



HAL
open science

Topique et topographie des musiques pour clavier à la Renaissance. Du Codex Faenza au Parthenia

Nicolas Andlauer

► **To cite this version:**

Nicolas Andlauer. Topique et topographie des musiques pour clavier à la Renaissance. Du Codex Faenza au Parthenia. Journées d'étude "Clavecin en France" 2014, Les claviers à la Renaissance, Mar 2014, Tours, France. hal-03526206

HAL Id: hal-03526206

<https://hal.science/hal-03526206>

Submitted on 14 Jan 2022

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

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

Topique et topographie des musiques pour clavier à la Renaissance

Du *Codex Faenza* au *Parthenia*

Nicolas Andlauer

Journées d'étude « Clavecin en France », *Les claviers à la Renaissance*
Tours, mars 2014

Ce texte, avec les illustrations qui l'accompagnent, constitue la version légèrement remaniée d'une synthèse historique sur les claviers à la Renaissance que Sébastien Wonner m'avait aimablement demandé de présenter pour l'ouverture des journées 2014 de l'association Clavecin en France. Sabine Thiers, soprano, et David Boinnard, facteur de clavecins, avaient chacun prêté leur merveilleux instrument pour l'occasion (sa voix pour l'une, un clavicymbalum d'après Praetorius pour l'autre) : qu'ils en soient ici tous les deux vivement remerciés. Les limites imposées par le format de cette conférence et par la modestie de mes compétences donnent à cet exposé un caractère forcément superficiel. N'y cherchez pas autre chose qu'une introduction, que je souhaite agréable et accessible, à un répertoire souvent jugé étranger et inaccessible.

Un double mouvement dans l'espace nous mènera de la *topographie* à la *topique*. Nous allons en effet parcourir du regard le panorama des premières musiques pour clavier documentées, depuis le *Codex Faenza*, au début du XV^e en Italie, jusqu'à l'édition du *Parthenia* deux siècles plus tard en Angleterre. Mais ce panoramique sera accompagné d'une sorte de zoom, puisque plusieurs types d'espaces, quotidiens ou imaginaires, sont concernés par la création musicale, et que ces espaces se trouvent comme emboîtés les uns dans les autres à la manière des poupées russes.

Nous dresserons donc dans un premier temps une très rapide *topographie* européenne des lieux de création, en les situant sur des cartes, en nommant quelques musiciens, mécènes et collectionneurs, et en traçant à grands traits certaines voies de diffusion et de transmission de ces savoir-faire et de ces répertoires.

Puis, à l'intérieur de ces espaces géographiques, nous ferons la mise au point sur des lieux de pratique musicale (églises, académies, espaces domestiques, etc.), et sur les types d'intervention et d'invention musicales spécifiques à ces lieux (les formes, les genres, les langages qui s'y rapportent), en relevant comment ces procédés s'adaptent à chaque fois à un certain espace sonore.

Enfin, et ce sera mon dernier point, j'aimerais vous montrer comment ces lieux de performance contiennent à leur tour des espaces symboliques ou mentaux, qui sont les *lieux* (*loci* en latin, *topoi* en grec) du discours musical, plus exactement les « lieux communs » de la *topique* proprement dite, c'est-à-dire de ce qui constitue la boîte à outils musicaux ou littéraires du musicien à la Renaissance.

1. L'Europe aux claviers



Le XV^e siècle européen voit émerger et fleurir un art instrumental soliste, aux claviers et aux luths, impliquant des processus de création déjà très idiomatiques, et dont la circulation continentale bénéficiera au siècle suivant de l'essor du support imprimé (*ci-contre*, l'Europe en 1570, cartographiée par Abraham Ortelius dans son *Theatrum orbis terrarum*).

Cet avènement trouve sa source, pour une part, dans l'évolution du langage musical lui-même : la vocalisation accrue des parties de la *res facta* (l'œuvre écrite), chez un compositeur comme Guillaume Dufay, aurait ainsi peu à peu affranchi les instruments de leur fonction initiale de doublure ou d'accompagnement. Mais ce facteur est complété par les mutations esthétiques de l'idéal sonore au XV^e siècle : la *suavitas* définie par Tinctoris se serait réalisée dans la conception d'instruments de timbres homogènes, qu'ils soient polyphoniques (claviers et luths) ou réunis en familles (cordophones ou aérophones). Enfin, cette évolution est renforcée par un certain climat socio-culturel : l'importance accordée par l'humanisme à l'individu permet à la pratique musicale, d'abord et avant tout « d'essence collective » comme le rappelle Christian Meyer, de devenir peu à peu « singulière et spectaculaire, théâtre du sujet ».

Pays germaniques et Pologne

Le creuset germanique

L'Allemagne du Sud connaît au XV^e siècle un développement technologique considérable (horlogerie, orfèvrerie, facture du cuivre, invention de la machine à forcer les tuyaux de bois...), développement qui aura des retentissements importants dans la lutherie, et tout spécialement dans la facture d'orgue. Celle-ci atteindra en quelques décennies des niveaux de sophistications élevés, comme en témoigne le traité d'Arnolt Schlick faisant état d'instruments à deux claviers, un pédalier, et de nombreux jeux expressifs. Les rôles liturgiques dévolus à ces instruments s'assument

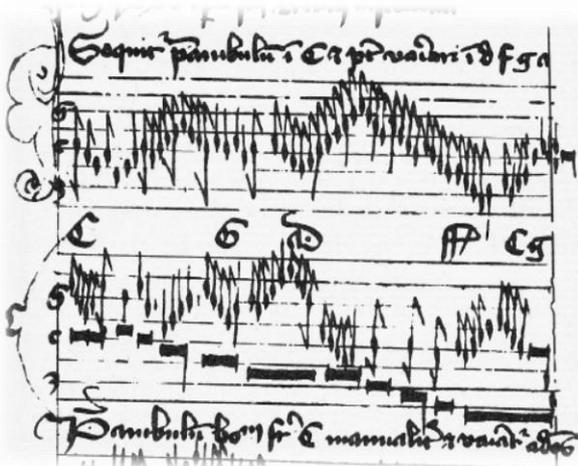
dans des formes et des langages nourris d'une influence transalpine, celle des premiers maîtres organistes italiens du XIV^e siècle (usage des *divisiones* à trois, quatre ou six notes du *cantus* sur un *tenor* isorythmique).

Une série de sources manuscrites de très grande qualité témoigne de cet essor remarquable de l'art du clavier entre 1420 et 1470 : des graduels d'orgue, du répertoire d'origine vocale mis en tablature, des préludes, et des séries d'exemples pédagogiques nommés *fundamenta*. Ces sources ont souvent été conservées dans des monastères (bénédictins, dominicains, chartreux...) avant d'être déposées dans des bibliothèques, en particulier à Breslau (fragments de messes, hymnes, *fundamenta*, chansons profanes issues du répertoire du *Lochamer Liederbuch*...), mais aussi à Vienne (un *Kyrie*) et à Munich (plusieurs traités).

Les premiers maîtres organistes allemands

Pour incarner ces premiers répertoires, voici trois premiers noms d'organistes dont les manuscrits ont gardé la trace.

D'abord, celui de Wolfgang de Nova Domo, cité comme l'auteur d'un *fundamentum* inclus dans le manuscrit de Hambourg (Hambourg, Staatsbibl., ND VI 3225).

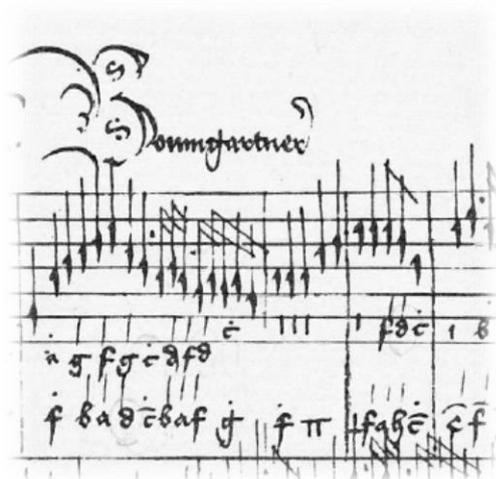


Puis Adam Ileborgh, dont la tablature, datée de 1448, se trouve actuellement conservée à Philadelphie. Il s'agit d'une source très importante pour ses premiers exemples de variation sur *tenor* (la chanson « *Frowe al myn hoffen an dyr leyd* »), ainsi que pour ses cinq préludes, dont voici un extrait en ancienne tablature d'orgue allemande (avec les notes sur portée pour les divisions du *cantus*, et les lettres sous la portée pour les voix inférieures).

Enfin un troisième nom, celui d'un organiste de très grande envergure, Conrad Paumann (1409/15-1473). Son œuvre nous est transmise par trois sources principales, dont les répertoires se recoupent partiellement : le manuscrit d'Erlangen (Universitätsbibl. ms 554), puis celui qu'on appelle le *Wernigerode codex* (Berlin, Staatsbibl., ms 40613) ; et la troisième source, la plus importante de cette période, le magnifique *Buxheimer Orgelbuch*, rédigé entre 1454 et 1486, et qui contient environ deux cent cinquante pièces : des pièces liturgiques, des mises en tablature de chansons allemandes,



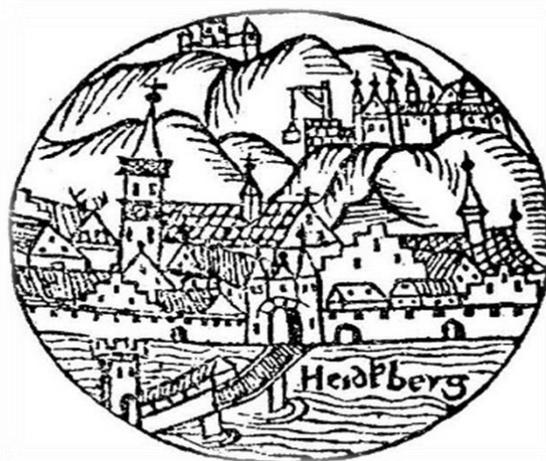
françaises ou italiennes, ainsi que cinq collections d'exemples pédagogiques, ces fameux *fundamenta*. Ce manuscrit naît dans l'entourage de Conrad Paumann, à la cour munichoise des Wittelsbach, où se développe une vie culturelle brillante, influencée par la Bourgogne à l'Est, et reliée à l'Italie et à Rome grâce à la forte présence de l'Eglise.



Quant à Conrad Paumann, appelé de Nüremberg à Munich en 1450, il prend part à cette efflorescence culturelle de la cour de Bavière ; puis, il est envoyé en 1470 à Mantoue où il gagne la réputation de « *cieco miracoloso* » (l'aveugle miraculeux) ; enfin, on le retrouve un an plus tard jouant sur les orgues de Regensburg devant l'empereur Frédéric III. Il est l'auteur du *fundamentum organisandi* le plus copié au XV^e siècle, et le répertoire inclus dans le *Buxheimer Orgelbuch* lui doit beaucoup, ainsi qu'à ses disciples. Son nom y côtoie par exemple celui d'un certain Baumgartner, qui sert de titre à l'une de ces pièces (*ci-contre*).

Schlick et Hofhaimer

Arnolt Schlick et Conrad Paumann se sont-ils rencontrés en 1472 à Heidelberg ? C'est une hypothèse qui a pu être formulée. Quoiqu'il en soit, Schlick (1445-1525), organiste à la cour de Heidelberg, représente un jalon essentiel dans l'évolution du répertoire pour clavier.



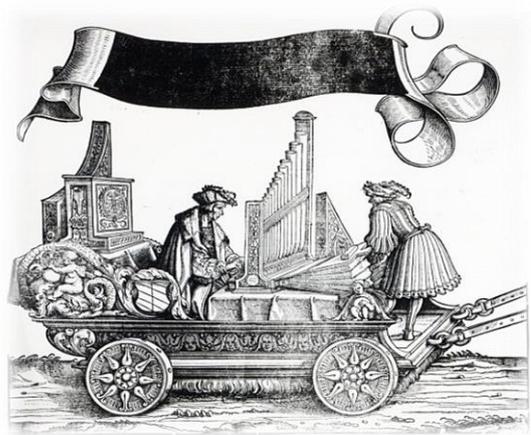
Salve regina.

A musical score for a piece titled "Salve regina". It features a single staff of music with a treble clef and a common time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, there are several lines of tablature using letters and numbers, such as "T I T I T I T I T I T I T", "b b c c b b g g b b b b b c", "T I T I T I T I T I T I T", "g ab c d e", "c b b a a g g a a b b", and "g a b c d e f g a b c b a g f g g".

Son œuvre bénéficie du développement de l'imprimerie musicale, et il publie coup sur coup : en 1511 (la même année que le traité *Musica getutscht* de Sebastian Virdung) un traité d'organologie (le « Miroir du facteur d'orgue et de l'organiste » – *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*), et l'année suivante, à Mayence, la toute première tablature pour clavier imprimée, la *Tabulatur etlicher Lobgesang und Lidlein* (*ci-contre*, en réalité dédiée à la fois au chant, au luth et à l'orgue).

Nous possédons également de lui un *Gaude Dei genitrix* pour orgue, composé pour le couronnement de Charles-Quint à Aix-la-Chapelle en 1520 et conservé à Trente, qui représente une véritable somme de l'art contrapuntique, puisqu'il se conclut par un « *Ascendo ad Patrem* » à dix voix. C'est cet art précoce du contrepoint chez Schlick, bien différent du style plus spécifiquement organistique de Conrad Paumann et de son école, qui rapproche Schlick des organistes du Sud de l'Europe que nous évoquerons par la suite. Des liens culturels forts, entre Allemagne du Sud et Castille en particulier, sont attestés, et des rapprochements entre les œuvres de Schlick et celles d'Antonio de Cabezón ont pu être esquissés. Le musicologue Santiago Kastner perçoit ainsi le retentissement de l'œuvre de Schlick dans les formes ibériques des *fabordones llanos* et *glosados*, ou des cycles de *diferencias* sur *cantus firmus*.

Lors du couronnement de Maximilien de Habsbourg à Francfort en 1486, l'organiste Paul Hofhaimer (1459-1537) aurait lui aussi pu rencontrer Arnolt Schlick. Le graveur Hans Burgkmair représente en tous cas Hofhaimer accompagnant sur un char le Triomphe de Maximilien, empereur en 1508, qui se veut le chantre d'un certain idéal humaniste (l'idéal de « *l'uomo universale* »), et qui a su s'entourer d'artistes et d'intellectuels d'exception : Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Hans Judenkünig, Conrad Celtis, Albrecht Dürer...



Peu d'œuvres de Hofhaimer destinées au clavier ont été conservées ; en revanche, bon nombre de ses chansons (« *Ach Lieb mit Leyd* », « *Hertzliebtes Bild* », « *Nach willen dein* », « *Tröstlicher Lieb* »...) seront régulièrement rééditées sous différentes formes au cours du XVI^e siècle : dans les recueils de chansons d'Erhard Oeglin (1512) et Georg Forster (1539, 1549), mais aussi dans les tablatures pour clavier des décennies suivantes, et ceci dès la première génération de disciples de Hofhaimer, les *Paulomimen*.

L'école de Hofhaimer

Parmi eux, les trois « Hans », Kotter (1480/85-1541), Buchner (1483-1538) et Weck (1495-1536) ont été directement en contact avec Hofhaimer, et tous ont par la suite accédé à des places d'organistes dans les villes suisses de Bâle, Constance, Fribourg-en-Brigsau, Pforzheim, Saint-Gall, et même jusqu'à Venise, avec la personnalité musicale de Dionisio Memmo. Ce dernier, organiste à San Marco, puis appelé à la cour de Mantoue, est envoyé à Londres où il joue devant Henri VIII en 1517, et terminera sa carrière comme organiste de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.¹

La rédaction et la conservation des œuvres de Kotter, Buchner et Weck, tous trois disciples de Hofhaimer, nous la devons à l'initiative du grand humaniste bâlois Boniface Amerbach (1495-1562), ami d'Érasme, et dont nous avons ce portrait par Holbein. Il parvient à réunir dans son cabinet privé de Bâle un matériel musical considérable, une source connue aujourd'hui sous le nom de *Codex Amerbach*.



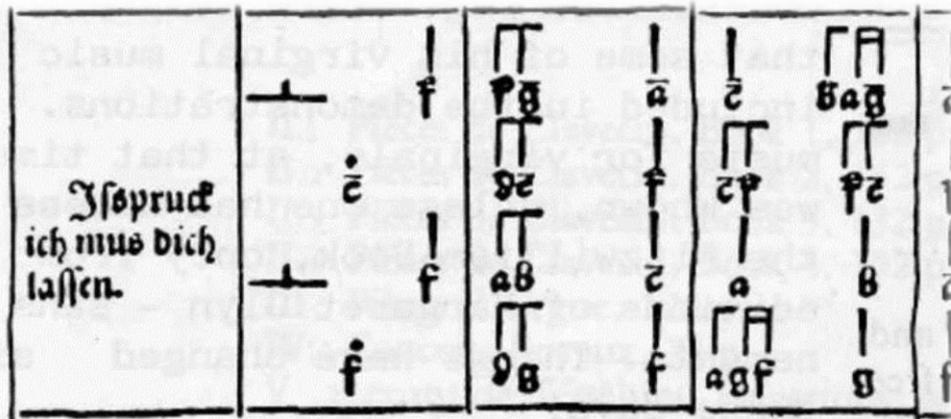
La tablature de Hans Kotter, également transmise par le codex d'Amerbach (Bâle, Universitätsbibl., *Sign. F. IX 22*) et datée des années 1513-1522, comporte des mises en tablature de répertoire latin, italien, français et allemand, ainsi qu'une *fantasia*. Hans Weck complètera ce manuscrit par des danses.

On y trouve en particulier le *Fundamentbuch* de Buchner (Bâle, Universitätsbibl., *ms F / 8a*), comportant des indications importantes de doigtés et d'ornementation, ainsi que le plus ancien recueil liturgique complet conservé pour l'orgue (une centaine de transcriptions de chorals).



¹ Illustration, selon Christian Meyer, du développement du mécénat dans les cours italiennes, qui « en arrachant le musicien à ses structures corporatives et en le mettant au service du prince » permet finalement la consolidation du statut de l'instrumentiste et la promotion de l'art soliste.

et lettres. C'est dans cette nouvelle notation que seront ultérieurement publiées les œuvres des représentants de cette tradition germanique : à Leipzig pour Johannes Rühling (1550-1615), et à Strasbourg pour Jacob Paix (1556-1623) et pour Bernhard Schmidt père (1535-1592) et fils (1567-1625).



En voici un aperçu dans cette mise en tablature par Ammerbach de la chanson d'Heinrich Isaac « *Innsbruck, ich muss dich lassen* » (« Innsbruck, il me faut te quitter »), témoignage à la fois de l'influence persistante de l'œuvre du cercle d'artistes de Maximilien à travers le siècle, mais aussi de la présence du *topos* de l'exil chez ces musiciens nomades.

Pour finir, nous trouvons également, en cette fin de XVI^e siècle allemand, des sources manuscrites remarquables :

- la *Wappen Orgeltabulatur* (Augsbourg, c. 1590) ;
- la tablature de Celle (1601) ;
- la tablature de Christoph Löffelholz de 1585 (Berlin, Staatsbibl., *mus. ms 40035*) ;
- une tablature anonyme de 1593 (Berlin, Staatsbibl., *mus. ms 40115*) ;
- le manuscrit commandé à Augustus Nörmiger en 1598 par le Duc de Saxe Friedrich Wilhelm pour la Duchesse Sophie (Berlin, Staatsbibl., *mus. ms 40089*), qui comporte soixante-dix-sept transcriptions de chorals, des chansons et une centaine de danses ;
- les fonds *Foa* et *Giordano* de la bibliothèque de Turin, rassemblant notamment les œuvres de Hans Leo Hassler (1564-1612) et de Christian Erbach (1568-1673), à la charnière entre cette tradition des « coloristes » allemands et l'esthétique baroque naissante.

Italie

On l'a vu, l'essor de la musique pour clavier dans les pays germaniques au XV^e siècle doit beaucoup à l'*Ars Nova* italien du Trecento, connu à travers ses traités, et ses figures de musiciens à la fois compositeurs et instrumentistes, comme Francesco Landini (c. 1325-1397), maître de l'*organetto*. Certaines œuvres de cette tradition polyphonique se retrouveront quelques décennies plus tard dans un premier recueil vraisemblablement destiné au clavier...



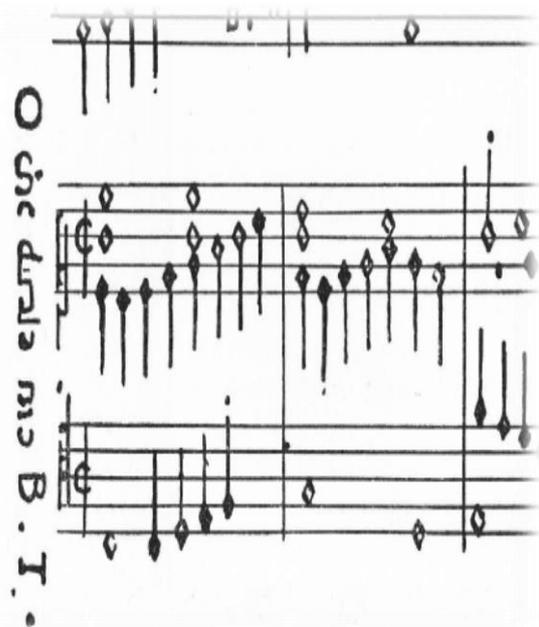
Le Codex Faenza

Manuscrit conservé dans la région de Ravenne (ancienne capitale de l'Empire d'Orient), le *Codex Faenza 117* offre en effet des versions très colorées de ce répertoire polyphonique de la fin de l'*Ars Nova*, le manuscrit lui-même ayant été copié autour des années 1400-1420. Trois séries de Kyrie et Gloria *alternatim* (joués en alternance avec le plain-chant), ainsi que d'autres œuvres de caractère liturgique, y côtoient des pièces d'origine profane, comme des *ballate* de Francesco Landini ou de Zacara de Teramo (c. 1350/60-1413), ainsi qu'une basse-danse : des pièces dont on suppose qu'elles avaient une destination paraliturgique, par rapprochement avec les pratiques de *contrafactum* qu'on observe dans le répertoire des *laude*.

Mais cette source reste exceptionnelle dans un Quattrocento italien dominé par les traditions orales.

Du luth au clavier

Il faut en effet attendre un siècle entier avant de voir apparaître une nouvelle source italienne de musique pour clavier : il s'agit de l'édition des *Frottole intabulate da sonare organi* (Rome, 1517) par Andrea Antico (c. 1480-1538). C'est l'art des luthistes, accompagnateurs de la voix et improvisateurs, qui a donné naissance à cette fusion du contrepoint d'ascendance franco-flamande et des traditions poétiques chantées italiennes. Cette édition pour clavier fait en effet écho à celle réalisée par Petrucci, à Venise, quelques années auparavant, de deux collections de *frottole* polyphoniques arrangées pour voix seule et luth par Franciscus Bossinensis, et couplées avec une série de *ricercari* pour luth solo.



C'est également à Venise que l'organiste Marco Antonio Cavazzoni (1485-1569, entré successivement au service du cardinal Francesco Cornaro, du pape Léon X, et du cardinal Pietro Bembo) publiera en 1523 ses *Ricercari, motetti e canzoni*, comportant deux *ricercari* spécifiquement destinés au clavier. Il s'agit des tout premiers du genre, avec les huit *ricercari* composés par Claudio Veggio (c. 1510-1543) et conservés, aux côtés des transcriptions de chansons et madrigaux du même auteur, dans les manuscrits de Castell'Arquato.



Mécènes et collectionneurs

Il faut souligner le rôle de Jean de Médicis (Giovanni di Lorenzo de Medici, fils de Laurent le Magnifique, pape sous le nom de Léon X de 1513 à 1521, successeur de Jules II), dans le déroulement de ces carrières musicales italiennes, et donc dans l'impulsion donnée ainsi aux publications musicales. Proche du parti d'Erasmus, il fait œuvre en outre de mécène musical, et c'est lui qui confère les privilèges d'impression à Andrea Antico pour ses *frottole*. Il favorise à sa cour une pratique intime de la musique, une « *musica secreta* » ou « *reservata* », en s'entourant de très grands musiciens tels que le luthiste Francesco da Milano (1497-1543), ou les organistes Marco Antonio Cavazzoni ou Giulio Segni.

On retrouve également les œuvres de Cavazzoni et de Segni dans la bibliothèque d'Anton Francesco Doni (1513-1574). Autre figure importante de collectionneur lettré, polygraphe et musicien, Anton Francesco Doni est l'auteur du *Dialogo della musica* en 1544, l'auteur également d'un ouvrage sur les palais d'agrément (intitulé *Le Ville*), et d'un autre sur l'art de la mémoire (*Le Pitture*) ; enfin premier secrétaire de l'*Accademia fiorentina*, il est le chantre du pétrarquisme avec Pietro Bembo. Il témoigne d'une pratique à la fois intellectuelle et conviviale de la musique, et rassemble une collection de *fantasie* et *ricercari* destinés probablement à être joués à plusieurs, et commentés.



Recherches et diffusions

La bibliothèque de Doni conserve donc les élaborations contrapuntiques (*ricercari, fantasie*) du luthiste Francesco da Milano (1536), mais aussi celles des organistes Marco Antonio Cavazzoni, Giulio Segni et Jacques Buus. Apparaissant sous forme de *partitura* (une portée par voix), mais destinées explicitement aux instruments, à la voix ou aux orgues dans les publications dont elles feront l'objet, ces œuvres connaîtront une diffusion européenne :

- les *ricercari* de Giulio Segni da Modena (1498-1561) côtoieront ceux d'Adrian Willaert, Girolamo Parabosco et Girolamo Cavazzoni, dans l'importante publication vénitienne de 1540, *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti*²;
- le contenu de cette même publication sera réédité un peu plus tard à Lyon, par Jacques Moderne, sous le titre *Musicque de joye. Appropriée tant a la voix humaine, que pour apprendre a sonner Espinetes, Violons, & fleustes*, et où les *ricercari* deviennent des *phantaisies* instrumentales ;
- trois des *ricercari* de Giulio Segni inclus dans ce même recueil se retrouveront également en Espagne, une quinzaine d'années plus tard, dans le *Libro de Cifra Nueva* de Venegas de Henestrosa ;
- enfin, les *Recercari da cantare, & sonare d'organo & altri stromenti* de Jacques Buus (organiste à San Marco de Venise, c. 1500-1565), présents dans la bibliothèque de Doni, et édités trois fois à Venise à partir de 1547, auront également une résonance continentale, puisqu'on en retrouve au Portugal des copies manuscrites, parfois réélaborées, dans les collections du monastère de Santa Cruz, conservées à l'Université de Coimbra (extrait *ci-dessous*). Des recherches récentes³ ont permis de préciser l'influence de Buus sur la tradition ibérique de l'art organistique.



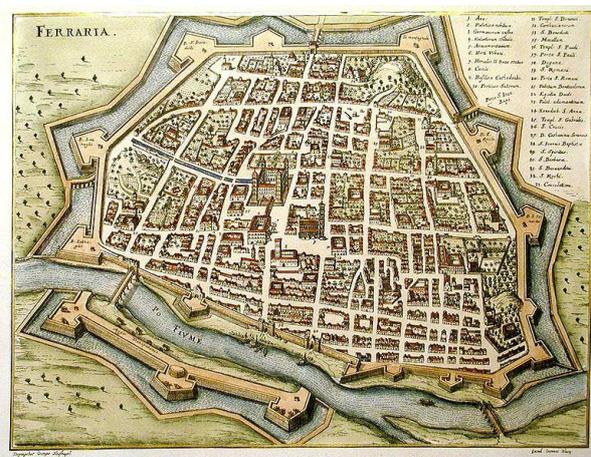
² Voir la préface de H. Colin Slim à son édition moderne du recueil : « *In contrast to the earlier ricercari founded on sectional and motivic manipulation, a technique which occasionally included brief imitative episodes, the guiding principle in the 1540 collection is the primacy of thematic melody passing from voice to voice and generating a constant flow of fresh counterpoints.* »

³ Menées entre autres par Filipe Mesquita de Oliveira (voir bibliographie).

Les initiateurs des traditions locales

Trois grandes traditions locales dominent la seconde moitié du Cinquecento.

Tout d'abord, une tradition ferraraise inaugurée par Giaches Brumel, organiste à la cour de Ferrare, mort en 1564, et dont les *ricercari* sont conservés dans le gigantesque *Manuscrit Bourdeney* de la Bibliothèque Nationale de Paris (*Rés. Vma ms 851*, avec des concordances relevées dans la collection Chigi du Vatican). Son influence se fera sentir sur ses successeurs Luzzasco Luzzaschi (c. 1545-1607), Ercole Pasquini (milieu XVI^e-1608/19) et Girolamo Frescobaldi (1683-1643).



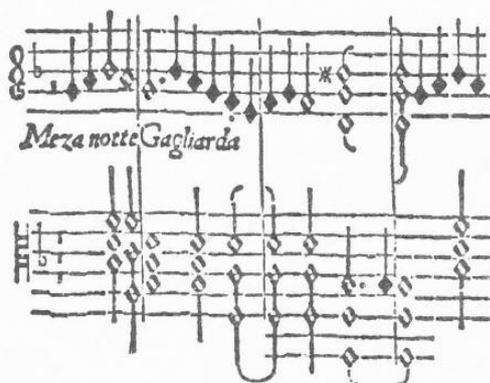
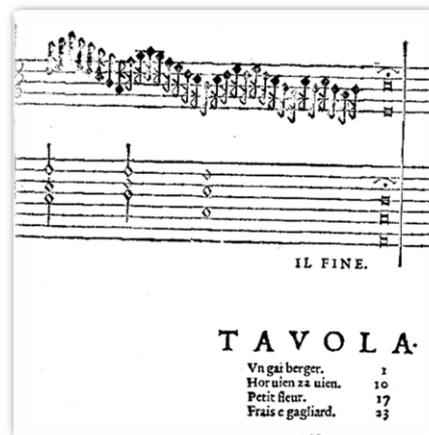
Aux côtés de cette école ferraraise, c'est Venise qui domine de façon magistrale l'art organistique de cette deuxième moitié du XVI^e siècle.



Cette tradition est inaugurée par Annibale Padovano (1527-1575), auquel succèdera Claudio Merulo (1533-1604, *ci-contre*) au poste de premier organiste de San Marco, tandis qu'Andrea Gabrieli (1533-1585) tiendra le second poste, à partir de 1566. Merulo et Andrea Gabrieli forment un duo exceptionnel d'instrumentistes et maîtres de chapelle, dont la science sera perpétuée notamment par Girolamo Diruta (c. 1554-1610) et Giovanni Gabrieli (1554/56-1612), atteignant les pays germaniques grâce à des organistes comme Bernhard Schmid le Jeune (à Strasbourg) ou Gioseffo Guami (1542-1611/12), musicien d'abord formé dans la tradition vénitienne avant d'entrer au service de la cour de Bavière.



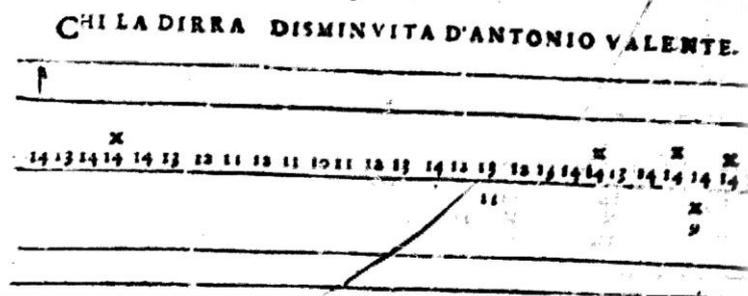
Par ailleurs, la tradition vénitienne de la *canzona da sonare* se prolongera jusqu'au premier tiers du XVII^e siècle, avec les rééditions fréquentes de recueils de *canzoni* incluant encore les compositions de Florentio Maschera (c. 1540-1585), organiste de la cathédrale de Brescia (qui connaîtront également des éditions pour cistre et pour luth) ; ou encore celles de Sperindio Bertoldo (c. 1530-1570, organiste à Padoue), publiées à Venise en deux volumes, plus de vingt ans après sa mort (*ci-contre*, la table des matières de ses *Canzoni francese* de 1591).



C'est également à Venise que se développe l'art de la transcription des danses au clavier, avec des sources manuscrites (le recueil de la Biblioteca Marciana), ou imprimées, comme une *Intavolatura nova di balli*, publiée par Gardane en 1551 (*ci-contre*), ou encore les recueils composés à la fin du siècle par Marco Facoli (*Secondo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo*, 1588) et Giovanni Maria Radino (*Primo libro d'intavolatura d'arpicordo*, 1592, publié la même année dans une version pour luth).

Dans la partie espagnole de la péninsule, l'école napolitaine se distingue d'abord avec deux grands maîtres actifs dès les années 1570 :

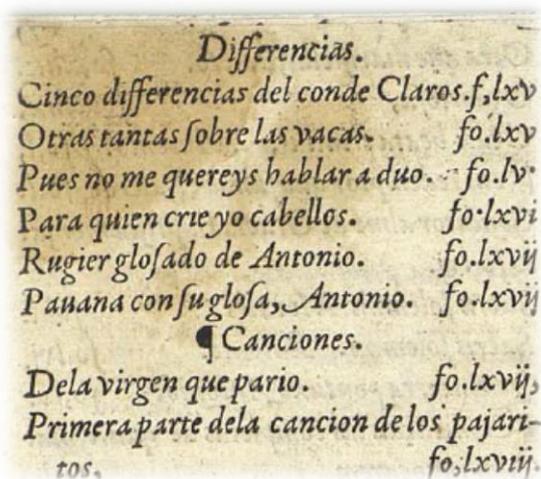
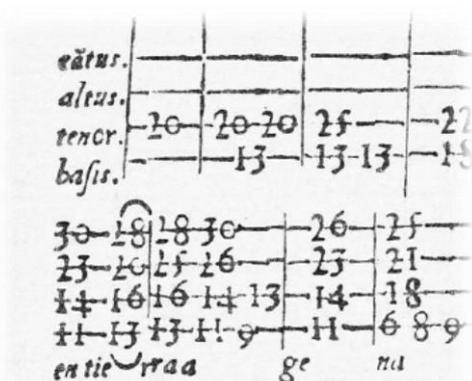
- Rocco Rodio (c. 1535-c. 1615), avec ses *Ricercate et Fantasie sopra varii canti fermi* (1575) ;
- et Antonio Valente (c. 1520-1601), dont il nous reste deux volumes : une *Intavolatura de cimballo, ricercate, fantasie et canzone francese desminuite con alcuni tenori balli et varie sorte de contra ponti. Libro primo* (1576), notée dans une tablature en chiffres décrite par Juan Bermudo (*ci-dessous*) ; et un recueil de *Versi spirituali sopra tutti le note, con diversi canoni spartiti per sonar negli organi, messe, vespere, et altri officii divini, libro secondo* (1580).



Cette publication est complétée par deux volumes manuscrits de première importance conservés à l'université de Coimbra (*ms 48* et *242*), et qui appartenaient aux collections du Monastère des Augustins de Santa Cruz, où officiait le frère de lait du roi João, l'organiste Heliodoro de Paiva (c. 1500-1552). Ces manuscrits contiennent en particulier les gloses et réélaborations des *ricercari* de Jacques Buus et de Giulio Segni que nous avons déjà mentionnées, ainsi que les œuvres de trois Antonios : Carreira, Macedo, et Cabezón.

Les liens séculaires entre université et cathédrale que l'on constate à Coimbra restent également très forts dans les cités espagnoles de Salamanque et Alcalá de Henares : Salamanque, avec la présence de l'abbé, organiste et théoricien Francisco de Salinas (1513-1590), et Alcalá de Henares, cité à laquelle sont attachées deux figures capitales dans la transmission de l'art du clavier renaissant.

Tout d'abord, celle de Juan Bermudo (c. 1510-c. 1565), formé à l'Université d'Alcalá, puis frère mineur au service de l'archevêque d'Andalousie, et qui publie à Osuna, en 1555, son traité *Declaración de instrumentos musicales*, dans lequel une dizaine de pièces pour clavier sont présentées en guise d'exemples de *cifra* (mise en tablature chiffrée), comme dans cette chanson « *Aunque me veys en tierra agena* » (où l'on retrouve le thème de l'exil).



Seconde figure de très grande envergure liée à l'Université d'Alcalá, celle de Luys Venegas de Henestrosa (c. 1510-1570), archevêque de Tolède, puis curé de Taracena, et qui publie à Alcalá, en 1557, le *Libro de Cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para contrapunto*, rassemblant près de 150 pièces (voir l'extrait de la table des matières *ci-contre*, où revient souvent le prénom d'Antonio de Cabezón).

Enfin, dans les villes du Nord de la Castille où se déplace la cour, nous rencontrons Tomás de Sancta María (c. 1510-1570), organiste de la cathédrale San Pablo de Valladolid, qui publie en 1565 dans cette même ville son fameux *Arte de tañer fantasía, para Tecla como para Vihuela* ; et Antonio de Cabezón (1510-1566), né dans la région de Burgos, organiste de Felipe II, dont les œuvres posthumes seront publiées par son fils Hernando en 1576, sous le titre *Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor*, dans le même type de *cifra* qu'avait employé Venegas vingt ans plus tôt.

France, Flandres et Angleterre



Entre 1548 et 1556, Antonio de Cabezón accompagne Felipe II dans ses voyages à travers l'Europe, notamment aux Pays-Bas et en Angleterre. La situation des musiques pour clavier y est à la fois homogène stylistiquement, et très contrastée qualitativement et quantitativement.

Le « french paradox »

En France, dans la seule année 1531, pas moins de sept volumes de tablatures « d'orgues, espinettes et manichordions » (avec, par exemple, cette chanson « *Au joly boys* » de Claudin de Sermisy) sont publiés à Paris par Pierre Attaignant (c. 1494-1551/2).



Pourtant, cette entreprise éditoriale restera exceptionnelle. Elle ne sera complétée que par de rares sources manuscrites : un volume de la bibliothèque de Munich (Staatsbibl., *mus. ms 2987*) comportant des tablatures de chansons dans le style d'Attaignant ; et quelques pages (conservées à Paris et à Reims) de la main de Jacques Cellier (c. 1580/90-c. 1620), organiste à Reims et à Laon. Dans l'une d'elles figure la seule fantaisie instrumentale de Guillaume Costeley que nous ayons (*ci-contre*).

English masters



En revanche, l'Angleterre est riche d'un répertoire pour clavier circulant uniquement sous forme manuscrite, depuis le fameux *Robertsbridge codex* (Londres, British Library, *Add. 28550*), daté des années 1320, et le premier *Felix Namque* isolé des années 1400 (Oxford, Bodl. Libr., *Douce ms 381*), jusqu'à la première publication britannique pour clavier, l'édition luxueuse en 1611 du *Parthenia, The Maydenhead of the First Musicke that ever was Printed for the Virginalls* (« la virginité de la toute première musique qui fut jamais imprimée pour les virginals »), et qui regroupe un choix de pièces de trois « *famous masters* » : William Byrd (c. 1540-1623), John Bull (1562/3-1628) et Orlando Gibbons (1583-1625).

Les manuscrits pour clavier conservés jusqu'à cette date le sont pour la plupart à la British Library de Londres, à commencer par le *Royal Appendix 58* (copié vers 1540) et *l'Additional ms 60577*, où l'on trouve sous la plume de Hugh Aston (c. 1485-1558) les tout premiers exemples de *grounds* pour clavier, ainsi que des transcriptions de danses d'origine continentale.



L'Additional 29996, copié à partir de 1548 environ, contient quant à lui les œuvres des organistes Thomas Preston (mort vers 1560) et John Redford (mort en 1547).

L'œuvre de John Redford nous est également transmise par le *Mulliner Book*, toujours à la British Library (*Add. ms 30513*), et copié dans les années 1558-1564 par Thomas Mulliner (c. 1490-c. 1580, à la fois poète, dramaturge et *virginal player*) : un volume qui contient entre autres les premiers exemples de *Pavane* et de *Fancy* destinés au clavier, deux œuvres attribuées à un certain « Master Newmann ».



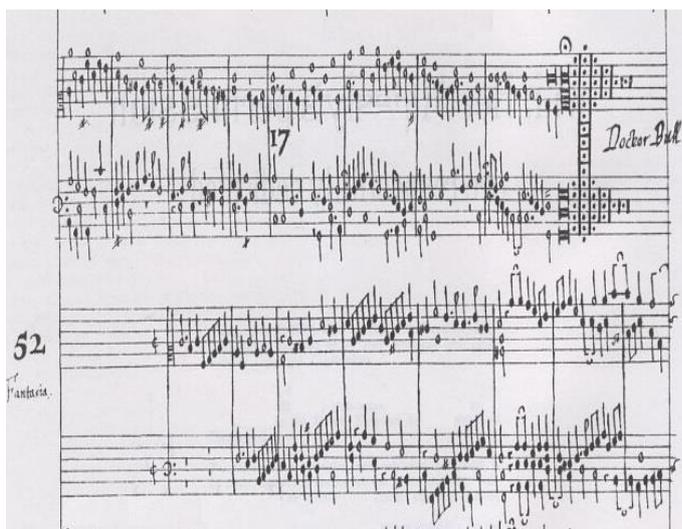
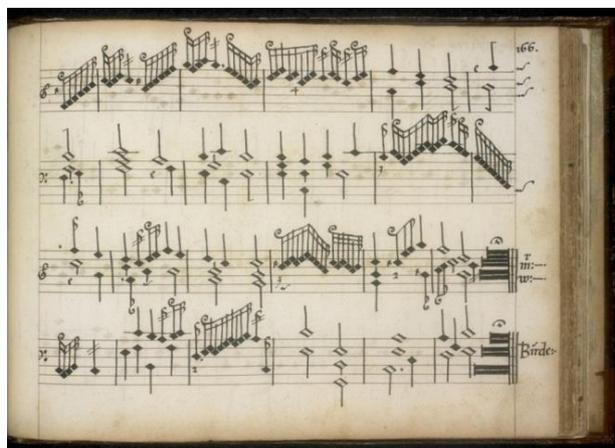
Synthèses stylistiques

Trois grands manuscrits anglais de musique pour clavier viennent clore ce panorama.



Le premier recueil, celui qu'on appelle le *Dubliner Virginal Manuscript*, a été apporté à Dublin par l'Archevêque d'Irlande James Ussher, lors de la constitution du fonds manuscrit de la bibliothèque du Trinity College de Dublin, dont il porte la cote *ms G. 109*, couplé au *Dallis Lute Book*. Ce manuscrit porte lui aussi la marque de l'influence de la musique de danse continentale, à une période où de nombreux réfugiés fuyant les guerres de Hollande s'installent en Angleterre, après l'accession au trône d'Elizabeth.

Le second de ces recueils, un chef-d'œuvre tant par sa forme que par son contenu, entièrement constitué d'œuvres de William Byrd, *My Ladye Nevells Booke*, a été réalisé en 1591 par le calligraphe John Baldwin sous la direction de Byrd lui-même ; il est resté longtemps conservé à Eridge Castle dans le Sussex, avant d'entrer en 2006 à la British Library (*ms mus. 1591*).



Enfin, le célèbre *Fitzwilliam Virginal Book*, toujours conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge (*mus. ms 32 G. 29*) : deux cent vingt folios offrant deux-cent quatre-vingt-dix-sept pièces de compositeurs originaires soit d'Angleterre, comme Giles Farnaby (c. 1563-1640), Peter Philips (1560/61-1628), ou les trois *famous masters* précédemment cités (Byrd, Bull et Gibbons) ; soit des Flandres, comme Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621).

Les liens historiques et culturels entre Londres, les Flandres et le Nord de la France transparaissent également dans le répertoire du manuscrit de Suzanne van Soldt (Brit. Mus. *Add. 29485*), compilé vers 1599.

2. Les domaines des claviéristes

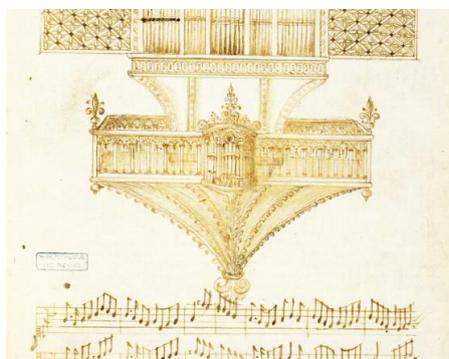
Après ce bref panoramique, opérons à présent une sorte de zoom (un peu comme sur *Google Maps...*), pour nous focaliser sur des lieux de performance au clavier, des espaces de vie historiquement concernés par les répertoires que nous avons évoqués.

Tels lieux, telles pratiques...

Laissons de côté les solennités officielles exceptionnelles (comme cette procession pour le couronnement de Maximilien, où figuraient sur un char l'organiste Paul Hofhaimer et son instrument) et distinguons trois types d'espaces mieux documentés :

- l'église, qui fait vivre organistes, facteurs d'instruments, éditeurs de musique... ;
- les espaces domestiques, où sont favorisés les « bas » instruments (principalement les cordes pincées) en accompagnement de la voix, et où l'imaginaire musical sollicité est imprégné des « lieux communs » de la poésie de Pétrarque ;
- enfin, les cénacles, académies, universités, collections, bibliothèques et lieux de conservation divers que nous cités dans le précédent chapitre.

On balaye ainsi du regard trois types de lieux, en allant du plus sonore (l'église), au plus silencieux (le lieu d'étude).

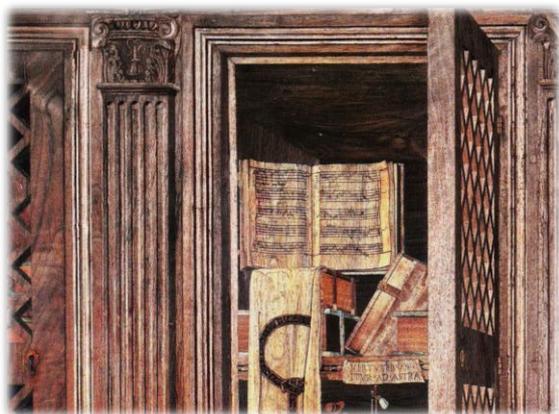


À l'église, on pratique régulièrement, à côté des tous les genres propres aux fêtes, la messe *alternatim* ou *missa ad organum*, où un verset sur deux n'est plus chanté, mais pris en charge par l'orgue ; une pratique attestée dès le XIII^e siècle en Espagne, et que l'on retrouve dans le *Codex Faenza*, puis dans les publications à destination liturgique d'Attaignant, Girolamo Cavazzoni, ou Claudio Merulo.

Les espaces domestiques ont ceci de commun avec les tribunes d'orgue (*ci-dessus*, celles de Reims dessinées par Jacques Cellier) qu'ils sont parfois, comme sur cette fresque de la villa Buonconsiglio (*ci-contre*), entourés d'une balustrade d'où l'on risque de tomber... C'est si vrai qu'un des lieux de prédilection de la pratique musicale en Italie est la *loggia* ou la *loggetta*, telle celle évoquée par Anton



Francesco Doni, collectionneur de *ricercari* et admirateur de Pétrarque, dans son ouvrage de 1566 sur les villas de villégiature (*Le Ville*) : « [Cette *loggetta*] est appelée Apolline, pour la raison que s’y réunissent les jeunes du pays, et y jouent du clavecin, de la viole, du luth, de la flûte, d’autres chantent, et d’autres encore discutent de divers sujets. C’est là que toutes ces heures chaudes ennuyeuses se passent en exercices vertueux (*in virtuoso essercizio*) ; échecs, jeux de table, trou-madame, et autres jeux honnêtes et plaisants n’y manquent pas. »⁴ Lieux de sociabilité et de « virtuosité », c’est donc à ces espaces domestiques que sont dédiés les formes de la diminution et de la variation, sur chanson ou sur basse-danse.



Enfin, dans les lieux d’étude, comme les cénacles évoqués par Doni, ou le *studiolo* d’Urbino (dont voici l’un des panneaux dessinés par Maiano), des genres comme la *fantasia* ou le *ricercar*, souvent publiés « *per organo et altri sorti di strumenti* », y sont autant (voire plus) des objets de spéculation que de pratique. Sur les boiseries du *studiolo* d’Isabelle d’Este à Mantoue figure même la devise du silence, sous forme de cryptogramme musical...

Réduction et amplification

Du silence du lieu d’étude à la solennité de l’église, en passant par la virtuosité des espaces domestiques, c’est finalement partout le même double mouvement qui s’opère dans le passage d’une pratique collective à une pratique soliste de la polyphonie, mouvement à la fois de *réduction* et d’*amplification*, que le tableau de la page suivante tente de synthétiser.

Ce double mouvement, impliqué par le « déménagement » de la polyphonie vocale au clavier, est bien résumé par Hans Buchner, dans son *Fundamentum*, quand il donne des règles pour « transférer » la structure contrapuntique d’une polyphonie préexistante vers une notation en tablature. Cette « réduction » constitue le préalable à une seconde étape qui est celle, nous dit-il, de l’« ajout de *colores* », c’est-à-dire de tous les procédés compensatoires de l’ornementation écrite ou non écrite, réalisée soit au moment de la rédaction, soit pendant la performance musicale elle-même, l’*actio* rhétorique.

⁴ « Questa [loggetta] è chiamata Apolline, con ciò sia che in quella si adunano i giovani della terra, e qual suona di clavecembalo, qual di viola, tal di liuto, certi di flauto, altri cantano e altri di diverse cose ragionano, onde tutte quelle ore calde noiose in virtuoso essercizio si dispensano, scacchi, tavole, trucco et altri onesti e dilettevoli giochi non vi mancano. » (*Le Ville*, p. 3337)

<i>Réduction...</i>	<i>Amplification...</i>
<p>de l'espace sonore (« bas » instruments : épinettes, clavecins...) >> développement des résonances instrumentales et du style brisé</p>	<p>des possibilités de registration (orgue : séparation des jeux du <i>Blockwerk</i> vers 1500) >> développement de l'hétérophonie</p>
<p>du nombre d'interprètes >> figure du soliste</p>	<p>de la possibilité de varier la texture, le nombre de voix >> recours à la triade harmonique</p>
<p>de la quantité de supports nécessaires, et de leurs formats (principe d'économie) >> partitions <i>per cantare e sonare sopra organi et altri strumenti</i></p>	<p>de la diversité, du nombre et de la richesse des publications (principe de compétition) >> <i>imitatio, aemulatio</i> entre auteurs</p>
<p>des possibilités dynamiques (cordes pincées ou tuyaux) >> développement de claviers « expressifs » (<i>organetto</i>, clavicorde, <i>Geigenwerk</i>...)</p>	<p>de la variabilité rythmique (divisions, syncopes...) >> usages de la dissonance (<i>transita, falsas, durezze e ligature, cross-relations</i>...)</p>
<p>de la précision d'intonation (sons fixes, tempérament) >> tentatives de construire un <i>instrumento perfetto</i> (<i>archicembalo</i>, harpes doubles et triples...)</p>	<p>du recours à des signes explicites pour la <i>musica ficta</i> et les ornements >> évolution de la notation</p>
<p>>> techniques de la mise en tablature <i>reductio</i> (Burmeister)</p>	<p>>> techniques de l'ornementation <i>coloratures</i> (Burmeister)</p>

Procédés parallèles

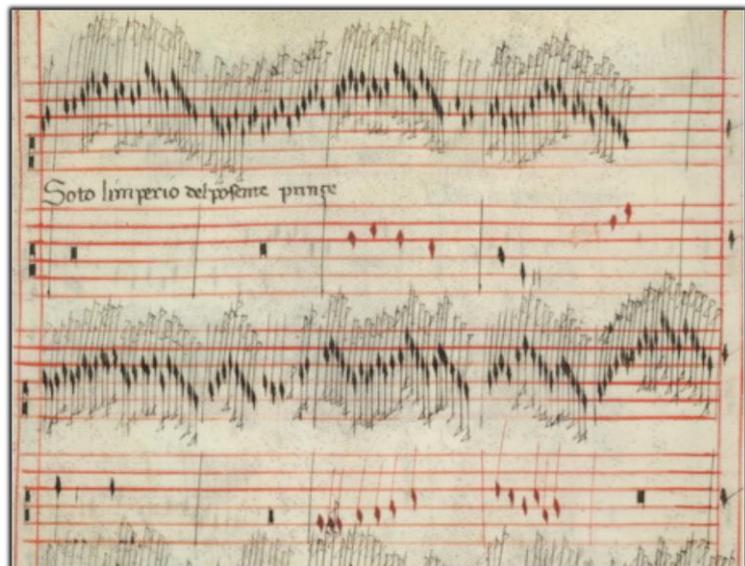
La première étape, celle du transfert, est analogue dans l'art pictural au dessin d'après modèle, avec l'usage fréquent à la Renaissance de la *camera oscura* : voyez ici comment la basilique Santa Maria del Fiore à Florence se trouve reflétée en réduction et à l'envers, sur une toile de petites dimensions, grâce à un système de lentilles optiques.



La seconde étape correspond quant à elle à celle de l'ajout de couleur, de même que les fresques de Vasari viennent recouvrir de leur coloris l'intérieur du même dôme de Florence (*ci-contre*).

Or, ce double mouvement, avec ses analogies visuelles, nous le rencontrons déjà dans le *Codex Faenza*, au début du XV^e siècle.

Voici par exemple la version réduite à deux voix du madrigal originellement à trois voix de Jacopo da Bologna, « *Soto l'imperio del possente prinçe* » : le *contratenor* y est absorbé alternativement par le *tenor* et par le *cantus*, mais cette réduction s'opère dans une efflorescence sauvage de figures en tous genres, que les siècles suivants s'efforceront de recenser, de classifier et de cultiver...



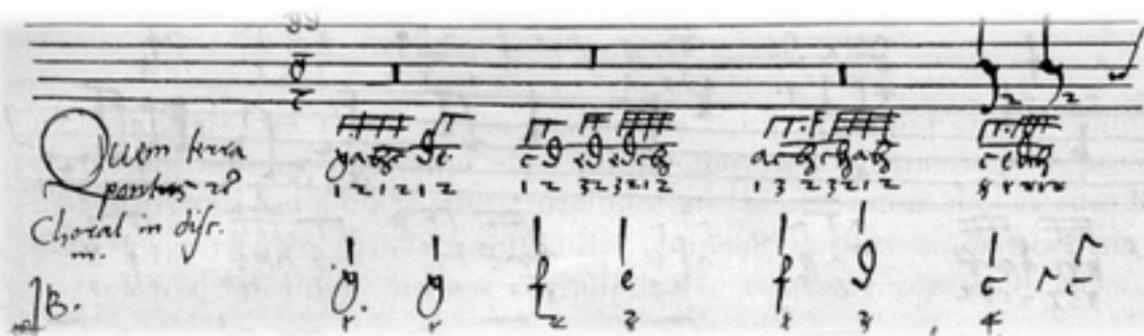
Or, l'art de l'enluminure, modèle absolu d'ornementation en Occident (du moins avant la redécouverte au XV^e siècle des peintures murales de la *Domus aurea*), fournit lui aussi son lot de formes naturelles et spontanées, comme dans ce Graduel de l'école de Sienne (*ci-contre*), contemporain du *Codex Faenza*. Mieux encore, les discours des musiciens eux-mêmes, quand ils évoquent leur art, le font souvent en des termes que l'on peut qualifier de « vitalistes ». Gonzalo de Baena, entre autres, utilise ce « lieu commun » dans la préface de son recueil de 1540, dessinant une analogie entre l'interprétation des ornements au clavier (*quiebros, redobles*) et les éléments naturels : ils sont comme « la voix de la feuille sur l'arbre », dit-il, ou « le sable profond de la mer »⁵.



Ces conditions de la pratique instrumentale sont génératrices de formes et de genres, et au plus haut point dans le prélude et la *toccata*. Murray Bradshaw a ainsi montré comment les *toccatte* et *intonationi* de Claudio Merulo et d'Andrea Gabrieli amplifiaient, sur le modèle des *fabordones* espagnols, de simples formules de tons psalmodiques avec leurs cadences (voir *ci-contre* un extrait des *Passaggi* de Bovicelli) : la trame de la formule modale, à la fois imperceptible et silencieusement présente derrière l'ornementation, Murray Bradshaw la dénomme « *cantus firmus* idéal ».

Compétences et rivalités

Tout à la fois spontanée et laborieuse, organique et artificielle, l'ornementation est avant tout digitale, donc affaire de pratique.

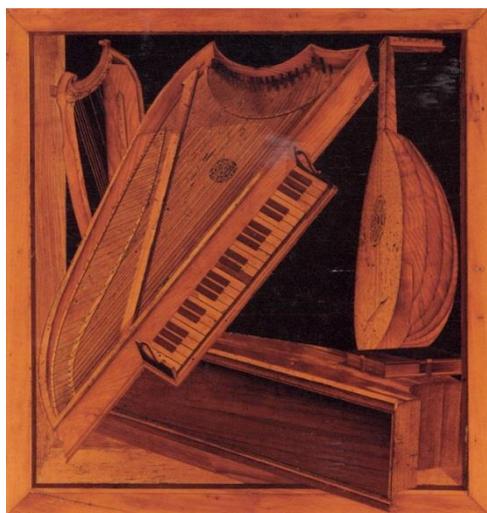


⁵ « El perfecto de la boz del hombre, del animal, de la foja en el arbol ; el arena profundo del mar ; como formando y entonando en cada qual de sus quiebros y redobles ; atestiguan una sola cosa alta maravillosa. » (Gonzalo de Baena, *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisbonne, 1540, Prologo)

3. Excursion sur le Parnasse

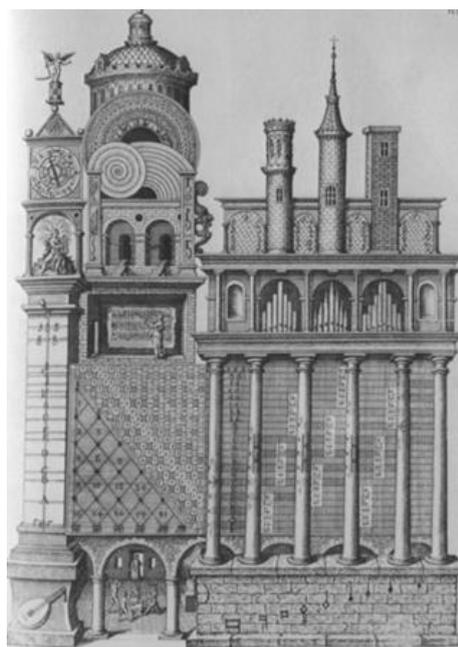
Après le panoramique sur les claviéristes européens, après le zoom sur les lieux de pratique du clavier et sur ses conditions, j'aimerais à présent vous faire chausser des Google Glass pour vous faire percevoir des espaces virtuels, c'est-à-dire des « lieux » au sens rhétorique du terme. Objets propres de la *topique*, ces lieux se trouvent ainsi intégrés à la topographie que nous avons dressée, en vertu de phénomènes multiples d'emboîtements et d'échos.

Exempla, memoria, fantasia



Ainsi, dans ces nombreuses collections, ces bibliothèques, ces cabinets de curiosités que nous avons évoqués, comme le *studiolo* d'Urbino (*ci-contre*), vous trouverez des séries de volumes, comportant à leur tour des listes d'exemples musicaux : exemples d'organisation d'un *cantus* fleuri par-dessus un *tenor* dans les *fundamenta* du XV^e siècle ; exemples de contrepoint ou de *falsobordon* dans les manuels de *canto llano* et *canto de organo* ; exemples innombrables de diminutions sur intervalles mélodiques ou sur cadences dans les traités consacrés à cet art au XVI^e siècle ; exemples d'inventions mélodiques sur un schéma prosodique chez Francisco de Salinas... Or, tout cela est offert non seulement à la faculté de reproduction et d'imitation du lecteur, mais aussi à sa capacité à mémoriser ces objets, et à les combiner en temps voulu, que ce soit au moment de la composition ou de l'action musicale improvisée.

La mémorisation, et en particulier sous sa forme visuelle, relève depuis l'Antiquité de techniques particulières et largement éprouvées. La Renaissance voit d'ailleurs remis d'actualité les traités concernant l'« Art de la mémoire ». Cette mnémotechnique consiste à visualiser une architecture (comme ce *Templum musicae* imaginé en 1619 par Robert Fludd, *ci-contre*) avec tous ses recoins, tous ses « lieux » (ses « *loci* », ses « *topoi* ») pour y placer mentalement les *images* de ce dont on veut se souvenir. Quant à la faculté de mobiliser ces souvenirs en parcourant son palais de mémoire, et de combiner entre elles les images, c'est ce qu'on appelle la *fantasia*, ou l'imagination. Or, comme le suggèrent les traités de Juan Bermudo ou Tomás de Sancta María, cet *ars memoriae* aurait fourni ses procédés et son



lexique au genre de la *fantasia* instrumentale soliste et à ses avatars (*ricercar, tiento...*). Mieux encore, selon Stefano Lorenzetti, cet art constituerait un modèle pour toutes les pratiques d'improvisation et d'ornementation instrumentale à la Renaissance : faire de la musique, c'est se ressouvenir. « *Douce mémoire* » dit la chanson de François I^{er} et Pierre Sandrin...

Fleurs musicales et lieux poétiques

Dans cette même bibliothèque, à côté des volumes d'exemples que nous venons d'évoquer, vous trouverez également des recueils de pièces soigneusement écrites pour le clavier ou le luth par les meilleurs auteurs, des recueils dont le titre évoque bien souvent un autre genre d'espace imaginaire : le jardin.

Voici par exemple le frontispice d'une célèbre publication pour le luth de Pierre Phalèse (nommé comme « *collectore* »), l'*Hortus musarum* de 1552 :



Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis quibusque autoribus

... avec un résumé de son contenu :

*Et primo ordine continentur [automata], quae Fantasiae dicuntur,
 Deinde cantica quatuor vocum
 Post, carmina grauiora, quae Muteta appellantur, [etc.]
 Denum addita sunt carmina longe elegantissima [etc.]*

Voilà donc une « collection » de genres les plus divers (fantaisies ou « *automata* », chansons polyphoniques, motets...), composés par les auteurs les plus inspirés (« *ex optimis... autoribus* »), réunis en un jardin musical, un « jardin des Muses », et destinés à l'instrument soliste (en l'occurrence, le luth). De quoi s'agit-il ? Non seulement d'un lieu où l'on « sélectionne » les plus belles « fleurs » (et nous re-

trouvons là le lexique renaissant de l'ornementation, lié au thème de la collection hétéroclite : palais de mémoire ou cabinet de curiosité), mais aussi d'un lieu où la mémoire se colore affectivement, en renvoyant nostalgiquement à d'autres lieux.

Sur l'un des murs de la salle (si vous êtes dans le *studiolo* rêvé par Isabelle d'Este à Mantoue), trône justement la représentation du Parnasse par Andrea Mantegna : un paysage idyllique où danse la procession des Muses, et où coule l'eau de la source de l'inspiration (de la *furor*), la source d'Hippocrène, celle qui a jailli d'un coup de talon de Pégase.⁶ Cette *fons musarum* (fontaine des muses) se retrouvera également dans de nombreux frontispices de recueils ou traités musicaux.⁷



Mais le Parnasse est aussi par excellence le « lieu charmant », le lieu bucolique, le *locus amoenus* de la topique classique : celui dont l'aristocratie va retrouver la mémoire dans le cadre idyllique des palais de villégiature, les « *podere di spasso* ». Comme dans ce *Concert instrumental* de l'école de Brescia, le *locus amoenus*, à la fois champêtre et aquatique, est autant éloigné de la ville elle-même, que de son opposé radical, le *locus horridus*, le lieu sauvage et menaçant des forêts et des rochers. C'est à nouveau Anton Francesco Doni

⁶ Guillaume Budé, *De studio literarum* (1532) : « La merveilleuse puissance d'expression qui ruisselle de la source inépuisable et surabondante de la sagesse, et à sa suite, les ressources immenses et variées de l'éloquence (lesquelles étendent bien loin en tous sens – à supposer qu'on en pût tracer le contour – les frontières de leur juridiction et de leur pouvoir) sont partie intégrante de ce cycle complet des disciplines dont nous venons de parler. Ce cycle, les grands esprits d'autrefois, ou plutôt les Héros de la nation des Lettres, le parcouraient couramment, sinon d'une seule haleine, ou de deux, mais tout de même en un effort continu, et sans désespérer. Et il nous est suggéré par certains motifs de très anciennes fables, tels que la baguette d'or de Mercure, l'égide de Minerve, et enfin le chant des Muses, et de Calliope surtout, leur coryphée, [« celle qui marche la première »], comme dit Hésiode [*Théogonie*, v. 79]. En effet, leur danse sur les monts solitaires, à l'écart des prêtres, et l'espèce de ronde qu'elles forment en se passant une corde de main en main, signifient avant tout [...] l'harmonie des sciences et la parenté de leurs études. » (*Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, p. 192)

⁷ Voir par exemple la dernière page du traité de Claudio Sebastian, *Bellum musicale* (1563).

qui nous le précise, à propos de la villa de Novale : « C'est cette propriété-là qui convient aux doctes, telle que se la choisissent les lettrés, et elle doit être distante d'une demi-journée de la ville, pas davantage, et ne pas avoir en tout quelque chose de sauvage (*salvatico*), mais plutôt mélangé (*misto*)... »⁸

On le voit, les lieux domestiques (le *studiolo*, la villa...), mythiques (le Parnasse), imaginaires (les salles du palais de mémoire), poétiques (*locus amoenus*...) et bien sûr purement musicaux (diminutions, formules contrapuntiques, cadences...) entrent en résonance et se combinent à loisir lorsqu'un musicien de la Renaissance commence à jouer. Mais l'espace où il intervient est déjà fortement poétisé.

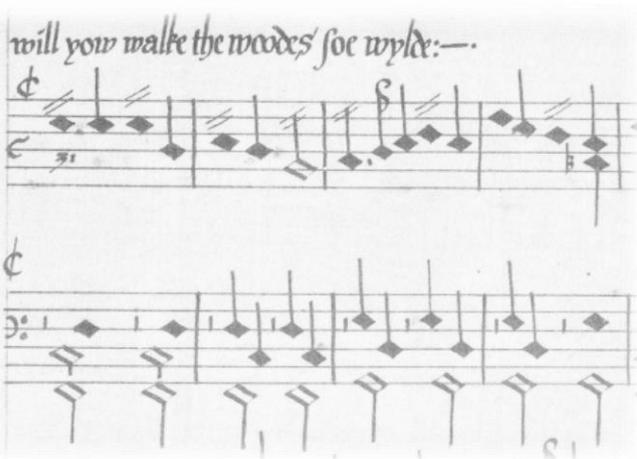
Les lieux secrets de la guérison mélancolique

En effet, quelque chose manque toujours. Depuis que Pétrarque a, dans son *Canzoniere* que tous connaissent à la Renaissance, rendu les larmes agréables et le printemps triste, la communion avec le *locus amoenus* est brisée ; mieux, c'est au lieu désolé, au *locus horridus* (et dans les bois de préférence) qu'on ira chercher de la consolation en clamant son désarroi. De nombreuses chansons souvent transcrites au luth et au clavier ne disent pas autre chose : faire de la musique à la Renaissance, c'est certes se souvenir, mais aussi « oublier qu'il faut oublier », et se faisant, s'oublier soi-même. C'est ainsi que nos musiciens de la villa de Novale pourraient aussi bien chanter leur *malinconia* à travers une *frottola* de Tromboncino, qui dit :

*Per dolor mi bagno il viso
D'un liquor soave tanto...*

... qu'en reprenant telle chanson de Claudin de Sermisy :

*Au joly boys, en l'ombre d'ung soucy,
M'y fault aller pour passer ma tristesse...*



Ou encore, comme l'étoile de Saturne brille aussi en Angleterre, ils entonneront cette ballade, dont Byrd entre autres a tiré une série de variations (*ci-contre*) :

*Shall I walk the woods so wild,
Wanderin, wandring here and
there
As I was once full sore beguil'd,
Alas ! For love I die with woe...*

⁸ «Questo e il podere che fa per i dotti, di questa maniera se lo eleggono i letterati, e vuole essere una mezza giornata, e non piu, lontano dalla citta, e non avere in tutto in tutto dal salvatico, ma misto.» (*Le Ville*, p. 3335).

Que de délectations leur offre l'élégie ! Telle était justement la vertu cathartique de la musique pour l'humanisme chrétien : c'est David jouant de la cithare au roi Saül pour chasser de lui le « mauvais esprit »⁹.

Or, ce thème de la « guérison mélancolique », repéré dans les arts visuels par Klíbanky et Panofsky comme dérivé de la théorie des humeurs, trouvera son expression la plus élaborée dans la musique anglaise de la fin du XVI^e siècle, et en particulier dans la pavane instrumentale. Certes, la chanson « *Flow my tears* » de John Dowland, support mémoriel à une multiplicité de variantes (les *Pavana Lacrymae*), dépeint la même ambivalence affective que la *frottola* « *Per dolor mi bagno il viso* » citée ci-dessus, et qui la précède de plusieurs dizaines d'années ; les deux pièces, y compris dans leurs versions pour clavier respectives, offrent même de nombreuses analogies formelles ; mais la synthèse esthétique qui s'opère dans les répertoires anglais de la fin de la Renaissance amplifie, radicalise le contenu du message.

Dans la Pavane (voir *ci-dessous* le début d'une pavane de Gibbons, dans le *Parthenia*), les recherches musicales des virginalistes aboutissent en effet à une alliance exceptionnelle entre la mémoire contrapuntique, formulaire, ornementale de la *fantasia*¹⁰, la mémoire harmonico-rythmique des *diferencias* et des danses, et la mémoire poétique, mélancolique, expressive des *frottole* et madrigaux pétrarquaisants, à travers le travail sur la coloration modale et l'usage étendu de figures poético-musicales. Les théoriciens de l'âge baroque n'auront qu'à faire le tri parmi ces « lieux » d'invention pour établir un catalogue systématique de procédés rhétoriques. On le voit, l'avènement de la musique soliste instrumentale à la Renaissance coïncide avec une théâtralisation des affects, qui aura des répercussions sur tout l'avenir de la musique occidentale.



⁹ Ancien Testament, Premier livre de Samuel, XVI, 14-23 : « Ainsi, chaque fois que l'esprit de Dieu assaillait Saül, David prenait la cithare et il en jouait. C'était une détente pour Saül. Il allait mieux et le mauvais esprit s'écartait de lui » (verset 23, traduction de l'École biblique de Jérusalem).

¹⁰ Thomas Morley (*A Plain and Easy Introduction...*, 1597) : « In [the pavan] you may not so much insist in following the point as in a fantasia, but it shall be enough to touch it once and so away to some close. »

Bibliographie

Anthologie des humanistes européens de la Renaissance (éd. Jean-Claude Margolin), Gallimard, Paris, 2007.

APPEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, 1953 (4^e édition).

-, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Bärenreiter, Kassel, 1967 (= *The History of Keyboard Music to 1700*, Indiana University Press, 1972).

BRADSHAW, Murray C., *The origin of the toccata*, American Institute of Musicology, Middelton, 1972.

BRUNON, Hervé, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Thèse doctorale, Université Paris I, 2001.

-, « Locus secretus : topique et topophilie », in *Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura*, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, Trévis, 2009, p. 41-55.

BURMEISTER, Joachim, *Musica poetica (1606) augmentée des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae (1599) et de Musica autoschédiastikè (1601)*, Agathe Sueur et Pascal Dubreuil (éd.), Mardaga, Wavre, 2007.

DONI, Anton Francesco, *Dialogo della musica*, Girolamo Scotto, Venise, 1544.

-, *Le Ville*, Alessandro Benacci, Bologne, 1566.

GÖLLNER, Theodor, « Instrumental Spielformen und vokale Verzierungen im 16. Jahrhundert », *Anuario musical*, n° 56 (2001), p. 47-59.

Guide de la musique de la Renaissance, Fayard, Paris, 2011.

HEARTZ, Daniel, « Les styles instrumentaux de la Renaissance », in *La Musique instrumentale de la Renaissance*, CNRS, Paris, 1955, p. 61-84.

JACQUOT, Jean, « Sur quelques formes de la musique de clavier élisabéthaine (d'après des oeuvres inédites de John Bull) », in *La Musique instrumentale de la Renaissance*, CNRS, Paris, 1955, p. 241-258.

KÄMPER, Dietrich, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Böhlau, Cologne, 1970.

KASTNER, Macario Santiago, « Rapports entre Schlick et Cabezón », in *La Musique instrumentale de la Renaissance*, CNRS, Paris, 1955, p. 217-224.

-, « Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla », *Anuario Musical*, vol. XXVIII-XXIX, Barcelone, 1976, p. 11-86.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Thomas Nelson and Sons, Cambridge, 1964.

KRUGER, Daleen, « Organ improvisation in german fundamenta of the 15th century », *New Sound* n° 32, 2003, p. 35-51.

LINDLEY, Mark, « Ammerbach's 1583 Exercices », *The English Harpsichord Magazine*, vol. 3, n° 4, 1983.

LORENZETTI, Stefano, « Figure e luoghi di memoria nel pensiero e nella pratica musicale », in *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, Leo S. Olschlei, Florence, 2009, p. 99-150.

MARIN CORBÍ, Fernando, « Figuras, gesto, afecto y retórica en la música », *Nassarre*, vol. XXIII, Zaragoza, 2007, p. 11-52.

MEMELSDORFF, Pedro (éd.), *The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*, LIM, Lucca, 2012.

MESQUITA DE OLIVEIRA, Filipe, « Contributo ao estudo das obras para tecla atribuídas a António Carreira, “O Velho” », Universidade de Évora-UnIMeM/FCT, 2012.

-, « The Recomposition of Buus'(1547) Ricercari from his *Libro primo...* in Manuscript P-Cug MM 242 and the Didactic Processes of the Friars of the Santa Cruz Monastery of Coimbra », *History Research*, vol. 3, n° 6, 2013, p. 423-440.

MEYER, Christian, « La condition de la musique instrumentale : essai sur le développement de l'art soliste à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance (vers 1450-1538) », in *Instruments et musique instrumentale*, CNRS, Paris, 1986.

MORLEY, Thomas, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, Peter Short, Londres, 1597.

NEWCOMB, Anthony (éd.), *The Ricercars of the Bourdeney Codex*, A-R Editions, Madison, 1991 (Préface).

PUTTENHAM, George, *The arte of english poesie. Contriued into three bookes: the first of poets and poesie, the second of proportion, the third of ornament*, Richard Field, Londres, 1589.

SLIM, H. Colin, (éd.), *Musica nova...*, University of Chicago Press, Chicago, 1964 (Préface).

WALLNER, Bertha Antonia (éd.), *Das Buxheimer Ogrlebuch*, Kassel, 1955 (Postface, « Das Buxheimer Orgelbuch und seine Herkunft aus dem Kreise Konrad Paumanns in München »).

WARD, John, « Les sources de la musique pour le clavier en Angleterre », in *La Musique instrumentale de la Renaissance*, CNRS, Paris, 1955, p. 225-236.

YATES, Frances A., *The Art of Memory*, University of Chicago Press, Chicago, 1966.