instrumentale de son répertoire. La partie vocale, c'est-à-dire les transcriptions pour luth de compositions vocales à plusieurs voix, comprend 51 pièces, dont 43 portent le nom d'Orlando de Lassus ; le reste se divise entre Horatio Vecchi (2 pièces), André Rota (2), Leone Leoni (2), Claudio Merulo, Tiburtio Massaino et Valerio Bona (chacun une composition) ; deux morceaux sont anonymes (11) et tous, bien entendu, sans autres paroles que les premiers mots servant de titres. Nous en dressons la liste d'après l'ordre numérique des feuillets, sans revenir sur la date d'inscription dans le volume :

Fol. 11. *Et boire à la fontaine*, à 5. Horatio Vecchi (12).

Fol. 12 v^o *Missa à 5. Nuncium vobis. Tiburtium Massainim, Liber primus.* (Kyrie et Christe, Et in terra, Qui tollis, « Passage », Patrem, Crucifixus à 3. Et in spiritum à 5, Sanctus, Agnus Dei) (13).

Fol. 18 v^o *Benedic. Domine nos. à 5. Andrex Rotæ. Liber secundus* (14).

Fol. 19 *Agimus tibi gra [tij] as à 5. Andrax Rotæ.*

Fol. 19 v^o (continué sur les portées inférieures des ff. 20 et 22). *Magnificat à 8. Claudio Merulo* (15).

Fol. 20 v^o *Non e lasso un morire. A 5. Leon Leoni. 2 Cant.* (16).

Fol. 23 à 38 v^o, œuvres d'Orlando de Lassus toutes désignées par leurs titres avec le prénom « Orlando » ou l'abréviation « Orl. » ; ce sont : *Le vray amy*, — *Le temps passé* (à 4 voix), — *Te spectant Reginalde*, — *Ut radios* (à 5 voix), — *Petite folle*, — *Trop endurer*, — *O tems divers*, — *Du corps absent*, — *J'ay cherché la science*, — *La mort est jeu*, — *Il estoit une religieuse*, — *Si froid et chault*, — *Vray Dieu disoit une fillette*, — *Fuyons tous d'amour le jeu*, — *Hastez-vous de me faire grace*, — *Mes pas semés*, — *Le temps peut bien*, — *Bonjour mon coeur*, — *Margot labourés les vignes*, — *Ce faulx amour*, — *En m'oyant chanter*, — *Je ne veux rien*, — *En un lieu où l'on ne voit goutte*, — *Avec vous mon amour*, — *Je l'ayme bien*, — *Un jour vis un foulon*, — *Las voulez vous qu'une personne chante* (tous à 4 voix).

Fol. 45, *Si le long temps*, à 4, Orlando (de Lassus).

Fol. 70 v^o à 80 v^o, nouvelle série de compositions d'Orlando de Lassus : *Un advocat*, — *Helas quel jour*, — *je suis quasi*, — *Si par souhait*, — *Un doux nenny*, — *Deus qui bonum vinum*, — *Monsieur l'abbé*, — *Soyons joyeux*, — *Ardant amour*, — *A ce matin*, — *En espoir vis*, — *Si vous n'estes en bon point* (tous à 4 voix), — *Sur tous regrets*, — *Las me faut-il tant de mal supporter*, — *Le rosignol*, (à 5 voix) (17).

Fol. 92 v^o *Misser, San Martin. A 5* (18).

Fol. 93. *Mentempio mano tenta. A 5. Leon Leoni.*

Fol. 93 v^o *Cintia il soave et odorato. A 5 (L. Leoni)* (19).

Fol. 95 v^o *Conceptio tua*, à 4. Valerio Bona (20).

Fol. 96 v^o *Cicirlanda che comanda*, à 5, Horatio Vecchi (21).

Toutes ces transcriptions nous paraissent avoir été effectuées par le luthiste même qui les a inscrites dans le manuscrit, les traduisant en tablature selon la méthode très simple qu'Adrien Le Roy avait enseignée dans son *Instruction* imprimée, et que de nombreux praticiens avaient employée avant lui (22). Cette méthode, qui consistait à noter d'abord en tablature la première voix, seule, de la composition choisie, et ensuite à y joindre les trois autres une à une, aussi fidèlement que le permettait le doigté de l'instrument, cette méthode était une sorte de *mise en partition*, dans laquelle la substitution de la *tablature de luth* à la notation proprement dite transformait radicalement l'aspect de l'oeuvre. Nous reviendrons plus loin, avec des exemples à l'appui, sur la question des transcriptions. Avant de fermer le manuscrit A, nous devons encore signaler la présence, à l'intérieur de la couverture, d'un fragment de messe à 4 voix, sans titre et sans nom d'auteur (« Amen, Et vitam venturi seculi, Amen »), dont l'écriture, très négligée, diffère de celle des luthistes qui ont travaillé au manuscrit lui-même.

Le manuscrit B (autrefois coté 698, et actuellement, mais d'une manière provisoire, 9287, est un in-8 oblong (de 0^m145 de hauteur sur 0^m208 de largeur) formé de cahiers de papier réglé dont chaque page contient 4 portées de 6 lignes, et qui ont, comme pour le manuscrit A, été reliés avant d'être remplis. Les premiers feuillets ont été arrachés, ainsi que le dos et le plat supé-

11) On verra plus loin que l'un des deux est de Leone LEONI.

12) Cette pièce forme la seconde partie de la chanson « J'ai vu le cerf du bois saillir », imprimée dans l'œuvre d'Hor. VECCHI, *Selva di varia recreatione*, etc., à Venise Chez Angelo GARDANO, en 1590 et de nouveau en 1595 ; réimprimée à Nuremberg, en 1600 (Voyez VOGEL *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, t. 11, p. 267, 269, 284) ; publiée en partition par M. WECKERLIN (*Bibl. du Conserv. Catalogue de la réserve*, P. 417).

13) Le premier livre des messes de Tiburtio Massaino parut à Venise, chez Angelo GARDANO, en 1578, puis en nouvelle édition, à Venise, chez Ricciardo AMADINO, en 1595.

14) Le second livre des motets d'André Rota fut imprimé à Venise, chez Ang. GARDANE, en 1595.

15) Nous ne connaissons pas l'édition originale des *Magnificat* de Claudio MERULO.

(16) Ce madrigal de L. LEONI fut imprimé dans son *Primo libro de Madrigali a cinque voci*, Venise, Ang. GARDANO, 1588, Voy. Vogel, *ouvr. cité t. 1, p. 366*.

(17) Il est difficile de deviner de quelle édition vocale des chansons de LASSUS le luthiste s'est servi pour son arrangement instrumental. On peut remarquer cependant que tous les morceaux qu'il a choisis se trouvent (en se succédant souvent dans le même ordre) dans l'édition de 1570 des *Melanges* ; *Mélange d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons; tant en vers latius qu'en Ryme francoyse*, etc., Le ROY et BALLARD, 1570. Voy. Eitner, *Chronol. Verzeichniss der gedruckten Werke von H. L. von Hassler und Orl. de Lassus*, Berlin, 1874, in-8.

(18) Nous n'avons pu découvrir l'original de cette composition.

(19) Ces deux morceaux sont tirés du *Primo libro de madrigali a cinque voci*, de LEONI, qui a été cité plus haut.

(20) Nous n'avons pu déterminer à quelle édition vocale était empruntée cette pièce.

(21) Cette chanson de VECCHI se trouve dans le même recueil que celle précédemment citée. « J'ai vu le cerf » (*Selva di varia ricreazione*, etc., 1590, 1595).

(22) La première édition de l'*Instruction* de Le ROY n'a pas été retrouvée. Sa traduction anglaise par J. KINGSTON, publiée en 1574, est à la Bibliothèque Nationale.

rieur de la reliure; le dernier plat, qui subsiste, est en veau brun, gaufré à froid d'un charmant encadrement en style Renaissance; il porte les débris de quatre rubans de soie qui servaient de fermoirs. Quelques feuillets ont été également arrachés vers le milieu du volume. Il reste en tout 162 ff. non chiffrés, pour lesquels nous avons supposé une pagination conforme à l'état actuel du manuscrit.

Comme le manuscrit A, le manuscrit B a appartenu à plusieurs musiciens qui ont l'un après l'autre travaillé à le remplir. Le premier se servait de la *tablature italienne* ordinaire, en chiffres enfilés sur 6 lignes, la chanterelle à la ligne inférieure. Il indiquait les valeurs tantôt par les figures des notes, tantôt et plus fréquemment par les queues seulement. Il faisait usage du latin ou de l'italien, plutôt que du français, lorsqu'il ajoutait aux morceaux quelque explication. Sa part dans le total des pièces contenues dans le manuscrit est de 76, qui ne portent pour la plupart pas de titre ni de nom d'auteur, et qui sont groupées par séries. Les ff. laissés vides entre ces séries ont été plus tard utilisés par les autres possesseurs du volume.

Le feuillet qui, par suite de la mutilation du manuscrit, se trouve aujourd'hui le premier, contient au recto la fin d'un *Ricercar*, et au verso, *l'admirable, galliarde*. Ensuite viennent: fol. 240, *Gaillarde el Molinaro*; ff. 9 à 12, trois pièces sans titres; ff. 16 à 19, quatre pièces sans titres; f. 20 v° *Ongni ver me aluno venero*; f. 21, *Amor se doxa mor la doglia*; f. 22, *R. damor* (R = *Residuum*, fin); f. 25 à 28, quatre pièces sans titres; f. 33 v° *Ricercar*; FF. 34 v° à 41, *Recercar xvj à xviiiij*; à la fin de ce dernier, les mots: « *Ista est xviiiij a qua erat incipiend.* »; f. 43 v° R. XV; ff. 46 v° à 65, dix pièces sans titres; f. 66 v°, une pièce sans titre, en marge de laquelle le troisième possesseur du ms a ajouté: *Le content est riche en ce monde*, à 4, *Crequillon* (23). ff. 67 v° à 75 v°, six pièces sans titres; f. 77 v°, une pièce sans titre; ff. 78 à 104 v°. 23 pièces portant, avec la lettre R. (*Ricercar*), les chiffres 0 à 22, plus, pour le n° 2, les mots *C'est à grand tort*, et pour le n° 3, *Languir* (24). F. 106, pièce suivie des mots *finis le berger* (25); f. 107, pièce suivie des mots *finis Maudite soit la mondaine richesse qui m'a osté ma maistresse, Roy* (26); f. 109, *Prælude*; f. 109 v°, pièce sans titre, en marge de laquelle une autre main, celle, vraisemblablement, du troisième possesseur a ajouté: *La Bataille*, à 5, *Jannequin* (27); fol. 117, pièce sans titre; fol. 119 v°, pièce précédée du titre abrégé *Pt. rex* et suivie d'une 2. *PS (secunda pars)*. fol. 123 v° *Rex ant. David*; fol. 125, *de Margnano* avec le titre complet en marge par le troisième possesseur: *la Bataille*, à 5, *Jannequin un ton plus haut*, et à la fin, fol. 127 *finis prime partis*; la seconde partie de la chanson n'y est pas jointe; fol. 133, *Adspicias*, morceau accompagné de paroles latines (*Adspicias utinam, quæ sit scribentis imago*, etc. Ovide, *Héroïdes*, ep. VII), mais dont la notation cependant uniquement instrumentale peut faire supposer une déclamation soutenue par les accords du luth (28); fol. 138, *Stabat mater*, à 5, *Josquin de Prés*; fol. 143 v° *Amours p[a] t[e] s*; fol. 144 v°, *Rigueur me bat, faictes moy la vengeance*; fol. 145 v°, pièce sans titre.

Le premier rédacteur du manuscrit B composait donc principalement son répertoire de *Ricercari* et de transcriptions d'œuvres vocales; les deux genres se confondaient jusqu'à un certain point, puisque les *Ricercari* étaient en général imités librement de compositions vocales, et que la plupart d'entre eux pourraient, au prix de minutieuses recherches, être rapprochés de chansons ou de motets à plusieurs voix. Lorsque d'ailleurs, l'œuvre vocale ne se transformait pas en *Recercar*, et que le luthiste semblait s'enfermer dans le simple rôle d'adaptateur, en se bornant à la transcription littérale de son modèle, la nature de l'instrument auquel elle se trouvait tout à coup destinée lui imposait une complète transformation. Non seulement la superposition des parties mélodiques se perdait entièrement dans une exécution *par accords*; non seulement leurs rythmes individuels disparaissaient dans la symétrie forcée d'une mesure uniforme à laquelle des barres de séparation servaient désormais de points de partage (29); mais, pour remédier au peu de durée des sons, tels que pouvait les engendrer un instrument à cordes pincées, les virtuoses s'ingéniaient à dédoubler les notes longues, à intercaler entre elles des notes de passage et d'ornement. Le choix de ces dessins accessoires, quoique réduit à un nombre restreint de formules convenues, était encore assez large pour que, d'une transcription à l'autre, la même œuvre prit un aspect quelque peu différent.

23) Nous ne connaissons pas l'édition originale de cette chanson de CREQUILLON.

24) 25) (2 et 3) Ce sont les titres de chansons plusieurs fois mises en musique par divers compositeurs.

26) Ce texte, mis en musique par Claudin de SERMISY, a été imprimé en 1573 dans le *Second Recueil des Recueils de Chansons*, d'Adrien LE ROY. Le mot Roy, dans le manuscrit B, pourrait donc n'être que l'indication de l'imprimeur. Voy. pour ce Recueil, Eitner, *Bibliographie der Musiksammlwerke*, p. 185.

27) On sait que JANNEQUIN avait écrit sa chanson à 4 voix; une cinquième voix, facultative, y fut ajoutée par VERDELET.

28) Nous avons publié le début de cette pièce dans nos *Notes sur l'histoire du luth en France*.

29) C'est avec le dessein de conserver ces deux traits caractéristiques de physionomie de la musique de luth, que nous avons adopté, dans nos traductions de la tablature en notation moderne, le système de reproduction littérale, au lieu de chercher à reconstituer les parties, ainsi que le font plusieurs de nos confrères, qui visent un but différent.

Nota Bene — Dans les citations reproduites à la suite de cet article, p. 69, l. 10, mesure 6, au 3^e temps, lire *do* naturel au lieu de *si* naturel.

1 Passe mezo Romanesque, fol.8.

The first system of music for '1 Passe mezo Romanesque, fol.8.' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a simple bass line in the left hand.

The second system of music continues the piece. It maintains the same two-staff structure. The right hand continues with rhythmic patterns, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

The third system of music shows further development of the melodic and harmonic ideas. The right hand has more complex rhythmic figures, and the left hand uses more active bass lines.

The fourth system of music continues the piece. The right hand features a mix of eighth and sixteenth notes, and the left hand has a steady bass line.

The fifth system of music concludes the piece. The right hand has a final melodic phrase, and the left hand ends with a few chords.

Gaillarde Romanesque, fol. 8 vº.

The first system of music for 'Gaillarde Romanesque, fol. 8 vº.' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a simple bass line in the left hand.

The second system of music continues the piece. It maintains the same two-staff structure. The right hand continues with rhythmic patterns, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

The third system of music shows further development of the melodic and harmonic ideas. The right hand has more complex rhythmic figures, and the left hand uses more active bass lines.



Gaillarde seconda, fol. 9.



Gaillarde tercia, fol. 9 vº.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *f* and *p*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *f* and *p*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a dynamic marking *f*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

2 Canzone 11. La Organistina bella, in Echo, fol. 91.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part is mostly rests, with some notes appearing later in the system.

The second system continues the piece. The treble clef features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter notes.

The third system shows the continuation of the musical piece. The treble clef has a melodic line with some grace notes, while the bass clef maintains a consistent rhythmic pattern.

The fourth system of notation. The treble clef melody becomes more complex with sixteenth-note runs. The bass clef accompaniment remains steady. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the end of the system.

The fifth system of notation. The treble clef features a series of chords and rests. The bass clef has a simple accompaniment. Dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) are present.

The sixth system of notation. The treble clef has a melodic line with some rests. The bass clef accompaniment is active. Dynamic markings of *p* and *f* are used.

The seventh system of notation. The treble clef features a series of chords. The bass clef has a simple accompaniment. Dynamic markings of *p* and *f* are present.

LE LUTHISTE R. BALLARD

Michel Brenet

Il n'est pas, dans l'histoire des instruments de musique, d'exemples d'une vogue aussi universelle et aussi prolongée que celle du luth, suivie d'un aussi complet oubli. Après avoir régné presque sans partage, pendant un long espace de temps, sur toute l'Europe musicale, après avoir été cultivé en tous pays par les plus habiles artistes et les plus brillants amateurs, après avoir produit une littérature très considérable, le luth se vit remplacer dans la faveur publique par des instruments qui avaient grandi à son ombre, mais qui avaient progressé, pendant qu'il restait stationnaire. A la fin du XVII^e siècle ou au commencement du XVIII^e, luths et luthistes disparurent, et d'une façon si complète que leur souvenir lui-même s'effaça, comme s'était évanouie la sonorité faible et charmante de cet instrument délicat. On en vint à démonter les vieux luths des facteurs les plus estimés, pour les travestir en théorbes, en vielles, ou pour leur reprendre leurs tables de bois précieux, leurs rosaces, leurs chevillers incrustés d'or, d'argent ou de nacre ; on en vint en même temps à jeter au feu les vieux livres notés en tablature de luth, devenus indéchiffrables autant qu'inutiles aux nouveaux virtuoses du clavecin ou du violon. Ainsi se fit qu'au bout d'un siècle le fil conducteur de l'histoire du luth fut perdu, et avec lui celui d'un des plus importants chapitres de l'histoire de la musique instrumentale. De nos jours, quelques chercheurs ont commencé à reconstituer ce chapitre plein d'obscurités et de lacunes ; le premier résultat de leurs efforts a été de faire replacer en évidence, dans les musées d'instruments, les rares luths d'Allemagne ou de Bologne qui existent encore, et dans les bibliothèques musicales, les livres de tablature, si recherchés aujourd'hui, qu'ils atteignent, dans le commerce de l'ancienne musique, des prix extrêmement élevés.

Il y a encore fort à faire avant d'avoir rassemblé tous les matériaux de cette histoire, ou seulement d'avoir catalogué tous ces livres. Nous réunissons ici quelques traits du portrait, vague et indécis comme un vieux pastel effacé, d'un virtuose français du temps d'Henri IV et Louis XIII, le luthiste Ballard.

On le connaît aujourd'hui si peu que l'on ne sait ni son prénom, ni le moment exact de sa vie, ni le titre de son ouvrage. Cependant il fut en son vivant célèbre, non pas seulement en France, mais dans toute l'Europe musicale. Severo Bonini, qui écrivait en Italie, dans la première moitié du XVII^e siècle, mentionnait « Monsu Ballard, Français », parmi les instrumentistes fameux de son temps (1). Le Franc-Comtois J.-B. Besard le plaçait au nom-

(1) Voyez LA FAGE, *Diphthérogaphie musicale*, p. 178.

bre des vingt luthistes dont il insérait des compositions dans son grand recueil intitulé *Thesaurus harmonicus*, imprimé à Cologne en 1603 ; il l'y appelait simplement « Balardus Parisiensis ». En 1636, le P. Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, donnait pour exemple de notation en tablature de luth une « courante sur le vieil ton, de M. Ballard (2) ».

Dans tout ceci, la personnalité de ce Ballard reste indéfinie. Une courte mention du médecin chroniqueur Héroard le montre enseignant son instrument au jeune roi Louis XIII ; à la date du 1^{er} septembre 1612, il dit, en parlant de ce prince : « Il commence à apprendre à jouer du luth par Ballard ». M. Pougin est parti de là pour supposer que ce luthiste pouvait être Pierre Ballard, l'imprimeur de musique (3). Fétis, lui, avait choisi l'orthographe du *Thesaurus* de Besard, et donné à l'artiste le prénom de Jean. Son article est ainsi conçu : « Balard (Jean), habile joueur de luth, vers la fin du XVI^e siècle, dont Besard a inséré quelques pièces dans son *Thesaurus harmonicus* (4). Or, Besard ne donne au virtuose français aucun prénom, et il ne produit de lui qu'un seul morceau une gaillarde, « Galiarda Balardi vulgo passionata (5). » Son autorité relativement au prénom n'aurait d'ailleurs pas été infaillible, puisqu'il appelle Jean le luthiste Valentin Bacfarç.

Un autre témoignage, peut-être de plus de poids, serait celui du luthiste J. Gaultier, qui parle de « Jean Ballard dans une de ses lettres à Constantin Huygens. Il écrit de Londres, en 1647, à propos d'une acquisition d'instrument : « Je vous diray donc, touchant le luth que vous désirez avoir de moy Madame Staford m'en a parlé sans rien conclure, estant malaisé si vous n'entendez mes raisons. Ledit luth a esté choisi d'une quantité d'autres venant de Bolonnie (Bologne), et le seul de Laux Maller, mort cent cinquante ans passés, et acheté par un nommé Jean Ballard, joueur de luth de S.M., et luy a couté 60 pistolles, le corps et la table seulement ; depuis l'ayant fait accommoder et apporté en Angleterre durant la vie dudit Jean Ballard, jamais le roy ne sceut avoir ledit luth pour aucun argent ou menace que ce fût. L'homme venant à mourir et le luth est demeuré entre les mains de quelques pauvres parents qui, après plusieurs débats et marchés, a-t-on donné cent livres esterlin. Et après le Roy me l'a donné, qui est la seule chose que j'ay de reste après trente années de service... (6) ».

A moins que, chose peu probable, il n'ait existé en même temps deux luthistes de la même famille, le recueil des pièces de luth de Ballard ne permet pas d'accepter le prénom de Jean : l'initiale R doit le remplacer. Ce recueil est resté jusqu'ici inconnu, ou du moins nos recherches pour en trouver une mention dans les publications des historiens du luth et des bibliographes musicaux sont demeurées vaines. Comme pour maintenir sur notre luthiste une constante indécision, le sort a voulu que le seul exemplaire conservé de son unique ouvrage fût privé de son feuillet de titre.

C'est à la bibliothèque Mazarine, à Paris, que nous l'avons découvert. Si le titre y fait défaut, on y trouve la dédicace à la reine régente, signée R. Ballard, et un petit avis au lecteur, portant la même signature. Le privilège, placé à la fin du volume, est daté du 16 octobre 1611 et donne à l'imprimeur Pierre Ballard la permission d'imprimer, vendre et distribuer « toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, de quelque auteur que ce soit, nommément de R. Ballard ».

La reine régente à laquelle l'ouvrage est offert est la veuve de Henri IV, Marie de Médicis, dont la régence prit fin en 1614 ; il faut donc placer entre 1611 et 1614 la publication du volume. Il est formé de quatre-vingt douze pages in-folio, qui contiennent soixante et quatorze morceaux, tous de Ballard, notés en tablature française, pour un luth seul. Toutes ces pièces sont des « entrées », des « courantes » et des « voltes ». Quelques unes portent le titre du ballet de cour dans lequel elles étaient placées : Ballet de M. le Dauphin, ballet de la reine, ballets des esclaves, des contrefaits d'amour, des insensés, des dieux, des manants. Le premier de ces ballets, celui du Dauphin, fut dansé à la cour en 1610, celui de la reine, en 1609. Paul Lacroix place en 1630 et 1631 deux ballets « des esclaves » et « des dieux » : il est à présumer qu'il s'agit, à cette date, d'autres ouvrages que ceux pour lesquels notre luthiste composa des airs.

Les ballets de cour, très nombreux dès cette époque, présentaient ordinairement, quant au sujet, un « mélange de scènes informes, mal liées les

(2) *Harmonie universelle*, traité des instruments à cordes, p. 86.

(3) Supplément à la *Biographie des musiciens*, t. 1^{er}, p. 39.

(4) *Biographie des musiciens*, t. 1^{er}, p. 226.

(5) *Thesaurus*, fol. 113 v^o.

(6) *Correspondance et œuvres musicales de C. Huygens*, P. ccx.

unes aux autres ». Il en était à peu près de même de la musique : on la formait souvent à la hâte, de morceaux hétérogènes demandés ou empruntés à plusieurs musiciens. Guesdron, sous Henri IV, et Antoine Boesset, un peu plus tard, fournissaient la plupart des airs chantés : on en retrouve un grand nombre dans les recueils d'*Airs de cour*. Il y avait, en outre, des pièces instrumentales, accompagnant les entrées ou les pas des divers personnages, et qui étaient tantôt exécutées par une sorte d'orchestre de danse, tantôt jouées par un groupe d'instruments choisis, ou par un seul virtuose. C'est dans ce dernier ordre de morceaux que se classent les compositions de Ballard pour le luth. Il est infiniment probable qu'il les interprétait lui-même, en présence du jeune roi, son élève, et de la reine régente à laquelle il les dédia, « pour montrer, dit-il, à la postérité que les moindres de vos passe-temps sont très louables, et contribuent grandement à la vertu » : conclusion assez inattendue à tirer d'un recueil d'airs de danse.

Après les fragments des ballets de cour, on remarque encore, dans le livre de luth de Ballard, une série de dix pièces intitulées « les favorites d'Angélique » qui rappellent quelques épisodes de l'histoire de la cour d'Henri IV. Angélique Paulet était une « précieuse » célèbre par sa beauté, sa grâce et son talent de cantatrice et de luthiste ; fille d'un secrétaire du roi et élève de Guesdron, elle avait en 1609, rempli le rôle d'Amphitrite, dans le ballet de la reine, à l'admiration de toute la cour, chantant et s'accompagnant du luth, avec une « assurance et une justesse merveilles ». Il était très naturel que Ballard plaçât sous son nom des morceaux que, sans doute, elle avait joués, et dont peut-être elle avait fait le succès.

Pour résumer tout ceci en peu de lignes et fournir un projet d'article à quelque futur continuateur de Fétis, nous dirons que le luthiste parisien R. Ballard, allié sans aucun doute à la famille des imprimeurs du même nom, et portant vraisemblablement, comme plusieurs d'entre eux, le prénom de Robert, vivait à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII ; qu'en 1603 il était assez connu déjà pour que Besard recueillit de lui une gaillarde ; qu'entre 1611 et 1614, il fit paraître lui-même, chez son parent Pierre Ballard, un livre de soixante-quatorze pièces de luth ; qu'il vivait probablement encore en 1636, époque où le P. Mersenne insérait de lui une courante dans son *Harmonie-universelle* ; qu'il fit un séjour en Angleterre, et mourut plusieurs années avant 1647, selon qu'en témoigne la lettre de J. Gaultier, citée plus haut, qui toutefois lui donne le prénom de Jean.

