UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS – ED 520

ACCRA (Approches Contemporains de la Création et de la Réflexion Artistiques) UR 3402

THÈSE présentée par :

Parsival Alejandro CASTRO MEJÍA

soutenue le : **13 décembre 2022**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Musicologie

L'œuvre pour chitarrone solo de G.G. Kapsperger (1580-1651) :

Problèmes d'interprétation et de réception

THÈSE dirigée par :
M. Alessandro ARBO Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :
M. Victor COELHO Professeur, Boston University
M. Jean-Paul MONTAGNIER Professeur, Université de Lorraine

AUTRES MEMBRES DU JURY :
Mme. Théodora PSYCHOYOU Maîtresse de conférences HDR, Sorbonne Université

A Diana Mejía, mi madre
A Parsival Castro, mi padre

REMERCIEMENTS

Je voudrais adresser mes profonds remerciements à toutes les personnes qui ont rendu possible ce travail de recherche. À mon directeur de thèse, le professeur Alessandro Arbo, pour ses conseils, remarques et encouragements tout du long ce processus ; au professeur Victor Coelho, pour nos multiples échanges, ses relectures, ses conseils et ses commentaires avisés, ainsi que pour avoir mis à ma disposition certaines copies des sources, difficiles d'accès ; à mon maître de luth, Hopkinson Smith, pour toute sa générosité musicale et son inspirante quête éternelle de la beauté. Merci à Giulliano Chiello, qui m'a offert sa traduction en français de *L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne* ; à Elam Rotem et Orí Harmelin, pour nos échanges autour du chitarrone.

Je voudrais également témoigner toute ma gratitude aux personnes qui ont accepté de passer d'innombrables heures à relire, corriger et commenter ce travail à ses différents stades : Audrey Munsch, qui a eu beaucoup de patience lors de la correction des esquisses, parfois labyrinthiques, sans avoir une vue d'ensemble ; Joëlle Merlant, qui m'a aidé, depuis plusieurs années, à mettre en forme ma pensée ; Françoise Compain, qui a fait une minutieuse lecture finale, au point de pénétrer les mystères des tablatures pour théorbe, et m'a aidé à reformuler plus efficacement mes idées. Merci à Claude Seube pour sa relecture ; à Irina Stanova, Marie-Reine Demollière et Philippe Bringel pour leurs traductions et corrections d'autres textes, qui m'ont permis de présenter des travaux liés à mon domaine de recherche lors des colloques et autres manifestations académiques ; à Vincent Bernhardt, Sue-Ying Koang, Cécile Véber et Vincent Kibildis pour leurs ponctuelles mais très précises remarques. Merci à ceux qui m'ont offert leur concours pour différents aspects de l'élaboration de la thèse : Thomas Vandevenne, Juan David Barrera, Sergio Castro, Agni Castro, Marine Mairet, Carine De Bortoli, Claire Piganiol, Simone Corti, Asuya Nomura ; merci également à ceux qui, plus en retrait, m'ont fait sentir chaleureusement leur soutien : Flore Seube, Clémence Comte, Aniella Zins, Alberto Amezquita, Gabriel Castro, Joha Mieles, Itamar Rodríguez et Johanne Maitre. Finalement, je voudrais remercier tout particulièrement mes parents, Parsival Castro Pita et Diana Mejia, sans qui rien n'aurait été possible, pour leur amour et leur soutien inconditionnel.

AVERTISSEMENT

Manuscrits : Pour alléger le texte, nous nous référons aux manuscrits cités d'après les abréviations employées couramment dans la littérature académique. Les références complètes se trouvent dans la bibliographie de ce travail. Pour faciliter l'identification des sources, lorsque l'abréviation inclut le nom d'une ville, il n'a pas été francisé ; nous suivons donc la nomenclature employée dans le catalogue de sources manuscrites pour luth du 17e siècle, effectué par Victor Coelho[1].

Exemples musicaux : Les illustrations sont numérotées par chapitre. Dans certains exemples, nous donnons à la fois la référence de la source d'origine et l'équivalence avec une édition moderne d'autorité (facsimilé ou transcription). Pour les publications de Kapsperger, nous employons, dans les illustrations, les abréviations suivantes :

- *Chitarrone 1 = Libro primo d'intavolatura di Chitarone* [sic]
- *Lauto 1 = Libro primo d'intavolatura di Lauto*
- *Chitarrone 3 = Libro terzo d'intavolatura di Chitarone*
- *Chitarrone 4 = Libro quarto d'intavolatura di Chitarone*

Pour les publications de Salomone Rossi, Bellerofonte Castaldi et Alessandro Piccinini citées dans ce travail, nous utilisons respectivement les abréviations suivantes :

- S. Rossi, *Madrigaux 1 = Il primo libro de madrigali a cinque voci*
- B. Castaldi, *Capricci = Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie*
- A. Piccinini, *Libro Primo = Intavolatura di Liuto, et di chitarrone, libro primo*

Les références complètes se trouvent dans la bibliographie de ce travail.

Notes en pied de page : Les notes sont numérotées par chapitre. Sauf indication contraire, les renvois vers une note concernent le chapitre en cours. Si ce n'est pas le cas, le numéro du chapitre sera précisé.

Mesure/casella : De manière général, nous privilégions l'utilisation du terme moderne « mesure ». Cependant, lorsque les barres de mesures ne sont pas placées régulièrement, ou lorsqu'elles correspondent à des mesures trop longues, nous utilisons le terme historique « casella » (pluriel : caselle).

Registres : Nous adoptons la convention française, où « *do*^{3} » correspond au *do* central du piano.

Tonalité : Pour exposer efficacement nos idées, nous utilisons parfois le terme « tonalité » pour nous référer à l'accord de résolution d'une cadence parfaite ou à une section qui finit par la cadence en question. L'utilisation de ce terme ne sous-entend pas une conception tonale des œuvres.

[1] Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, xxix+711 p.

Transcriptions : Face aux problèmes que comportent les différents systèmes de transcriptions et à la difficulté de « traduire » une tablature pour chitarrone en notation moderne, nous avons renoncé volontairement à suivre un protocole uniforme. Plutôt que de nous tenir rigidement à une seule méthode qui ne serait pas toujours la plus appropriée, nous avons préféré de choisir, au cas par cas, celle qui permettait d'illustrer nos propos le plus efficacement possible.

Pour faciliter la comparaison des positions analogues au luth et au chitarrone, nous avons parfois choisi de transcrire les tablatures de luth en imaginant un accord en *la*. Dans ces cas, elles comportent la mention « transcription : luth en *la* ».

Termes techniques employés

Accord brisé : Un accord dont les notes ne sont pas produites simultanément, mais par étapes et sans ordre préétabli. De ce fait, il peut être considéré comme une sorte spécifique d'arpège[2]. En général, au moins une partie de l'accord est exécutée simultanément, tandis que les autres notes sont décalées (avant ou après).

Accord Rentrant/cordes avalées : Au théorbe, les deux premiers chœurs (qui auraient dû être les plus aigus) sont accordés à l'octave grave ; cette caractéristique est connue sous l'appellation de « cordes avalées » ou « accord rentrant ». Ces deux expressions sont expliquées plus en détail au chapitre 2.1.

Arpège figuré : D'après Michel de Saint-Lambert[3], c'est un arpège qui contient des notes étrangères à l'harmonie.

Campanela : Technique qui distribue les notes d'une gamme sur plusieurs cordes, permettant une grande vitesse d'exécution et produisant un effet des résonances difficile à obtenir sans l'accord rentrant. L'effet produit est typique des instruments à cordes avalées comme la guitare baroque et le chitarrone. Cette technique est expliquée plus en détail au chapitre 5.1.

Cordes/chœurs : Les instruments à cordes pincées peuvent être montés avec des cordes simples ou avec des cordes doubles (accordées à l'unisson ou à l'octave selon les cas). Le terme « chœur » fait référence à ces groupements de cordes. Ainsi, le luth Renaissance « à 7 chœurs » comporte souvent une corde simple et six cordes doubles, ce qui fait 13 cordes en tout.

Petit jeu/grand jeu : Le « petit jeu » désigne les cordes qui se trouvent sur la touche et dont le son peut être modifié par la main gauche ; le « grand jeu » désigne les cordes les plus longues, qui se trouvent en dehors de la touche de l'instrument et qui sont jouées « à vide » par la main droite.

[2] Robert Donington, « Broken chord » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
[3] Michel de Saint-Lambert, *Les principes du clavecin. Contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier*, Paris, Christophe Ballard, 1702, p. 54.

Sesquicroma : C'est le terme employé par Kapsperger pour se référer à la division d'une ronde en 24 notes[4]. Cela correspond à ce que nous appelons aujourd'hui des triolets de doubles croches.

Strascini : Passages mélodiques liés. Au théorbe, cela se traduit par un geste instrumental où la main gauche exécute plusieurs notes sans l'aide de la main droite. Il est utilisé notamment pour les traits virtuoses.

Droits et sources des illustrations :

Source gallica.bnf.fr / BnF :

- *Bauyn* : *Pièces de clavecin de différents auteurs [2 volumes]*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Vm7 674-675.
- B. Castaldi, *Capricci a due stromenti* [version couleur], 1622.
- F. Corradi, *Le Stravaganze d'amore*, 1616
- G.G. Kapsperger, *Libro primo di Villanelle*, 1610.
- G.G. Kapsperger*, Libro primo di arie passeggiate*, 1612.
- G.G. Kapsperger, *Libro terzo di Villanelle*, 1619.

IMSLP : https://imslp.org/wiki/Accueil. Le contenu est sous licence *Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0.*

- B. Castaldi, *Capricci a due stromenti* [version noir et blanc], 1622.
- *Carlo G* : *The Carlo G Manuscript*.
- S. Dalla Libera, (ed.), *Girolamo Frescobaldi: Nove toccate inedite*, 1962.
- G.B. Fontana, *Sonate a 1, 2, 3 per Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino e simile altro Jstromento [Partitura]*, 1641.
- J.A. Fuller Maitland et W. Barclay Squire (eds.), *Fitzwilliam Virginal Book, vol. 1*, 1963.
- G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarrone*, 1604.
- G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di lauto*, 1611.
- A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di chitarrone, libro primo*, 1623.
- P. Pidoux (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Das erste Buch der Toccaten, Canzonen usw. 1637*, 1948.
- P. Pidoux (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Das zweite Buch der Toccaten, Canzonen usw. 1637*, 1954.
- E. Rotem, *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, 2016.
- S. Rossi, *Il primo libro de madrigali a cinque voci, [canto]*, 1600.
- G. M. Trabaci, *Ricercate, canzone franzese, capricci, canti fermi, [...] Libro primo*, 1603.
- G. M. Trabaci *Il Secondo Libro de Ricercate, & altre varij Capricci [...]*, 1615.

Archive Albani : http://www.archivioalbani.it/index.php?id=11697&L=0%27A%3D0 (*Archivio digitale di Clement XI*). Les textes et les images de l'archive digital Albani appartiennent à la Biblioteca Oliveriana di Pesaro et sont sous licence *Creative Commons*, "*Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo" 2.5 Italia* :

- Albani 1-09-271.03 : Archivio Albani, Ms. 1-09-271, p.3.
- Albani 2-22 (P-XVII.4) : Archivio Albani, Ms. 2-22.

[4] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Rome, 1640, p. 2.

- Albani 2-25 (P-XVII.209) : Archivio Albani, Ms. 2-25.
- Albani 2-32 (P-XVII.211) : Archivio Albani, Ms. 2-32.
- Albani 2-34 (P-XVII.21) : Archivio Albani, Ms. 2-34.

Autres

- G. Frescobaldi, *Toccate D'Intavolatvra di Cimbalo et Organo, Partite di Diverse Arie e Corrente, Balletti, Ciaccone, Passaghagli, Libro Primo, 1637* : Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek, https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00086773. Licence Creative Commons, Attribution - Non-Commercial - ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).
- G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, 1626 : Scan de l'exemplaire conservé à la Gilmore Music Library, Yale University (Music Library, SML, Microforms (Non-Circulating), Reel 2503). Domaine public.
- G.G. Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone Rome*, 1640, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1982.
- *Krakow 40591* : Cracovie, Biblioteka Jagiellońska, Berol. Mus. ms. 40591. Reproduction des images avec l'autorisation de la Biblioteka Jagiellońska (*non-exclusive rights*).
- P. P. Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato, e di tiorba. Libro Quinto*, 1620 : Google Books, https://books.google.fr/books?id=qcQsAQAAMAAJ&hl=fr&redir_esc=y. Domaine public.
- *Modena B* [Version couleur] : Scan du manuscrit conservé à Modène, Archivio di Stato, ASMo, ASE, Archivio per materie, Musica e Musiciste, b.4 componimenti n.2. L'Archivio di Stato di Modena est le propriétaire de ces images. Numéro d'autorisation : 104, Class.: 28.10.13/20.1.2 ; mail du 20 janvier 2023. *By permit of the Ministero della cultura – Archivio di Stato di Modena.*
- *Modena B* [Version noir et blanc] : *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1999.
- *Modena G239* : http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-mus.g.239.pdf. Les images appartiennent à la Galerie Stensi (Estense Digital Library), sous licence Creative Commons CC-BY-NC-SA (Attribuzione - Non Commerciale - Condividi allo stesso modo).
- *New York 93-2* : *Introdutioni a note con terza maggiore e con terza minore e terza natturale*, JOC 93-2, The New York Public Library Digital Collections. From the New York Public Library : https://digitalcollections.nypl.org/items/ca4abe50-9b34-0132-1ad6-58d385a7bbd0#/?uuid=cb2e49c0-9b34-0132-d168-58d385a7bbd0. Sur le site mentionné on peut lire : « *Rights Statement : The New York Public Library believes that this item is in the public domain under the laws of the United States, but did not make a determination as to its copyright status under the copyright laws of other countries. This item may not be in the public domain under the laws of other countries.* »
- *Rome 4145* : MS. Barb.lat.4145. Les images proviennent de la galerie digitale de la bibliothèque vaticane (Digivatlib, Vatican Library) : https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4145. Les images appartiennent à la Bibliothèque Vaticane, tous droits réservés.
- SARACENI Carlo (attribuée à), *Sainte Cécile et l'ange* : Web Gallery of Art. https://www.wga.hu/art/s/saraceni/cecilia.jpg. Domaine public.
- Emilio de Cavalieri [Lettre à Luzzasco Luzzaschi], 31 octobre 1592, L'Archivio di Stato di Modena est le propriétaire de ces images. Numéro d'autorisation : 104, Class.: 28.10.13/20.1.2 ; mail du 20 janvier 2023. *By permit of the Ministero della cultura – Archivio di Stato di Modena*.

Les références complètes se trouvent dans la bibliographie de ce travail.

INTRODUCTION

Giovanni Girolamo Kapsperger était l'un des compositeurs les plus importants de chitarrone au 17e siècle. Très prolixe en tant que compositeur dans la Rome des Barberini[1], il publia de nombreuses œuvres tant vocales qu'instrumentales, dont deux livres pour luth et quatre livres pour chitarrone, appelé de nos jours plus communément théorbe. Reconnu également pour sa virtuosité, il est aussi le premier à publier des pièces pour chitarrone en tant qu'instrument soliste et l'un des protagonistes dans le développement de la toccata au début du 17e siècle[2].

Le travail de recherche que nous présentons ici est consacré aux problèmes de réception et d'interprétation que pose aujourd'hui son œuvre pour chitarrone solo. Il a été motivé par notre activité d'interprète, lorsque nous essayions de comprendre la manière exacte d'exécuter certains passages de son œuvre. Chaque publication pour chitarrone est accompagnée d'une note d'*avertimenti* où le compositeur explique brièvement certaines nouveautés d'écriture que l'on trouvera dans ses œuvres, ainsi que la manière de les exécuter. Ces textes nous offrent de précieuses informations d'interprétation ; malheureusement, les instructions données, comme celles sur l'arpège, restent générales. Elles fonctionnent parfaitement pour certaines œuvres, mais souvent leur mise en œuvre est incertaine et l'on peut passer des heures à tester différentes solutions.

N'ayant pas su trouver de réponses satisfaisantes pour l'extrait qui nous occupait[3], nous avons effectué des écoutes comparatives afin de voir comment d'autres interprètes plus expérimentés approchaient ce type de passage. C'est à ce moment que nous avons fait un premier constat qui nous a paru étonnant : il arrive souvent que les théorbistes d'aujourd'hui ne prennent pas en compte les instructions d'interprétation données par le compositeur lui-même. Nous nous sommes naturellement interrogés sur les raisons d'un tel choix. En effet, contrairement à la tendance générale dans la pratique de la musique ancienne, qui consiste à explorer autant que possible les conseils et les indications des compositeurs d'époque, les instructions pour chitarrone solo provoquent souvent de la méfiance quant à leur pertinence et certains interprètes délaissent purement et simplement ces indications. Il est à signaler que la technique décrite par Kapsperger bouleverse la conduite des voix à l'intérieur des accords, ce qui peut être déroutant. Il n'est pas rare que les solutions adoptées par les interprètes contemporains délaissent les instructions des *avertimenti*.

---

[1] Victor Coelho, « G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New biographical data », *Journal of the Lute Society of America*, 1983, vol. 16, p. 103-133.

[2] Victor Coelho, « Giovanni Girolamo Kapsberger "della tiorba" e l'influenza liutistica sulle toccate di Frescobaldi » dans Sergio Durante et Dinko Fabris (eds.), *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983).*, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, p. 341-355 ; Zirk Walter Eon Louw, « Lute and theorbo toccatas of seicento Italy: the historical significance of a sidelined repertory », *Early Music*, 1 août 2021, vol. 49, no 3, p. 347.

[3] Nous nous interrogions à cette époque-là sur la manière d'effectuer une suite d'arpèges avec des accords dont la densité est irrégulière, tout en respectant les instructions données dans la préface du quatrième livre de chitarrone. Grâce au présent travail, nous sommes en mesure de proposer des interprétations possibles pour ce genre de passage. Cf. ci-dessous, chapitre 8.4.3.

En étudiant les tablatures de Kapsperger, nous avons effectué un autre constat. Certains passages semblent être en contradiction flagrante avec la manière dont le théorbe est enseigné aujourd'hui : en effet, on porte actuellement un soin particulier à éviter les problèmes que pourrait occasionner l'accord de l'instrument. Ainsi, le respect de la bonne conduite des voix et du contrepoint est un axiome de la pratique contemporaine du théorbe et l'un des aspects fondamentaux de son apprentissage. Ne pas en tenir compte est considéré comme une erreur élémentaire d'interprétation, attribuable à un manque d'expérience de l'instrument. Cette approche semblerait guidée par le bon sens. Même si l'on trouve éventuellement des exceptions dans les sources, un théorbiste doit apprendre la « bonne manière » et non pas les écarts[4].

Néanmoins, un examen attentif des tablatures de Kapsperger montre plusieurs passages où il brave ces interdits et passe outre ce que l'on considère de nos jours comme les règles les plus élémentaires de la conduite des voix. On y trouve des croisements de voix, des harmonies renversées, des retards résolus dans la mauvaise octave, des mélodies qui changent abruptement de registre. Ces passages sont suffisamment nombreux pour qu'on les considère avec sérieux.

Auprès des luthistes, les œuvres pour chitarrone solo de Kapsperger sont très appréciées pour leur créativité ; en revanche, son écriture est parfois considérée comme négligée, voire approximative[5]. C'est pourquoi, on n'hésite pas à corriger, augmenter, changer d'octave, ou simplement ignorer les indications du compositeur. Cependant, l'étude d'autres tablatures d'époque révèle que les problèmes de conduite des voix n'arrivent pas exclusivement dans l'œuvre de notre compositeur. Les renversements sont aussi présents dans des sources professionnelles telles que les manuscrits *Modena B* ou *Paris 30* ou les compositions d'Alessandro Piccinini, une autre figure essentielle dans le répertoire pour chitarrone. On les retrouve en abondance dans des sources pédagogiques d'époque comme *Rome 4145* ou *New York 93-2*. Pour ces dernières, on attribue habituellement la présence des renversements au fait qu'elles sont des sources didactiques et que, de ce fait, elles ne représentent pas la manière de jouer d'un théorbiste professionnel de l'époque. Pourtant, si la conduite des voix était l'élément le plus important dans l'apprentissage, c'est justement dans ces types de sources que l'on devrait s'attendre à trouver le plus de rigueur.

Il y a d'autres éléments qui rendent difficile la bonne compréhension des sources pour théorbe. La plupart des traités disponibles et étudiés aujourd'hui sur la pratique de la basse continue sont centrés sur la technique du clavier[6]. À ce sujet, Orlando Cristoforetti observe :

---

[4] Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute, and theorbo*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1987, p. 163.

[5] Rolf Lislevand, « Libro quarto d'intavolatura di chitarone: Roma 1640 », livret de CD, p. 4-5, Rolf Lislevand, *Johannes Hieronymus Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di chitarone, Roma 1640*, CD, ASTREE Auvidis, E 8515, 1993.

[6] Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 1-2, 141 ; Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012, p. 4532-457.

> Certes, parmi les instruments de la basse continue figuraient les claviers : le clavecin à l'extérieur de l'église, l'orgue dans l'église. Mais il y avait aussi le théorbe : dans et hors de l'église, dans et hors du théâtre, dans et hors de l'académie : pour Dieu, pour le barbier, pour Orphée, pour l'amant, pour le prince, pour le comédien, pour le chanteur, pour le virtuose... À l'époque du "continuo", l'instrument qui se prêtait généralement mieux que tout autre à sa réalisation, quels que soient le lieu et l'espace, était le théorbe.[7]

Du côté de la musique soliste, la situation n'est guère différente. La musicologie a longtemps privilégié le répertoire pour clavier, malgré l'importance évidente au 17e siècle de celui pour luth et théorbe[8]. Un tel filtre n'est pas sans conséquences. Tenant compte de la manière d'accorder l'instrument, des règles de la polyphonie vocale, ainsi que de la littérature pour clavier existante, nous nous formons une idée de « ce que devrait être » une écriture pour chitarrone ; à partir de cette idée, on juge aujourd'hui les tablatures pour chitarrone en général, amenant parfois à des conclusions hâtives, voire erronées[9]. Or, de nombreux passages dans l'œuvre de Kapsperger contredisent formellement de nombreux *a priori*. Nous proposons donc de parcourir le chemin inverse : c'est grâce aux principales sources professionnelles[10] que nous pourrons établir les lignes générales de « ce qu'est » une écriture pour théorbe, aussi bien à une époque donnée que chez un auteur en particulier.

La notation en tablature a certainement constitué par le passé un frein à l'étude des œuvres pour chitarrone en général[11]. Il existe de plus en plus de transcriptions disponibles à l'analyse[12], mais le musicologue peu habitué aux tablatures est confronté à un autre problème : les transcriptions des tablatures pour chitarrone risquent, dans de nombreuses situations, de transmettre une image déformée du résultat sonore[13]. Soulignons une autre

---

[7] « *Certamente, tra gli strumenti del continuo c'erano le tastiere: il cembalo fuori dalla chiesa, l'organo in chiesa. Ma c'era anche la tiorba: dentro e fuori la chiesa, dentro e fuori il teatro, dentro e fuori l'accademia: per dio per il barbiere per orfeo per l'amante per il principe per il comediante per il cantante per il virtuoso... In quest'epoca di "continuo" lo strumento che in generale più d'ogni altro meglio si prestava a realizzarlo, prescindendo dal luogo e dallo spazio, era la Tiorba*. » Orlando Cristoforetti, « [Préface] » dans G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Venise, 1604, p. [ii].

[8] Z.W.E. Louw, « Lute and theorbo toccatas of seicento Italy », art cit, p. 347-348.

[9] Cf. ci-dessous chapitre 3.

[10] Par sources professionnelles, nous entendons celles dont la qualité du contenu ainsi que l'exigence technique nécessaire à leur exécution sous-entendent qu'elles appartenaient ou qu'elles étaient destinées à un musicien accompli. Nous suivons donc les expressions anglaises « *professional sources* », « *professional manuscripts* » ou encore « *professional books* », par opposition à des sources à usage des amateurs ou à des livres pédagogiques. À noter qu'un luthiste amateur veut simplement dire un luthiste qui ne vit pas de son activité de musicien et que certains luthistes amateurs pouvaient avoir des compétences équivalentes à celles d'un professionnel. Cf. Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 22-26.

[11] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 453 ; Zirk Walter Eon Louw, *The toccatas in the Italian lute and theorbo repertoires of the early seventeenth century: a contribution to the history of instrumental music in the beginning of the Baroque*, Thesis, Stellenbosch : Stellenbosch University, 2019, p. 2-3. Don Harrán, *Salamone Rossi: jewish musician in late Renaissance Mantua*, Oxford, Oxford university press, 1999, p. 163 ; François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Ha - Ku*, Bruxelles, Les fils de B. Schott, 1839, vol.5, p. 301.

[12] À ce sujet, cf. Z.W.E. Louw, « Lute and theorbo toccatas of seicento Italy », art cit, p. 347.

[13] En effet, la pure transcription des hauteurs ne suffit pas à traduire d'autres aspects de la technique de jeu qui ont des conséquences dans le résultat sonore. La transcription des hauteurs échoue également à transmettre l'information visuelle véhiculée par la source d'origine qui est la tablature. Nous avons ébauché une première approche de ce problème dans un travail précèdent, cf. Parsival Castro, « Entre le visuel et le sonore : les

difficulté. Du point de vue organologique, certains détails essentiels des instruments qu'on utilise aujourd'hui sont différents des instruments courants de l'époque[14]. De ce fait, les possibilités d'exécution ne sont pas toujours les mêmes.

Depuis les années 1980, plusieurs chercheurs – luthistes et non luthistes - se sont intéressés individuellement à différentes sources contenant des tablatures de chitarrone et ont détecté plusieurs « anomalies » par rapport à ce que nous pourrions attendre de telles tablatures[15]. Cependant, manquant d'une vue d'ensemble, ils ont conclu - chacun de leur côté - que le problème venait de la source en question (présentée donc comme une exception à la norme) et non pas de notre approche actuelle. Différentes hypothèses organologiques ont été proposées pour faire correspondre la source étudiée à nos attentes contemporaines. Fait révélateur, ces hypothèses[16] ont été établies tout en sachant qu'elles étaient en franche contradiction avec l'état de connaissances actuelles sur l'évolution organologique du chitarrone, ce qui montre à quel point ces sources peuvent être déroutantes.

Nous sommes donc face à un problème de réception. D'une part, les contemporains de Kapsperger étaient éblouis par son jeu et ses livres pour chitarrone étaient très prisés des luthistes d'époque ; d'autre part, certains éléments de sa musique dérangent aujourd'hui, ce qui amène à corriger volontiers ses œuvres. Cela pose aussi des questions d'interprétation. En effet, malgré l'intérêt grandissant envers son œuvre, il y a une lacune musicologique importante concernant les problématiques d'interprétation soulevées par ses tablatures solistes. Le musicien d'aujourd'hui dispose d'à peine plus que sa seule intuition pour faire face à nombre de passages obscurs.

Cela nous mène à envisager une incompréhension de la musique soliste de Kapsperger, due aux différences entre la manière d'approcher l'instrument aujourd'hui et celle de l'époque. Dans les œuvres pour chitarrone, les règles théoriques semblent avoir été adaptées afin de mieux exploiter les possibilités de l'instrument. Nous savons que dans certains cas, le compositeur n'hésitait pas à sacrifier un aspect pour gagner en effet dramatique[17]. La recherche des effets au détriment des « bonnes règles », rentre aussi dans l'esprit du temps

---

tablatures de Salomone Rossi et le mirage de leur transcription », *Musurgia*, 2020, Volume XXVII, n° 4, p. 73-95. Les écarts entre la notation en tablatures et sa transcription seront développés plus en détail ci-dessous, cf. chapitres 4 et 5.

[14] Michael Lowe, « In Defence of Real Lutes and Theorbos - Why History Matters » dans Peter Kiraly (ed.), *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Frankfurt/M, Deutsche Lautengesellschaft, 2019, vol.13, p. 85-99. Voir aussi A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 48 note 6.

[15] John Walter Hill, « Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600 », *Early Music*, 1983, vol. 11, n° 2, p. 194-208 ; David Nutter, « Salomone Rossi's chitarrone madrigals » dans Paola Bessutti, Teresa Gialdroni et Rodolfo Baroncini (eds.), *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, Leo S. Olschki., Firenze, 1998, p. 215-261 ; D. Harrán, *Salamone Rossi : jewish musician*, *op. cit.* ; Andrea Damiani, « An hypothesis on the tuning of the Italian theorbo », *LuteBot Quarterly*, traduit par Federico Marincola et traduit par Doc Rossi, 1999, vol. 7, summer ; Elam Rotem, *Early Basso Continuo Practice: Implicit Evidence in the Music of Emilio de' Cavalieri*,Universität Würzburg, 2015, p. 80-81 ; Elam Rotem (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, Basel, 2016, xv+97 p.

[16] La plupart des hypothèses mentionnées seront discutées au chapitre 3. Pour le manuscrit *Carlo G*, voir ci-dessous 7.2.3.

[17] Z.W.E. Louw, « Lute and theorbo toccatas of seicento Italy », art cit.

avec les idées de la *seconda pratica* chères à Monteverdi et à Caccini, dans une période où le chitarrone a joué un rôle de premier rang.

Ce cadre alimente l'hypothèse qui sera au cœur de ce travail et qui peut être énoncée dans les termes suivants : certains éléments dans l'œuvre pour chitarrone solo de Kapsperger, parfois considérés aujourd'hui comme des négligences d'écriture, pourraient être le fait d'une recherche sonore en rapport direct avec l'éblouissement que produisait sa manière de jouer auprès de ses contemporains.

Derrière certains traits problématiques de son écriture, il serait possible de trouver des traces de ce jeu éblouissant, riche en couleurs sonores, mais sous-exploité dans l'interprétation actuelle de ses œuvres en raison des incertitudes mais aussi de nos préjugés esthétiques. Une analyse approfondie devrait permettre une meilleure compréhension de ces techniques, permettant en même temps d'enrichir l'interprétation contemporaine. L'œuvre de Kapsperger ne peut être étudiée à la seule lumière des transcriptions. On doit également considérer le lien entre la musique et l'instrument destinataire avec ses caractéristiques organologiques spécifiques, le rapport entre ce qui est écrit et ce qui est entendu, ainsi que les écarts entre la tablature et sa transcription.

***

Le problème de l'interprétation contemporaine des œuvres de Kapsperger touche à de multiples aspects qui ont été traités séparément. La thèse doctorale d'Anne-Marie Dragosits, soutenue en 2012[18], a apporté de nouveaux éléments sur la vie du compositeur. Elle y analyse également les œuvres vocales de Kapsperger, dont certaines contiennent des tablatures destinées à l'accompagnement. Plus récemment, Dragosits a publié *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*[19] qui est devenu immédiatement un livre indispensable pour toute recherche sur le compositeur. Riche de nombreuses et nouvelles documentations, cette publication est à ce jour la biographie la plus complète de Kapsperger.

Avant les travaux de Dragosits, l'article fondateur de Victor Coelho, « G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645 : New biographical data »,[20] publié en 1983, a été pendant plus de 30 ans le principal texte de référence. De manière condensée mais très efficace, Coelho retrace les aspects biographiques les plus importants connus à ce moment-là. Coelho y aborde le problème de la réception de l'œuvre de ce compositeur à travers l'histoire, en démontrant que la critique négative qui l'a stigmatisée pendant plus de deux siècles, n'est due qu'à des calomnies faites à l'époque par Giovanni Baptista Doni, relayées sans vérification par les commentateurs postérieurs. Ces aspects sont repris et développés plus en détail dans la publication de Dragosits mentionnée.

Grâce aux travaux de Coelho et de Dragosits l'évolution historique de la réception de ce compositeur est dorénavant éclaircie. Cela a certainement signifié une avancée décisive et fondamentale pour une meilleure compréhension de l'ensemble de ses œuvres. Cependant,

[18] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*
[19] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*
[20] V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit.

Dragosits observe des problèmes persistants dans la réception contemporaine, en constatant la méfiance des musicologues et des interprètes, aussi bien chanteurs qu'instrumentistes, envers la musique vocale de Kapsperger, parfois même sans l'avoir jamais entendue[21]. Du côté de l'œuvre soliste, les livres pour chitarrone solo continuent à intriguer les musiciens d'aujourd'hui et les incompréhensions sont toujours un problème d'actualité.

Étant donné que la production soliste pour chitarrone se développe en partie grâce à l'exploration sonore des « imperfections »[22] de l'instrument, l'analyse musicale doit tenir compte de ses aspects organologiques les plus caractéristiques. Avec son article « Chitarrone, Theorbo and Archlute », paru en 1976[23], Robert Spencer est l'un des premiers à avoir clarifié de manière précise et méthodique les termes qui étaient employés au 17e siècle pour désigner les instruments de la famille du luth, ainsi que la description des instruments désignés.

En 1979, Douglas Alton Smith publie l'article « On the Origin of Chitarrone »[24], qui vient compléter celui de Spencer. Ces deux articles abordent les aspects organologiques des instruments, la naissance et l'évolution du chitarrone ainsi que son utilisation ; le texte de Smith met plus l'accent sur les liens entre l'invention du chitarrone et les musiciens impliqués avec la *seconda pratica*. Bien que des textes plus exhaustifs comme celui de Schlegel et Lüdtke[25] existent, les articles de Spencer et Smith restent de nos jours des textes fondateurs sur les caractéristiques de l'instrument[26].

Dans son livre *The Chitarrone and its Repertoire in Seventeenth-Century Italy*[27], Kevin Mason aborde le rôle du chitarrone dans la production musicale italienne aux débuts du 17e siècle. Dans cette même direction, les thèses de Diego Cantalupi[28] et de Théodoros Kitsos[29] traitent de l'utilisation du chitarrone en tant qu'instrument accompagnateur, analysant, entre autres compositeurs, les tablatures de Kapsperger destinées à accompagner le chant. Kitsos met en évidence de nombreux problèmes d'écriture considérés aujourd'hui comme un manque de rigueur dans la plupart des sources où le chitarrone est utilisé en tant qu'instrument accompagnateur. Ces problèmes concernent la plupart des publications d'époque, ce qui amène Kitsos à s'interroger sur les destinataires (amateurs ou bien professionnels) de

---

[21] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 1.

[22] Nous reprenons l'expression d'Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 5. La préface de Piccinini sera discutée plus amplement dans les chapitres suivants.

[23] Robert Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », *Early Music*, 1976, vol. 4, no 4, p. 407-423.

[24] Douglas Alton Smith, « On the Origin of the Chitarrone », *Journal of the American Musicological Society*, 1979, vol. 32, no 3, p. 440-462.

[25] Andreas Schlegel et Joachim Lüdtke, *Die Laute in Europa. 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern.*, Menziken, The Lute Corner, 2011, 447 p.

[26] Comme le rappellent Schlegel et Lüdtke, malgré les intenses recherches sur les luths avec grand jeu qui ont été effectuées après les travaux de Spencer, « les nouvelles découvertes n'ont pas encore amené vers une nouvelle terminologie standard » concernant les dénominations des instruments avec extension du manche. *Ibid.*, p. 384 (notre traduction).

[27] Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, 189 p.

[28] Diego Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento*, Cremona, MV, 1996, 130 p.

[29] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*

certaines publications, mais également à prendre en compte le grand nombre d'éléments présents dans presque toutes les sources, entrant en contradiction avec les règles du contrepoint. Une des sources étudiées par Kitsos est l'intéressant manuscrit pédagogique pour la basse-continue au théorbe *New York 93-2*. Ce manuscrit italien de la deuxième moitié du 17e siècle a également fait l'objet de la thèse doctorale de Daniel Desjardins[30].

Dans un article passionnant et provocateur, Michael Lowe a discuté l'utilisation dans la pratique contemporaine du théorbe, d'instruments modifiés qui ne correspondent pas aux instruments historiques employés à l'époque[31]. Afin de mieux comprendre les sources et la manière dont les musiciens abordaient certaines problématiques spécifiques du chitarrone, Lowe souligne la nécessité d'utiliser des instruments plus fidèles aux modèles historiques.

Concernant l'œuvre de Kapsperger et son lien avec la musique italienne pour clavier, les travaux de Victor Coelho constituent certainement une référence de premier ordre. En 1983, il a consacré son mémoire de master[32] à l'analyse et à la transcription des toccatas de Kapsperger disponibles à l'époque[33]. Coelho y établit un premier lien entre les toccatas de Kapsperger et l'école vénitienne de clavier.

En 1986, Coelho a publié l'article : « Giovanni Girolamo Kapsberger 'della tiorba' e l'influenza liutistica sulle toccate di Frescobaldi »[34]. Il existe également une version condensée en anglais, qui a été publié en 1987 sous le titre « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of 'il Tedesco della Tiorba' »[35]. Dans ces deux articles, Coelho suggère des liens entre la musique de Kapsperger et celle de Frescobaldi, notamment à travers la technique d'arpège qui est un élément fondamental dans l'écriture de Kapsperger. D'autres points de contacts entre ces deux compositeurs sont établis, comme le traitement des dissonances, des chromatismes et des rythmes ternaires. Coelho suggère également le lien entre l'œuvre de Kapsperger et l'école napolitaine de clavier[36]. Tout au long de ces travaux, Coelho démontre l'utilisation des passages arpégés en tant que textures contrastantes face aux passages non arpégés.

Zirk Walter Eon Louw a consacré une thèse doctorale aux toccatas pour luth et théorbe[37], dont celles de Kapsperger. Il souligne l'importance de ce genre dans le répertoire pour luth et chitarrone, dans lequel ce compositeur joue un rôle central. Louw offre également de nombreuses transcriptions de tablatures issues des sources imprimées comme des manuscrits. Il explore, entre autres, la technique de l'arpège d'après les sources, ainsi que le lien entre l'écriture et le langage idiomatique des instruments concernés. Il reprend quelques

---

[30] Daniel Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni a note... de la New York Public Library : un traité majeur pour l'apprentissage de la basse continue au théorbe.*, Thesis, University of Ottawa, Ottawa, 1999.
[31] M. Lowe, « In Defence », art cit.
[32] Victor Coelho, *The chitarrone toccatas of Johann Hieronymus Kapsberger : 1580-1651*, Mémoire de Master, University of California, Los Angeles, 1983.
[33] En 1983 le troisième livre pour chitarrone n'était pas encore accessible à la consultation.
[34] V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit.
[35] Victor Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba" » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 137-156.
[36] V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit, p. 355.
[37] Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*

éléments dans son article « Lute and theorbo toccatas of seicento Italy: the historical significance of a sidelined repertory »[38].

La technique des arpèges, indubitablement l'une des nouveautés les plus prisées dans les œuvres pour chitarrone en général, est essentielle dans la musique de notre compositeur. Dans son article « Arpeggiated chords in Early Seventeenth-Century Italy »[39], Kitsos retrace cette technique dans les sources pour luth et chitarrone. Il réalise une très importante synthèse mais son étude se borne surtout à l'étude des préfaces et aux modèles pédagogiques hors contexte, sans aborder leur utilisation effective dans les œuvres.

La nature de l'émission du son au chitarrone pose des problèmes d'interprétation similaires à ceux d'autres instruments à cordes pincées, comme le luth et la harpe, mais aussi les claviers « à cordes » tels que le clavecin. Ces aspects d'interprétation concernant la musique du 17e siècle italien se trouvent reflétés aussi bien dans les préfaces des publications pour clavier que dans les techniques de composition employées pour les autres instruments à cordes pincées. Les questions d'interprétation soulevées par les préfaces pour clavier et celles pour chitarrone sont abordées dans un important article de Luigi Ferdinando Tagliavini « The Art of "Not Leaving the Instrument Empty" »[40].

Les publications contemporaines à but pédagogique ont un intérêt particulier. Elles permettent de déceler la manière dont certains problèmes interprétatifs sont abordés aujourd'hui dans l'enseignement du théorbe. Parmi les plus représentatives, il faut mentionner l'article succinct mais révélateur de Francesca Torelli « Playing a Kapsperger toccata »[41], les méthodes pour théorbe *A tutor for the theorbo*[42] de Torelli, et *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*[43]*,* de Nigel North.

Du côté des sources d'époque, les publications solistes de Kapsperger auront bien évidemment une place centrale dans le présent travail. Elles constituent une part très importante du répertoire total de chitarrone existant[44]. Quatre livres de chitarrone solo ont été imprimés, dont le deuxième, publié en 1616, est perdu. Les œuvres imprimées qui nous sont parvenues sont les suivantes :

- *Libro primo d'intavolatura di chitarone* [sic]*,* Venise, 1604.
- *Libro terzo d'intavolatura di chitarone,* Rome, 1626.
- *Libro quarto d'intavolatura di chitarone,* Rome, 1640.

[38] Z.W.E. Louw, « Lute and theorbo toccatas of seicento Italy », art cit.
[39] Theodoros Kitsos, « Arpeggiated chords in Early Seventeenth-Century Italy », *The Lute*, 2002, vol. 42, p. 54-72.
[40] Luigi Ferdinando Tagliavini, « The Art of "Not Leaving the Instrument Empty": Comments on Early Italian Harpsichord Playing », *Early Music*, 1983, vol. 11, nº 3, p. 299-308. Cet article est la traduction revisée de Luigi Ferdinando Tagliavini, « L'arte di "non lasciar vuoto lo strumento". Appunti sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque- e Seicento », *Rivista italiana di musicologia*, 1 janvier 1975, vol. 10, p. 360-378.
[41] Francesca Torelli, « Playing a Kapsberger Toccata », *LSA Quarterly*, 2011, vol. 46, nº 3, p. 23-29.
[42] Francesca Torelli, *A tutor for the theorbo*, traduit par Ivan Fowler, Bologna, UT Orpheus, 2006, 69 p.
[43] N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*
[44] V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 104.

Kapsperger publie également deux livres de luth en 1611 et 1623, respectivement. De ces deux livres, seul le premier nous est parvenu. Les livres pour chitarrone contiennent des préfaces avec des instructions d'interprétation qui ont été élargies à chaque publication. Étant donné que les innovations concernent surtout la technique de chitarrone et non pas celle du luth, la publication pour luth ne contient aucune instruction particulière. Il est cependant possible de déceler dans cette publication des influences directement liées aux techniques de théorbe.

De nouvelles pièces autographes ont récemment été découvertes dans les archives Castelbarco Albani, aujourd'hui conservées dans la *Villa Imperiale* à Pesaro[45]. En plus de ces œuvres solistes, il y a trois publications pour voix et basse-continue qui incluent une tablature pour chitarrone et qui seront prises en compte dans le présent travail : *Libro primo di Villanelle a 1, 2 et 3 voci,* Rome, 1610 ; *Libro primo di arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone,* Rome, 1612 *; Libro terzo di Villanelle,* Rome, 1619.

La publication des œuvres pour luth et chitarrone d'Alessandro Piccinini[46] en 1623 sera l'une des principales sources de contrastes. En effet, cette publication contient l'une des préfaces les plus développées sur l'interprétation du luth et théorbe au 17e siècle. Piccinini y aborde non seulement des aspects techniques, mais aussi le contexte de parution de l'instrument et il donne d'importants conseils d'interprétation. L'intérêt de cette publication réside non seulement dans l'étendue des sujets traités, mais aussi dans la différentiation explicite entre les techniques habituelles pour l'instrument et celles qu'il ajoute lui-même.

Le troisième grand compositeur de théorbe en Italie était Bellerofonte Castaldi[47]. Cependant, deux éléments diffèrent par rapport aux publications de Kapsperger et de Piccinini : d'une part, Castaldi refuse de fournir des instructions ou des explications d'interprétation pour le théorbe ; d'autre part, la musique de Castaldi s'inscrit non seulement dans le contexte musical italien mais elle est aussi influencée par des éléments étrangers à l'Italie de son temps[48]. Toutefois, l'œuvre de Castaldi offre d'importants éclairages sur l'utilisation du chitarrone en tant qu'instrument soliste.

Une attention particulière sera donnée aux sources manuscrites, car elles sont susceptibles de dévoiler des pratiques individuelles des luthistes qui les ont écrites[49]. Parmi les sources

---

[45] Franco Pavan, « L'archivio dei suoni: le intavolature per liuto, chitarrone, cetra e chitarrino della collezione Albani » dans *Studia Oliveriana. Quarta serie*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2019, vol.V-VI, p. 167-226 ; Franco Pavan, « Twenty-six newly discovered Italian lute manuscripts in Pesaro », *Lute news*, avril 2020, no 133, p. 34-39 ; Franco Pavan, « New Sources for New Learning » dans John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021, p. 79-97.

[46] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*

[47] Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie. SETNOFORELLEB TABEDUL*, Modène, presso l'autore medesimo, 1622.

[48] D'après David Dolata, les voyages de Castaldi ont fortement influencé sa musique, au point qu'il est le seul de ces trois compositeurs à incorporer des éléments musicaux issus des pratiques d'époque dans d'autres pays en dehors l'Italie. David Dolata, « Bellerofonte Castaldi (1580-1649) of Modena: Musician, Poet, and Adventurer », *Acta Musicologica*, 2007, vol. 79, no 1, p. 90.

[49] Victor Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 108-141.

manuscrites consultées, nous soulignons ici *Modena B*[50], laquelle présente un intérêt pour notre sujet à plusieurs titres. Cette source contient des œuvres de Kapsperger, parfois avec des modifications par rapport aux versions imprimées ; de nouvelles découvertes confirment un lien étroit avec l'univers de Kapsperger[51] ; finalement, étant considéré comme une source professionnelle[52], ce manuscrit offre un témoignage précieux de l'attitude d'un professionnel de l'époque face à certains éléments de composition. Les manuscrits pédagogiques - comme *Rome 4145 et New York 93-2* - exigent de la prudence, mais doivent également être considérés.

Il faudrait également mentionner les importants écrits théoriques et de pratique instrumentale de l'époque, comme *L'harmonie Universelle* de Marin Mersenne[53], *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius[54], le *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* de Vincenzo Giustiniani[55], *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto,* de Agostino Agazzari[56], les *Conclusioni nel suono dell'organo* d'Adriano Banchieri[57] ou encore la *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* de André Maugars[58]. Ces textes permettront de prendre en compte le regard des contemporains sur le théorbe ainsi que sur notre compositeur.

***

La problématique de ce travail nous a incité à adopter une approche en deux axes. Le premier consiste à comprendre les différentes catégories problématiques : renversements d'accords, renversements mélodiques, renversements cadentiels[59], arpèges. Nous allons donc expliquer ces catégories, déterminer dans quels contextes on les retrouve et en quoi elles s'avèrent problématiques depuis une perspective contemporaine. Malgré le peu de littérature concernant la réception de l'œuvre de Kapsperger dans les interprétations actuelles, il est possible de trouver un certain nombre des données, disséminées dans différents types de supports (articles, livrets de CD, méthodes pédagogiques, enregistrements sonores, etc.).

[50] Modène, Archivio di Stato, ASMo, ASE, Archivio per materie, Musica e Musiciste, b.4 componimenti n.2. Ce manuscrit a été publié en version fac-similé sous le titre *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, fac-similé, Florence, SPES, 1999.

[51] Franco Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender : nuove acquisizioni », *Recercare*, 2020, XXXII, n° 1-2, p. 57-78.

[52] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*

[53] Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie*, Paris, Pierre Ballard, 1637.

[54] Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, (fac-similé : Kassel, Bärenreiter, 2001), Vol. 1 : Wittenberg, J. Richter, 1614-1615 Vol. 2 et 3 : Wolfenbüttel, E. Holwein, 1619. Pour une version en anglais de *De organographie*, voir David Z. Crookes (trad.), *Syntagma musicum II. De organographia: parts I and II. Michael Praetorius*, Oxford Oxfordshire, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Clarendon Press, 1991, xx+104; 42 p.

[55] Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 98-128.

[56] Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607.

[57] Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologne, Heredi di Gio. Rossi, 1609.

[58] Joël Heuillon (ed.), *André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie : Rome 1639*, Paris, Cahiers GKC, 1992, 92 p.

[59] Nous avons choisi d'examiner les renversements cadentiels séparément, car chez Kapsperger ils sont traités dans des contextes très spécifiques.

Cette documentation permettra de tracer les lignes générales des approches contemporaines. Nous tâcherons de comprendre comment différents musicologues et musiciens réagissent à ces phénomènes. Les arguments manifestes ou sous-jacents issus de cette documentation seront confrontés aux sources d'époque. Nous nous attacherons à démontrer que les solutions qui nous paraissent aujourd'hui les plus intuitives, n'étaient pas toujours les plus courantes à l'époque.

Le deuxième axe consistera à comprendre pourquoi ces éléments qui nous semblent si problématiques aujourd'hui étaient utilisés par le compositeur. Cela implique de répondre à d'autres questions : s'agit-il d'une pratique isolée ? retrouve-t-on certains éléments dans d'autres sources ? de quelle manière sont-ils employés dans l'œuvre de Kapsperger ?

Pour répondre à ces questions, il faudra considérer l'interdépendance des aspects suivants :

- L'instrument apparaît dans le contexte des expérimentations qui ont donné lieu à la *seconda pratica* et il était fort apprécié par les principaux compositeurs associés à la nouvelle façon de composer des chants accompagnés[60].
- Kapsperger était l'un des théorbistes le plus renommés à son époque, décrit comme un représentant du *stile moderno*[61] et son œuvre soliste a influencé la plupart des théorbistes qui ont suivi.
- Les instruments utilisés aujourd'hui contiennent des adaptations organologiques par rapport aux instruments d'époque.
- Au début des années 1600 l'instrument est encore dans un stade de développement. En tant que théorbiste avisé, Kapsperger semble explorer ses possibilités, avec son accord particulier et ses effets dramatiques potentiels. Cette expérimentation a été poussée à ses limites dans le livre de 1640.
- Les transcriptions – point de départ des analyses contemporaines – ne permettent pas de transmettre toutes les informations présentes dans la tablature.

Pour aborder ces aspects, il sera nécessaire de comprendre le contexte musical dans lequel ces œuvres solistes sont apparues. Nous placerons l'œuvre soliste de Kapsperger dans le contexte de la production pour chitarrone solo à l'époque. Cela permettra non seulement de mieux différencier les traits qui sont propres au compositeur de ceux qui sont caractéristiques de l'écriture pour cet instrument en général, mais aussi de délimiter de manière précise certains éléments qui montrent l'énorme influence qu'a exercée l'œuvre de Kapsperger auprès des luthistes de son temps. Grâce à cette mise en perspective, il sera possible de mettre en évidence quelques lieux communs erronés à l'encontre du compositeur. Nous tâcherons de démontrer que certains aspects de l'écriture pour chitarrone, souvent considérés aujourd'hui comme le produit d'individualités ou de maladresses, répondent à une profonde connaissance pratique de l'instrument et de son rendu sonore. Ces éléments s'inscriraient ainsi dans le contexte des recherches sonores expressives qui ont dominé toute

[60] D.A. Smith, « On the Origin of the Chitarrone », art cit.

[61] Pietro della Valle, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. Al sig. Lelio Guidiccioni*, 1640 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 159.

la production musicale de l'époque et dont les traces sont documentées dans la littérature musicale pour d'autres instruments.

Les tablatures pour chitarrone solo seront confrontées à d'autres tablatures du même compositeur (tablatures d'accompagnement, tablatures de luth). À travers cette comparaison, nous pourrons établir les différences d'écriture selon l'instrument employé, ainsi que les différences entre les tablatures solistes et celles destinées à l'accompagnement. Nous examinerons donc le lien étroit qui existe entre les caractéristiques organologiques de l'instrument et le type d'écriture employé dans les sources, aussi bien dans les manuscrits que dans les publications des autres compositeurs. Nous considérerons également les écarts entre les deux manifestations écrites d'une œuvre pour chitarrone (la tablature d'origine et sa transcription) et la mise en acte lors de l'interprétation.

À travers l'étude des tablatures pour chitarrone, destinées à l'accompagnement des pièces vocales ou au répertoire instrumental, nous établirons quelques caractéristiques générales d'écriture propres au chitarrone. Par la comparaison des traits courants d'écriture pour chitarrone, nous voulons démontrer quelques raffinements particuliers présents dans l'écriture de Kapsperger par rapport à ses contemporains. En outre, ce contraste devrait mettre en évidence des contradictions entre les traits d'écriture propres à l'instrument et les attentes actuelles de ce qui devrait être une écriture instrumentale de cette époque.

L'invention même du chitarrone en tant qu'instrument privilégié pour accompagner le chant est liée aux nouvelles expérimentations sonores qui ont marqué le passage de la Renaissance au Baroque en Italie. L'apparition de nouveaux paradigmes esthétiques au tournant du siècle a favorisé une nouvelle conception de la musique vocale qui a eu de ce fait un impact profond sur la musique instrumentale. L'analyse de l'œuvre soliste de Kapsperger doit donc également être confrontée au cadre plus large de la production de la musique instrumentale de son époque.

Nous étudierons de quelle manière les nouvelles techniques typiques du théorbe (comme la campanela et les formules d'arpèges) sont employées dans les œuvres du compositeur. À travers l'analyse approfondie de certains aspects de son œuvre nous tâcherons de mieux comprendre les explorations sonores et les effets recherchés ainsi que les besoins musicaux qui ont motivé certains aspects de son écriture. De cette manière, il sera possible de dépasser le stade purement descriptif des constats pour aller vers un questionnement des œuvres susceptible de donner des lumières sur l'idée musicale qui est derrière ces nouvelles techniques employées.

Une étude qui aborde la réception contemporaine de l'œuvre de Kapsperger se heurte aux problématiques plus générales qui concernent l'approche contemporaine des œuvres du passé. Nous serons ainsi confrontés à d'épineux problèmes d'esthétique musicale, comme les notions d'authenticité, d'intentionnalité de l'auteur, d'ontologie de l'œuvre musicale. Le débat que ces notions font naître ne concerne pas uniquement les spécialistes en esthétique musicale : elles sont également l'objet d'interminables discussions acharnées, avec de fermes prises des positions de la part des interprètes d'aujourd'hui. Les démarches dites « historiquement informées » trouvent leurs partisans et leurs détracteurs ; même dans le

monde de la musique ancienne, dont on pourrait penser que l'étude des interprétations d'époque en serait le fondement, les paramètres à privilégier ainsi que le degré d'approfondissement d'une démarche historiquement informée sont loin de faire l'unanimité chez les interprètes[62].

Bien évidemment, une étude approfondie de ces problèmes esthétiques dépasserait largement le cadre de ce travail. Toutefois, la nature de notre objet d'étude oblige à nous interroger sur la place de l'interprète aujourd'hui. Puisque nous nous intéressons aux éléments historiques de l'interprétation d'époque, nous serons amenés à placer notre travail dans le cadre des considérations esthétiques liées à la réception et à l'interprétation contemporaine des œuvres du passé. S'il a déjà été démontré qu'une authenticité absolue est impossible[63], il n'est pas moins vrai que l'on peut établir avec certitude des éléments spécifiques liés à l'interprétation historique[64], lesquels sont susceptibles d'inspirer et d'enrichir l'interprétation contemporaine. Telle sera donc l'approche qui guidera ce travail.

***

Pour parvenir à nos objectifs, nous commencerons par établir une mise en contexte (chapitre 1), laquelle comprendra les éléments les plus essentiels de sa biographie et du milieu culturel où le compositeur a évolué, un rapide aperçu sur la réception de son œuvre dans l'histoire, ainsi qu'un rappel des caractéristiques les plus importantes du chitarrone.

Au chapitre 2, nous traiterons ensuite du contexte d'apparition de l'instrument dans le cadre général des nouvelles recherches esthétiques au 17e siècle en Italie. Dans la ligne de transformations organologiques, Kapsperger est allé plus loin que ses pairs, dotant ses instruments de caractéristiques supplémentaires. Dans ce sens, l'étude de l'évolution organologique de l'instrument sera essentielle à double titre : elle permettra d'une part d'établir les tendances de l'époque et d'autre part, de comparer les instruments de son temps avec les innovations effectuées par Kapsperger lui-même, pour mettre en évidence deux

---

[62] Pour montrer un seul exemple, nous pouvons mentionner la riche discussion qui a suivi l'intervention de Michael Lowe lors des conférences internationales sur le luth et l'enseignement supérieur, qui ont eu lieu à Brême en 2019. La conférence de Lowe abordait le besoin d'avoir plus de rigueur organologique dans les instruments employés aujourd'hui lors des performances qui se voudraient historiques. À la suite de son intervention, plusieurs luthistes ont réagi expliquant les besoins d'adaptation qu'exigent les conditions contemporaines : l'acoustique des salles de concert, le besoin de transporter confortablement les grands instruments (incluant les contraintes d'espace dans les trains et les avions), les exigences des directeurs, etc., conditions qui amènent souvent à modifier certains aspects historiques des instruments. Michael Lowe, « The Historical Lute : What Lute Teachers Need to Know » [Communication] dans : *1st International Conference on Lute Study in Higher Education*, Hochschule für Künste Bremen, Bremen, 27-29 septembre 2019. Cette conference (sans les discussions) a fait l'objet d'une publication. Michael Lowe, « The Historical Lute: What Lute Teachers Need To Know » dans John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021, p. 133-138.

[63] Richard Taruskin, *Text and act: essays on music and performance*, New York, Oxford University Press, 1995, 382 p ; Peter Kivy, *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, 299 p ; Peter Kivy, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 2002 ; Jean-Jacques Nattiez, « Interprétation et authenticité » dans Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle. 2, Les savoirs musicaux*, France, 2004, p. 1128-1148.

[64] P. Kivy, *Introduction to a philosophy of music*, *op. cit.*, p. 224-250 ; J.-J. Nattiez, « Interprétation et authenticité », art cit.

aspects du compositeur que l'on retrouvera dans sa musique : l'expérimentation et la virtuosité. Nous mettrons en évidence quelques modifications effectuées sur les instruments employés aujourd'hui, lesquelles ont un impact sur la manière d'aborder certains problèmes d'interprétation.

Nous aborderons les divers types de renversements rencontrés dans l'œuvre de Kapsperger. Au chapitre 3, nous examinerons comment les accords renversés, communs à différentes sources pour chitarrone, ont été abordés dans la littérature contemporaine. Par cette comparaison nous chercherons à démontrer que ce type de renversements n'est pas une exception propre à telle ou telle tablature, mais bien un trait courant de l'écriture pour chitarrone. Au chapitre 4, nous tâcherons d'établir des éléments susceptibles d'expliquer ce phénomène, avant d'analyser plus concrètement les renversements d'accords dans l'œuvre de Kapsperger afin de pouvoir déceler quelques procédés spécifiques à ce compositeur.

Puis, au chapitre 5, nous étudierons les stratégies mélodiques employées dans les sources pour chitarrone, ce qui nous permettra de mettre en évidence les influences de l'écriture pour luth ainsi que l'apparition et l'évolution d'une écriture idiomatique propre au théorbe, dont celle de la campanela. Nous tâcherons de comprendre dans quelles situations Kapsperger a recours aux renversements mélodiques.

Les chapitres 6 et 7 seront consacrés à l'étude des cadences chez Kapsperger. Elles présentent chez lui plusieurs particularités, notamment le renversement de la septième qui se croise avec la voix de basse ou encore le renversement de la formule mélodique du *cantizans*[65] lors de la cadence parfaite *si-mi*. Pour pouvoir discuter ces aspects, nous développerons la notion de *position standard* pour désigner des positions récurrentes à la main gauche pour un accord déterminé. Cette notion est essentielle pour comprendre certaines caractéristiques propres de l'écriture au chitarrone, qui sont en lien étroit avec les dimensions de l'instrument. La cadence parfaite en *mi* (majeur ou mineur) est probablement l'un des aspects les plus étonnants que l'on trouve dans les sources pour chitarrone et sera discuté au chapitre 7.

Au chapitre 8, nous nous pencherons sur la technique d'arpège décrite par Kapsperger dans ses *avertimenti* ainsi que sur les difficultés que posent ses instructions à l'interprète contemporain. Nous en analyserons la réception contemporaine et nous examinerons les arguments conduisant à corriger ou ignorer les indications de la préface du compositeur. Cette réception sera confrontée à la réception historique de ces instructions à l'époque, ainsi qu'en témoigne l'utilisation de ces mêmes techniques dans d'autres sources musicales. Il sera donc nécessaire de comprendre en quoi ces instructions étaient une nouveauté par rapport au répertoire pour luth. La mise en application de la technique d'arpèges sera analysée à travers l'étude de cas concrets dans l'œuvre de Kapsperger. Les différences fondamentales entre l'écriture du premier livre pour chitarrone et les livres suivants permettront de comprendre l'évolution des expérimentations sonores. Nous nous attacherons à démontrer que cette technique sous-exploitée aujourd'hui a de nombreux avantages, en favorisant la virtuosité et offrant des contours mélodiques variés et une grande richesse de textures, parmi d'autres

[65] *Cantizans* est l'une des formules mélodiques propres aux cadences. Dans une cadence parfaite, elle correspond au mouvement ascendant où la sensible se résout sur la tonique.

éléments. L'étude des arpèges nous mènera à considérer non seulement ceux décrits dans la préface mais aussi les arpèges écrits en toutes notes, courants dans les œuvres du compositeur.

Pour finir, l'utilisation des arpèges en tant qu'ornement instrumental sera également placée dans le cadre plus général de la musique italienne au 17e siècle, notamment dans les œuvres instrumentales des compositeurs pour claviers, tels que Frescobaldi, mais aussi chez d'autres musiciens concernés par les nouvelles recherches musicales du début de baroque (chapitre 9). À travers la comparaison des œuvres de Kapsperger et des sources manuscrites où l'on perçoit l'influence stylistique du compositeur, nous considérerons la possibilité de variantes d'arpèges non décrites dans les préfaces, qui seraient pourtant particulièrement adaptées pour les débuts des toccatas. Cela nous mènera à les comparer également aux toccatas pour d'autres instruments tels que la harpe et le clavecin, ainsi qu'aux importantes préfaces de Frescobaldi à ce sujet. Nous chercherons à démontrer que les accords en longues valeurs statiques que l'on trouve dans les premières mesures, comme dans les toccatas de Piccinini, invitent l'interprète à inventer une ouverture. À travers les toccatas de Kapsperger, dont plusieurs contiennent des ouvertures écrites en toutes notes, nous proposerons une reconstruction hypothétique des ouvertures pour les toccatas de chitarrone.

***

Les objectifs de cette recherche sont à double portée. Du point de vue musicologique, ce travail aspire à apporter une nouvelle approche de l'œuvre de Kapsperger, permettant d'une part de replacer l'œuvre instrumentale du compositeur dans le contexte des expérimentations sonores propres au 17e siècle et d'autre part, à mieux comprendre son univers sonore ainsi que la portée de ses innovations techniques. À différence d'autres travaux précédents sur l'œuvre soliste de Kapsperger[66], notre travail ne cherchera pas à établir les lignes générales d'écriture du compositeur, ni une analyse structurelle d'un genre spécifique comme les toccatas, mais se focalisera sur des traits d'écriture que l'on trouve dans ses tablatures pour chitarrone et qui posent des problèmes à la réception contemporaine.

Du point de vue de l'interprétation, ce travail vise également à apporter de nouveaux éléments musicologiques susceptibles d'inspirer et d'enrichir la pratique d'aujourd'hui. Cela concerne bien évidemment tout d'abord l'œuvre soliste du compositeur, mais ces nouveaux éléments peuvent également avoir un impact plus large sur l'utilisation du chitarrone dans l'interprétation de la musique italienne du premier baroque. Aussi bien pour le musicologue que pour l'interprète, ce travail cherche à souligner l'interdépendance de l'écriture, du système de notation et des adaptations des règles théoriques à une écriture idiomatique en lien direct avec la taille de l'instrument.

En considérant ces aspects dans leur ensemble, ce travail permettra d'apporter des éléments élargissant le champ des connaissances actuelles sur l'œuvre de Kapsperger en particulier et

[66] Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.* ; V. Coelho, *The chitarrone toccatas of Johann Hieronymus Kapsberger*, *op. cit.*

sur la musique pour chitarrone en général. Il établira d'autre part un pont entre la recherche musicologique et la pratique contemporaine du chitarrone.

CHAPITRE 1

Éléments de contexte

Giovanni Girolamo Kapsperger (Venise, ca. 1580 ; Rome, janvier 1651) est certainement l'un des plus importantes luthistes et théorbistes actifs en Italie au début du 17e siècle. Il a révolutionné la technique du chitarrone et sa contribution a été décisive pour le développement du répertoire soliste destiné à cet instrument. Outre ses compositions pour théorbe, il a écrit dans « pratiquement toutes les catégories de musique en vogue au début du baroque : monodies dans le *stile rappresentativo*, airs strophiques et *villanelles*, madrigaux, musique pour guitare, danses et *sinfonie* pour ensemble instrumental, opéras et œuvres sacrées dans le *stile moderno*. »[1]

L'œuvre de Kapsperger s'inscrit dans une époque riche en expérimentations sonores et organologiques ; son instrument de prédilection, le chitarrone, a joué un rôle central dans les nouveaux idéaux poétiques qui ont conduit à ce premier baroque italien. Dans ce chapitre, nous allons aborder les aspects essentiels de sa biographie, permettant de situer le compositeur dans le contexte historique où il a développé sa carrière de musicien. Nous dessinerons également un rapide aperçu de la réception de son œuvre à travers l'histoire, ce qui permettra de mieux situer notre problématique.

Ensuite, nous discuterons brièvement les aspects organologiques du chitarrone. En raison des caractéristiques si particulières de cet instrument et de l'importance que ces caractéristiques auront dans notre argumentaire, il est indispensable de présenter ses traits les plus marquants, ainsi que les différences par rapport aux autres instruments de la famille du luth. Nous y préciserons également la terminologie que nous utiliserons tout au long de ce travail pour nous référer aux différents instruments d'époque.

[1] « *Secondly, Kapsberger was a prolific composer whose "distinguished musical publications" fall into practically every category of music that was in vogue during the early Baroque : monodies in the* stile rappresentativo*, strophic airs and* villanelle*, madrigals, guitar music, dances and* sinfonie *for instrumental ensemble, operas, and sacred works in the* stile moderno*.* » Victor Coelho, « G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New biographical data », *Journal of the Lute Society of America*, 1983, vol. 16, p. 104.

1.1. Giovanni Girolamo Kapsperger : Éléments biographiques et postérité de son œuvre

Malgré d'importantes découvertes ces dernières années concernant sa biographie[2], les origines de Kapsperger restent obscures. Sa date de naissance (1580) est déduite à partir de l'acte de décès, où il est indiqué qu'il est mort en 1651, âgé « d'environ soixante-onze ans »[3] ; le lieu de naissance, Venise, est maintenant confirmé grâce à la découverte de nouveaux documents[4]. Les origines de sa mère sont toujours inconnues[5], mais elle a été identifiée comme étant Dorothea Humblin et il existe de nouvelles informations à son sujet[6]. La seule information sur son père qui nous soit parvenue[7], vient de Marcantonio Stradella, qui écrit dans la préface du premier livre des madrigaux de Kapsperger : « [...] et de la noblesse de sa famille, que son père, le colonel Guglielmo, a montrée au monde alors qu'il servait avec tant de vaillance et de foi l'empire de la Maison d'Autriche [...] »[8].

Bien que les informations sur ses parents soient encore imprécises, on sait que sa famille avait visiblement des prétentions de noblesse[9] et lui-même ne manque pas de se présenter systématiquement comme un noble allemand[10]. Sur les couvertures de ses livres on trouve les armoiries de sa famille ainsi que la mention « Gio : Girolamo Kapsperger / Nobile Alemano ».

En raison de son ascendance allemande et de sa maîtrise sans égale du chitarrone, il était connu comme *il Tedesco della tiorba*[11]. On doit à Kapsperger la toute première tablature soliste imprimée pour chitarrone, publiée à Venise en 1604[12]. Ce livre « apparaît sur la scène avec les signes d'une fulgurante actualité ; tant en ce qui concerne l'art instrumental le plus

---

[2] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012 ; Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020.

[3] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 3. L'acte de décès est reproduite dans *Ibid.*, p. 451.

[4] Il s'agit des actes de baptême de ses fils Filippo Bonifacio et Carlo Andrea (1611 et 1612, respectivement), où Kapsperger indique lui-même ses données personnelles avec la mention « *nato in Venetia* ». A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 3.

[5] *Ibid.*, p. 4.

[6] *Ibid.*, p. 80-87.

[7] *Ibid.*, p. 4.

[8] « […] *e della nobiltà della sua Famiglia ; la qual bene appalesò il Colonnello Guglielmo suo padre al Mondo, mentre servì con tanto valore, e fede l'imperio di Casa d'Austria* […] ». Dédicace dans Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo de Madrigali a cinque voci. Raccolti dal Sig. Cavalier Marcantonio Stradella dell'Ordine di S. Stefano*, Rome, Pietro Manelfi, 1609. À noter toutefois que Dragosits émet des doutes sur le fait que le père ait eu le rang de colonel, cf. A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 5-6.

[9] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 6.

[10] *Ibid.*, p. 6-7.

[11] Les termes *tiorba* et *chitarrone* étaient utilisés comme synonymes pour désigner un même instrument. Cf. ci-dessous chapitre 1.2.

[12] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Venise, 1604.

mature et le plus vaste de l'époque, l'art du luth, que [Kapsperger] révolutionne, qu'à un niveau plus général. »[13]

Par la nouveauté que cet ouvrage a dû représenter (en tant que premier livre imprimé pour chitarrone solo) et par les indications d'interprétation contenues dans les *avertimenti*, « le *Libro primo* était probablement la tablature italienne pour luth ou chitarrone la plus populaire du dix-septième siècle. »[14] À ce sujet, Dragosits écrit :

> Kapsperger réussit à se déclarer de manière convaincante comme compositeur moderne[15] avec sa première publication - tout est ici "nouveau" : l'instrument, les ornements idiomatiques propres au théorbe utilisés et expliqués pour la première fois, mais aussi la conception musicale des toccatas.[16]

Cette première publication a représenté un important point d'inflexion. Les innovations de Kapsperger ont clairement « stimulé l'intérêt des Italiens pour le chitarrone en tant qu'instrument soliste. »[17] Avant, le chitarrone était surtout utilisé pour l'accompagnement des chanteurs[18] ; par la suite, presque toute la production soliste ultérieure pour chitarrone montre des influences directes ou indirectes des techniques développées par le *nobile alemano*. Parmi toute sa production musicale, seule cette première œuvre est imprimée à Venise. En 1606, on retrouve Kapsperger à Rome[19], où seront publiées toutes ses œuvres suivantes ; c'est là qu'il fera l'essentiel de sa carrière musicale.

À cette époque, Rome était devenue un centre très important de production musicale, où les poètes, scientifiques, artistes et musiciens pouvaient aspirer à travailler pour l'une des riches et puissantes familles de mécènes comme l'étaient les Bentivoglio, Aldobrandini et les Barberini[20]. Kapsperger semble avoir tiré efficacement profit de son statut de noble[21], ce qui lui a permis d'avoir des contacts stratégiques et ouvert les portes de certains cercles exclusifs de Rome[22]. Cependant, c'est certainement son talent de musicien et son extraordinaire

---

[13] « […] *il libro di Kapsperger appare sulla scena coi segni di una fulminante attualità; sia nei confronti della più matura e vasta arte strumentale del tempo, l'arte liutistica, che rivoluziona, sia su un piano più generale.* » Orlando Cristoforetti, « [Préface] » dans *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Venise, 1604, p. [ii-iii].

[14] « […] *the* Libro primo *was perhaps the most popular Italian lute or chitarrone tablature of the seventeenth century.* » V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 109.

[15] Par opposition au *stile antico,* propre à la Renaissance.

[16] « *Kapsperger gelingt es, sich mit seiner ersten Publikation überzeugend als moderner Komponist zu deklarieren - alles ist hier „neu": das Instrument, die erstmals verwendeten und genau erklärten theorbenidiomatischen Verzierungen, aber auch die musikalische Gestaltung der Toccaten.* » A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 64.

[17] « *Indeed, Kapsberger was the most important Italian lutenist of the seventeenth century a composer whose innovations stimulated Italian interest in the chitarrone as a solo instrument.* » V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 104.

[18] Voir ci-dessous chapitres 2.1et 3.1.

[19] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 87.

[20] V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 110.

[21] *Ibid.*, p. 104.

[22] *Ibid.*, p. 111 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 138-141.

virtuosité instrumentale qui ont joué un rôle décisif dans sa carrière[23]. Dans ce sens, Coelho observe :

> Avec une image publique en ascension et une remarquable liste de publications, ce n'était qu'une question de temps avant que Kapsberger ne commence à gravir les échelons du patronage des puissantes familles romaines à la recherche des plus grandes récompenses.[24]

Kapsperger a été en contact non seulement avec d'influentes familles romaines[25] mais aussi avec des membres d'importantes académies italiennes. Le terme *Accademia,* dans son sens le plus général, pouvait désigner la rencontre d'artistes, musiciens et intellectuels qui se réunissaient autour d'intérêts communs[26]. Certaines étaient des organisations bien structurées avec de nombreux membres, tandis que d'autres pouvaient être extrêmement sélectives[27]. L'académie des *Umoristi* – « l'un des réseaux les plus influents d'intellectuels et d'artistes romains »[28] - a joué un rôle important dans la carrière du *nobile alemano*[29]. La proximité de Kapsperger avec les *Umoristi* est évidente[30], mais il n'est pas clair qu'il en ait été l'un des membres[31]. Kapsperger a fondé sa propre académie, laquelle est attestée au moins depuis 1615[32] et décrite comme l'une des « merveilles de Rome »[33].

En 1623, Maffeo Barberini est couronné Pape et prend le nom d'Urbain VIII. À ce moment-là, Kapsperger était déjà « incontestablement l'un des premiers musiciens de Rome. Il était

---

[23] Cf. V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 111-113 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 138-141 ; voir aussi O. Cristoforetti, « [Préface] (Kapsperger, Libro primo di chitarone) », art cit, p. [iv].

[24] « *With a rising public image and a distinguished list of publications, it was only a matter of time before Kapsberger began his dimb up the patronage ranks of the powerful Roman families in search of the largest rewards.* » V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 113.

[25] *Ibid.*, p. 113-115 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 135-138.

[26] V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 116 ; voir aussi A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 201.

[27] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 201.

[28] Après avoir listé de nombreux artistes et intellectuels membres des *Umoristi* en contact avec Kapsperger, Dragosits écrit : « *Auch verschiedene Proponenten der Familie Barberini traten den* Umoristi *bei, die über Jahrzehnte eines der einflussreichsten Netzwerke von römischen Intellektuellen und Künstlern bildeten.* » *Ibid.*, p. 139-140.

[29] *Ibid.*, p. 139.

[30] *Ibid.*

[31] Dragosits signale que le nom de Kapsperger n'apparaît pas dans la liste des membres, tout en précisant que le registre est incomplet. *Ibid.* note 12.

[32] Pour une discussion sur l'académie de Kapsperger, cf. V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 116-117 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 138-141, 199-205. Dragosits suggère que l'académie mentionnée dans le premier livre pour luth de Kapsperger (1611) pourrait faire aussi référence à sa propre académie et non pas à celle des *Umoristi* comme cela avait été suggéré par Paul Kast et par Coelho. *Ibid.*, p. 139 ; Paul Kast, « Biographische Notizen über Johann Hieronymus Kapsberger aus den Vorreden zu seinen Werken », *QFIAB 40 (1960) - [Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken Band 40 (1960)]*, 1960, vol. 40, p. 205 ; V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 117. Pour la dédicace du livre de luth, voir Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di lauto*, (fac-similé : Florence, SPES 1982), Rome, Filippo Niccolini, 1611, p. [3].

[33] « […] *e nostra Accademia? Dove la Musica, e le Muse in si bel commercio di tanta virtù, e nobiltà, fanno hora mai nominar la Casa sua tra le maraviglie di Roma* […] ». Pietro Camillo Beccaria, préface à G.G. Kapsperger, « Libro primo di balli, gagliarde et correnti, a quattro voci », Rome, 1615, cité dans V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 116 note 47. Des plus longs extraits sont publiés dans A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 199.

certainement l'un des plus actifs, ayant publié quatorze œuvres depuis son arrivée dans la ville. »[34] Le *nobile alemano* rentre au service du Cardinal Francesco Barberini - neveu du Pape Urbain - à partir de décembre de 1624[35]. Dans les livres de paie du Cardinal, le nom de Kapsperger figure aux côtés de Girolamo Frescobaldi et les deux musiciens recevaient le même salaire mensuel[36]. Kapsperger est resté l'un des favoris des Barberini pendant une dizaine d'années[37].

Leone Allacci publie en 1633, les *Apes Urbanae*, qui était un « tribut à la production éditoriale et culturelle sous les barberini »[38] ; dans cette publication, Allacci inclut une liste bibliographique des œuvres de Kapsperger[39]. Allacci liste non seulement les livres du *Tedesco* déjà imprimés à ce moment-là, mais aussi des livres en attente de publication. Entre autres manuscrits, Allacci signale l'existence de trois livres pour chitarrone (quatrième au sixième), ainsi que le troisième et quatrième livres pour luth[40]. Sauf pour le quatrième livre de chitarrone, publié sept ans plus tard, nous n'avons pas de traces des autres manuscrits décrits par Allacci.

À partir de 1633, les publications du *Tedesco* s'arrêtent brusquement. Il semblerait qu'un « nuage de silence se soit abattu sur le compositeur jusqu'à la parution des deux dernières impressions en 1640. »[41] Dragosits suggère que cela pourrait être en lien avec le procès de Galileo Galilei, un évènement qui avait profondément bouleversé la cour papale entre 1630 et 1633[42]. En 1635 Kasperger a changé de domicile, il n'a plus de serviteur comme cela avait été le cas auparavant[43] et probablement « menait déjà une vie plutôt retirée »[44]. Kapsperger souffrait de la goutte ce qui a dû certainement impacter son activité musicale. Il est possible qu'à cette époque, sa mobilité soit trouvée déjà réduite en raison de sa maladie[45].

En 1639, André Maugars publie sa célèbre *Response*[46]*,* où il décrit la vie musicale à Rome telle qu'il a pu la voir lors de son voyage en Italie. Maugars décrit Frescobaldi et le harpiste Horatio

---

[34] « *By 1623, Kapsberger was indisputably one of Rome's premier musicians. He was certainly one of the busiest, having published fourteen works since his arrival in the city.* » V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 117.
[35] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 239, 273.
[36] V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 125 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 273.
[37] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 310.
[38] « […] *le* Apes Urbanae, *un tribuo all'attività editoriale e culturale della Roma barberiana* […] ». Franco Pavan, « La memoria della carta. Storia incompleta del Libro Terzo d'Intavolatura di Chitarone di Gio: Girolamo Kapsperger » dans G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Bologne, Arnaldo Forni, 2009), Rome, Michele Privii, 1626, p. 5-18.
[39] Leone Allacci, *Apes Urbanae*, Rome, 1633, p. 159-160.
[40] *Ibid.*, p. 160.
[41] « […] *danach jedoch breitet sich bis zum Erscheinen der letzten beiden Drucke im Jahr 1640 eine Wolke des Schweigens über den Komponisten*. » A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 310.
[42] *Ibid.*, p. 301-311.
[43] *Ibid.*, p. 319.
[44] « Kapsperger lebte zu dieser Zeit wohl schon eher zurückgezogen. » *Ibid.*, p. 322.
[45] « *Möglicherweise hatte seine schwere Gichterkrankung seine Beweglichkeit schon eingeschränkt* […] ». *Ibid.*
[46] Joël Heuillon (ed.), *André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie : Rome 1639*, Paris, Cahiers GKC, 1992, 92 p.

[Orazio Michi][47] comme des musiciens exceptionnels[48] mais ne mentionne pas le *Tedesco de la tiorba*. Maugars précise :

> Après ces deux icy [Frescobaldi et Michi], je n'en ay point veu dans l'Italie qui mérite d'estre mis en parangon avec eux. Ils sont bien dix ou douze qui font merveille du Violon, et cinq ou six autres pour l'Archiluth […][49]

Le voyage de Maugars a eu lieu entre 1637 et 1638[50]. Les sources italiennes mentionnent le *Tedesco* comme le meilleur théorbiste de son temps et le placent au même rang que Frescobaldi et Michi[51]. Pour Dragosits, le fait que Maugars ne mentionne pas Kapsperger pourrait indiquer que ce dernier avait déjà arrêté son activité en tant que théorbiste[52]. En 1640 paraissent les deux dernières publications du *Tedesco*, le quatrième livre de chitarrone et le septième livre de villanelle.

En 1644 le Pape Urbain VIII meurt ; son successeur, Innocent X, ordonne des enquêtes fiscales sur les comptes des Barberini, où l'on trouve d'innombrables incohérences. Pour échapper aux enquêtes, les trois neveux d'Urbain VIII, Francesco, Antonio et Taddeo s'enfuient en France entre 1645 et 1646[53]. L'exil des Barberini a signifié « l'effondrement du plus grand pilier du mécénat qui soutenait la création du style baroque en Europe. »[54] Pour Kapsperger, cela s'est traduit par l'arrêt de son salaire mensuel. Depuis son entrée au service des Barberini en 1624, son nom apparaît sans interruption dans les livres de paie du Cardinal Francesco jusqu'en janvier 1646[55]. Entre 1647 et 1648, le *Tedesco* est chargé de l'éducation du jeune castrat Raffaello Mellini[56]. Les dernières années de sa vie, il est durement éprouvé par la maladie ainsi que par les difficultés financières[57]. Kapsperger meurt le 17 janvier 1651.

***

La réception de l'œuvre de Kapsperger est un cas très curieux de l'histoire de la musique. De son vivant, il a mené « une brillante carrière que peu de musiciens de son époque ont égalée »[58]. Par la suite cependant, la réception en est devenue négative. Comme l'observe

---

[47] John Walter Hill, « Michi [Mihi; Dell'Arpa; Michi dell'Arpa], Orazio » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
[48] J. Heuillon (ed.), *Response*, *op. cit.*, p. 18-19.
[49] *Ibid.*, p. 20.
[50] H. Wiley Hitchcock, « Maugars, André » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
[51] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 325.
[52] *Ibid.*
[53] V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 131.
[54] « […] *it meant the collapse of the largest pillar of patronage that supported the creation of the Baroque style in Europe*. » *Ibid.*, p. 132.
[55] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 273.
[56] *Ibid.*, p. 349-448.
[57] *Ibid.*, p. 349.
[58] « […] *he enjoyed a distinguished career equalled by few musicians of his time.*» V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 103.

Paul O'Dette, « il est rare qu'un musicien aussi respecté de son temps soit à ce point discrédité par les historiens d'aujourd'hui »[59]. Résumons brièvement cette histoire de sa réception.

Presque tous les théoriciens de l'époque ont classé Kapsperger « parmi les interprètes les plus grands et les plus novateurs qu'ils aient vus »[60]. Vincenzo Giustiniani signale Kapsperger tant par ses qualités en tant que compositeur[61] que par sa virtuosité en tant que théorbiste[62]. L'intellectuel français Jean-Jacques Bouchard, qui était lui aussi au service du cardinal Francesco[63], se réfère au *Tedesco* comme « le plus sçavant compositeur en musique qui soit ici [Rome] »[64]. Pietro della Valle le décrit comme l'un des plus grands représentants du *stile moderno* :

> Cependant, certains des plus excellents modernes, qui ont su ajouter aux subtilités du contrepoint mille grâces de trilles, de *strascini*, de syncopes, de trémolos, de feintes *piano* et *forte*, et d'autres galanteries semblables peu pratiquées par ceux du passé, comme Kansperger [sic] l'a fait à présent sur le théorbe, Orazio sur la harpe, Michel Angelo au violon, et d'autres s'il y en a d'une égale valeur, Votre Excellence ne pourra nier qu'ils ont non seulement égalé, mais même surpassé dans ces contrées tous les musiciens d'autrefois.[65]

Selon le castrat Felice Cancellieri, le *nobile alemano* aurait formé d'excellents élèves non seulement de luth et théorbe, mais aussi de basse continue au clavier[66]. Kapsperger est le seul théorbiste actif à Rome cité par Severo Bonini : « À Rome, Giovanni Girolamo Casperger [sic], dit Todeschino, fleurissait admirablement dans cette profession et était désormais connu de tous les professeurs de musique. »[67] Dans le texte de Bonini, il figure parmi d'autres insignes musiciens, comme Orazio Michi, Giovanni Gabrieli, Luzzasco Luzzaschi et Girolamo Frescobaldi. L'éminent savant Athanasius Kircher, dans son *Musurgia Universalis,* se montre très enthousiaste envers les compositions du *nobile alemano*, en commentant et reproduisant

---

[59] Paul O'Dette, « 'Il Tedesco della Tiorba' : La musique pour luth et pour chitarrone de Johannes Hieronymus Kapsberger », livret de CD, traduit par Jacquelin Letteron, p.3 dans Paul O'Dette, *J. H. Kapsberger, Lute Works « Il Tedesco della Tiorba »*, CD, harmonia mundi, HMG 507020, 2008..

[60] « […] *and nearly all contemporary theorists ranked Kapsberger among the greatest and most innovative performers they had seen.* » V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 103.

[61] Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi,* 1628 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 121-122.

[62] *Ibid.*, p. 124-125.

[63] Pour un aperçu de la biographie de Bouchard, voir Cornélis De Waard (ed.), *Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux minime. IV, 1634*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 3. Voir également V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 130-131.

[64] C. De Waard (ed.), *Correspondance IV*, *op. cit.*, p. 5.

[65] « *Però alcuni de' più eccellenti moderni che alle sottigliezze de' contrappunti hanno saputo aggiunger ne' loro suoni mille grazie di trilli, di strascichi (sic), di sincope, di tremoli, di finte di piano e di forte e di simile altri galanterie da quelli dell'età passate poco praticate, come hanno fatto nella presente il Kansperger* (sic) *nella tiorba, Orazio nell'arpa, Michel'Angelo nel violino, ed altri se ve ne sono di pari grido, V. S. non mi potrà negare che non solo non abbiano agguagliato, ma anche superato in queste parti tutti i sonatori de' tempi passati.* » Pietro della Valle, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. Al sig. Lelio Guidiccioni*, 1640 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 159.

[66] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 30, 397.

[67] « *In Roma Fiori Giovanni Girolamo Casperger, detto il Tedeschino, mirabile in questa professione, noto oramai à tutti i professori della Musica.* » Leila Galleni Luisi (ed.), *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, Crémone, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, p. 112-113 [89v].

des extraits de ses œuvres. Kasperger y est décrit comme le successeur de Monteverdi dans le *Stylus Dramaticus, sive Recitativus*[68].

Les extraits du livre de Kircher en lien avec Kapsperger ont été abondamment discutés dans la littérature[69]. Nous nous limiterons à signaler ici un épisode révélateur : Kircher discute avec admiration des licences musicales que se permet le *nobile alemano* dans ses compositions vocales. Quelques années plus tard, le compositeur Samuel Capricornus se voit obligé de se défendre pour des passages similaires dans ses œuvres. Dans sa défense, il signale que ces passages sont complètement volontaires et assumés ; un fait intéressant, Capricornus fait appel au texte de Kircher et cite l'œuvre de Kapsperger comme un exemple d'autorité[70].

Par la suite, la réception de l'œuvre de Kapsperger va changer radicalement à partir d'un seul texte. En 1644, le théoricien Giovanni Battista Doni publie *De Praestantia musicae veteris libri tres*, où il attaque rudement le *Tedesco* et dénigre ses qualités musicales[71]. Pourtant, dans une lettre qu'il avait adressée en 1622 à Marin Mersene, Doni décrivait en termes très élogieux les compositions de Kapsperger, ainsi que son talent en tant qu'instrumentiste[72]. Tout comme le *Tedesco,* Doni était sous le patronage des Barberini ; pour des raisons qui ne sont pas élucidées, l'enthousiasme exprimé en 1626 se transforme en animosité[73]. Dans la publication de 1644, Doni semble avoir inventé de toutes pièces de fausses anecdotes pour le discréditer[74].

L'attaque de Doni envers Kapsperger ne semble avoir laissé aucune trace dans d'autres traités de son époque[75] ; en revanche, il a été le fondement des publications parues vers la fin du 18e siècle[76]. À partir de ce moment, les propos de Doni ont été repris tour à tour par les historiens de la musique du dix-huitième jusqu'au vingtième siècle[77], parfois mot à mot, sans avoir été confrontés aux données historiques ni à « aucune forme de contre-argumentation »[78]. L'impact a été néfaste pour la réputation musicale du *nobile alemano* et on retrouve

---

[68] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Rome, Haeredum Francisci Corbelletti, 1650, p. 594 ; pour une traduction en anglais du passage mentionné, cf. V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 108.

[69] Voir notamment V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 106-113, 342-347 ; O. Cristoforetti, « [Préface] (Kapsperger, Libro primo di chitarone) », art cit.

[70] Ces évènements sont relatés plus en détail dans A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 106-113.

[71] Cf. V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 106.

[72] Cornélis De Waard, *Correspondance du P. Marin Mersenne religieux Minime. I, 1617-1627*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945, p. 437-439.

[73] V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 106.

[74] Pour les détails des propos de Doni, ainsi qu'une discussion critique à ce sujet, voir V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 311-317.

[75] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 453.

[76] *Ibid.*

[77] Cf. V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 107-108 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 453-464.

[78] « *Interessanterweise finden sich Donis Formulierungen in zahlreichen musikwissenschaftlichen Werken wortwörtlich und ohne jede Art der Gegenargumentation wieder.* » A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 315 note 24.

l'influence de Doni dans l'entrée « Kapsberger, Johann Hieronymus » de l'édition de 1980 du *New Grove*[79].

Paul Kast avait remarqué des contradictions entre la réception de l'historiographie et la renommée dont Kapsperger avait joui à l'époque[80]. Nonobstant cette observation, Kast le considère toujours comme un « compositeur mineur »[81] et un instrumentiste « virtuose qui s'est dédié aussi à la composition »[82]. Les apports de Kast ont établi d'importantes pistes qui ont permis par la suite la reconstruction biographique du compositeur ; cependant, Kast est resté héritier de la « tradition donienne »[83]. Cristoforetti dénonce cette tradition d'un jugement négatif envers l'œuvre du *Tedesco,* laquelle était « fondamentalement préconçue et négligente d'un point de vue instrumental »[84]. Grâce aux travaux de Coelho[85], Kapsperger a été réhabilité en tant que compositeur et on a pu mettre fin définitivement à la reproduction de propos diffamatoires douteux, souvent en contradiction flagrante avec les données historiques existantes[86]. Finalement, les travaux de Dragosits ont apporté de nouveaux éclairages sur la vie et le rôle de premier ordre que Kapsperger a joué dans la Rome des Barberini[87].

***

Un dernier mot sur le nom du compositeur. Par le passé, plusieurs chercheurs ont favorisé l'orthographe « Kapsberger ». Du vivant du compositeur, l'écriture de son nom semble avoir

---

[79] Wolfgang Witzenmann, « Kapsberger, Johann Hieronymus » dans Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musiciens*, Londres, Macmillan, 1980, vol.9, p. 800-801. L'article de Witzenmann est discutée dans V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 108.

[80] P. Kast, « Biographische Notizen », art cit, p. 206 et *passim*.

[81] Kast écrit: « *Menzionare un compositore minore come Johann Hieronymus Kapsberger accanto al grande maestro Claudio Monteverdi appare quasi un delitto di lesa musica. Ponendosi però la questione dell'influsso monteverdiano sulla musica di buona parte del Seicento, occorre abbracciare tutto il panorama postmonteverdiano; che comprende (per fare un gioco di parole sul cognome dei due compositori) sia i "monti verdi" sia i "monti di cavoli"*. » Paul Kast, « Tracce monteverdiane e influssi romani nella musica sacra del Kapsberger », *Rivista Italiana di Musicologia. Atti del convegno di studi dedicato a Claudio Monteverdi*, 1967, vol. 2, n° 2, p. 288.

[82] « *Noto e da tutti apprezzato come strumentista modernissimo, il Kapsberger fu considerato soprattutto un virtuoso che si dedicò anche alla composizione.* » *Ibid.*

[83] « *Con perfetta aderenza al metodo e allo stile della tradizione doniana siviorava poi la questione strumentismo* […] ». O. Cristoforetti, « [Préface] (Kapsperger, Libro primo di chitarone) », art cit, p. [i].

[84] « […] *per capire che la tradizione di giudizi negativi su Kapsberger era fondamentalmente preconcetta e strumentalmente negligente.* » Orlando Cristoforetti, « [Préface] » dans *Libro primo di mottetti passeggiati à una voce*, (fac-Ssmilé : Florence, SPES, 1980), Rome, 1612, p. [i] ; voir aussi O. Cristoforetti, « [Préface] (Kapsperger, Libro primo di chitarone) », art cit.

[85] V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit ; Victor Coelho, « Giovanni Girolamo Kapsberger "della tiorba" e l'influenza liutistica sulle toccate di Frescobaldi » dans Sergio Durante et Dinko Fabris (eds.), *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, p. 341-355 ; Victor Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba" » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 137-156.

[86] À ce sujet, voir par exemple A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 460-461.

[87] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*

posé des difficultés aux scribes italiens[88] ; on trouve ainsi des variantes telles que « Girolamo Caspger Germano »[89], « Gio : Girolamo Capsterger todesco »[90] ou encore « Gio : Gierolamo Caspeger Alemano »[91]. Ses publications comportent le monogramme composé des initiales « HK », comme abréviation de « Hieronymus Kapsperger ». Les documents portant sa signature[92] ainsi que ses publications montrent la forme « Kapsperger » ; c'est cette orthographe que nous adoptons pour le présent travail.

[88] *Ibid.*, p. 87 note 42.
[89] *Ibid.*, p. 90.
[90] *Ibid.*, p. 87.
[91] *Ibid.*, p. 91.
[92] Quelques lettres sont réproduites dans V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 126 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 19, 194.

1.2. Le Chitarrone

L'évolution organologique du chitarrone est intimement liée à la pratique d'interprétation du premier baroque. Les caractéristiques particulières de l'instrument ont un impact direct sur le rendu sonore lors de l'accompagnement, ainsi que sur l'écriture même des œuvres solistes. Le répertoire soliste du chitarrone est confronté aux difficultés que posaient l'accord particulier ainsi que les dimensions de l'instrument. Les compositeurs, Kapsperger le premier, ont su tirer profit de ce qui faisait obstacle à la base en exploitant ces mêmes difficultés d'une manière créative et novatrice, enrichissant ainsi le langage instrumental et ouvrant de nouvelles perspectives sonores.

Le premier problème consiste à clarifier la terminologie. Il y a eu beaucoup de malentendus par le passé[93] concernant la nomenclature des instruments de la famille du luth (au sens générique) et l'instrument qui est plus précisément désigné par ce nom « luth ». Même si l'on se restreint géographiquement à l'Italie et à la première moitié du 17e siècle, les nombreuses dénominations créent la confusion : *liuto*, *liuto grosso*, *liuto atiorbato*, *chitarrone*, *tiorba*, *arciliuto*. A ces dénominations, il faut rajouter celles utilisées à l'étranger pour décrire le phénomène organologique italien de l'époque, avec des expressions telles que *Paduanische theorba*, *Lang Romansiche Theorba : Chitarron*, ou encore le *tuorbe pratiqué à Rome*.

Même si les incertitudes sont loin d'être définitivement levées, les travaux menés depuis la fin des années 1970[94], permettent aujourd'hui de mieux comprendre le panorama général de la facture italienne au tournant de la renaissance vers le baroque. Précisons très rapidement ce que comprenait la famille du luth à la fin de la Renaissance et son évolution en Italie à travers deux des traités les plus importants du 17e siècle, *Syntagma Musicum*[95] de Michael Praetorius et l'*Harmonie universelle*[96] de Marin Mersenne. Comme dans d'autres familles d'instruments, il existait plusieurs tailles d'instruments allant du grand luth basse jusqu'au petit luth à l'octave[97]. Praetorius répertorie sept tailles de luth et donne la note à accorder pour le premier chœur de chaque instrument[98]. La classification de cette famille est beaucoup plus vague dans l'usage courant en Italie, où l'on utilisait des termes aussi imprécis que *liuto grosso* ou *liuto piccolo*. Un des problèmes vient du fait que le terme *liuto* peut tout à la fois désigner toute la famille d'instruments mais aussi un instrument spécifique de cette famille,

[93] À ce sujet, voir Robert Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », *Early Music*, 1976, vol. 4, n° 4, p. 408 ; Douglas Alton Smith, « On the Origin of the Chitarrone », *Journal of the American Musicological Society*, 1979, vol. 32, n° 3, p. 446 (note 26), 461-462.

[94] Citons notamment les travaux fondateurs de Robert Spencer et les discussions qui ont suivi. R. Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », art cit. Comme le rappellent Schlegel and Lüdtke, malgré les nouvelles recherches effectuées depuis, la terminologie de Spencer continue à être d'actualité. Andreas Schlegel et Joachim Lüdtke, *Die Laute in Europa. 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern.*, Menziken, The Lute Corner, 2011, p. 384 note 6.

[95] Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, (fac-similé : Kassel, Bärenreiter, 2001), Vol. 1 : Wittenberg, J. Richter, 1614-1615 Vol. 2 et 3 : Wolfenbüttel, E. Holwein, 1619.

[96] Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie*, Paris, Pierre Ballard, 1637.

[97] A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 80.

[98] Michael Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, Wolfenbüttel, E. Holwein, 1619, p. 27.

défini aujourd'hui comme luth ténor[99], mais défini par Praetorius comme luth alto (*Recht Chorist oder AltLaute*)[100].

Ce luth est accordé nominalement en *sol*, qui est donc l'accord de référence quand on parle du luth tout court, sans plus de précisions. Il correspond à ce qu'on appelle aujourd'hui un luth Renaissance à six chœurs, avec l'accord *sol*^{1}-*do*^{2}-*fa*^{2}-*la*^{2}-*ré*^{3}-*sol*^{3} ; cependant, il ne faut pas prendre cette information dans le sens moderne de fréquence absolue[101]. Vers la fin de la Renaissance, la tendance était d'élargir le registre vers les graves, en ajoutant successivement plus de chœurs. Praetorius décrit un luth avec un très long manche (pour avoir des cordes plus graves) et il l'appelle un « luth avec un long cou » (*Lauten mit einem langen Kragen*)[102] ; cet instrument correspond à ce qu'on appelle aujourd'hui un « archiluth ».

Praetorius décrit un autre instrument, le théorbe (*Theorba*). Cet instrument est décrit comme un « grand luth basse »[103]. D'après ce texte, les différences les plus notables avec un luth sont que la *theorba* utilise des cordes simples tout du long et que les deux premiers chœurs sont accordés une octave plus grave. En effet, dit Praetorius, en raison des dimensions de l'instrument, ces cordes ne peuvent supporter la hauteur ordinaire[104].

Tout comme Praetorius, Mersenne différencie les luths des *tuorbes*[105]. Ici encore, les différences signalées sont l'utilisation de cordes simples[106], la grande caisse de l'instrument et l'accord rentrant du théorbe. Du point de vue organologique, *Syntagma musicum* et l'*Harmonie universelle* contiennent les descriptions les plus complètes du chitarrone

---

[99] A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 11.

[100] D'après le contexte, le mot « *alt* » semble désigner « alto » et non pas « ancien ». Nous suivons donc les travaux de David Crook, qui traduit ce passage comme « *ordinary chorist or alto laute* ». David Z. Crookes (trad.), *Syntagma musicum II. De organographia: parts I and II. Michael Praetorius*, Oxford Oxfordshire, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Clarendon Press, 1991, p. 57. Dans l'original de Praetorius, la classification dit : « *1. Kleinen Octavlaut 2. Klein Discantlaut 3. Discantlaut 4. Recht Chorist oder AltLaute 5. TenorLaute 6. Der Bassgenant 7. Di GrossOctav BassLaut.* » Toujours d'après ce tableau, le « *Recht Chorist oder AltLaute* » est accordé en *sol* (« g »). M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 51. D'autres classifications de Praetorius confirment que le mot « *alt* » veut dire « alto ». Cf. par exemple *Ibid.*, p. 13, 34.

[101] Schlegel et Lüdtke font état de la difficulté d'attribuer une hauteur déterminée au sens moderne : les indications historiques concernant les accords donnent souvent tout simplement un rapport d'intervalles entre les cordes. De même, on sait que le diapason peut varier selon les régions et selon l'époque. Dans ce sens, Schlegel et Lüdtke recommandent d'arrêter de donner une hauteur absolue aux instruments et de montrer plutôt le rapport d'intervalles en indiquant la taille de l'instrument. A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 78, 80, 94.

[102] M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 50. Dans le tableau d'accord, cet instrument porte la mention « Laute mit eins langen Kragen ». *Ibid.*, p. 27.

[103] « *Theorba, ist einer grosser Baßlauten* […] » M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 52 ; pour la traduction : Henri Quittard, « Le théorbe comme instrument d'accompagnement », *S.I.M. Revue musicale mensuelle*, 15 avril 1910, n° 4, p. 225.

[104] M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 52.

[105] Marin Mersenne, « Livre second : des instruments à chordes » dans *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie*, Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 45-46, 87-88.

[106] Les informations données par Mersenne sont contradictoires. Tout d'abord, il dit que le *Tuorbe* « n'a souvent qu'une seule chorde à chaque rang ». *Ibid.*, p. 45. Cependant, il dit ensuite que le Tuorbe a 21 cordes, précisant à peine plus loin qu'il s'agit de 11 chœurs (« […] on peut aussi bien adiouter un onziesme rang, comme au Tuorbe. ») *Ibid.*, p. 47. Bien qu'il signale des cordes simples, il décrit en réalité un instrument dont la plupart de chœurs sont doubles. Encore plus loin, il indique que le « Tuorbe pratiqué à Rome » a 14 chœurs. *Ibid.*, p. 88.

effectuées en dehors d'Italie au début du 17e siècle. Ces deux publications témoignent de l'impact qu'ont pu avoir les recherches italiennes dans d'autres pays européens. Les descriptions de Praetorius et Mersenne montrent les caractéristiques générales des instruments concernés ; en revanche, certains détails sont en contradiction avec les données disponibles et devront être discutés et reprécisés à la lumière des sources italiennes d'époque.

Il est vrai que certains théorbes sont montés entièrement avec des cordes simples, mais la plupart des exemplaires qui nous sont parvenus sont montés avec des chœurs doubles pour le petit jeu[107]. Un autre élément inexact concerne la distinction entre théorbe et chitarrone. Ces traités mentionnent deux sortes de théorbes, dont seul celui utilisé à Rome, serait appelé chitarrone. D'après Mersenne et Praetorius donc, le chitarrone serait une sorte spécifique de théorbe[108], dont l'accord rentrant reste une caractéristique commune[109].

En dépit de cette distinction, faite depuis l'Allemagne et la France, il a déjà été observé qu'en Italie, au moins à partir de 1600, le mot *tiorba* est utilisé comme synonyme de *chitarrone*[110]. Emilio de Cavalieri indique que la *Lira doppia* et le *Clavicembalo* se combinent très bien avec le « *Chitarrone, ò tiorba che si dica* »[111]. Alessandro Piccinini (1623) utilise ces termes à deux reprises comme synonymes : « *tiorba, ò vero chitarrone* » et « *Tiorba, ò Chitarrone, per dir meglio* »[112] et Agostino Agazzari signale très clairement en 1606 que ces deux mots désignent un seul et même instrument :

> Le chitarrone, ou théorbe, comme on voudra l'appeler, doit être joué dans l'ensemble avec des consonances pleines & douces, en répercutant et en jouant gracieusement les passages avec ses

---

[107] Joël Dugot, « Description des luths de la collection du musée du C.N.S.M.II », *Musique Ancienne*, 1983, n° 16-17, p. 22-74 ; A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 234 ; Michael Lowe, « In Defence of Real Lutes and Theorbos - Why History Matters » dans Peter Kiraly (ed.), *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Frankfurt/M, Deutsche Lautengesellschaft, 2019, vol.13, p. 91 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 48 note 6.

[108] Praetorius fait une différence entre un théorbe romain et un théorbe de Padoue ; puis, dans la section d'instruments dessinés (*Sciagraphia*, annexe à la fin de *De Organographia*), seul le théorbe romain porte la mention *chitarron*. M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 52 ; *Theatrum Instrumentorum Seu Sciagraphia*, Wolfenbüttel, 1620, planche V, n° 2 ; planche XVI, n°1. Pour sa part, Mersenne indique tout d'abord que le *tuorbe* possède 11 chœurs. Plus loin, il indique que les *guiterrons* ont la caisse plus grande et plus large que les *tuorbes* et qu'ils ont 14 chœurs. Ensuite, quand Mersenne donne l'accord du *tuorbe pratiqué à Rome*, il donne l'accord d'un instrument à 14 chœurs, ce qui sous-entend que le *tuorbe pratiqué à Rome* est un *guiterron*. M. Mersenne, « Livre second : des instruments à chordes », art cit, p. 45, 88.

[109] M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 27, 52 ; M. Mersenne, « Livre second : des instruments à chordes », art cit, p. 45, 87, 88.

[110] À ce sujet, voir R. Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », art cit, p. 408. Signalons cependant que Spencer considère à plusieurs reprises la possibilité que le terme *tiorba* ait pu être utilisé avant 1600 pour différencier un type de chitarrone spécifique. Cette possibilité est également explorée par Renato Meucci, « New light on the origin of the chitarrone and related instruments » dans Christian Ahrens (ed.), *Laute und Theorbe: Symposium im Rahmen der 31. Tage Alter Musik in Herne 2006*, Munich, Musikverl. Katzbichler, 2009, p. 10-29 ; voir aussi Renato Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », *Recercare*, 2009, vol. 21, n° 1/2, p. 120, 130. À noter que, aussi bien pour Spencer que pour Meucci, la différence aurait résidé dans la présence ou non d'un deuxième manche mais pas dans la manière d'accorder l'instrument.

[111] «A' Lettori », dans Emilio de' Cavalieri, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Rome, Nicolo Mutij, 1600.

[112] Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 5, 8.

> bourdons[113], excellence particulière de cet instrument, en employant parfois des trilles & des accents étouffés[114], faits avec la main[115] du dessous.[116]

L'*arciliuto,* pour sa part, est utilisé comme synonyme de *Liuto atiorbato*. Jusqu'à une époque récente on considérait la publication de Piccinini comme la plus ancienne source faisant mention du mot *arciliuto*[117]. Néanmoins, un document de 1615 fait état d'un paiement à un certain Georg Kayser pour la fabrication « *de uno instrumento de sonare nominato Arceleuto* »[118]. Les sources montrent que le mot *lauto* est utilisé indistinctement pour des luths ayant plus ou moins de chœurs[119]. À partir de 1611, sauf à quelques rares exceptions, ce mot veut souvent dire *Liuto attiorbato*[120] ; Piccinini emploi le mot *liuto* comme équivalent d'*arciliuto*, lorsqu'il écrit : « là où j'ai parlé du luth, j'entendais en fait 'archiluth', pour éviter de dire comme d'autres 'luth théorbé' [*Liuto attiorbato*] »[121].

Sans mentionner directement Kapsperger, les traités de Praetorius et Mersenne semblent faire allusion aux essais organologiques menés par ce compositeur. En effet, les informations sur le nombre de cordes sont confuses : Praetorius décrivait le théorbe padouan à 16

---

[113] Les cordes du grand jeu.

[114] L'accent (*accento*) est un ornement effectué avec la main gauche. Le terme « *muti* » (étouffé) semble faire référence au fait que les notes ornementales ne sont pas produites avec la main droite et de ce fait, elles ont très peu de sonorité. Pour une explication sur la manière d'exécuter cet ornement au théorbe, cf. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Rome, 1640, p. 2.

[115] Tout comme l'*accento*, le *trillo* se fait au théorbe avec la main gauche (cf. *Ibid.*)

[116] « *Il chitarrone, o Tiorba, che dire la vogliamo deve suonarsi in concerto con piene, & soavi consonanze, ripercotendo, & passeggiando leggiadramente gli suoi bordoni, particolari eccellenza di tale stromento, usando alle fiate trilli, & accenti muti, fatti con la mano di sotto.* » Agostino Agazzari, « Copia d'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari », cité dans Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologne, Heredi di Gio. Rossi, 1609, p. 68-70 (pour la citation : p. 69). Agazzari a écrit un passage très similaire dans Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607, p. 9. Nous nous sommes beaucoup inspirés de la traduction de Isaline Dupraz des deux textes mentionnés, cf. Isaline Dupraz (trad.), *Agostino Agazzari: Del sonare Sopra il Basso*, http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.html, (consulté le 19 avril 2021). Cependant, nous avons modifié certains détails qui changent le sens du texte. Nous remercions Simone Corti pour ses commentaires à ce sujet.

[117] Voir D.A. Smith, « On the Origin of the Chitarrone », art cit, p. 458.

[118] Luigi Sisto, *I liutai tedeschi a Napoli tra cinque e seicento. Storia di una migrazione in senso contrario,* s. loc. Instituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, cité par A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 384 note 6.

[119] Victor Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 126. Voir aussi Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 34-35.

[120] R. Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », art cit, p. 414-415.

[121] « *Dove hò nominato il Liuto, hò voluto intendere ancora dell'Arciliuto per non dire, come molti dicono, Liuto Attiorbato* […] ». A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 8 ; pour la traduction : Joël Dugot et Marco Horvat, « Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623 », *Musique Ancienne*, mars 1985, n° 19, p. 28.

chœurs[122] ; Mersenne mentionnait des essais d'instruments non réussis, allant de 15 à 20 chœurs[123]. Or, c'est Kapsperger qui a développé les instruments à plus de 14 chœurs[124].

Il est possible que Praetorius ait été au courant des expérimentations italiennes mais que les informations ne lui soient pas parvenues de première main. Son théorbe padouan semble être l'amalgame embrouillé d'informations correspondant à des instruments différents et le dessin aurait bien pu être réalisé en adaptant ces informations[125]. On trouve chez Praetorius d'autres cas où le dessin ne semble pas avoir eu un modèle physique ou visuel, mais élaboré à partir d'une description interprétée par le dessinateur[126].

Du côté français, la situation n'est pas trop différente : Mersenne est confus en essayant de décrire le *Tuorbe* avec le dessin d'un archiluth[127]. Ceci montre qu'il transmet des informations qui ne lui sont pas directement familières. Comme le signale Spencer, le théorbe était

---

[122] M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 27, 52.

[123] « L'on appelle ce Luth à deux manches *Tuorbe* […]. Le luth n'avoit autresfois que six rangs de chordes, mais on en adioûte 4, ou 5 autres plus bas, c'est-à-dire le 7. 8. 9. 10. &11 rang, afin de faire les basses. […] Quelques-uns ont voulu mettre 15, ou 20 rangs de chordes sur le Luth, mais la table est si chargée, qu'elle est souvent contrainte de crever, & de se rompre, de forte qu'il n'est pas à propos d'user de plus de 10, 11, ou 12 rangs. » M. Mersenne, « Livre second : des instruments à chordes », art cit, p. 45.

[124] À notre connaissance, en dehors les publications de Kapsperger, le seul recueil à utiliser un instrument à plus de 14 chœurs est le manuscrit *Modena B*, où l'influence du *Tedesco* est évidente. En revanche trois théorbes similaires à ceux décrits par Kapsperger ont été conservés. Cf. V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 37 note 4.

[125] En effet, Praetorius décrit le théorbe padouan comme ayant 16 chœurs et le dessin du theorbe padouan montre aussi un instrument à 16 cordes. M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 52 ; *Theatrum Instrumentorum Seu Sciagraphia*, *op. cit.*, planche XVI, n°1. D'après ce dessin, on ne distingue pas clairement si certains chœurs ont des cordes doubles ou des cordes simples, mais Praetorius a indiqué au préalable que le théorbe est monté avec des cordes simples tout du long ; le tableau d'accord confirme qu'il s'agit bel et bien d'un instrument à 16 chœurs M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 27. Le nombre si élevé de chœurs renvoie implicitement aux expérimentations chromatiques de Kapsperger. En revanche, la description d'un corps « si grand, si large et si incommode à tenir et à manier » pour le théorbe padouan, ainsi que le dessin de la rosace font plutôt songer au *liuto di corpo longo*, premier essai d'archiluth commandé par Piccinini chez Christofano Heberle, un luthier de Padoue. Cf. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 8. Pour le texte cité, voir M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 52 ; pour la traduction : H. Quittard, « Le théorbe comme instrument d'accompagnement », art cit, p. 225. L'instrument décrit par Piccinini est conservé aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum à Vienne, avec l'étiquette « Padova 1595/ Vvendelio Venere ». Pour les liens entre Cristofano [Cristoforo] Heberle et l'atelier de lutherie Venere, voir Peter Kiraly, « Some new facts about Vendelio Venere », *The Lute*, 1994, vol. 34, p. 26-32 ; Peter Kiraly, « Some new facts about Vendelio Venere: errata in The Lute 1994 », *The Lute*, 1995, vol. 35, p. 73-75. Georg Kinski rapporte d'ailleurs que, dans un catalogue de 1920, l'instrument conservé à Vienne portait la mention « paduanische Theorbe (theorbierte Laute) ». Georg Kinsky, « Alessandro Piccinini und sein Arciliuto », *Acta Musicologica*, 1938, vol. 10, n° 3, p. 110.

[126] Kiraly signale le dessin d'un « étrange luth joué comme une harpe » (« *eine sonderbare Laute wird nach Art der Harpfen tractiret* ») dans M. Praetorius, *Theatrum Instrumentorum Seu Sciagraphia*, *op. cit.* planche XXXVI, n° 2. L'instrument auquel le dessin ferait référence est aussi conservé à Vienne (Kunthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrummente C. 67) ; le dessin de Praetorius correspond parfaitement à la description de l'instrument, mais n'est pas identique à l'instrument conservé. Voir P. Kiraly, « Some new facts : errata », art cit. Crook signale aussi des erreurs dans les descriptions de Praetorius. Cf. D.Z. Crookes (trad.), *Syntagma musicum II. De organographia: parts I and II. Michael Praetorius*, *op. cit.*, p. xvii.

[127] M. Mersenne, « Livre second : des instruments à chordes », art cit, p. 45. Ce passage est discuté ci-dessous, cf. chapitre 3.3.

surement méconnu en France à cette époque[128]. D'après la correspondance de Mersenne, les informations sur la manière d'accorder les instruments en Italie lui viendraient directement de Kapsperger[129]. En effet, le 14 janvier de 1634 (c'est-à-dire, trois ans avant la publication de la deuxième partie de l'*Harmonie Universelle*), Jean-Jacques Bouchard écrit à Mersenne :

> Voici l'accord d'Italie pour ce qui est des luts, cistres, guitarres, tiorbes et violes que Giovan Girolamo m'a donné, où vous noterez que citara signifie un cistre et que la haute-contre de la viole est semblable pour l'accord ; et pourtant a la Taille, les Italiens prenants deus Tailles qu'ils accordent de mesme façon, et sur toutes les deus ils jouent indifferemment la taille et la haute-contre.[130]

Plus tôt dans la même lettre, Bouchard a précisé qu'il s'agit de « Giovan Girolamo, detto *il Tedeschino* », compositeur des livres pour luth et chitarrone[131], ce qui ne laisse aucun doute quant à l'identité du personnage. À ce sujet, Coelho effectue la réflexion suivante :

> C'est donc Kapsberger qui a fourni à Mersenne les accords des instruments italiens à cordes pincées qui ont été utilisés dans l'*Harmonie Universelle*. Curieusement, Mersenne ne mentionne pas le nom de Kapsberger dans son traité, mais sa contribution est évidente d'après le contexte. Mersenne donne l'accord du théorbe 'tel qu'il est pratiqué à Rome' (*Livre I des Instruments*, Proposition 11, p. 88) ; du luth, 'à la manière des italiens' (*Livre II*, Proposition 11, p. 87) ; et celui de la viole, 'que l'on m'a envoyé de Rome' (*Livre IV*, Proposition 8, pp. 194-95).[132]

À la différence de Mersenne, Kapsperger ne fait aucune différence entre chitarrone et *tiorba*. Déjà en 1626, le *Tedesco* donne l'accord du « chitarrone ou théorbe à 19 chœurs »[133], ce qui laisse clairement comprendre que les deux termes sont des synonymes. On retrouve une mention similaire dans la préface au livre de 1640[134].

Les travaux de Praetorius et Mersenne ont un autre inconvénient : ils se limitent à décrire les aspects physiques du chitarrone (*theorba, tuorbe*), mais ne donnent que peu d'indices sur les motivations musicales derrière les mutations organologiques qui ont conduit à son invention. Ces aspects seront traités aux chapitres 2.1 et 3.1.

Malgré les problèmes signalés il faut reconnaître les informations importantes qui nous sont parvenues grâce à ces deux sources. Tant Praetorius que Mersenne font l'effort de reconstruire un phénomène qui leur est étranger. L'éloignement géographique, l'afflux d'informations et les changements constants sont résumés dans la dernière phrase qui clôt le

---

[128] Spencer signale que, mise à part une mention en 1610 lors d'un concert, le théorbe n'apparaît pas en France avant la publication de Mersenne en 1637. R. Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », art cit, p. 413, 416.
[129] Nous remercions Victor Coelho pour avoir attiré notre attention sur les liens entre Kapsperger et Mersenne.
[130] C. De Waard (ed.), *Correspondance IV*, *op. cit.*, p. 6. La lettre de Bouchard à Mersenne est transcrite plus largement dans V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 129-130.
[131] C. De Waard (ed.), *Correspondance IV*, *op. cit.*, p. 5.
[132] « *Thus, Kapsberger was responsible for supplying Mersenne with the tunings for Italian plucked-string instruments that were eventually used in the* Harmonie Universelle*. Curiously, Mersenne does not mention Kapsberger by name in his treatise, but Kapsberger's assistance is obvious from the context. Mersenne gives the tuning of the theorbo "which is used in Rome" (*Livre I des Instruments*, Proposition 11, p. 88) ; of the lute, "the way the Italians tune it" (*Livre II*, Proposition 11, p. 87) ; and the viol, "which has been sent to me from Rome" (*Livre IV*, Proposition 8, pp. 194-95).* » V. Coelho, « Kapsberger in Rome », art cit, p. 130.
[133] « *Accordo del Chitarone overo Tiorba a 19 ordini*. » Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Michele Privii, 1626, p. [2].
[134] G.G. Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 2.

chapitre consacré au théorbe dans *Syntagma Musicum* : « Mais, chaque année maintenant, on imagine des dispositions nouvelles. Aussi n'est-il pas nécessaire de rien ajouter de plus. »[135]. Cette remarque montre que Praetorius se trouve dans l'impossibilité de donner une description définitive du développement italien de l'instrument ; face à cette impossibilité il semble plutôt avoir donné du mieux qu'il a pu les caractéristiques générales dont il était informé au moment d'écrire son traité.

Paradoxalement, grâce à ces imprécisions il est possible de faire un constat qui n'est pas sans intérêt pour notre travail : Praetorius et Mersenne se montrent au courant des expérimentations de Kapsperger à propos des instruments à plus de 14 chœurs. Que ces innovations traversent les frontières suggère qu'elles étaient bien connues en Italie et témoigne donc de leur importance.

***

Il est temps maintenant de préciser la terminologie qui sera employée dans ce travail. En suivant l'usage attesté en Italie au moins à partir de 1600, les mots *théorbe (tiorba)* et *chitarrone* seront utilisés comme synonymes pour désigner un instrument qui a des caractéristiques différentes de celles de *l'archiluth* (*arciliuto*). Nous adoptons donc la terminologie utilisée dans les principaux travaux de recherche contemporaine[136]. Nous faisons souvent abstraction du nombre exact de chœurs (lequel pouvait varier d'un modèle à un autre) ; de ce fait, les mots *archiluth* (*arciliuto*) et *liuto attiorbato* sont considérés ici comme des mots équivalents. De même, en adoptant l'usage en cours au 17e siècle, l'archiluth sera parfois désigné simplement par le terme *luth*. Dans des cas très spécifiques (notamment lors des citations des travaux externes), le mot *luth* peut parfois désigner non pas un instrument en particulier, mais tous les instruments appartenant à la famille du luth (théorbe compris). Dans ces cas particuliers, nous préciserons qu'il s'agit du sens générique du terme.

Dans ce travail nous utiliserons l'orthographe habituelle « chitarrone ». Cependant, dans les publications de Kapsperger le mot est écrit « chitarone ». Dans les sources, on trouve aussi la variante « chittarrone »[137] ou encore l'abreviation « chittar^{e}. »[138] Dans les citations, nous respectons l'orthographe employée dans chaque source.

Les principales caractéristiques et différences entre le chitarrone et l'archiluth sont résumées dans le tableau 1.1. Les détails sont volontairement omis afin de réduire la définition de ces instruments à ses traits essentiels. Afin de faciliter la compréhension du présent travail pour

---

[135] M. Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, *op. cit.*, p. 52 ; pour la traduction : H. Quittard, « Le théorbe comme instrument d'accompagnement », art cit, p. 225.

[136] R. Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », art cit ; D.A. Smith, « On the Origin of the Chitarrone », art cit ; Douglas Alton Smith, *A history of the lute from antiquity to the Renaissance*, Lute Society of America, 2002, 389 p ; Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, 189 p ; A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*

[137] Salomone Rossi, *Il primo libro de madrigali a cinque voci [...] con alcuni di detti madrigali per cantar nel chittarrone, con la sua intavolatura, posta nel soprano. [Canto]*, Venise, Ricciardo Amadino, 1600 ; A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 51, 53.

[138] Cf. Ms. *Carlo G*, p. [i] (index).

les non-luthistes, l'annexe 1 rappelle quelques éléments essentiels de la notation en tablature italienne (dont l'accord du théorbe à 14 chœurs tel qu'il est pratiqué de nos jours)[139] et leurs correspondances avec la notation moderne. Le lecteur désirant approfondir ces aspects pourra se référer à l'abondante littérature existante[140].

Archiluth (***Arciliuto, Liuto attiorbato, Liuto***)	**Chitarrone** (**théorbe, *tiorba***)
• Une petite caisse (comme celle du luth courant « en *sol* »)	• Une grande caisse (comme celle d'un luth basse « en *ré* »)
• Accord courant d'un luth Renaissance	• Accord rentrant
• Extension du manche avec des cordes supplémentaires	• Extension du manche avec des cordes supplémentaires

Tableau 1.1

[139] Les variantes historiques seront discutées aux chapitres 2.2 et 2.3.

[140] Outre les publications pédagogiques, les sources suivantes proposent des tableaux synthétiques : V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 27-38 ; Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 10-13. Pour les sources époque, voir G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 44-45.

CHAPITRE 2

Une nouvelle poétique musicale au centre des expériences organologiques

L'apparition du chitarrone a joué un rôle préférentiel dans les nouvelles recherches musicales qui ont marqué la fin du 16e siècle. L'instrument a été probablement inventé par un membre de la *Camerata Fiorentina*[1] et plusieurs auteurs désignent Antonio Naldi comme l'inventeur[2]. La première utilisation attestée de l'instrument dans une représentation publique date de 1589, lors des *Intermèdes* de *la Pellegrina*[3] ; deux ans auparavant, le 18 novembre 1587, l'instrument est recensé dans l'inventaire d'instruments à la cour de Médicis[4].

Comme cela a déjà été souligné par le passé[5], il n'est pas anodin que le chitarrone, le *stile recitativo* et l'opéra aient été créés au même endroit et au même moment, c'est-à-dire à Florence vers la fin du seizième siècle. Cela témoigne de l'effervescence musicale liée aux nouvelles recherches qui amèneront vers le baroque ; cela montre également le lien implicite qui unit ces trois lignes d'expérimentation.

Dans ce chapitre nous aborderons le contexte dans lequel le chitarrone est apparu. Nous discuterons ensuite les liens entre les caractéristiques de l'instrument et le type de son produit, ce qui sera essentiel pour mieux appréhender quelques aspects développés dans les chapitres suivants. Nous examinerons les expériences organologiques menées par Kapsperger, mettant en lumière une des difficultés de l'instrument : l'absence des basses chromatiques. La confrontation des diverses stratégies d'époque nous mènera à considérer la possibilité que les expérimentations avec les basses chromatiques aient été moins marginales de ce que l'on tend à supposer de nos jours. Pour finir, nous aborderons les différences entre les instruments historiques et les instruments que l'on utilise aujourd'hui, élément indispensable pour comprendre certains renversements d'accords que l'on trouve dans les sources d'époque.

---

[1] Robert Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », *Early Music*, 1976, vol. 4, no 4, p. 407-423.

[2] Voir Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, p. 28-30 ; Douglas Alton Smith, « On the Origin of the Chitarrone », *Journal of the American Musicological Society*, 1979, vol. 32, no 3, p. 446-447, 457.

[3] Cf. ci-dessous chapitre 3.4.

[4] Piero Gargiulo, « Strumenti musicali alla corte medicea: nuovi documenti e sconosciuti inventari (1553-1609) » dans *Note d'archivio per la storia musicale (nuova serie)*, Venise, Fondazione Levi, 1985, p. 67.

[5] K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 31 ; voir aussi Diego Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento*, Cremona, MV, 1996, p. 110.

2.1. Le *bel cantare,* aux origines du chitarrone

L'un des témoignages les plus complets sur l'origine du chitarrone nous vient de Piccinini en 1623[6]. D'après lui, il existait à Bologne d'excellents facteurs de luth, dont les instruments étaient très appréciés pour leur qualité. En plus de ces instruments, on construisait également des luths très grands (*liuti grandissimi*), particulièrement appréciés à Bologne, dont on se servait pour jouer ensemble avec des petits luths (*liuti piccoli*). Puis on commença à accorder ces *liuti grandissimi* dans une tessiture plus aigüe que ce que certaines cordes pouvaient supporter :

> La qualité de ces luths, si grands, était d'autant plus appréciée qu'on les accordait si haut que la première corde ne pouvait arriver à la hauteur voulue, - on la remplaça par une corde épaisse accordée une octave plus bas. Le résultat était satisfaisant, et aujourd'hui, on procède encore ainsi. Au bout d'un certain temps, comme le beau chant [le *bel cantare*] commençait à fleurir, il apparut aux virtuoses que ces grands luths, dont la sonorité était si douce, seraient très à propos pour accompagner un chanteur. Mais comme ils les trouvaient beaucoup trop bas que ce dont ils avaient besoin, il devint nécessaire de les fournir de cordes plus fines en les montant à un ton plus commode pour la voix. Et parce que le second chœur, comme précédemment la première corde, ne pouvait être montée assez haut on la remplaça par une corde plus grosse accordée une octave plus bas, ce qui fut une réussite et fut à l'origine du théorbe ou chitarrone.[7]

Piccinini décrit donc une évolution en deux temps. On trouve au tout début un luth basse (un grand luth) sans extension du manche, probablement comme le grand luth en *ré* décrit par Praetorius[8]. Ce grand luth aurait été monté avec l'accord courant d'un luth en *sol*, puis encore un ton plus haut, en *la*. En raison de la grande caisse de l'instrument, les deux premières cordes ne peuvent pas supporter la tension et doivent être accordées à l'octave plus grave, ce que l'on appelle en français « accord rentrant » ou « cordes avalées »[9] (figure 2.1).

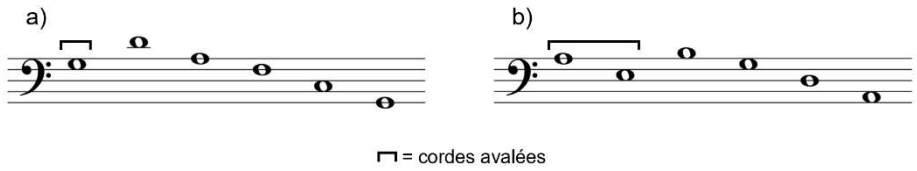


Figure 2.1

[6] Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 5.

[7] *« E la bontà di questi Liuti cosi grandi si scopriva maggiormente, perche li tenevano alti d'accordatura talmente, che la prima corda, non potendo arrivare cosi alta vi posero in vece di quella un'altra corda grossa accordandola un'ottava più bassa, il che riusciva per quell'effetto benissimo, come hoggidì ancor si usa. Dopo alcun tempo, cominciando a fiorir il bel cantare parve à quei Virtuosi, che questi Liuti grandi, per esser cosi dolci, fossero molto à proposito d'uno, che canta, per accompagnamento; ma trovandoli molto più bassi del bisogno loro, furno necessitati fornirli di corde piu sottili tirandoli in tuono commodo alla voce. E perche le seconde non potevano arrivare con l'essempio dell'altra corda le accordorno un'ottava piu bassa; & cosi hebbero il loro intento è questo fu il principio della Tiorba, ò vero Chitarrone* […] ». *Ibid.* ; pour la traduction : Joël Dugot et Marco Horvat, « Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623 », *Musique Ancienne*, mars 1985, n° 19, p. 25-26.

[8] R. Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », art cit, p. 408.

[9] Pour une explication plus détaillée du problème des cordes avalées au chitarrone, voir K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 23-25.

Bien que Piccinini cherche à décrire avant tout l'évolution matérielle de l'instrument, il est manifeste que l'invention du chitarrone s'inscrit dans le cadre de recherches de la *nouvelle monodie* et du *stile rappresentativo*. Piccinini indique que la sonorité spéciale de l'instrument était particulièrement adaptée au fleurissement du « *bel cantare* ». Il précise plus loin que le *bel cantare* fait référence à cette nouvelle manière de chanter dont Giulio Caccini est l'un des principaux représentants[10].

Soulignons que d'après ce récit, le deuxième changement organologique, celui qui marque « l'origine du théorbe ou chitarrone »[11], n'est pas le fruit d'expériences purement instrumentales mais, bien au contraire, directement lié au rôle d'instrument d'accompagnement et dont le but était de répondre à ce dont les chanteurs « avaient besoin »[12].

Plus loin, Piccinini clame être l'inventeur de l'*arciliuto,* qui est un luth courant avec un double manche. Piccinini déclare ne pas vouloir appeler cet instrument *liuto attiorbato*, comme beaucoup d'autres le font, car cela sous-entendrait que *l'arciliuto* dérive de la « *tiorba, ò Chitarrone* »[13], tandis que d'après lui c'est tout le contraire : le double manche du chitarrone serait dérivé de l'archiluth, « […] et je le sais d'autant mieux que j'ai été l'inventeur de ces archiluths. »[14] D'après Piccinini, les premiers *chitarroni* n'avaient pas de double manche comme ceux qu'on leur connaît d'aujourd'hui et leur utilisation se limitait exclusivement à l'accompagnement de la voix :

> Et peu de temps avant que je fasse allonger les basses était venu à Ferrare monsieur Caccini, surnommé le Romain, excellent dans l'art du beau chant [*nel bel cantare*], à la demande de leurs Altesses Sérénissimes. Il possédait un chitarrone d'ivoire accommodé de la manière que j'ai indiquée, dont il se servait pour accompagner la voix. En dehors de l'accompagnement du chant, personne ne jouait de chitarrone, mais lorsque je fis allonger les basses, de nombreux virtuoses, séduits par l'harmonie et la commode variété de cordes commencèrent à chercher un moyen (malgré l'imperfection que constituait pour eux la première et la deuxième corde accordées une octave plus bas) de s'y adonner pour le jeu en soliste. En s'y exerçant, quelques-uns devinrent en peu de temps excellents. Ainsi commença la renommée du chitarrone.[15]

---

[10] Cf. ci-dessous note 15.

[11] Meucci effectue une excellente analyse de cet extrait dans Renato Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », *Recercare*, 2009, vol. 21, n° 1/2, p. 124, 129-130.

[12] Cf. ci-dessus note 7.

[13] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 8.

[14] « […] *e lo so io, come quello, che sono stato l'Inventore di questi Arciliuti* […]». *Ibid.* ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 28.

[15] « […] *e di poco tempo inanzi ch'io facessi fare la tratta a i contrabassi, era venuto a Ferrara, il Signor giulio Caccini, detto il Romano huomo Eccelentissimo nel bel cantare chiamato da quelle Altezze Sereniss. il quale haveva un Chitarrone d'Avorio accomodato in quella maniera medesima ch'io ho detto di sopra, della qualle si serviva, per accompagnamento della voce; fuori poi dell'occasione del cantare nissuno suonava di Chitarrone, ma quando io feci poi fare la tratta alli contrabassi, molti Virtuosi invaghendosi di quella armonia è commoda varietà di corde, cominciorno a cercar maniera (non ostante l'imperfettione, che apportava loro quella prima, e seconda corda un'ottava bassa accordate) di dilettare ancora col suono solo; nelche essercitandosi alcuni in poco tempo riuscirono molto Eccelenti; e quindi il Chitarrone comincio il suo grido.* » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5 ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 26.

On peut donc retenir que pendant cette première phase, le chitarrone n'avait pas encore d'extension du manche ; puis, grâce à l'invention de l'archiluth par Piccinini, le double manche aurait été incorporé au chitarrone peu après 1595, date à laquelle il fit construire son premier archiluth[16].

D'après une lecture très stricte du passage cité, la principale différence entre un luth basse et le chitarrone résiderait avant tout dans l'accord très particulier de ce dernier. Douglas Alton Smith[17] met en doute le récit de Piccinini, en s'appuyant notamment sur une lettre d'Emilio de Cavalieri à Luzzasco Luzzaschi, datée du 31 octobre de 1592, où l'on peut lire : « Il [Caccini] m'a dit également que S.A. [le duc Alphonse d'Este] a beaucoup apprécié son chitarrone et la manière dont il est accordé, et S.A. en a voulu le '*portrait*', […] »[18].

Smith relève deux points. Dans la lettre, l'enthousiasme du duc montre que l'instrument était encore une nouveauté en 1592 ; ensuite, dit Smith, le fait que le duc demande un dessin suggère que l'instrument possède des caractéristiques différentes du luth courant et que l'instrument est encore méconnu à Ferrara. Smith rappelle que les grands luths étaient utilisés depuis le début du 16e siècle. Il signale également la description des intermèdes de *La Pellégrina* en 1589, où sont décrits un *liuto grosso* jouant avec des *chitarroni*, ce qui implique une forte distinction entre ces deux instruments[19]. Smith suggère ainsi que le chitarrone de Caccini devait posséder déjà un long manche[20].

Toutefois, il y a une autre interprétation à considérer : étant donné que le duc Alphonse d'Este avait vu et entendu le chitarrone de Caccini, on peut très bien concevoir que le dessin demandé n'avait pas pour but de se faire une idée de l'instrument mais plutôt d'avoir ses

[16] Pour une discussion autour de la date de ce premier archiluth, cf. Orlando Cristoforetti, « Les Piccinini et l'évolution organologique du luth à la fin du XVI siècle », *Musique ancienne*, traduit par Marco Horvat, 1985, Mars, no 19, p. 11 ; R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 15-16. Piccinini rapporte que son invention n'a pas eu de succès à ses débuts et que l'inclusion d'un long deuxième manche s'est généralisée seulement deux ans après ses premiers archiluths, c'est-à-dire vers 1597. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 8.

[17] D.A. Smith, « On the Origin of the Chitarrone », art cit.

[18] « [Caccini] *Mi ha anche detto che a S:A: ha sodisfatto molto il suo chitarrone, et il modo de la Cordatura, del quale S:A: ne ha voluto il ritratto* […] ». I-MO, Archivio di Stato, ASMo, ASE, Archivio per materie, Musica e Musicisti, b. 1 A, fasc. « appendice », *Lettre à Luzzasco Luzzaschi*, 31 octobre 1592 ; pour la traduction : O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 13-14. Cette lettre est transcrite entièrement et traduite en français dans Henri Prunières, « Une lettre inédite d'Emilio del Cavaliere », *La revue musicale*, 1923, IV, no 8, p. 128-133. Cependant, Prunières transcrit erronément « *il ritrato* » par « *il ristreto* », qu'il traduit comme « le dessin » *Ibid.*, p. 131 et 132, respectivement. Kirkendale transcrit aussi « il ristreto » : Warren Kirkendale, *Emilio De' Cavalieri « Gentiluomo romano »: his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions*, Firenze, Italie, L. S. Olschki, 2001, p. 343-344. À juger par cette erreur commune et par le format des signes de ponctuation (identique dans les deux versions), Kirkendale semble avoir suivi la transcription de Prunières. Kirkendale renvoie d'ailleurs à la publication du musicologue français : *Ibid.*, p. 318 note 5. De leur côté, aussi bien Smith que Cristoforetti ont rétabli la graphie originale « *ritrato* ». D.A. Smith, « On the Origin of the Chitarrone », art cit, p. 447 ; Orlando Cristoforetti, « [Préface] » dans A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, 1623, p. [viii]. Nous reproduisons la lettre originale dans l'annexe 3 de ce travail. Nous remercions Victor Coelho pour nous avoir signalé les discrépances entre la version de Kirkendale et celles de Smith et de Cristoforetti.

[19] D.A. Smith, « On the Origin of the Chitarrone », art cit, p. 454.

[20] *Ibid.*, p. 447, 453. Voir aussi Douglas Alton Smith, *A history of the lute from antiquity to the Renaissance*, Lute Society of America, 2002, p. 84.

caractéristiques techniques - dont son accord particulier - permettant éventuellement d'en construire un. Cristoforetti interprète d'ailleurs « *il ritrato* » non pas comme un dessin, mais plutôt comme une copie de l'instrument :

> C'est là, en 1592, que Caccini révèle une nouvelle façon de chanter, si fascinante qu'Alfonso lui demande de l'enseigner à ses célèbres musiciens, et un nouvel instrument pour l'accompagner, un chitarrone en ivoire dont le duc voulait « le portrait », ou, comme nous l'entendons, la copie.[21]

Signalons un autre élément. Smith traduit tout d'abord « *il modo de la Cordatura* » comme l'accord de l'instrument (*the mode of tuning*), mais plus loin dans la même page il élargit sa signification à « cordage » (*stringing*)[22], suggérant par la suite que Cavalieri se réfère à une caractéristique liée à l'apparence visuelle de l'instrument[23]. Henry Prunières traduit ce passage comme « la manière dont les cordes sont montées »[24] et Horvat, comme « la manière dont il est accordé »[25].

On peut trouver des pistes d'interprétation dans une autre source d'époque. Gaspar Sanz utilise le mot espagnol *encordar* pour décrire les diverses manières d'accorder la guitare[26]. Lorsqu'il compare l'accord utilisé en Espagne avec celui employé à Rome, il est explicitement question du diamètre (« une corde épaisse, l'autre fine »[27]) et il est évident que dans aucun cas il n'est question de longueur de corde. Certes, la publication de Sanz est bien plus tardive (1674), mais le mot *encordar* semble être utilisé dans le même contexte que celui de *cordatura*. D'ailleurs, Sanz a étudié auprès des maîtres italiens à Rome et à Naples et paraît avoir connu de près l'œuvre pour guitare de « Caspergier », parmi d'autres guitaristes italiens importants[28]. Pour revenir à la lettre de Cavalieri, aucune mention n'est faite d'un très long manche, ce qui aurait dû étonner le duc plus que la disposition des cordes. Il semblerait donc que Cavalieri parle bel et bien de l'accord de l'instrument.

Smith n'est pas le premier à mettre en doute les mots de Piccinini. Ils ont été reçus avec scepticisme tout du long du 20e siècle, où l'attribution de l'invention de l'allongement du manche a été notamment remise en question[29]. L'un des premiers à mettre en doute la

---

[21] « *Qui, nel 1592, è lui, Caccini, a rivelare una nuova manierea di cantare, affascinante al punto che Alfonso gli chiede di insegnarla alle sue celebri musiciste, e un nuovo strumento per accompgnare, un chitarrone d'avorio di cui il duca vuole 'il ritratto', ossia, intendiamo noi, la copia.*» O. Cristoforetti, « [Préface] (Piccinini, Intavolatura) », art cit, p. [viii].

[22] D.A. Smith, « On the Origin of the Chitarrone », art cit, p. 447.

[23] *Ibid.*, p. 447, 453.

[24] H. Prunières, « Une lettre inédite d'Emilio del Cavaliere », art cit, p. 133.

[25] O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 13.

[26] « *En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordon, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario, pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y a lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos […] si ay bordon impide, por ser la una cuerda gruessa, y la otra delgada, y no poder pissar con igualdad, y sugetar también una cuerda recia, como dos delgadas; […]* » Gaspar Sanz, *Instruccion De Musica Sobre La Guitarra Española; Y Metodo De Sus Primeros Rudimentos, Hasta Tañerla Con Destreza [...]*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, p. 1.

[27] « […] *la una cuerda gruessa, y la otra delgada* […]». Cf. note précédente.

[28] « Prologo al deseoso de tañer », dans G. Sanz, *Instruccion de musica*, *op. cit.*

[29] A ce sujet, voir R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit.

préface du luthiste bolognais est Georg Kinsky en 1938[30], dont Smith reprend quelques arguments. Toutefois, Cristoforetti observe :

> Les thèses de Kinsky étaient cependant minées par une tendance excessive à se servir de datations et d'attributions de documents iconographiques incertaines, et par l'assurance excessive avec laquelle il interprétait les termes instrumentaux.[31]

Certains arguments de Kinsky sont aujourd'hui complétement écartés[32] et ceux qui restent sont insuffisants pour réfuter la préface[33]. Par exemple, l'un des principaux points d'ombre était le nom du luthier qui, selon Piccinini, avait construit le premier essai d'un archiluth. Cristofano Eberle - le nom avancé par Piccinini - était complétement méconnu de spécialistes jusqu'à une époque récente ; depuis, la découverte des documents dans l'*Archivio di Stato di Padova* a révélé que dans l'atelier de Vendelio Venere travaillait son neveu Cristoforo, qui semble avoir hérité l'atelier et pourrait être le luthier dont parle Piccinini[34]. Pour sa part, Renato Meucci observe que la publication de Piccinini est dédicacée à l'infante d'Espagne Isabelle Claire Eugènie, duchesse de Bourgogne et archiduchesse d'Autriche, qui était parmi les plus influentes de l'aristocratie européenne[35]. De ce fait, continue Meucci, en résulte l'improbabilité d'inclure une auto-attribution mensongère qui aurait risqué d'être démasquée facilement[36].

Malgré les arguments présentés par Cristoforetti et la solide défense de la préface de Piccinini effectuée par Meucci[37], à ce jour la question n'est pas définitivement tranchée[38]. Dans

---

[30] Georg Kinsky, « Alessandro Piccinini und sein Arciliuto », *Acta Musicologica*, 1938, vol. 10, n° 3, p. 103-118.

[31] O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 10.

[32] Comme la datation de certains tableaux, faisant partie des arguments avancés par Kinsky. Cf. *Ibid.*, p. 16.

[33] *Ibid.*, p. 10 ; voir aussi R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 115.

[34] Les recherches de Peter Kiraly mettent à jour les informations suivantes : il y avait un luthier Vendelio (Wendelin) Venere, fils de Leonardo Tieffenbrucker, actif jusqu'à 1587. D'après la confrontation de plusieurs documents, Venere serait un surnom et non pas le nom de famille : Vendelio Tieffenbrucker, alias Vendelio Venere. En 1576, habite chez lui son neveu Cristoforo, âgé de 30 ans, avec trois autres ouvriers luthiers. Dans cette même année est né un deuxième Vendelio Venere, signalé dans les documents de la ville comme le fils d'un certain Cristoforo (probablement le même Cristoforo neveu du premier Vendelio Venere). Dans le label de certains luths construits par ce deuxième Vendelio Venere, il y a la marque WE, que Kiraly interprète comme les initiales de Wendelio Eberle. Peter Kiraly, « Some new facts about Vendelio Venere », *The Lute*, 1994, vol. 34, p. 26-32 ; Peter Kiraly, « Some new facts about Vendelio Venere: errata in The Lute 1994 », *The Lute*, 1995, vol. 35, p. 73-75.

[35] R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 113.

[36] *Ibid.*

[37] Cf. notamment R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit ; Renato Meucci, « New light on the origin of the chitarrone and related instruments » dans Christian Ahrens (ed.), *Laute und Theorbe: Symposium im Rahmen der 31. Tage Alter Musik in Herne 2006*, Munich, Musikverl. Katzbichler, 2009, p. 10-29. Voir aussi Renato Meucci, « Da "chitarra italiana" a "chitarrone": una nuova interpretazione » dans Francesca Seller (ed.), *Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo : atti del Convegno di studi, Foggia, 7-8 aprile 2000*, Lucca, LIM, 2002, p. 37-57 ; pour une traduction en français, voir Renato Meucci, « De la "Guitare italienne" au "Chitarrone" [première partie] », *Le joueur de luth*, traduit par Jeanne Boëlle et traduit par Fulvio Garlaschi, 2007, décembre, p. 11-14 ; Renato Meucci, « De la "Guitare italienne" au "Chitarrone" (2e partie) », *Le joueur de luth*, traduit par Jeanne Boëlle et traduit par Fulvio Garlaschi, 2008, mars, p. 12-17.

[38] En 2002, Smith répond brièvement aux arguments de Cristoforetti et maintient fermement son interprétation. D.A. Smith, *A history of the lute*, *op. cit.*, p. 93 note 79.

l'inventaire d'instruments musicaux appartenant au Marquis d'Alarcon[39], effectué en 1592 à Naples, on trouve un « luth à deux manches »[40]. Il a été hâtivement supposé qu'il s'agirait d'une longue extension du manche[41]. Certes, cela pourrait être le cas ; néanmoins, rien ne permet de l'assurer fermement[42]. Il pourrait très bien s'agir d'un deuxième chevillier proche du premier, comme celui de la figure 2.2a et 2.2b. Meucci rappelle que les informations éparses ne permettent pas d'affirmer qu'avant 1595 il existait une longue extension (*tratta lunga*) dans le sens que nous l'entendons aujourd'hui[43]. Pour notre part, nous observons simplement que le projet du luth *a corpo longo*[44]*,* un prototype raté dont le but était d'allonger les basses grâce à une longue caisse, semble démontrer au moins la sincérité de Piccinini[45] : s'il s'avérait que ce n'est pas lui l'inventeur de l'extension du manche, il n'aurait pas dû connaître son existence.

Au-delà de savoir avec certitude qui a inventé l'extension du manche, il faut s'interroger sur la raison pour laquelle cela a été recherché. La préface de Piccinini témoigne d'un problème sonore qui est au cœur de l'évolution des luths. La tendance à développer le registre vers les graves en ajoutant des basses supplémentaires, se voyait confrontée à un problème de sonorité. Meucci signale une lettre de Giulio Cesar Brancaccio en 1581, dans laquelle est décrit un luth à huit chœurs de taille normale, dont le septième et le huitième chœur ne sont pas doublés et où il est demandé de jouer les basses le plus fort possible[46]. Vincenzo Galilei critiquait en 1584 ceux qui rajoutaient des cordes graves, non seulement parce que, selon lui, les cordes ordinaires du luth sont suffisantes, mais aussi parce que ces cordes rajoutées « sont

[39] Sur le Marquis d'Alarcon, cf. Alberto Mammarella et Lisa Navach, « Musical Instruments in a 1592 Inventory of the Marquis Ferdinando d'Alarçon », *The Galpin Society Journal*, 2006, vol. 59, p. 187-191.
[40] L'item [168] dit : « *uno liuto ad dui manichi co la sua vesta* ». *Ibid.*, p. 193, 197-198.
[41] *Ibid.*, p. 197-198.
[42] À titre de comparaison, soulignons la prudence de Schlegel et Lüdtke, lorsqu'ils écrivent : « La maigre documentation dont nous disposons sur la phase expérimentale (vers 1580-1640) ne nous permet pas de dire avec certitude à quoi ressemblait le luth pour lequel Kapsberger a publié son *Libro primo d'intavolatura di lauto* en 1611. L'une des pièces pièce demande un luth à 11 chœurs. Avait-il une extension de théorbe ? Pour 12 morceaux, nous avons besoin d'un instrument à 10 chœurs, tandis qu'un morceau demande 8 chœurs, 17 morceaux 7 chœurs, et un morceau 6 chœurs. [...] Ainsi, différentes étapes de l'évolution de l'instrument se côtoyaient. » (« *The sparse documentation we have from the experimental phase (c. 1580-1640) does not allow us to say with certainty what the lute, for which Kapsberger published* his Libro primo d'intavolatura di lauto *in 1611 looked like. One piece asks for an 11- course lute. Did it have a theorbo extension? with 12 pieces we need a 10-course instrument, while 1 piece asks for 8 courses, 17 pieces for 7, and one piece for 6 courses. […] So, different stages of the instrument's evolution existed side by side.* ») Andreas Schlegel et Joachim Lüdtke, *Die Laute in Europa. 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern.*, Menziken, The Lute Corner, 2011, p. 232.
[43] R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 118.
[44] De nombreuses publications proposent des images de ce curieux instrument. Citons notamment G. Kinsky, « Alessandro Piccinini und sein Arciliuto », art cit, p. 11 ; O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 8 ; D.A. Smith, *A history of the lute*, *op. cit.*, p. 84. L'instrument est également visible dans l'excellente gallérie *Grant Tomlinson's Historical Lute Archive*, dans la rubrique *Vienna, Kunshistorisches Museum*, item « 22 (1-17) C46 Vvendelio Venere, 1595 », sur le site de la *Lute Society of America. Cf. Grant Tomlinson, Luthier: Historical Lute Data*, https://lutesocietyofamerica.org/resources/instruments/grant-tomlinsons-historical-lute-archive/grant-tomlinson-luthier-historical-lute-data/, (consulté le 29 avril 2022).
[45] À ce sujet, voir O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 11-12.
[46] R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 124.

perçues à l'oreille avec peu de douceur, pour la faiblesse de leur son »[47]. À ce sujet, Cristoforetti déclare :

> Ses argumentations [celles de Galilei] revêtent pourtant pour nous une grande importance, d'abord pour ce qu'elles révèlent quant à la tendance des luthistes à se servir d'un nombre toujours croissant de basses supplémentaires, qui sur des luths relativement petits et dépourvus d'« allongement », rendaient nécessairement un son sourd, ensuite parce qu'elles constituent un point d'orientation organologique dans la confrontation pratique des théories de la Camerata Fiorentina, en une période qui succède de peu aux réunions de la Casa Bardi (1576-1582) et qui précède de peu les intermezzi de « *La Pellegrina* » (1589) dans lesquels apparaît pour la première fois le chitarrone.[48]

Avec l'avènement de la monodie accompagnée, l'élargissement du registre vers les graves était fortement apprécié[49], cela malgré les protestations de Galilei. Pouvoir jouer des cordes graves à vide permet d'obtenir le son de base « de l'accompagnement harmonique, une pratique particulièrement adaptée à la pratique naissante du chant accompagné de la basse-continue »[50]. Le développement et perfectionnement technique dans la production des cordes semble avoir permis d'élargir les graves sur des instruments dont la longueur de cordes est uniforme, avec un son acceptable[51]. Cependant, un instrument de petites dimensions reste limité dans les graves, car à partir d'une certaine grosseur, le son des cordes sera mou, faute de longueur suffisante. Une basse sonore, claire et avec une bonne articulation devenait une nécessité pour l'accompagnement de la voix.

C'est dans ce contexte que l'invention du chitarrone s'explique le mieux. Le fait d'utiliser une caisse de grandes dimensions augmente automatiquement la longueur des cordes au petit jeu ; puis, le fait d'accorder cet instrument beaucoup plus à l'aigu que d'ordinaire, permet d'optimiser significativement le rendu sonore des basses, donnant ainsi plus de sonorité et de soutien aux notes graves de l'instrument. Comme il arrive très souvent, ce que l'on gagne d'un côté on le perd d'un autre : avec cette modification les cordes qui auraient dû être les plus aigües (les deux premières cordes) se trouvent au-delà de la limite de tension qu'elles peuvent supporter et doivent être renversées.

Eumatio, l'interlocuteur de Fronimo dans le célèbre dialogue de Galilei, rapporte que « ces cordes sous la basse » (c'est-à-dire, les basses supplémentaires) sont très courantes et que on les voit « à présent en usage chez quiconque joue de cet instrument »[52]. Comme pour les luths

---

[47] « […] *ma con esse non hanno per ancora saputo fare, piu di quello havete inteso, ben che con poca dolcezza venghino quelle ancora dall'udito comprese, mediante la debilità del suono loro.* » Vincenzo Galilei, *Fronimo dialogo : sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali si di corde comedi fiato, & in particulare nel liuto*, Venise, l'Herede di Girolamo Scotto, 1584, p. 105 ; pour la traduction O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 7.

[48] O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 9.

[49] A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 88.

[50] « [Les cordes graves] *offrivano piuttosto la possibilità di ottenere i suoni basilari dell'accompagnamento armonico, una pratica particolarmente allettante per la nascente pratica del canto accompagnato dal basso continuo.* » R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 124.

[51] A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 230 ; voir aussi Michael Lowe, « The Historical Development of the Lute in the 17th Century », *The Galpin Society Journal*, 1976, vol. 29, p. 12.

[52] « *Vorrei sapere per qual cagione voi non usate nel vostro Liuto, quelle corde sotto il Basso, che hormai usar si vedono da ciascuno che suona tale strumento, le quali mi pare che apportino & facilità alla mano, & armonia*

décrits par Galilei, il est légitime de supposer que les premiers chitarroni avaient aussi des basses supplémentaires. Nous avons vu comment les basses « ordinaires » du chitarrone étaient renforcées par la manière d'accorder l'instrument ; en revanche, à partir d'un certain point, les basses supplémentaires devaient rencontrer les mêmes problèmes que ceux décrits par Galilei.

Meucci suggère que si les premiers chitarroni n'avaient pas de deuxième manche, ils ont dû passer par un stade intermédiaire. Il y aurait eu donc une première étape de transition entre les premiers chitarroni et le chitarrone avec extension du manche que l'on connait aujourd'hui, étape que Meucci établit entre le début des années 1580 et les premières années de 1600[53]. Pendant cette phase, plusieurs solutions de construction ont dû être expérimentées. L'utilisation des cordes graves ne concerne pas seulement les luths courants : il existe des preuves de ces ajouts à d'autres instruments[54]. C'est pourquoi, même s'il n'existe pas de mention explicite d'ajout de cordes supplémentaires au chitarrone avant 1595, il n'y a pas de raison de penser que le théorbe n'a pas profité de ces expérimentations[55]. Dans le contexte d'une époque « traversée par une activité presque fébrile de renouvellement des instruments de musique »[56], il est possible que les basses supplémentaires de ce proto-chitarrone - comme pour les luths courants - se soient trouvées dans un deuxième chevillier, cela avant l'invention du long manche à proprement parler. Le tableau de *Sainte Cécile et l'Ange* de Carlo Saraceni (ca. 1610) qui se trouve à la *Galleria Nazionali Barberini Corsini* à Rome (figure 2.2a) pourrait constituer le témoignage d'une telle transition[57].

Ce tableau représente un instrument de la famille du luth avec une caisse de grandes dimensions comme le chitarrone ; même si cet instrument est dépourvu d'une extension du manche, il possède quatre cordes graves supplémentaires qui sont un peu plus longues que toutes les autres. Meucci remarque pertinemment que dans le tableau de Saraceni, cet instrument est présenté à côté d'un violone (non visible dans le détail de la figure 2.2a), un autre grand instrument qui, tout comme le chitarrone, est lié à la pratique de la basse-continue[58].

Signalons un dernier élément. Dragosits a observé que dans la couverture du premier livre pour chitarrone de Kapsperger (1604), on peut voir des instruments sans extension du manche[59]. Un de ces instruments comporte visiblement des basses supplémentaires, plus longues que les autres ; ces cordes sont attachées à un deuxième chevillier, juste derrière le premier (figure 2.2b). Dès lors, il n'est pas à écarter que le chitarrone joué par Caccini devant

---

all'udito […] ». V. Galilei, *Fronimo dialogo di Vincentio Galilei,...*, *op. cit.*, p. 102 ; pour la traduction O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 7.

[53] R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 120.

[54] Meucci signale deux cas de *chitarra* italienne avec ajout des cordes graves au passage du siècle, *Ibid.*, p. 121-122. D'ailleurs, à la différence de la thèse habituellement acceptée - que le mot *chitarrone* serait un dérivé de *Kithara* – Meucci soutient que c'est bel et bien l'augmentatif de *chitarra* [italienne]. *Ibid.*, p. 120, 127.

[55] R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 126.

[56] O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 7.

[57] R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 125-126.

[58] *Ibid.*, p. 125.

[59] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 50.

Alphonse d'Este en 1592 ait eu des caractéristiques similaires à celles du chitarrone de *Sainte Cécile et l'Ange*[60], ou bien de celui présent sur la couverture du livre de Kapsperger. Dans les deux cas, il est manifeste que l'apparence physique de ces deux instruments s'éloigne de celle du luth basse ordinaire (*liuto grosso*) sans basses supplémentaires.



a) Carlo Saraceni, *Sainte Cécile et l'Ange* (détail) Rome, Galleria nazionali. Photo: Web Gallery of Art



b) Couverture (détail) dans G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarrone,* 1604

Figure 2.2

[60] R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit, p. 124, 130.

2.2. Le chitarrone de Kapsperger

De nos jours, il est souvent sous-entendu que les basses supplémentaires au théorbe sont toujours diatoniques et que l'instrument avec des basses chromatiques décrit par Kapsperger constituerait une extravagante expérience marginale, peu représentative des pratiques d'époque. Toutefois, les données révèlent une réalité bien plus complexe. Il est vrai qu'après 1600 l'instrument tend progressivement vers une uniformisation de ses traits généraux ; cependant, le chitarrone à 14 chœurs avec basses diatoniques n'est pas encore généralisé dans la première moitié du 17e siècle. Cela concerne non seulement le nombre de chœurs employé mais aussi l'utilisation des basses chromatiques, ce dernier élément clairement inspiré des expériences personnelles effectuées par Kapsperger.

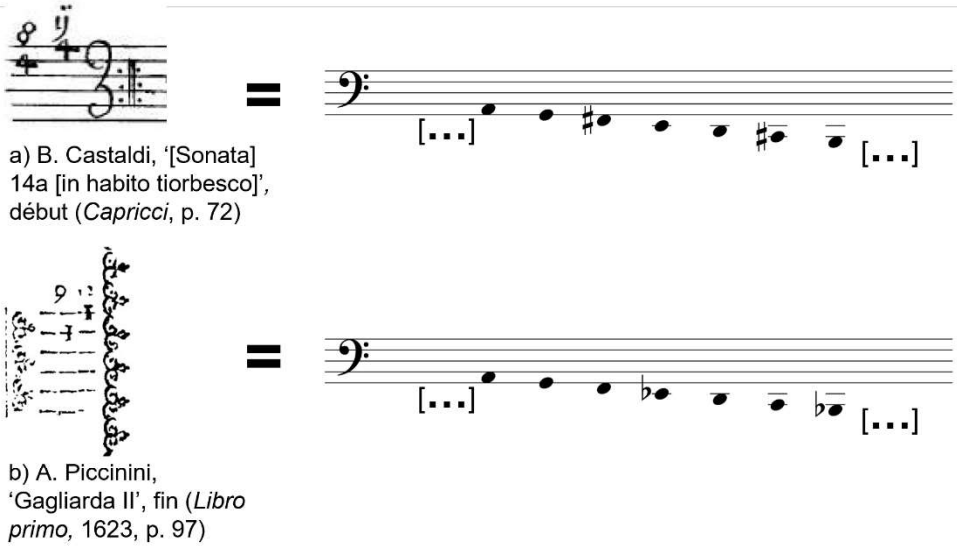
Tout d'abord, il faut rappeler que si Mersenne donne un tableau d'accord à 14 chœurs pour le « Tuorbe pratiqué à Rome »[61], il indique aussi que les instruments dépassent rarement 11 ou 12 chœurs[62]. Observons que la plupart des tablatures publiées en Italie dans les deux premières décennies de 1600 peuvent être jouées sur des instruments à 10 ou 11 chœurs. Mises à part celles de Kapsperger, seules les publications plus tardives - comme celles de Bellerofonte Castaldi en 1622[63] et de Piccinini en 1623[64] - sollicitent un instrument à 14 chœurs. On peut donc supposer que l'instrument à 14 chœurs était devenu beaucoup plus courant autour de 1620.

Visuellement, les cordes de chitarrone sont divisées en deux parties. Les cordes les plus courtes, dont les hauteurs peuvent être modifiées par l'action de la main gauche sur la touche correspondent à ce que l'on appelle le *petit-jeu*. L'ensemble des cordes les plus longues est appelé *grand-jeu* (ou *bordoni*, ou *seize pieds*) ; le son de ces longues cordes ne peut pas être modifié par la main gauche, car les cordes se trouvent hors de la touche. De ce fait, les cordes du grand-jeu sont jouées exclusivement à vide par la main droite.

Nous avons vu que l'extension des cordes cherchait à élargir le registre dans les graves. Il faut prendre en compte que dans de nombreux instruments employés aujourd'hui, les septième et huitième chœur (*sol*^{1} et *fa*^{1}, respectivement[65]) sont souvent inclus dans le petit jeu, permettant ainsi au musicien de modifier ces sons à l'aide de la main gauche. La raison pour cela est de pouvoir disposer à la fois du *fa*^{1} et *sol*^{1} ainsi que de leurs altérations respectives *fa*#^{1} et *sol*#^{1}, lesquelles sont des notes chromatiques très usitées. Or, l'on sait que pour la grande majorité des instruments employés en Italie à cette époque-là, le petit jeu s'arrêtait souvent au sixième chœur[66]. Comme il n'est pas possible de modifier le son des cordes qui se

[61] Marin Mersenne, « Livre second : des instruments à chordes » dans *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie*, Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 88.
[62] *Ibid.*, p. 45, 47. Cf. ci-dessus note 123 du chapitre 1.
[63] Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie. SETNOFORELLEB TABEDUL*, Modène, presso l'autore medesimo, 1622.
[64] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*
[65] On sous-entend ici l'accord en *la*, le plus usité pour le chitarrone.
[66] Michael Lowe, « In Defence of Real Lutes and Theorbos - Why History Matters » dans Peter Kiraly (ed.), *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Frankfurt/M, Deutsche Lautengesellschaft, 2019, vol.13, p. 90. Voir aussi la description de plusieurs exemplaires qui nous sont parvenus dans A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 12, 100-101.

situent en dehors de la touche, sur des tels instruments il faut choisir soit la note naturelle, soit la note altérée. Une solution consistait à accorder les basses selon la tonalité et les besoins de la pièce en question[67] ; dans ce cas, seules les cordes qui s'écartent de l'accord ordinaire sont indiquées en début ou à la fin du morceau (figure 2.3).



a) B. Castaldi, '[Sonata] 14a [in habito tiorbesco]', début (*Capricci*, p. 72)

b) A. Piccinini, 'Gagliarda II', fin (*Libro primo,* 1623, p. 97)

Figure 2.3

Ce type de solution produit des gammes diatoniques dans les graves adaptées à la tonalité du morceau, mais qui ne peuvent pas être modifiées sans réaccorder les basses. On réalise très rapidement que le *fa* et *fa*# sont des notes particulièrement critiques, étant aux charnières entre les tonalités avec des bémols et celles avec des dièses[68]. On comprend alors la précaution de Castaldi de préciser presque systématiquement le *fa* bécarre pour le huitième chœur, alors que c'est l'accord conventionnel de ce chœur[69].

Face à l'absence des basses chromatiques, Kapsperger explore des solutions complètement différentes. Dès son premier livre de 1604 et tout au long de ses publications, il montre son souci de combler le manque de notes chromatiques dans les graves. Dans le premier livre pour chitarrone solo, la plupart des pièces peuvent être jouées sur un instrument à 11 chœurs, dont les chœurs 7 à 11 sont des basses diatoniques. Cependant, la sixième toccata de ce livre dévoile une première étape de ses expérimentations, en demandant un quatorzième chœur accordé vraisemblablement en *sol*#[70].

[67] C'est la solution adoptée par Castaldi et Piccinini.

[68] Même avec un bémol à la clé, l'absence du *fa*# dans les graves peut faire défaut en tant que sensible de *sol* mineur.

[69] Sauf quelques exceptions, dans la plupart des pièces du *Caprici a due stromenti* qui utilisent l'accord diatonique conventionnel – et qui n'auraient donc eu besoin d'aucune précision supplémentaire – Castaldi rappelle le rapport d'octave entre le huitième chœur et le *fa* bécarre du cinquième chœur. On retrouve cette précaution chez Piccinini, dans les deux premières pièces qui ouvrent la section pour chitarrone dans son *libro primo* ; chez ce dernier, cette précaution est abandonnée dans les pièces suivantes de ce recueil.

[70] 'Toccata 6a', mes. 55 (quatrième mesure de l'avant-dernier système) dans Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Venise, 1604, p. 14.

Diego Cantalupi a déjà suggéré que cette basse chromatique ne suit pas la progression vers les graves, mais remonte dans la tessiture[71]. Cela voudrait dire qu'après les basses diatoniques il y a quelques cordes qui remplissent les basses chromatiques manquantes ; le quatorzième chœur serait ainsi la basse chromatique (*sol*#[1]) du septième chœur (*sol*[1]) (figure 2.4a). Cette hypothèse trouve son sens d'après la disposition indiquée dans les publications suivantes, où les basses chromatiques - situées à l'extrémité de l'instrument - n'élargissent pas le registre dans les graves mais comblent les vides entre les basses diatoniques (figure 2.5c). Dans le premier livre de villanelle de 1610 on trouve une autre basse chromatique. Cette fois-ci, le douzième chœur doit être accordé en *fa*# (figure 2.4b) :

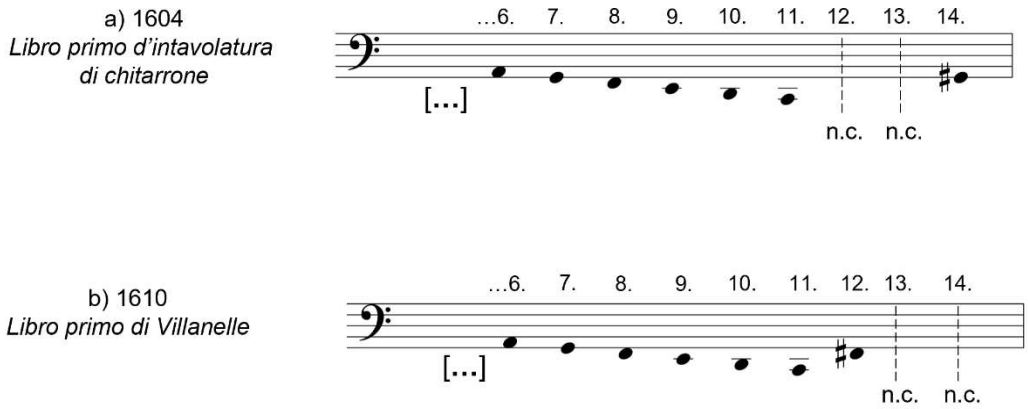


Figure 2.4

À peine deux ans plus tard, dans la tablature du premier livre de *arie passeggiate* (1612) on trouve pour la première fois les chœurs 18 et 19, lesquels sont accordés en *fa*# et *sol*# respectivement et sont utilisés constamment. Cela suggère qu'entre les publications de 1610 et 1612 il y a eu un élargissement significatif des basses employées. Étonnamment, dans cette dernière publication, les chœurs 12 à 17 ne sont pas du tout employés. Les chœurs 7 à 11 sont accordés diatoniquement, comme d'habitude (figure 2.5a).

En 1619, le *libro terzo di villanelle* utilise le dix-huitième chœur, accordé en *fa*#. Finalement, dans les préfaces du troisième et quatrième livre pour chitarrone solo, il est donné l'accord complet pour un instrument à 19 chœurs (figure 2.5b). À part les tablatures de Kapsperger, il n'existe à notre connaissance aucune autre publication imprimée pour un instrument à plus de 14 chœurs. Il n'est pas anodin que le manuscrit *Modena B,* dont la plupart des pièces peuvent se jouer sur un instrument à 11 chœurs, utilise exceptionnellement le chœur 14 pour

[71] Cantalupi propose un *sol*#[2], mais cela semble être une coquille : dans le texte, Cantalupi précise bien que ce quatorzième chœur serait la basse chromatique du huitième chœur. D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso*, *op. cit.*, p. 43. Par ailleurs, un *sol*#[2] serait beaucoup trop aigu pour des cordes si longues. Pour le quatorzième chœur du premier livre de chitarrone nous proposons donc un *sol*#[1], ce qui est en conformité avec le rapport d'octave expressément donné par Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Rome, 1640, p. 2.

une pièce attribuée à « AP »[72] et les chœurs 17 et 18 dans deux pièces attribuées à Kapsperger (cf. annexe 2)[73].

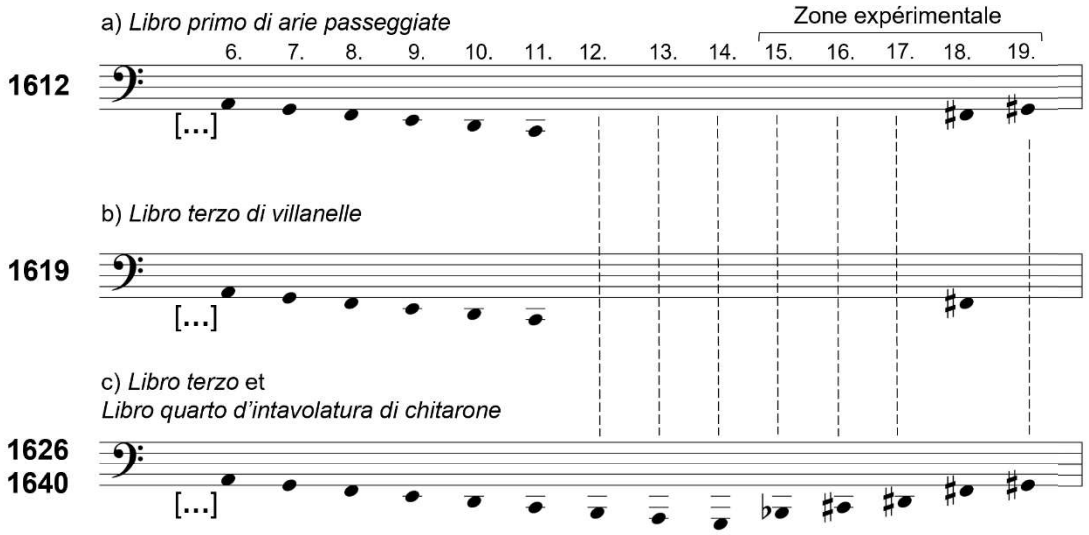


Figure 2.5

Il a été suggéré que la basse chromatique employée en 1604 dans la première publication de Kapsperger, pourrait être simplement une erreur, car le chiffre « 14 » n'apparaît qu'une seule fois dans tout le livre[74]. Certes, l'absence du chiffre 14 dans le reste des pièces de ce livre permet d'envisager cette possibilité ; cependant, le caractère exceptionnel de ce quatorzième chœur ne constitue pas en soi une raison suffisante pour le considérer comme une erreur. En effet, les basses chromatiques utilisées dans le premier et troisième livre de villanelle sont employées dans des cas tout aussi exceptionnels, n'apparaissant qu'une fois dans leurs livres respectifs[75]. C'est vrai que dans le premier livre *di arie passeggiate,* les deux basses chromatiques *fa#* et *sol#* sont utilisées couramment, mais toutes les autres basses diatoniques et chromatiques entre le douzième et le dix-septième chœur sont totalement absentes. En regardant l'ensemble des publications de Kapsperger, il en résulte que l'exceptionnalité des basses chromatiques est une constante au moins jusqu'en 1626.

Nous trouvons une situation analogue dans le premier livre de Piccinini, où il décrit une basse chromatique à la manière de Kapsperger, c'est-à-dire en remplissant le vide des basses diatoniques avec un chœur à l'extrémité du manche[76]. Dans le cas de Piccinini, la note de ce

[72] Il s'agit vraisemblablement d'Antonio Pfender, théorbiste très proche de Kapsperger. Cf. Franco Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender : nuove acquisizioni », *Recercare*, 2020, XXXII, n° 1-2, p. 57-78.
[73] Pour un aperçu du nombre de chœurs employé dans les manuscrits italiens du début du 17e siècle, voir Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 34-35.
[74] Kenneth Gilbert, « Introduction » dans Kenneth Gilbert (ed.), *Intavolatura di chitarrone : libro primo (Venzia 1604) traslitterato per tastiera*, Seconda edizione., Bologna, UT Orpheus, 2001, p. XVII.
[75] Dans le premier livre de villanelle, le chœur 12 est utilisé une seule fois dans 'S'io sospiro', mesure 7, p.20. Dans le troisième livre de villanelle, le chœur 18 est utilisé une seule fois dans 'Disperato dolore', avant dernière mesure, p.11.
[76] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 10.

dernier chœur est un *fa*# et - tout comme le *Tedesco* en 1604 - Piccinini utilise cette basse très rarement, à peine deux fois dans la section pour théorbe[77].

En tenant compte de ces éléments, on peut considérer la basse chromatique du premier livre de chitarrone de Kapsperger non pas comme une erreur, mais bien comme la toute première trace d'expérimentation avec les basses chromatiques. Observons que dans cette publication, le quatorzième chœur, est utilisé de manière très similaire à la basse chromatique correspondant au *sol*#[1] dans les publications postérieures du *Tedesco*[78]. À travers les multiples indices observés, nous pouvons tenter de reconstruire, au moins partiellement, l'évolution des changements organologiques opérés par le *Tedesco* :

Dans le premier livre de villanelle, seul le douzième chœur chromatique est demandé ; néanmoins, étant donné que la tendance est d'élargir progressivement le nombre des cordes employées, on peut légitimement supposer que l'instrument utilisé en 1610 avait au moins autant de cordes que celui de 1604[79]. Pour le premier livre soliste (1604), nous n'avons pas d'informations concernant l'accord du douzième et treizième chœur mais il est évident que dans le livre de villanelle publié six ans plus tard, les basses diatoniques s'arrêtent au onzième chœur (figure 2.4b). Nous ne pouvons pas être certains que la disposition des chœurs chromatiques soit identique dans ces deux publications. En revanche, d'après ses publications il est évident que le *fa*# et le *sol*# sont des basses chromatiques prioritaires pour Kapsperger[80].

Si les sources musicales suggèrent que le chitarrone à 11 chœurs avec basses diatoniques devait être très courant en début du 17e siècle, nous savons aussi que des *chitarroni* à 14 chœurs ont été fabriqués dès les premières années de 1600[81]. Nous pouvons suggérer que, pendant la première phase d'expérimentations, Kapsperger écrit pour un théorbe à 14 chœurs dont les basses diatoniques vont jusqu'au onzième chœur, tandis que les trois derniers auraient été destinés aux basses chromatiques.

La publication du *Libro primo di arie passeggiate* en 1612 marque nettement une deuxième phase expérimentale, avec l'utilisation d'un instrument à 19 chœurs. Les notes critiques *fa*#[1]

---

[77] Ce quatorzième chœur est utilisé une fois dans la 'Toccata III chromatica' (deuxième système), ainsi que dans la 'Toccata VIII' (quatrième système). *Ibid.*, p. 90 et 103 respectivement.

[78] Comparer par exemple l'annexe 10a avec les annexes 10b à 10h (et notamment avec 10d).

[79] L'utilisation restreinte des cordes avalées ne peut pas être attribuée à une démarche commerciale visant un marché le plus large possible. Divers documents montrent que Kapsperger vendait ses publications à des prix très élevés, en insistant sur le fait qu'elles n'étaient pas disponibles ailleurs. A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 377-378. Voir aussi Cornélis De Waard (ed.), *Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux minime. IV, 1634*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 5.

[80] Ce sont les premières basses chromatiques à être employées dans cette première phase expérimentale. Dans les publications postérieures, le *fa*# et le *sol*# sont placés stratégiquement dans les deux derniers chœurs. Observons également que ce sont les deux basses chromatiques les plus courantes dans son œuvre.

[81] Comme par exemple, les instruments de Vendelio Venere (Padoue, 1606), Martinus Kaiser (Venise, 1609) et celui de Matheus Buchenberg (Rome-1611). On peut également mentionner le chitarrone à 13 chœurs de Buchenberg (1604). Dans l'ordre cité : Théorbe à 14 choeurs par Wendelio Venere, Padoue 1606 : Paris, Collection Musée de la musique, E.548 ; Théorbe à 14 choeurs par Martin Kaiser, Venise, 1609 : Paris, Collection Musée de la musique, E.24 ; Théorbe à 14 choeurs par Matheus Buchenberg (Buechenberg), Rome, 1610 : Bruxèlles, MIM, inventaire n° 1570 ; Théorbe à 13 choeurs par Matheus Buchenberg, 1604 : Paris, Collection Musée de la musique, E.1557. Pour le nombre des chœurs, nous avons suivi les descriptions de Joël Dugot, « Description des luths de la collection du musée du C.N.S.M.II », *Musique Ancienne*, 1983, n° 16-17, p. 22-74.

et *sol*#[1] se trouvent à l'extrémité de l'instrument (figure 2.5a). Comme nous l'avons signalé, le *Libro terzo di villanelle* (1619) n'utilise qu'une basse chromatique (*fa*#[1]), exactement au même emplacement (au dix-huitième chœur) que dans les livres de 1612, 1626 et 1640. Il paraît évident que les cordes manquantes correspondent à celles décrites dans les livres plus tardifs. Comme les pièces d'un puzzle, la disposition du dernier chœur (*sol*#[1]) dans le livre de 1612 confirme cette supposition, du fait que ce *sol*#[1] corresponde également à la disposition décrite dans les préfaces aux troisième et quatrième livres pour chitarrone.

Ainsi, les expériences sur les basses chromatiques menées par le *Tedesco* se seraient déroulées en deux grandes étapes : la première phase commencerait un peu avant la publication du premier livre de chitarrone en 1604[82], jusqu'aux alentours de 1610, date de la publication du premier livre de villanelle. La deuxième étape débuterait avec le premier livre di *arie passeggiate* publié en 1612, pour un instrument qui possèderait déjà 19 chœurs : un théorbe à 14 chœurs comme celui employé aujourd'hui, auquel on aurait rajouté 5 chœurs chromatiques (figure 2.6). À titre de comparaison, il faut attendre 1622 avant que d'autres compositeurs publient pour la première fois des œuvres destinées à un instrument à 14 chœurs[83]. Dix ans plus tôt, Kapsperger est déjà en train d'expérimenter un instrument à 19 chœurs[84].

	1604 - 1610	**À partir de 1612**
Nombre total de chœurs disponibles	14	19
Section courante	11	14
Petit jeu	6	6
Grand jeu	8	13
Basses diatoniques	5 (du 7e au 11e)	8 (du 7e au 14e)
Basses chromatiques	3 (du 12e au 14e)	5 (du 15e au 19e)

Figure 2.6

[82] Il est naturel de supposer que les expérimentations précèdent cette publication.

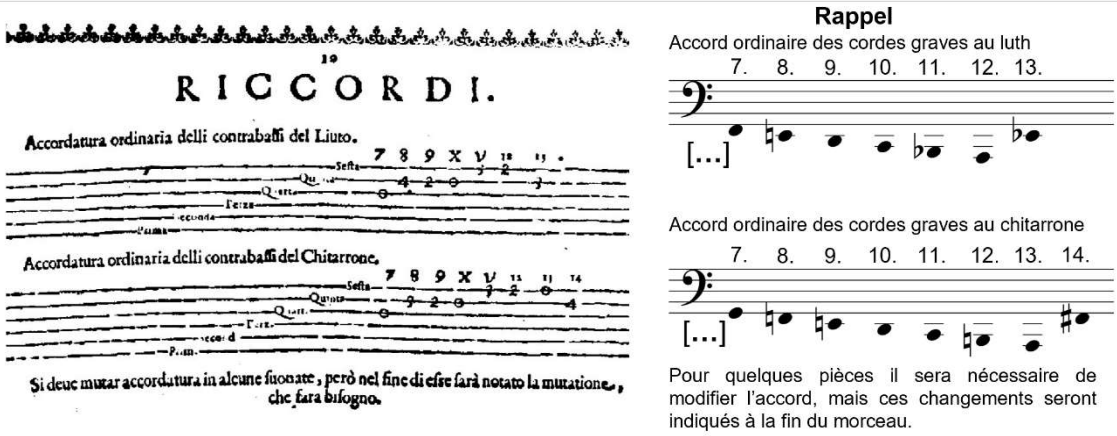
[83] B. Castaldi, *Capricci*, *op. cit.*

[84] Il faut toutefois remarquer que les œuvres de Kapsperger connues n'utilisent pas la totalité des basses diatoniques (jusqu'au quatorzième chœur) avant la publication du troisième livre de chitarrone. Le deuxième livre, perdu aujourd'hui, aurait pu donner plus d'éléments concernant ce processus expérimental.

2.3. Les basses chromatiques au 17e siècle et l'influence de Kapsperger

Il existe l'idée que seul Kapsperger a exploré de cette façon les basses chromatiques. À ce sujet, Kevin Mason affirme que « toutes les tablatures pour le chitarrone exigent que les cordes contrebasses soient accordées diatoniquement »[85]. Bien sûr, Mason était au courant des expériences du *nobile alemanno*[86] et cette déclaration concerne non pas l'instrument utilisé par Kapsperger, mais l'instrument couramment en usage. Néanmoins, contrairement à la thèse largement répandue, le *Tedesco* n'est pas le seul à avoir utilisé des basses chromatiques dans l'extrémité du chitarrone.

Comme nous l'avons mentionné, Piccinini donne également l'accord d'un chitarrone à 14 chœurs, dont les basses sont diatoniques jusqu'au treizième chœur et dont seul le dernier chœur est accordé en *fa*#[1]. Observons que d'après le tableau de Piccinini, les basses chromatiques ne concernent pas seulement le théorbe mais aussi l'archiluth[87]. Dans la transcription que nous proposons à la figure 2.7, nous avons suivi la convention d'un accord un ton plus bas pour l'archiluth ; cependant, il est à rappeler que la tablature ne montre pas de hauteurs mais seulement des rapports d'intervalles. Aussi bien pour l'archiluth que pour le théorbe, le principe reste le même.



A. Piccinini (*Libro primo*, p. 10)

Figure 2.7

Il est remarquable que, d'après Piccinini, cela aurait été la manière habituelle d'accorder ces instruments[88]. Piccinini rajoute que l'instrument devait être accordé différemment pour certaines pièces, mais que les exceptions seraient indiquées à la fin du morceau concerné[89]. Dès lors, il paraît clair que les indications d'accord pour des œuvres individuelles sont des écarts par rapport à l'accord habituel. Soulignons un détail qui pourrait paraître banal au

[85] « *All tablatures for the chitarrone require that the contrabass strings be tuned diatonically* […] ». K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 9.
[86] *Ibid.*, p. 85.
[87] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 10.
[88] Piccinini dit : « *accordatura ordinaria delli contrabassi del Chitarrone* ». *Ibid.* Pour la traduction, cf. ci-dessus figure 2.7.
[89] « *Si deve mutar accordatura in alcune suonate, però nel fine di esse farà notato la mutatione, che farà bisogno* ». *Ibid.* Pour la traduction, cf. ci-dessus figure 2.7.

premier abord : la page contenant ces indications porte le titre « *Riccordi* », ce qui peut être traduit par « memento » ou « rappel ». Piccinini a discuté certaines de ces indications dans sa préface, comme le signe des liaisons (*strascino*) et les signes d'arpèges ; il est donc logique d'utiliser ce titre pour réitérer de manière plus concise ces éléments, constituant un rappel pratique pour le musicien. En revanche, c'est la première fois qu'il précise l'accord du grand jeu ; dans ce cas, l'utilisation du mot *riccordi* sous-entend qu'il est en train de rappeler non pas quelque chose qui a été traité dans sa préface mais quelque chose qui est connu de tous car d'usage fréquent.

Si l'on voulait faire preuve d'une extrême prudence, on pourrait interpréter cet « accord ordinaire » comme l'accord de base employé par Piccinini dans son premier livre et non pas comme un accord courant. Même dans ce cas, on pourra toujours affirmer qu'il existait au moins un théorbiste en plus de Kapsperger (et Piccinini n'est pas des moindres) qui utilisait ce type de solution. Nous savons que Castaldi utilisait des basses diatoniques tout au long du grand jeu, ce qui deviendra définitivement l'usage standard après 1640[90]. Mais il faut souligner que, des trois grands compositeurs italiens pour chitarrone, deux décrivent au moins le dernier chœur comme une basse chromatique, ce qui nuance considérablement l'idée que les basses chromatiques seraient une pratique isolée du *nobile alemanno*.

D'après les préfaces du troisième et quatrième livre de chitarrone, l'instrument à 19 chœurs serait l'invention de Kapsperger. Tenant compte de l'évolution organologique du théorbe depuis la première publication de 1604, du caractère hautement novateur de ce premier livre de chitarrone - où l'on trouve d'ailleurs la première trace d'explorations chromatiques dans les basses -, de l'importance que les théorbiste d'époque accordaient à ce livre[91], ainsi que du rôle essentiel du *Tedesco* dans le développement du répertoire soliste pour théorbe[92], il semble très probable que la basse chromatique décrite par Piccinini ait été directement influencée par les expériences organologiques menées par Kapsperger. En plus de la division traditionnelle en petit jeu et grand jeu, il faudrait considérer une autre division en deux parties : une partie correspondant à un instrument dont les basses sont diatoniques, puis une partie expérimentale avec des basses chromatiques (figure 2.8).

[90] Schlegel et Lüdtke considèrent que la phase expérimentale du chitarrone va de 1580 jusqu'à 1640, période où il y a eu des instruments entre 11 et 19 chœurs, pour se stabiliser après 1640 dans la version que l'on connaît aujourd'hui à 14 chœurs. A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 232 et 369.

[91] Victor Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba" » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 138.

[92] Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 124-125 ; voir aussi V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 94-95.

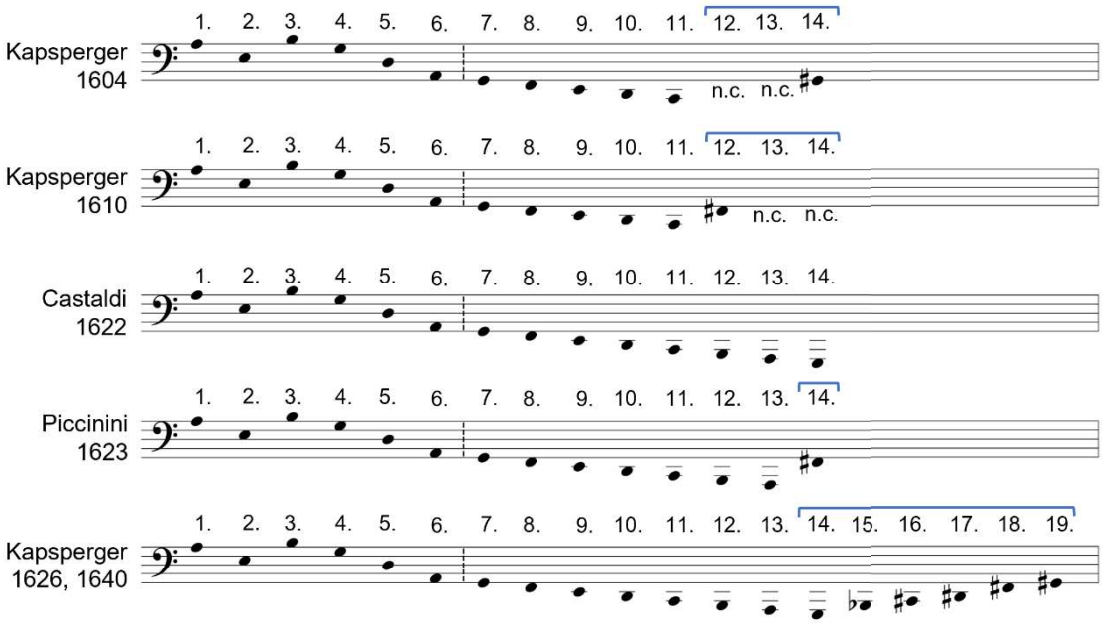


Figure 2.8

Comme nous l'avons signalé, le fait que les premières tablatures pour théorbe se limitent à 11 chœurs suggère que c'était l'instrument le plus répandu en début du siècle. Nutter a observé que dans les monodies de Caccini, la ligne de basse ne descend pas plus grave que le *do*[1] et il rappelle que Caccini recommande d'accompagner ses œuvres au chitarrone[93]. Nutter suggère également que l'écriture de la basse continue chez Monteverdi ne serait pas dissociée de ce qu'il est possible de faire confortablement au théorbe[94]. Pour sa part, Cantalupi a observé[95] que la limite du *do*[1] comme la note la plus grave ne concerne pas seulement Caccini, mais également d'autres publications où le chitarrone est indiqué comme instrument d'accompagnement, telles que la *Rappresentatizoni di Anima e Corpo* d'Emilio de Cavalieri ou l'*Euridice* de Jacopo Peri.

Certes, les liens étroits entre les chanteurs concernés par le nouveau *stile rappresentativo* et l'invention du chitarrone sont patents. Toutefois, même si les suggestions de Nutter et de Cantalupi sont intéressantes, il paraît risqué de vouloir établir un lien de cause à effet entre la limite du registre dans les parties de basse continue et le nombre de chœurs disponibles au

[93] David Nutter, « Salomone Rossi's chitarrone madrigals » dans Paola Bessutti, Teresa Gialdroni et Rodolfo Baroncini (eds.), *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, Leo S. Olschki, Firenze, 1998, p. 239 note 47.
[94] *Ibid.*, p. 240.
[95] D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso*, *op. cit.*, p. 42-43.

théorbe[96]. Coelho a déjà remarqué que le nombre de chœurs employé dans une source donnée ne correspond pas toujours à l'instrument effectivement employé[97].

La basse chromatique dans le premier livre de chitarrone de Kapsperger, ainsi que la description de l'accord donnée par Piccinini exigent que l'on considère une autre hypothèse : il se pourrait qu'en début du siècle, en suivant l'exemple de Kapsperger en 1604, les instruments à 14 chœurs n'aient pas tous eu systématiquement de basses diatoniques tout au long du grand jeu, mais seulement jusqu'au *do*[1], correspondant au onzième chœur du théorbe. À partir de ce chœur-là, les pratiques auraient pu changer d'un musicien à un autre.

L'activité d'un théorbiste dans la toute première décade du siècle est probablement centrée en grande partie sur l'accompagnement de la *nouvelle monodie* et la réalisation de la basse continue, en sachant qu'un bon nombre d'instruments italiens d'époque ne possèdent que six chœurs dans le petit-jeu[98]. Nous avons vu que sur de tels instruments, l'absence de basses chromatiques (notamment du *fa*# et *sol*#) peut poser des difficultés. Sans partager nécessairement les conclusions de Nutter et de Cantalupi, nous pouvons en revanche prendre en compte leurs constats. Face à une musique vocale dont l'accompagnement écrit ne descend pas en dessous de ce *do*[1], le théorbiste possédant un instrument à 14 chœurs a dû être confronté au choix d'élargir diatoniquement le registre dans les graves au-delà du onzième chœur, ou bien de suivre l'exemple de Kapsperger et remplir les intervalles chromatiques manquants avec les trois chœurs restants. Devant ce choix - élargir le registre ou rajouter des basses chromatiques - un manque de consensus après le onzième chœur est tout à fait envisageable. La différence entre l'accord employé par Castaldi et celui décrit par Piccinini (figure 2.8) montre qu'en 1620 le consensus n'est pas encore définitif pour un instrument à 14 chœurs, car ces deux compositeurs emploient ce qui serait, d'après eux, l'accord standard[99].

---

[96] Vouloir établir un lien entre le registre grave de la basse continue et le nombre des chœurs au théorbe se heurte à plusieurs difficultés : certaines sources plus tardives pour théorbe sont clairement prévues pour des instruments qui disposent de plus de chœurs, comme les manuscrits professionnels *Paris 30* (14 chœurs) et *Modena B* (18 chœurs) ; pourtant, la plupart des pièces contenues dans ces manuscrits dépassent rarement le onzième chœur (cf. l'annexe 2). De même, les accompagnements plus tardifs écrits en notation mensurale dépassent rarement le *do*[1], même s'ils sont clairement prévus pour des instruments au registre étendu dans les graves. Finalement, la suggestion avancée par Nutter et suivie par Cantalupi ne prend pas en compte les écarts entre les protocoles de notation et les pratiques instrumentales. Or, les réalisations qui nous sont parvenues montrent que les lignes de basses n'étaient pas toujours rigidement jouées à l'identique, mais qu'il était courant de les octavier ou d'effectuer des sauts d'octave vers les graves. De ce fait, il n'y a pas toujours une correspondance stricte entre la tessiture écrite et la tessiture réellement jouée ; à ce sujet, voir Jack Ashworth et Paul O'Dette, « Basso Continuo » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 324-325 ; Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 57-58, 66, 104-106, 142.

[97] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 34.

[98] Ce sont les caractéristiques d'instruments cités dans la note 81. Pour une description plus détaillée des instruments conservés au Musée de la Musique à Paris, voir J. Dugot, « Description des luths de la collection du musée du C.N.S.M.II », art cit.

[99] Paradoxalement, l'absence d'instructions chez Castaldi est révélatrice. Castaldi déclare ne vouloir donner aucune précision sur la technique du théorbe ou sur la manière de l'accorder, car celui qui voudra jouer ses pièces est censé avoir déjà toutes les informations nécessaires pour jouer de cet instrument ; cf. B. Castaldi,

Nous avons ainsi trois solutions différentes : Castaldi accorde toutes les basses diatoniquement selon la tonalité du morceau, ce qui lui permet un maximum de dextérité, mais l'empêche d'utiliser des lignes chromatiques dans les graves dans un même morceau. Piccinini utilise une solution intermédiaire, avec des notes diatoniques et une note chromatique à la fin. De son côté, et toujours à l'avant-garde, Kapsperger cherche à profiter à la fois de l'extension du registre jusqu'au *sol*^{0} et de l'ajout des cordes chromatiques à l'extrémité du manche.

Le fait que les premières tablatures pour chitarrone soient destinées à des instruments à 11 chœurs pourrait répondre d'une part au nombre variable de cordes entre un instrument et un autre[100] et d'autre part à l'absence d'une pratique unifiée pour la disposition des chœurs au-delà du *do*^{1}. À noter que le *Libro primo di arie passeggiate* ou le *Libro terzo di villanelle,* prévus théoriquement pour un instrument à 19 chœurs, n'utilisent jamais les chœurs 12 à 17 (cf. annexe 2). De ce fait, ces tablatures peuvent parfaitement être jouées sur un instrument à 13 ou 14 chœurs, dont au moins les deux derniers chœurs seraient chromatiques. Kapsperger semble même avoir prévu la possibilité que ses tablatures d'accompagnement soient jouables sur un instrument à 11 chœurs[101].

Considérons un autre aspect. Piccinini n'utilise que deux fois le quatorzième chœur dans tout le livre[102]. C'est d'autant plus étonnant que plusieurs pièces utilisent fréquemment le *fa*#^{1} ; au lieu d'utiliser le quatorzième chœur, Piccinini préfère hausser le huitième chœur d'un demi-ton[103]. Il est clair que Piccinini se sert du quatorzième chœur seulement lorsqu'il veut utiliser à la fois le *fa*^{1} bécarre et le *fa*#^{1} dans une même pièce. Pour des passages rapides dans les graves, il est beaucoup plus aisé d'utiliser le huitième chœur altéré à la manière de Castaldi[104] pour effectuer des notes conjointes.

Capricci, *op. cit.*, p. 3. Cela implique non seulement que ses pièces s'adressent à un musicien averti, mais surtout qu'elles ne modifient ni ne rajoutent aucune nouveauté au chitarrone, ce qui justifie l'absence d'explications. L'utilisation d'un accord personnel ne paraît pas compatible avec sa déclaration indiquant qu'il s'adresse au musicien qui connaît déjà ces choses-là ; dès lors, l'accord employé par Castaldi est censé refléter la pratique courante. Pourtant, son accord diffère de « l'accord ordinaire » décrit par Piccinini.

[100] Schlegel et Lüdtke font état des luths allant de 7 à 11 chœurs pour les premières décades du 17e siècle. A. Schlegel et J. Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, *op. cit.*, p. 86. Le tableau de *Sainte-Cécile et l'ange* (figure 2.2a) montre ce qui pourrait être ce type de pratiques sur un chitarrone, avec seulement quatre chœurs supplémentaires. Voir également le théorbe à 13 chœurs [E1557] cité dans la note 81, dont le cordage est décrit par Dugot comme suit : « 1 x 1 , 5 x 2: 720 mm au petit jeu / 7 x 1 : 1513 mm au grand jeu ». J. Dugot, « Description des luths de la collection du musée du C.N.S.M.II », art cit, p. 38.

[101] La manière dont les basses chromatiques sont doublées à l'octave dans les tablatures de Kapsperger (cf. notamment les annexes 10n à 10r) permet d'envisager que, dans certains cas, il s'agit non pas d'une écriture prescriptive mais plutôt d'options différentes selon l'instrument à disposition (cette possibilité est discutée ci-dessous, cf. chapitre 4.4). Dans ce cas, les tablatures du premier et troisième livre de villanelle ainsi que celles du premier livre d'*Arie Passeggiate* semblent parfaitement jouables sur un instrument qui ne dispose que de 11 chœurs.

[102] Cf. note 77.

[103] Voir par exemple la 'Toccata II' pour chitarrone dans A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 89. Des cas similaires arrivent aussi dans les œuvres pour luth, comme dans la 'Toccata IIII [IV]', où le huitième chœur est modifié pour ne pas avoir à utiliser le treizième, *Ibid.*, p. 19.

[104] Comme dans la 'Partita II' du 'Tenore detto il Mercatello', quatrième système, mes. 1. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 111.

Chez Kapsperger, l'utilisation des basses chromatiques reste discrète. Pour les publications antérieures à 1626, on pourrait avancer que c'est lié à leur caractère expérimental ; néanmoins, si tel était le cas, on pourrait s'attendre à un usage plus intensif après la préface du troisième livre pour chitarrone. Dans cette préface il est définitivement établi l'instrument à 19 chœurs et les livres solistes sont incontestablement destinés à des théorbistes professionnels. Pourtant, on est étonné d'observer que les basses chromatiques ne sont pas utilisées aussi souvent qu'on aurait pu l'imaginer. Dans le troisième livre pour chitarrone, les chœurs 15 et 17 sont complétement absents et le chœur 16 n'est utilisé qu'une seule fois. Dans le quatrième livre, le chœur 16 est absent et les chœurs 15 et 17 sont utilisés deux fois chacun. Sans surprise, les chœurs 18 et 19 sont les plus employés dans ces deux collections (cf. annexe 2). On peut se demander si les bénéfices apportés par les chœurs 15 à 17 méritent la complexité qu'exige un instrument avec autant de chœurs. Vu l'usage si rare de ces trois chœurs (15 à 17), les basses chromatiques auraient pu se limiter au *fa*# et *sol*#. Cependant, il est difficile de déterminer dans quelle mesure le support écrit (les tablatures publiées) reflètent la pratique personnelle du compositeur.

2.4. Instruments historiques et réception contemporaine

Le problème des notes chromatiques dans les graves suscite une autre interrogation. Pourquoi ne pas avoir utilisé huit chœurs dans le petit jeu, ce qui aurait permis de modifier le son du *fa* et du *sol* à l'aide de la main gauche ? Habitués comme nous le sommes aux avantages des instruments fabriqués de nos jours avec huit chœurs dans le petit jeu, pour un luthiste actuel les solutions proposées à l'époque, si éloignées de nos habitudes, peuvent s'avérer étonnantes[105]. Certes, même avec des instruments modernes on sera amené à choisir parfois l'accord du huitième chœur entre un *fa* bécarre ou un *fa*#. Mais de nombreux luthistes contemporains conviendront que l'avoir dans le petit jeu est un grand avantage. Il paraît naturel alors de se demander pourquoi cette solution n'a été envisagée dans aucune des sources analysées.

Poser la question dans ces termes sous-entend qu'aujourd'hui on aurait trouvé la « bonne solution ». Pourtant, cette solution répond non pas à des critères purement musicaux, mais à des critères contemporains qui n'ont rien à voir avec les contextes d'interprétation au 17e siècle italien. Parmi les multiples facteurs qui font partie de la pratique d'interprétation contemporaine, nous nous limiterons à rappeler qu'aujourd'hui les théorbistes sont souvent amenés à jouer un répertoire qui s'étend sur plus d'un siècle et n'est pas toujours limité à un seul style régional. Lorsque l'on considère les multiples variantes organologiques historiques qui ont eu lieu au sein d'un même pays, parfois dans l'espace de quelques années seulement, on comprend qu'une telle pratique ne peut se faire qu'au prix d'un certain nombre de compromis.

Pour un musicien intéressé par les recherches liées à l'interprétation historiquement informée, une question susceptible d'amener vers des réponses plus pertinentes devrait plutôt être formulée dans les termes suivants : pourquoi Castaldi, Piccinini et Kapsperger *ont-ils choisi* tous les trois de ne pas utiliser la solution qui nous paraît aujourd'hui la plus pratique ? Michael Lowe rappelle que tant les musiciens que les facteurs d'instruments du passé travaillaient avec des instruments hautement sophistiqués et qu'ils savaient très bien ce qu'ils faisaient[106]. Ensuite, Lowe souligne :

> Ils [les luthiers et interprètes du passé] en savaient beaucoup plus sur leur propre musique et leurs instruments que nous ne le saurons jamais et je pense que nous comprendrions mieux si nous

[105] Ce phénomène concerne aussi les œuvres pour luth. Bruno Correia remarque que dans le livre pour luth de Kapsperger de 1611, les lignes mélodiques *sol-fa*# dans les graves ne sont jamais effectuées en degrés conjoints, mais par sauts de septième. Après avoir signalé que Michelangelo Galilei utilise en 1620 le *fa*# et *sol*# sur la touche du septième chœur, Correia s'interroge : « Cependant, pourquoi Kapsperger a-t-il tant essayé d'éviter le *fa* dièse dans cette octave ? Apparemment, en raison de l'absence de ce dernier dans son luth théorbé » (*No entanto, por que razão Kapsperger procurou veementemente evitar o fá sustenido neista oitava ? Ao que tudo indica, pela inexistência da mesma em seu alaùde ateorbado*). Bruno Correia, *As tocatas para alaude de Giovanni Girolamo Kapsperger e suas possibilidades interpretativas*, phd, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p. 31-32. Mentionnons également le Ms. Barberini Latino 4180 (*Rome 4180*) de la Biblioteca Apostolica Vaticana à Rome. Ce manuscrit est prévu pour un luth à dix chœurs, mais les basses (chœurs 7 à 10) sont altérées chromatiquement selon la tonalité du morceau. Cette caractéristique est peu courante dans les sources italiennes pour un luth à 10 chœurs. À ce sujet, voir V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 148 (note 2), 149. Nous remercions Victor Coelho pour avoir attiré notre attention sur ce manuscrit.

[106] M. Lowe, « In Defence », art cit, p. 97.

> acceptions simplement ce qu'ils ont fait comme étant ce qu'ils ont choisi de faire, plutôt que de supposer que nous savons mieux et que nous pouvons améliorer leurs méthodes inadéquates ou inadaptées.[107]

La période qui est étudiée ici est tellement riche en inventions et innovations organologiques, qu'il serait arrogant de croire qu'ils n'avaient tout simplement pas pensé à garder huit chœurs dans le petit jeu, surtout quand l'on sait que cette solution existait pour le luth. Or, les trois théorbistes italiens les plus renommés de leur temps ont refusé cette option pour leurs instruments et leur musique. Aux débuts du chitarrone, les liens entre l'instrument et la *chitarra italiana* pourraient donner quelques éléments de réponse[108]. Toutefois, la principale explication pourrait se trouver non pas du côté des instrumentistes, mais plutôt du côté des chanteurs. Il ne faut pas oublier que la mission première du chitarrone a été d'accompagner la voix. La nouvelle conception verticale mène vers une forte polarisation entre la voix chantée et la ligne de basse, exigeant que les graves de l'accompagnement soient exécutés très clairement. D'après Piccinini, c'est ce qui a motivé les modifications qui ont donné naissance au chitarrone[109].

Ces changements esthétiques ne se sont pas limités à la musique vocale mais ils ont embrassé toute la production musicale de l'époque. Le détail du tableau de *Sainte Cécile et l'ange* présenté dans la figure 2.2a, ainsi que l'instrument qui apparaît sur la couverture du premier livre pour chitarrone de Kapsperger (figure 2.2b), montrent que même pour un instrument dépourvu d'une vraie extension du manche, les basses supplémentaires sont un peu plus longues que celles qui se trouvent sur la touche, ce qui rend impossible d'altérer la hauteur avec la main gauche. Le choix de Castaldi, Piccinini et Kapsperger est donc visiblement motivé par les liens directs entre la qualité du son et la longueur des cordes, ainsi que nous l'avons expliqué au chapitre 2.1.

Le décalage entre le problème des basses chromatiques au théorbe et les pratiques musicales d'aujourd'hui est parfaitement illustré dans le témoignage de Lowe :

> Je remarque également que de nombreux instrumentistes utilisent aujourd'hui sept ou huit chœurs sur la touche de leur théorbe, alors que la disposition habituelle sur la grande majorité des théorbes historiques était de six chœurs sur la touche [le petit jeu] et huit diapasons [les cordes sur le grand jeu]. Ils disent qu'ils doivent être capables de jouer les notes chromatiques graves, *la* bémol/*sol* dièse et *fa* dièse, mais aucun théorbiste du dix-septième siècle ne pouvait jouer ces notes car, avec seulement six chœurs sur la touche, elles n'existaient tout simplement pas sur le théorbe, à moins que les diapasons ne soient réaccordés.

---

[107] « *They knew far more about their own music and their instruments than we shall ever know and I think we would gain deeper understanding if we simply accepted what they did as being what they chose to do rather than assuming that we know better and can improve on their inadequate or unsuitable methods.* » *Ibid.*, p. 97-98.

[108] Meucci signale un manuscrit pour une « catarra » datant de la fin du 16e siècle, prévu pour un instrument qui n'a que cinq chœurs au petit jeu et huit chœurs dans le grand jeu. D'après Meucci, ce manuscrit est destiné à une « chitarra italiana » (dont la forme est proche à celle du luth) et non pas à la guitare espagnole en forme de huit. R. Meucci, « Da "chitarra italiana" a "chitarrone" », art cit. Pour une traduction en français, voir R. Meucci, « De la "Guitare italienne" au "Chitarrone" (2e partie) », art cit. Meucci effectue par ailleurs une réflexion intéressante sur la langue italienne, l'augmentatif « chitarrone » et le lien avec l'instrument de la famille du luth que l'on désigne sous ce nom. R. Meucci, « New light », art cit, p. 24-25.

[109] Cf. chapitre 2.1.

> J'ai eu un jour un client qui, après avoir joué sur mon théorbe français, a décidé que c'était ce type d'instrument qui lui convenait le mieux. « Bien sûr » - disait-il - « il me faudrait huit chœurs sur la touche ». Quand je lui ai demandé pourquoi et qu'il m'a répondu qu'il devait être capable de jouer les notes de basse chromatique parce qu'elles étaient écrites dans la musique et que les directeurs musicaux s'attendaient à ce qu'il puisse les jouer, je lui ai fait remarquer qu'aucun théorbiste du dix-septième siècle n'aurait pu jouer ces notes. Il ne comprenait pas pourquoi je refusais de faire ce qu'il voulait, car il disait que c'était très simple à faire. Je lui ai répondu que c'était exactement la raison pour laquelle je ne le ferais pas : parce que c'était tout aussi simple au dix-septième siècle, mais ces musiciens et ces facteurs ont choisi de ne pas le faire. Si nous commençons à voir des problèmes avec les instruments historiques et à inventer de nouveaux instruments pour résoudre ces problèmes, alors nous ne découvrirons jamais comment les joueurs du passé traitaient ces questions qu'ils ne considéraient pas comme des problèmes. Ce client particulier, bien sûr, s'est simplement adressé à un autre luthier qui lui a fourni exactement ce qu'il voulait.[110]

Lowe signale ici un point essentiel : les adaptations de facture instrumentale que l'on opère aujourd'hui touchent non seulement à l'épineuse question des pratiques historiquement informées face aux contraintes de la pratique musicale contemporaine. Elles risquent aussi d'entraver notre compréhension de la pratique du chitarrone telle qu'elle pouvait l'être à une époque donnée. L'une des manières d'améliorer notre connaissance de ces phénomènes est d'expérimenter les choix de l'époque[111]. Comme nous allons le voir dans les chapitres suivants, les caractéristiques de l'instrument sont intimement liées à l'écriture de Kapsperger et seront essentielles pour mieux comprendre certains aspects de son œuvre.

---

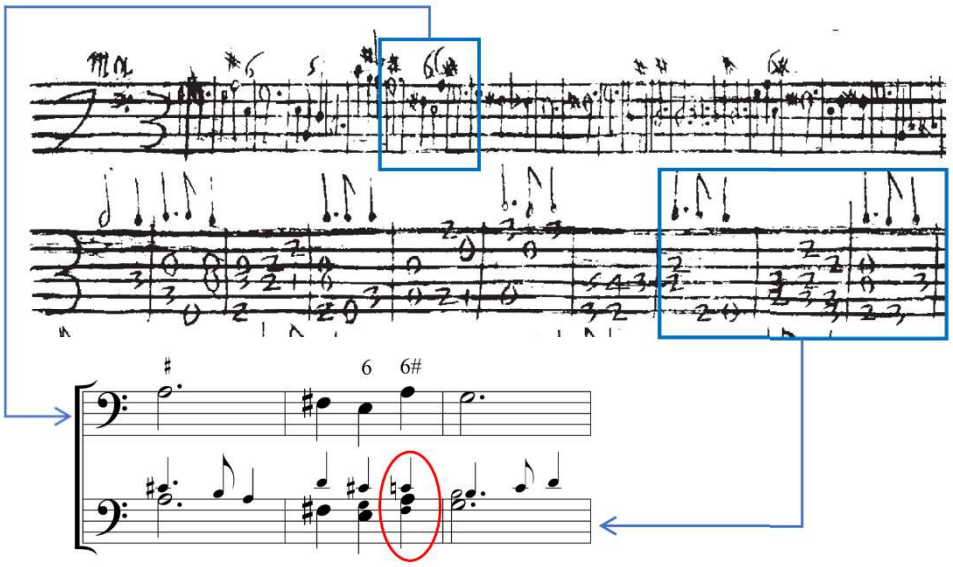
[110] « *I notice, also, that many players today use seven or eight courses on their theorbo fingerboards when the usual disposition on the vast majority of historical theorbos was six courses on the fingerboard and eight diapasons. They say that they must be able to play the low chromatic notes A flat/G sharp and F sharp but no theorbist in the seventeenth century could ever play these notes because, with only six courses on the fingerboard, they simply did not exist on the theorbo unless the diapasons were re-tuned.*
I once had a client who, having played on my French theorbo, decided that it was this type of instrument which would suit his needs best. 'Of course' he said, 'I would need to have eight courses on the fingerboard'. When I asked him 'why?' and he replied that he had to be able to play the chromatic bass notes because they were written in the music and music directors expected him to be able to play them, I pointed out to him that no theorbist in the seventeenth century could have played those notes. He couldn't understand why I refused to do what he wanted as he said that it was a very simple thing to do. I replied that that was exactly why I wouldn't do it because it was just as simple in the seventeenth century, but those players and makers chose not to do it. If we start to see problems with historical instruments and begin to invent new instruments to solve those perceived problems, then, we shall never discover how the players in the past dealt with these matters which they, clearly, did not see as problems. This particular client, of course, simply went to another lute-maker who provided him with exactly what he wanted. » M. Lowe, « In Defence », art cit, p. 90-91.

[111] Quelques cas concrets seront abordés au chapitre 4.4.

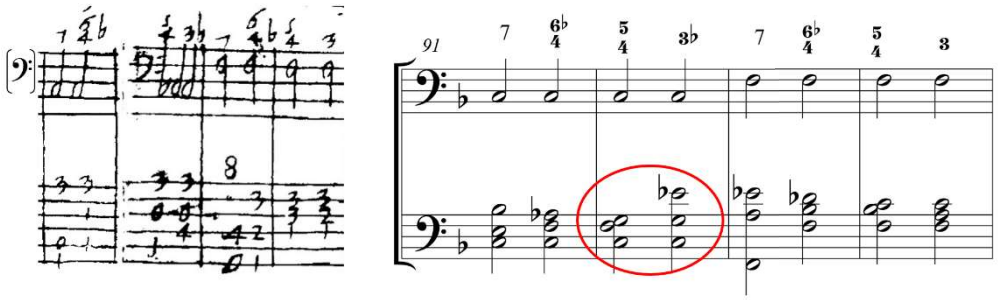
CHAPITRE 3

Renversements et réception contemporaine

Les divers types de renversements que l'on peut rencontrer dans l'œuvre de Kapsperger représentent une des difficultés majeures pour l'interprétation contemporaine. Certains accords qui devraient se trouver à l'état fondamental, se retrouvent en position renversée 6/4 créant ainsi des problèmes théoriques. D'autres accords admettent des interprétations divergentes, selon que l'on regarde la tablature ou le résultat d'une transcription en notation moderne. En effet, tandis que la tablature peut suggérer la première inversion de l'accord (c'est-à-dire, un accord de sixte), les hauteurs des notes résultantes montrent un accord avec tierce et quinte (figure 3.1a). Il pourrait paraître logique de se référer aux hauteurs des notes et non pas aux positions employées. Pourtant, la basse chiffrée qui accompagne les tablatures plus tardives montre que ce n'est pas toujours le cas. L'information complémentaire donnée par la ligne en clé de *fa* permet de différencier les basses fonctionnelles des basses résultantes.



a) G.G. Kapsperger, '[Corrente] 7ma', mes. 7-9 (*Chitarrone 4,* p. 48)



b) G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 91-94 (*Chitarrone 4,* p. 8)

Figure 3.1

La conduite des voix est également affectée par l'accord rentrant, avec des dissonances résolues dans une octave différente (figure 3.1b). Certains passages clairement mélodiques se

trouvent disloqués par l'accord rentrant[1]. Mentionnons aussi que les septièmes non préparées, résolues dans une autre octave ou tout simplement non résolues sont fréquentes. Parfois ces septièmes se trouvent même en dessous de la basse alors qu'il est évident qu'il s'agit de cadences parfaites[2]. Pour finir, certaines cadences spécifiques semblent complètement déconnectées des règles élémentaires de résolution des voix[3].

Face à ces problèmes, il est naturel que l'interprète contemporain soit dérouté. En prenant en compte le raffinement du contrepoint vocal Renaissance, le principe de la basse-continue, apparu au 17e siècle, les tablatures pour luth destinées à l'accompagnement, ainsi que les sources instrumentales pour clavier - devenu rapidement un autre protagoniste dans la nouvelle pratique de la basse continue -, il paraît raisonnable de faire deux suppositions.

La première consiste à considérer comme inconcevables les problèmes de renversements des accords dans l'accompagnement vocal au chitarrone. Dans ce sens, lorsque North commente les problèmes de renversements 6/4 dans l'œuvre de Kapsperger, il laisse ouverte la possibilité que ces inversions aient été moins gênantes pour le répertoire soliste que pour l'accompagnement[4]. De son côté, Kitsos analyse les tablatures de Salomone Rossi et considère inadmissible l'utilisation d'un instrument avec des cordes avalées (malgré la mention explicite du chitarrone dans la partition) en raison des renversements que cela produirait[5].

La deuxième supposition consiste à considérer que les problèmes signalés dans l'œuvre soliste de Kapsperger seraient des maladresses d'écriture. Cette supposition sous-entend que les renversements concerneraient surtout ce compositeur en particulier, s'inscrivant dans la perception de Kapsperger comme excellent interprète mais comme mauvais compositeur. Pourtant, nous savons que cette perception trouve son origine dans des calomnies infondées et répétées durant des siècles[6].

En réalité, lorsque l'œuvre soliste de notre compositeur est comparée à d'autres sources d'époque, plusieurs éléments contredisent ces deux suppositions. De la même façon, à travers ces comparaisons il est possible d'élucider les différences importantes entre des pratiques généralisées et les solutions individuelles du *Tedesco*. Chacun de ces aspects sera étudié de manière plus approfondie dans les chapitres spécialement dédiés. Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser surtout à la réception de ces problèmes dans l'analyse contemporaine.

Étant donné que les renversements sont souvent considérés comme inacceptables, les résultats des transcriptions peuvent être très étonnants. Dans leur effort pour faire coïncider les sources étudiées avec leurs attentes, plusieurs chercheurs ont proposé des hypothèses organologiques conçues sur mesure pour telle ou telle source en particulier, afin de

[1] Cf. chapitre 5.
[2] Cf. chapitre 6.
[3] Cf. chapitre 7.
[4] Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute, and theorbo*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1987, p. 161.
[5] Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 30-38.
[6] Victor Coelho, « G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New biographical data », *Journal of the Lute Society of America*, 1983, vol. 16, p. 103-133.

« corriger » les problèmes rencontrés. Pourtant, il s'agit en réalité d'un phénomène bien plus large, qui ne peut être réduit à une seule source en particulier. Si certains renversements sont caractéristiques de l'écriture de Kapsperger[7], les renversements d'harmonie ou les renversements mélodiques sont en réalité courants dans les sources pour chitarrone en général. Les tablatures ne sont pas le seul élément à prendre en considération. Bien qu'il n'existe pas de tablatures pour chitarrone publiées avant 1600, quelques aspects permettent d'envisager que l'accompagnement des premières monodies aurait pu contenir aussi des problèmes de renversement.

Dans les pages suivantes, nous allons tout d'abord effectuer quelques remarques sur les tendances naturelles de l'instrument à renverser les accords. Ensuite, nous allons examiner les différentes hypothèses proposées pour l'interprétation de certaines tablatures. Grâce à leur comparaison, nous pourrons établir que ces tablatures reflètent en réalité une approche instrumentale courante liée à l'accord rentrant du chitarrone.

[7] Nous pensons aux renversements cadentiels, cf. chapitre 6.3.5.

3.1 L'imperfection du chitarrone dans l'accompagnement des premières monodies

Comme nous l'avons vu, dans son récit sur l'origine du chitarrone, Piccinini signalait qu'avant l'ajout d'une extension du manche, l'instrument était exclusivement employé pour accompagner la voix et que personne ne s'en servait autrement. Le répertoire soliste commence à se développer - malgré l'« imperfection » occasionnée par l'accord rentrant de l'instrument - seulement après l'allongement de basses[8].

Il est nécessaire d'approfondir davantage ces questions. Dans ses débuts expérimentaux, le jeu devait inévitablement produire des problèmes mélodiques trop importants, ce qui expliquerait le fait qu'en dehors de l'accompagnement « personne ne jouait de chitarrone »[9]. Le jeu soliste ne saurait se passer de lignes mélodiques ; en reproduisant la manière de jouer du luth sur le chitarrone, la plupart des mélodies s'en trouveraient morcelées dans des octaves différentes[10]. Une adaptation était nécessaire et selon Piccinini, cette adaptation a dû attendre que des virtuoses s'intéressent aux difficultés produites par l'accord rentrant[11].

Piccinini laisse clairement comprendre que les cordes avalées étaient un obstacle seulement pour le jeu soliste instrumental. En effet, les cordes avalées sont considérées comme une réussite pour l'accompagnement du chant[12], tandis qu'elles sont qualifiées d'« imperfection » lorsqu'il s'agit du jeu soliste instrumental[13]. Cette différence fondamentale a été souvent négligée dans les travaux sur la genèse du chitarrone. Au moment où le chitarrone commençait à devenir populaire auprès des chanteurs, l'accord rentrant empêchait le développement du répertoire soliste, mais cette *imperfection* n'était pourtant pas incompatible avec l'accompagnement de la voix.

Même dans le cas où l'on voudrait mettre en doute certains aspects du récit de Piccinini, nous savons que l'origine du chitarrone est surtout liée au chant et non pas au jeu instrumental[14]. En effet, la première publication soliste n'apparaît qu'en 1604, tandis que la première utilisation documentée du chitarrone intervient quinze ans plus tôt, lors des intermèdes de *La Pellegrina*. Il est légitime d'envisager que certains accords, effectués comme au luth, ont dû présenter des problèmes de renversement. Pourtant, malgré la prédisposition naturelle du chitarrone à renverser certains accords, l'instrument s'est imposé pour l'accompagnement.

---

[8] Cf. chapitre 2.1.

[9] « […] *fuori poi dell'occasione del cantare nissuno suonava di chitarrone* ». Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 5 ; pour la traduction : Joël Dugot et Marco Horvat, « Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623 », *Musique Ancienne*, mars 1985, n° 19, p. 26.

[10] Lowe suggère que le théorbe posait également des problèmes pour le jeu soliste en raison de la différence de qualité du son entre les basses du petit jeu et les basses du grand jeu. Michael Lowe, « The Historical Development of the Lute in the 17th Century », *The Galpin Society Journal*, 1976, vol. 29, p. 16.

[11] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5.

[12] « […] *& cosi ebbero il loro intento è questo fu il principio della Tiorba, ò vero Chitarrone* […] ». *Ibid.* Pour la citation du passage en entier ainsi que la traduction en français, cf. ci-dessus note 7 du chapitre 2.

[13] *Ibid.* Ce passage est cité et commenté ci-dessus, cf. chapitre2.1.

[14] Cette situation est complètement bouleversée par la suite, le théorbe devenant un instrument soliste à part entière. La publication du premier livre de Kapsperger semble avoir joué là un rôle décisif.

D'après Piccinini, les chanteurs se sont intéressés à l'instrument qui a précédé le chitarrone lorsque celui-ci n'avait qu'une corde avalée, ce qui permet d'envisager déjà quelques soucis dans la conduite des voix. Ensuite, quand l'instrument a été accordé plus aigu et que la deuxième corde s'est trouvée à son tour renversée (aggravant ainsi les problèmes de conduite des voix), l'instrument ainsi monté, appelé à partir de ce moment chitarrone[15], est devenu l'instrument préféré pour l'accompagnement. Finalement, alors que l'extension du manche aurait pu permettre d'utiliser l'archiluth afin de mieux respecter les lois du contrepoint, c'est toujours le chitarrone qui a été considéré comme l'instrument privilégié pour accompagner la voix.

Nous avons ainsi quelques éléments essentiels sur lesquels il faut insister. En premier lieu, pour un musicien habitué seulement à l'accord traditionnel du luth, les cordes avalées du chitarrone compliquent la bonne conduite des voix dans l'enchaînement des accords. En deuxième lieu, l'invention du chitarrone n'est pas seulement une affaire de luthistes, mais c'est aussi en grande partie celle des chanteurs concernés par les changements esthétiques liés à la *seconda pratica* et l'importance grandissante du contenu de la parole.

En effet, la renommée des premiers accompagnateurs connus de la nouvelle monodie leur vient souvent non pas de leurs dispositions en tant que luthistes mais plutôt en tant que chanteurs virtuoses qui s'accompagnaient eux-mêmes, le chitarrone n'étant qu'un moyen de leur permettre de mieux exprimer les nouvelles exigences dramatiques du *stile rappresentativo*[16]. Rappelons que les modifications de la manière d'accorder le chitarrone ne répondent pas aux besoins de la musique instrumentale ; bien au contraire, ces changements, ont été effectués tout d'abord pour mieux s'adapter au *bel cantare,* ce qui suggère que les problèmes de renversement n'étaient pas leur principale préoccupation.

Ces éléments permettent de situer le cadre général de l'utilisation du chitarrone avant la publication des premières tablatures : malgré la difficulté que produisent les cordes avalées dans la conduite des voix, le soutien et la qualité du son produits par le chitarrone devaient être tellement importants pour les chanteurs, qu'ils l'emportaient sur les besoins de contrepoint et les éventuels problèmes théoriques occasionnés. Caccini déclare être bien plus soucieux du sens des paroles que du contrepoint dans ses compositions :

> Dans les madrigaux comme dans les airs, je me suis toujours efforcé d'imiter le sens des paroles, recherchant selon leurs sentiments les notes plus ou moins expressives qui auraient particulièrement de la grâce, et *cachant autant que je l'ai pu* l'art du contrepoint.[17] (c'est nous qui soulignons)

[15] Cf. ci-dessus chapitre2.1.

[16] Outre Peri et Caccini, il faut mentionner Francesco Rasi, Bartolomeo Barbarino, Sigismondo d'India, Vittoria Archilei, parmi d'autres. Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, p. 31 ; Jack Ashworth et Paul O'Dette, « Basso Continuo » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 318.

[17] « […] *ne i quali così ne madrigali come nelle arie ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole, ricercando quelle corde più, e meno affettuose, secondo i sentimenti di ess, e che particolarmente havessero grazia, havendo ascosto in esse quanto più ho potuto l'arte del contrappunto* […] » Jean-Philippe Navarre (ed.), *Giulio Caccini: Le nuove musiche, Florence 1601 ; Nuove musiche e nuova maniera di scriverle, Florence 1614*, traduit par Jean-Philippe Navarre, Paris, France, Editions du Cerf, 1997, p. 52 ; pour la traduction : *Ibid.*, p. 53.

Un peu plus loin, Caccini ajoute :

> Si l'on doit vraiment utiliser ces tours de voix, on les fera avec une certaine règle observée dans mes œuvres, et non au hasard ou d'après la pratique du contrepoint. Il serait donc utile, lorsqu'on désire chanter des œuvres à voix seule, de les penser auparavant et de s'y exercer, et non de croire que le contrepoint sera suffisant, car, dans la bonne manière de composer et de chanter dans ce style, la compréhension du sujet, le goût des paroles et leur imitation sur des notes expressives, joints à l'émotion d'un chant chaleureux servent plus que le contrepoint.[18]

Pour sa part, Vincenzo Giustiniani déclare :

> Aujourd'hui, dans les compositions destinées à être chantées à l'église, il n'est pas aussi important que par le passé d'avoir la même rigueur et le même artifice du contrepoint, mais une grande variété et diversité d'ornements et l'utilisation de plusieurs chœurs dans les fêtes solennelles, avec l'accompagnement de symphonies de divers instruments, avec l'inclusion du style récitatif, ce qui demande beaucoup de pratique, de vivacité d'esprit et d'effort dans l'écriture, plutôt qu'une grande maturité et science exquise du contrepoint.[19]

Il est évident que les propos de Caccini et Giustiniani ne justifient pas des maladresses d'écriture qui seraient arbitraires[20] ; toutefois, ils témoignent de l'importance croissante et de la priorité donnée aux affects, aux dépens des règles de l'ancien style. Pour Caccini, le but ultime du musicien est de « charmer et toucher les passions de l'âme »[21].

Affirmer que l'utilisation du chitarrone aurait pu impliquer des problèmes de renversements pourrait sembler en contradiction avec le principe même de la basse-continue, à savoir la clarification d'une ligne de basse opposée à la mélodie accompagnée. Il faut cependant tenir compte du fait que l'effet sonore des renversements signalés n'est pas le même que celui produit avec un instrument à clavier. Le rendu de ces renversements aurait ainsi pu se trouver dans une marge de tolérance acceptable à l'époque[22]. Que l'instrument préféré pour l'accompagnement n'ait pas été le luth en début du 17e siècle confirme cette tolérance. En

---

[18] « […] *& acciò che ancora se pure si debbono questi giri di voce usare si facciano con qualche regola nelle mie oper osservata, e non à caso, o su la pratica del contrappunto, onde sarebbe di mestieri pensarli prima nelle opere, che altri vuol cantar solo, e fare maniera in essi, ne promettersi, che il contrappunto sia bastevole, però che alla buona maniera di comporre, e cantare in questo stile serve molto più l'intelligenza del concetto, e delle parole il gusto, e l'imitazione di esso così nelle corde affettuose, come nello esprimerlo con affetto cantando, che non serve il contrappunto* […] » J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 54 ; pour la traduction : *Ibid.*, p. 55.

[19] « *Oggi di nelle composizioni da cantarsi in chiesa non si preme tanto come per avanti nella sodezza et artificio del contraponto, ma nella loro grande varietà e nella diversità de gli ornamenti et a più cori nelle feste solenni, con accompagnamento di sinfonie di varj istromenti, con intromettervi anche lo stile recitativo, il qual modo ricerca gran prattica più tosto e vivacità d'ingegno e fatica di scrivere, che gran maturità e scienza di contraponto esquisita*. » Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi,* 1628 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 122-123.

[20] Même si pour Caccini le contrepoint a des limites pour l'expressivité, il déclare s'en servir pour « éviter certaines erreurs notables et résoudre les dissonances, plus pour illustrer une passion que pour user d'un artifice. » « […] *essendomi io servito di esso per accordar solo le due parti insieme, e sfuggire certi errori notabili, e legare alcune durezze più per accompagnamento dello affetto, che per usar arte* […] ». J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 54 ; pour la traduction : *Ibid.*, p. 55.

[21] « […] *pur che la novità sia stata atta à poter meglio conseguire il fine del musico, cioè dilettare, e muovere l'affetto dell'animo* […] ». J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 56 ; pour la traduction : *Ibid.*, p. 57.

[22] Des aspects acoustiques liées à l'exécution seront approfondis au chapitre 4.2.

effet, le chitarrone n'est sûrement pas le meilleur instrument pour favoriser le respect des règles de la polyphonie vocale, le luth étant bien plus apte à cette tâche. Nous avons vu que la grande caisse du chitarrone, tout comme le fait d'accorder l'instrument beaucoup plus à l'aigu permet d'améliorer l'articulation des basses, ce qui justifie la préférence pour le chitarrone dans un premier temps.

Cependant, une fois que l'extension du manche a été inventée, on aurait pu s'attendre à ce que l'archiluth devienne dès 1595 l'instrument employé en priorité, comme le luth l'avait été à la Renaissance[23]. Si le paramètre le plus important avait été la conduite correcte des voix en suivant les règles du contrepoint vocal de la Renaissance, c'est l'archiluth qui aurait permis de respecter au mieux ces règles[24]. Néanmoins, quand la nouvelle monodie est apparue, l'instrument qui lui a été naturellement associé est bien le chitarrone. L'invention du grand jeu, loin de changer cette tendance, n'a fait que consolider le théorbe en tant qu'instrument accompagnateur[25]. Caccini signale que le chitarrone est le meilleur instrument pour accompagner la voix, notamment celle de ténor[26]. Malgré son *imperfection*, l'instrument devait donc posséder d'autres qualités qui le rendaient supérieur au luth, au moins pour l'accompagnement des chanteurs.

Avec des cordes en boyau, la grande caisse de l'instrument permet une meilleure définition des basses[27], indispensable pour le rôle de basse-continue. Outre la clarté des basses, l'avantage semble être lié au type de son produit. Piccinini décrit le son si doux de ces grands instruments (*questi Liuti grandi, per esser cosi dolci*)[28]. Spencer indique que l'archiluth a dû attendre l'invention des cordes filées vers la deuxième moitié du 17e siècle avant de pouvoir produire un son plus puissant, ce qui auparavant n'était possible qu'avec une caisse de grandes dimensions comme celle du chitarrone[29]. Lorsque Agazzari décrit les consonances pleines et douces de la *tiorba* qui magnifient la mélodie (*le sue piene, e dolci consonanze*)[30], il

[23] À ce sujet, Mason fait des réflexions similaires. K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 34.

[24] Évidemment, une réalisation libre des renversements au chitarrone est tout à fait possible. Pourtant, de nombreux exemples dans les sources montrent que les renversements n'étaient pas systématiquement évités. Cf. T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*

[25] Malgré la tendance à préférer le théorbe, signalons toutefois l'existence de manuscrits avec un accompagnement en tablature pour luth. Cf. Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 45-47 ; John Walter Hill, « Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600 », *Early Music*, 1983, vol. 11, no 2, p. 194-208.

[26] Giulio Caccini, *Le nuove Musiche*, Florence, I Marescotti, 1601, p. [xii].

[27] À ce sujet, Cristoforetti rappelle que les basses sur des petits luths sans allongement du manche « rendaient nécessairement un son sourd ». Orlando Cristoforetti, « Les Piccinini et l'évolution organologique du luth à la fin du XVI siècle », *Musique ancienne*, traduit par Marco Horvat, 1985, Mars, no 19, p. 9. Mason rappelle que les cordes en boyau sonnent mieux lorsqu'elles sont plus tendues. K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 24. Pour sa part, Lowe signale que l'utilisation des cordes plus fines dans les graves, combinées à une grande caisse produit des basses plus fortes et plus claires. Michael Lowe, « In Defence of Real Lutes and Theorbos - Why History Matters » dans Peter Kiraly (ed.), *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Frankfurt/M, Deutsche Lautengesellschaft, 2019, vol.13, p. 86. C'est exactement le principe du chitarrone : un instrument avec une grande caisse, dont les cordes sont plus aigües que sur un luth basse ordinaire.

[28] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5.

[29] Robert Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », *Early Music*, 1976, vol. 4, no 4, p. 416.

[30] Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607, p. 9.

semble bien se référer à la nature du son du théorbe, naturellement plus large que celle du luth.

L'analyse des premières sources pour chitarrone, qu'il s'agisse de la monodie accompagnée ou du répertoire soliste, doit tenir compte de ce contexte et des caractéristiques de l'instrument. Il est possible que le changement de paradigme d'une conception polyphonique horizontale pour une conception plus verticale de la musique - intimement lié à la nouvelle monodie et à l'avènement de la basse-continue – ait pu favoriser l'acceptation des éventuels problèmes de conduite des voix dans le cas précis du chitarrone. Les instructions données dans la préface à la *Rappresentatione di Anima e di Corpo* de Cavalieri reflètent cette nouvelle conception harmonique[31]. Cette conception verticale est particulièrement manifeste avec la guitare baroque : à la différence des autres instruments de continuo, sur la guitare baroque les accords sont effectués d'après la fondamentale de l'accord, en faisant abstraction des renversements. Cette différence d'approche explique un système de notation différente : la basse-continue pour les autres instruments accompagnateurs, l'*alfabeto italien* pour la guitare[32]. Il faut observer que le théorbe et la guitare sont liés dans la pratique d'interprétation et certaines techniques sont facilement adaptables d'un instrument à l'autre[33]. Comme l'observe Coelho, « avec la montée fulgurante de la popularité de la guitare, les guitaristes jouaient également du théorbe et vice versa »[34]. Kapsperger lui-même a écrit pour ces deux instruments[35]. Après l'enthousiasme suscité par la guitare, qui peut difficilement respecter une conduite de voix stricte, l'importance de l'octave à laquelle se trouve telle ou telle note semble avoir été bouleversée auprès des guitaristes et théorbistes[36].

Ce changement de paradigme ne suffit pas à justifier, à lui tout seul, les problèmes des renversements au chitarrone. Néanmoins, l'influence de la guitare ainsi que la nouvelle conception verticale de la musique ont tout de même pu contribuer à l'acceptation des renversements, en vertu des avantages sonores que le chitarrone devait procurer par rapport au luth. À ce sujet, quelques précisions sont nécessaires. En 1607, Agazzari inclut le théorbe parmi les instruments de fondement et d'ornement, mais évite de le classer parmi les instruments à l'harmonie parfaite (où l'on trouve en revanche le luth) ; la *chitarrina*[37] est

[31] Au sujet de l'accompagnement, il est indiqué que les instruments doivent jouer « sans diminutions et pleinement » (« *e da persone che vadion secondando chi canta, e senza diminutioni, e pieno.* ») Cette indication sous-entend une conception très verticale de l'accompagnement. Alessandro Guidotti (ed.), « A' Lettori » dans *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Rome, Nicolo Mutij, 1600, p. [i] ; pour la traduction : J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 241.

[32] Ce système de notation sera expliqué plus en détail au chapitre 6.1.

[33] Victor Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 122.

[34] « […] *and with the meteoric rise in popularity of the guitar, guitarists also played theorbo and vice versa*. » *Ibid.*

[35] *Ibid.*

[36] Nous remercions Victor Coelho pour les discussions autour de ce sujet.

[37] *Chitarrino* est l'un des termes pour la *chitarra* italienne, dont la forme diffère de la *chitarra spagnuola* en forme de huit que nous appelons aujourd'hui *guitare baroque*. Cf. Renato Meucci, « New light on the origin of the chitarrone and related instruments » dans Christian Ahrens (ed.), *Laute und Theorbe: Symposium im Rahmen der 31. Tage Alter Musik in Herne 2006*, Munich, Musikverl. Katzbichler, 2009, p. 12, 14. D'après l'accord de la *chitarra* [italienne] donné par Cerreto, il n'est pas possible d'assurer une ligne de basse. Scipione Cerreto, *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Naples, Iacomo Carlino, 1601, p. 320.

classée parmi les instruments dont l'harmonie est imparfaite, à côté du *lirone*[38]. En 1622, Piccinini considère les cordes avalées du théorbe comme une « imperfection ». En 1647, Kapsperger décrit la guitare comme un instrument imparfait et peu adapté à la basse continue, mais le théorbe, lui, est décrit comme un instrument complet, parfait et particulièrement adapté à l'accompagnement[39].

Il est frappant que Piccinini souligne à plusieurs reprises le son si particulier du théorbe. Cependant, d'après son récit, les enjeux ne sont pas les mêmes pour l'accompagnement que pour le jeu instrumental. C'est seulement dans un deuxième temps - attirés par la belle sonorité de l'instrument[40] - que les virtuoses ont commencé à chercher une solution aux problèmes que l'accord rentrant occasionnait pour le jeu soliste. On en déduit que cette tâche ne devait pas être facile, car elle n'a dû être effectuée que par des virtuoses, lesquels n'y sont pas parvenus aisément[41]. Piccinini indique également - à moins qu'il ne s'agisse simplement d'une formule de style – qu'ils étaient nombreux à être séduits par l'instrument, mais que seuls *quelques-uns* sont parvenus à l'excellence[42].

Aujourd'hui, le principe du jeu mélodique avec les cordes avalées pourrait nous paraître une évidence. Mais il faut considérer que nous nous plaçons *après* l'écriture des œuvres solistes et que nous connaissons à travers les tablatures les solutions qui ont été élaborées pour contourner les problèmes de l'accord rentrant. Les modèles avec lesquels nous apprenons sont souvent issus des publications postérieures à 1620, lorsque l'instrument a atteint la maturité. Cependant, l'étude approfondie des sources pour chitarrone montre que les renversements n'étaient pas toujours évités dans les œuvres pour théorbe.

Dans son récit, Piccinini passe sous silence celui qui est considéré dans d'autres témoignages comme l'inventeur du chitarrone, Antonio Naldi. Il a été signalé que cette omission pourrait bien être volontaire[43]. Nous croyons voir également un autre grand absent, à qui le texte semble pourtant faire référence de manière plus ou moins voilée. Outre l'inventeur du chitarrone, Piccinini passe sous silence l'identité de l'un des premiers musiciens à développer le jeu purement instrumental : Giovanni Girolamo Kapsperger.

Nous savons que Kapsperger fut le premier à publier des œuvres pour chitarrone solo[44]. Moins de dix ans se seraient passés entre l'allongement du manche décrit par Piccinini et la publication du *Libro primo d'intavolatura di chitarone* en 1604. Quelques années seulement séparent ce premier livre pour chitarrone des premières publications vocales demandant explicitement un chitarrone, comme la *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* de Emilio del

[38] A. Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, *op. cit.*, p. 4.
[39] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 369, 400.
[40] « […] *molti virtuosi invaghendosi di quella armonia* […] ». A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5.
[41] *Ibid.*
[42] La citation complète de l'extrait discuté ici est reproduite ci-dessus, cf. note 15 du chapitre 2.
[43] Tandis que plusieurs de ses contemporains mentionnent Naldi comme l'inventeur de l'instrument, Piccinini donne des détails précis de la genèse de l'instrument, tout en se gardant de donner un nom particulier. À ce sujet, voir K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 28-30 ; Douglas Alton Smith, « On the Origin of the Chitarrone », *Journal of the American Musicological Society*, 1979, vol. 32, n° 3, p. 446-447, 457.
[44] Nous faisons référence aux œuvres ayant fait l'objet d'une publication. Pour les manuscrits, il est plus difficile d'établir avec certitude les dates exactes. Nous remercions Victor Coelho pour les remarques à ce sujet.

Cavalliere, *L'Euridice* de Jacopo Peri, *Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci* de Salomone Rossi, œuvres publiées toutes les trois en 1600, ainsi que la *Nuove Musiche* de Giulio Caccini, publiée en 1601.

À ce moment-là, l'instrument est encore en évolution mais il possède déjà ses principales caractéristiques : une grande caisse, l'accord rentrant et des basses supplémentaires. Le premier livre de Kapsperger est la toute première publication à exploiter de façon très imaginative les possibilités de l'accord rentrant du chitarrone et aura un impact profond sur toute la production soliste italienne pour cet instrument, incluant les œuvres de Piccinini lui-même[45]. Le premier livre de Kapsperger était probablement le recueil des tablatures pour luth et chitarrone le plus important du début du 17e siècle en Italie[46]. Ce livre semble avoir influencé les luthistes pendant au moins vingt ans[47]. Même si Piccinini ne cite pas nominativement le *Tedesco*, il est difficile d'imaginer qu'il ne pense pas à Kapsperger quand il mentionne les virtuoses qui « devinrent en peu de temps excellents ». Cela est d'autant plus évident du fait que Piccinini explique dans sa préface la technique d'arpèges au théorbe – déjà décrite par Kapsperger en 1604 - mais sans en mentionner l'inventeur[48]. Si Piccinini ne donne aucun nom en particulier, Giustiniani signale Kapsperger comme celui qui a amélioré la manière de jouer le théorbe[49].

La difficulté à accepter aujourd'hui les renversements dans l'œuvre de Kapsperger s'inscrit dans une problématique plus large qui consiste à refuser les renversements dans les sources pour chitarrone en général. Avant d'analyser plus en détail les divers types de renversements dans l'œuvre du *nobile alemanno*, il est nécessaire d'examiner les réticences que l'on éprouve de nos jours face aux problèmes d'inversions au théorbe.

[45] Cela est particulièrement évident par les formules d'arpèges inventés par Kapsperger, lesquelles sont devenues un standard de la technique du théorbe.
[46] Victor Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba" » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 138.
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*, p. 143. La technique d'arpèges au théorbe sera discutée au chapitre 8.
[49] V. Giustiniani, *Discorso*, *op. cit.*, p. 124-125.

3.2 Girolamo Kapsperger et Salomone Rossi : des problèmes similaires

Si la première publication pour chitarrone solo revient à Kapsperger avec son livre de 1604, la toute première tablature imprimée pour chitarrone, destinée à l'accompagnement du chant, est parue à peine quatre ans plus tôt. Il s'agit du premier livre des madrigaux à cinq voix de Salomone Rossi, publié en 1600 à Venise. Les tablatures de Rossi ont fait l'objet de plusieurs transcriptions et les différentes études qui ont été réalisées offrent un riche témoignage sur la manière dont les renversements au chitarrone sont reçus aujourd'hui[50]. Étant donné que cette tablature présente des problèmes similaires à l'œuvre de Kapsperger et la proximité de ces deux sources en termes chronologiques, il devient indispensable de relever quelques aspects des tablatures de Rossi.

Malgré l'indication explicite de l'instrument destinataire (un « chittarrone »[51]), ces tablatures ont été sujettes à un long débat qui persiste encore de nos jours. Au cœur de la polémique se trouvent les problèmes dans la conduite des voix ainsi que les renversements des accords. Différentes hypothèses ont été proposées pour essayer de rétablir les harmonies, mais les solutions apportées par chaque hypothèse ont le désagrément de produire des nouveaux problèmes. De manière presque amusante, l'histoire de ces théories a suivi un parcours circulaire, qui a fini par se retrouver au point de départ. Résumons rapidement les différentes études autour de ces tablatures[52].

En 1877, Vincent d'Indy propose une transcription des tablatures de Rossi, sans prendre en compte les cordes avalées. Le résultat produit des enchaînements qu'il décrit comme « répréhensibles », en signalant également ce qu'il considère comme « des fautes grossières »[53]. Kevin Mason rectifie l'erreur de d'Indy, en signalant que par le passé, certains éditeurs méconnaissaient l'accord rentrant du chitarrone[54]. Néanmoins, en comparant la tablature avec la version polyphonique à cinq voix, Mason observe :

> Six madrigaux de cette collection incluent une tablature et le style d'accompagnement reflète la plupart du temps le style polyphonique des voix. Dans les passages imitatifs cependant, le chitarrone transpose quelques entrées une octave plus bas, ou change la ligne d'une autre façon à cause de l'accord rentrant. Bien que de telles ruptures dans la conduite des voix de l'accompagnement seraient difficilement repérables dans l'ensemble, elles n'en sont pas pour autant idéales et il est difficile de dire si un tel accompagnement était toléré ou si Rossi ne savait tout simplement pas écrire pour le chitarrone à cette date-là.[55]

---

[50] À ce sujet, voir Parsival Castro, « Entre le visuel et le sonore : les tablatures de Salomone Rossi et le mirage de leur transcription », *Musurgia*, 2020, Volume XXVII, n° 4, p. 73-95.

[51] Salomone Rossi, *Il primo libro de madrigali a cinque voci [...] con alcuni di detti madrigali per cantar nel chittarrone, con la sua intavolatura, posta nel soprano. [Canto]*, Venise, Ricciardo Amadino, 1600. Outre la page de garde, voir aussi *Ibid.*, p. 14-18.

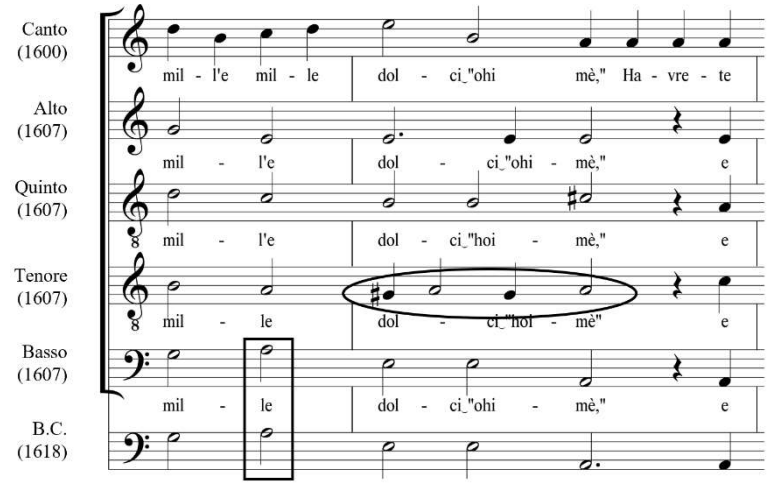
[52] Les différentes théories contemporaines autour des tablatures de Rossi ont été discutées dans P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit.

[53] Vincent d'Indy (ed.), *Salomon Rossi (Ebreo) : Choix de 22 madrigaux à cinq voix avec accompagnement de chittarone, orgue et basse continue ou à voix seules*, [Repr.]., New York, Sacred Music Press, 1954, p. [vii].

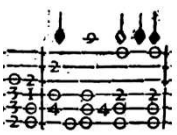
[54] K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 45 note 23.

[55] « *Six madrigals in this collection include tablature and the style of accompaniment reflects the polyphonic style of the voices most of the time. In imitative passages, however, the chitarrone transposes some entries down an octave or changes the line in some other way because of the re-entrant tunning. Although such breaks in the voice-leading of the accompaniment would hardly be noticeable in the ensemble, they remain less than ideal and*

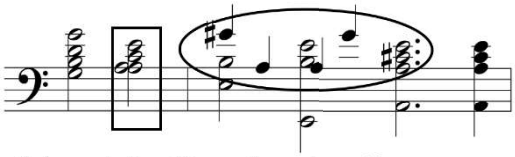
Une troisième proposition suggère que le chitarrone de Rossi n'avait peut-être pas deux cordes avalées, mais seulement la première[56]. Cela permet d'éviter les fausses inversions et de reconstituer la vraie basse des accords, mais d'autres problèmes apparaissent dans la conduite mélodique.



a) S. Rossi, 'Ohimè, se tanto amate' (version polyphonique transposé à la quarte inférieure) [Tab = caselle 19-20] (*Madrigaux1*, *Canto* [1600], *Alto, Quinto, Tenore, Basso* [1607], *B.C.* [1618]



b) S. Rossi, 'Ohimè, se tanto amate', caselle 19-20 (*Madrigaux 1, Canto*, p. 14)



c) Transcription: Une seule corde avalée



d) Transcription: Deux cordes avalées

Figure 3.2

Un extrait de *Ohimè, se tanto amate* permet de comprendre les problèmes occasionnés selon la transcription employée. Si la transcription tient compte de deux cordes avalées, le deuxième accord sera renversé (encadré de la figure 3.2d)[57]. Ni la version polyphonique à cinq voix ni la partie de basse continue rajoutée en 1618 ne laissent de doute : la vraie basse de cet accord est *la* (figure 3.2a). Transcrire la tablature avec une seule corde avalée permet de restituer

it is difficult to say whether or not such an accompaniment was acceptable or if Rossi simply did not know how to write for the chitarrone at this early date. » *Ibid.*

[56] Cf. Don Harrán, *Salamone Rossi: jewish musician in late Renaissance Mantua*, Oxford, Oxford university press, 1999, p. 161. Voir également T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 34.

[57] L'extrait de la figure 3.2 correspond aux mesures 38-40 de la transcription de Don Harrán (ed.), *Salamone Rossi Complete Works*, Middleton, Wis. Neuhausen, American Institute of Musicology Hänssler-Verlag, 1995, vol.1-2, Vol1: lxxxvi+94; Vol2: xxxii+68 p. Pour des questions de clarté et de comparaison avec d'autres sources, on suppose ici l'utilisation d'un chitarrone en *la*. Toujours pour favoriser la comparaison, la version polyphonique à cinq voix a été transposée à la quarte descendante. Harrán suggère cependant que l'instrument utilisé dans cette pièce est transposé en *ré* pour correspondre à la partie vocale. D. Harrán, *Salamone Rossi : jewish musician*, *op. cit.*, p. 162.

cette ligne de basse, replaçant l'accord de *la* à l'état fondamental. Mais en essayant de corriger le problème de renversement, la formule cadentielle serait complétement dénaturée (figure 3.2c).

Face à ces difficultés, Don Harrán propose une quatrième hypothèse. À partir d'un tableau d'accord donné par Adriano Banchieri en 1609[58], Harrán suggère que l'instrument prévu pour les madrigaux de Rossi n'avait pas l'accord rentrant mais plutôt celui d'un luth Renaissance. Harran revient ainsi aux transcriptions publiées par d'Indy. Ces quatre propositions synthétisent l'état actuel des discussions sur les tablatures de Rossi. Celle de Harrán est suivie par Kitsos, qui considère le « chittarrone » de Rossi comme un instrument sans cordes avalées[59]. De son côté, Cantalupi met en doute les prémisses de Harrán, et revient à la version proposée par Mason[60].

Bien évidemment, Harrán est au courant des cordes avalées décrites par Praetorius et Mersenne[61] ainsi que des travaux de Spencer et Mason[62]. Néanmoins, Harrán est déconcerté par le résultat produit par les cordes avalées, ce qui l'amène à conclure que le « chittarrone » de Rossi serait plutôt un archiluth. Les deux piliers principaux qui soutiennent la thèse de Harrán sont le tableau de Banchieri[63] et les travaux de David Nutter, pour qui le terme « chitarrone » était ambigu dans les premières années du siècle[64]. Néanmoins, comme nous allons le voir ensuite, ces deux piliers présentent de sérieuses contradictions avec les données disponibles.

[58] Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologne, Heredi di Gio. Rossi, 1609, p. 53.
[59] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 30-37.
[60] Diego Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento*, Cremona, MV, 1996, p. 85-96.
[61] Pour les descriptions de Praetorius et Mersenne, cf. ci-dessus chapitre 1.2.
[62] D. Harrán, *Salamone Rossi : jewish musician*, *op. cit.*, p. 160-163.
[63] A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 53.
[64] Dans ses publications de 1995 et 1999, Harrán mentionne des travaux en préparation de David Nutter. D. Harrán (ed.), *Salamone Rossi Complete Works*, *op. cit.*, p. xx ; D. Harrán, *Salamone Rossi : jewish musician*, *op. cit.*, p. 161. Harrán semble faire référence à l'article de David Nutter, « Salomone Rossi's chitarrone madrigals » dans Paola Bessutti, Teresa Gialdroni et Rodolfo Baroncini (eds.), *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, Leo S. Olschki., Firenze, 1998, p. 215-261.

3.3 Le tableau de Banchieri : Une description litigieuse

La description donnée par Banchieri a été le socle de toutes les hypothèses élaborées afin de justifier les problèmes de renversements, non seulement pour les tablatures de Rossi, mais également pour certaines tablatures de Kapsperger, ainsi que celles de Pietro Paolo Melii et Giovanni Pittoni. Ces hypothèses seront discutées dans les pages qui suivent, mais avant de les aborder il est nécessaire de signaler quelques aspects chez Banchieri qui sont souvent négligés.

Dans son *Conclusioni nel suono del organo* (1609), Banchieri montre la manière d'accorder les instruments à partir des claviers. Pour le chitarrone, il décrit un instrument dont la deuxième corde n'est pas avalée et l'octave de la première est accordée « comme il plaît » (*come piace*[65]). Ce tableau d'accord a été vu par Nutter, Harrán et Kitsos, parmi d'autres, comme preuve que le mot « chitarrone » était ambigu au 17e siècle. En 1611, apparaît la deuxième édition de *L'organo suonarino*, également de Banchieri, où figure un autre tableau pour accorder les instruments à partir d'un orgue. Dans cette publication il devient évident que cet auteur ne fait pas de distinction par rapport à l'archiluth. En effet, un seul tableau commun est donné pour décrire aussi bien le luth que le chitarrone ; d'après ce tableau, la seule différence consiste en ce que le chitarrone possède plus de cordes dans les graves[66].

Il est vrai que l'existence de la description de Banchieri incite à la prudence. Cependant, d'autres éléments doivent être pris en compte. Tout d'abord, Mason a déjà rappelé que cette description, en franche contradiction avec les autres sources, est la seule dans son genre en Italie[67]. En ce qui concerne *L'organo suonarino*, Banchieri indique que son but n'est pas de produire des virtuoses[68] ni une méthode de contrepoint avancée[69], mais plutôt d'offrir une méthode pratique à destination des organistes[70]. Pour Giulio Cattin, *L'organo suonarino* constituerait donc un livre d'instructions complet qui chercherait à remédier au manque d'expérience de certains organistes liturgiques[71]. Cattin observe également que dans cette

[65] A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 53.

[66] Le tableau de Banchieri est prévu pour un instrument à 13 chœurs. Pour les cordes correspondant au septième et sixième chœur, il indique : « ici commence le luth à sept chœurs », puis « ici commence le luth à six chœur » (« *Qui entra il Liuto con settima* » et « *qui entra il Liuto da sei corde* », respectivement). Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Deuxième éd., Venise, Ricciardo Amadino, 1611, p. 43.

[67] Mason rappelle également que ce type d'accord a été décrit dans des sources anglaises, mais ces descriptions correspondent au répertoire tardif du luth anglais de la fin du 17e siècle. K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 9-10. De ce fait, ces descriptions sont éloignées non seulement géographiquement mais aussi chronologiquement du premier baroque italien.

[68] À ces fins, Banchieri renvoie à *Il transilvano* de Girolamo Diruta, publié en 1593. Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Première éd., Venise, Ricciardo Amadino, 1605, p. 1.

[69] Pour le contrepoint, Banchieri renvoie aux écrits de Zarlino, Tigrino, Artusi, Pontio et « *altri eccellentissimi Musici de tempi nostri* ». *Ibid.*

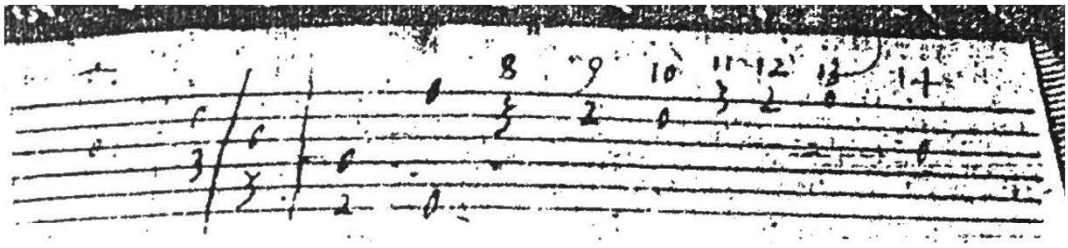
[70] *Ibid.*

[71] Giulio Cattin, « Preface » dans *Adriano Banchieri, L'organo suonarino (1605, 1611, 1637)*, Amsterdam, Frits Knuf, 1969, p. [i].

publication-là, Banchieri « évite soigneusement les références trop techniques ou une terminologie qui serait plus significative pour ceux qui connaissent la théorie musicale »[72].

La portée de *Conclusioni nel suono del* organo est bien plus ambitieuse[73]. Cependant, les tableaux d'accords qui y sont contenus n'ont pas une vocation organologique mais constituent simplement une information pratique pour l'organiste. Le but de ces tableaux est clairement indiqué dans le titre de cette section : comment accorder à partir d'un clavier les instruments à cordes en boyau[74]. Dans le tableau du chitarrone, les chœurs sont comptés à l'inverse de la manière habituelle[75] ce qui confirme qu'il ne donne pas d'informations techniques de facture instrumentale, mais tout simplement les notes à jouer du point de vue d'un organiste.

Il n'est pas rare dans les sources que les notes de référence pour accorder ne correspondent pas exactement à l'octave réelle. Banchieri indique par exemple que les notes graves du chitarrone, manquantes sur l'orgue peuvent être données à l'octave supérieure[76]. Nous pouvons également citer le tableau pour accorder le théorbe dans le manuscrit *Warminster*[77] (figure 3.3). Dans ce tableau sont spécifiées les notes avec lesquelles il faut accorder l'instrument. Cependant, les notes résultantes correspondent parfois à des unissons, parfois à des octaves, parfois à la double-octave. Daniel Leech-Wilkinson, qui a découvert ce manuscrit en 1979, interprète l'accord de cette section comme destinée à un instrument sans



Warminster, f. 81r

Figure 3.3

[72] « […] *rendered in a language which, though revealing the author's immense and very up-to-date learning (works still in print are mentioned there), carefully avoids the reference that is too technical or the terminology that is more meaningful for those knowledgeable in musical theory* » *Ibid.*, p. [iii].

[73] May et Wiering signalent l'exceptionnalité des passages avec spéculations théoriques dans *Conclusioni*. Il s'agit du « seul texte qui embrasse sans réserve les systèmes à 12 - ou même 14 - modes de Glarean et Zarlino ; ses autres écrits, notamment *L'organo suonarino*, discutent le système traditionnel et plus pratique des 8 modes. » « [The *Conclusioni*] *it is also the only text which wholeheartedly embraces the 12- or even 14- mode systems of Glarean an Zarlino; his other writings, notably* L'organo suonarino*, discuss the traditional and more practical 8-mode system.* » William S. May et Frans Wiering, « Banchieri, Adriano » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

[74] « Nelle quali trattasi le accordature de gli Stromenti di corde budellate con Organi, & Arpicordi ». A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 49.

[75] Chez Banchieri, le chiffre « 1 » fait référence à la corde la plus grave. Pourtant, les luthistes italiens comptaient les cordes dans le sens inverse.

[76] A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 53.

[77] Ce manuscrit, connu aussi sous le nom de *The Thynne Lutebook*, est daté de 1634 et, au moins en ce qui concerne la partie pour théorbe, semble avoir une origine romaine. Voir V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 164-165 ; Daniel Leech-Wilkinson, « The Thynne Lute Book », *The Lute*, 1993, vol. 33, p. 1-11.

cordes avalées[78]. Or, les pièces pour théorbe, dont certaines sont copiées du premier livre de chitarrone de Kapsperger, sont clairement à destination d'un instrument à deux cordes avalées.

Outre ces remarques, il y a un détail auquel Nutter et Harrán ne semblent pas accorder suffisamment d'importance : dans les *Conclusioni nel suono del organo,* Banchieri signale avoir demandé les spécificités des instruments à cordes en boyau (luth, chitarrone, violone, viole de gambe, viola da braccio) car il ne les connaissait pas suffisamment[79]. Ses tableaux, dit Banchieri, reproduisent les informations qui lui ont été transmises par le violoniste Alfonso Pagani[80]. Cet aveu permet de se demander si la chaîne de transmission a été préservée : Pagani, en tant que violoniste connaissait-il suffisamment les détails organologiques du chitarrone ? Si oui, les a-t-il bien expliqués ? Banchieri les a-t-il bien compris ? Si oui, les a-t-il fidèlement transmis ou bien, les a-t-il résumés et simplifiés, en les adaptant aux besoins pratiques des organistes ?

Une confusion pourrait paraître invraisemblable venant d'un auteur comme Banchieri ; cependant, ce ne serait pas la première fois qu'une confusion arrive dans l'histoire des traités. Le risque lié à une transmission qui n'est pas de première main est parfaitement illustré par le cas de Mersenne : il observe que sa description du *Tuorbe* ne correspond pas avec le dessin censé illustrer ses propos[81]. Ce dessin représentait en réalité d'un archiluth[82]. Heureusement pour nous, plusieurs pages plus loin Mersenne a rectifié de lui-même son erreur[83], ce qui nous évite davantage de malentendus organologiques aujourd'hui. Spencer a déjà considéré la possibilité que Banchieri n'ait pas été pas totalement certain de ses informations[84].

Rappelons que dans les *Conclusioni,* Banchieri inclut une lettre d'Agostino Agazzari où il est indiqué clairement que « Chittarrone » et « Tiorba » veulent dire la même chose (*Il Chittarrone, ò Tiorba, che dire la vogliamo*)[85]. Or, il n'existe à notre connaissance aucune source qui mette en doute l'accord rentrant pour la *tiorba*. L'inclusion de la lettre d'Agazzari dans le traité où Banchieri donne, pour un chitarrone, un accord proche de celui d'un archiluth pourrait bien témoigner d'une possible confusion chez le dernier. Cette confusion est aussi courante de nos jours : même au sein d'un ensemble professionnel, il n'est pas rare que des

[78] Leech-Wilkinson signale six copistes différents, dont le quatrième est responsable de la section écrite en tablature italienne. Pour cette section, Wilkinson suggère l'accord suivant : *la³ mi³ si² sol² ré² la¹ sol¹ fa¹ mi¹ ré¹ do¹ si⁰ la⁰ sol⁰* [« a' e' b g d A (G F E D C B' A' G') »]. D. Leech-Wilkinson, « The Thynne Lute Book », art cit, p. 2.

[79] A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 51. Nous avons déjà signalé ce passage dans P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 86.

[80] A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 51.

[81] Marin Mersenne, « Livre second : des instruments à chordes » dans *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie*, Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 45.

[82] *Ibid.*, p. 46.

[83] *Ibid.*, p. 92[b]. Il y a un problème de pagination dans ce deuxième livre : après la page 92, la numérotation recommence à partir de 85. Notre citation correspond à la « deuxième » page 92. Voir aussi Marin Mersenne, « Livre septiesme : des instrumens de percussion » dans *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie*, Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 77.

[84] R. Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », art cit, p. 409.

[85] « Copia d'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari » dans A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 68-70 (pour la citation : p. 69). Le passage entier est cité et traduit ci-dessus, cf. note 116 du chapitre 1.

musiciens non-luthistes prennent un archiluth pour un théorbe ou inversement, les caractéristiques visuelles étant très proches.

Étant donné que le but manifeste de Banchieri est surtout d'aider ceux qui ne savent pas comment accorder les autres instruments à partir d'un clavier[86], il est probable que la précision des détails organologiques ne fut pas au centre des préoccupations pour ces tableaux. Il est même envisageable que l'expression *'come piace'* ne fasse pas référence à l'octave réelle du premier chœur, mais plutôt au confort du luthiste ou théorbiste (*ce qu'il voudra*) au moment d'accorder son instrument.

Il faudrait également considérer la date à laquelle ces indications ont été transmises par Pagani. On remarquera que l'accord décrit par Banchieri coïncide parfaitement avec la première phase de transition entre le luth basse et le chitarrone, telle que la décrit Piccinini[87]. D'après ce dernier, les premières expériences ont été effectuées avec les grands luths construits à Bologne, d'où Piccinini, Banchieri et Pagani étaient tous les trois originaires. Le tableau de Banchieri sous-entend un chitarrone à une seule corde avalée, accordé en *sol*. Que ce soit à une ou deux cordes avalées, la cause du renversement est vraisemblablement la grande caisse de l'instrument[88]. Il est à remarquer que dans la publication de 1609[89], Banchieri donne un tableau pour un luth à sept chœurs, un luth basse en *ré* (*liuto grosso alla quarta*) et son « chitarrone » à une corde avalée, précisément les trois instruments concernés par l'évolution de l'instrument, ce qui permet de songer à un lien avec les étapes décrites par Piccinini.

Si, comme le rapporte Piccinini, le chitarrone que Caccini apporte à Ferrara en 1592 avait les deux cordes avalées[90], d'autres questions s'imposent. En supposant une chaîne de transmission intacte, le tableau d'accord correspond-il alors à la phase de transition décrite par Piccinini ? Dans ce cas, en quelle année Banchieri a-t-il reçu les indications de Pagani ? En quelle année Pagani les lui a-t-il transmises[91] ? Nous savons que Pagani était au service du roi Sigismund III de Pologne[92] et qu'il y est resté entre 1601 et 1609, avant de rentrer à Bologne pour s'y installer[93]. Ces informations permettent de se demander si Pagani était au courant avec précision et de façon actualisée de tous les changements organologiques du chitarrone

[86] *Ibid.*, p. 51.
[87] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5.
[88] M. Lowe, « In Defence », art cit, p. 86.
[89] A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 52-53.
[90] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5. Ce passage est discuté ci-dessus, cf. chapitre 2.1.
[91] On remarquera que le chitarrone de Banchieri possède 13 chœurs. Mais ce détail est insuffisant pour dater les indications de Pagani. En effet, une actualisation partielle est envisageable, notamment en considérant l'intérêt de Banchieri pour les cordes graves du chitarrone. Dans *L'organo suonarino*, Banchieri décrit un instrument qu'il a inventé et qu'il appelle « *arpitarrone* », car il a les graves du chitarrone et les aigus de la harpe. A. Banchieri, *L'organo suonarino*, *op. cit.*, p. 57-58. En outre, Banchieri indique les notes que l'organiste doit jouer pour permettre au luthiste d'accorder son instrument, mais l'emplacement exact des octaves jouées à l'orgue n'est pas forcément la description figée des instruments destinataires, le luthiste pouvant parfaitement les adapter selon les besoins de son instrument.
[92] Bettina Hoffmann, *The viola da gamba*, traduit par Paul Ferguson, Abingdon, Oxon ; New York, NY, Routledge, 2018, p. 276.
[93] Barbara Przybyszewska-Jarmińska, « The Careers of Italian Musicians Employed by the Polish Vasa Kings (1587–1668) », *Musicology Today*, 2009, vol. 6, p. 28.

opérés en Italie. La similitude avec la phase de transition décrite par Piccinini permet d'envisager que le tableau publié en 1609 pourrait correspondre aux informations dont Pagani disposait avant son voyage en Pologne. De même, il faudrait se demander par qui Pagani avait eu les informations concernant le luth[94] et en quelle année il les avait reçues. Le nombre trop important d'incertitudes empêche de considérer ce tableau d'accord comme un reflet fiable de la manière courante d'accorder les théorbes après 1600 mais plus comme un outil pratique à l'intention de l'organiste. Observons également que ni Banchieri ni Pagani ne semblent faire référence à un contexte musical diffèrent de celui vécu par Piccinini. En effet, tous les trois étaient bolognais et ils ont fait partie de *l'Accademia dei Filomusi* à Bologne. Sur les membres de cette académie, Banchieri écrit en 1629 :

> Or, donc, si tous sont hommes de valeur, il en est pourtant deux qui sont très excellents, l'un se nomme Alessandro Piccinini, ex-musicien du Duc Alfonso d'Este, unique dans le jeu du luth, et l'autre Alfonso Pagani, ex-musicien du Roi de Pologne, unique dans le jeu du violon […].[95]

Comme le signale Cristoforetti :

> Après Ferrare et après Rome, dans la Bologne de Bianchieri et de Giacobbi, A. Piccinini est certainement le virtuose le plus célèbre, avec un passé riche d'expériences organologiques (chose nullement secondaire à cette époque).[96]

Il paraît évident que parmi ces trois musiciens - Banchieri, Pagani et Piccinini - la référence d'autorité pour la description du chitarrone est ce dernier. Or, Piccinini indique très clairement l'accord rentrant des deux premiers chœurs. Il est ainsi possible que les indications de Pagani ne soient qu'une information partielle ou non actualisée ; ou encore, résumées et simplifiés par Banchieri pour un simple usage pratique à destination des organistes, afin d'aider ceux « qui ne connaissent pas ces pratiques »[97]. La description la plus complète et la plus fiable du point de vue organologique semble celle de Piccinini, clairement destinée à des luthistes. Cette dernière description est d'ailleurs largement confirmée par les principales sources solistes de chitarrone.

Un autre élément à prendre en considération est l'évidence organologique. Pour Kitsos[98], Harrán[99] et Nutter[100], le terme « chitarrone » était ambigu en 1600. Il faut préciser que Kitsos se base sur les travaux de Harrán, qui s'est appuyé partiellement sur les travaux de Nutter. Pour ce dernier, le mot « chitarrone » désignait simplement un instrument avec des basses

---

[94] Banchieri rapporte que Pagani excellait à la viole de gambe. Adriano Banchieri, *Lettere Armoniche*, Bologna, Mascheroni, 1628, p. 123, cité dans B. Hoffmann, *The viola da gamba*, *op. cit.*, p. 326 note 355. Était-il également luthiste, ou avait-il demandé à son tour des informations sur le luth ?

[95] G. Vecchi dans *Le Accademie musicali del primo seicento e Monteverdi a Bologna,* Bologne, 1969, p. 84, cité dans O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 6.

[96] *Ibid.*, p. 6.

[97] « […] *non solo per mio sapere ma parimente per giovare ad altri, che di pratiche tali non hanno cognitione* […] ». A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, *op. cit.*, p. 51.

[98] Il est étonnant que Kitsos ne s'appuie pas sur ses propres conclusions. Il est le seul des trois auteurs mentionnés à présenter une étude comparative des sources et il constate lui-même que les sources italiennes pour l'accompagnement contiennent très souvent des problèmes de renversements. T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 141-148.

[99] D. Harrán, *Salamone Rossi : jewish musician*, *op. cit.*, p. 159-163.

[100] D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit.

ajoutées[101]. Or, Cantalupi a déjà signalé que Nutter fait cette affirmation sans la démontrer[102], tandis que toutes les autres sources italiennes d'époque signalent le contraire[103]. Le raisonnement avancé par Nutter est fondé sur l'absence des termes *liuto atiorbato* ou *arciliuto* à l'époque de Rossi[104]. Pourtant, il a déjà été prouvé que les luths avec des cordes rajoutées étaient simplement appelés « *liuto* » pendant les deux premières décennies du siècle. Non seulement les titres des œuvres publiées confirment cette utilisation du mot *liuto*[105], mais on en trouve aussi des traces dans les inventaires de la cour des Medicis. Les instruments y sont souvent mentionnés avec des caractéristiques permettant de les identifier, mais ne sont pas décrits de la même manière à la fin du 16e siècle que dans la première moitié du 17e. Dans les inventaires de 1553 à 1608, on trouve parmi d'autres instruments :

- *Uno liuto mezzano aùto da M° Andre Giraldi liutaio con suo [= sua] cassa per uso d'Antonio di Naldo. (8 agosto 1572)*[106]
- *Un liuto mezzano d'avorio con cassa di corame mandatoci di Venetia Messer Francesco Guadagni e Messer Zanobi Carnesecchj. (6 giugno 1578)*[107].

Quelques années plus tard, dans les inventaires de 1621 et 1622, dressés à la mort de Antonio Naldi et à la nomination de son successeur, Lorenzo Allegri, comme *Guardaroba della Musica*, on trouve une autre mention d'un luth à taille moyenne (*mezzano*). Significativement, cette fois-ci la caractéristique distinctive est l'absence de double manche : « [50] *Un Liuto mezzano a un manico ordinario, senza cassa* »[108] (« un luth medium avec un manche ordinaire, sans étui »)[109]. Comme le signale Cristoforetti, le besoin de préciser que ce luth medium n'avait pas de double manche suggère que autour de 1620 la plupart des luths en avaient un, mais que l'on continuait à les appeler tout simplement *liuto*[110].

Étant donné que les travaux de Nutter ont été le support de ceux de Kitsos, Harràn et d'autres recherches ultérieures[111], nous devons examiner ses arguments plus en détail. Nutter cite une lettre de 1608, où les grandes dimensions d'un chitarrone sont mentionnées :

---

[101] *Ibid.*, p. 225-226.
[102] D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso*, *op. cit.*, p. 86.
[103] Cf. chapitre 1.2.
[104] D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit, p. 225.
[105] Cf. chapitre 1.2.
[106] Piero Gargiulo, « Strumenti musicali alla corte medicea: nuovi documenti e sconosciuti inventari (1553-1609) » dans *Note d'archivio per la storia musicale (nuova serie)*, Venise, Fondazione Levi, 1985, p. 61.
[107] *Ibid.*, p. 65.
[108] Mario Fabbri, « La collezione medicea degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo Seicento » dans *Note d'archivio per la storia musicale*, Venise, 1983, p. 60.
[109] Pour la traduction : O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 14.
[110] *Ibid.*, p. 15.
[111] Outre les transcriptions de Kitsos et Harrán, il faut citer la transcription du manuscrit *Carlo G*, effectué par Elam Rotem (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, Basel, 2016, xv+97 p. Dans cette transcription, il est supposé que la tablature est prévue pour un instrument sans cordes avalées (c-à-d, un archiluth). Ce choix cherche vraisemblablement à éviter les renversements problématiques qui auraient résulté d'une transcription avec des cordes avalées. Rotem suggère que le mot chitarrone était un mot ambigu et s'appuie sur les travaux de Nutter et de Kitsos. Elam Rotem, *Early Basso Continuo Practice: Implicit Evidence in the Music of Emilio de' Cavalieri*,Universität Würzburg, 2015, p. 81 ; voir aussi Elam Rotem, « The "Carlo G manuscript". New light on early seventeenth century accompaniment and diminution practices » dans Martina

> 22 mars 1608 :
>
> Giustino Corriero est le porteur du chittarone, mais il m'a dit qu'en raison des mauvaises routes, de la taille [*grandezza*] de l'instrument et pour le transporter en toute sécurité, il vaudrait mieux louer un cheval pour le faire.[112]

Puis, à partir de cette lettre, Nutter déclare :

> La « grandezza » de cet instrument le différencie de la variété de chitarroni plus petits et plus facilement transportables que les chanteurs, s'ils s'accompagnaient eux-mêmes, auraient préférés : par exemple, le chitarrone Tieffenbrucker de 1589, dont la longueur de la corde du manche est de 112,5 cm (environ 44 pouces), mentionné ci-dessus.[113]

Depuis, des recherches plus récentes ont établi plusieurs éléments historiquement douteux dans le théorbe mentionné par Nutter qui porte l'étiquette Magno Tieffenbrucker, dont l'extension du manche serait un rajout ultérieur[114]. Passons ces éléments anachroniques pour examiner le cœur de son raisonnement. Étant donné que le chitarrone est souvent associé à la scène, Nutter propose qu'il dût exister un grand chitarrone et un petit et que l'accord du deuxième serait équivalent à celui de l'archiluth[115]. Nutter oppose donc un très grand instrument à un instrument avec un manche plus petit et de ce fait plus maniable pour la scène.

La possibilité que les premiers *chitarroni* aient été moins longs que les instruments postérieurs a été aussi évoquée par Meucci, lorsque celui-ci suggère une étape intermédiaire entre le luth basse et le théorbe actuel[116] ; le détail du tableau de *Sainte Cecile et l'ange* montre l'existence d'instruments avec une simple extension du chevillier[117] ; le récit de Piccinini pourrait également être interprété dans ce sens[118]. Néanmoins, ce qui oblige l'accord rentrant n'est pas la longueur du manche, mais la caisse de l'instrument. Dans les trois cas mentionnés - les travaux de Meucci, le tableau de *Sainte Cecile et l'ange* et le récit de Piccinini - il est toujours question d'une grande caisse. En tous cas, l'existence des instruments avec un manche plus court n'entraîne aucune conséquence sur le renversement des cordes.

Papiro (ed.), *Groß Geigen um 1500, Orazio Michi und die Harfe um 1600*, Basel, Schwabe Verlag, 2020, vol.39, p. 419. Les problèmes du manuscrit *Carlo G* seront discutées plus en détail au chapitre 7.2.3.

[112] « *22 March 1608: Giustino Corriero è il portatore del chittarone ma me ha fatto fede che per la maluagita delle strade, per la grandezza dell'instrumento e per portarlo sicuro gli converrà pigliar cavallo a posta.* ». S. Parisi, Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627 : an Archival Study, Ph. D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989, Ann Arbor, UMI Research Press, 1990, p.98, cité dans D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit, p. 227.

[113] « *The 'grandezza' of this instrument differentiates it from the smaller, and more easily portable, variety of chitarrone which singers, were they to accompany themselves, would have preferred: for instance, the Tieffenbrucker chitarrone of 1589, whith is extended neck string length of 112.5 cm (about 44 inches) mentioned above.* » *Ibid.*

[114] Douglas Alton Smith, *A history of the lute from antiquity to the Renaissance*, Lute Society of America, 2002, p. 93 note 77.

[115] D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit, p. 228.

[116] Renato Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », *Recercare*, 2009, vol. 21, n° 1/2, p. 111-133 ; R. Meucci, « New light », art cit.

[117] Cf. figure 2.2.

[118] R. Meucci, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », art cit.

Nutter suggère que l'instrument destinataire des tablatures de Rossi serait un archiluth en *la*[119]. Mais cela impliquerait soit un instrument encore plus petit qu'un archiluth en *sol*, soit un archiluth conventionnel monté avec des cordes plus fines. Pourtant, c'est un fait avéré que l'on commença à fabriquer des instruments dont la grande caisse exige le renversement d'au moins l'un des deux premiers chœurs. Nous savons également qu'avant 1604[120], ces instruments étaient surtout utilisés pour accompagner la voix. André Maugars confirme que l'instrument préféré en Italie pour accompagner les chanteurs avait deux cordes avalées :

> Ils sont bien dix ou douze qui font merveille du Violon, et cinq ou six autres pour l'Archiluth, n'y ayant autre différence de l'Archiluth d'avec la Thuorbe, sinon qu'ils font monter la seconde et la chanterelle en haut, se servant de la Thuorbe pour chanter, et de l'Archiluth pour toucher avec l'Orgue, avec mille belles varietez, et une vitesse de main incroyable.[121]

Maugars dit que la musique instrumentale est composée d'un orgue, un grand clavecin, une lyre, deux ou trois violons et deux ou trois archiluths[122]. Puis, en décrivant les mérites de la chanteuse Leonora Baroni[123], Maugars déclare :

> Elle n'a pas besoin de mandier l'aide d'un Thuorbe, ou d'une Viole, sans l'un desquels son chant seroit imparfait ; car elle-mesme touche les deux instruments parfaitement. […] Il faut que je vous dise qu'un jour elle me fit une grâce particulière de chanter avec sa mère et sa sœur, sa mère touchant la Lyre, sa sœur la Harpe, et elle la Thuorbe. Ce concert composé de trois belles voix et de trois instrumens différens, me surprit si fort les sens et me porta dans un tel ravissement, […][124]

Sur les aspects organologiques, Lowe est catégorique :

> Beaucoup de gens pensent que la caractéristique principale du théorbe est l'extension du manche. Bien sûr, ce n'est pas le cas ! En fait, le théorbe semble être antérieur à l'invention de cette extension. Non, la caractéristique déterminante est l'accord, c'est-à-dire l'abaissement d'une octave du premier ou du premier et deuxième chœur, et ce pour une seule raison. Étant donnée la grande taille de l'instrument et de la longueur des cordes de la touche, il était physiquement impossible d'accorder ces chœurs jusqu'au diapason du luth.[125]

Supposer que l'instrument destinataire des tablatures de Rossi n'avait pas de cordes avalées sous-entend que ce serait un petit instrument ; toutefois, tout semble signaler que le théorbe, avec sa grande caisse et ses cordes avalées, était bel et bien l'instrument préféré pour accompagner les chanteurs. Lowe rappelle la grande dimension – de la caisse - d'un bon

[119] D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit, p. 232-234.
[120] Date de publication du premier livre de chitarrone de Kapsperger.
[121] Joël Heuillon (ed.), *André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie : Rome 1639*, Paris, Cahiers GKC, 1992, p. 20.
[122] *Ibid.*, p. 18.
[123] Maugars l'appelle simplement « la Léonora, fille de cette belle Adriana, Mantoüa […] ». Sur l'identité de Adriana et Leonora, voir *Ibid.*, p. 25 notes 14-15.
[124] *Ibid.*, p. 27.
[125] « *Now, many people think that the defining characteristic of the theorbo is its long neck-extension. Of course, it isn't! The theorbo actually seems to pre-date the invention of the extended neck. No, the defining characteristic is the tuning ie. the lowering by an octave of the first or first and second courses and this was done for one reason only. Because of the large size of the instrument and the long string-length of the fingerboard- strings it was physically impossible to tune those courses up to lute pitch.* » M. Lowe, « In Defence », art cit, p. 85-86.

nombre d'exemplaires qui nous sont parvenus[126]. Sur de tels instruments l'accord rentrant est inévitable.

En revanche, si l'on admet un accord en *sol*, il est possible sur certains instruments de ne renverser que le premier chœur[127]. Cette caractéristique est en accord avec le récit de Piccinini, qui signale que les grands luths basses avec une seule corde avalée étaient encore en usage à Bologne en 1623, date de publication de son premier livre (« *come hoggidì encor si usa* »)[128]. Toutefois, Piccinini décrit leur utilisation dans un contexte purement instrumental[129] et seul l'instrument à deux cordes avalées est considéré comme « *Tiorba, o vero Chitarrone* »[130]. Certes, il n'est pas à écarter que les instruments à une seule corde avalée étaient occasionnellement utilisés à la place d'un théorbe à deux cordes avalées, ce qui pourrait expliquer une confusion chez Banchieri. Cependant, cette souplesse impliquerait justement que les renversements n'étaient pas toujours considérés comme quelque chose de bien dramatique.

Éviter les renversements est un élément central dans le raisonnement de Nutter : sur un théorbe, les tablatures de Rossi produiront des renversements d'accords et des problèmes de conduite de voix. Partant de ce constat, Nutter cherche à opposer l'écriture des tablatures de Rossi avec les œuvres de Kapsperger, définitivement écrites pour un instrument avec des cordes avalées :

> Les sources documentaires antérieures à 1600 qui décrivent son utilisation [celle du chitarrone], ses utilisateurs et sa morphologie, ainsi que les tablatures plus tardives écrites pour le chitarrone (par exemple, Kapsberger), semblent partager une caractéristique déterminante : l'accord des deux chœurs supérieurs à l'octave inférieure. La tablature de Rossi ne partage pas cette caractéristique.[131]

Daniel Desjardins tient des propos similaires (au sujet du manuscrit *New York 93-2*), lorsqu'il déclare :

> Le passage fréquent du deuxième au troisième chœur et inversement, occasionne un bris dans le mouvement mélodique, duquel résulte un saut inadéquat de neuvième. Des situations analogues sont introuvables dans l'œuvre de Piccinini, Kapsberger et Castaldi. Nous pouvons donc affirmer avec certitude, par leur style d'écriture, qu'ils jouaient un théorbe à cordes simples utilisant un accord à cordes avalées. À l'opposé, les compositeurs Melii et Pittoni furent souvent taxés de souffrir d'analphabétisme musical, puisque des situations « incongrues » semblables à celle de l'exemple ci-dessus [un exemple issu du manuscrit *Rome 4145*] sont monnaie courante dans leur œuvre respective.[132]

---

[126] *Ibid.*, p. 87-89.
[127] *Ibid.*, p. 86, 90.
[128] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5.
[129] *Ibid.*
[130] *Ibid.*
[131] « *Pre-1600 documentary sources that describe its use, its users and is morphology, and later tablatures written for chitarrone (e.g., Kapsberger), seem to share one defining characteristic – the tuning of the top two courses at the lower octave. Rossi's tablature does not share this characteristic.* » D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit, p. 221.
[132] Daniel Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni a note... de la New York Public Library : un traité majeur pour l'apprentissage de la basse continue au théorbe.*, Thesis, University of Ottawa, Ottawa, 1999, p. 31-32. En réalité, Desjardins cherche à justifier les compositions de Melii et Pittoni. Pour ce faire, il suit la thèse d'Andrea Damiani, qui suggère que les chœurs du théorbe étaient parfois doublés à l'octave (cf. ci-dessous chapitre 3.6).

Les renversements et les problèmes de conduite des voix sont des traits courants dans les sources pour chitarrone en général. Étonnamment, aussi bien Nutter que Desjardins prennent les œuvres de Kapsperger comme modèle d'une écriture sans renversement. Pourtant, au contraire de ce qu'il est affirmé, on trouve très clairement des renversements dans l'écriture de Piccinini[133] et dans celle de Kapsperger[134].

[133] Cf. ci-dessous chapitre 4.2. Voir aussi P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 91.
[134] Les différents types de renversements chez Kapsperger seront étudiés aux chapitres 4, 5, 6 et 7.

3.4 Le chitarrone des intermèdes de *La Pellegrina*, un archiluth ?

Les célèbres *Intermedii* de *La Pellegrina* de 1589 faisaient partie des festivités organisées pour le mariage de Ferdinand I de Medicis avec Christine de Lorraine ; ils constituent le premier témoignage de l'utilisation du chitarrone au sein d'une représentation[135]. Toutefois, en raison de la tessiture restreinte du théorbe, il a été mis en doute que le « chitarrone » utilisé dans ces intermèdes ait été un instrument avec des cordes avalées[136].

Dans la publication effectuée par Malvezzi, deux ans après la représentation, le madrigal 'Dalle più alte sfere' est décrit comme suit :

> Ce madrigal a été chanté à voix seule par Vittoria, épouse d'Antonio Archilei, qui sert avec reconnaissance le Sérénissime Grand-Duc, elle-même jouant d'un grand luth accompagnée de deux Chitarroni, l'un joué par son mari et l'autre par Antonio Naldi, également serviteur salarié de la même Altesse […][137]

Cette pièce, ainsi que d'autres pièces monodiques, sont publiées avec un accompagnement instrumental écrit sur quatre portées, dans une sorte de « conducteur ». Elam Rotem remarque qu'un luth - sans cordes avalées - serait capable de jouer les notes dans la tessiture de ces accompagnements, tels qu'ils sont édités par Malvezzi ; en revanche, certaines notes se trouvent tout simplement au-delà du registre du théorbe[138]. À partir de cette observation, Rotem suggère que le chitarrone utilisé dans les intermèdes pourrait être en réalité un archiluth[139].

Il est vrai que le théorbe ne pourra pas jouer, à la tessiture indiquée, les notes écrites en clé d'*ut*. Cependant, Malvezzi ne dit pas que ce madrigal a été conçu pour des *chitarroni*, mais seulement qu'il *a été joué* par des *chitarroni* lors de la représentation. La notation ne reflète pas nécessairement une instrumentation spécifique mais il pourrait s'agir simplement d'une convention de notation, offrant un support très facilement adaptable aux besoins de l'instrumentation choisie[140]. Cette possibilité pourrait être confirmée par la différence entre les descriptions des intermèdes effectuées par Bastiano de Rossi en 1589[141] et celles de Malvezzi. Pour Walker et Jaquot, ces divergences témoigneraient de modifications qui ont eu lieu pendant les répétitions :

---

[135] La première mention connue de l'instrument date de 1587, dans l'inventaire des instruments à la cour des Medici. Cf. P. Gargiulo, « Strumenti musicali alla corte medicea », art cit, p. 67.

[136] E. Rotem, *Early Basso Continuo Practice*, *op. cit.*, p. 80-81.

[137] « *Questo madrigale cantò sola Vittoria moglie d'Antonio Archilei, che gratissimi servono il Serenissimo Gran Duca, sonando ella un Leuto grosso accompagnata da due Chitarroni sonati uno dal detto suo marito, e l'altro da Antonio Naldi, anch'esso servitore stipendiato della medesima Altezza* […] ». Cristofano Malvezzi (ed.), *Intermedii et Concerti, Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana [Nono]*, Venise, Giacomo Vincenti, 1591, p. 7.

[138] E. Rotem, *Early Basso Continuo Practice*, *op. cit.*, p. 80. Nous tenons à remercier Elam Rotem pour ses généreuses explications complémentaires.

[139] *Ibid.*, p. 81.

[140] Même si son raisonnement est différent du nôtre, Rotem observe également que cette notation permet d'arranger très facilement la musique selon les besoins. *Ibid.*, p. 76.

[141] Bastiano De Rossi, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreno, gran duchi di Toscana*, Florence, Anton Padouani, 1589.

> Même si l'on tient compte de la rapidité dans l'exécution exigée des auteurs de livrets comme de tous ceux qui participaient à la préparation des fêtes, on peut supposer que [Bastiano de] Rossi a composé sa description sur la base de projets en cours de réalisation. Mais tandis que la date de la représentation approchait, des idées nouvelles surgissaient, on inventait des effets nouveaux, qui venaient modifier sur tels points le projet initial. Il faut tenir compte aussi des rivalités, des divergences de conception entre les principaux collaborateurs.[142]

L'instrumentation fait partie de ces différences. Pour 'Dalle più alte sfere', Bastiano de Rossi décrit un luth, des *chitarroni*, des harpes et des clavecins (*gravicembali*)[143]. Face aux changements d'instrumentation, il est naturel de penser qu'à partir d'une notation commune, les musiciens étaient capables de s'adapter aux possibilités de leurs instruments respectifs et à l'ensemble choisi. Dans son avertissement au lecteur, Malvezzi indique que certains des madrigaux, publiés dans une version polyphonique, ont été chantés à une seule voix[144]. À titre d'exemple, les madrigaux 'Io che l'onde rafreno' et 'Godi coppia reale', ont été publiés comme des madrigaux à cinq voix, en parties séparées ; lors de la représentation ils ont été chantés à voix seule par Vittoria Archilei, avec accompagnement instrumental[145].

Caccini rapporte qu'à l'époque[146] où il commença à écrire ses premier chants conçus dès le départ comme des monodies, il était très courant d'adapter les madrigaux à plusieurs voix pour les chanter à voix seule[147]. Lorsque Piccinini signalait que, malgré son imperfection, le théorbe était préféré pour accompagner les chanteurs[148], il suggère implicitement que l'adaptation du registre était une pratique courante.

Il faudrait donc examiner de quelle manière on adapte au théorbe les parties qui se trouvent en dehors de son registre. Les tablatures d'accompagnement qui nous sont parvenues montrent que les parties trop aigües sont jouées une octave plus grave. Ce procédé est particulièrement évident dans les passages où le théorbe double la voix. Castaldi ne s'acharne pas à reproduire la mélodie au théorbe à la même octave que le chant ; au lieu de cela, la partie notée en clé d'*ut1* est adaptée pour correspondre à la tessiture la plus confortable au théorbe (figure 3.4a)[149].

Kitsos a observé que la doublure de la voix est un procédé courant dans les tablatures pour chitarrone incluses dans *Le stravaganze d'amore* de Flamminio Corradi[150]. La reproduction de la partie vocale dans la tablature ne peut se faire que par l'adaptation de la tessiture, comme dans 'Baci cari e graditi' (figure 3.4b). Comme on pouvait s'y attendre, les parties écrites en clé d'*ut* se trouvant au-delà du registre de l'instrument sont octaviées vers les graves dans la

---

[142] D. P. Walker et Jean Jacquot, « Notes critiques à l'usage des réalisateurs et des historiens » dans D. P. Walker, Federico Ghisi et Jean Jacquot (eds.), *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine : Florence 1589. I, Musique des intermèdes de « La Pellegrina »*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963, p. XXXIV.

[143] B. De Rossi, *Descrizione*, *op. cit.*, p. 18.

[144] C. Malvezzi (ed.), *Intermedii [Nono]*, *op. cit.*, p. 3.

[145] *Ibid.*, p. 11,13.

[146] Navarre estime que ce serait vers 1580. J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 51 note 1.

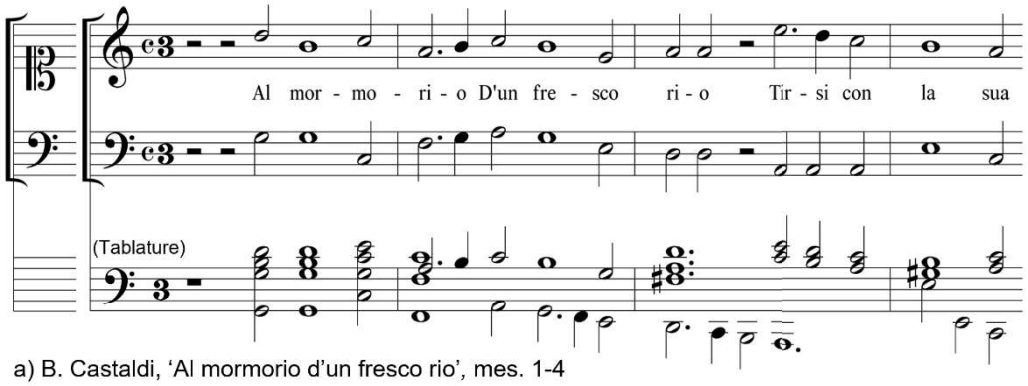
[147] G. Caccini, *Le nuove Musiche*, *op. cit.*, p. [v].

[148] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5.

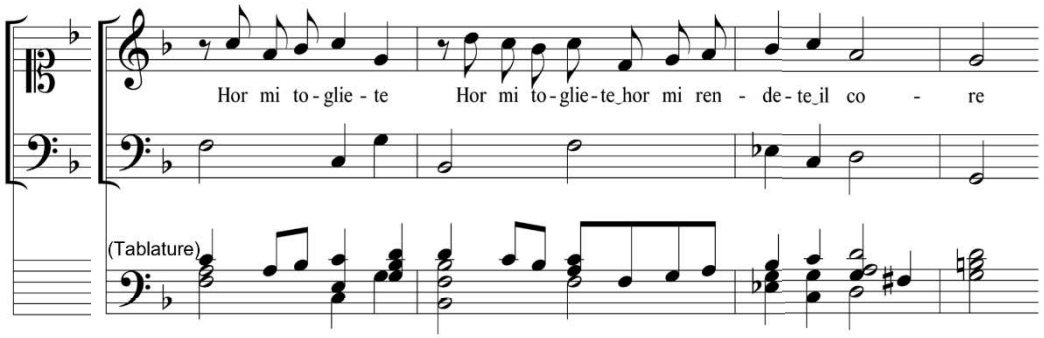
[149] Pour une analyse de la pièce montrée dans la figure 3.4a, voir T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 107-108.

[150] *Ibid.*, p. 92-94.

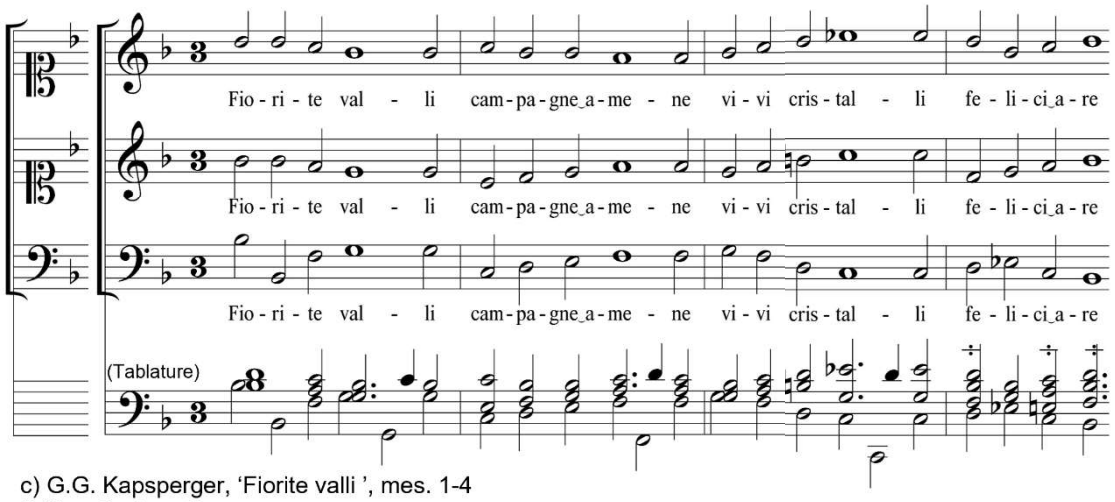
tablature. Chez Kapsperger, nous pouvons citer le début de 'Fiorite valii', où la réalisation du chitarrone est en réalité une réduction des trois voix chantées (figure 3.4c). Dans ces trois cas, en raison du registre restreint, certaines notes de remplissage se trouvent au-delà de la voix mélodique de la réalisation[151].



a) B. Castaldi, 'Al mormorio d'un fresco rio', mes. 1-4
(*Capricci*, p. 49)



b) F. Corradi, 'Baci cari, e graditi', caselle 8-11
(*Stravaganze*, p. 17)



c) G.G. Kapsperger, 'Fiorite valli ', mes. 1-4
(*Villanelle 1*, p. 4)

Figure 3.4

[151] Cette caractéristique de l'écriture pour chitarrone sera développée au chapitre 6.2.

Zirk Eon Louw a effectué une analyse comparée de deux adaptations – une pour luth et une pour chitarrone - de la chanson *Ung gay Bergier*[152]. Louw observe que dans la version pour théorbe[153], les stratégies d'écriture concernent non seulement l'octaviation de la mélodie, mais aussi l'allègement des textures en enlevant des voix à certains passages[154]. Il remarque également que les voix intérieures sont parfois plus aigües que le *superius*[155]. Comme on peut le constater, la différence de tessiture entre la notation et le registre réel de l'instrument n'était pas considérée comme un obstacle. Les exemples mentionnés montrent clairement que lorsque le théorbe joue une partie trop aigüe, elle sera tout simplement octaviée vers les graves.

Il y a un autre élément à considérer. Au moment de *La Pellegrina*, la notation de la basse-continue n'est pas encore mise au point, mais sa pratique est déjà attestée. Dans une lettre datée du 29 juillet de 1584, cinq ans avant la représentation des intermèdes, Alessandro Striggio nous apprend que Caccini était capable de s'accompagner en lisant la ligne de la basse :

> En attendant de voir lequel [des morceaux] sera le plus approprié pour le concert, j'avais encore écrit la tablature pour le luth et je l'ai oubliée à Mantoue lors de mon départ. Mais cela n'aura que peu d'importance, car M. Giulio pourra très bien jouer, soit avec le luth, soit avec le clavecin à partir de la basse.[156]

Il n'est pas anodin que Caccini, Peri et Cavalieri aient été les premiers compositeurs à proposer un système de notation pour la basse-continue[157]. Ils ont participé tous les trois aux intermèdes de *La Pellegrina*, où Giovanni Bardi a joué un rôle important dans la direction et conception des intermèdes[158]. On peut raisonnablement supposer qu'en 1584 la compétence de jouer à partir de la basse (*sopra il basso*) dont témoigne Striggio ne concernait pas uniquement Caccini mais aussi d'autres musiciens liés aux expériences de la *Camerata* de Bardi. Nous pensons tout particulièrement à Antonio Naldi dit *le Bardella*, signalé à plusieurs reprises comme le possible inventeur du chitarrone[159]. Sa présence dans la cour des Médicis

---

[152] Zirk Walter Eon Louw, *The toccatas in the Italian lute and theorbo repertoires of the early seventeenth century: a contribution to the history of instrumental music in the beginning of the Baroque*, Thesis, Stellenbosch : Stellenbosch University, 2019, p. 59-62.

[153] *Krakow 40591*, f. 5-6.

[154] Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 60-61.

[155] *Ibid.*

[156] « *Aspettando d'intendere qual più sarà al proposito per il conserto, havevo ancora scritto la intavolatura per il lautto et me lo scordai in Mantova nel mio partire. Ma importarà poco, poi che il sr Giulio potrà benissimo sonare, o con il lautto, o con il cembalo sopra il basso.* » Riccardo Gandolfi, « Lettere inedite scritte da musicisti e letterati, appartenenti alla seconda metà del seclo XVI, estratte dal R. Archivio di Stato in Firenze », *Rivista Musicale Italiana*, 1913, XX, n° 1-4, p. 530.

[157] Claude V. Palisca, *La Musique baroque*, traduit par Dennis Collins, Arles, Actes Sud, 1994, p. 33.

[158] Federico Ghisi, « La tradition musicale des fêtes florentines et les origines de l'opéra » dans D. P. Walker, Federico Ghisi et Jean Jacquot (eds.), *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine : Florence 1589. I, Musique des intermèdes de « La Pellegrina »*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963, p. XI-XXII ; Claude V. Palisca, « Bardi, Giovanni de', Count of Vernio » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

[159] Cf. ci-dessus note 43.

en tant que luthiste est attestée dès 1572 dans les inventaires instrumentaux du grand-duc[160]. Lorsque Caccini explique sa notation de la basse-continue en 1601, il déclare :

> Mais, à propos de ces parties médianes, on a remarqué la réalisation étonnante d'Antonio Naldi, dit Bardella, serviteur très dévoué de leurs altesses sérénissimes, qui en est vraiment l'inventeur. Il est réputé partout pour être jusqu'à maintenant le musicien le plus excellent qui ait joué d'un tel instrument.[161]

Ce texte a été objet des multiples interprétations pour savoir si Caccini attribue au *Bardella* l'invention de l'instrument ou plutôt l'invention d'une nouvelle manière d'accompagner[162]. Quoi qu'il en soit, Caccini décrit clairement l'accompagnement à partir de la basse tel qu'il le note dans sa musique[163] et admire le savoir-faire de Naldi pour réaliser ces « *parti di mezzo* » à partir de la basse. En 1592, Emilio de Cavalieri écrit à Luzzaschi :

> […] et réellement, si V. S. entendait Antonio Naldi dit II Bardella musicien de cette Altesse, lequel l'a inventé [le chitarrone], et en joue excellement, je crois qu'il donnerait entière satisfaction à V.S. particulièrement pour l'accompagnement du chant.[164]

« *Particolarmente per cantarvi sopra* » dit l'original en italien, faisant allusion à la pratique d'accompagnement à partir de la basse, telle que Striggio la décrit chez Caccini. Trois ans à peine séparent cet éloge du moment où Naldi, *il Bardella*, accompagnait Vittoria Archilei dans les intermèdes de la *Pellegrina*.

Plusieurs des madrigaux publiés par Malvezzi comme des pièces polyphoniques se trouvent dans le Ms 66 Magliabecchiano de la Bibliothèque Nationale de Florence, cette fois-ci dans une version pour voix et basse[165]. Pour Federico Ghisi, il s'agit de deux manières différentes d'exécuter un même morceau[166]. Toutefois, la notation de l'accompagnement des nouvelles

---

[160] P. Gargiulo, « Strumenti musicali alla corte medicea », art cit, p. 61.

[161] « *Ma intorno à dette parti di mezzo si è veduta osservanza singolare in Antonio Naldi detto il Bardella gratissimo servitore à queste Altezze Sereniß. il quale si come veramente ne è stato l'inventore, cosi e reputato da tutti per lo più eccellente che sino à nostri tempi habbia mai sonato di tale strumento* […] » . G. Caccini, *Le nuove Musiche*, *op. cit.*, p. [xii]. Pour la traduction : J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 69.

[162] D'après Georg Kinsky, Caccini serait en train d'attribuer l'invention du chitarrone à Antonio Naldi. Aussi bien pour Smith que pour Mason, Caccini désigne Naldi non pas comme l'inventeur de l'instrument mais comme l'inventeur d'une nouvelle manière d'accompagner la voix. Cristoforetti interprète ce passage comme la description d'une manière d'accompagnement personnelle et unique. Finalement, Navarre considère que « le mot inventeur s'appliquerait autant au mode de jeu qu'à l'instrument lui-même ». Georg Kinsky, « Alessandro Piccinini und sein Arciliuto », *Acta Musicologica*, 1938, vol. 10, n° 3, p. 105 ; D.A. Smith, « On the Origin of the Chitarrone », art cit, p. 446 ; K.B. Mason, *The chitarrone and its repertoire*, *op. cit.*, p. 29 ; O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 14 ; J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 69.

[163] Caccini explique que les chiffres notés sur les basses sont « pour les parties médianes de l'accompagnement » (« *siano per accompagnamento delle parti di mezzo »*). G. Caccini, *Le nuove Musiche*, *op. cit.*, p. [xii]. Pour la traduction : J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 69.

[164] « […] *et veramente se V.S. sentisse Antonio Naldi detto il Bardella musico di questa A:, il quale lo ha inventato, et lo suona in tutta eccellenza, crederei che sodisfacesse infinitamente a V.S. particolarmente per cantarvi sopra. »* I-MO, Archivio di Stato, ASMo, ASE, Archivio per materie, Musica e Musicisti, b. 1 A, fasc. « appendice », *Lettre à Luzzasco Luzzaschi*, 31 octobre 1592. Pour la traduction en français : O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 13-14.

[165] F. Ghisi, « La tradition musicale des fêtes florentines et les origines de l'opéra », art cit, p. XIX.

[166] *Ibid.*

monodies est passée par une longue phase d'expérimentation[167] et d'après Rotem, l'écriture sous la forme d'un « conducteur » chez Malvezzi pourrait constituer « une des étapes vers l'invention de la basse-continue »[168]. Dès lors, les différences entre le manuscrit *66 Magliabecchiano* et la publication de Malvezzi refléteraient plutôt deux manières *de noter* une monodie accompagnée. Quel que soit le système de notation, ils semblent tous les deux insuffisants pour reconstituer l'accompagnement tel que Naldi ou d'autres théorbistes ont pu l'effectuer lors des *Intermedii* ; dès lors, la notation de Malvezzi n'a aucune incidence sur l'accord du chitarrone employé par Naldi.

Signalons pour finir que Severo Bonini mentionne Naldi à deux reprises[169], les deux fois aussi bien en tant qu'inventeur de la « *tiorba* » que parmi les *sonatori di Tiorba*, enlevant ainsi toute ambiguïté possible. Le *chitarrone* inventé par Naldi correspond donc bel et bien à l'instrument à deux cordes avalées, appelé *tiorba* au temps de Bonini[170] et que nous appelons en français *théorbe*. Tout comme Cavalieri, Bonini loue l'accompagnement du Bardella ; chez Bonini, il est explicitement question de la basse continue :

> Antonio dit le Bardella fut un joueur de théorbe, le premier à l'avoir utilisé, [et] dont on dit qu'il était l'inventeur ; il en jouait excellemment, notamment pour accompagner la basse continue avec les parties médianes.[171]

[167] E. Rotem, *Early Basso Continuo Practice*, *op. cit.*, p. 62-73.

[168] « *This unique manner of notation for the accompaniment of the solo songs may be seen as one of the steps towards the invention of the basso continuo.* » *Ibid.*, p. 76.

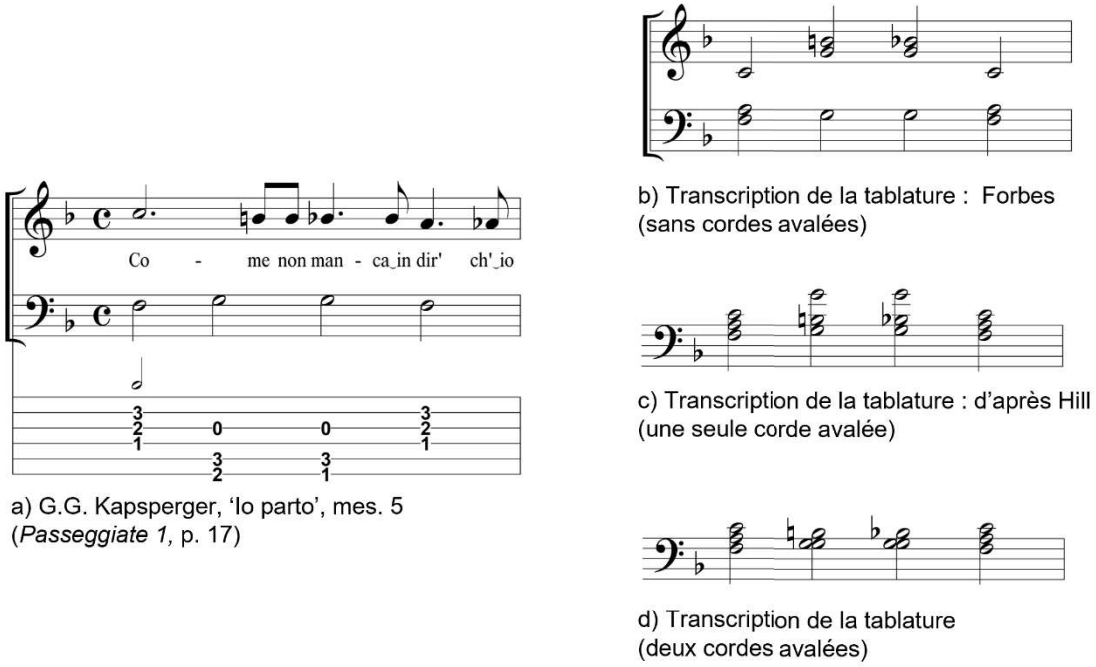
[169] Leila Galleni Luisi (ed.), *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, Crémone, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, p. 43 [21r], 112 [89r].

[170] Ce texte a été écrit aux alentours de 1650, cf. *Ibid.*, p. 18-19 ; Maryann Bonino, « Bonini, Severo » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001. Rappelons qu'après 1600 le mot *tiorba* devient de plus en plus courant pour désigner l'instrument, remplaçant progressivement le terme *chitarrone*.

[171] *« Sonatori di tiorba fu Antonio detto il Bardella, il primo, che l'usasse, della quale dicono fusse l'inventore; la sonò eccellentemente, particolarmente nell'accompagnar il basso continovo con le parti di mezo.* » L. Galleni Luisi (ed.), *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, *op. cit.*, p. 112 [89r].

3.5 L'hypothèse du *Libro primo di arie passeggiate* (1612)

Parmi les œuvres de Kapsperger, le *Libro primo di arie passeggiate* (1612) a été l'objet d'un débat similaire à celui des tablatures de Rossi. James Forbes, l'un des premiers à étudier le style musical des œuvres vocales du *Tedesco*, transcrit en 1977 des extraits de tablature sans prendre en compte l'accord rentrant[172]. Puisque son travail s'est focalisé sur le style vocal, il commente peu le résultat des transcriptions. Les extraits des tablatures transcrites par Forbes produisent des enchaînements d'accords étranges et ses transcriptions rappellent les enchaînements signalés par d'Indy dans sa transcription des tablatures de Rossi[173].



a) G.G. Kapsperger, 'Io parto', mes. 5 (*Passeggiate 1*, p. 17)

b) Transcription de la tablature : Forbes (sans cordes avalées)

c) Transcription de la tablature : d'après Hill (une seule corde avalée)

d) Transcription de la tablature (deux cordes avalées)

Figure 3.5

La cinquième mesure de 'Io parto' montre un cas représentatif : en plus de sauts étranges qui seraient inexplicables sans les renversements de cordes, la partie vocale réalise clairement des mouvements mélodiques chromatiques qui sont dénaturés dans la transcription de Forbes[174] (figure 3.5b). Une transcription avec les cordes avalées aurait restitué correctement le mouvement chromatique (figure 3.5d). John Walter Hill, remarquant sûrement les problèmes de la transcription de Forbes[175], semble cependant étonné par les inversions résultant d'une transcription avec les deux cordes avalées. Hill considère donc que ce premier livre d'*Arie passeggiate* est prévu pour un instrument à une seule corde avalée :

[172] James Forbes, *The nonliturgical vocal music of Johannes Hieronymous Kapsberger (1580-1651)*, Michigan, 1977, p. 80-137.

[173] V. d'Indy (ed.), *22 madrigaux*, *op. cit.*, p. [vii].

[174] J. Forbes, *The nonliturgical vocal music of Johannes Hieronymous Kapsberger (1580-1651)*, *op. cit.*, p. 89 exemple 2-3a. Dans la même page on trouve un exemple similaire (2-3b) où les problèmes chromatiques sont encore plus patents sans l'accord rentrant.

[175] Dans son commentaire sur le livre de Kapsperger, Hill mentionne l'étude que Forbes avait réalisée auparavant. J.W. Hill, « Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600 », art cit, p. 208 note 32.

> L'instrument prévu est manifestement un chitarrone comportant au moins sept, voire douze cordes de contrebasse [c-à-d. les cordes du grand jeu]. Une transcription de ses accompagnements montre que le premier chœur de cet instrument semble avoir été accordé à l'octave inférieure de *la*^{3} à *la*^{2}, tandis que le second chœur est resté au diapason du luth *mi*^{3}.[176]

Dans l'échange qui a eu lieu avec Spencer à la suite de cette publication, Hill donne des précisions sur les raisons qui l'amènent à formuler son hypothèse :

> Je maintiens ma suggestion que les accompagnements des *arie* de Kapsberger de 1612 étaient destinés à un chitarrone dont seul le premier chœur était accordé à l'octave inférieure. Les jouer avec le deuxième chœur également [renversé] ferait que les passages avec des gammes n'auraient pas de sens.[177]

La solution de Hill permet en effet de préserver un bon nombre de contours mélodiques, mais le prix à payer est d'avoir des enchaînements parfois bien plus étranges que les mélodies corrigées, comme à la cinquième mesure de 'Io parto' (figure 3.5c). Si la version de Hill permet de garder le mouvement chromatique de la mélodie, elle n'ajoute pas d'améliorations par rapport à une transcription à deux cordes avalées et l'enchaînement produit est loin d'être optimal. D'autres séquences mélodiques se trouvent déformées, exactement dans le sens que Hill voulait éviter, comme les suites de tierces parallèles dans 'Occhi, soli d'amore' (figure 3.6). De même, la ligne de basse de la première mesure de 'Io parto' exige clairement un deuxième chœur avalé[178]. Finalement, si l'on suivait le raisonnement de Hill, les mesures 91 à 94 de la toccata prima du quatrième livre pour chitarrone de Kapsperger (figure 3.1b), seraient destinées à un instrument avec une seule corde avalée. Une telle conclusion n'aurait évidemment pas de sens.

Bien que les problèmes ne soient pas tout à fait les mêmes, la réception de ces tablatures pose manifestement des problèmes identiques à celle des tablatures de Rossi. Seulement, à la différence de Rossi, les œuvres de Kapsperger ne devraient plus laisser de marge à la spéculation sur l'accord de l'instrument. Son premier livre de chitarrone est clairement destiné à un instrument avec deux cordes avalées ; son livre pour luth – qui est sa deuxième publication pour un instrument soliste - comporte bien le titre de « *libro primo […] di lauto* » ; s'il persistait toujours un doute, il décrit sans ambiguïté possible l'accord du chitarrone dans ses publications solistes ultérieures pour cet instrument ; finalement, la tablature contenue dans son livre d'*Arie passeggiate* utilise - plus que ses autres livres vocaux[179] - les mêmes explorations chromatiques que celles décrites dans les derniers livres solistes pour chitarrone.

Les publications instrumentales du *tedesco de la tiorba* montrent clairement que pour lui, le mot « chitarrone » est synonyme de théorbe. Cependant, Hill trouve inconcevable d'accepter

---

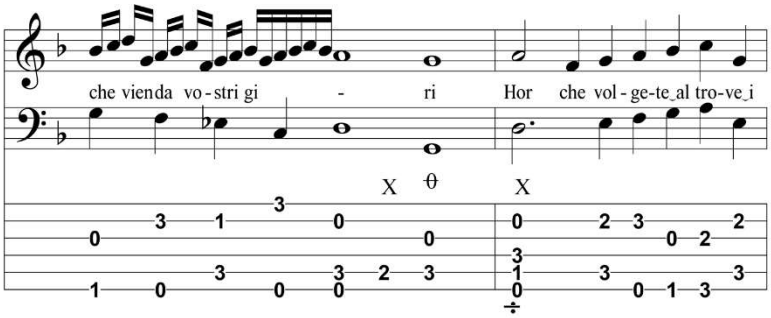
[176] « *The instrument intended is evidently a chitarrone with at least seven, perhaps 12 contrabass strings. A transcription of his accompaniments shows that the first course of this instrument seems to have been tuned down an octave from* a' *to* a*, while the second course remained at the lute pitch* e'. » *Ibid.*, p. 205.

[177] « *I stand by my suggestion that Kapsberger's* arie *accompaniments of 1612 were intended for a chitarrone with only the first course tuned down an octave. To play them with the second course as well makes nonsense of the scale passages in them.* » John Walter Hill et Robert Spencer, « Florentine Continuo c1600 », *Early Music*, 1984, vol. 12, n° 1, p. 153.

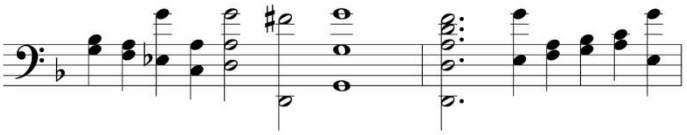
[178] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo di arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone*, Rome, Jacomo Christoforo, 1612, p. 17.

[179] Cf. annexe 2.

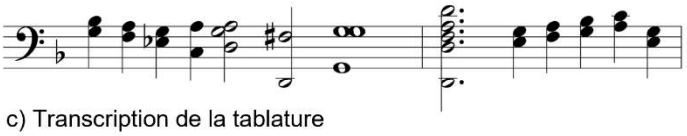
les problèmes de conduite des voix qui en découlent, ce qui l'amène à envisager un type de chitarrone différent.



a) G.G. Kapsperger, 'Occhi, soli d'amore', mes. 7-8
(*Passeggiate 1*, p. 4)



b) Transcription de la tablature d'après Hill
(une seule corde avalée)



c) Transcription de la tablature
(deux cordes avalées)

Figure 3.6

3.6 Une hypothèse pour le répertoire soliste

Andrea Damiani s'est intéressé aux mélodies tronquées par l'accord rentrant du chitarrone. D'après lui, ce type de problème serait fréquent dans certaines sources manuscrites ainsi que chez certains compositeurs comme Melii et Pittoni, mais serait soigneusement évité par Piccinini, Kapsperger et Castaldi[180]. Cette affirmation mérite une précision. Il est vrai que ces trois compositeurs ont su exploiter l'accord rentrant avec beaucoup de créativité pour le répertoire soliste. Néanmoins, au contraire de ce qui est affirmé par Damiani, on trouve de nombreux renversements mélodiques dans l'œuvre soliste de Kapsperger, dont certains peuvent être très déroutants aujourd'hui. Un peu plus loin, Damiani déclare :

> Cependant, je pense que nous devrions donner une opportunité à Melii, Pittoni et à certains compositeurs anonymes (qui ont en fait écrit de belles pièces), et supposer qu'ils n'étaient peut-être pas incompétents au point d'ignorer les règles les plus élémentaires de la musique.[181]

Damiani suggère ensuite que certaines sources devaient être écrites pour des instruments accordés différemment. Néanmoins, une même source peut contenir des œuvres qui produisent des coupures dans la mélodie, et d'autres qui exigent incontestablement l'accord du chitarrone (pour un passage écrit en campanela, par exemple). Étant donné qu'un nombre important d'instruments historiques étaient montés avec des cordes doubles, Damiani propose l'hypothèse que le deuxième chœur n'était pas nécessairement accordé à l'unisson, mais en octaves, pour justifier des passages comme celui de la figure 3.7.

Cette proposition légitime le passage mélodique du troisième au deuxième chœur, sur les notes *ré-mi* à la mesure 4, mais déplace le problème au passage du deuxième au premier chœur (dans ce passage, sur les notes *sol-la* à la mesure 5). Damiani admet que le résultat qu'il propose n'est pas parfait pour certains passages, mais justifie ce problème par le fait que le deuxième chœur contiendrait également l'octave grave, ce qui permet de faire le lien avec le premier chœur[182].

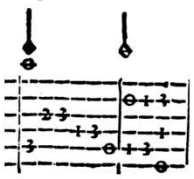
---

[180] Andrea Damiani, « An hypothesis on the tuning of the Italian theorbo », *LuteBot Quarterly*, traduit par Federico Marincola et traduit par Doc Rossi, 1999, vol. 7, summer. D'après l'information indiquée dans le fichier, cet article est apparu également dans le *Bolletino della Societa' Italiana del Liuto,* 1994, vol. 11, n° 1. L'intérêt de l'hypothèse de Damiani ne concerne pas seulement son positionnement en tant qu'interprète, mais également en tant que pédagogue. Dans ce sens, le point de vue de Damiani permet d'élargir le cadre de la réception contemporaine sur les problèmes de renversement au chitarrone. En plus de l'article cité, il a publié une méthode pour luth qui a été traduite en anglais, mais il n'y aborde pas de considérations spéculatives sur les sources pour théorbe : Andrea Damiani, *Method for Renaissance lute*, Bologna, UT Orpheus Edizioni, 1999.

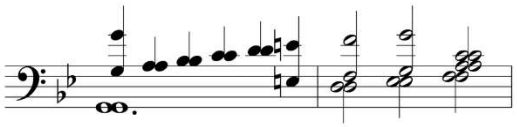
[181] « *However, I think we should give Melii, Pittoni and some anonymous composers (who have actually written some beautiful pieces) a chance, and presume that perhaps they were not so unqualified as to ignore the most elementary rules of music.* » A. Damiani, « An hypothesis on the tunning », art cit.

[182] *Ibid.*

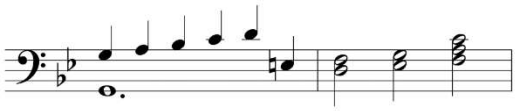
Bien qu'originale, cette hypothèse néglige les aspects organologiques qui ont conduit au chitarrone. Damiani signale qu'il n'est indiqué nulle part que les double-chœurs doivent être accordés à l'unisson[183]. Mais ce n'est pas indiqué simplement parce que ce n'était pas possible autrement sur la *tiorba* : sur une grande caisse, les cordes ne résistent pas la tension. Damiani est conscient que son hypothèse ne peut marcher que sur la caisse d'un petit instrument comme l'archiluth et base son argumentation sur trois aspects : le tableau de Banchieri, la variété des tailles d'instruments historiques existants ainsi que les différents accords employés à la guitare baroque[184]. Il est vrai que Melii explore dans son troisième livre d'autres types d'accord pour le luth, mais ces nouveautés sont annoncées dans la page de garde[185]. Melii prend bien soin de donner un tableau pour pouvoir restituer l'accord employé et en aucun cas il ne différencie les octaves à l'intérieur d'un même chœur.



a) P.P. Melii, 'Signora Anzoletta, Gagliarda per la Tiorba', mes. 4-5 (*Libro quinto,* p.42)



b) Transcription de la tablature d'après Damiani (deuxième chœur: doublé à l'octave)



c) Transcription de la tablature (deux cordes avalées, sans prendre en compte les cordes doubles)

Figure 3.7

Il existe des explorations des doubles cordes sur les luths à la Renaissance. L'une des plus emblématiques est celle de Vincenzo Capirola (ca. 151-1520)[186]. Pour les sources plus tardives,

[183] *Ibid.*

[184] *Ibid.*

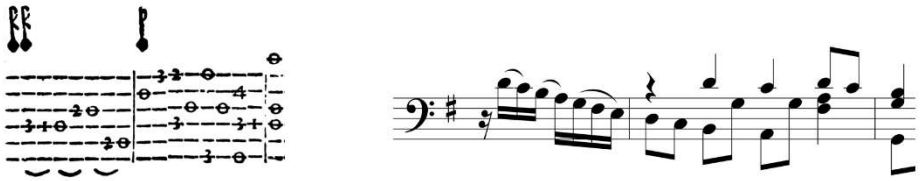
[185] Sur la page de garde on peut lire « […] Troisième livre, lequel contient diverses sonates dans un accord différent de l'ordinaire […] avec sa table pour accorder le luth » (« […]*Libro Terzo, Nel quale si contiene varie sonate in una cordatura differente dall'ordinaria […] con la sua Regola per accordare il Lauto* »). Pietro Paolo Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato. Libro Terzo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1979), Venise, Giacomo Vincenti, 1616.

[186] Il s'agit du *Capirola Lute Book*. Dans ce recueil des œuvres de Vincenzo Capirola, la 'Padoana descorda' utilise séparément les deux cordes du troisième chœur. Ces deux cordes sont à l'unisson, mais elles sont traitées à la main gauche comme si c'étaient deux chœurs différents, produisant deux notes différentes. Ici encore, ce type d'exploration est destiné à un petit instrument (*lauto*) et un tel usage est complètement inventif. La préface utilise six lignes pour expliquer cette technique, ce qui est exceptionnel à l'époque. Cette technique n'est employée que dans un seul morceau du recueil et surtout elle exige un système de notation différent du système habituel. Dinko Fabris rappelle que cette indication hautement novatrice est un cas exceptionnel dans la littérature pour luth. Dinko Fabris, « Lute tablature instructions in Italy: a survey of the regole from 1507 to 1759 » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 26. Pour une traduction en anglais de la préface, voir Federico Marincola, « The instructions from Vincenzo Capirola's Lute Book - A New Translation », *The Lute*, 1983, vol. 23, Part 2, p. 23-28.
Le manuscrit est consultable en ligne : *Le Corpus des Luthistes*, http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/pages/notice.asp?numnotice=4, (consulté le 2 mai 2020).

Marco Pesci a suggéré[187] que les chœurs doublés à l'octave sont utilisés dans un traité de basse-continue pour l'archiluth daté de 1720[188], proposition similaire à celle de Damiani. Cependant, dans les deux cas mentionnés, les doublures d'octaves sont clairement destinées à des instruments avec une petite caisse (*lauto* et *arcileuto*, respectivement).

On ne trouve aucune mention de ce type d'exploration dans les sources pour *tiorba*, ce qui permet de supposer que si Melii avait effectué ce type d'expériences, il les aurait clairement indiquées dans sa préface du cinquième livre, d'autant plus qu'il y donne d'autres indications d'exécution. Dans cette dernière publication, Melii explique qu'il faut changer l'accord de certaines basses selon la tonalité du morceau[189], à la manière de Castaldi et Piccinini[190]. Il paraît invraisemblable que Melii se donne la peine de donner cette indication - qui semble bien plus évidente – et qu'il ne mentionne pas l'utilisation de deux octaves au deuxième chœur.

Il faut rappeler que Melii explore d'autres manières d'accorder dans son troisième livre. Dans ce livre il explique les changements nécessaires et il indique clairement *liuto attiorbato* ; dans le cinquième livre il y a une section pour le *liuto attiorbato* et une autre pour la *tiorba*. Des explorations sur la manière d'accorder un petit instrument auraient dû se trouver dans la section pour *liuto attiorbato*, comme c'était d'ailleurs le cas au troisième livre. Il faut également signaler que dans le cinquième livre, certains passages des œuvres pour *tiorba* demandent incontestablement des cordes avalées, comme l'extrait de la figure 3.8.



P.P. Melii, 'Capricio detto il Geloso Per la Tiorba', mes. 13-15
(*Libro quinto,* p.39)

Figure 3.8

Pour Lowe, la grande caisse du théorbe exclut l'utilisation d'un chœur divisé en deux octaves différentes :

> Les faits montrent que l'impossibilité d'accorder le premier et le second chœur au diapason du luth était la seule raison pour laquelle ces chœurs étaient accordés une octave plus grave. À l'inverse, si un

[187] Marco Pesci, « Nuove proposte di prassi esecutiva fondate su un inedito trattato di basso continuo per arciliuto », *Recercare*, 1996, vol. 8, p. 5-57.
[188] Fondo Chiti, Mus. P 15, *Regole piú necessarie, et universali per accompagniare il basso continuo con l'arcileuto, o gravicembalo. Li 2 7bre 1720 in Roma, scielta da diversi autori, e portate con il suo esempio*, 1720.
[189] Pietro Paolo Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato, e di tiorba. Libro Quinto*, (fac-similé : Florence, SPES, 1979), Venise, Alessandro Vincenti, 1620, p. [iv].
[190] Cf. figure 2.3.

> théorbe est suffisamment petit pour permettre d'accorder le second chœur à l'octave supérieure, il faut le faire.[191]

Lowe rappelle ensuite que le concept même du théorbe est intimement lié à la grande taille de sa caisse :

> De nos jours, je vois de nombreux instrumentistes, principalement en Europe, jouer sur de petits théorbes qui n'ont vraiment pas besoin que leur deuxième chœur soit accordé à l'octave inférieure, même si ces instrumentistes persistent à le faire. C'est là une incompréhension totale de la véritable nature du théorbe - sa grande taille en est l'essence même.[192]

Considérons un autre aspect. Les compétences de Melii en tant que compositeur sont parfois mises en doute[193], notamment lorsqu'il écrit pour le théorbe[194]. Melii affirme lui-même que la *tiorba* n'est pas son instrument principal[195]. Toutefois, le fait d'approfondir plus un instrument qu'un autre ne peut constituer en soi une preuve d'amateurisme. Sans vouloir entrer dans un jugement subjectif des œuvres de Melii, signalons simplement que la polyvalence est souvent signe de compétences professionnelles : les théorbistes étaient aussi luthistes et guitaristes ; dès lors, il paraît naturel d'approfondir davantage l'un des instruments joués. Nous sommes tout de même face à un compositeur qui a publié pas moins de cinq livres solistes en moins de huit ans (entre 1612 et 1620)[196] et qui est directement concerné par les recherches novatrices au luth avec des accords expérimentaux, tout comme de nouvelles techniques d'interprétation. Melii a servi comme luthiste à la cour impériale d'Autriche, où il était l'un des musiciens les mieux payés sous le règne de Ferdinand II[197]. Il est vrai que son écriture pour théorbe reste sous l'influence de l'écriture pour luth ; néanmoins, dans plusieurs passages il fait preuve d'une utilisation consciente de l'accord rentrant du chitarrone. Dès lors, il semble difficile d'attribuer les problèmes d'inversions à une simple méconnaissance de l'instrument.

Observons également que la présence des renversements mélodiques ne saurait être un critère suffisant pour invalider une source donnée. Nous sommes d'accord avec Damiani sur un aspect : il faudrait donner une opportunité aux recueils moins connus. Néanmoins, dans le cas spécifique du théorbe, il ne semble pas que les problèmes de conduite des voix soient la conséquence du fait « d'ignorer les règles les plus élémentaires de musique »[198]. Même si l'objectif recherché est d'« absoudre ce compositeur (Melii) de l'accusation d'illettrisme

---

[191] « *The evidence implies that the impossibility of tunning the first and second courses up to lute pitch was the only reason why these courses were tuned an octave lower. Conversely, if a theorbo is small enough to allow the second course to be tuned to the higher octave, this should be done.* » M. Lowe, « In Defence », art cit, p. 86.

[192] « *These days I see many players, mainly in Europe, playing on small theorbos which really do not need their second courses tuned down an octave, even though those players persist in doing thus. This completely misunderstands the true nature of the theorbo – its large size is the very essence of it.* » *Ibid.*

[193] Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 194-195, 224-225.

[194] *Ibid.*, p. 198.

[195] P.P. Melii, *Intavolatura Libro Quinto*, *op. cit.*, p. [v].

[196] Francesca Torelli, « Una prima documentazione sui Melii, musicisti di Reggio Emilia », *Il Flauto dolce*, 1984, nº 10/11, p. 35-39.

[197] Theophil Antonicek et Steven Saunders, « Melli [Meli, Melij, Mely], Pietro Paolo » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

[198] Cf. note 181.

musical »[199], il paraît clair que, tout comme Hill, Nutter ou Harrán, Damiani considère les problèmes d'inversions comme une maladresse inconcevable au théorbe.

[199] « […] *allow us to absolve this composer from the charge of musical illiteracy* ». A. Damiani, « An hypothesis on the tunning », art cit.

3.7 Girolamo Kapsperger et Salomone Rossi : problèmes similaires, réception différente

L'écart qui sépare la musique écrite de la musique en acte ne permet probablement pas de se faire une idée complète de la manière dont les œuvres du premier baroque étaient jouées. Cet écart entre la partition et la pratique d'interprétation au 17e siècle est explicitement décrit par Maugars, lorsqu'il fait l'éloge des compositions de Frescobaldi[200]. De ce fait, il est possible que les tablatures de Kapsperger ne donnent qu'un aperçu du rendu sonore lorsque l'auteur jouait ses propres compositions[201]. Bien que l'on ne puisse pas être certain de la manière dont ces tablatures étaient *jouées* par Kapsperger, elles offrent tout de même un important témoignage de la manière dont le meilleur théorbiste du début du 17e siècle *notait* les œuvres pour chitarrone.

En d'autres termes, les incertitudes concernent surtout la « face acoustique » de ces compositions : des éléments d'interprétation d'époque peuvent nous échapper aujourd'hui et les différentes exécutions peuvent s'éloigner de manière plus ou moins importante selon la place que l'on accorde à l'improvisation. En revanche, la « face écrite »[202] qui nous est parvenue est pratiquement telle qu'elle a été publiée (en faisant abstraction du vieillissement du papier et d'autres dégradations physiques). Dans cet objet qui est la tablature publiée, on trouve des accords renversés. On peut donc établir a minima que les renversements font partie des éléments *écrits* que l'on trouve dans les œuvres pour théorbe de Kapsperger, ce qui donne un important point de référence pour les autres sources qui contiennent également des renversements. À ce sujet, Kitsos déclare :

> Les livres pour chitarrone solo de Kapsberger présentent occasionnellement des accords 6/4 inappropriés, ainsi que quelques problèmes de conduite des voix. Si de tels manquements sont présents dans la musique d'un grand compositeur reconnu et de celui qui était probablement le meilleur joueur de chitarrone de son temps, alors pourquoi ne pas considérer cette façon d'écrire comme acceptable, et peut-être, idiomatique pour le chitarrone ?[203]

Les inversions que l'on peut rencontrer dans l'œuvre de Kapsperger sont considérées aujourd'hui plutôt comme des maladresses, tandis que chez Rossi cela semble inconcevable. Pour ce dernier, d'après Kitsos, il faudrait trouver une autre explication dans l'accord de l'instrument[204]. Malgré le constat de problèmes similaires dans les deux sources, le diagnostic est donc complètement différent. Cherchant à valider la thèse de Nutter – pour qui le chitarrone de Rossi serait en réalité un archiluth[205] – Kitsos propose les arguments suivants : tout d'abord, il y a moins de problèmes d'inversion dans les derniers livres de chitarrone de

[200] J. Heuillon (ed.), *Response*, *op. cit.*, p. 18-19.
[201] Cette possibilité est aussi suggérée par Rolf Lislevand, « Libro quarto d'intavolatura di chitarone: Roma 1640 », livret de CD, p. 4-5, dans Rolf Lislevand, *Johannes Hieronymus Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di chitarone, Roma 1640*, CD, ASTREE Auvidis, E 8515, 1993.
[202] Nous empruntons les notions de *face écrite* et *face acoustique* à Nicolas Meeùs, « Apologie de la partition », *Analyse musicale*, juin 1991, n° 24, p. 19-22.
[203] *« Kapsberger's books of music for solo chitarrone occasionally feature 6/4 chords as well as voice leading inaccuracies. If such lapses are present in the music of an acknowledged great composer and one who was probably the best chitarrone player of his day, then why not consider this way of writing as permissible, and maybe, idiomatic for the chitarrone?* » T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 33.
[204] *Ibid.*, p. 33-37.
[205] D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit.

Kapsperger, ce qui montrerait un souci de plus en plus fort d'éviter les renversements[206] ; ensuite, les formules d'arpèges développées par Kapsperger nécessitent que la vraie basse de l'accord soit jouée en premier[207]. En troisième lieu, dans ses tablatures destinées à l'accompagnement de la voix, les mauvaises inversions d'accords sont presque absentes[208]. Pour finir, Kitsos s'appuie sur le fait que les tablatures de Rossi demandent un instrument à 11 chœurs, différent de ce que le « musicien moderne appellerait chitarrone »[209]. Cependant, en suivant le même ordre argumentaire, l'on pourrait établir les contre-arguments suivants :

Affirmer que les compositeurs faisaient de plus en plus attention pour éviter les renversements dans leurs publications tardives revient à admettre qu'ils faisaient moins attention dans leurs premières publications[210]. De ce fait, il est non seulement naturel mais on devrait même s'attendre à trouver des renversements dans les tablatures de Rossi, qui sont les toutes premières tablatures imprimées pour chitarrone[211]. On trouve une situation analogue dans le répertoire français pour théorbe : North signale que les premières publications contiennent plus de renversements que les publications tardives[212].

Ensuite, il est vrai que chez Kapsperger, lors des arpèges, le pouce joue en premier la basse fonctionnelle de l'accord[213]. Néanmoins les accords renversés chez Kapsperger ne sont pas toujours arpégés et cela est également valable pour d'autres sources professionnelles. Concernant son analyse des œuvres vocales de Kapsperger[214], Kitsos considère exclusivement les inversions de quarte et sixte produites par l'accord du chitarrone. Cependant, même si ces tablatures ne produisent pas toujours une inversion 6/4, on y trouve d'autres problèmes dans la conduite de voix qui doivent également être pris en compte[215].

Pour finir, le dernier argument de Kitsos est très problématique. Il a raison quand il affirme qu'un instrument à 11 chœurs n'est pas conforme à ce qu'un musicien d'aujourd'hui appellerait *chitarrone*[216] ; mais cela est sans compter sur l'évolution de l'instrument vers sa version actuelle à 14 chœurs, qui a eu lieu après la publication de Rossi. Nous avons déjà signalé que, mises à part les expérimentations chromatiques par Kapsperger, la plupart des tablatures publiées pendant les deux premières décennies du 17e siècle demandent souvent un instrument à 11 chœurs. Au contraire de ce que suggère Kitsos, le nombre de cordes employées dans la tablature de Rossi correspond exactement aux premiers *chitarroni* et ses

[206] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 33-34.
[207] *Ibid.*, p. 34.
[208] *Ibid.*, p. 34.
[209] « *Such an instrument is different from what the modern musician would call a chitarrone*. » *Ibid.*, p. 37.
[210] P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 88.
[211] *Ibid.*
[212] N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 163.
[213] Pour la formule d'arpège décrit par Kapsperger, cf. ci-dessous chapitre 8.
[214] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 49-89.
[215] Cf. ci-dessous chapitre 4.3.2.
[216] Avec cette affirmation, Kitsos semble très influencé par Nutter, lorsque ce dernier déclare : « Le 'chittarrone' de Rossi n'était pas, selon les standards organologiques modernes, un chitarrone » (« *Rossi's 'chittarrone' was, by modern organological standards, not a chitarrone* »). D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit, p. 226. Chez Nutter, cette phrase est tout simplement une hypothèse, mais Kitsos s'en sert comme une donnée historique. En réalité, le chitarrone de Rossi est parfaitement compatible avec d'autres sources d'époque.

caractéristiques coïncident parfaitement avec l'instrument destinataire du premier livre de chitarrone de Kapsperger[217].

Le trouble que produisent les renversements est décrit par Harrán à propos de ses transcriptions des tablatures de Rossi :

> Le présent éditeur [Harrán] a d'abord transcrit les deux chœurs supérieurs de la tablature à l'octave inférieure dans les six ouvrages de Rossi pour voix et chitarrone (Livre 1 [de madrigaux] *à 5* [*voix*]). Le résultat n'était cependant pas satisfaisant, car l'un des chœurs se croisait parfois sous la basse, produisant des accords 6/4. L'autre option proposée par les théoriciens, à savoir ne baisser que le premier chœur, ne s'est pas avérée utile non plus, car elle conduit à des sauts d'octave irréguliers dans des mélodies clairement destinées à être conjointes. Certes, la transposition à l'octave [c.-à-d. l'accord rentrant] est convenable à maints endroits afin d'empêcher la voix la plus aiguë de l'accompagnement de dupliquer la mélodie chantée ou de la dépasser d'une tierce, voire plus. Pourtant, les avantages à conserver l'intégrité de la ligne de basse et avoir des progressions cordales « normales » semblent l'emporter sur celui de séparer la voix de son accompagnement.[218]

Ce témoignage nous permet de remarquer deux points. Le premier est que l'accord rentrant du théorbe donne un équilibre naturel entre la tessiture de l'accompagnement et celle de la voix ; le deuxième point est que, malgré cette observation, les inversions 6/4 du chitarrone sont perçues comme inacceptables. En effet, elles semblent en contradiction apparente avec le principe fondamental de la basse continue, qui consiste à clarifier avant tout la ligne de basse dans l'accompagnement. À ce sujet, Harrán rapporte également ses discussions avec Spencer :

> Robert Spencer, dont les conseils sont pris en compte avec gratitude par l'auteur, a convenu que dans ce cas, les considérations musicales semblent l'emporter sur les prescriptions des théoriciens, qui elles-mêmes laissent une marge à l'interprétation.[219]

Il est évident que « les considérations musicales » font référence ici aux inversions de quarte et sixte, considérées comme inadmissibles. La difficulté à accepter aujourd'hui ces inversions au théorbe est reflétée également par l'hésitation de Spencer dans l'extrait cité. Cette hésitation est d'autant plus éloquente lorsque l'on considère que Spencer est justement l'un des premiers à avoir prouvé la synonymie entre *chitarrone* et *tiorba*, ainsi que la différence fondamentale entre ces deux termes et l'archiluth[220].

---

[217] À l'exception de la note chromatique à la page 14. Cf. ci-dessus chapitre 2.2.

[218] « *The present editor initially transcribed the two upper courses of the tablature in Rossi's six works for voice and chitarrone (Book 1* a 5*) at the lower octave. Yet the result was unsatisfactory, for one of the courses sometimes crossed below the bass, producing 6/4 chords. Nor did the other option offered by the theorists, namely, to lower the first course only, prove helpful, for it led to jagged octave leaps in melodies clearly intended to be conjunct. True, the octave transposition is convenient, in many places, for keeping the top voice of the accompaniment from duplicating the sung melody or from exceeding it by a third or more. Yet the advantages of maintaining the bass line in its integrity and in having 'normal' chordal progressions seemed to outweigh those of separating the voice from its accompaniment.* » D. Harrán (ed.), *Salamone Rossi Complete Works*, *op. cit.*, p. xix-xx.

[219] « *Robert Spencer, whose counsel the writer gratefully acknowledges, agreed that under the circumstances, musical considerations appear to overrule the theorists' prescriptions, which themselves leave room for interpretation.* » *Ibid.*, p. xx, note 18.

[220] R. Spencer, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », art cit.

Des propos similaires sont tenus par Kitsos, pour qui une transcription des tablatures de Rossi avec deux cordes avalées serait inadmissible car cela détruirait « l'intégrité de la ligne de basse et produirait plusieurs accords 6/4 arbitraires »[221]. L'œuvre de Rossi, dit Kitsos, s'appuie sur la tradition Renaissance et ces tablatures « sont d'une grande finesse pour contenir des inconsistances dans la conduite des voix. »[222] En réalité, les problèmes de conduite de voix répondent de manière générale à un langage idiomatique instrumental. En ce qui concerne l'œuvre de Kapsperger en particulier, ils répondent au besoin de repenser l'approche de l'instrument par rapport au luth, en tournant à son avantage les difficultés inhérentes au théorbe.

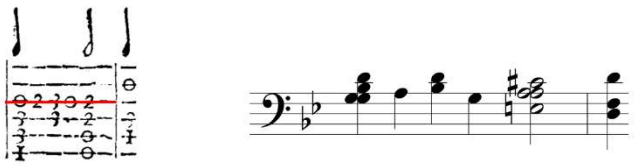
La présence de renversements semble alimenter encore aujourd'hui la réception négative de l'œuvre de Kapsperger. Si la seule considération est le contrepoint, les inversions 6/4 sont en effet une anomalie. Cependant, la récurrence de ces renversements dans les sources pour théorbe suggère qu'il s'agit plutôt d'un compromis instrumental couramment accepté. Le constat des problèmes de renversement dans les tablatures pour chitarrone a conduit une réception contemporaine dans deux directions. Pour les pièces solistes de Kapsperger, l'accord de l'instrument est donné explicitement. Il n'y a donc pas de marge possible pour la spéculation sur l'instrument employé ; dans ce cas, les renversements sont considérés aujourd'hui comme des maladresses exceptionnelles attribuables à la négligence de ce compositeur en particulier. Pour les autres sources, où l'accord n'a pas été donné aussi clairement, une autre explication a été recherchée au cas par cas, afin d'éliminer toute trace de renversement.

Rappelons que si Kapsperger ne refuse pas les problèmes d'inversion, il est loin d'être le seul à les utiliser dans l'écriture soliste, ce qui confirme une tolérance courante et non pas une maladresse individuelle. On les trouve en 1623 chez Alessandro Piccinini, qui est le deuxième protagoniste pour le répertoire professionnel du chitarrone soliste Italien. Ni ses variantes d'arpèges décrites dans sa préface ni ses œuvres n'évitent les croisements avec la basse. Piccinini semble même tirer profit des renversements d'une manière très personnelle[223].

Commentons très rapidement des cas comme celui de la figure 3.9. En regardant la transcription, on pourrait croire que le 6/4 du dernier accord de la mesure 23 (*la* majeur) est un véritable accord 6/4. Néanmoins, il faudra rappeler qu'à la fin du 16e siècle et pendant une bonne partie du 17e siècle, l'accord de 6te majeure (ici : *mi-do#*) se trouve le plus souvent accompagné de la tierce, correspondant à un accord 6/3 (*mi-sol-do#*) et non pas à un accord 6/4 ou 6/4/3 comme cela le deviendra plus tard au baroque tardif. Aussi bien dans la polyphonie vocale que dans les sources pour luth du premier baroque, ce type de sixte est harmonisé tout simplement 6/3.

[221] « *Transcribing the tablature with the first two courses lowered an octave, as Mason indicates abolishes the bass line's integrity and produces many arbitrary 6/4 chords* […] ». T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 32.
[222] « [*Rossi's intabulations*] *lean towards Renaissance traditions and are of very fine quality to contain voice-leading inconsistencies.* » *Ibid.*, p. 34.
[223] Voir par exemple la *Partita VI* de la *Romanesca con Partite Variate* (figure 4.8).

L'information décisive nous vient de la tablature : pour un théorbiste, la position employée montre intuitivement que la « vraie » basse, la basse fonctionnelle de cet accord est *la* et non pas *mi*. La fonction implicite de cet accord est bien un *la* majeur à l'état fondamental. Ce type de cas est récurrent dans les tablatures pour chitarrone, comme le montre la figure 4.13. Il faut observer que ce sont les mêmes types de cas jugés inadmissibles par Harrán et Kitsos dans les tablatures de Rossi.



A. Piccinini, 'Gagliarda II', mes. 23-24
(*Libro primo*, p. 97)

Figure 3.9

On trouve également des inversions dans les manuscrits professionnels *Modena B* (1619) et *Paris 30* (1626). Coelho décrit ces deux manuscrits comme les sources centrales de musique pour chitarrone, dont certaines pièces pourraient même correspondre au deuxième livre de chitarrone de Kapsperger, aujourd'hui perdu[224]. Le contenu du *Modena B*, signale Coelho, est qualitativement l'un des meilleurs manuscrits contenant de la musique italienne pour chitarrone et tout comme *Paris 30*, était vraisemblablement utilisé par un soliste professionnel[225].

On pourrait argumenter que la présence d'accords renversés dans ces deux manuscrits est simplement due à la forte influence de l'écriture de Kapsperger, vu le nombre des œuvres de cet auteur qui y sont contenues. Loin d'être une difficulté, cette remarque viendrait renforcer nos propos : une telle influence n'a rien d'étonnant car Kapsperger était justement le théorbiste de référence en Italie pour la musique soliste. La présence des œuvres de Kapsperger dans les deux principales sources manuscrites ne fait que confirmer l'estime dont jouissaient ses compositions et vient souligner l'écart entre la réception de l'époque et la réception contemporaine.

Malgré l'intérêt qu'ils portent aux œuvres du *Tedesco*, les musiciens de *Modena B* et *Paris 30* ne se privent nullement de faire les modifications qu'ils considèrent pertinentes[226]. Coelho signale l'exemple de la 'Gagliarda 11' du premier livre de chitarrone : dans la version de *Paris 30,* deux mesures ont été ajoutées afin d'avoir une forme plus conventionnelle[227]. Si le musicien de *Paris 30* semble gêné par la forme irrégulière de la 'Gagliarda' de Kapsperger, il n'est visiblement pas dérangé par les renversements d'accords que produisent certaines positions tout au long du manuscrit. Cela concerne non seulement les pièces attribuées à Kapsperger, (figure 3.10b), mais également d'autres pièces sans attribution spécifiée (figure 3.10c).

[224] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 97-101, 123-126.
[225] *Ibid.*, p. 98, 123.
[226] V. Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation », art cit, p. 133-140.
[227] *Ibid.*, p. 136.

Il est nécessaire de faire quelques commentaires sur l'extrait de la figure 3.10a. La transcription montre une ligne de basse qui pourrait sembler logique (*fa-sol-la-fa*). Cependant, il est invraisemblable de commencer la deuxième section de cette pièce avec un accord 6/4. Le renversement du premier accord ne peut s'expliquer que comme une conséquence collatérale des cordes avalées ; ici encore, la tablature montre clairement que la basse fonctionnelle est *si*♭ et non pas *fa*. Ainsi, la ligne de basse « conceptuelle » est *si*♭*-sol-la- si*♭.

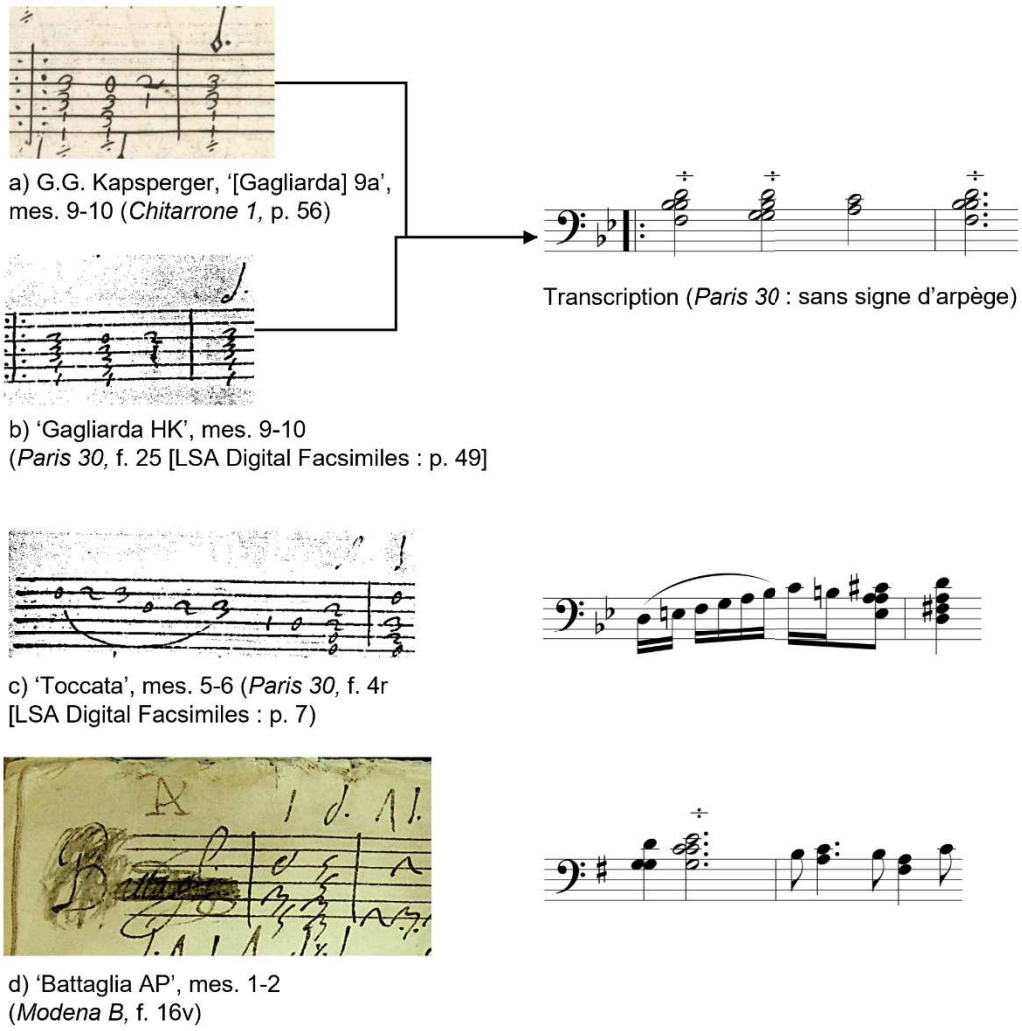


Figure 3.10

D'autres exemples seront discutés plus amplement dans les chapitres suivants. On peut constater que les résultats des transcriptions posent de grandes difficultés aux chercheurs contemporains. Les transcriptions de Rossi, certaines œuvres vocales de Kapsperger, comme certains passages du répertoire soliste peuvent être déroutants. Selon notre jugement, la faille commune des hypothèses analysées dans le présent chapitre réside dans le fait d'avoir étudié individuellement les sources sans les placer dans le contexte plus large de la littérature pour théorbe. Avant d'accepter l'une des hypothèses proposées, il faudrait confronter la source en question à d'autres tablatures pour chitarrone, en privilégiant celles où il n'y a pas de doute possible sur l'accord employé. Harrán, conscient de cette nécessité, déclare :

> Le problème n'est pas facile à résoudre : les énoncés théoriques doivent être réévalués et d'autres exemples de tablatures de chitarrone de l'époque - par exemple, de Johann Kapsberger et Flamminio Corradi - doivent être étudiés pour leur disposition de la voix et de l'accompagnement.[228]

Malgré la lucidité dont fait preuve Harrán en signalant le besoin d'une étude comparative, il ne conçoit pas la possibilité que les inversions puissent avoir été acceptées au chitarrone. D'après lui, les énoncés théoriques qu'il faut réévaluer concernent l'instrument désigné par le terme *chitarrone* ; il suggère ainsi de réexaminer la terminologie afin de faire coïncider les sources avec nos attentes contemporaines. Or, il semblerait qu'il faille reconsidérer non pas la terminologie mais bien la tolérance envers les renversements produits au chitarrone.

Les recherches de Kitsos, effectuées après les publications de Harrán, proposent justement une étude comparative des sources[229]. Bien que son travail soit circonscrit aux tablatures destinées à l'accompagnement, sa recherche a produit d'importants résultats qui conduisent à réviser nos certitudes. En étudiant le manuscrit *New York 93-2*[230]*,* Kitsos remarquait la dichotomie entre une source qui exige un très haut niveau de compétences et les problèmes de renversements rencontrés ; de ce fait, les renversements sont difficilement attribuables à une simplification pédagogique :

> L'écriture globale du théorbe dans le manuscrit indique que le compilateur maîtrisait les particularités de l'accord du théorbe rentrant et, par conséquent, il est peu probable qu'il ait négligé autant d'inversions incorrectes. La possibilité qu'il ait intentionnellement ignoré de telles divergences afin de rendre sa méthode facile et accessible pour un étudiant est tout aussi improbable ; partout ailleurs, il utilise constamment des positions difficiles (pour un débutant) dans le registre aigu de l'instrument. De plus, comme il transpose souvent les accords une octave plus bas, il aurait facilement pu faire la même chose ici pour éviter les inversions incorrectes.[231]

Kitsos observe que ces problèmes, récurrents dans la plupart des sources qu'il a analysées, sont très difficiles à accepter dans la pratique contemporaine du théorbe :

> Il est inconcevable qu'un musicien moderne, soucieux d'obtenir le meilleur style de jeu, accepte le fait que les « mauvaises » inversions aient été tolérables dans l'accompagnement du théorbe au 17e siècle. Néanmoins, le fait qu'elles soient plus ou moins présentes dans presque toutes les sources, des accompagnements de Kapsberger à *New York 93-2*, il est tout à fait possible qu'elles aient pu être au

---

[228] « *The problem is not easily resolved: the theoretical statements need to be re-evaluated and other examples of chitarrone tablatures from the period – by, say, Johann Kapsberger and Flamminio Corradi – studied for their spacing of voice and accompaniment.* » D. Harrán, *Salamone Rossi : jewish musician*, *op. cit.*, p. 163.

[229] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*

[230] Pour une étude de ce manuscrit, voir D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.* ; voir également T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 123-140. D'après Kitsos, le manuscrit pourrait dater de l'une des trois dernières décennies du 17 siècle (*Ibid.*, p. 139.) Pour un état des lieux des informations disponibles autour de la date de ce traité, voir D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.*, p. 6-20.

[231] « *The overall writing for the theorbo in the manuscript indicates that the compiler mastered the peculiarities of the re-entrant theorbo tuning and, therefore, it is unlikely that he overlooked so many incorrect inversions. Equally improbable is the possibility that he intentionally ignored such discrepancies in order to make his tutor easy and accessible for a student; elsewhere he constantly uses difficult (for a beginner) positions in the high register of the instrument. Furthermore, as he often transposes chords an octave lower, he could easily do the same here to avoid faulty inversions.* » T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 138.

> moins inoffensives, surtout si l'interprète réalisait la prouesse de distraire l'attention de l'auditeur par sa maîtrise de la technique et du style.[232]

Le constat de Kitsos est implacable : *dans presque toutes les sources*. Dans ses conclusions finales, tout en signalant que les tablatures ne suffissent pas à établir un style d'accompagnement défini[233], il observe néanmoins que les accompagnements pour chitarrone sont bien plus complexes et riches en couleurs que la plupart des réalisations à quatre voix courantes que l'on trouve dans les éditions contemporaines[234]. Puis, concernant les problèmes de renversements, il déclare :

> Afin d'obtenir une résonance pleine, les inversions d'accords « erronées » occasionnelles doivent avoir été acceptées dans une certaine mesure. Bien qu'il soit très difficile pour un musicien ou un chercheur moderne d'accepter un tel point de vue, les « mauvaises » inversions récurrentes, des toutes premières sources de continuo aux plus tardives, ainsi que dans les compilations de musique pour théorbe solo, ne s'expliquent guère par l'oubli de l'accord rentrant ou par l'argument que tous ces documents seraient destinés aux amateurs. D'autre part, aussi gênantes que puissent être les inversions d'accords erronées pour l'oreille moderne, elles devaient être tout aussi inconfortables au 17e siècle et il a donc dû incomber à l'interprète de trouver des moyens de détourner l'attention des auditeurs par des stratagèmes tels que les arpèges, des dynamiques différentes dans les notes de l'accord, des rasgueados ou le style brisé.[235]

De façon incompréhensible, malgré toutes ces observations, Kitsos écarte la possibilité que les tablatures de Rossi soient destinées à l'instrument qui est pourtant indiqué dans la page de garde : *chittarone* (sic). Tout en fournissant un excellent travail comparatif des sources, il refuse d'accepter les données qu'il produit lui-même. Harrán déplorait l'absence de ce type de travaux et Kitsos le fournit. Mais au lieu de s'appuyer sur ses propres découvertes, il préfère s'appuyer sur une théorie plus réconfortante certes, mais éloignée des données qu'il a recueillies. On ne peut interpréter ce refus que comme le signe manifeste de la difficulté à accepter aujourd'hui un tel point de vue.

Toutes les hypothèses mentionnées ici se sont appuyées à un moment de leur argumentation sur le tableau d'accord donné par Banchieri, qui est la plus fragile des sources disponibles, mais la seule susceptible d'accorder les sources d'époque à l'idée que nous nous faisons actuellement d'une écriture idéale pour chitarrone. On remarque que ce tableau a été interprété différemment selon la nature du problème que l'on cherchait à « corriger ». Le

---

[232] « *Aiming for the best style in the performance it is unthinkable for a modern musician to accept the fact that 'wrong' inversions were tolerable in the seventeenth-century theorbo accompaniment. Nevertheless, the fact that they are more or less present in almost every source from Kapsberger's accompaniments to New York 93-2 it is quite possible that at least they could be inoffensive, especially if the performer had the prowess to beguile the listener's attention with his control of technique and style.* » *Ibid.*, p. 139.

[233] *Ibid.*, p. 148.

[234] *Ibid.*, p. 141.

[235] « *For the sake of achieving full resonance, occasional 'wrong' chord inversions must have been accepted to a certain extent. Although it is very difficult for a modern player or scholar to accept such a view, the recurrent 'wrong' inversions, from the very early continuo sources to the later ones, as well as in solo theorbo music collections, are hardly explained by the oversight of the re-entrant tuning or by the account that all these documents were intended for amateurs. On the other hand, as awkward as erroneous chord inversions may be for the modern ears, they would sound similarly uncomfortable in the seventeenth century and therefore it must have been up to the performer to find ways to beguile the attention of the listeners with ploys such as arpeggiation, different dynamics within the notes of the chord, strumming, or broken style.* » *Ibid.*, p. 143.

postulat implicite est que les problèmes de renversement seraient inconcevables au chitarrone[236]. Parmi les différents auteurs à soutenir ces hypothèses, Kitsos est le seul à observer que ce postulat est faux et qu'il ne supporte pas la confrontation avec les sources[237] ; néanmoins, d'après les passages cités ci-dessus, il semble sous-entendre que les renversements seraient liés à un manque de raffinement[238].

Pourtant, comme nous l'avons signalé, on trouve les mêmes problèmes de renversements dans les principales sources pour théorbe. Du répertoire soliste nous pouvons citer les publications ou manuscrits des luthistes professionnels comme les livres pour chitarrone de Kapsperger, Piccinini, Melii, Pittoni, *Paris 30 et Modena B* ; du répertoire vocal, citons les publications de Kapsperger avec accompagnement en tablature pour chitarrone[239] ; nous pouvons également citer les importantes méthodes italiennes d'accompagnement comme les manuscrits *Modena G239* et *New York 93-2*, la *Tavola per sonare il Chitarone sopra il Basso*[240] et les tableaux de cadences[241] que l'on trouve au troisième livre pour chitarrone de Kapsperger.

Il est vrai que dans certains cas, envisager une autre manière d'accorder l'instrument permet de résoudre certains problèmes dans les sources pour chitarrone ; cependant, les réalisations produites selon ces théories sont loin d'être idéales et produisent très souvent d'autres problèmes ailleurs. En outre, ces solutions ne correspondent pas à la manière d'écrire pour le luth, car sans les cordes avalées les transcriptions traduisent les positions d'accords par des sauts de tessiture inexplicables. Si les renversements étaient inacceptables, il faudrait presque un instrument accordé différemment pour chaque source[242], dans certains cas plus d'un

[236] Cette idée est reprise par Anne-Marie Dragosits. Remarquant que si l'on copie à l'identique des positions du luth il y aura des renversements, Dragosits signale : « Ces accords inversés semblent défectueux et doivent être remplacés par d'autres doigtés. La difficulté pour un débutant au théorbe n'est donc pas tant de devoir apprendre d'autres doigtés, mais de devoir utiliser différemment les doigtés familiers. » (« *Diese invertierten Akkorde klingen fehlerhaft und sollten durch andere Griffe ersetzt werden. Die Schwierigkeit für einen Neuling auf der Theorbe besteht also nicht vordergründig darin, andere Griffe erlernen zu müssen, sondern darin, die bekannten Griffmuster anders einzusetzen. »*) Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012, p. 393.

[237] Damiani constate aussi des renversements dans le répertoire soliste, mais il les considère comme un phénomène marginal et le résultat sans doublures à l'octave lui paraît inadmissible. A. Damiani, « An hypothesis on the tunning », art cit. C'est le même positionnement de Desjardins, pour qui l'hypothèse de Damiani pourrait expliquer au mieux les renversements dans *New York 93-2*. D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.*, p. 102-103.

[238] Voir notamment ci-dessus la note 222. C'est certainement un manque de raffinement depuis une perspective contemporaine, mais cette perspective est construite surtout à partir de l'étude des sources pour clavier.

[239] G.G. Kapsperger, *Libro primo di arie passeggiate*, *op. cit.* ; Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo di Villanelle à 1, 2 et 3 voci accommodate per qual si voglia strumento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola*, Rome, Flamminio Famminii, 1610 ; Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo di Villanelle a 1, 2 et 3 voci accomodate per qual si voglia stromento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola*, Rome, Francesco Porta, 1619.

[240] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Michele Privii, 1626, p. 46-48.

[241] *Ibid.*, p. 43.

[242] On trouve un exemple de cette approche dans les transcriptions de Buetens, qui déterminait l'accord de l'instrument selon le morceau à transcrire. Stanley Buetens, « Theorbo Accompaniments of Early Seventeenth-Century Italian Monody », *Journal of the Lute Society of America*, 1973, vol. 6, p. 41. Cependant, cette démarche

instrument au sein d'un même recueil et parfois, un instrument différent pour les différents passages d'une même œuvre.

Les hypothèses avancées sont difficilement soutenables au vu des données disponibles et reflètent surtout l'effort des auteurs pour faire coïncider les sources avec leurs attentes. Afin de mieux comprendre les tablatures pour chitarrone, qu'il s'agisse de l'œuvre de Kapsperger ou d'un autre compositeur, il faudra commencer par accepter que de nombreuses sources, aussi bien celles destinées à l'accompagnement que celles destinées au répertoire soliste, contiennent des problèmes de renversements. C'est à partir de ce constat fondamental que nous allons tenter d'expliquer ce phénomène dans les chapitres suivants.

était liée à l'état de la recherche à ce moment précis ; il faut reconnaitre à Buetens son ouverture d'esprit face aux éléments qu'il essayait de comprendre, tout en les qualifiant d'« étranges» (*strange*) ou « illogiques » (*illogical*). *Ibid.*, p. 39.

CHAPITRE 4

Accords renversés

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté l'existence des renversements dans la littérature pour chitarrone en général. La deuxième étape consiste à étudier de quelle manière ces inversions étaient utilisées afin de mieux les comprendre. Dans ce chapitre nous allons commencer par identifier les cas les plus courants d'accords renversés. Ensuite nous allons établir certains aspects de la technique de jeu susceptibles d'expliquer, de manière générale, les renversements. Finalement, nous allons étudier les cas les plus significatifs dans l'œuvre de Kapsperger, ce qui nous permettra de déceler certaines stratégies compositionnelles ainsi que son approche personnelle face à cet aspect spécifique du théorbe.

4.1 Identification des cas

Dans le répertoire de la première moitié du 17ème siècle[1], trois accords sont le plus couramment concernés par les inversions 6/4 : *la* (majeur et mineur), *si* bémol majeur et *do* (majeur et mineur) (figure 4.1). Les positions d'accords à l'état fondamental dont la basse est plus grave que *la*[2] ne poseront pas de problème.

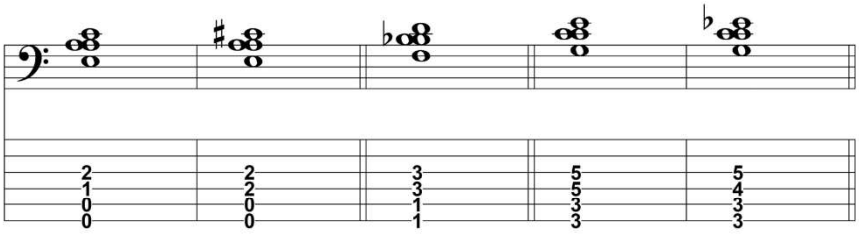


Figure 4.1

La récurrence de ces positions dans les sources n'est pas homogène. Les positions de *do* majeur et *do* mineur signalées dans la figure 4.1 sont relativement rares et on les retrouve surtout dans les publications de Kapsperger et Melii ; chez Rossi, cette position est utilisée une seule fois et dans le manuscrit *Modena B,* elle apparaît sur des pièces comportant les monogrammes « HK » ou « AP »[2]. Nous n'avons pas trouvé d'exemples dans le livre publié par Piccinini[3], ce qui est cohérent avec la thèse selon laquelle le monogramme « AP » dans *Modena B* renverrait plutôt à Antonio Pfender[4]. L'annexe 6 montre quelques exemples de la position renversée de *do* majeur dans les sources.

La position de *si*♭ est très courante chez Kapsperger, Piccinini et Pittoni, mais elle est moins courante dans d'autres sources (annexe 5). Sans surprise[5], des trois accords problématiques, les positions les plus répandues sont celles de *la* majeur et *la* mineur, présentes abondamment dans la plupart des sources (annexe 4). Ces accords sont employés couramment dans le répertoire italien, des tablatures de Rossi en 1600 jusqu'aux sonates de Pittoni en 1669. On les retrouve par exemple à plusieurs reprises[6] dans l'important recueil des cadences finales du manuscrit *Modena G239* (ca. 1620-1640)[7].

[1] Dans les sources plus tardives on peut trouver aussi *si* mineur, comme dans la 'Sonata III' du premier livre de Giovanni Pittoni. Giovanni Pittoni, *Intavolatura di tiorba : opera prima e seconda*, (fac-similé : Florence, SPES, 1980), Bologne, Giacomo Monti, 1669, p. 8-13.

[2] Par exemple : 'Tenore 1 HK', mes. 1 (f. 20r); '[Corrente] 6 AP', mes. 3 (f. 13r). Voir également la 'Battaglia' du folio 16v.

[3] Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623.

[4] Cf. Franco Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender : nuove acquisizioni », *Recercare*, 2020, XXXII, n° 1-2, p. 57-78.

[5] Cette position est particulièrement confortable et c'est l'une des positions de base dans les instruments apparentés au luth et à la guitare.

[6] Voir notamment les numéros 49, 73, 74 et 81 dans Tiziano Bagnati (ed.), *Cadenze e passaggi diversi intavolati per tiorba dal manoscritto Estense G 239 (sec. XVII)*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1995, p. 12, 21, 23.

[7] Pour la datation de ce manuscrit, voir Paola Ventrella, *Ludebat Bellerofontes: vita et opere di Bellerofonte Castaldi, liutista modenese*, Naples, Editoriale scientifica, 2020, p. 136.

Ces « fausses » inversions 6/4 correspondent à des accords qui auraient dû se trouver à l'état fondamental et ce sont les renversements les plus facilement repérables. Il y a cependant un autre type de renversement plus difficile à identifier dans une notation moderne : les accords qui se trouvent à l'état fondamental dans les transcriptions, tandis que la tablature montre plutôt des accords au premier renversement (accords de sixte). Puisque les transcriptions montreront des accords parfaits, ces « fausses positions fondamentales » sont souvent négligées dans la littérature critique.

Les cas les plus courants sont les accords *la* 6 (ou *la* #6) et *sol* 7-6, mais on les trouve occasionnellement sur d'autres accords. La figure 4.2 montre quelques-uns des exemples les plus typiques ; pour une meilleure lisibilité, les notes renversées ont été notées en plus petit dans la transcription. Ce type de cas est courant dans la littérature soliste, mais on en retrouve également dans les tablatures qui accompagnent le chant et les tableaux d'accords destinés à la basse-continue.

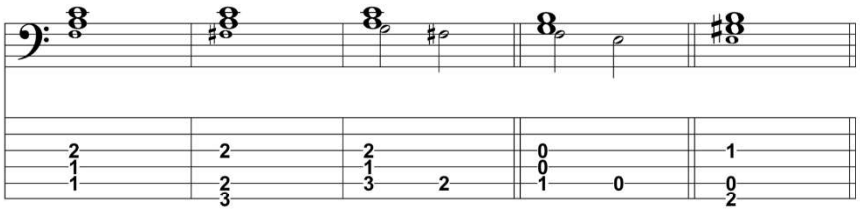


Figure 4.2

Dans le cas des tablatures de Rossi[8], les toutes premières imprimées pour chitarrone, Mason considérait la possibilité que les renversements aient été dus à une méconnaissance de l'instrument[9]. Néanmoins, le fait d'écrire en tablature exige une connaissance précise des gestes et des positions de doigts ; il nous paraît invraisemblable d'écrire en tablature en ignorant le résultat sonore et sans comprendre le fonctionnement de l'instrument. Si l'on sait écrire en tablature pour luth, il suffit de connaître l'accord rentrant pour écrire en conséquence. La deuxième possibilité considérée par Mason est que ces accords étaient acceptables au chitarrone[10]. Tel est l'avis de Cantalupi, qui considère ces inversions comme idiomatiques au théorbe[11].

Dans ce cas, comment justifier ces inversions ? Le chitarrone a non seulement un rôle harmonique mais aussi mélodique[12] et - à la différence des publications pour guitare - il était attendu que le théorbiste soit capable de suivre la ligne mélodique de la basse-continue, comme le montrent les publications avec une basse à destination du chitarrone. Dans ce contexte, les inversions de voix telles qu'elles apparaissent dans les transcriptions semblent

[8] Salomone Rossi, *Il primo libro de madrigali a cinque voci [...] con alcuni di detti madrigali per cantar nel chittarrone, con la sua intavolatura, posta nel soprano. [Canto]*, Venise, Ricciardo Amadino, 1600.
[9] Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, p. 45.
[10] *Ibid.*
[11] Diego Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento*, Cremona, MV, 1996, p. 86.
[12] Cf. Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607, p. 3.

particulièrement problématiques. À moins que les transcriptions ne cachent certains aspects, visibles uniquement dans la tablature.

4.2 Le rôle du pouce

Lorsque l'on étudie les œuvres pour luth et chitarrone - étant donné qu'elles sont écrites en tablature - il est courant de faire une transcription en notation moderne. Bien que la transcription puisse faciliter l'étude de ces œuvres, il ne faut pas oublier que cette transcription n'est pas le document original publié par le compositeur, mais plutôt une élaboration secondaire effectuée à posteriori. Dans ce sens, nous pouvons considérer la transcription comme une traduction de la tablature[13]. Comme toute traduction, une transcription implique de faire des compromis. Pour cette raison, il existe différents protocoles de transcription, permettant de mettre en lumière tel ou tel aspect de la tablature. Chaque protocole présente des avantages mais aussi des inconvénients, c'est pourquoi il arrive que le transcripteur propose non pas une mais deux transcriptions différentes d'un même extrait[14].

Signalons rapidement deux spécificités de la tablature. La première, est qu'elle montre où commence une note mais pas où elle finit[15] ; de ce fait, elle ne donne pas d'information sur la durée individuelle de chaque note et c'est à l'interprète de la restituer au moment de l'interprétation. La deuxième spécificité est qu'elle montre surtout où il faut placer les doigts sur le manche et quelles sont les cordes à jouer ; en d'autres termes, la tablature indique l'action à effectuer et non pas le résultat à obtenir. Par opposition, la notation moderne donne surtout les hauteurs des notes (le résultat souhaité), sans préciser nécessairement l'action à réaliser. Évidemment, nous esquissons simplement les principes généraux, mais la réalité musicale est souvent bien plus complexe[16].

Une même tablature peut faire l'objet d'autant de transcriptions différentes que de transcripteurs[17] ; néanmoins, malgré la diversité des protocoles envisageables, nous pouvons regrouper les transcriptions en deux tendances principales : analytiques ou littérales. Les transcriptions analytiques[18] interprètent et restituent les valeurs rythmiques individuelles de

[13] Parsival Castro, « Entre le visuel et le sonore : les tablatures de Salomone Rossi et le mirage de leur transcription », *Musurgia*, 2020, Volume XXVII, n° 4, p. 74, 81-82.

[14] Cf. Zirk Walter Eon Louw, *The toccatas in the Italian lute and theorbo repertoires of the early seventeenth century: a contribution to the history of instrumental music in the beginning of the Baroque*, Thesis, Stellenbosch : Stellenbosch University, 2019 vol. 2, p. 2.

[15] À ce sujet, voir Diana Poulton et Basil Lam (eds.), *The Collected Lute Music of John Dowland*, London, Faber Music, 1995, p. xv.

[16] D'un côté, un théorbiste expérimenté est pleinement conscient des notes résultantes en lisant la tablature ; d'un autre côté, la notation moderne peut contenir des indications plus ou moins prescriptives sur les doigtés ou la corde à employer.

[17] Nous pouvons citer l'expérience consistant à donner un même passage à huit transcripteurs différents (cf. Thomas F. Heck, « Lute Music: Tablatures, Textures and Transcriptions », *Journal of the Lute Society of America*, 1974, VII, p. 19-30.) Il est frappant que les choix de notation (et donc d'interprétation) puissent être très différents. Même lorsque des transcriptions sont très proches, aucune n'est parfaitement identique aux autres.

[18] Dans la littérature académique, les transcriptions analytiques peuvent aussi être appelées « transcriptions syntactiques » ou « transcriptions interprétatives ». Cf. Jean Jacquot, « Problèmes et méthodes d'édition :

chaque note, absentes dans la tablature. Ces transcriptions sont très pratiques pour permettre un aperçu rapide des œuvres, mais ont le défaut de proposer un choix définitif pour des passages qui admettent en réalité des interprétations différentes. Par opposition, les transcriptions littérales s'efforcent d'être le plus fidèle possible à la tablature, laissant le travail d'interprétation au lecteur[19].

Il est normal qu'une partition ne puisse pas restituer intégralement ce que l'on entend lors d'une interprétation. Néanmoins, si cette affirmation est valable de manière générale pour n'importe quel support écrit, l'écart est bien plus important dans une transcription pour chitarrone que dans une transcription pour luth. En effet, quand il s'agit du luth, malgré les différences de protocoles, la transcription s'avère très efficace pour transmettre le rapport des hauteurs véhiculé par la tablature. Quand il s'agit du chitarrone, la transcription échoue à transmettre des informations importantes présentes dans la tablature, telles que les positions employées, ainsi que certains aspects de la technique de jeu, qui auront pourtant une incidence très importante sur le rendu acoustique et peuvent bouleverser le rapport des hauteurs.

Nombre des hypothèses analysées dans le chapitre 3 sont basées sur les transcriptions de chitarrone et non pas sur le document original ; or, une transcription qui ne fait que traduire les hauteurs des notes, donne la fausse impression que toutes les notes produites auront la mémé hiérarchie sonore, sans tenir compte de la manière dont elles sont produites. De ce fait, dans un nombre très important de cas, l'image visuelle donnée par la transcription véhicule une idée sonore opposée à celle véhiculée par la tablature[20].

Afin de mieux saisir ces différences, il faut examiner les informations qui disparaissent lors des transcriptions de ces tablatures spécifiques. Rappelons quelques éléments communs aux tablatures pour chitarrone. Tout d'abord, notons que la notation moderne et la tablature n'obéissent pas aux mêmes principes. Tandis que la première est régie par la disposition des hauteurs, la tablature est régie avant tout par la disposition des cordes. Ainsi, une lecture

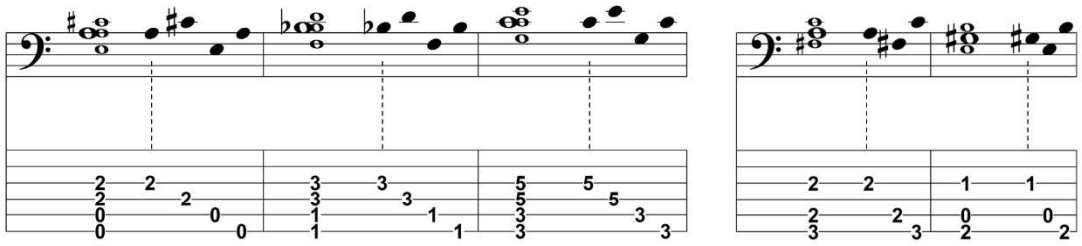


Figure 4.3

introduction à un nouvel examen » dans Jean Michel Vaccaro (ed.), *Le luth et sa musique II : [actes de la Table ronde internationale du Centre national de la Recherche scientifique], Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 15-18 septembre 1980*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p. 19.

[19] Pour un aperçu de ces deux tendances, voir P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 89-92 ; Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.* vol. 2, p. 1-2.

[20] Nous avons déjà signalé ce phénomène, en analysant les problèmes de transcription que pose la 'Corrente VI Sopra l'Alemana' de Piccinini. Voir P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 89-92.

verticale des accords « problématiques » au théorbe ne s'effectue pas de la même manière selon le support écrit employé (tablature ou transcription, cf. figure 4.3).

Cela nous mène vers trois différences fondamentales entre la tablature et sa transcription[21] :

1. Le patron de lecture est radicalement différent dans ces deux supports. Dans la notation mensurale, les notes sont ordonnées par leur hauteur, tandis que dans la tablature, l'ordre est donné par la disposition de cordes.
2. Ensuite, on peut constater que lors d'une lecture verticale de la tablature, la « vraie » basse de l'accord apparaît en premier. Cette caractéristique n'est visible que dans la tablature.
3. Il y a un autre aspect, pourtant essentiel, qui disparaîtra dans la transcription : la basse fonctionnelle de l'accord est jouée par le pouce de la main droite.

L'importance du pouce dans l'articulation des notes est attestée très tôt dans la littérature pour luth. Depuis les premières tablatures de luth, l'alternance pouce-index (p-i) de la main droite répond à une articulation fort-faible, généralisée à la Renaissance[22]. Dans les passages mélodiques, c'est toujours le pouce qui est demandé pour les temps forts[23]. Inversement, l'index occupe traditionnellement les temps faibles. Cela est notamment frappant lors des passages ternaires où l'alternance p-i-p-i est remplacée par p-i-p, p-i-p ; dans ces cas, la répétition du pouce cherche à assurer les temps forts par le poids naturel du jeu *vers le bas*. Ce développement des articulations contrastantes va renforcer la notion du poids qui est traditionnellement attribué au pouce dans la technique de jeu.

Lors des accords, c'est le pouce qui s'occupe de jouer la ligne de basse. Cela est dû évidement au positionnement de la main droite, qui place le pouce naturellement vers les graves de l'instrument. Cependant, Thomas Robinson indique en 1603 que c'est surtout le mouvement vers le bas qui fait du pouce le doigt le plus adapté pour souligner la ligne de basse :

> Vous avez appris comment chaque coup est plus naturel quand il est joué vers le bas puis vers le haut, ce qui est très juste ; mais par-dessus tout, les *Basses* doivent être jouées vers le bas, et pour ce faire, vous voyez comment le pouce remplit naturellement cet office […].[24]

Au moment de la publication de Robinson, le chitarrone est encore un instrument avant tout Italien. Néanmoins, sa description permet de mieux comprendre le rôle général du pouce dans la technique du luth, qui avait une dimension européenne et dont le chitarrone est tout de même héritier. Avec les changements de techniques opérés vers la fin du 16e siècle, l'alternance pouce-index est petit à petit remplacée par une alternance majeur-index, tandis que le pouce peut se focaliser de plus en plus sur la ligne de basse, laquelle se complexifiait

[21] *Ibid.*, p. 82-83.
[22] Paul Beier, « Right Hand Position in Renaissance Lute Technique », *Journal of the Lute Society of America*, 1979, vol. 12, p. 9. Beier rappelle que la mention d'articulations *fort-faible*, outre les publications de luth, apparaissent également dans les traités pour flûte à bec, viole et clavier. *Ibid.*, p. 8.
[23] Pour la technique de main droite au luth, voir P. Beier, « Right Hand Position in Renaissance Lute Technique », art cit.
[24] « *You have heard, that every stroke is more naturally to be striken downeward then upward, which is very true, but above all, the* Bases *are to be striken downeward, and for the same purpose, you see how aptly the thumb fiftteth that office* […] ». Thomas Robinson, *The Schoole of Musicke*, Londres, Thomas Este, 1603, p. [10].

vers la fin du siècle[25]. Grâce aux indications de doigté dans les différentes sources, il est possible de constater l'importance donnée encore au 17e siècle à cette articulation *fort-faible*, pouvant se manifester dans les deux variantes décrites[26]. Le pouce a donc un double rôle : d'une part, grâce à son poids naturel, il est préféré pour les temps forts ; d'autre part, il doit assurer la basse.

Piccinini rappelle que l'une des caractéristiques du luth et du chitarrone est la capacité de contraste entre les sons doux et forts[27]. Parmi d'autres conseils, il écrit :

> Si la musique est gaie, on doit alors jouer plus fort, mais sans tomber dans la dureté ou l'âpreté, et spécialement quand on joue des fantaisies ou des canzones, on doit jouer fort la corde qui expose le sujet ou la fugue, mais l'accompagnement restera doux afin de ne pas couvrir le sujet.[28]

Pour les traits mélodiques (*tirate* et *gruppi*), Piccinini recommande de « veiller à ce que le pouce n'attaque pas plus fort que l'index »[29]. Cette précaution rappelle la tendance naturelle du pouce à jouer plus fort, qu'il faudra apprendre à contrôler dans ces situations spécifiques. Dans le chapitre intitulé « Comment se servir du pouce »[30], Piccinini aborde le lien entre ce doigt et la ligne de basse. Il y conseille ce qui de nos jours est appelé le jeu *en buté* :

> Le pouce, qui selon moi ne doit pas avoir l'ongle très long, s'emploie de sorte que chaque fois que l'on jouera une corde, on devra diriger vers la table de façon qu'il butte toujours sur la corde voisine, et qu'il s'y arrête jusqu'à ce que l'on ait à nouveau besoin de lui ; lorsque l'on joue un accord [Pizzicata], j'entends lorsque l'on joue plus d'une corde à la fois, le pouce devra aussi faire le même mouvement. Ceci est très important, il faut que les cordes basses soient touchées de cette manière, d'abord pour obtenir une bonne harmonie, ensuite pour la grande commodité que l'on en retire, surtout lorsque l'on joue dans le grave.[31]

---

[25] P. Beier, « Right Hand Position in Renaissance Lute Technique », art cit, p. 17.

[26] Coelho remarque que les deux techniques (p-i) ou (m-i) coexistent : tandis que certains manuscrits utilisent l'alternance m-i, Piccinini continue à utiliser l'ancienne alternance p-i, sauf pour les passages où le pouce doit s'occuper de la basse. Victor Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 127.

[27] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 1.

[28] « *Perche quando la compositione è allegra, all'hora si deve suonar forte, ma non crudo, & aspro, espetialmente quando si suonano fantasie ò canzoni musicali si deve suonare forte, quella corda, che farà il soggetto, ò fuga ma gli accompagnamenti dolci, accio non s'ammorzi il soggetto* […] ». *Ibid.* ; pour la traduction : Joël Dugot et Marco Horvat, « Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623 », *Musique Ancienne*, mars 1985, nº 19, p. 21.

[29] *«* […] *avertendo, che il police non batta il colpo più gagliardo del altro deto ma l'uno, e l'altro simili, che non se li conosca diferenza alcuna, e cosi essercitandosi, s'acquistarà.* » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 2 chap. X ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 22.

[30] « *Come si adopri il Deto Police, Cap. VI*. » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 2 ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 22.

[31] « *Il deto Police, il qual io non approvo, che habbia l'ugna molto longa, s'adopra in questa maniera, cioè che ogni volta, che suonerà la corda, dovrà mandarsi verso il fondo, si che caschi sempre sopra, la corda, che li sarà sotto, & ivi si fermi sin tanto, che di nuovo dovrà porsi in opera. E quando si suona una pizzicata (che pizzicata intendo, cuando si suona à più d'una corda insieme) anche il Police deve fare il medesimo movimento, e questo molto importa, prima per la buona armonia, che faranno li Bassi toccati à quel modo, & ancora perche apporta commodità grandissima, massimamente quando si suona sopra li Bassi.* » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 2 ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 22.

Grâce au jeu *en buté*, mais aussi au geste de diriger le pouce vers la table (*verso il fondo*), le son produit sera plus fort et d'une grande netteté. Il est révélateur que d'après Piccinini ce conseil soit particulièrement important lorsque le pouce joue les basses. Ces instructions se trouvent dans la section pour le luth, mais Piccinini indique plus loin qu'elles sont également valables pour le chitarrone[32]. Le rôle du pouce pour clarifier la ligne de basse est également indiqué par Gaspar Sanz :

> Il faut faire très attention au pouce de la main droite, lequel joue toujours la voix de la basse. Si vous trouvez deux chiffres, même sur les deux lignes inférieures [de la tablature, c-à-d. les deux premiers chœurs], assurez-vous que le pouce joue la basse, car il lui appartient de souligner cette voix, pour qu'elle ait plus de corps et parce que la deuxième [corde] ne sonne pas aussi bien si elle est jouée avec l'index vers le haut que si elle est jouée avec le pouce vers le bas. Vous pouvez essayer cette règle dans la troisième variation de la Xacara, à la quatrième mesure, et vous vous rendrez compte qu'à cet endroit il est mieux de jouer la deuxième [corde] avec le pouce, qu'avec un autre [doigt] ; cela est aussi valable pour d'autres cas.[33]

Nous pouvons constater que l'articulation donnée par le pouce est un élément important pour l'interprétation. Pour Robinson, le poids naturel de ce doigt le rend particulièrement apte à clarifier la basse. Piccinini conseille d'être attentif à ce poids naturel et de l'utiliser, selon les besoins, de manière opposée : lors des traits mélodiques il faut le contrôler ; lorsqu'il joue la basse d'un accord, il faut intensifier le geste afin de produire une bonne harmonie. Sanz insiste sur l'importance de clarifier toujours la basse avec le pouce. North résume les instructions sur le pouce au 17e siècle comme suit :

> *Pouce*. Toutes les sources[34] recommandent le jeu en buté (*apoyando*) pour le pouce. Pas seulement sur les cordes graves, mais sur n'importe quelle note à partir du cinquième chœur, lorsque c'est possible. La qualité du son qui en résulte est essentielle pour une bonne basse, forte et apportant du soutien.[35]

North signale également que dans la technique avec le pouce à l'intérieur, très usitée à la Renaissance, le pouce était considéré comme « le roi de la main et était utilisé aussi souvent

---

[32] Dans le chapitre 27, Piccinini dit : « […] il me paraît à propos de faire ici quelques remarques propres au dit chitarrone, entre celles traitées plus haut, cet instrument étant très usité de notre temps, et à cette occasion, je parlerai d'abord de son origine. » (c'est nous qui soulignons). (« […] *e parmi qui aproposito dare qualche avvertimento particolare per il sudetto Chitarrone, oltre alcuni, che disopra si sono toccata, essendo questo stromento molto usata à ì tempi nostri, & con questa occasione dirò prima della sua origine.* ») A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5 ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 25.

[33] « *Del pulgar de la mano derecha, es necessario tener grande cuidado, porque como siempre toca la voz baxa, si hallaren dos números, aunque sea en las dos rayas mas baxas, procuren que el pulgar toque el bagete, porque le pertenece a él explicar aquella voz, para que tenga mas cuerpo, y porque no suena tambien la segunda herida azia arriba con el índice, como con el pulgar azia abaxo, y pueden probar esta regla en la tercera diferencia de la Xacara, al cuarto compás, y experimentarás, que allí es mejor tañer la segunda con el pulgar, que con otro, y assimismo en otros casos.* » Gaspar Sanz, *Instruccion De Musica Sobre La Guitarra Española; Y Metodo De Sus Primeros Rudimentos, Hasta Tañerla Con Destreza [...]*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, p. 7-8.

[34] Dans le contexte, North se réfère exclusivement aux sources pour théorbe et archiluth. Il délimite d'ailleurs la période dont il est question, allant de c. 1580 à 1750. Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute, and theorbo*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1987, p. 16.

[35] « Thumb. *All sources recommend rest stroke (*apoyando*) for the thumb. Not only on the bass strings but on any note from the fifth course downwards, where possible. The resultant sound quality is essential for a good, strong, supportive bass.* » *Ibid.*, p. 18.

que possible »[36]. Pour la technique du pouce à l'extérieur - plus appropriée pour les grands instruments développés au tournant du 17e siècle - North signale :

> La division entre le pouce plus dans la basse et les [autres] doigts plus dans l'aigu permet une différenciation beaucoup plus claire entre les voix extrêmes, et moins d'égalité entre les voix. C'est logique pour les textures baroques d'aigus et de basses avec une harmonie entre les deux.[37]

Prenant ces considérations en compte, soulignons deux caractéristiques communes aux accords produisant de fausses inversions au théorbe :

1. Dans les « faux accords 6/4 », la note problématique - celle qui produit l'inversion de l'accord - se trouve toujours au deuxième chœur (figure 4.3). Cette note se trouvera à l'intérieur de la position employée ; du point de vue de la tablature, on peut même dire qu'elle se trouve à l'intérieur de l'accord ; de ce fait, elle sonnera naturellement plus faible que toutes les autres. Malgré sa hauteur, cette note n'aura pas la netteté nécessaire d'une basse et le son produit sera plutôt une sorte de halo[38].
2. Inversement, le pouce joue la note placée à l'une des extrémités de la tablature. Ce positionnement lui permet de mettre en valeur la note concernée. Cette note correspond à la « vraie » basse de l'accord[39].

La conséquence acoustique qui en découle est que la nature de l'attaque de la note renversée est fondamentalement différente de celle qui est jouée par le pouce, correspondant à la basse fonctionnelle de l'accord[40]. Damiani a déjà signalé ce phénomène pour les accords renversés que l'on trouve dans la 'Passacaglia' du quatrième livre de Kapsperger[41]. L'effet de halo de la note renversée contribue à renforcer la sonorité générale de l'instrument tandis que l'articulation donnée par le pouce permet de restituer la vraie basse de l'accord.

Cette différence d'articulation peut être amplifiée volontairement par l'interprète[42]. En effet, s'il joue directement sur la tablature, il sera attiré par les deux pôles qui sont la basse fonctionnelle (celle donnée par la tablature, non pas celle de la transcription) et par la note mélodique du dessus qu'il cherche à mettre en valeur. Tout le reste, se trouvera à l'intérieur de son accord, amplifiant l'effet de halo de la note renversée, tout en donnant plus de définition à la « vraie » basse de l'accord. Évidemment, le théorbiste connaît pertinemment la hauteur des notes qu'il joue, mais en comprenant la fonction de l'accord, il adaptera

---

[36] « *The thumb is considered the king of the hand and used as often as possible.* » Nigel North, « "Tut, Tut!!" - The Articulate Lutenist » dans John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021, p. 49.

[37] « *The division of thumb more in the bass with the fingers more in the treble makes for much clearer differentiation between the outer voices, and less equality of the voices. It is logical for baroque textures of treble and bass with harmony in between.* » *Ibid.*

[38] P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 84.

[39] *Ibid.*, p. 84.

[40] *Ibid.*, p. 84. Voir aussi Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 139 ; N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 160, 163.

[41] Andrea Damiani, « Il chitarrone nel Seicento italiano. Appunti sulla tecnica esecutiva », *Il Flauto dolce*, 1985, no 13, p. 5.

[42] P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 92-93 ; T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 139.

intuitivement son jeu. Si, en plus de cette tendance naturelle, l'interprète suit les conseils de Piccinini sur la manière de jouer les basses, alors ces tendances seront amplifiés d'autant.

Un autre élément qui entre en jeu est le placement de la main droite. Si l'on joue près de la rosace, les doigts produisent un son plus homogène, tandis que près du chevalet, l'attaque du pouce peut facilement être prédominant. Croton a observé qu'aujourd'hui on a tendance à chercher un son rond, influencé par l'esthétique de la guitare classique contemporaine et la main droite est donc souvent placée près de la rosace afin de privilégier un son « doux » et d'éviter un son métallique. Cependant, continue Croton ce placement de la main droite correspond plus à une esthétique du 20e siècle qu'à celle du 17e et 18e siècle[43]. Les exemples disponibles montrent qu'avec les changements de position opérés vers 1600, la main se trouvait souvent proche du chevalet, ce qui permettait plus de contrastes dynamiques[44]. Signalons également que les cordes synthétiques ont tendance à uniformiser le son. L'utilisation d'instruments plus fidèles historiquement (longueur vibrante des cordes, cordes en boyau) en combinaison avec des techniques historiques (comme celles décrites par Piccinini) peut donc optimiser davantage les tendances naturelles de l'instrument.

Le phénomène acoustique des basses plus sonores que les renversements a été aussi suggéré par North, lorsqu'il discute les méthodes françaises de Denis Delair[45] et François Campion[46]. Cependant, pour ces sources spécifiques, North considère surtout la tension des cordes et non pas le rôle du pouce :

> Il est possible que les théorbistes français aient développé un style de jeu de continuo au théorbe (différent de leur style solo) dans lequel ils toléraient certaines imperfections dans la position des accords. Même Delair et Campion mentionnent le problème [de l'accord] dans leurs méthodes ; il est difficile de savoir dans quelle mesure ce style était utilisé et toléré. La façon dont ils cordaient leurs instruments pour la basse continue pourrait avoir contribué à résoudre le problème. Si la ligne de basse était jouée sur les chœurs 4 à 14 et jamais plus haut, il se peut qu'ils aient eu des cordes plus lourdes sur ces chœurs. En jouant des accords « imparfaits », l'effet serait que la basse sonnerait toujours plus fort que l'harmonie - même si cette dernière sonnait en réalité en dessous de la basse.[47]

Quittard avait aussi remarqué que dans les méthodes françaises, les basses fonctionnelles ne dépassent jamais le troisième chœur. « Que signifierait ce parti pris, s'il ne révélait pas une règle pratique d'exécution ? »[48] raisonnait Quittard, en arrivant à des conclusions similaires à celles de North : « À cet usage, il y a sans doute une raison. Très probablement les deux cordes

[43] Peter Croton, *Performing baroque music on the lute & theorbo: a practical handbook based on historical sources*, USA, Roger Harmon, 2016, p. 13.
[44] *Ibid.*, p. 10-13.
[45] Denis Delair, *Traité d'Accompagnement pour le theorbe, et le clavessin*, Paris, 1690.
[46] François Campion, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris, 1716.
[47] « *The French players may have developed a style of theorbo continuo playing (different from their solo style) in which they tolerated some imperfections in chord positions. Even Delair and Campion mention the problem in their tutors; how much this style was used and tolerated is difficult to know. The way they strung their instruments for continuo could have helped the problem. If the bass line was played on courses 4 to 14 and never higher, then they may well have had heavier strings on these courses. The effect when playing 'imperfect' chords would be that the bass would always sound stronger than the harmony – even if the latter were actually sounding below the bass.* » N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 163.
[48] Henri Quittard, « Le théorbe comme instrument d'accompagnement », *S.I.M. Revue musicale mensuelle*, 15 avril 1910, n° 4, p. 234.

transposées devaient avoir une sonorité sensiblement plus faible que les autres, étant certainement moins tendues »[49]. Toutefois, le résultat des transcriptions lui semble difficile à accepter :

> Il faut bien l'avouer. Même en admettant que la différence de sonorité des deux cordes supérieures rendît ces croisements moins choquants, et qu'on pût percevoir, tant bien que mal, au milieu de leurs consonances un peu estompées, la marche de la basse, une harmonie pareille paraît barbarie véritable. Dans beaucoup de cas tout au moins, ainsi qu'il ressort de ces exemples, l'effet est non seulement d'une gaucherie et d'une lourdeur extrême, mais même tout à fait incorrect. Quand le mouvement de la basse détermine une cadence, la transposition de la quinte au-dessous de la tonique de l'accord parfait (voyez les deux mesures du 3 temps dans « l'exemple général » de Fleury) laisse le sens tonal en suspens. Et nous avons peine à imaginer qu'on se soit satisfait d'une pareille réalisation. »[50]

Malgré les fortes réticences exprimées, Quittard se voit obligé d'ajouter : « Les textes sont là cependant et difficiles à récuser tout à fait. »[51] La fiabilité des méthodes françaises a été sérieusement mise en doute par North[52], mais Yuval Dvoran a fait récemment une solide défense de ces méthodes[53] et conclut que les inversions n'étaient pas systématiquement considérées comme un problème[54].

Les sources françaises font partie d'un autre contexte musical, qui dépasse le cadre de ce travail de recherche, mais le problème des cordes avalées reste le même et il n'est pas à exclure que le traitement d'inversions d'accords reflète des approches interprétatives similaires. Signalons également qu'une partie des commentaires de Quittard est basée sur une source italienne imprimée en France, la *Table pour apprendre facilement à toucher le Theorbe sur la Basse-continuë*[55]. L'auteur, Angelo Michele Bartolomi Bolognese est le même Angelo Michele Bartolotti qui avait publié précédemment son premier livre de guitare à Florence en 1640[56], connu pour être la première publication à utiliser la campanela sur la guitare[57]. Alors que la méthode pour théorbe de Bartolotti se trouvait encore au stade de manuscrit, René Ouvrard, maître de musique de la Sainte Chapelle, s'y référait dans les termes suivants :

> Je suis ravy que vous ayez eu du désir pour ce dernier [le manuscrit] que je vous envoye, qui est l'ouvrage del Sig. Angelo Michel, le plus habile sans doute pour le Tuorbe et principalement pour jouer sur la partie, que nous ayons en France et en Italie… Le manuscrit d'Angelo Michel est un thrésor dont il a fait part à un amy qui me l'a presté pour vous l'envoyer et que vous pourrez garder tant qu'il vous plaira…

[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.*, p. 236.
[51] *Ibid.*
[52] N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 161-163.
[53] Yuval Dvoran, « A Close Look at Nicolas Fleury: A critical investigation of tunings in French methods for the theorbo by Fleury, Bartolomi, Grenerin, Delair and Campion », *The Lute*, 2016, vol. 56, p. 130-150.
[54] *Ibid.*, p. 144.
[55] Angelo Michele Bartolomi [Bartolotti], *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, Robert Ballard, 1669.
[56] Robert Strizich et Gary R. Boye, « Bartolotti, Angelo Michele » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
[57] James Tyler et Paul Sparks, *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 69.

> Mons. Malteste vous dira que le Sr Angelo l'a voulu faire graver chez Ballard et peut estre y mettre quelque discours ou instruction. Mais ils ne se sont pas accordés.[58]

Revenons maintenant aux sources italiennes du début du 17e siècle. L'articulation plus importante de la basse par rapport aux notes renversées permet de mieux comprendre les renversements d'accords au chitarrone. La capacité du pouce à souligner la ligne de la basse a une importance cruciale chez le *Tedesco* au moment de choisir les positions de la main gauche pour des accords qui donnent pourtant des hauteurs de notes équivalentes. Les annexes 7a et 7b montrent des accords dont la fonction correspond vraiment à une inversion 6/4 ; dans les deux cas, la basse fonctionnelle *mi* est jouée par le pouce. Les annexes 7c et 7d montrent des accords de *la* mineur dont la fonction est un accord à l'état fondamental, malgré le renversement produit par le deuxième chœur. Dans l'exemple de l'annexe 7d, le renversement devient davantage patent lorsqu'on le compare à un passage analogue de la même pièce (annexe 7e). On peut constater que selon les cas - « vrai » ou « faux » 6/4 - les positions employées sont radicalement différentes, ce qui témoigne de l'importance accordée à la technique de jeu au-delà des hauteurs résultantes. Ces différences passent inaperçues dans la transcription : mis à part quelque doublements d'unissons, elle donne la fausse illusion qu'il s'agit d'accords semblables.

Kitsos a remarqué[59] que grâces aux arpèges, la première note jouée correspond à la basse fonctionnelle de l'accord. Cette observation est correcte, mais ne permet pas de justifier les renversements d'accords à trois voix qui ne sont pas arpégés. L'annexe 8 montre quelques cas, issus des tablatures d'accompagnement du *nobile alemano.* Ces exemples ont l'avantage de pouvoir être comparés avec la partie notée en clé de *fa*, au-dessus de la tablature. À trois voix, l'écart entre la tablature et sa transcription est encore plus patent : la notation des hauteurs montre des accords complètement identiques pour tous les cas, alors que la tablature montre des positions différentes selon qu'il s'agisse de « vrais » ou « faux » renversements de sixte et quarte.

[58] Lettre à Claude Nicaise, chanoine de Dijon, du 16 juillet 1666, Bibl. Nat. MS. Franç. 9360, n° 3, cité par H. Quittard, « Le théorbe comme instrument d'accompagnement », art cit, p. 231 note 2.
[59] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 34, 139 ; N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 160.

Le fossé qui sépare ces deux systèmes de notation est schématisé dans la figure 4.4. La transcription des hauteurs est incapable de transmettre les différences dans les positions employées ; pourtant, ces différences clairement visibles dans la tablature sont fondamentales pour la bonne compréhension des idées musicales et, selon la position employée, le rendu sonore sera très différent.

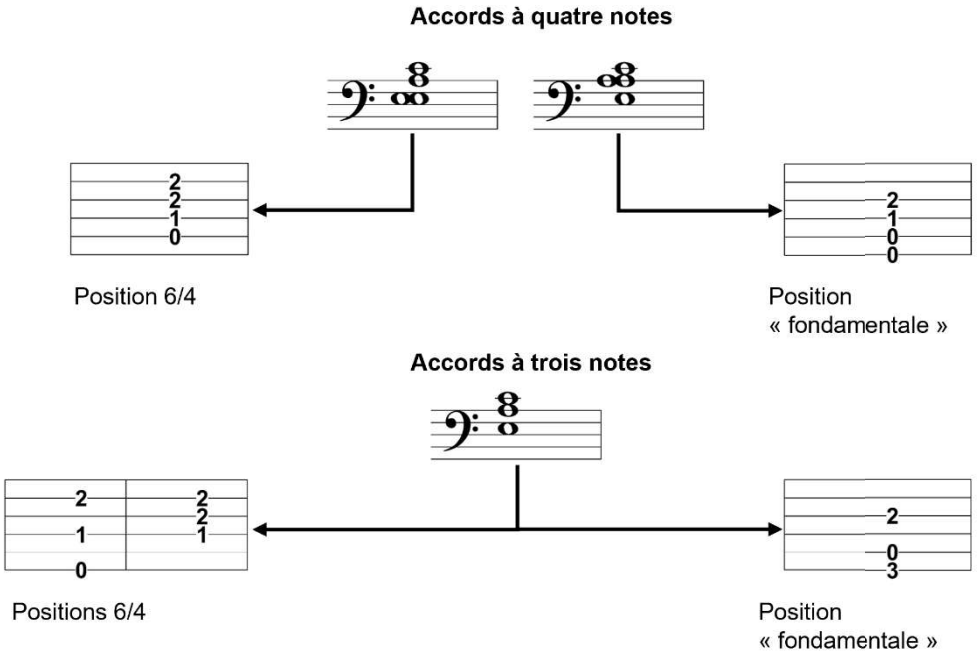


Figure 4.4

L'étude des positions employées dans la tablature permet de relever d'autres éléments intéressants. Considérons le retard de la sensible sur un accord de dominante *mi* 5/4. Dans ses tablatures d'accompagnement, Kapsperger utilise indistinctement deux positions différentes (annexe 9). La figure 4.5 montre une schématisation de ce procédé : pour obtenir les mêmes hauteurs (figure 4.5a), il y a deux position alternatives (figures 4.5b et 4.5.c). Il existe une autre option théorique, bien plus facile, qui consisterait à jouer tout simplement les trois premières cordes à vide (figure 4.5d). Significativement, nous n'avons trouvé aucun exemple de l'accord *mi* 5/4 sous la forme de la figure 4.5d dans les tablatures d'accompagnement chez Kapsperger. Bien que cette option produise exactement les mêmes

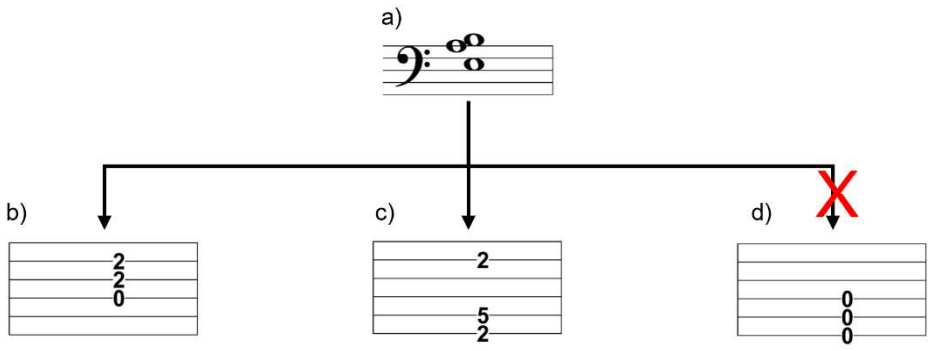


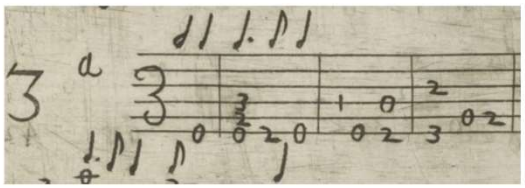
Figure 4.5

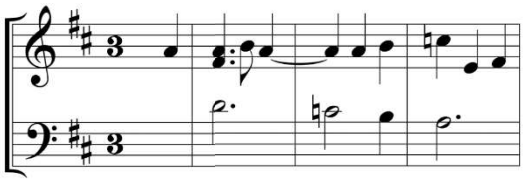
hauteurs, la basse se trouverait à l'intérieur de la position et de ce fait le rapport d'intensités et d'attaque serait bouleversé. Que Kapsperger choisisse des positions avec un écartement des doigts plus important, comme sur l'exemple de l'annexe 9b, montre à quel point le rapport d'intensités est important pour lui et comment le pouce joue un rôle crucial au moment de hiérarchiser ces rapports.

Il a été observé que des pièces de danses originairement destinées au luth ont été adaptées dans les manuscrits professionnels pour théorbe[60]. Ceci est la preuve d'une interchangeabilité pratiquée à l'époque, au moins pour ce répertoire spécifique[61]. Analysons deux cas concrets. La 'Gagliarda 3a' de *Modena B*[62] et la 'Corrente' de *Paris 30*[63] ont des concordances avec le premier livre de luth de Kapsperger[64]. Tandis que les toccatas développent davantage d'aspects idiomatiques propres à l'instrument concerné, les danses ont souvent une écriture plus verticale où l'aspect rythmique est prédominant, ce qui favorise ces adaptations.[65].

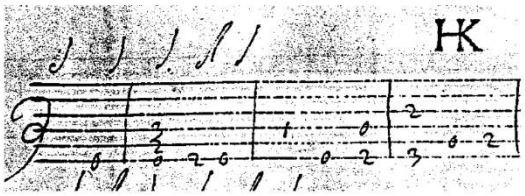
[60] V. Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation », art cit, p. 126-127.
[61] *Ibid.*, p. 126-127.
[62] F. 15r.
[63] F. 26v.
[64] Les pièces mentionnées correspondent à la 'Gagliarda 4a' et la 'Corrente 3a' dans Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di lauto*, (fac-similé : Florence, SPES 1982), Rome, Filippo Niccolini, 1611, p. 17 et 25, respectivement.
[65] V. Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation », art cit, p. 126-127.

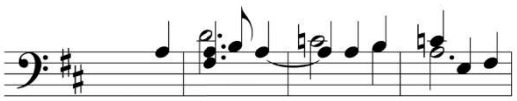
En comparant les versions manuscrites avec les versions imprimées correspondantes, on peut constater que les pièces ont été légèrement modifiées afin de les adapter au chitarrone. Dans *Modena B* par exemple, certains accords sont allégés en enlevant des notes[66] ; d'autres sont densifiés[67]. Néanmoins, dans les deux manuscrits certains accords ont été laissés identiques à l'original pour luth, malgré les renversements que cela produit au chitarrone. Le compilateur



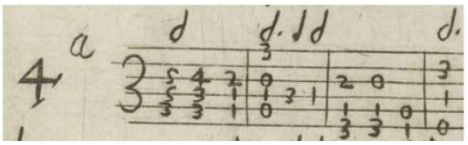


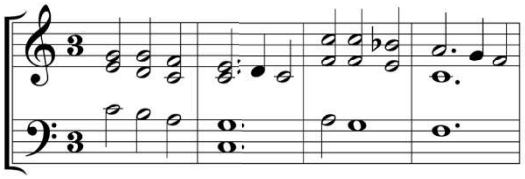
a) G.G. Kapsperger, '[Corrente] 3a', mes. 1-4
(*Lauto 1*, p. 25)





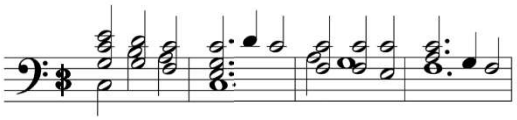
b) 'Corr[ente]', mes. 1-4
(*Paris 30,* fol. 26v [LSA Digital Facsimiles: p. 52])





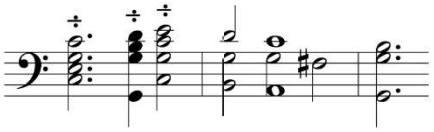
c) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 4a', mes. 1-4
(*Lauto 1*, p. 17)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



d) '[Gagliarda] 3', mes. 1-4
(*Modena B*, f. 15r [facsm. ed. : p. 29])

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



e) '[Gagliarda] 3', mes. 12-14
(*Modena B*, f. 15r [facsm. ed. : p. 29])

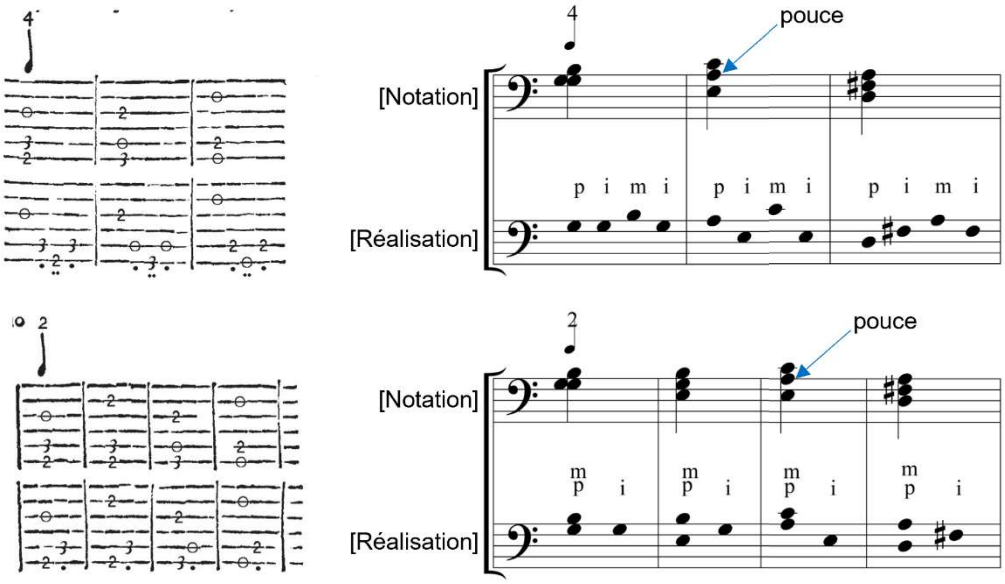
Figure 4.6

[66] Voir par exemple la 'Gagliarda 3a' (*Modena B*), mes. 5-6.
[67] 'Gagliarda 3a' (*Modena B*), mes. 7. La variation des densités comme moyen d'adaptation a été étudié par V. Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation », art cit.

de *Paris 30* ne se montre point dérangé par le renversement du premier accord et le recopie à l'identique. La figure 4.6a montre la version originale pour luth ; la figure 4.6b, la version pour chitarrone de *Paris 30.* Pour faciliter la comparaison, nous avons transcrit la version originale de Kapsperger en supposant un luth en *la*.

Celui de *Modena B* suit trois stratégies différentes : 1) dans la première mesure, il octavie la basse du premier accord mais ne modifie pas les accords suivants ; 2) dans la troisième mesure, les renversements produisent des dispositions différentes de celles de la version pour luth, mais le résultat n'est pas en soi problématique et 3) dans la mesure 13 les basses sont octaviées vers les graves (figures 4.6d et 4.6e).

Le rôle que joue le pouce au chitarrone est manifeste dans les instructions de Piccinini. Après avoir expliqué la manière courante d'arpéger au chitarrone, le théorbiste bolognais donne ses propres variantes d'arpèges (figure 4.7). Dans chaque système, la portée d'en haut montre l'écriture de l'arpège et celle d'en bas, sa réalisation. Là où une transcription produit certains accords renversés, la tablature montre que le pouce joue la « vraie » basse de l'accord dans tous les exemples. Tout comme Kapsperger, Piccinini considère que l'articulation du pouce permet des basses suffisamment claires, malgré la présence de notes renversées.



A. Piccinini, exemples d'arpèges
(*Libro primo*, p. 5-6)

Figure 4.7

Chez Piccinini, l'utilisation de ces arpèges dans la *Partita VI* [*Romanesca*][68] est particulièrement illustrative du rôle du pouce (figure 4.8a). Cette partita, loin de refuser les renversements des voix, exploite volontairement les croisements. Dans la tablature c'est le pouce qui fait la ligne mélodique, tandis que l'accompagnement est statique sur les deux premières cordes qui font des batteries. Piccinini écrivait dans sa préface que

[68] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 95.

l'accompagnement « restera doux afin de ne pas couvrir le sujet »[69]. Cette partita montre clairement le contraste donné par le jeu du pouce, malgré les croisements des voix, tandis que le 1e et 2e chœurs font un ostinato. Piccinini explore cette technique d'écriture dans d'autres pièces pour chitarrone[70].

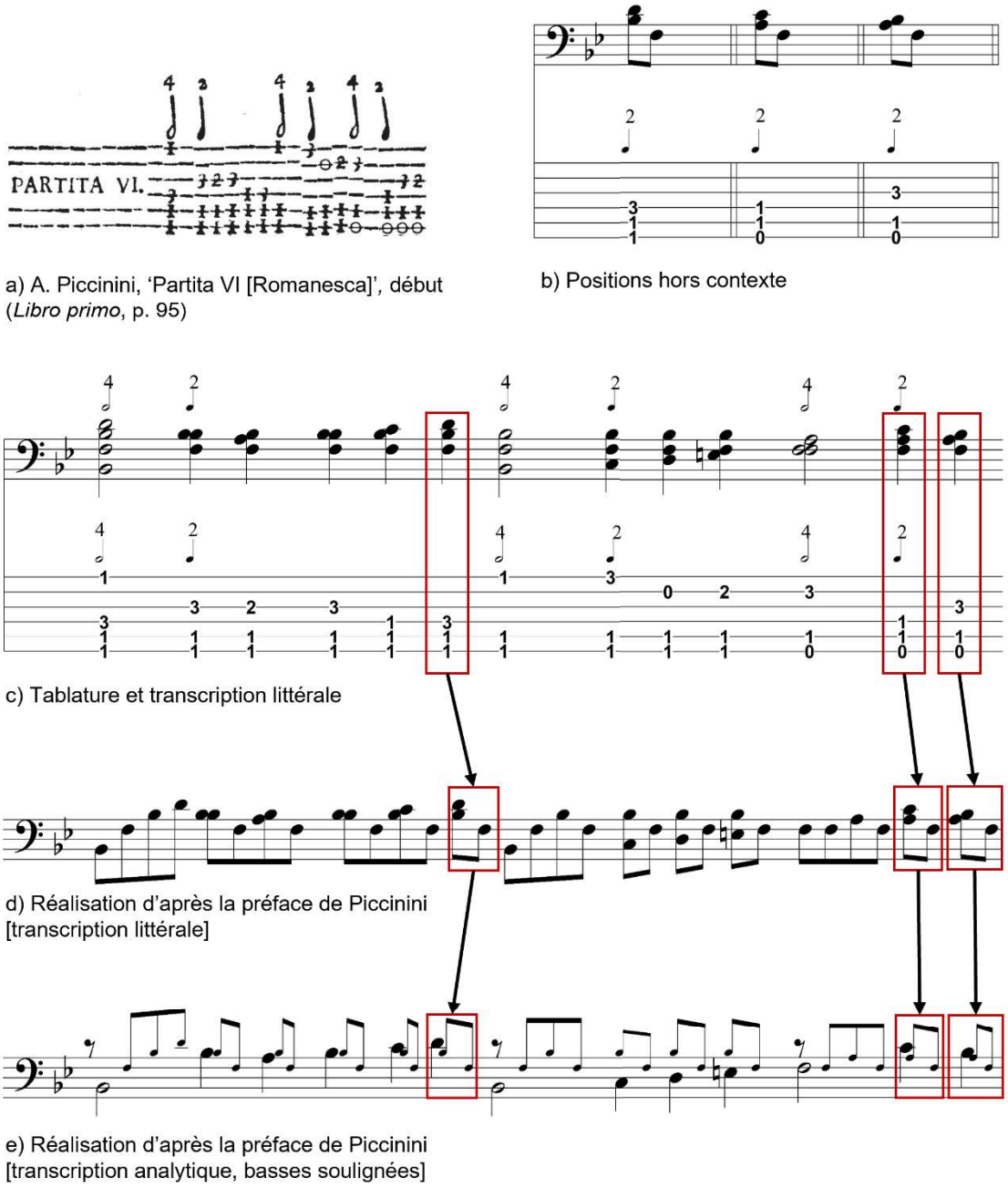


Figure 4.8

[69] Cf. note 28.

[70] Voir par exemple la dernière variation de 'Partite variate sopra quest'Aria Francese detta l'Alemana', ou les trois dernières lignes de la 'Toccata VI'. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 100 et 106, respectivement. Nous avons transcrit et analysé un extrait de cette dernière pièce dans P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 86.

Ce qui est évident dans la tablature, l'est beaucoup moins dans la transcription. Si l'opposition entre une basse mélodique et un ostinato apparaît limpidement dans le support original, il est brouillé dans une transcription qui se limite à traduire simplement les hauteurs, sans indiquer quelles sont les notes jouées par le pouce. La figure 4.8b montre quelques positions issues de cette pièce, hors de leur contexte ; la figure 4.8c comporte une transcription littérale des hauteurs telles qu'elles apparaissent dans la tablature ; la figure 4.8d montre une réalisation de l'arpège en suivant les instructions de Piccinini ; finalement, la figure 4.8e montre une transcription analytique de la réalisation précédente, où les notes jouées par le pouce ont été cette fois-ci soulignées. Seule cette dernière transcription permet de comprendre confortablement l'idée sous-jacente dans la tablature.

Grâce au mouvement très mélodique de la basse il serait éventuellement possible de restituer le principe compositionnel à travers la transcription littérale. Néanmoins, dans un autre contexte les accords entourés risquent d'être interprétés de façon erronée. En effet, si la note la plus grave et la basse fonctionnelle de l'accord ont des valeurs rythmiques identiques, les différents protocoles de transcriptions, qu'ils soient analytiques ou littéraux, peineront à transmettre la fonction de l'accord, à moins d'indiquer quelle est la note jouée par le pouce[71].

Ces exemples mettent en évidence l'écart entre ces deux systèmes de notation que sont la tablature et sa transcription. L'objectif premier d'une transcription est de *traduire* efficacement la tablature ; cependant, relever des hauteurs s'avère insuffisant pour les tablatures de chitarrone. À minima, une transcription devrait indiquer également, à travers un protocole de notation quelconque, quelle est la note jouée par le pouce dans la tablature. Ce besoin est particulièrement nécessaire lorsque la note jouée par le pouce ne correspond pas à la note la plus grave[72].

[71] P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 89-92.

[72] Nous avons proposé un protocole de notation pour les transcriptions littérales dans *Ibid.* Le besoin d'indiquer la note qui se trouve à l'extrême de la tablature est nécessaire non seulement pour les accords, mais parfois aussi pour les passages mélodiques (cf. ci-dessous figure 5.3).

4.3 Les renversements d'accords dans l'œuvre de Kapsperger

Après avoir établi quelques principes généraux sur les accords renversés au chitarrone, il faudrait préciser quelques aspects particuliers sur la manière dont ces accords sont employés par Kapsperger. Nigel North décrit les inversions dans l'œuvre de Kapsperger comme suit :

> Pour illustrer la prise de conscience croissante de ces imperfections par les théorbistes au fil des années, on peut se reporter au premier et quatrième livre de chitarrone solo de Kapsberger (1604 et 1640).
>
> Dans la collection de 1604, ces inversions se produisent occasionnellement, mais dans la collection de 1640, de nombreuses nouvelles positions d'accords sont utilisées et très peu d'inversions se produisent. Dans les tablatures d'accompagnement d'œuvres vocales de Kapsberger, ces inversions ne se produisent jamais. Au lieu de cela, il joue la basse une octave plus grave.[73]

Plusieurs points doivent être nuancés. Il est vrai que le troisième et quatrième livre utilisent des accords plus fournis et que les cordes graves sont utilisées davantage, ce qui a comme conséquence de produire moins de renversements. Cependant, on trouve dans le quatrième livre des problèmes de conduite de voix très surprenants du point de vue théorique, mais dont le résultat sonore peut être d'une grande beauté[74]. Il faut également signaler que si les inversions 6/4 sont moins présentes dans le troisième livre, les « fausses positions 5/3 »[75] restent courantes. Finalement, bien qu'on les trouve moins fréquemment, les renversements chez Kapsperger concernent non seulement les pièces solistes, mais également les tablatures d'accompagnement.

4.3.1 Premier livre de chitarrone

En ce qui concerne le premier livre de chitarrone, il faut préciser que les inversions d'accord ont lieu surtout dans les partitas, tandis qu'elles arrivent rarement dans les toccatas. Nous n'avons dénombré que cinq cas d'inversions 6/4 dans les toccatas :

- Deux inversions dans la première toccata (figures 4.9 et 4.11)
- Deux dans la quatrième[76]
- Une dans la sixième[77]

Un trait commun est la forte ambigüité qui entoure ces cas, à la frontière entre ce qui pourrait être perçu soit comme des accords renversés soit comme des accords brisés[78]. Examinons le tout premier de ces faux renversements. Dans la première toccata (1604), la tablature montre très clairement que le premier accord de la mesure 26 devrait correspondre à un accord de *si*

---

[73] « *As an example of the theorbo player's increasing awareness of these imperfections over the years, we may look at the first and fourth books of music for solo chitarrone by Kapsberger (1604 and 1640).*
In the 1604 collection these inversions occasionally happen, but in the 1640 collection many new chord positions are used and very few inversions occur. In the tablature song accompaniments of Kapsberger these inversions never happen. Instead he plays the bass down an octave. » N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 160-161.

[74] Notamment dans la 'Passacaglia' en *la* mineur (cf. chapitre 4.3.4.).

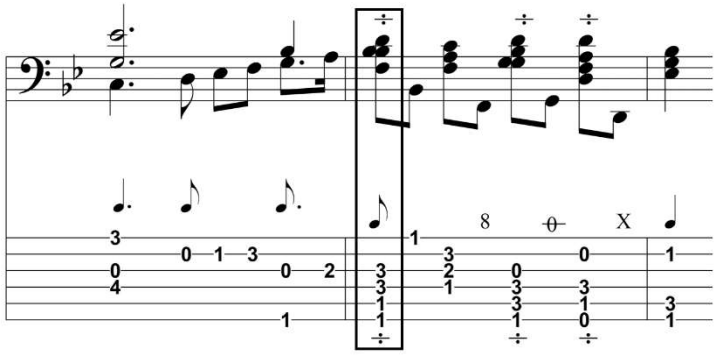
[75] C'est-à-dire, les accords qui auraient dû se trouver au premier renversement, chiffré 6.

[76] Mes. 13 et 19.

[77] Mes. 28.

[78] Les accords brisés sont des accords dont les notes ne sont pas exécutées simultanément mais par étapes.

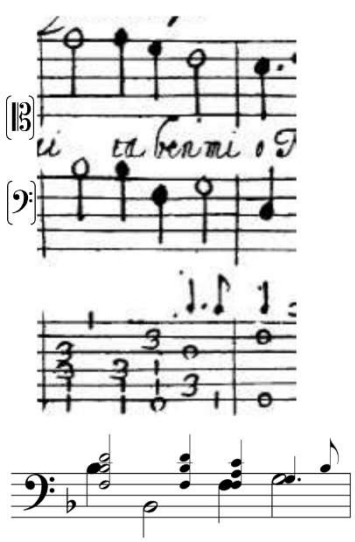
bémol à l'état fondamental (figure 4.9). Il ne peut pas être classé, strictement parlant, comme un simple accord brisé, car le contour mélodique de la gamme précédente montre clairement une arrivée mélodique au *si*♭^{2}. De même, la séquence qui suit exige une ligne mélodique de basse *si*♭^{2}-*si*♭^{1}-*fa*^{2}-*fa*^{1}-*sol*^{2}-*sol*^{1}-*ré*^{2}-*ré*^{1}. Dans l'accord de *si* bémol (encadré dans la figure 4.9), le *fa* est la note la plus grave mais ne joue pas le rôle d'une basse ; aussi bien la phrase précédente que la séquence qui suit montrent que le *si*♭ est la basse fonctionnelle, cela dès le premier temps de la mesure.



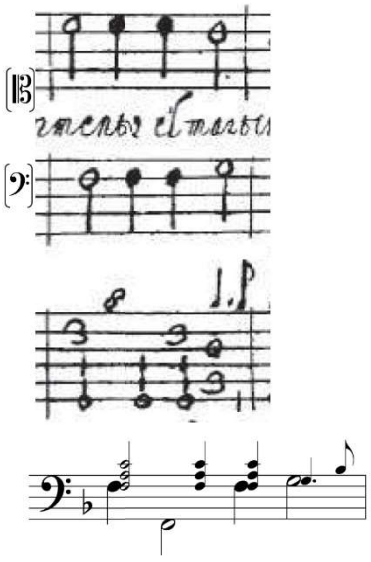
G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 25-27
(*Chitarrone 1*, p. 5)

Figure 4.9

Néanmoins, si le rôle du pouce permet de souligner convenablement la vraie ligne de basse, il faut tout de même remarquer que le renversement est adouci par le *si*♭ grave qui arrive une croche après, comme s'il s'agissait simplement d'un accord brisé. On trouve chez Castaldi un traitement similaire dans la 'Corrente francese : Aita aita ben mio' (figure 4.10). Tout comme chez Kapsperger, les renversements occasionnels sont dissimulés par la technique des accords brisés : dans la mesure 2 de cette corrente, le *si*♭^{2} joue clairement un rôle mélodique et non



a) B. Castaldi, 'Corrente francese : Aita aita ben mio', mes. 2
(*Capricci*, p. 57)

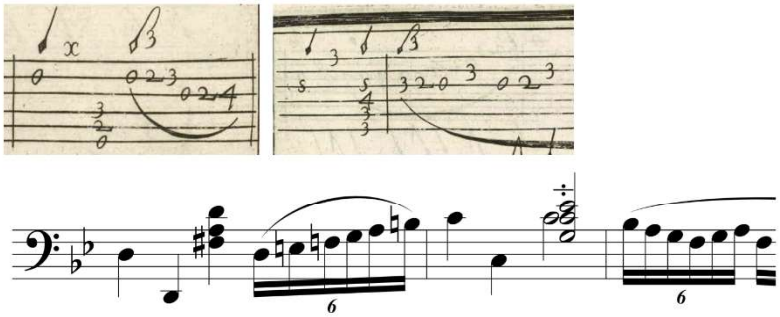


b) B. Castaldi, 'Corrente francese : Aita aita ben mio', mes. 7
(*Capricci*, p. 57)

Figure 4.10

pas de remplissage harmonique ; cela est confirmé par la mesure 7, qui reproduit le même contour mélodique de la basse, cette fois-ci sur un accord non renversé. On peut retrouver des stratégies similaires dans d'autres sources[79].

La maîtrise des accords brisés comme moyen d'illusion sonore est visible dans l'extrait de la figure 4.11, issu de la première toccata de Kapsperger. Les accords de *ré* majeur et de *do* majeur de la mesure 40 semblent faire l'objet d'un traitement purement harmonique. Néanmoins, l'articulation que donne le pouce à l'accord de *do* mineur (mesure 41) permet de créer un lien mélodique avec le trait mélodique de la mesure suivante.



G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 40-42
(*Chitarrone 1*, p. 6-7)

Figure 4.11

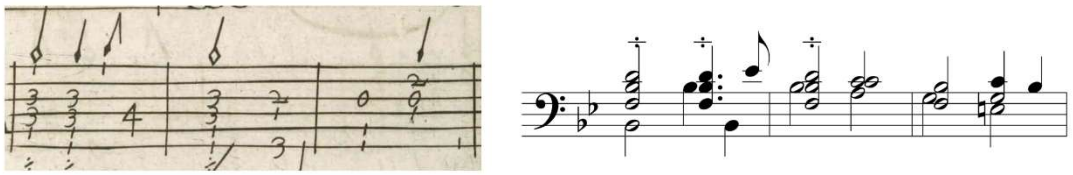
Ces exemples suffiront pour illustrer la stratégie employée dans les toccatas du premier livre. Les basses données par la tablature jouent un rôle clairement mélodique, mais elles sont soulignées avant ou après par un saut d'octave, ce qui renforcera la fondamentale de l'accord. L'écriture semble donc volontairement ambigüe : sans fuir les renversements, Kapsperger les dissimule sous l'apparence d'accords brisés ; de ce fait, la frontière entre un traitement harmonique ou mélodique n'est pas toujours très nette.

Pour les partitas, cette précaution n'est pas systématique. Dans certains cas, la stratégie employée est la même que dans les toccatas : la fondamentale est renforcée avec des cordes graves. Dans la huitième partita de l''Aria di Fiorenza', lorsqu'on compare la mesure 6 avec la mesure 9 (annexes 7d et 7e, respectivement) il devient évident que la ligne de basse est indépendante des croisements éventuels produits par les cordes avalées. Dans d'autres situations, la basse de l'accord n'est pas renforcée et le rôle du pouce suffit au compositeur pour clarifier les basses fonctionnelles (cf. annexe 5c).

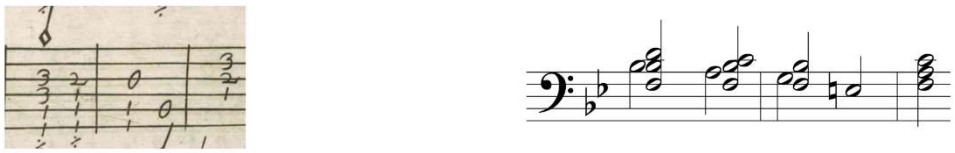
La 'Romanescha' constitue un cas particulièrement intéressant. Les mesures 1-3 (thème) et 13-15 (reprise) sont très proches, mais le traitement de la basse n'est pas identique (figure 4.12). Le *mi* de la mesure 3 est traité comme une vraie basse : joué au quatrième chœur, avec le pouce, c'est le support d'un accord à trois notes (*mi* 6). En revanche, le *mi* de la mesure 15 est une note seule, jouée au deuxième chœur et l'écriture choisie favorise une exécution intuitivement avec l'index, comme si c'était la résolution de l'accord de 7e précédent (*sol* 7-6). Dans ce dernier cas il y a un conflit évident entre les informations acoustiques envoyées : d'une part, l'écriture influencera le mode de jeu et de ce fait, le rapport sonore ; d'autre part,

[79] Cf. la mesure 10 de la 'Canzone Franzeze' dans *Krakow 40591*, f. 7v).

la résolution de la dissonance est suffisamment mise en valeur (une note isolée) et il est facilement perceptible à l'écoute que cette résolution sonne plus grave que la basse. Kapsperger semble s'amuser ici avec le flou sensoriel, donné par l'articulation du pouce d'un côté et par la note la plus grave de l'autre. Il ne faut pas oublier que la musique est un art du temps et que cette mesure ne dure en réalité qu'un instant très bref. Même un auditeur attentif et bien entraîné n'aura pas le temps d'analyser en détail ces informations acoustiques contradictoires. Jouer avec les ambiguïtés sonores n'est pas nécessairement le fruit d'une théorisation abstraite ; cela peut être au contraire le résultat d'un savoir-faire de Kapsperger en tant qu'interprète. Il est possible en effet de constater tout simplement par l'expérience que dans certaines situations, on peut jouer avec les renversements sans que cela ne devienne gênant à l'écoute.



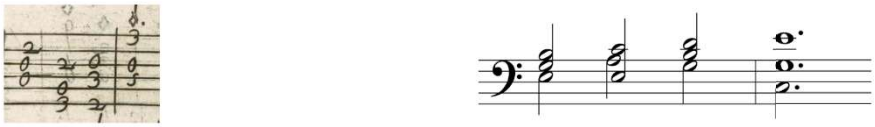
a) G.G. Kapsperger, 'Romanescha', mes. 1-3 (*Chitarrone 1,* p. 41)



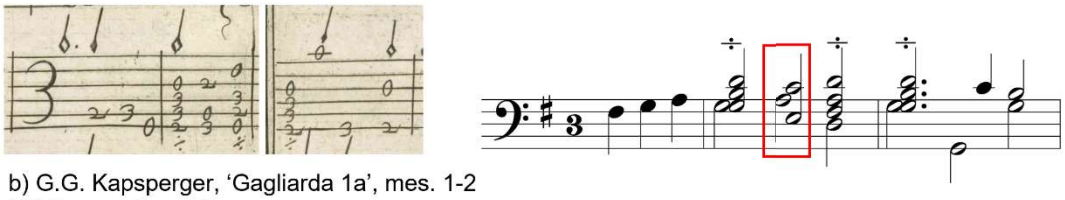
b) G.G. Kapsperger, 'Romanescha', mes. 14-16 (*Chitarrone 1,* p. 41)

Figure 4.12

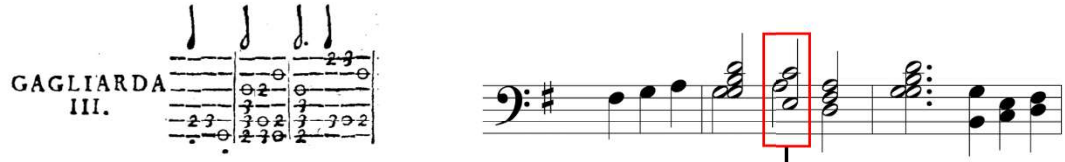
Signalons pour finir le renversement de l'accord de *la* mineur à trois notes, récurrent chez Kapsperger (figure 4.13a et 4.13b). Le rôle du pouce pour clarifier la ligne de la basse devient tout à fait manifeste lorsque l'on compare la 'Gagliarda 1a' du *Tedesco* aux variations 1 et 2 de la 'Gagliarda III' de Piccinini (figure 4.13, b-e).



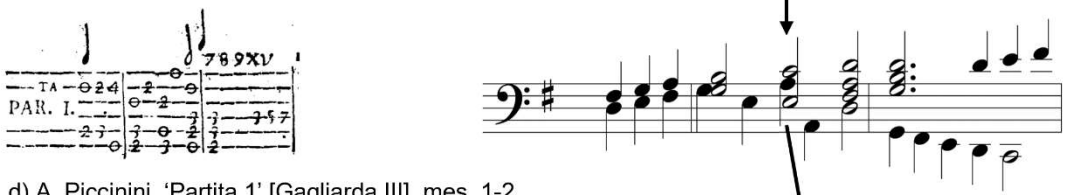
a) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 7a', mes. 20-21
(*Chitarrone 1*, p. 55)



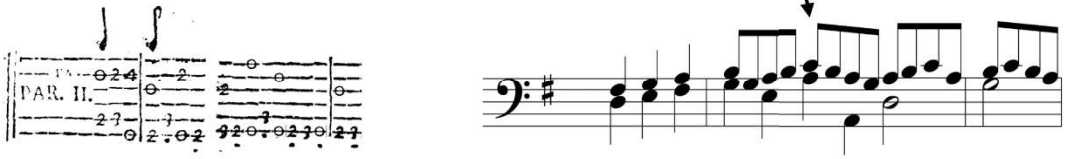
b) G.G. Kapsperger, 'Gagliarda 1a', mes. 1-2
(*Chitarrone 1*, p. 50)



c) A. Piccinini, 'Gagliarda III', mes. 1-2
(*Libro primo*, p. 99)



d) A. Piccinini, 'Partita 1' [Gagliarda III], mes. 1-2
(*Libro primo*, p. 99)



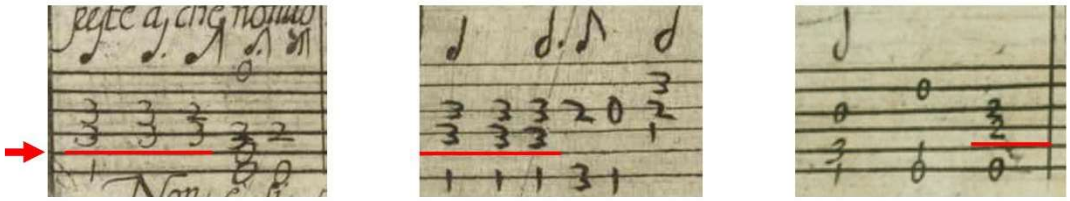
e) A. Piccinini, 'Partita 2' [Gagliarda III], mes. 1-2
(*Libro primo*, p. 99)

Figure 4.13

4.3.2 Œuvres vocales

Dans les tablatures pour accompagnement, publiées entre le premier livre pour chitarrone solo de 1604 et celui de 1626, l'écriture suit deux chemins contradictoires. Kapsperger semble prendre beaucoup plus de soin à éviter les renversements de quarte et sixte, mais d'autres types de renversements sont présents ; par ailleurs, il se montre souvent indifférent face aux règles de conduite de voix lors des enchaînements des accords.

Les renversements 6/4 sont évités de deux manières. La plus évidente consiste à simplement octavier les basses, ce qui éloigne les graves des accords de la zone problématique. La deuxième manière consiste à laisser les basses au registre médium de l'instrument, mais en laissant le deuxième chœur vide lors des accords problématiques [figure 4.14].



G.G. Kapsperger, 'O bella e vaga Flora', casella 9 (*Villanelle 1*, p. 6)

G.G. Kapsperger, 'Legasti anima mia ', mes.7 (*Passeggiate 1*, p. 24)

G.G. Kapsperger, 'Fanciullo arciero ', mes.1 (*Villanelle 3*, p. 10)

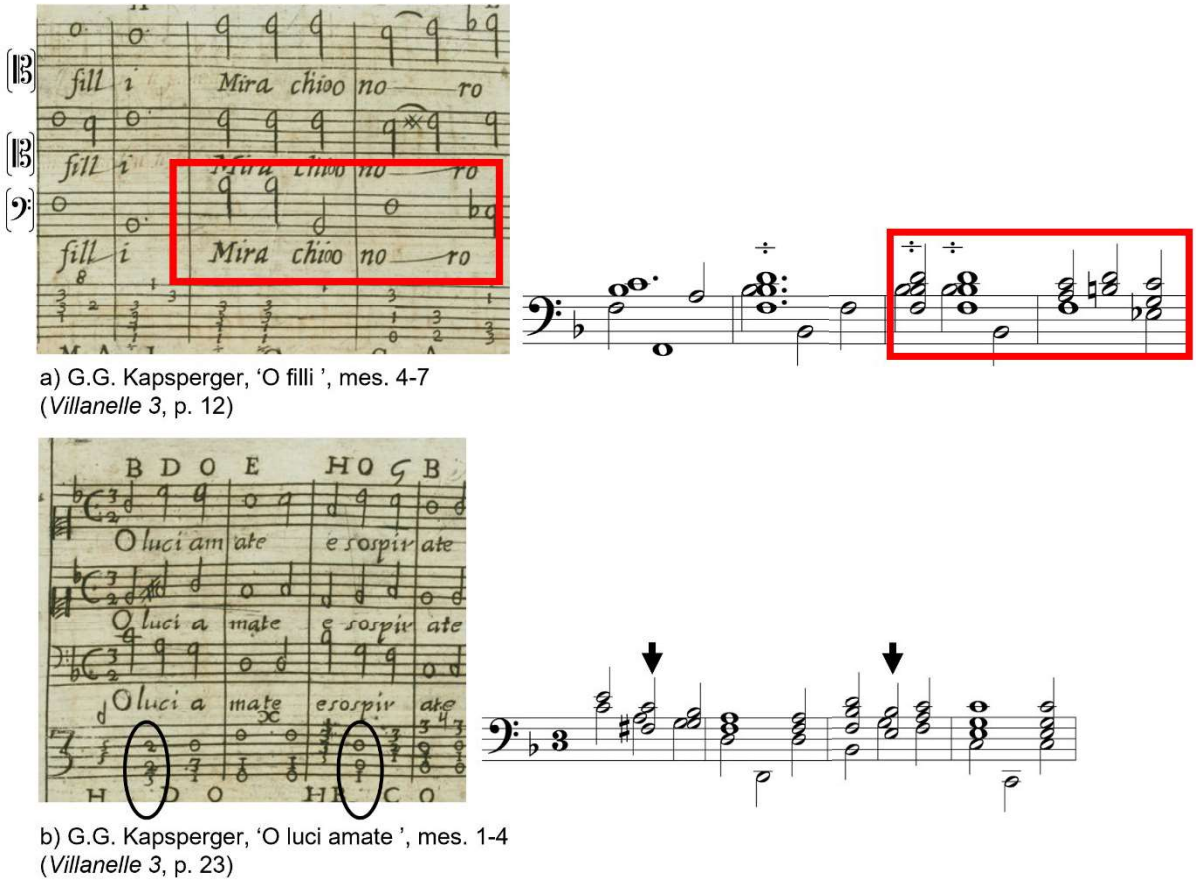
Figure 4.14

Certes, il y a beaucoup moins de faux renversements 6/4, mais on en trouve tout de même quelques cas. Dans le premier livre de villanelle il y a des accords de *la* 6/4, dans une version à trois voix[80] ; dans le troisième livre de villanelle - la dernière publication vocale à contenir des tablatures - on retrouve des inversions sur l'accord de *si*♭ telles qu'elles étaient employées au premier livre de chitarrone solo. Dans 'O filli' (figure 4.15a), il y a deux exemples à la suite. L'accord de la mesure 5 pourrait éventuellement être analysé comme un accord brisé ; en revanche, la notion d'accord brisé ne suffit pas à justifier le *si*♭[2] de la mesure 6 : il s'agit d'un début de phrase et la note grave se trouve trop éloignée de l'accord renversé. En outre, la basse fonctionnelle de la tablature à la mesure 6 coïncide avec la basse écrite en clé de *fa*, signalée en rouge dans la figure 4.15a. On trouve un exemple similaire dans la mesure 41 de 'Spiega, spiega'[81].

L'exemple le plus significatif, toujours dans le même livre, arrive dans 'Alma fugace' à la mesure 9-10 (annexe 5d). Cette fois-ci l'accord commence une nouvelle section et il n'y a pas de corde grave pour renforcer la basse fonctionnelle. Le fait de souligner la basse par le pouce est considéré ici comme suffisant.

[80] Il y a un cas dans 'Poi ch'attendi', mes. 7 et deux autres dans 'Hor ch'amorosi accenti', mes. 2 et 5. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo di Villanelle à 1, 2 et 3 voci accommodate per qual si voglia strumento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola*, Rome, Flamminio Famminii, 1610, p. 9 et 19, respectivement.

[81] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo di Villanelle a 1, 2 et 3 voci accomodate per qual si voglia stromento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola*, Rome, Francesco Porta, 1619, p. 19.



a) G.G. Kapsperger, 'O filli ', mes. 4-7 (*Villanelle 3*, p. 12)

b) G.G. Kapsperger, 'O luci amate ', mes. 1-4 (*Villanelle 3*, p. 23)

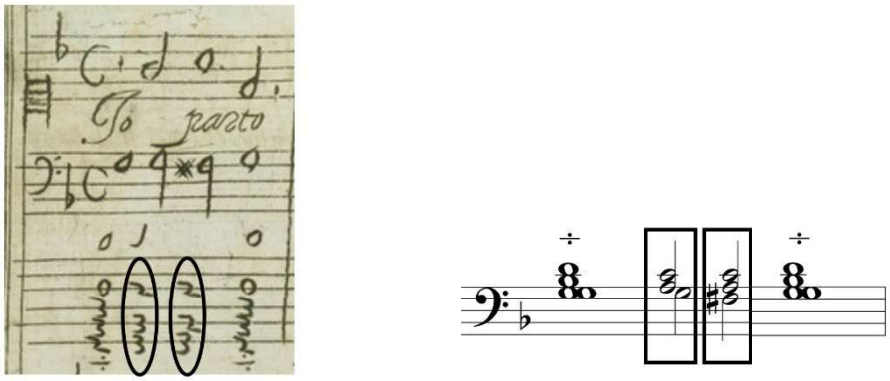
Figure 4.15

En plus des inversions 6/4, on trouve également les « fausses positions 5/3 ». La dernière pièce du troisième livre de villanelle en contient un exemple typique (figure 4.15b). En comparant la tablature avec les parties vocales de 'O luci amate' on constate que le chitarrone double les chanteurs. Dans la transcription, la réalisation se croise avec la basse par moments (mesures 1 et 3) ; ici encore, la voix de la basse est jouée par le pouce tandis que les autres voix sont réalisées avec d'autres doigts. Malgré les hauteurs de notes résultantes, les accords signalés par des flèches dans la figure 4.15b ne sont pas des accords de tierce et quinte mais correspondent en réalité à des accords chiffrés 6. Pour d'autres exemples, voir l'annexe 11.

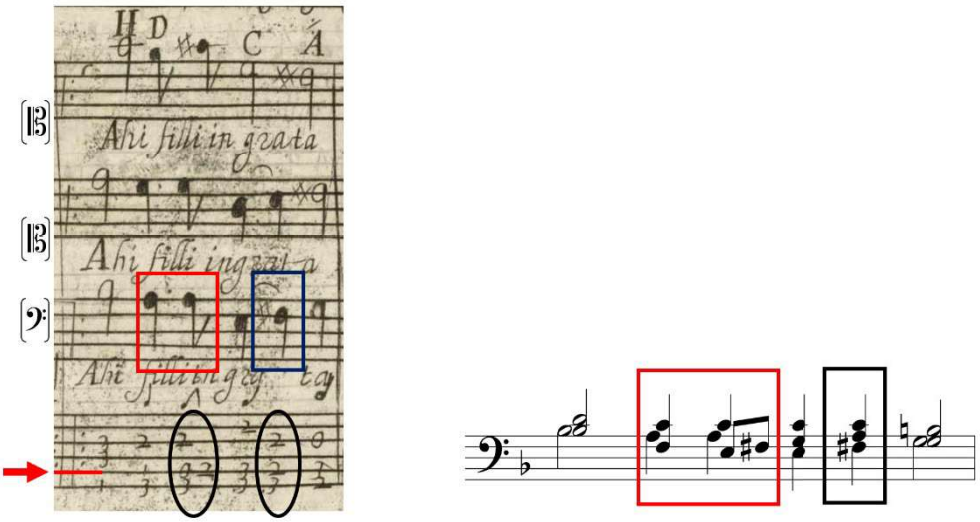
Notons que les stratégies employées n'ont rien de systématique. Il arrive parfois que la basse corresponde à la note la plus grave de l'accord. C'est le cas de la première mesure de 'Io parto' (figure 4.16a), où les fonctions des accords correspondent aux hauteurs des notes, telles qu'elles sont montrées par la transcription. Cette nouveauté montre une évolution dans l'écriture et une recherche de nouvelles solutions[82]. Néanmoins, il ne faut pas y voir une évolution linéaire allant d'une écriture avec des renversements vers une écriture qui en contient moins. D'un côté, les tentatives pour éviter les renversements ainsi que l'exploration de nouvelles solutions suggèrent que Kapsperger n'était pas entièrement indifférent au

[82] Dans le livre de 1604 on trouve de manière exceptionnelle une approche de hauteurs, mais c'est lié à des positions moins habituelles dans l'aigu de l'instrument (cf. la quatrième partita de la 'Romanescha', mes. 1, dans Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Venise, 1604, p. 44.

résultat sonore des renversements. D'un autre côté, le fait que l'approche des hauteurs[83] ne s'impose pas comme une solution définitive montre qu'elle n'était pas entièrement satisfaisante. L'exemple de la figure 4.16a date de 1612 ; significativement, dans la publication de 1619[84] (la dernière à proposer des tablatures d'accompagnement), l'approche des hauteurs est presque abandonnée au profit de l'approche par positions. Il est vrai que dans cette dernière publication beaucoup d'accords semblent avoir été réduits à deux ou trois voix pour éviter les renversements[85]. Mais lorsque la note jouée par le pouce ne correspond pas à



a) G.G. Kapsperger, 'Io parto ', mes. 1 (*Passeggiate 1*, p. 17)



b) G.G. Kapsperger, 'Poi ch'attendi ', mes. 7 (*Villanelle 1*, p. 9)

Figure 4.16

[83] C'est-à-dire une approche où la basse corresponde à la note la plus grave de l'accord, indépendamment de la note jouée par le pouce.

[84] G.G. Kapsperger, *Libro terzo di Villanelle*, *op. cit.*

[85] Dans certains cas, le choix du nombre de voix peut être attribué plutôt à une recherche texturale. Kitsos remarque que l'écriture à deux voix dans la partie de théorbe est utilisée surtout lorsqu'il n'y a qu'un seul chanteur à accompagner. T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 60.

la note la plus grave c'est la logique des positions[86] qui est mise en avant et non pas la logique des hauteurs[87].

Plutôt qu'une évolution linéaire, nous croyons voir plutôt un élargissement des expérimentations. Même si la note la plus grave se trouve à l'intérieur de la position et que sa définition est trop faible pour l'utiliser comme une basse, sa hauteur peut créer tout de même une sorte d'ambivalence[88]. Cela peut expliquer le fait que Kapsperger explore plusieurs options différentes dans les tablatures d'accompagnement. La figure 4.16b montre un exemple où trois stratégies différentes cohabitent dans une même mesure[89].

Observons que les accords écrits selon une logique des hauteurs (figure 4.16a) arrivent souvent dans des mouvements de passage et ne sont jamais utilisés pour un début de phrase. Cela confirme que lorsque la basse se trouve « à l'intérieur d'un accord » (du point de vue de la tablature), elle est considérée comme acoustiquement défectueuse. L'hésitation entre une approche par positions et une approche par hauteurs a comme conséquence qu'un même doigté puisse être utilisé dans deux sens complétement différents. Dans l'encadré en rouge de la figure 4.16b, l'accord correspond au *la* 6, tandis que l'encadré noir des figures 4.16a et 4.16b correspond à un accord *fa*# 5. Pourtant, dans les deux cas le pouce joue la même note (*la*). Le fait d'utiliser une même position pour deux états différents d'un même accord crée une polysémie sonore que nous avons schématisé dans la figure 4.17, où les losanges représentent les notes de remplissage, tandis que la note blanche représente la basse fonctionnelle de l'accord.

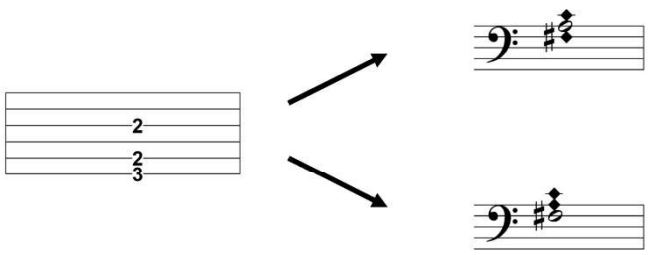


Figure 4.17

L'ambivalence peut être amplifiée volontairement. Un cas particulièrement intéressant arrive dans 'Ultimi miei sospiri' (figure 4.18). D'un point de vue purement théorique, la première mesure de cet aria paraît particulièrement problématique : quelle que soit l'approche, il y aura une maladresse harmonique. En regardant la ligne du chant, il est évident que l'accord de

[86] C'est-à-dire une approche où la basse corresponde à la note jouée par le pouce, indépendamment de la note qui sonne le plus grave.

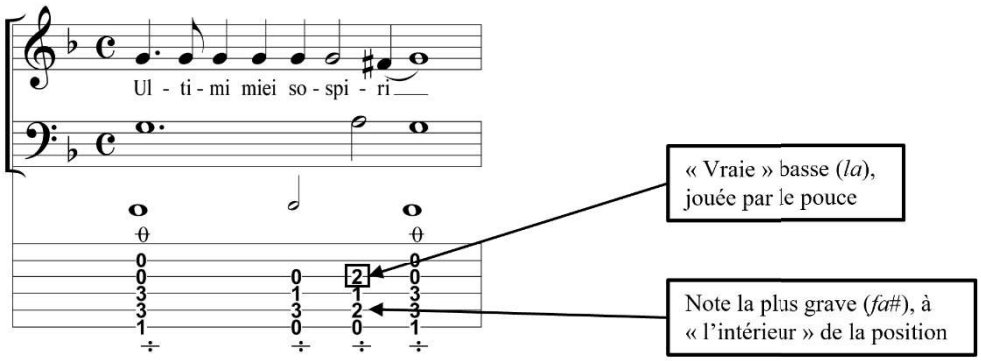
[87] Dans ce troisième livre de villanelle, nous avons trouvé un seul cas où la fonction de l'accord répond à une logique des hauteurs, malgré le fait que la note la plus grave se trouve à l'intérieur de la position. Cf. 'Gia'risi', mes. 2 dans G.G. Kapsperger, *Libro terzo di Villanelle*, *op. cit.*, p. 5. À noter qu'il s'agit d'un bref accord de passage.

[88] Cette ambigüité sonore a été aussi signalée par A. Damiani, « Il chitarrone nel Seicento italiano. Appunti sulla tecnica esecutiva », art cit, p. 5.

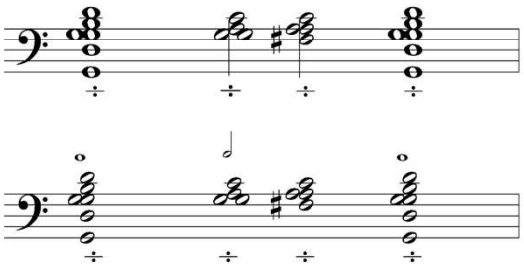
[89] Pour le premier accord de la mesure, le deuxième chœur n'est pas joué afin d'éviter le renversement (signalé par une ligne rouge dans la figure 4.16b) ; ensuite, le premier accord entouré suit une logique des positions ; finalement, le dernier accord entouré suit une logique de hauteurs.

dominante ne peut pas avoir la sensible *fa#* à la basse, car cela produirait des octaves parallèles particulièrement gênantes. Cette règle du contrepoint est respectée dans la partie de basse continue écrite en clé de *fa*. Si la transcription de la partie de théorbe se bornait à relever les hauteurs (figure 4.18b), elle montrerait une franche contradiction avec la partie de continuo, en produisant d'ailleurs, les octaves parallèles mentionnées. Or, la tablature montre très clairement que le pouce joue *la* et non pas *fa#* (figure 4.18a).

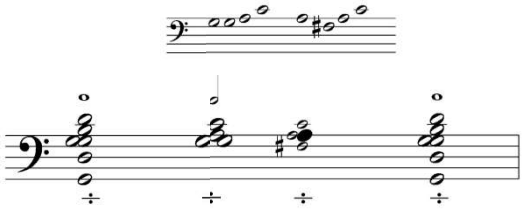
Toutefois, le deuxième accord de la tablature (absent dans la partie de continuo et correspondant au s*ol* chiffré 4/2) sous-entend un retard de la basse, similaire à la figure 4.16a. Si l'on s'en tient aux règles du contrepoint, cela exigerait que la ligne de la basse descende au *fa#* au lieu de monter au *la* dans l'accord suivant, ce qui mène vers une impasse théorique.



a) G.G. Kapsperger, 'Ultimi miei sospiri', mes. 1 (*Passeggiate 1*, p. 8)



b) Deux transcriptions littérales



c) Dessus : Réalisation de l'arpège
Dessous : Transcription littérale avec restitution de la basse (● = note jouée par le pouce).

Figure 4.18

Une solution respectant les règles du contrepoint aurait été de ne pas faire de changement d'harmonie en gardant tout simplement *sol* mineur pendant toute la ronde pointée, en imitant strictement la basse-continue. Toutefois, cette solution aurait appauvri notablement l'accompagnement. Au lieu de cela, Kapsperger propose une solution bien plus imaginative, en profitant à la fois de l'abondance des unissons propres à l'instrument ainsi que des informations acoustiques contradictoires, données par les cordes avalées d'une part et le rôle du pouce de l'autre : le *sol* joué par le pouce monte au *la*, exactement comme le fait la ligne de basse notée en clé de *fa*, tandis que le *sol* joué au deuxième chœur descend au *fa#*,

effectuant la résolution attendue de la dissonance (figure 4.18c). Le *Tedesco* semble donc jouer avec les frontières entre les règles du contrepoint écrit et le rendu sonore lors de l'interprétation. Plusieurs points sont à relever :

- En suivant les instructions de Kapsperger[90], la première note de l'arpège est *la*, en conformité avec la partie de basse-continue.
- La basse fonctionnelle est jouée avec le pouce.
- Malgré sa hauteur, le *fa*# de la tablature se trouvera à l'intérieur de l'arpège, comme une note de remplissage.
- La réalisation de l'accord, dont la résolution de la dissonance, sonnera plus grave que la basse de l'harmonie.
- Le résultat sonore est bien différent de ce qui est visible sur le papier[91].

4.3.3 Troisième livre de chitarrone

Le troisième livre de chitarrone contient quantitativement moins d'accords renversés que les autres livres. Cela est notamment dû aux textures employées, où des passages à une ou deux voix contrastent avec des accords bien remplis, dont les basses sont effectuées sur les cordes graves. Il faut néanmoins rappeler que les toccatas du premier livre n'avaient que très peu d'inversions, toujours dans un contexte sonore ambigu et que le troisième livre de chitarrone contient beaucoup moins de pièces à variation. Certains accords de ce troisième livre sont écrits sans le deuxième chœur, mais cela concerne aussi bien des accords éventuellement problématiques que ceux qui ne produisent pas de renversements[92]. Dès lors, le choix de ne pas jouer le deuxième chœur pourrait plutôt répondre à un jeu des textures à trois voix, sans lien de causalité avec les renversements d'accord.

Après ces considérations générales, analysons rapidement deux cas. On trouve dans la toccata quarta (figure 4.19a) un accord de *si*♭ utilisé exactement comme dans le premier livre. Le mouvement mélodique de la mesure précédente montre que les deux pôles essentiels de cet accord sont le *si*♭ à la basse, joué par le pouce et d'autre part la note la plus aigüe (*ré*), dernière note de l'arpège. De même, la séquence *si*♭^{2}-*si*♭^{1}-*fa*^{2}-*fa*^{1}-*sol*^{2}-*sol*^{1}-*ré*^{2}-*ré*^{1} (encadré de la figure 4.19a) vient confirmer que ce n'est pas un simple accord brisé, mais que le *si*♭ effectué par le pouce est bien la basse fonctionnelle de l'accord. Avec de légères variantes, cet exemple est très proche de celui de la 'Toccata 1' du premier livre (mes. 25-26), analysée ci-dessus (figure 4.9).

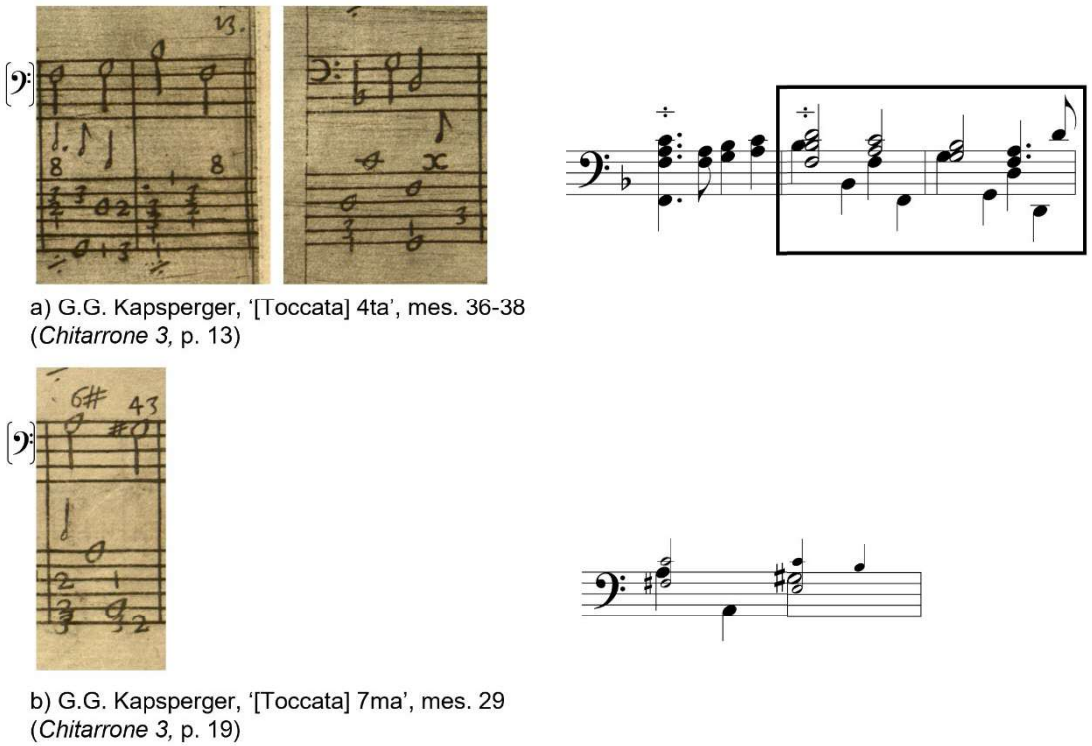
Dans la 'Toccata 7a' (figure 4.19b) il y a deux « fausses positions 5/3 » à la suite. Pour le premier accord (*la* #6), une basse grave vient renforcer la basse, selon la stratégie déjà décrite.

[90] Sur la manière d'arpéger décrite par Kapsperger, cf. ci-dessous chapitre 8.

[91] La différence entre l'écrit et le sonore pour ce passage a été observé par Kitsos, mais il l'attribue exclusivement à l'effet de l'arpège. T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 70.

[92] Voir par exemple les mesures 22-24 de la 'Toccata 3a' du même livre (p.10) : l'accord de *la* 9 de la mesure 23 ne contient pas le deuxième chœur, qui aurait produit un renversement ; toutefois, l'accord de *sol* précédent est aussi exécuté sans le deuxième chœur, malgré le fait qu'il n'aurait produit aucun renversement. Dans ce passage, tous les accords sont écrits à trois voix.

Pour le deuxième accord (*sol*# 4-3), au lieu d'octavier la basse[93], cette fois-ci la priorité est donnée à l'expressivité de la dissonance et sa résolution. Mentionnons pour finir que l'on trouve dans ce livre un cas où la fonction de l'accord répond à une logique des hauteurs, en dépit du rôle du pouce[94].



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 36-38 (*Chitarrone 3,* p. 13)

b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 29 (*Chitarrone 3,* p. 19)

Figure 4.19

4.3.4 Quatrième livre de chitarrone

Il n'y a pas une stratégie unique employée systématiquement, mais plusieurs approches cohabitent. Parfois la basse de l'accord correspond à la basse donnée par la tablature, (figure 4.20a et 4.20b) ; parfois la basse correspond à la note la plus grave, comme aux mesures 22 à 24 de la deuxième toccata. Pour les accords de début ou de fin d'un morceau, lorsque la note jouée par le pouce ne correspond pas à la note la plus grave c'est toujours la logique des positions qui prévaut.

Les pièces du quatrième livre contiennent d'autres types de problèmes théoriques qui seront analysés dans les parties suivantes de ce travail. Mais, si l'on s'en tient strictement aux renversements d'accords, c'est plutôt dans les pièces à variations que l'on trouve la plupart des cas. Tout comme dans le premier livre, la frontière entre accords brisés et accords

[93] Comme dans la 'Toccata 3a', mes 25 ou la 'Toccata 4a', mes. 18 (annexes 10f et 10g).
[94] 'Toccata 4a', mes. 48 : *fa*# 6. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Michele Privii, 1626, p. 13.

renversés est souvent très floue, avec des positions de main gauche qui sous-entendent une mise en valeur de la basse fonctionnelle, renforcée ensuite par l'octave grave[95].

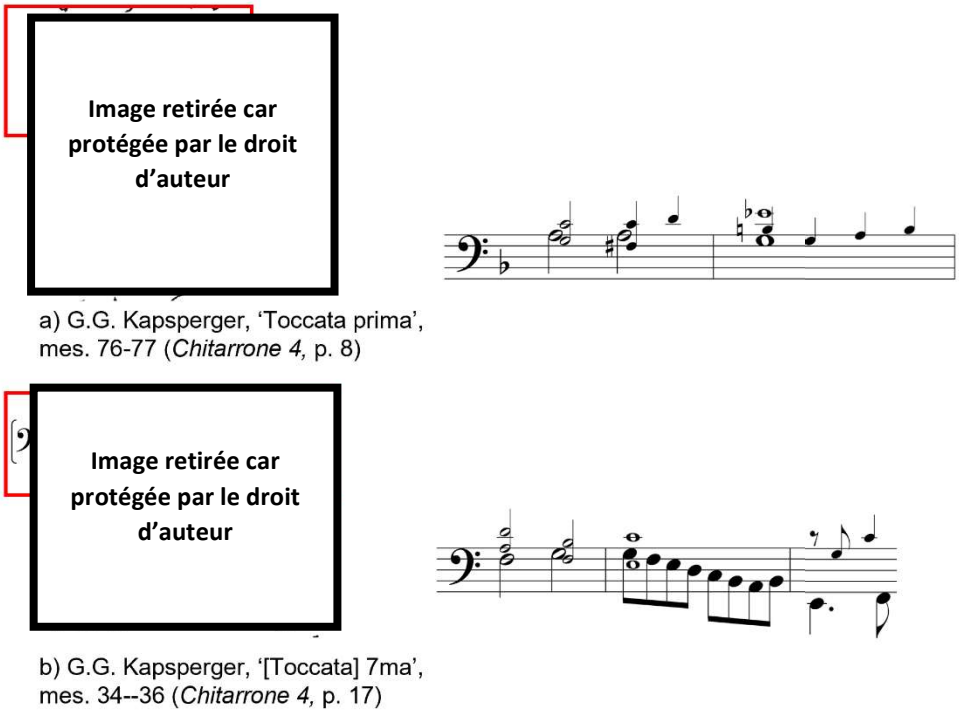


Figure 4.20

Les caractéristiques restent similaires à celles que nous avons décrites jusqu'à présent. Nous nous limiterons donc à commenter la 'Passaccaglia' en *la* mineur. Au contraire de l'usage habituel, où les œuvres sont ressemblées par genre et numérotées individuellement[96], cette pièce fait partie d'un ensemble de passacailles, regroupées sous un seul titre pour tout l'ensemble (*Passacaglia*). Cette disposition laisse croire au premier abord qu'il s'agit d'une seule œuvre avec de nombreuses variations. Un regard plus attentif permet de comprendre que chaque passacaille est en réalité issue d'un même modèle copié à l'identique[97] mais transposé dans plusieurs tonalités, ce qui pourrait expliquer l'utilisation d'un seul titre pour tout l'ensemble.

Chaque passacaille est précédée par quelques mesures écrites en clé de *fa*, donnant le modèle dans la tonalité concernée (figures 4.21a et 4.21c), suivi des variations écrites en tablature. Cette disposition nous offre l'opportunité de comparer la tablature non seulement avec son modèle, mais également avec d'autres groupes de variations. Le tout premier accord de la passacaille en *la* mineur est très surprenant (figure 4.21d). Ici, c'est le thème qui commence avec un accord renversé à trois voix, dès le tout premier accord ; puis, au lieu de passer rapidement à une autre harmonie ou de renforcer la basse fonctionnelle, les accords suivants,

[95] Voir par exemple la 'Canzona 1a', mes. 83-87 ; voir également les 'Balli' et les 'Gagliarda'. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Rome, 1640, p. 25, 41-42.

[96] Les préludes, toccatas, et d'autres genres musicaux sont souvent regroupés et numérotés. C'est d'ailleurs le cas des préludes, toccatas et *canzone* de ce même livre.

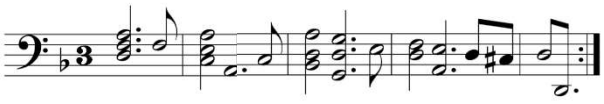
[97] Seul le modèle est identique, chaque *passacagglia* est développée différemment selon la tonalité.

toujours à trois voix, insistent sur la note renversée. Le paroxysme arrive à la troisième mesure avec l'accord de *fa* 7/3, où la dissonance frotte contre la basse mais, au lieu d'être au-dessus, se trouve en-dessous de celle-ci. La netteté donnée par le pouce sur la note *fa* de la basse et le très expressif intervalle de seconde (au lieu de la septième théorique) crée une contradiction entre ces deux informations acoustiques. D'un côté, le rapport hiérarchique d'intensité entre la basse et sa réalisation est préservé ; de l'autre, le renversement est tout autant mis en valeur, créant une forte ambivalence pour la perception. Il s'agit probablement de l'un des plus beaux exemples où l'ambiguïté sonore est poussée à l'extrême.

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

a) G.G. Kapsperger, 'Passacaglia' [en *ré* mineur], Modèle (*Chitarrone 4,* p. 32)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

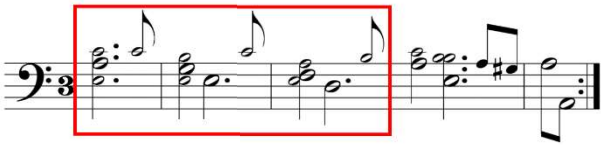


b) G.G. Kapsperger, 'Passacaglia' [en *ré* mineur], première variation (*Chitarrone 4,* p. 32)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

c) G.G. Kapsperger, 'Passacaglia' [en *la* mineur], Modèle (*Chitarrone 4,* p. 34)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



d) G.G. Kapsperger, 'Passacaglia' [en *la* mineur], première variation (*Chitarrone 4,* p. 34)

Figure 4.21

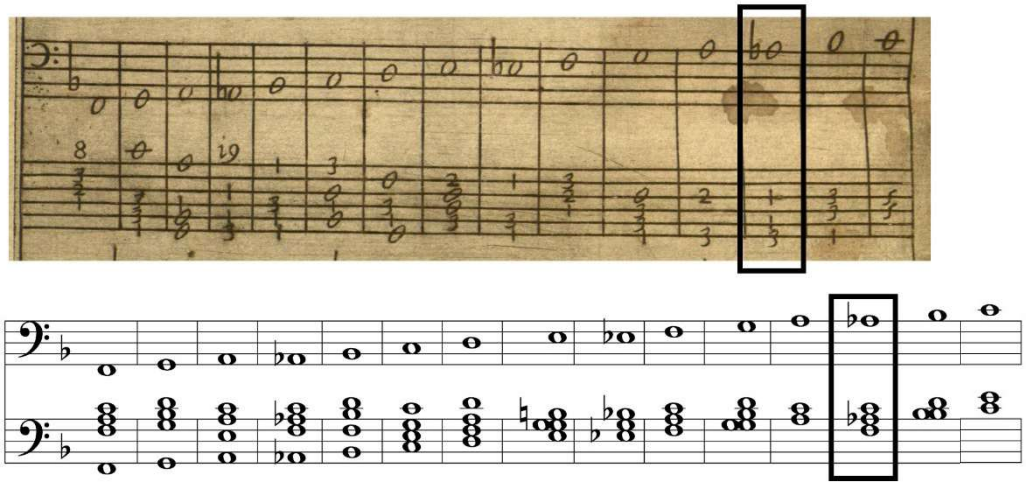
4.3.5 La *Tavola per sonare il Chitarone Sopra il Basso* et un manuscrit autographe

Outre l'usage des inversions dans les œuvres de Kapsperger, le tableau d'accords destinés à la basse continue qui se trouve dans le troisième livre pour chitarrone (*Tavola per sonare il Chitarone* [sic] *Sopra il Basso*)[98] est à mentionner également. Les accords utilisés dans ce tableau correspondent effectivement aux positions couramment employées par Kapsperger, non seulement dans ses tablatures pour accompagnement, mais aussi dans ses tablatures solistes. Cependant, Kapsperger se montre plus soigneux dans l'écriture des accords de ce tableau que dans certains passages de ses œuvres. C'est le cas du *sol*# 6 qu'il présente systématiquement à deux voix pour éviter le renversement. Idem pour le *si*♭, qui apparaît soit à deux voix soit à trois voix, mais sans le deuxième chœur. Pour le *la*♭ 6, en revanche, les

[98] G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 46-48.

positions employées sont inconstantes : parfois la position n'a que deux voix pour éviter le renversement[99], mais il arrive aussi que la sixte soit plus grave que la basse[100] (figure 4.22).

Le tableau qui précède la *Tavole per sonare il Chitarone Sopra il Basso* montre les équivalences entre la notation sur une portée et la notation en tablature italienne et française. Dans ce tableau (*Tavola per intavolare sopra il Chitarone alla Italiana et alla Francese*)[101], Kapsperger signalait qu'il faut faire attention à ce que les parties supérieures ne se retrouvent pas sous la basse ; à cette fin, dit Kapsperger, l'octaviation des basses est occasionnellement admise[102]. Avec cette indication, il souligne l'une des principales difficultés du chitarrone et il indique que l'interprète doit en tenir compte.



G.G. Kapsperger, *Tavola per sonare il Chitarone Sopra il Basso*, 3e système (*Chitarrone 3*, p. 46)

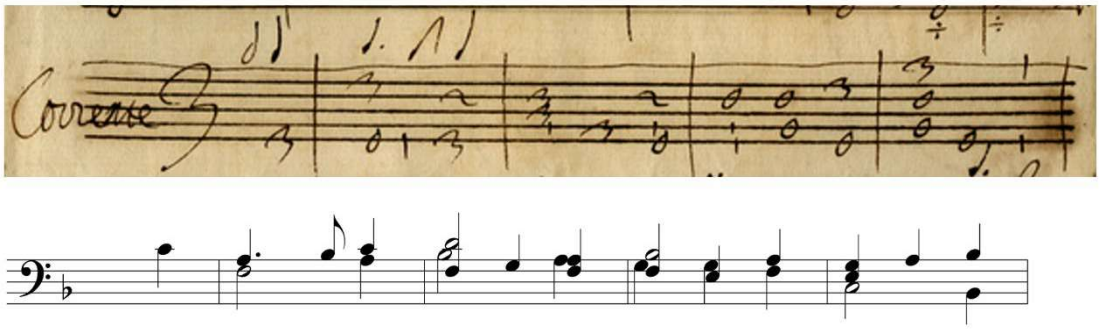
Figure 4.22

L'opposition apparemment paradoxale entre son écriture et ces recommandations pourraient en fait éclairer davantage son approche. Tout d'abord il donne un conseil très efficace et facile à mettre en pratique au théorbe : l'octaviation des basses permet d'enlever automatiquement tous les problèmes d'accords renversés. Ensuite, dans les exemples hors contexte, et probablement dans un but pédagogique, il se montre davantage méticuleux pour le renversement des voix. Mais le tableau d'accords révèle aussi un autre aspect de sa musique : tout en prenant en compte les problèmes d'inversions, il n'en fait pas l'obsession ultime de l'écriture pour chitarrone. Les négligences que l'on trouve dans ses œuvres ne seraient donc pas à prendre comme un manque d'attention mais plutôt comme un manque d'intérêt à suivre strictement des règles qui ne sont pas toujours adaptées à l'instrument.

[99] Par exemple à la première ligne de la page 47.
[100] P. 46, antépénultième mesure de la troisième ligne.
[101] G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 44-45.
[102] *Ibid.*, p. 45. Pour une discussion à ce sujet, voir Franco Pavan, « La memoria della carta. Storia incompleta del Libro Terzo d'Intavolatura di Chitarone di Gio: Girolamo Kapsperger » dans G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Bologne, Arnaldo Forni, 2009), Rome, Michele Privii, 1626, p. 17.

À la lumière de ses œuvres, le renversement du *la*♭ 6 dans la *Tavola per sonare il Chitarone Sopra il Basso* (figure 4.22) ne doit pas être pris comme une erreur[103], mais plutôt comme une indifférence révélatrice : pour Kapsperger, il faudrait tenir compte des renversements, mais c'est la suggestion d'une réalisation idéale et hors contexte, sans que cela devienne pour autant une règle stricte qui s'appliquerait aveuglément au détriment du geste instrumental. Même si l'on décèle localement des stratégies pour éviter le renversement, cela ne constitue certainement pas sa principale préoccupation. L'usage non systématique des positions qui évitent les renversements montre qu'il est plus intéressé par les effets dramatiques produits par les gestes instrumentaux que par une polyphonie rigoureusement correcte du point de vue théorique.

Signalons aussi une 'Corrente' pour théorbe de Kapsperger, récemment découverte dans les archives Albani[104]. Cette *corrente* a été identifiée comme une pièce autographe du compositeur[105] et fait partie d'un ensemble de pièces destinées au chitarrone[106]. À l'évidence, Kapsperger ne se prive pas d'utiliser dans ce manuscrit des positions où la note la plus grave ne correspond pas à la basse de l'accord, ainsi que nous pouvons le constater dans la tablature (figure 4.23)[107].



G.G. Kapsperger, 'Corrente', mes. 1-4
(*Albani, 1.09.271.03*)

Figure 4.23

[103] Nous sommes donc en désaccord avec Kitsos sur ce point. T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 86.
[104] *Archivio Albani,* 1.09.271.03 et 1.09.271.04.
[105] Franco Pavan, « L'archivio dei suoni: le intavolature per liuto, chitarrone, cetra e chitarrino della collezione Albani » dans *Studia Oliveriana. Quarta serie*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2019, vol.V-VI, p. 177.
[106] *Ibid.*, p. 176. La technique de campanela, trait indiscutablement propre au théorbe, est utilisée intensément dans les partitas à la 'Romanesca' qui précédent cette *corrente* (voir notamment les documents 1.09.271.02 et 1.09.271.03 de la collection Albani). Pour une reproduction fac-similé et une transcription de ces pièces, voir *Ibid.*, p. 211-225.
[107] À noter que la transcription de Pavan est différente de celle que nous proposons ici. Chez Pavan, l'accord de la mesure 2 (*si*♭ majeur, renversé) est remplacé par un accord de *sol* mineur. F. Pavan, « L'archivio », art cit, p. 225.

4.4 *Il piu perfetto istrumento* : remarques finales sur le renversement d'accords au chitarrone

Face aux problèmes d'inversions, l'approche peut varier selon les sources. On ne trouve aucun effort pour éviter les inversions dans les manuscrits professionnels *Modena B* , *Paris 30* et *New York 93-2*. C'est la même approche dans certaines cadences de *Modena G239*, où il peut arriver que l'accord final soit renversé (cf. annexe 4g). Aussi bien dans la publication pour théorbe de Melii que dans celles bien plus tardives de Pittoni, ces renversements sont naturellement acceptés et utilisés. Dans toutes ces sources, les inversions sont simplement considérées comme faisant partie de l'écriture typique de l'instrument et elles ne font pas toujours l'objet d'un traitement particulier.

Torelli observe que Melii ne se soucie pas toujours de l'accord rentrant du théorbe dans les danses du cinquième livre, ce qui pourrait aussi indiquer une plus grande tolérance envers les renversements dans ce type de répertoire[108]. Toutefois, il est difficile d'en tirer des conclusions à partir de l'œuvre de Melii ; ses œuvres pour théorbe, constituées surtout de danses, et les quelques caprices contenus dans le cinquième livre, ne permettent pas d'établir s'il y a un traitement différent selon le type de répertoire. D'ailleurs, deux des quatre *capricci* contiennent des passages mélodiques qui ne tiennent pas compte de l'accord rentrant, ce qui pourrait signifier que Melii ne se soucie tout simplement pas des renversements, quel que soit le répertoire abordé. Chez Kapsperger, les renversements harmoniques sont statistiquement plus nombreux dans les formes à variation, mais il reste difficile d'établir une relation de cause à effet.

Parmi les trois grands théorbistes italiens du 17e siècle, Castaldi se montre le plus sensible aux renversements et il est celui qui essaie de les éviter le plus méticuleusement. Chez Piccinini, l'utilisation fréquente des cordes graves réduit considérablement les inversions ; on en trouve cependant un bon nombre et certaines de ses œuvres explorent intentionnellement les croisements ; ainsi, au lieu de refuser le problème des inversions, il exploite certaines de ses possibilités.

Chez Kapsperger, il n'y a pas une seule stratégie utilisée uniformément : parfois il semble vouloir éviter les inversions, parfois il ne semble simplement pas concerné. Dans ses tablatures destinées à l'accompagnement de la voix, seules les inversions 6/4 sont évitées - bien qu'elles ne soient pas totalement absentes - mais les problèmes avec les accords de sixte ne le sont pas (ces derniers deviendront des accords 5/3 dûs aux cordes avalées). Parmi ses publications solistes, le troisième livre est celui qui contient le moins de renversements, avec quelques cas seulement. Il faut remarquer cependant que c'est également le livre qui contient quantitativement le moins de pièces.

Tout au long des œuvres instrumentales du *Tedesco* on trouve plusieurs approches : souvent, les basses fonctionnelles correspondent à la note jouée par le pouce. Il arrive parfois que la basse corresponde à la note la plus grave, même si cette note est jouée « à l'intérieur » de la position. Cependant, notons que dans ce cas, il s'agit des accords de passage, écrits le plus

[108] Francesca Torelli, « [Préface] » dans *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, fac-similé, Florence, SPES, 1999, p. [V] (note 22).

souvent en valeurs rapides et cela n'arrive jamais pour l'accord de début ou de fin. C'est la preuve que cette dernière option était considérée par Kapsperger comme trop instable.

Il est difficile de déterminer si les sauts d'octave qui accompagnent souvent les accords renversés cherchent à renforcer la basse fonctionnelle ou s'il s'agit simplement d'un trait stylistique sans lien de causalité avec les inversions. On trouve en effet ce type des sauts sur des accords qui ne sont pas concernés par le renversement. Néanmoins, sa recommandation d'octavier les basses[109] suggère que ces sauts seraient en effet une réponse créative au problème des renversements d'accords, en se servant d'un élément de style pour enrichir le profil mélodique de la basse en la soulignant au passage, le tout en restituant le rapport des hauteurs dans un deuxième temps.

Ces stratégies montrent que Kapsperger n'était pas indifférent aux problèmes d'inversions. Il est intéressant de souligner qu'il privilégiait l'enseignement de la basse-continue sur le théorbe plutôt qu'à la guitare. Les raisons de ce choix sont données par Kapsperger lui-même : la guitare est un instrument « imparfait » (certainement en raison de la difficulté à respecter la ligne de basse), tandis que le théorbe est un instrument *perfettissimo*. Ces propos nous sont parvenus à travers l'un de ses interlocuteurs de l'époque[110]. Dans une lettre de sa propre main, Kapsperger donne plus de précisions :

> J'avais déjà compris que, pour vous servir pleinement, l'enseignement ordinaire ne suffirait pas, et c'est pourquoi le petit castrat et moi sommes passés à l'enseignement trois fois par jour, le matin, après le repas et le soir jusqu'à pratiquement la quatrième heure de la nuit, avec toute l'ardeur possible. On insiste beaucoup pour chanter avec assurance et pour chanter avec grâce, ce qui n'est pas aussi facile que ces maîtres peuvent le penser ; nous sommes en train de jouer du clavecin avec toutes les basses. **Et du théorbe, auquel on n'accorde pas l'importance qu'il mérite, puisque c'est l'instrument le plus parfait et le plus apte de tous les autres pour le chant**, et cela à cause de ceux qui n'en ont pas la connaissance : comme du contrepoint, ou composition, sans lequel il serait impossible d'arriver à aucune perfection.[111] (C'est nous qui soulignons).

Cela nous mène à une question fondamentale. Octavier les basses est une méthode très simple qui aurait permis d'éviter tous les renversements au théorbe. Pourquoi alors cette solution n'était-elle pas utilisée systématiquement dans les sources ? Nous pouvons établir un premier élément de réponse à partir des aspects organologiques. Les théorbistes d'aujourd'hui que nous sommes, avons l'habitude de tout simplement octavier la basse vers les graves[112], ce qui est pourtant irréalisable (dans des cas très précis mais très courants) sur

[109] G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 45. Cf. ci-dessus chapitre 4.3.5.

[110] Lettre de Giovanni Jacopo Comandi à Francesco Lanfreducci, du 5 septembre 1647, citée dans Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 369.

[111] « *Di già conoscevo che per compitamente servirla, non bastava l'insegnamento ordinario, e perciò si siamo messi il Castratino, et io al studio di tre volte il giorno, la mattina, il dopo desinare, e la sera sino quasi le quattro hore di notte con tutto il fervore possibile. Si preme gagliardamente nel cantar sicuro; e nel cantar con gratia, quale non è cosa si facile come forsi si credono questi Maestri; Siamo nel suono del Cimbalo con ogni fondamento. Et della Tiorba, della Quale non ne è fatto quel conto che si deve, per essere il più Perfetto, et idoneo istrumento de tutti gl'altri per il Cantare, et questo nasce da quelli che non ne hanno cognitione: Si come nel Contrapunto, overo compositione senza la quale saria impossibile arrivare ad alcuna perfettione*. » Lettre de G.G. Kapsperger à Francesco Lanfreducci, du 14 décembre 1647, citée dans *Ibid.*, p. 399-400.

[112] Voir le répertoire d'accords au théorbe proposé par N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 177-194. Les exemples montrent une tendance à octavier autant que possible les basses (*Ibid.*, p. 183-184.) North montre quelques cas d'accords de *la* (majeur et mineur) et un cas de *sol*# 6 où la basse est jouée à l'octave aigüe, c'est à

un instrument ayant seulement six chœurs dans le petit jeu et dépourvu des chœurs chromatiques[113]. De ce fait, de nos jours nous ne sommes pas confrontés à cette problématique, pourtant intrinsèque à la facture historique de l'instrument. Le cas du *sol*# 6 est particulièrement illustratif : si l'on veut rester dans les premières cases de l'instrument (et des nombreuses sources dépassent rarement la cinquième case) il est tout simplement impossible d'avoir un accord complet sans renverser l'harmonie[114]. À trois voix, la sixte sonnera plus grave que la basse réelle de l'accord ; au lieu du premier renversement, la transcription des hauteurs montrera un accord de *mi* majeur à l'état fondamental (cf. figure 4.19b).

Pour éviter le renversement, une possibilité consiste à jouer l'accord complet dans le haut du manche, comme pour certains exemples de *New York 93-2* ou de la *Tavola per sonare il Chitarrone sopra il Basso* de Kapsperger. Si cette stratégie peut très bien fonctionner pour des passages spécifiques, faire des sauts incessants et systématiques entre le haut et le bas du manche produira plus de problèmes que de solutions. Une autre option est de renoncer à jouer l'accord complet. Tendanciellement, les accords que l'on trouve dans la *Tavola* de Kapsperger sont plus denses dans les graves ; lorsque la basse monte dans les aigus, elle est souvent réalisée tout simplement avec la tierce. Le problème avec ces exemples est qu'ils montrent une réalisation théorique hors contexte, sans lien avec les effets rhétoriques que l'on devra rechercher, selon les cas, en conditions réelles. Dans de nombreuses situations, un accord à deux notes sera tout simplement insuffisant.

Une autre possibilité développée par Kapsperger est l'inclusion des basses chromatiques dans son théorbe à 19 chœurs (annexe 10). Ces expérimentations répondent probablement à des problèmes mélodiques dans la ligne de la basse[115] mais elles donnent également une solution aux renversements harmoniques. Toutefois, en dehors des publications de Kapsperger et du manuscrit *Modena B*, nous ne connaissons pas d'autres tablatures d'époque utilisant plus de 14 chœurs. Observons que lorsque Kapsperger utilise dans ses tablatures les chœurs chromatiques, ils sont le plus souvent doublés à l'octave supérieure, sur le petit jeu[116]. De ce

dire au quatrième chœur (*Ibid.*, p. 179 et 186, respectivement.) Pour ces cas, il évite soigneusement les renversements ; pour l'accord de *sol*# 6, cela se traduit par une position dans le haut du manche. North signale d'ailleurs ne pas y inclure les accords produisant des renversements et renvoie aux positions du luth pour ceux qui désireraient les inclure (*Ibid.*, p. 177.) Si ces choix sont tout à fait valides pour une méthode à visée didactique, ils peuvent donner la fausse impression que les accords renversés étaient évités dans les sources.

[113] À ce sujet, voir les importantes remarques de Michael Lowe, « In Defence of Real Lutes and Theorbos - Why History Matters » dans Peter Kiraly (ed.), *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Frankfurt/M, Deutsche Lautengesellschaft, 2019, vol.13, p. 90-91, 97-98.

[114] Il est significatif que la plupart des exemples donnés par North impliquant un *sol*# ou *la*♭ à la basse ne sont réalisables que sur les instruments modernes qu'on utilise aujourd'hui, c'est-à-dire avec sept chœurs au petit jeu. N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 186, 188 (ex. f), 189 (ex. j, l), 190 (ex. n), 191 (ex. b).

[115] Cf. ci-dessus chapitre 2. Desjardins a décrit également la difficulté de jouer certaines lignes de basse qui impliquent le *fa*#[1]. Daniel Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni a note... de la New York Public Library : un traité majeur pour l'apprentissage de la basse continue au théorbe.*, Thesis, University of Ottawa, Ottawa, 1999, p. 105-106.

[116] C'est-à-dire sur la touche.

fait, certaines positions employées pour les accords de sixte sont inattendues et l'on peut s'interroger sur intérêt d'un tel doublement[117].

Nous pouvons suggérer que ces positions ne sont pas prévues pour être interprétées à la lettre, mais que Kapsperger - conscient du fait que le théorbe à 19 chœurs est peu répandu - offre une alternative à ceux qui ne possèderaient pas un tel instrument. Pour soutenir cette hypothèse nous pouvons citer les exemples des annexes 10o à 10r, où les doublements de la basse - parfois sur une octave à vide - semblent tout simplement inutiles. Observons également que dans certains cas où le chœur chromatique aurait pourtant été nécessaire, Kapsperger propose directement une version sans la basse chromatique du grand jeu (cf. annexe 10s). Si notre hypothèse est correcte, ce protocole de notation synthétise en réalité deux manières d'effectuer un accord, selon l'instrument à disposition ; dans ce cas, les versions alternatives de l'accord de *sol#* 6 (annexes 10a à 10h) produiront en réalité un renversement sur un théorbe conventionnel. Desjardins fait une lecture similaire du manuscrit *New York 93-2* : en observant le doublement à l'octave grave de certains accords, il suggère que le théorbiste avait en réalité le choix de jouer l'une ou l'autre basse[118].

Pour un théorbiste confronté sans cesse à des accords de sixte qui ne peuvent pas être octaviés dans les graves, mis à part dans des contextes musicaux spécifiques, il est normal qu'il préfère rester dans les premières cases, qui constituent non seulement la région la plus confortable de l'instrument, mais aussi celle où le théorbe donnera le plus de soutien sur le plan sonore. Le manuscrit *New York 93-2* illustre parfaitement cette situation, en proposant à la fois des positions dans le haut ou dans le bas du manche, en dépit des renversements (annexes 12d à 12h). Malgré les exemples « diplomatiques » que l'on trouve dans la *Tavola per sonare il Chitarrone sopra il Basso,* Kapsperger n'hésite pas à utiliser les accords de sixte au complet dans ses œuvres.

Si la disposition des cordes sur un instrument historique entraîne des conséquences sur la manière de jouer, ces considérations ne sauraient suffire pour justifier la totalité des renversements. En effet, l'absence de graves chromatiques ne concerne qu'une partie des accords renversés. Même sur un instrument à six chœurs sur le petit jeu, il serait très facile d'éviter la plupart des renversements en octaviant la basse. On pourrait considérer que l'utilisation des accords à trois voix (en évitant le deuxième chœur) témoigne de l'intérêt pour l'exploration d'autres alternatives ; dans ce cas, pourquoi alors Kapsperger, Piccinini et d'autres théorbistes d'époque ont-ils *refusé* d'octavier systématiquement les basses, comme on le fait aujourd'hui ? Une réponse possible réside dans les différents timbres des registres. Jouer tout systématiquement dans les graves réduit substantiellement la possibilité de contrastes[119]. Il faut également remarquer que le registre medium du théorbe met particulièrement en valeur les motifs mélodiques de la basse et favorise les traits les plus

[117] Nous remercions Victor Coelho pour les échanges que nous avons eus à ce sujet.

[118] D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.*, p. 59.

[119] Peter Croton passe en revue et commente une série de citations d'époque témoignant de l'intérêt envers les outils rhétoriques et la recherche d'expressivité dans l'interprétation. À travers ces textes, certains directement en rapport avec le luth (au sens générique du terme), il est possible de remarquer l'intérêt particulier donné aux moyens de contrastes. Cf. « Rhetoric as the guiding principle of musical performance : the transition from *prima prattica* to *seconda prattica* » dans P. Croton, *Performing baroque music on the lute & theorbo*, *op. cit.*, p. 23-47.

virtuoses. Selon les contextes, les notes jouées au quatrième et cinquième chœur peuvent être parfois plus expressives que leurs contreparties dans les graves. Les différentes stratégies analysées reflètent la recherche d'alternatives sans renoncer pour autant à ce registre que Kapsperger semble affectionner tout particulièrement. Jouer les accords à deux ou trois voix n'est pas une solution qui puisse s'adapter systématiquement à toutes les situations[120]. Il n'est donc pas étonnant qu'en de nombreuses occasions, le *Tedesco* choisisse de jouer la basse sur le quatrième chœur, avec des accords complets, en dépit des renversements occasionnés.

Signalons également que l'écriture de Kapsperger n'est pas toujours verticale mais profite au maximum des possibilités données par le chitarrone, comme les effets virtuoses de *strascini* et de *campanela*. Dans de nombreux passages, il est parfois difficile d'établir les frontières entre une polyphonie à deux voix et un trait mélodique à une voix. Les mouvements des basses sont souvent riches aussi bien rythmiquement que mélodiquement, dépassant le cadre d'un traitement purement harmonique. Pour un grand nombre de passages, une analyse des renversements est tout simplement inutile car l'accent est mis avant tout sur la recherche des effets. Souvent, les harmonies théoriques (d'après la basse-chiffrée qui accompagne les tablatures du troisième et quatrième livre) sont éclatées en bribes d'arpèges, diminutions, *strascini* et d'autres gestes instrumentaux.

L'idée que Kapsperger serait particulièrement négligent par rapport à ses contemporains semble s'appuyer sur les œuvres de Castaldi, en les prenant comme le modèle à suivre ; or, l'attention que porte ce dernier aux inversions semble plutôt être l'exception et non pas la norme. Certes, Kapsperger est bien plus permissif que Castaldi ; néanmoins, les stratégies du *Tedesco* sont particulièrement inventives et le rôle mélodique des voix est également très développé. Une ambivalence entoure souvent ses inversions. Tout comme Piccinini, Kapsperger explore certains effets rendus possibles grâce à l'accord particulier de l'instrument. Plus que quiconque, il joue avec l'ambiguïté sonore produite au moment de la mise en acte. Il n'est pas anodin que dans la dédicace du premier livre de Kapsperger, Giacomo Antonio Pfender loue « la grâce [*vaghezza*], et la nouveauté de ce genre de tablature, qui plaît tant au monde »[121].

À ce sujet, Ostuni écrit :

> Mais si « la grâce et la nouveauté de ce genre de tablature » constituent un élément substantiel de modernité, la recherche même de l'effet, la conception harmonique stabilisée, l'expressivité et la variété des idées musicales sont des traits distinctifs qui abondent dans la musique vocale de Kapsberger.[122]

[120] Il faut signaler que les accords à quatre notes permettent plus de volume sonore que ceux à trois voix ; ils favorisent également la technique d'arpège.

[121] « *La vagheza, et la novità di questa maniera d'intavolatura, che tanto al mondo piace […]* ». Dédicace de Giacomo Antonio Pfender *Al molto Ill. Sig Gio:Girolamo Kapsperger / fratello osservan.mo* dans G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 3.

[122] « *Ma se la 'vaghezza e la novità di questa maniera d'intavolatura' costituiscono un sostanziale elemento di modernità, la stessa ricerca dell'effetto, la concezione armonica stabilizzata, l'espressività e la varietà delle idee musicali sono tratti distintivi che abbondano nella musica vocale di Kapsberger.* » Pierluigi Ostuni, « Il chitarrone "col suono solo" e la sua destinazione "in seguitare queli che cantano": La riscoperta del Libro terzo d'intavolatura di chitarrone di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626) », *Rivista italiana di musicologia*, 1 janvier 2004, vol. 39, n° 2, p. 285.

Celui qui deviendra plus tard l'un de ses plus grands détracteurs, le théoricien Giovanni Battista Doni, reconnaissait en 1626 l'incroyable talent de Kapsperger, en le décrivant en ces termes : « sçavant homme en sa profession et qui ne manque pas d'érudition […]. Il joue aussi fort bien de la Tiorbe en laquelle il est estimé le premier maistre que nous ayons à Rome. »[123] La dichotomie entre le génie dont témoignent les contemporains de Kapsperger et la réception négative de son œuvre aujourd'hui touche aussi les compostions instrumentales du *Tedesco*. Dans le livret qui accompagne son enregistrement consacré aux œuvres du quatrième livre de chitarrone, Rolf Lislevand écrit :

> Nous sommes donc confrontés à une contradiction énigmatique : d'un côté la qualité douteuse des œuvres publiées dans les livres de théorbe de Kapsberger, de l'autre le témoignage des contemporains d'un grand musicien qui sut assimiler virtuosité et inventivité instrumentale avec un goût infaillible.
> À en juger de par ses œuvres, Kapsberger fut aussi mauvais compositeur qu'il était bon instrumentiste.[124]

Mais dans le cas de ses œuvres solistes, cette critique injustement persistante pourrait en réalité toucher à un aspect essentiel de la génialité du compositeur. Plus que celle de ses contemporains, son écriture pour chitarrone semble témoigner d'une maîtrise des aspects liés à l'interprétation mais qui sont invisibles sur le papier. En tant qu'interprète expérimenté, Kapsperger sait parfaitement quel est le résultat sonore qu'il va obtenir. Il est vrai qu'il essaie parfois d'éviter les accords renversés et qu'il recommande dans le troisième livre de veiller à ce qu'il n'y ait pas de croisements avec la basse. Mais tant ses œuvres que celles de Piccinini montrent que les croisements, bien maîtrisés, peuvent être source d'inspiration.

En outre, bien que dans certains cas il semble vouloir éviter les renversements, l'absence d'un traitement systématique montre que sa priorité n'est pas dans la conduite stricte des voix mais dans la créativité des lignes. À ce sujet, Franco Pavan écrit :

> Enfin, *la Tavola per sonare il Chitarone sopra il Basso* souligne une autre caractéristique du chitarrone en tant qu'instrument de basse continue : le désintérêt pour le maintien d'un nombre constant de voix. En effet, on peut répéter que les problèmes de cette nature découlent de l'accord particulier de l'instrument. Mais on peut aussi dire que grâce à son accord, le chitarrone a développé sa propre approche interprétative des « règles » du contrepoint, exaltant le timbre et la sonorité particulière de l'instrument plutôt que de démontrer un respect (parfois impossible) des règles conçues pour la musique vocale et les instruments à clavier.[125]

---

[123] Cornélis De Waard, *Correspondance du P. Marin Mersenne religieux Minime. I, 1617-1627*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945, p. 438. Pour une discussion plus approfondie de cette lettre, voir Victor Coelho, « G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New biographical data », *Journal of the Lute Society of America*, 1983, vol. 16, p. 120-121.

[124] Rolf Lislevand, « Libro quarto d'intavolatura di chitarone : Roma 1640 », livret de CD, p. 4, dans Rolf Lislevand, *Johannes Hieronymus Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di chitarone, Roma 1640*, CD, ASTREE Auvidis, E 8515, 1993. Il faut signaler que dans le passage cité, Lislevand fait surtout référence à des aspects formels dans l'œuvre de Kapsperger.

[125] « *Infine la Tavola per sonare il Chitarone sopra il Basso evidenzia un'altra delle caratteristiche dello strumento come realizzatore del continuo: il disinteresse nel mantenere un numero costante di voci. In effetti si può ribadire che i problemi di questo genere derivino dalla particolare accordatura dello strumento, ma si può anche affermare che proprio grazie a quest'ultima il chitarrone sviluppa un suo linguaggio interpretativo delle "regole" del contrappunto, andando ad esaltare il timbro e la sonorità particolare dello strumento piuttosto che il rispetto, a volte impossibile, di regole nate per la musica vocale e per lo strumento da tasto.* » F. Pavan, « La memoria della carta. Storia incompleta del Libro Terzo d'Intavolatura di Chitarone di Gio: Girolamo Kapsperger », art cit, p. 17.

Pavan pointe ici deux aspects caractéristiques de notre compositeur : on peut constater que les règles du contrepoint vocal ne sont pas respectées de manière systématique et qu'il y a une volonté de développer un langage instrumental propre au chitarrone. Le respect rigoureux des règles de la polyphonie peut signifier parfois sacrifier les meilleures conditions sonores de l'instrument. Ces remarques permettent également de mieux saisir l'engouement de ses contemporains pour ses œuvres : tandis que d'autres sources mineures subissent l'accord du chitarrone, Kapsperger est le premier à avoir su tirer profit des cordes avalées, créant des univers sonores impossibles à produire au luth.

CHAPITRE 5

Stratégies mélodiques et renversements

Dans le chapitre précédent nous avons analysé les renversements d'harmonie. Dans le présent chapitre, nous allons étudier les renversements mélodiques que l'on trouve dans les œuvres de Kapsperger. Cela exigera de considérer l'influence de la technique du luth dans l'élaboration d'un langage propre au chitarrone, de comprendre les difficultés provoquées par l'accord rentrant, ainsi que les solutions et stratégies mélodiques développées au théorbe. L'examen de ces stratégies est susceptible d'éclairer l'invention d'une des techniques phare des instruments à cordes avalées : la campanela.

Malgré l'existence de techniques adaptées à l'accord de l'instrument, on trouve des renversements mélodiques dans les diverses publications de Kapsperger. Toutefois, chez ce compositeur, les renversements semblent répondre d'une part à une maîtrise des illusions sonores et, d'autre part, à l'importance accordée au geste instrumental. Nous tâcherons de démontrer que, pour certains cas, les effets produits par ces gestes semblent plus importants que les hauteurs spécifiques résultantes.

Finalement, nous discuterons quelques extraits d'époque, témoignant de la nécessité de s'écarter des règles afin de produire certains effets spécifiques recherchés par les compositeurs du *stile moderno*. À travers ces extraits, nous chercherons à mettre en perspective les problèmes mélodiques rencontrés dans l'œuvre du *nobile alemano.*

5.1 Comme au luth

Tout en partageant certaines caractéristiques communes, le luth et le théorbe développent chacun une écriture mélodique qui exploite leurs différences. Au luth, il est naturel de trouver des passages parcourant les cordes dans l'ordre, du haut vers le bas de l'instrument ou vice-versa. Au théorbe, si l'on veut préserver un résultat mélodique équivalent, l'ordre des cordes sera bouleversé.

Il serait impossible de parler de stratégies mélodiques au chitarrone sans aborder la campanela, technique d'exécution caractéristique des instruments avec l'accord rentrant, tels que le théorbe ou la guitare baroque. Elle consiste à jouer les notes d'une gamme sur des cordes différentes ; les notes ainsi jouées ne sont pas étouffées par les notes suivantes mais continuent à résonner. L'effet produit peut évoquer celui de la harpe, ce qui explique le titre donné par Castaldi à son 'Arpesca gagliarda'[1], basée sur cette technique. Le terme *campanelas* (littéralement « petites cloches ») nous vient de Gaspar Sanz dans son *Instruction de musica sobre la guitarra española* de 1674[2]. Même si on ne trouve pas cette appellation dans les sources pour chitarrone du début du 17e siècle, elle constitue certainement l'une de ses techniques distinctives.

On pourrait s'attendre à trouver dans les sources pour théorbe les techniques exclusivement conçues pour cet instrument. De même, puisque les tablatures pour luth ne sont pas adaptées à l'accord rentrant[3], on pourrait supposer que l'on ne trouvera pas dans une source pour théorbe une écriture similaire à celle employée pour le luth. Tel semble être le raisonnement de la déclaration suivante : « ce que Rossi entendait par 'chitarrone' est défini par la tablature qu'il a écrite pour l'instrument »[4]. Malgré le bon sens qui semble guider cette affirmation, elle présuppose que l'écriture pour théorbe - telle qu'on la connaît aujourd'hui par les œuvres solistes plus tardives - serait apparue immédiatement dans sa version finale, avec des techniques emblématiques comme la campanela, les *strascini*[5] et les arpèges[6], le tout dès la première utilisation de l'instrument. En réalité, même dans des tablatures destinées au jeu soliste, on trouve des passages mélodiques écrits « comme sur un luth », c'est-à-dire, sans prendre en compte les cordes avalées de l'instrument ou bien sans profiter pleinement de la campanela ou d'autres possibilités du théorbe. Des techniques calquées sur celles du luth abondent dans la plupart des manuscrits et on en trouve de nombreuses traces dans les œuvres publiés par Piccinini, Castaldi et Kapsperger.

---

[1] Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie. SETNOFORELLEB TABEDUL*, Modène, presso l'autore medesimo, 1622, p. 54.

[2] Gaspar Sanz, *Instruccion De Musica Sobre La Guitarra Española; Y Metodo De Sus Primeros Rudimentos, Hasta Tañerla Con Destreza [...]*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, p. 1.

[3] Certains passages produiraient des conflits mélodiques s'ils étaient joués au théorbe

[4] « *What Rossi understood by 'chitarrone' is defined by the tablature he wrote for it (just as Beethoven's piano music reflects the preferred instrument of the moment).* » David Nutter, « Salomone Rossi's chitarrone madrigals » dans Paola Bessutti, Teresa Gialdroni et Rodolfo Baroncini (eds.), *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, Leo S. Olschki., Firenze, 1998, p. 226.

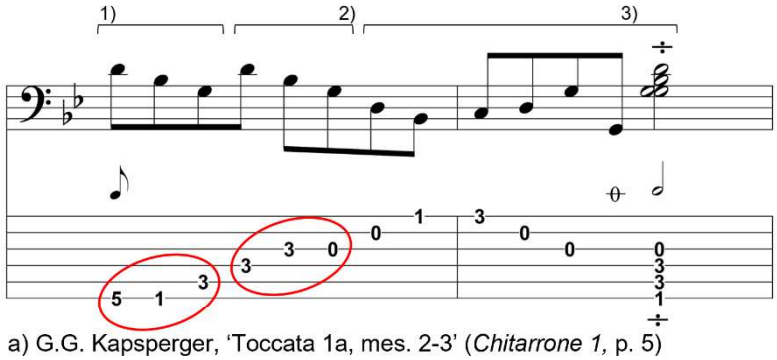
[5] Passages mélodiques liés. Cf. ci-dessus notre avertissement.

[6] La technique d'arpèges au théorbe sera développée au chapitre 8.

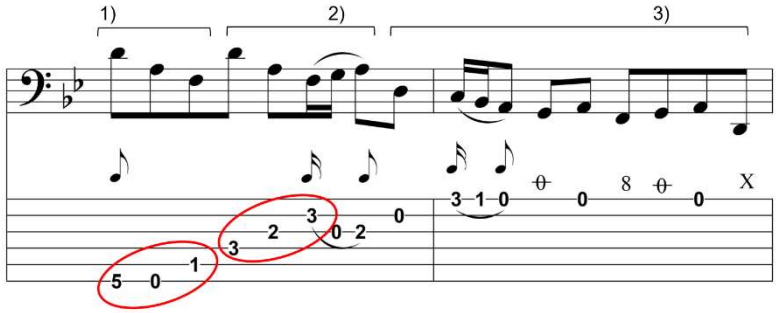
Certes, il est nécessaire d'analyser une tablature par elle-même ; mais il est tout aussi nécessaire de la confronter à d'autres tablatures présentant des problèmes similaires. Il est vrai que, localement, certains passages dans les œuvres pour chitarrone semblent fonctionner mieux sans l'accord rentrant ; pourtant, on ne peut pas attribuer un instrument différent à chaque passage d'une même œuvre. Dès lors, il paraît plus judicieux d'affirmer que certains passages sont sous l'influence évidente du luth, en dépit des octaviations produites.

Le premier livre pour chitarrone de Kapsperger abonde en passages qui semblent écrits plus pour un luth que pour un chitarrone. Inutile de chercher longtemps un tel passage : il suffit d'ouvrir ce premier livre à la toute première pièce, la 'Toccata 1a', et d'étudier les toutes premières mesures.

Sur la transcription, on peut observer dans les mesures 2 et 3 un arpège descendant (*ré-si*♭-*sol*) qui apparaît deux fois à l'identique, puis, une version développée à l'octave grave. La tablature, de son côté, montre que la deuxième occurrence de ce motif n'est pas une simple répétition du premier : en dépit des hauteurs résultantes à la même octave, les notes sont exécutées sur des emplacements différents (figure 5.1a, encerclé rouge). Ainsi, c'est seulement à travers la tablature qu'il sera possible de comprendre que l'idée sous-jacente correspond à un motif étalé en trois octaves ; en raison de l'accord de l'instrument, cet étalement conceptuel ne se matérialisera que dans une version à l'ambitus réduit, où les deux premiers motifs se trouveront dans la même tessiture. À peine plus loin (mes. 6-7), on retrouve ce procédé avec de « faux unissons » pour l'arpège *ré-la-fa* (figure 5.1b).



a) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a, mes. 2-3' (*Chitarrone 1*, p. 5)



b) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 6-7 (*Chitarrone 1*, p. 5)

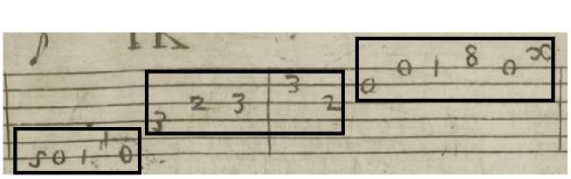
Figure 5.1

Quelques années plus tard, cette toccata fut recopiée dans le manuscrit pédagogique *Rome 4145*. Les deux premières pièces qui ouvrent ce recueil ne comportent pas de titre, mais correspondent à des œuvres issues du premier livre pour chitarrone de 1604 : 'Ruggiero' et la

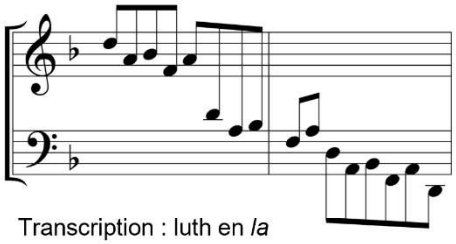
'Toccata prima'[7]. Dans *Rome 4145*, l'écriture manuscrite de ces deux pièces a été identifiée comme étant de la propre main de Kapsperger[8], qui les aurait notées entre 1627 et 1628[9]. Dans cette version il y a des modifications mineures[10] par rapport à celle de 1604, mais on retrouve les arpèges descendants de la toccata prima à l'identique. Ainsi, nous pouvons constater que plus de vingt ans après la publication de son premier livre, l'auteur ne cherche pas à corriger ces renversements ; au contraire, il confirme ce que l'on peut considérer comme une écriture idiomatique.

On retrouve ce type d'écriture dans d'autres sources telles que *Modena B* ou les publications de Castaldi (annexe 40). Comme on peut le voir, le dessin de l'arpège peut varier selon les tonalités[11], ce qui prouve que le lien commun de tous ces exemples n'est pas le contour mélodique résultant, mais plutôt une logique du geste de la main gauche. Au théorbe, ces passages correspondent à la manifestation concrète d'un archétype, l'arpège descendant, lequel n'est visible que sur la tablature et que nous avons souligné par une flèche rouge dans les exemples de l'annexe 40[12]. Ce « modèle idéal » est particulièrement évident lorsque l'on compare l'écriture pour théorbe avec des exemples analogues issus du répertoire pour luth (annexes 40e et 40h).

Les premières mesures de la 'Toccata 5ta' du *Libro primo d'intavolatura di Lauto* suivent le principe d'un arpège figuré étalé sur trois octaves (figure 5.2). Cette fois-ci, les positions utilisées retrouvent tout leur sens grâce à l'accord du luth. À remarquer que cet arpège est très similaire (avec quelques notes rajoutées) à celui de la toccata prima pour



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5a', mes. 2-3
(*Lauto 1*, p. 10)



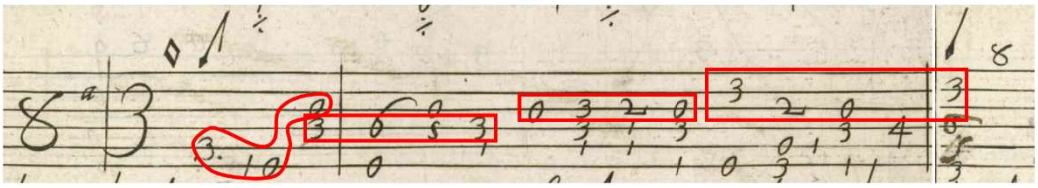
Transcription : luth en *la*

Figure 5.2

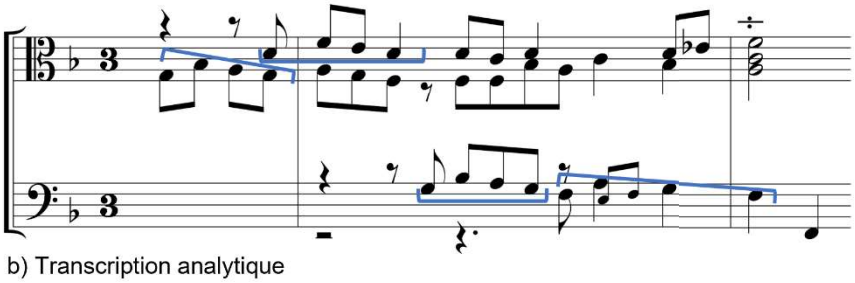
[7] Cette toccata se trouve dans une version incomplète aux folios 8r à 9r de *Rome 4145*.
[8] Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 145-147.
[9] Dans la page de garde du manuscrit est indiquée la date du 29 juin 1627 ; au folio 9v est indiquée la date du 11 août 1628, séparant les œuvres de Kapsperger (f.4r-9r) d'une nouvelle section écrite par une autre main (f.10r-13r). Pour les différentes écritures de ce manuscrit, nous suivons la description effectuée par Coelho (*Ibid.*)
[10] Les modifications concernent surtout des accords originalement à trois sons, qui deviennent à quatre sons (voir par exemple la troisième partita de 'Ruggiero', mes. 1, 4, 5 et la dernière mesure). Certains rythmes statiques dans la version de 1604 deviennent plus fluides avec l'ajout de notes de passage (voir par exemple le thème de 'Ruggiero', mes. 9-10 et 13. Il y a encore d'autres modifications mineures. À notre avis, ces différences sont liées par-dessus tout à l'interprétation et ne doivent pas être prises comme une révision de la pièce.
[11] Lors des arpèges en *la* mineur, la quatrième note continue le mouvement descendant et le renversement vers les aigus n'intervient qu'à la cinquième note (voir les annexes 40f et 40g).
[12] Rappelons que dans la tablature italienne, le mouvement mélodique descendant est représenté du bas vers le haut.

chitarrone (figure 5.1b) et les positions de la main gauche sont les mêmes dans les deux cas, bien qu'elles produisent des résultats différents sur ces deux instruments.

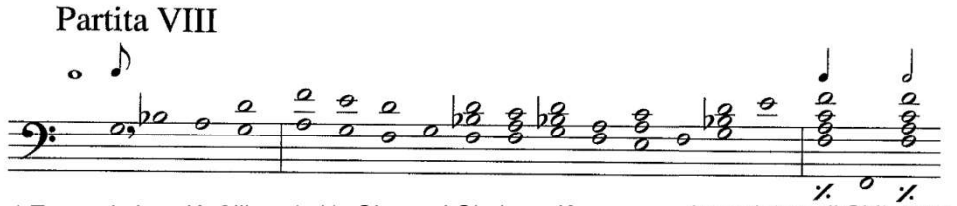
Il est évident qu'au théorbe ces arpèges reproduisent un geste en réalité plus adapté pour le luth. Pour autant, on ne saurait prétendre que Kapsperger, Castaldi et le compilateur de *Modena B* méconnaissaient l'accord de l'instrument ou bien, que ces tablatures seraient prévues pour un instrument sans cordes avalées. Il faudrait plutôt se rappeler que le théorbe reste un instrument de la famille des luths et que pour devenir un bon théorbiste on devait tout d'abord maîtriser le luth[13]. Ainsi, malgré les octaviations résultantes, il est tout à fait naturel de trouver au chitarrone des traces des gestes qui sont propres au luth, surtout dans l'étape d'exploration de l'instrument.



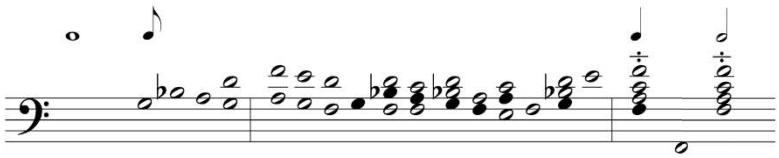
a) G.G. Kapsperger, '[Partita] 8a [Folia]', mes. 1-3
(*Chitarrone 1*, p. 31)



b) Transcription analytique



c) Transcription : K. Gilbert (ed.), *Giovanni Girolamo Kapsperger, Intavolatura di Chitarrone Libro Primo*, p. 34



d) Transcription littérale d'après Gilbert, basses fonctionnelles soulignées

Figure 5.3

[13] À ce sujet, on peut se référer aux témoignages d'époque sur la formation du jeune luthiste belge Philippe Vermeulen, qui s'est formé auprès de Kapsperger. Cf. Victor Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 123-124 ; Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 183-184.

L'influence du luth est manifeste également dans les entrées imitatives, jouées sur des cordes différentes même si le résultat sonore produira des motifs à la même hauteur. Considérons par exemple le début de la huitième partita de la 'Folia' du premier livre de chitarrone (figure 5.3a). Il y a quatre entrées successives mises en valeurs par des moyens différents : la première entrée est présentée sans contrechant. La deuxième entrée se distingue par sa tessiture aigüe. La troisième, par le fait qu'elle est réalisée sur l'un des extrêmes de la tablature (troisième passage signalé en rouge dans la figure 5.3a). Bien que cette troisième entrée se trouve à l'intérieur des accords (du point de vue des hauteurs), l'articulation du pouce permet une exécution très efficace avec un rendu sonore très clair. Finalement la quatrième entrée correspond à la basse théorique et elle est doublée à la tierce.

Les entrées en imitation sont facilement identifiables dans la tablature, mais beaucoup moins dans les transcriptions. Dans celle effectuée par Keneth Gilbert[14], on remarquera que la troisième et la quatrième entrées sont particulièrement difficiles à repérer car elles se trouvent noyées à l'intérieur des accords (figure 5.3c). Comme nous l'avons signalé au chapitre 4.2, chaque type de transcription répond à des besoins différents et la méthode de Gilbert est celle qui traduit le plus fidèlement la tablature. Tout comme pour les accords renversés, le fait de souligner la basse fonctionnelle jouée par le pouce permet de clarifier dans certains cas les passages polyphoniques. En nous basant sur la méthode de Gilbert, la figure 5.3d propose une transcription où cette information a été ajoutée.

L'annexe 13 montre d'autres exemples où les transcriptions contemporaines ne permettent pas de saisir la nature polyphonique du passage en question. Commentons rapidement l'extrait de la 'Canzone Prima' du quatrième livre pour chitarrone (mes. 62-63, annexe 13d). Dans la transcription analytique effectuée par Martin Lubenow (annexe 13f), l'entrée de la deuxième voix est claire sur le plan rythmique ; cependant, le contour mélodique de chaque voix se trouve complètement altéré. Au lieu des réponses polyphoniques, ce passage apparaît comme une mélodie accompagnée. Cela est dû au fait que les notes les plus aigües sont systématiquement représentées avec des hampes vers le haut, empêchant ainsi de voir le croisement de voix (annexe 13e)[15].

Pour certains cas précis, une transcription analytique peut s'avérer efficace[16]. Les entrées successives dans une des cadences de *Modena G239* sont reflétées de manière réussie dans la transcription effectuée par Tiziano Bagnati[17]. Néanmoins, cela est vrai seulement pour les entrées en *stretto* ; lorsque les entrées sont plus espacées, la transcription de Bagnati se montre inefficace pour transmettre l'idée musicale. À la différence de l'original écrit en

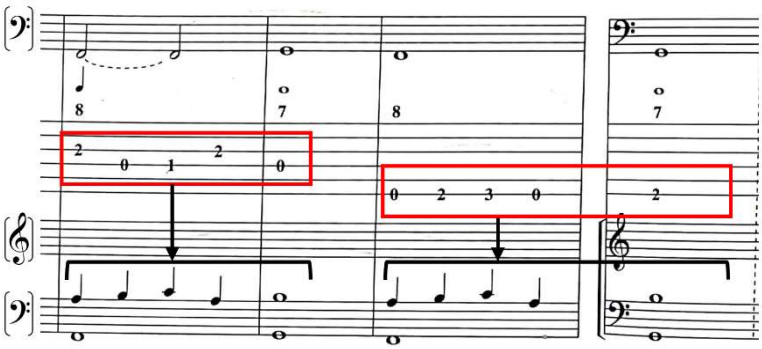
[14] Kenneth Gilbert (ed.), *Giovanni Girolamo Kapsperger : Intavolatura di chitarrone, libro primo (Venezia 1604) traslitterato per tastiera*, Seconda edizione., Bologna, UT Orpheus, 2001, p. 34. Gilbert rapporte que dans plusieurs exemplaires de la tablature originelle, le *mi♭* de la mesure 2 est corrigé à la main par un *mi* bécarre, cf. *Ibid.*, p. XVII.

[15] Dans l'annexe 13e nous avons gardé la disposition originale de Kapsperger, où la basse chiffrée se trouve au-dessus de la tablature. Dans la transcription de Lubenow, la portée d'en haut correspond à la tablature et celle d'en bas à la basse-chiffrée.

[16] Cependant, ce type de transcriptions présente d'autres inconvénients pour le chercheur (cf. chapitre 4.2).

[17] Tiziano Bagnati (ed.), *Cadenze e passaggi diversi intavolati per tiorba dal manoscritto Estense G 239 (sec. XVII)*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1995, p. 7 No. 27. Orig : *Modena G239*, cadence *ré-sol*, p. 106, lignes 2 et 3 (cinquième cadence de la page).

tablature, la transcription de la figure 5.4 peut donner l'impression qu'il s'agit tout simplement de la répétition à l'identique du même motif. Pour faire face à cette difficulté, Louw transcrit les différentes voix sur des portées différentes[18].



T. Bagnati (ed.), *Cadenze e passaggi diversi intavolati per Tiorba del manoscrito Estense G 239* , No. 61, mes. 4-7, p.15 [Orig.: *Modena G239*, p. 112]

Figure 5.4

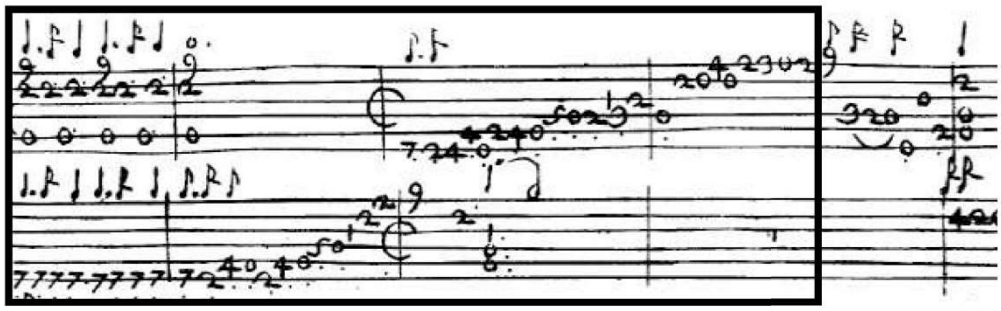
Écrire des unissons sur des cordes différentes n'est pas seulement une information pour l'interprète, le changement de corde favorise aussi un changement de couleur sonore. Dans ce sens, Louw considère cette écriture comme un jeu de timbres qui a dû charmer les auditeurs au 17e siècle[19]. Toutefois, il faut aussi souligner la forte influence du geste instrumental issu de la technique du luth, particulièrement visible dans les arpèges descendants irréguliers (annexe 40). Dans ces cas, les notes jouées sur des cordes différentes mais qui sonnent à la même tessiture peuvent s'expliquer par une logique du geste de la main gauche. De manière générale, le registre restreint du théorbe est moins propice aux passages polyphoniques que celui du luth[20] et le rapprochement de voix en imitation peut rendre les entrées peu perceptibles au théorbe ; de ce fait, Kapsperger ne reproduit pas toujours le modèle à l'identique dans ses œuvres tardives, mais se contente d'évoquer une entrée en imitation, ce qui est parfois plus efficace pour la perception[21].

Les similitudes avec l'écriture pour luth de certains passages peuvent parfois être trompeuses. Pour le passage encadré en noir dans la figure 5.5a, il serait très facile de se méprendre sur les instruments concernés par ce duo. L'utilisation répétée des aigus au premier chœur, allant jusqu'à la septième case, pourrait suggérer l'absence de cordes avalées. Il s'agit en effet d'un geste complètement naturel au luth qui, au premier abord, n'aurait pas de justification au théorbe[22]. Ensuite, la tablature du dessous effectue un long arpège descendant tandis que la tablature du dessus répond avec un long trait mélodique, descendant lui aussi. Dans les deux

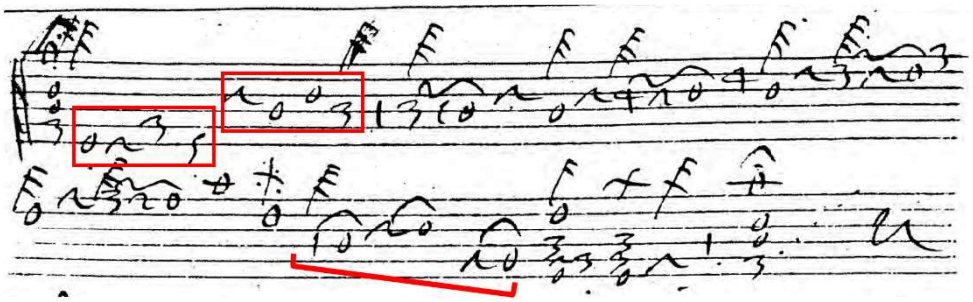
[18] Cf. l'extrait de la 'Toccata XII' de Piccinini, transcrit par Zirk Walter Eon Louw, *The toccatas in the Italian lute and theorbo repertoires of the early seventeenth century: a contribution to the history of instrumental music in the beginning of the Baroque*, Thesis, Stellenbosch : Stellenbosch University, 2019, p. 324.
[19] *Ibid.*
[20] Cf. *Ibid.*, p. 60-62, 323.
[21] Cf. *Ibid.*, p. 401-406.
[22] En réalité, et contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, le premier chœur est fréquemment employé pour jouer les aigus au théorbe. Ce type d'écriture est discuté au chapitre 5.2.1.

cas, le geste commence au premier chœur, continuant en ordre jusqu'au sixième chœur, à la manière d'un luth.

Pourtant, cet extrait est issu du *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino* de Castaldi, où les deux instruments utilisent les cordes avalées[23]. Pris isolément, ce type de passage pourrait mener à la conclusion erronée qu'il s'agit de tablatures pour luth. Pour d'autres passages, les éléments d'écriture rendent évidente l'utilisation de cordes avalées. Ainsi, à la fin de la mesure 40 du 'Capriccio di battaglia a due stromenti' (figure 5.5a, en dehors du cadre noir) il y a une gamme utilisant la technique de campanela, technique qui n'est possible qu'avec l'accord rentrant. On rencontre un cas analogue dans un court prélude du manuscrit *Berkeley 757*, où l'on trouve des entrées en imitation écrites comme au luth, mais également une gamme descendante qui ne peut être effectuée que sur un chitarrone (figure 5.5b).



a) B. Castaldi, 'Capriccio di battaglia a due stromenti', mes.38-42 (*Capricci*, p. 5)



b) [Sans titre] (*Berkeley 757*, f. 37v)

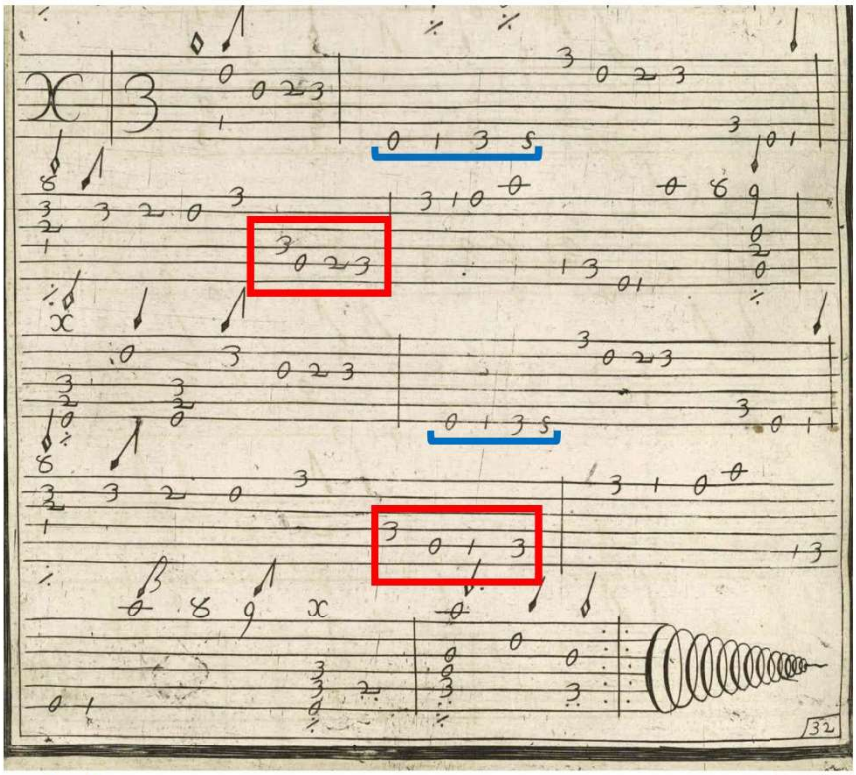
Figure 5.5

Jusqu'ici, tous les exemples mentionnés montrent des situations locales à l'intérieur d'un morceau. Toutefois, il est aussi possible qu'une pièce entière, ou toute une variation soient concernées par ce type d'écriture. Tel est le cas de la première toccata qui ouvre le manuscrit pour théorbe *Paris 30*. Certes, on y trouve les signes d'arpège et des liaisons typiques du chitarrone, mais il est aussi possible de trouver ces signes dans les sources pour luth[24]. En revanche, on remarquera que les trois dernières mesures sont définitivement écrites à la manière du luth (annexe 14).

[23] Le *tiorbino* est un petit théorbe accordé une octave plus aigüe ; tout comme le théorbe, il emploie l'accord rentrant pour les deux premiers chœurs.

[24] Voir notamment le manuscrit *Perugia* et Pietro Paolo Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato. Libro Terzo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1979), Venise, Giacomo Vincenti, 1616.

Chez Kapsperger, on peut mentionner la dixième variation de la 'Folia' du premier livre. Il y a, dans cette variation, deux approches visiblement inspirées de la technique du luth : l'utilisation du *ré* aigu sur la première corde (souligné en bleu dans la figure 5.6) et des gammes qui passent du troisième au deuxième chœur, sans prendre en compte les cordes avalées (encadré rouge). Le contenu de cette partita correspond à ce qu'on attend d'une écriture pour luth[25] ; au théorbe, la mélodie (passage encadré) sera renversée. Notons en passant que cette variation a été recopiée, sans les signes d'arpèges, dans *Paris 30*[26] ; dans ce dernier manuscrit, on trouve également le thème et deux autres partitas à l'écriture tout aussi équivoque.



G.G. Kapsperger, '[Partita]10 [Folia]', mes. 1-3
(*Chitarrone 1*, p. 31)

Figure 5.6

La troisième toccata de 1604 (figure 5.7)[27] peut être considérée comme l'une des œuvres les plus étonnantes du fait de l'utilisation de techniques qui ne semblent pas adaptées à

[25] L'enchaînement entre les mesures 2 et 3 fonctionne aussi naturellement au luth, notamment par l'arrêt du mouvement des croches à la dernière note de la mesure, qui est une noire. Aussi bien au luth qu'au théorbe, la gamme de la mesure 2 pourrait être interprétée comme des motifs qui se répondent, semblables à ceux de la mesure 4 ou à ceux de la 'Partita 12a' de la même pièce.

[26] Thème ['Folia'] : f.17r (p. 33) ; ['Partita 1a'] : f.17v (p.34) ; ['Partita X'] : f.18r (p.35) ; ['Partita 12a'] : f.18v (p.36). Les pages correspondantes dans le premier livre de chitarrone de Kapsperger sont : p.28, 29, 32 et 33, respectivement.

[27] Les éléments critiques que nous discutons ici (comme l'arpège « descendant » ou le fait de jouer un motif sur une seule corde) sont visibles seulement dans la tablature. Pour une transcription de cette toccata, voir K. Gilbert (ed.), *G.G. Kapsperger : Intavolatura di chitarrone*, *op. cit.*, p. 6-7.

l'instrument. Détachée de son livre, on aurait certainement supposé qu'il s'agissait d'une pièce pour luth et non pas d'une pièce pour théorbe[28]. Mis à part les signes d'arpèges, les caractéristiques sont plus proches d'une écriture pour luth que pour théorbe. Nous pouvons énumérer les éléments suivants : il y a une absence totale de passages en campanela ; des arpèges descendants sont effectués comme au luth[29] ; les aigus sont joués souvent au premier chœur[30] ; la gamme ascendante de la mesure 28-29, tronquée par l'accord rentrant[31] ; les entrées en imitation « à l'octave » suggèrent un instrument sans cordes avalées (mes. 34-36) ; la séquence d'arpèges (mes. 37-39) se trouve complétement désordonnée sur un théorbe[32] ; finalement, le renversement mélodique de la mesure 20 (figure 5.7, encadré rouge) aurait pu être pris comme la « preuve définitive » qu'il s'agit d'une tablature pour luth, alors que nous savons qu'il s'agit d'une source pour chitarrone. Tous les exemples antérieurement mentionnés semblent donc invalider l'affirmation suivante, au sujet des tablatures de Rossi :

> L'espacement des accords et la conduite des voix dans la tablature montrent sans équivoque que le chitarrone de Rossi n'était pas un instrument dont les deux premiers chœurs étaient accordés à l'octave inférieure, mais plutôt un instrument accordé comme un luth Renaissance avec des chœurs graves supplémentaires.[33]

Il suffirait de remplacer « Rossi » par « Kapsperger » ou *Paris 30* et cette citation pourrait correspondre parfaitement aux œuvres mentionnées (figures 5.6, 5.7 et annexe 14). Or, ni la présence de renversements ni les problèmes de conduite des voix ne constituent en eux-mêmes, des preuves suffisantes pour définir l'instrument destinataire. Heureusement, la première toccata de *Paris 30* ainsi que la dixième partita de la 'Folia' et la 'Toccata Terza' de Kapsperger font partie des recueils dont il est certain qu'il s'agit de sources pour théorbe. Ces pièces constituent un précieux témoignage permettant de reconstituer le passage d'une écriture influencée par le luth vers une écriture véritablement idiomatique pour le chitarrone.

Tout en signalant le besoin de trouver un compromis par rapport aux règles du contrepoint, Louw considère que ne pas tenir compte des cordes avalées serait la caractéristique d'un « théorbiste peu soigneux » (*careless theorbist*) et que cela produirait des « conduites des voix décevantes » (*disappointing voice leading*)[34]. Louw ne se réfère pas à Kapsperger, mais la

---

[28] Les positions d'accords employées aux mesures 11-13 correspondent à l'écriture typique pour théorbe. Cependant, vu le nombre d'éléments caractéristiques d'une écriture pour luth dans l'ensemble de cette pièce, ces mesures ressemblent plus à une exception qu'à la norme. Il aurait donc été envisageable de croire que les mesures 11-13 étaient un passage à l'imitation du théorbe, comme les formules d'arpèges présentes dans les manuscrits pour luth *Perugia* (p. 68, cf. annexe 35) ou *Pesaro b.10* (f. 6v).

[29] Mesure 1.

[30] Cette approche est particulièrement flagrante aux mesures 37 et 38. Voir aussi les mesures 14, 30-31, 35, 40-41 et 45-46.

[31] En réalité, ce passage ne sera pas problématique au théorbe. Malgré l'aspect visuel il ne s'agit pas d'une gamme ascendante, mais plutôt de trois motifs mélodiques qui se répondent (*la-si-do#-ré* ; *mi-fa#-sol-la* ; *sol-la-si-do*).

[32] Ce passage est transcrit dans la figure 8.27 et sera discuté ci-dessous chapitre 8.5.3.

[33] « *The chord spacing and voice leading in the tablature show unequivocally that Rossi's chitarrone was not an instrument with the two top courses tuned down an octave, but rather an instrument in Renaissance lute tuning with added bass courses.* » D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit, p. 224.

[34] « *An awareness of the possible irregularities in chord voicings caused by the re-entrant tuning required special care in writing for the theorbo. The careless theorbist would simply discount the re-entrant tuning, leading to the kind of disappointing voice leading which is sometimes encountered in Melii's works. Yet a contrapuntally*

dixième partita de la 'Folia', la 'Toccata terza' et d'autres pièces issues du premier livre pour chitarrone contiennent clairement des passages qui ne prennent pas en compte les cordes avalées. Or, nous savons que ce recueil n'était certainement pas considéré comme décevant à l'époque.

Si l'étonnante écriture de la 'Toccata terza' incitait encore à douter du sens du mot « chitarrone » en 1604 - malgré les arguments que nous venons d'exposer et ceux développés aux chapitres 3 et 4, nous pouvons rappeler encore quelques éléments. Mettant en doute la synonymie *tiorba*/*chitarrone*, Nutter affirme que le mot « chitarrone » aurait pu désigner simplement tout instrument avec un deuxième jeu de cordes graves[35]. Pourtant, la grande nouveauté qu'a représenté le premier livre de chitarrone de Kapsperger ne réside pas tant dans l'inclusion des cordes graves, dont l'utilisation reste relativement discrète dans la plupart des pièces de ce livre, mais plutôt dans les nouvelles techniques de jeu propres au théorbe, comme les arpèges et les liaisons de main gauche. Si la *campanela* - rendue possible grâce aux cordes avalées - n'est pas encore exploitée pleinement dans ce premier livre, il y en a tout de même quelques-unes, ainsi que plusieurs passages qui annoncent le potentiel de cette technique[36].

De la même manière que l'on peut trouver des gestes typiques du luth dans les œuvres pour théorbe, il est possible de trouver des techniques empruntées au théorbe dans les œuvres pour luth, comme les formules d'arpèges, les longs passages liés (*strascini*), ou encore les triolets de doubles (*sesquicroma di 24 a battuta*). Les passages mélodiques sur le troisième chœur, allant jusqu'à la cinquième case constituent un autre exemple : en effet, il s'agit d'un trait typique du chitarrone afin d'éviter le changement de tessiture entre le deuxième et troisième chœur. Néanmoins, certains passages comportant ces caractéristiques peuvent aussi se trouver dans les œuvres pour luth[37].

On peut donc constater l'influence mutuelle de l'écriture pour luth et celle pour chitarrone. La présence d'éléments empruntés à l'un ou l'autre instrument ne suffit pas à mettre en cause l'attribution explicite (« *per la tiorba* » ou « *chitarrone* ») que l'on trouve dans les sources. Même si certains passages peuvent paraître étonnants aujourd'hui, l'utilisation de la

---

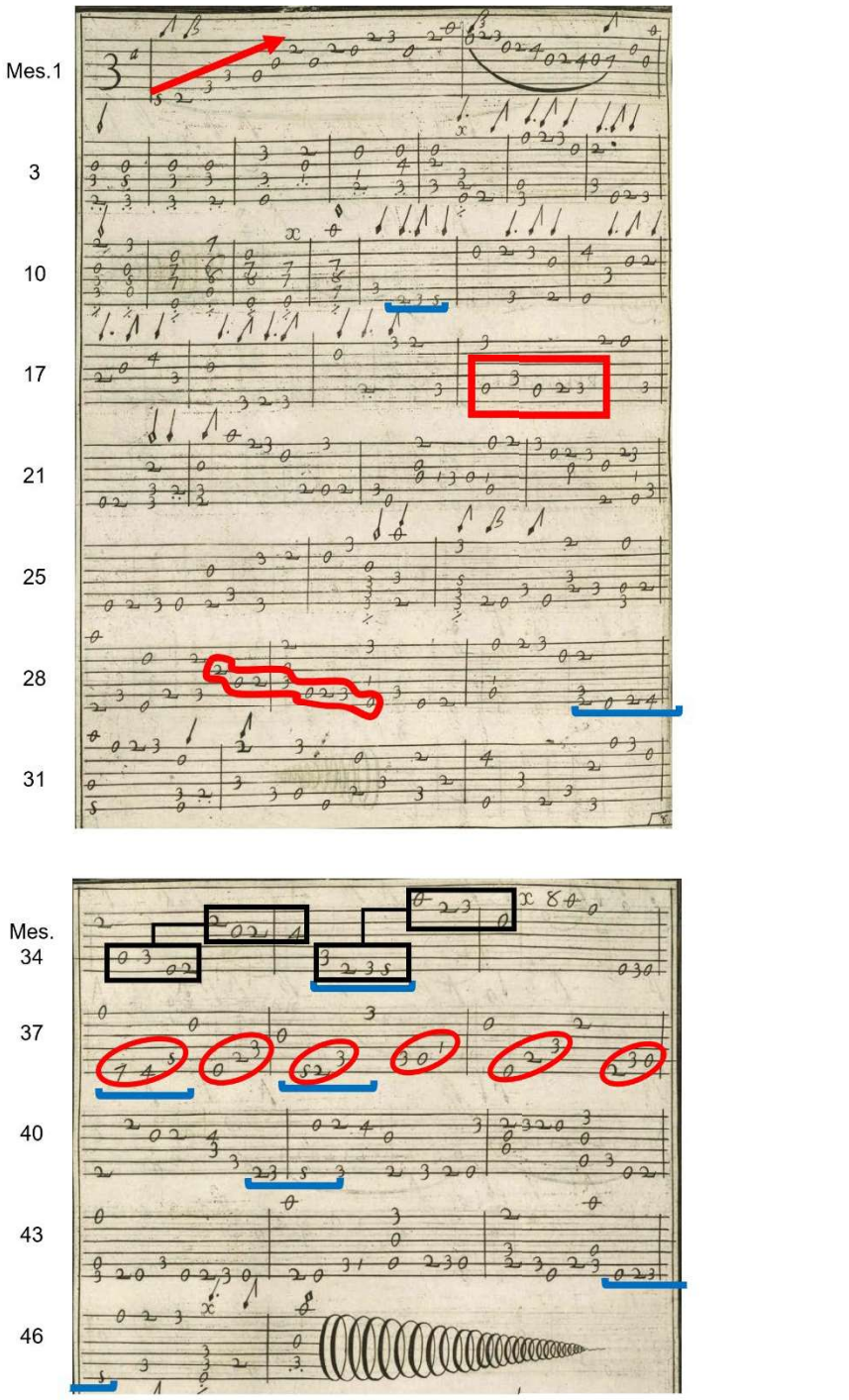
conscientious approach in which too much emphasis was placed on maintaining voice leading, could quickly lead to an apologetic, lacklustre style and a limited musical language. The most original composers therefore turned the tendency towards inconsistent voicing in passages of chords into an advantage, by harnessing the possibility to create kaleidoscopically unpredictable patterns in arpeggiated passages (see Chapter 13). Easily and comfortably executed, rich harmonies in combination with the rapid arpeggiation figures supported a full sonority and were sure to astound the audience. » Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 323. D'après ce texte, Louw semble suggérer que les licences du contrepoint concerneraient avant tout les accords arpégés et non pas les passages mélodiques. À ce sujet, voir aussi *Ibid.*, p. 189.

[35] D. Nutter, « Rossi's chitarrone », art cit, p. 224-226.

[36] Cf. chapitre 5.4.3.

[37] Voir par exemple la première toccata pour luth de Piccinini (1623) à la mesure 26 ainsi que les mesures 49 à 52. Aucun des deux passages mélodiques ne dépasse le troisième chœur, lequel est utilisé jusqu'à la cinquième case. Hors contexte, l'opposition entre les mesures 49-52 et les mesures 52-54 - où la mélodie est réalisée en utilisant les chœurs 1 et 2 – ressemble à l'écriture pour théorbe, où l'instrument est divisé en deux groupes de cordes (cette stratégie est discutée ci-dessous au chapitres 5.2 et 5.3). Bien évidemment, dans la toccata pour luth il s'agit plutôt d'un jeu de tessitures ; nous voulons simplement souligner les ressemblances qui peuvent exister entre les sources pour luth et chitarrone.

technique du luth dans les œuvres pour chitarrone n'est pas un élément rare dans le répertoire. Les frontières entre les écritures respectives pour ces instruments ne sont pas toujours nettement délimitées ; ce constat peut compliquer l'étude des tablatures dont l'écriture serait ambigüe et dont le contexte n'est pas aussi clair que pour les publications de Kapsperger, Melii, Castaldi, Piccinini ou Pittoni.



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a'
(*Chitarrone 1,* p. 8-9)

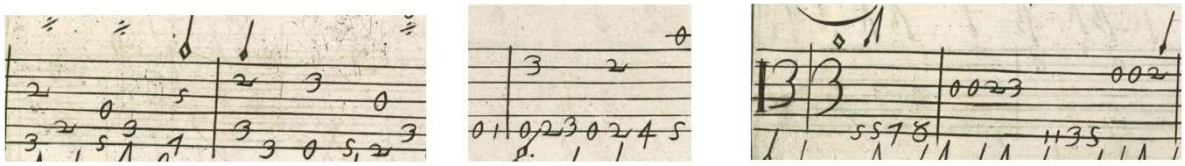
Figure 5.7

5.2 Vers une écriture mélodique propre au chitarrone

5.2.1 Le jeu sur les cordes avalées

Grâce aux cordes avalées, le chitarrone abonde en unissons, admettant plusieurs possibilités pour obtenir une même note. Puisque la tablature montre les positions employées, étudier les choix effectués permet de déceler la manière dont Kapsperger - et les théorbistes qui ont suivi - ont abordé cet instrument pour développer le jeu soliste. Cette approche paraît essentielle afin de mieux comprendre certains passages qui peuvent surprendre aujourd'hui.

Une méthode courante consiste à jouer les notes aigües non pas à l'aide du troisième chœur - le plus aigu - mais sur le premier, ce qui implique un déplacement dans le haut du manche comme s'il s'agissait d'un luth. Le premier livre de chitarrone de Kapsperger en contient de nombreux exemples. Il suffira de mentionner la 'Gagliarda 5a' (mes. 12-13), la 'Partita 6a' (mes. 7) et la 'Partita 13' de la Folia (mes. 1 et 2). Dans les trois cas, il aurait été possible de réduire considérablement les déplacements de la main gauche en utilisant le troisième chœur pour jouer les notes aigües. Cela est particulièrement évident dans le dernier exemple (figure 5.8c) : non seulement chaque motif est joué dans une zone du manche différente mais l'exécution du troisième motif aurait pu également être bien plus confortable avec le *ré*^{3} au troisième chœur.



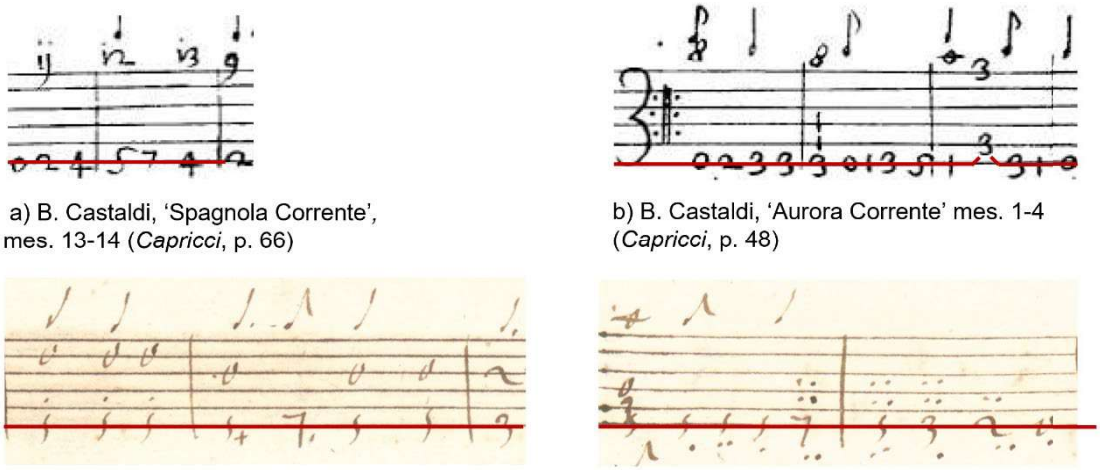
a) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 5a', mes. 12-13 (*Chitarrone 1,* p. 53)

b) G.G. Kapsperger, '[Partita] 6a [Folia]', mes. 6-7 (*Chitarrone 1,* p. 30)

c) G.G. Kapsperger, '[Partita] 13 [Folia]', mes. 1-2 (*Chitarrone 1,* p. 33)

Figure 5.8

Jouer les motifs aigus entièrement sur la première corde pourrait paraître une complication inutile pour la main gauche. Cependant, l'aspect horizontal de la mélodie trouve ainsi son équivalent dans le geste instrumental, en jouant sur une seule et même corde. Malgré la possibilité de réduire les déplacements en utilisant les nombreux unissons offerts par les cordes avalées du théorbe, les traits aigus sont fréquemment joués sur le premier chœur, comme on le ferait sur un luth. Ce procédé favorise l'élaboration des mélodies sans devoir mélanger les cordes. Ainsi, le dialogue entre le dessus et la basse dans la 'Partita 13a' (figure 5.8c) se manifeste par une opposition entre le premier chœur et les cordes graves. Paradoxalement, jouer les aigus sur la première corde - ce qui serait un trait d'écriture emprunté au luth – paraît avoir contribué par la suite à développer un langage mélodique propre au théorbe. On en trouve de nombreux exemples chez Castaldi ainsi que dans le manuscrit *Krakow 40591* (figure 5.9).



a) B. Castaldi, 'Spagnola Corrente', mes. 13-14 (*Capricci*, p. 66)

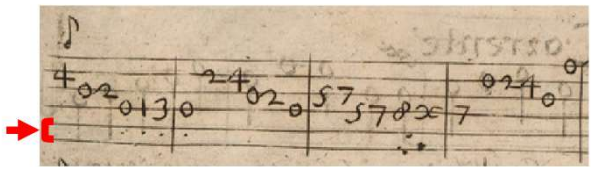
b) B. Castaldi, 'Aurora Corrente' mes. 1-4 (*Capricci*, p. 48)

[Sans titre], mes. 2-4 et 58-59 (*Krakow 40591*, f. 6v et 7r, respectivement)

Figure 5.9

5.2.2 Cordes graves jusqu'au troisième chœur

Un autre procédé consiste à ne pas utiliser les deux premiers chœurs, comme si l'instrument ne dépassait pas le troisième et descendait jusqu'aux graves. Comme le montrent les deux exemples de la figure 5.10, il est possible d'effectuer de longs traits sans se servir des cordes avalées. Ce principe aussi simple qu'efficace, permet d'éviter la rupture mélodique entre le troisième chœur et le deuxième. Avec cette stratégie, il est possible d'utiliser les mêmes gestes idiomatiques que ceux employés au luth pour l'élaboration des passages mélodiques.



B. Castaldi, 'Ritornello Primo', mes. 43-46 (*Capricci*, p. 41)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

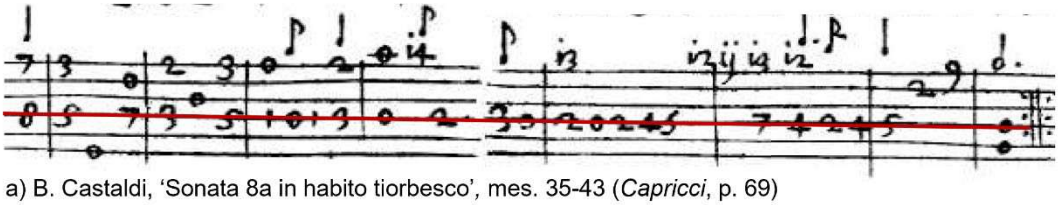
G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3za', mes. 7-8 (*Chitarrone 4*, p. 11)

Figure 5.10

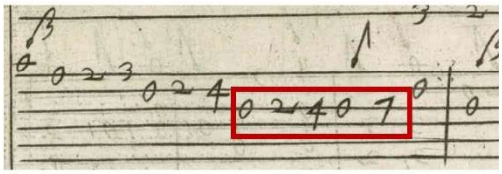
Chez Kapsperger, quelques partitas du premier livre pour chitarrone sont entièrement basées sur ce procédé, comme la cinquième (annexe 15) et la septième partita de l''Aria di Fiorenza', et les partitas 17 à 19 de la Folia. Les passages aigus sont souvent effectués entièrement sur le troisième chœur, afin d'éviter le saut d'octave entre le troisième et le deuxième chœur. Chez Castaldi, les *passaggi* qui ne dépassent pas le troisième chœur sont très fréquents dans ses tablatures (figure 5.11a). Vu la contrainte des cordes avalées, cette stratégie est facilement compréhensible. Toutefois, il pourrait être surprenant de trouver des passages similaires, mais sur le quatrième chœur (figure 5.11, b-c), car le passage à la corde suivante n'est pas soumis à une rupture mélodique. En réalité, l'utilisation d'une seule corde offre d'autres avantages pour l'exécution : les contours mélodiques récurrents sont facilement transposables car il

suffit de reproduire des gestes identiques sur d'autres cordes ou sur d'autres cases (figure 5.11, b-e).

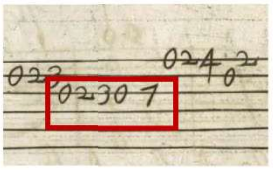
L'utilisation d'une seule corde pour des longs passages mélodiques est particulièrement frappante dans l'œuvre de Castaldi, où ce type de passages est abondant. Il suffit de comparer l'extrait du 'Capriccio di Battaglia a due stromenti' avec la cadence de *Modena G239*, montrés dans les annexes 16d et 16e : tandis que Castaldi écrit de longs passages aigus presque exclusivement sur le troisième chœur, la cadence de *Modena G239* emploie volontiers les troisième et quatrième chœurs lors des gammes dans les aigus.



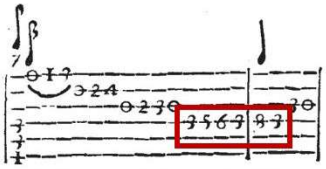
a) B. Castaldi, 'Sonata 8a in habito tiorbesco', mes. 35-43 (*Capricci*, p. 69)



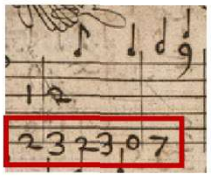
b) G.G. Kapsperger, '[Partita] 5a' [Aria di Fiorenza], mes. 9-10 (*Chitarrone 1,* p. 24)



c) G.G. Kapsperger, '[Partita] 19a' [Folia], mes. 4 (*Chitarrone 1,* p. 36)



d) A. Piccinini, 'Toccata VI' [pour chitarrone], mes. 6-7 (*Libro primo*, p. 100)



e) B. Castaldi, 'Sonata 1a in habito tiorbesco', mes. 2-3 (*Capricci*, p. 67)

Figure 5.11

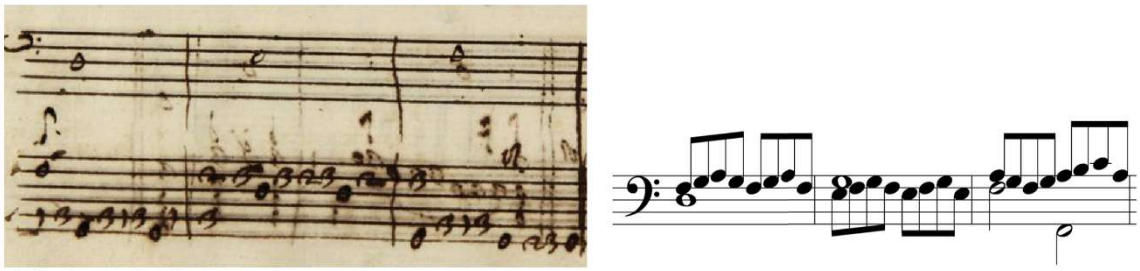
5.2.3 Division de l'instrument en deux groupes de cordes

Ces deux stratégies, illustrées avec plusieurs exemples dans les annexes 16 et 17, témoignent d'une division de l'instrument en deux sections : une section allant des cordes graves jusqu'au troisième chœur et une autre section correspondant aux cordes avalées. Cette division offre une solution pratique au problème des cordes avalées, permettant l'élaboration de mélodies d'une manière efficace. En effet, tout théorbiste pourra témoigner de la confusion que produisent les cordes avalées quand on est confronté pour la toute première fois à l'instrument. Concevoir le théorbe en deux groupes de cordes évite de devoir réfléchir à chaque instant aux multiples possibilités pour jouer une même note[38] ; au lieu de cela, il suffit

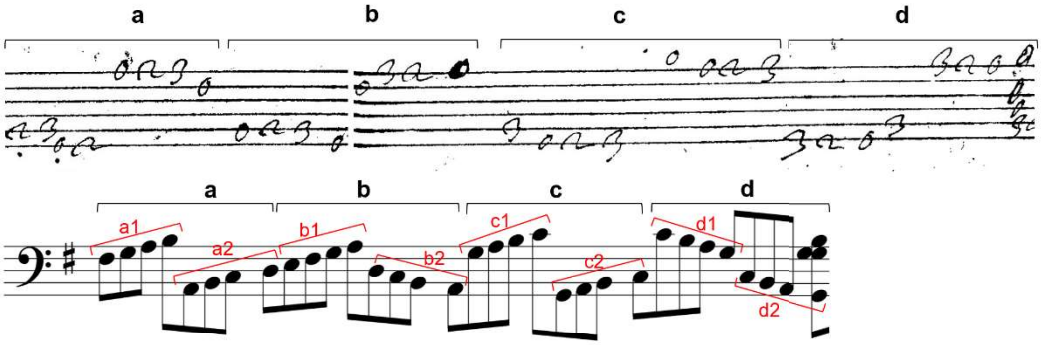
[38] Certes, il est aussi possible d'utiliser la technique de campanela, ce qui permet des traits rapides avec une grande économie d'effort. Cependant, les longs passages écrits avec cette technique exigent souvent une préparation en amont pour choisir le meilleur unisson parmi les multiples possibilités du théorbe. Mais surtout, la campanela est très peu explorée en 1604 (cf. ci-dessous chapitre 5.4.2).

d'utiliser un geste idiomatique issu du luth et de l'appliquer à chaque région de l'instrument. On peut ainsi favoriser une réponse immédiate lors de l'interprétation, notamment pour les traits improvisés.

J. Michael Allsen a déjà signalé cette conception par groupes de cordes dans les tablatures pour théorbe du manuscrit *Krakow 40591*. Dans le premier fascicule de ce manuscrit[39], remarque Allsen, on ne trouve pas de longs traits parcourant toutes les cordes, de la sixième à la première, comme c'est courant au luth. À la place, on trouve « une claire distinction entre les *passagii* des chœurs 1 et 2 et ceux des chœurs 3 à 6 »[40]. Dans *Krakow 40591*, ce procédé est particulièrement évident, mais il s'agit d'une stratégie largement répandue dans les sources pour chitarrone.



a) Cadenze finali
(*Modena G 239*, p. 111, troisième système [ed. Bagnati = No 59, mes 5-7, p. 14])



b) 'Toccata'
(*Bologna*, f. 1v, quatrième et cinquième système)

Figure 5.12

La combinaison de ces deux sections permet d'élaborer facilement des motifs qui se répondent en imitation. Chez Kapsperger, les partitas 12 à 15 de la 'Folia' du premier livre de chitarrone sont conçues entièrement sur ce principe. Il est bien sûr possible de trouver ce type d'imitations dans le répertoire du luth[41] ; dans ce cas, les motifs mélodiques effectués sur des

[39] Ce manuscrit contient deux fascicules, dont le premier (f. 1 à 23) est destiné au chitarrone. Étant donné que leur écriture manuscrite appartient à deux mains différentes et qu'il existe également des différences entre les lignes de tablatures, le répertoire et l'instrument, Allsen considère la possibilité que ces deux fascicules aient été indépendants, puis assemblés peu après leur compilation. J. Michael Allsen, « A chitarrone and lute manuscript for Stefano Pignatelli », *Journal of the Lute Society of America*, 1985 1984, vol. 17 & 18, p. 1-25. Voir également V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 87-90.

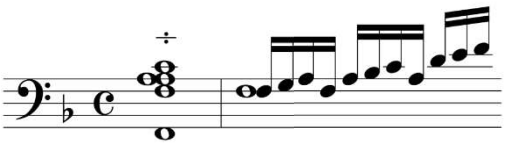
[40]« […] *but rather a clear distinction between* passagii *in courses 1 and 2 and those in courses 3 through 6.* » J.M. Allsen, « A chitarrone and lute manuscript for Stefano Pignatelli », art cit, p. 5.

[41] Voir par exemple les mesures 44-50 de la 'Corrente 1a' dans : Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di lauto*, (fac-similé : Florence, SPES 1982), Rome, Filippo Niccolini, 1611, p. 23.

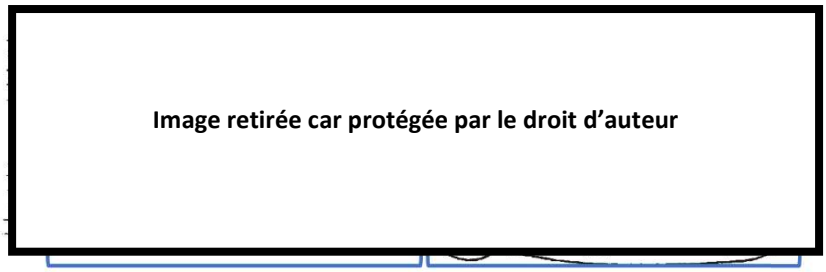
cordes différentes produiront un contraste de tessiture. Au théorbe, au contraire, l'ambitus restreint favorise une certaine ambiguïté sonore. Dans le premier exemple de la figure 5.12a, la fin de chaque motif est superposée au début du suivant, ce qui clarifie parfaitement le jeu des questions-réponses. Dans le deuxième exemple (figure 5.12b), le jeu de questions-réponses est particulièrement clair pour les couples de motifs « c1-c2 » et « d1-d2 » ; cependant les tessitures rapprochées peuvent donner l'impression d'un enjambement du motif « a2 » sur le motif « b1 ».

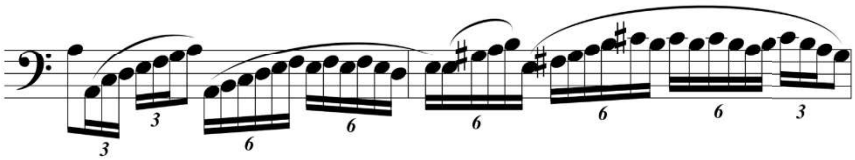
Cela nous amène à souligner une différence fondamentale : au luth, alterner des groupes de cordes implique nécessairement un changement de registre. Ainsi par exemple, si l'on effectue une mélodie sur les deux premiers chœurs, puis une autre sur les troisième et quatrième chœurs, le changement de registre sous-entend deux voix différentes. Au théorbe, cette alternance est avant tout une stratégie liée à l'accord de l'instrument et destinée surtout à favoriser une exécution efficace ; de ce fait, la succession des groupes de cordes n'implique pas nécessairement de jeux en imitation ou un contrepoint à plusieurs voix. En effet, il est possible de changer de groupe de cordes à l'intérieur d'un seul trait mélodique (figure 5.13). Diviser l'instrument en deux groupes de cordes est donc un moyen d'une extrême simplicité permettant non seulement de répondre au problème de l'accord rentrant, mais d'en tirer profit en créant de nouvelles possibilités pour l'élaboration de mélodies.





a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 1-2 (*Chitarrone 4,* p. 14)





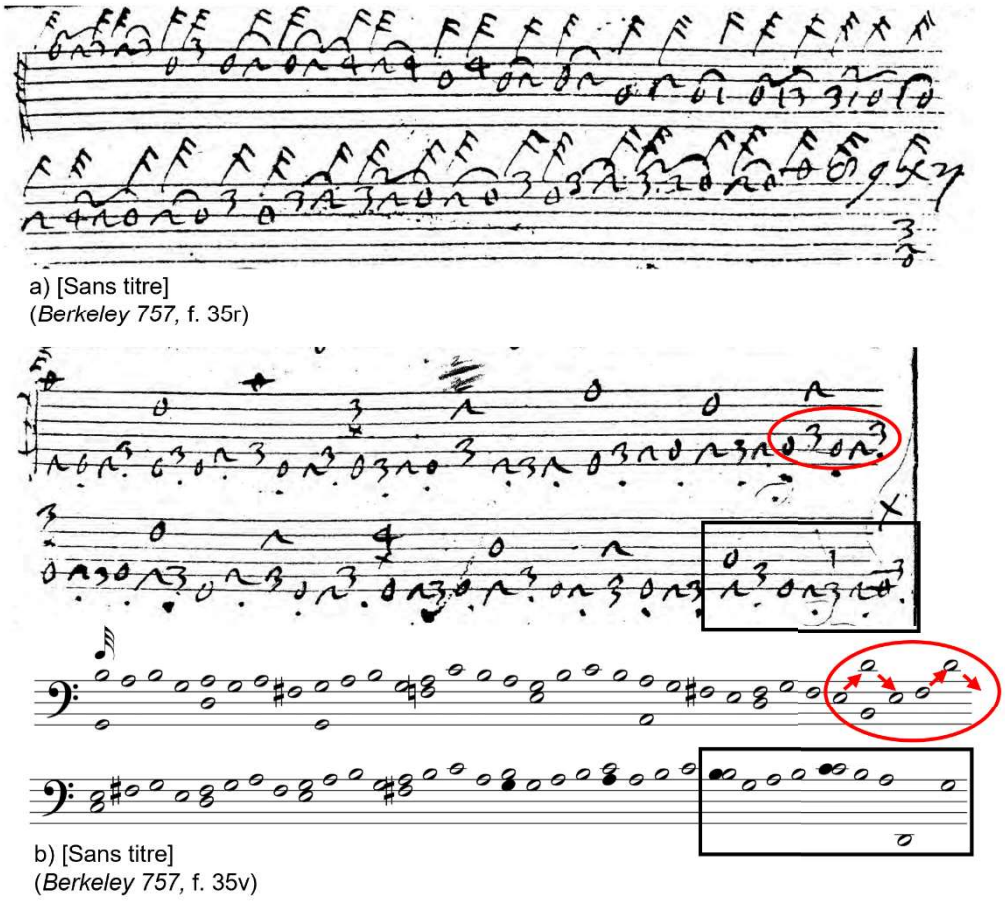
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata 3za]', mes. 10-11 (*Chitarrone 4,* p. 11)

Figure 5.13

5.3 Renversements mélodiques dans les sources

Malgré les avantages mentionnés, penser l'instrument en deux sections comporte aussi des inconvénients. Afin d'alléger le texte, nous allons nommer dorénavant « premier groupe » l'ensemble des cordes allant des graves jusqu'au troisième chœur et « deuxième groupe » l'ensemble correspondant aux cordes avalées (premier et deuxième chœur). Avec le premier groupe on peut parcourir tout le registre de l'instrument, ce qui rend cette section relativement autosuffisante. En revanche, l'ambitus des cordes avalées (deuxième groupe) est très réduit dans les graves. En effet, le deuxième groupe ne peut pas descendre en dessous du *mi*^{2}, correspondant au deuxième chœur à vide.

Le manuscrit *Berkeley 757* contient deux brèves pièces très représentatives, dédiées chacune à l'une des deux sections de l'instrument. Comme prévu, la pièce dédiée au premier groupe de cordes (f. 35r, figure 5.14a) ne pose aucun problème particulier, tandis que la pièce du folio 35v est confrontée au manque de notes graves du deuxième groupe. En dépit des problèmes de tessiture, le compilateur n'hésite pas à utiliser le troisième chœur pour les notes graves manquantes (encerclées en rouge dans la figure 5.14b).



a) [Sans titre]
(*Berkeley 757*, f. 35r)

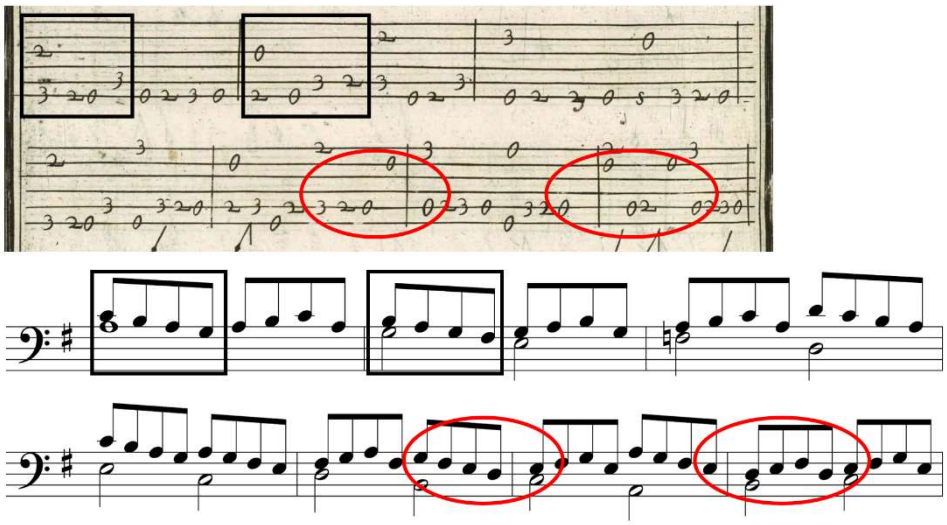
b) [Sans titre]
(*Berkeley 757*, f. 35v)

Figure 5.14

Cette division comporte aussi une autre difficulté. Pour cette dernière pièce, il est manifeste que les deux cordes avalées sont réservées à la voix « du dessus ». Mais à la fin de la deuxième pièce, ce traitement ne correspond plus au registre des cordes employées car elles seront plus graves que le basses fonctionnelles (encadré noir). Ce manuscrit montre une étonnante

utilisation du troisième chœur. En faisant totalement abstraction de sa hauteur réelle, il est utilisé tantôt pour effectuer l'extrême aigu du premier groupe (f. 35r), tantôt comme l'extension théorique vers les graves du deuxième groupe (f. 35v, encerclé rouge). En d'autres termes, cette écriture ne correspond pas à la réalité sonore de l'instrument.

L'écriture trop scolaire de ces deux pièces les rend plus proches d'exercices que d'œuvres musicales[42]. Il est évident qu'elles cherchent à explorer des gestes idiomatiques propres à chaque région du chitarrone. Qu'il s'agisse d'exercices ou d'extraits d'œuvres, la double fonction du troisième chœur témoigne d'une étonnante tolérance aux renversements mélodiques, valable à minima pour le compilateur de ce manuscrit. Ce n'est certainement pas la seule solution possible face au manque de graves du deuxième groupe. La 'Toccata 4ta' du premier livre de chitarrone (mes. 32-43, figure 5.15) a des caractéristiques très similaires à la figure 5.14b (f. 35v, *Berkeley 757*). Chez Kapsperger, il s'agit aussi d'un long passage mélodique avec des motifs séquentiels sur le premier et le deuxième chœur, qui sont utilisés pour effectuer les aigus théoriques.



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 38-44
(*Chitarrone 1*, p. 10)

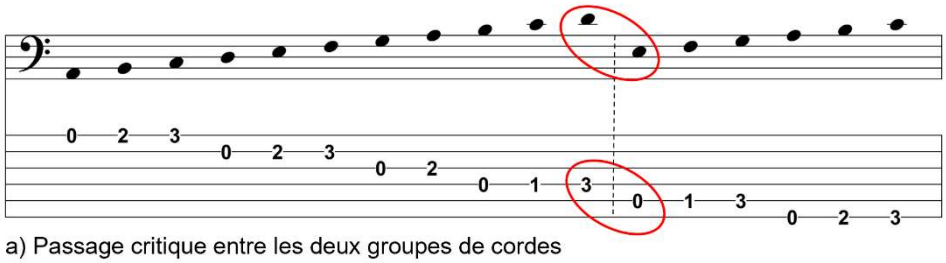
Figure 5.15

Tout comme dans *Berkeley 757*, on trouve des croisements de voix entre la basse et le dessus. Cependant, chez Kapsperger ces croisements ne sont pas gênants à l'écoute (figure 5.15, encadré noir). En effet, dans l'exemple de *Berkeley 757*, la séquence des tierces est cassée brusquement par des unissons sur le premier et troisième chœur ; à deux voix, le résultat

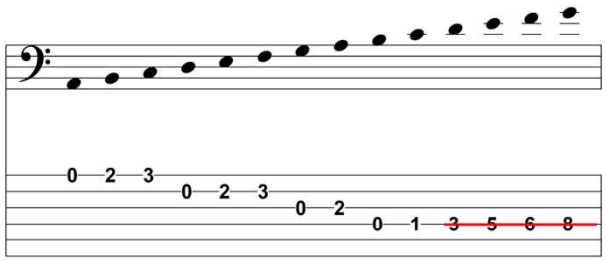
[42] Compte tenu de leur courte durée et de ce qu'elles sont entièrement constituées de séquences, il paraît peu probable qu'il s'agisse d'œuvres individuelles à part entière. D'ailleurs, aucune de ces deux pièces ne comporte de titre et les œuvres qui les précèdent sont dotées du signe graphique couramment employé pour marquer la fin des morceaux (l'équivalent de la double barre finale). Néanmoins, il est aussi possible que ce soient des passages à introduire dans d'autres œuvres. Dans ce sens, la première de ces pièces est répertoriée par Coelho comme « *Toccata or possibly connected to previous work* » (f. 35r = No. 47) ; la deuxième pièce (f. 35v = No. 48) est rattachée à la toccata qui est au début de la même page, avec la mention : « Toccata (*followed by a fragment perhaps to be inserted into the piece)* » V. Coelho, *The manuscript sources, op. cit.*, p. 193. Il est à noter que la première ligne du folio 35r de *Berkeley 757* est presque identique au début de la 'Toccata di Giacomo' dans *Bologna* (après l'arpège d'introduction, annexe 16b).

sonore de ces unissons n'est pas des plus réussis. Visiblement, l'auteur de ce manuscrit a cherché à éviter la cinquième case, (ce qui aurait pourtant été plus logique musicalement) probablement pour simplifier techniquement ce passage. Concernant les limites du registre dans les graves, les séquences mélodiques chez Kapsperger sont aussi confrontées à l'ambitus restreint des cordes avalées (figure 5.15, encerclé rouge). Néanmoins, la solution du *Tedesco* dans ce passage est bien plus raffinée : au lieu d'utiliser le troisième chœur, il utilise le *ré*^{2} du cinquième chœur comme note pivot entre les deux régions de l'instrument, préservant ainsi le profil mélodique.

L'adaptation pour théorbe d'une *corrente* originalement écrite pour luth [43] permet de comprendre deux stratégies différentes pour le passage mélodique du deuxième au troisième chœur. La transition entre ces deux chœurs est l'une des principales difficultés mélodiques occasionnées par les cordes avalées. Dans la version pour chitarrone de *Paris 30*, le *mi* de la mesure 9 (annexe 18b, premier encerclé) est effectué sur le troisième chœur pour préserver le mouvement conjoint *ré*^{3}-*mi*^{3}. Mais cette solution ne fait que déplacer le problème, car l'intervalle suivant (*mi-fa#*) se trouve renversé ; néanmoins, le renversement devient moins gênant, car il peut être associé à une nouvelle phrase. Le même problème se présente à nouveau aux mesures 12-13. Cette fois ci, c'est le *ré* qui est octavié vers les graves, permettant de faire le lien avec les cordes avalées.



a) Passage critique entre les deux groupes de cordes



b) Exécution du registre aigu au troisième chœur

Figure 5.16

Les exemples de *Paris 30* et celui de Kapsperger (figure 5.15) que nous venons de commenter, peuvent paraître banals aujourd'hui. Il devrait être normal d'éviter autant que possible les renversements de mélodies. Néanmoins, ce qui paraît aujourd'hui un réflexe évident, aurait pu être moins systématique que ce que l'on pourrait imaginer. Reprenons plus en détail le passage critique du *ré* au *mi*, essentiel pour mieux comprendre notre argumentaire. Comme nous l'avons indiqué, il y a un changement de registre entre le troisième et le deuxième

[43] La version originale est la 'Corrente 3a' pour luth de Kapsperger (*Libro primo d'intavolatura di lauto*, *op. cit.*, p. 25.)

chœur (*ré*^{3}-*mi*^{2}, cf. figure 5.16a). Pour éviter le changement d'octave, si la première note est jouée sur le troisième chœur, il est nécessaire de rester sur cette corde pour respecter le mouvement ascendant *ré*^{3}-*mi*^{3}, mais cela implique d'utiliser les cases dans le haut du manche (figure 5.16b, ligne rouge). En dehors des sources professionnelles, la zone du manche qui commence à partir de la sixième frette est relativement peu utilisée. Cette zone est surtout explorée par Castaldi, Piccinini et Kapsperger, qui en font un usage fréquent.

En général, l'utilisation des aigus reste un aspect virtuose de l'instrument. Il est plus courant de trouver une écriture plus discrète qui reste dans la zone comprise entre la première et la cinquième case[44]. Dans l'exemple cité de *Paris 30*, le *mi* est joué dans les aigus, mais la continuité mélodique ascendante est abandonnée tout de suite après, afin d'éviter un déplacement trop important de la main gauche. Si l'on veut rester dans la région confortable du manche, respecter la continuité mélodique se heurte donc au changement de registre signalé. Une autre option pour le passage du *ré-mi* est d'octavier le *ré* vers les graves pour avoir une phrase homogène par rapport à la suite. Pour ce faire, le deuxième groupe peut être élargi avec le cinquième chœur ; les deux notes critiques seront ainsi jouées sur la cinquième et deuxième corde à vide (*ré*^{2}-*mi*^{2}, respectivement). C'est la solution employée par Kapsperger dans l'exemple de la figure 5.15.

Cette dernière solution doit être mise en perspective : comme nous l'avons vu, au luth, quelle que soit la zone du manche employée, le registre aigu se trouve naturellement au premier et deuxième chœur. Cette conception est transposée au chitarrone : de nombreux exemples montrent que les deux premiers chœurs ont continué à être employés pour la voix du dessus, en imitant le luth malgré la tessiture rapprochée ou les croisements occasionnels qui en résulteront au théorbe. La division en deux groupes de cordes devient alors essentielle. Elle favorise confortablement le jeu polyphonique à deux voix, en utilisant l'opposition naturelle du pouce avec les autres doigts de la main.

Dans ce contexte, il paraît moins évident de compléter le registre grave du deuxième groupe avec le cinquième chœur. Malgré les éventuels croisements entre les voix, les deux premiers chœurs ont le rôle de la voix « aigüe », tandis que le cinquième chœur est utilisé habituellement pour la basse, jouée avec le pouce. Dans le cas du théorbe, l'étude des sources montre que l'approche gestuelle entre souvent en conflit avec une approche purement mélodique ; dès lors, il faut considérer que la conception abstraite des hauteurs n'a pas

[44] Pour citer quelques exemples, *Warminster* utilise surtout les quatre premières cases, mais on trouve aussi la cinquième ; les tablatures du premier livre des madrigaux de Rossi et celles de *Berkeley 757* ne dépassent pas cette cinquième frette ; pour *Bologna*, nous avons repéré seulement les passages aigus suivants : la 'Toccata di Giacomo' contient une cadence allant jusqu'à la huitième case (f.7v, annexe 16b), mais ces notes sont effectuées à une seule voix ; plus loin, on trouve quelques passages aigus sur une 'Corrente' de Piccinini (f.10v, recopié au folio 13v) et sur une des variations de la 'Folia' (f.12v) ; *Krakow 40591* utilise volontiers la septième case, mais les passages aigus ont été allégés techniquement et sont particulièrement faciles : à une ou deux voix maximum, sur des rythmes très commodes et la basse est jouée presque toujours sur des cordes à vide. Dans les œuvres pour théorbe de Melii l'utilisation des aigus est relativement restreinte ; bien qu'on trouve plusieurs passages dans l'extrémité du manche, il s'agit de cas ponctuels et la plupart du temps, ses tablatures se limitent aux cinq premières cases de l'instrument.

toujours été un réflexe automatique. A minima, on peut affirmer que l'approche des hauteurs n'était pas la seule et unique option employée dans les tablatures d'époque.

D'autres exemples particulièrement étonnants se trouvent dans le manuscrit *Rome 4145*, où le saut mélodique qui a lieu entre le troisième et le deuxième chœur est parfois volontairement ignoré. Il est toujours tentant d'attribuer systématiquement les problèmes des renversements à un manque de maîtrise de l'instrument. Cependant, ce présupposé ne permet pas toujours d'expliquer la présence de renversements. Certes, étant donné la nature didactique de *Rome 4145*, il faut prendre avec beaucoup de prudence les nombreuses mélodies renversées que l'on y trouve, car elles pourraient ne pas refléter une pratique d'exécution mais plutôt correspondre à des besoins pédagogiques ciblés. Comme l'a observé Coelho, l'objectif pédagogique de ce manuscrit est évident : les pièces sont très courtes, la musique alterne avec des pages en blanc[45], quelques passacailles sont basées sur un même modèle transposé en tons différents, il y figure des instructions qui sont visiblement des devoirs journaliers à l'intention de l'élève[46], un folio contient une introduction au chiffrage d'accords (f. 39v)[47] et il y a quelques rudiments de théorie musicale à la fin du manuscrit[48].

Tout en tenant compte de cette mise en garde, cette source permet de relever quelques éléments intéressants pour notre travail. Mais avant d'aborder les renversements mélodiques de *Rome 4145*, il faudrait apporter quelques précisions sur les compétences techniques du destinataire. Mis à part les deux œuvres de Kapsperger qui se trouvent au début du manuscrit, les pièces de ce recueil ont été décrites par Mason comme allant du « facile à modéré »[49]. Il est vrai que la taille réduite des œuvres et le caractère ciblé des aspects techniques rendent relativement accessible ce manuscrit. Il est vrai aussi que certaines variations, probablement des exercices de composition/improvisation, ne sont pas très réussis musicalement.

Néanmoins, il faut signaler que les techniques développées, même si elles se trouvent sur des passages relativement courts, dépassent souvent les compétences du débutant. Plusieurs

[45] Coelho remarque que la page recto des *Passacagli* est invariablement vide, ce qui laisse supposer que l'étudiant devait « copier ou compléter une pièce (comme dans *Perugia*), écrire une variation ou transposer un modèle. » (« […] *in the section of passacagli, the recto side of the folios is invariably left blank, probably for the student to copy or complete a piece (as in* Perugia*), to write a variation, or to transpose a model.* ») V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 146.

[46] *Ibid.*

[47] Le manuscrit est accessible online à l'adresse https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4145, mais dans la version numérique les pages vides n'ont pas été reproduites. Nous suivons la numérotation des folios employée par V. Coelho, *The manuscript sources, op. cit.*, p. 587-595.

[48] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 145-147.

[49] « *These pieces are relatively simple compositions of easy to moderate technical difficulty with two exceptions: 'Toccata prima' and 'Ruggiero' from Kapsperger's* Libro primo *(1604)* » Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, p. 87-88.

variations[50] développent le registre grave du grand jeu[51] ; d'autres passages explorent l'extrême aigu de l'instrument[52], pouvant même aller jusqu'à la dixième frette[53] (ce qui est extrêmement rare en dehors des sources professionnelles les plus exigeantes) ; la technique de campanela est fréquente[54] et elle est employée parfois dans les aigus, sur des passages allant jusqu'à la huitième frette[55]. Tous ces éléments sont définitivement inhabituels pour une source à destination de néophytes.

Il faut également observer que la formation de l'apprenti n'est pas axée seulement sur des aspects purement techniques. L'enseignement porte sur une pratique de l'interprétation comprise dans un sens très large, touchant aussi l'improvisation et la composition[56]. Parmi les instructions journalières des folios 13v et 14r, on trouve : « commencer une partita le 10 mars » et « compléter une passacaglia »[57]. En outre, les pièces à variations abordent souvent des thématiques musicales très précises. À titre d'exemple, les variations de la passacaille en *ré* mineur (f.15v-16v) développent les thèmes suivants :

- Variation 3 : réponses basse-aigus
- Variation 4 : Séquences
- Variation 5,6 et 10 : développement mélodique de la basse
- Variations 6-7 : tierces parallèles
- Variation 8 : sixtes parallèles entre la basse et le supérius
- Variation 9-10 : arpèges
- Variation 11-12 : dissonances

Il est flagrant que la formation de l'apprenti théorbiste n'est pas encore achevée et qu'il est toujours en train d'acquérir un bon nombre de compétences professionnelles. Cependant, les maladresses d'écriture que l'on peut rencontrer sont davantage liées à la composition

[50] Pour faciliter l'identification des citations, les premières mesures des passacailles sont ici considérées systématiquement comme la variation numéro 1. Ainsi par exemple, nous avons divisé la passacaille en *ré* mineur (f.15-16v) en 12 variations, comme suit : f.15v, variations 1-4 ; f.16r, variations 5-8 ; f. 16v, variations 9-12. Dans les citations qui suivent, ce système est employé pour les pièces à variations. À noter également que le comptage des 16 variations de la 'Ciaccona' (f.22v-24r) peut prêter à confusion, car dans le manuscrit certaines variations sont divisées en 4 caselles, d'autres en 2.

[51] Voir la passacaille en *ré* mineur, variation 5 (f.16r), 9 et 10 (f.16v) ; sans titre, dernière ligne du folio 18r ; passacaille en *sol* mineur, variation 1 et 2 (f. 18v) ; 'Balleto', f.31 (les trois lignes) ; passacaille en *la* mineur, variations 1 et 2 (f.31v), etc.

[52] Voir par exemple la 'Ciaccona', variations 8, 9 (f.23r) 12 et 13 (f.23v) ; 'Franchi', folio 30v, deuxième et troisième lignes, f. 34r, deuxième ligne.

[53] 'Corrente', f. 33v, deuxième ligne.

[54] Voir f. 10, troisième ligne ; f. 17v, mes. 6 et 8 ; passacaille en *ré* mineur, variation 5 (f.19r) ; 'Corrente', f. 20v, dernière ligne ; 'Ciaccona', variations 3-5, etc.

[55] Nous pouvons citer le folio 18r, deuxième ligne ; pasacaille en *ré* mineur, variation 3 (f. 18v) ; 'Ciaconna', variation 10 (f. 23r)

[56] À ce sujet, Cory Gavito rappelle le lien étroit entre improvisation et composition au 17e siècle, intimement liées à l'interprétation. Voir Cory Gavito, « In Search of the Improvising Froberger » dans Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien, 2018, p. 187-203.

[57] Ces instructions ont été déchiffrées par Coelho : « *One of the directions says to 'begin on the 10th of March a* partita' *; another direction says to 'complete a passacaglia'.* » V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 146.

musicale qu'à des problèmes techniques de l'instrument[58]. D'ailleurs, l'exigence de certains traits montre que l'apprenti est suffisamment familiarisé avec le théorbe pour pouvoir les aborder. Dans ce sens, nous préférons la formulation de Coelho, décrivant ce manuscrit comme « accessible à l'étudiant théorbiste »[59], ce qui ne veut pas forcément dire accessible au débutant.

Dans cette source, on trouve un nombre très élevé de renversements mélodiques, notamment à partir du folio 14v. Certains de ces renversements semblent tellement maladroits qu'il est inévitable de penser à un théorbiste peu expérimenté. Cela arrive fréquemment pour les débuts de passacailles, mais aussi dans des formules cadentielles (annexe 19). En comparant le début de la passacaille en *do* avec celui de la passacaille en *fa* (f.35v et 36v, respectivement) on peut remarquer l'utilisation de positions de main gauche identiques, qui sont simplement décalées d'une corde. Cette approche pour aborder les transpositions aurait pu fonctionner sur un luth, mais produit des renversements sur le théorbe. Face à tous ces renversements, l'utilisation des campanelas révèle en revanche une grande familiarité avec l'accord rentrant. Insistons sur le fait que les campanelas dans l'extrême aigu de l'instrument prouvent une très bonne connaissance des cordes avalées et de l'emplacement des notes tout au long du manche (figure 5.17).

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

[Sans titre], mes. 17-21
(*Rome 4145*, f. 18r)

Figure 5.17

En raison de cette maîtrise des cordes avalées, les renversements si maladroits des profils mélodiques s'avèrent d'autant plus étonnants. Dans les passacailles, des motifs récurrents

[58] Les compétences en voie de développement ne sont pas seulement techniques, mais concernent aussi des notions théoriques (comme le chiffrage d'accords) et musicales : les variations semblent témoigner d'une initiation à la composition/improvisation. Musicalement, le résultat est très inégal : certaines variations sont très pauvres, tandis que d'autres sont plutôt bien réussies et peuvent donner des idées intéressantes pour l'improvisation.

[59] « *Most of the works are very short (as in* Pesaro b.10 *or* Paris 29, for example), *and, with the exception of the first two pieces, accessible to the student theorbist* ». V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 146.

peuvent être systématiquement renversés selon la tonalité employée. Pourtant, il n'est pas rare de trouver au sein d'une même pièce, parfois dans la même variation, un passage renversé côtoyant un autre motif qui se sert habilement des cordes avalées (annexe 19b). L'usage fréquent de la campanela montre l'importance accordée au milieu du siècle à cette technique en tant que partie intégrante du langage instrumental du théorbiste. Cependant, dans ce manuscrit, la campanela ne semble pas répondre au besoin d'éviter les renversements, mais plutôt être utilisée comme un outil d'interprétation en raison de son effet sonore particulier.

Si l'élève fait preuve d'une connaissance suffisante de l'accord rentrant, pourquoi y a-t-il alors autant de problèmes de renversement ? Ces renversements ne peuvent pas être attribuables à une période d'exploration tâtonnante de l'instrument, car la partie la plus problématique n'est pas la plus ancienne. En haut du folio 14v on peut lire « *Adi 4 di Settembre* 1649 », c'est-à-dire, bien après les publications de Piccinini, Castaldi et les livres tardifs de Kapsperger, à une époque où l'instrument n'est plus au stade d'expérimentation et où les principales techniques ont déjà été définitivement établies[60].

La réponse ne semble pas non plus liée aux capacités techniques, car la plupart des renversements mélodiques auraient été très faciles à corriger. La réitération constante de ces problèmes malgré la bonne maîtrise de la campanela relève plus de l'indifférence que des erreurs : ces tablatures reflètent un désintérêt envers le changement de registre du troisième au deuxième chœur, ce qui montre le peu d'importance accordée aux renversements mélodiques. Le manque de volonté de corriger ces renversements tout au long des pages allant du folio 14v au folio 42r, suggère que cette indifférence n'est pas seulement attribuable à l'élève, mais aussi (et probablement surtout) à son professeur.

De ce fait, c'est la démarche elle-même qui est surprenante. Bien que ces tablatures explorent tout le manche et abordent des aspects techniques relativement avancés, on dirait que la consigne était de ne pas se soucier des renversements. D'un manuscrit pédagogique pour théorbe on pourrait s'attendre à ce que la principale exigence soit, avant toute autre chose, de faire très attention à l'accord rentrant pour ne pas perturber les contours mélodiques. Or, cet aspect ne paraît tout simplement pas rentrer dans les objectifs pédagogiques de la partie commençant au folio 14v.

Étant donné que Kapsperger a lui-même assuré l'enseignement du théorbe dans la première partie de ce manuscrit (f. 4r - 9r)[61], il est tout à fait envisageable que les maîtres postérieurs (dont celui des folios 14v et suivants) aient été également des musiciens d'une certaine renommée. De manière générale, dans les deux parties qui précédent le folio 14v - chacune avec des écritures manuscrites différentes – l'attention aux conduites mélodiques est plus

[60] Lindgren et Murata émettent des réserves pour cette datation, rappelant que de nombreuses pages contiennent des tablatures vides qui auraient pu être remplies à tout moment. Cf. Lowell Lindgren et Margaret Murata, *The Barberini Manuscripts of Music*, Cité du Vatican, Biblioteca apostolica vaticana, 2018, p. 132. Même dans ce cas, nous pouvons affirmer que cette section est au moins postérieure à 1627, date à laquelle le manuscrit à été commencé. Cf. V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 145-147 ; L. Lindgren et M. Murata, *The Barberini Manuscripts of Music*, *op. cit.*, p. 128-132.

[61] Cf. V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 145-147.

présente. Cependant, il existe tout de même quelques renversements dans la première partie[62]. En ce qui concerne la deuxième section du manuscrit, bien que les renversements mélodiques y soient évités, les renversements harmoniques sont tolérés dans certaines conditions[63]. Cela témoigne de la diversité d'approches et des différentes sensibilités de la part des maîtres qui ont assuré la formation de l'apprenti de *Rome 4145*[64]*.*

Même si les exemples de ce manuscrit sont particulièrement étonnants, on retrouve ce type de renversements dans d'autres sources. Malgré le soin général pour éviter les accords renversés, *Krakow 40591* contient quelques passages où la mélodie ne tient pas compte des cordes avalées. Du côté des sources professionnelles, les exemples les plus connus sont ceux de Melii et Pitoni. Melii semble avoir joui d'une reconnaissance en tant que luthiste[65] ; cependant, les problèmes de conduite des voix lui sont souvent reprochés aujourd'hui[66]. En ce qui concerne Pittoni, les données biographiques disponibles le décrivent comme un théorbiste très réputé à Ferrara, ayant une solide formation musicale et reconnu par ses pairs musiciens[67].

Selon la source concernée, les renversements peuvent être plus ou moins récurrents, ce qui suggère qu'ils sont plus le fait de sensibilités personnelles que de pratiques uniformisées. Piccinini et Castaldi évitent les renversements mélodiques ; cependant, leur présence dans les publications de Kapsperger[68], Melii, Pitoni, ainsi que dans les manuscrits *Modena B* et *Paris 30*, pour ne mentionner que les sources professionnelles, montre que ce n'était pas une pratique rare au théorbe et qu'ils pouvaient parfois être acceptés comme un trait idiomatique.

[62] Ces renversements se trouvent sur le thème et variations de 'Ruggiero', copiés du premier livre de chitarrone de Kapsperger. Ils seront discutés ci-dessous (cf. chapitres 5.4.1 et 5.5).

[63] Les accords renversés de cette section arrivent sur un temps fort, sur une blanche et sont suivis d'une basse grave (voir par exemple la pièce sans titre au folio 10r, mes. 4). Ce procédé rappelle les stratégies discutées dans le chapitre 4.3.1.

[64] Sur l'identité de l'apprenti théorbiste, Coelho suggère qu'il pourrait s'agir du castrat Girolamo Zampetti, qui a habité entre 1626 et 1629 avec Kapsperger. Ce dernier était chargé de la formation musicale du castrat. Voir V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 147 ; Victor Coelho, « G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New biographical data », *Journal of the Lute Society of America*, 1983, vol. 16, p. 122-123. Voir aussi A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 276-277.

[65] Cf. ci-dessus chapitre 3.6.

[66] Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 198, 323.

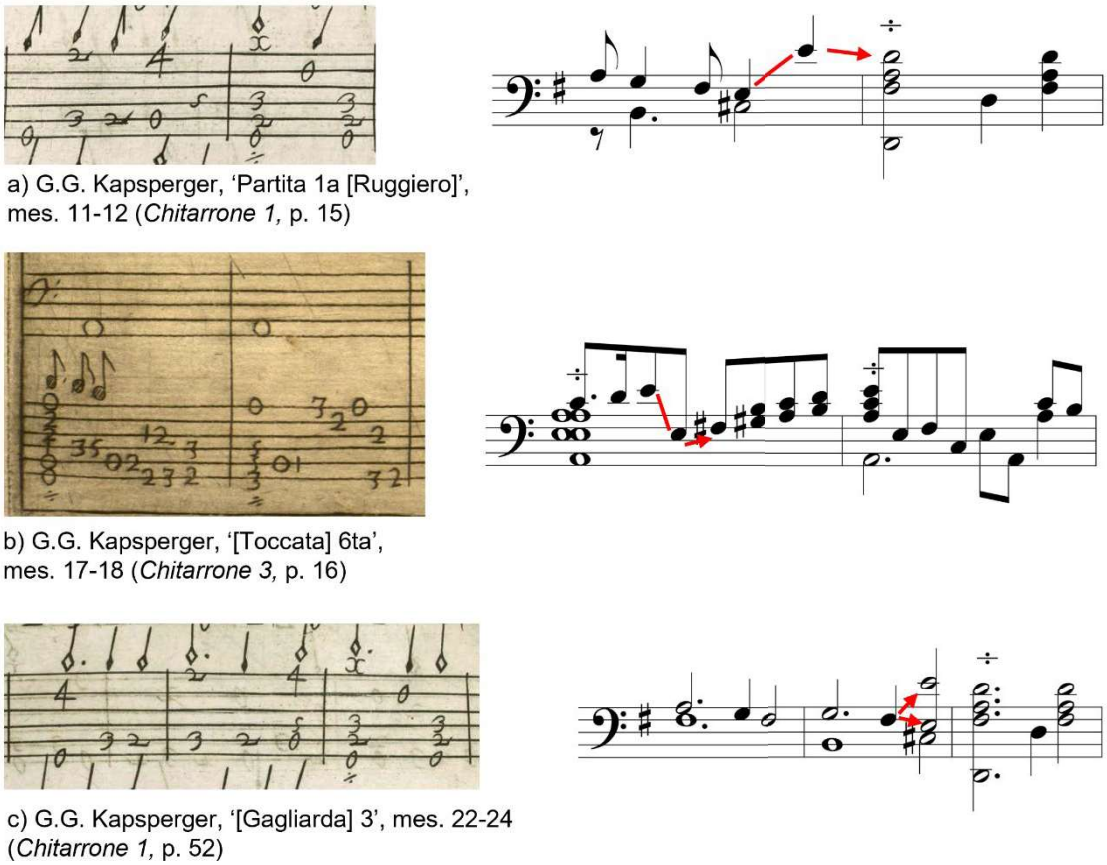
[67] Les aspects biographiques concernant Pittoni seront discutés au chapitre 7.3.1.

[68] cf. ci-dessous chapitre 5.5.

5.4 Stratégies mélodiques dans l'œuvre de Kapsperger

5.4.1 Repositionnement du registre

Comme nous l'avons observé, l'ambitus réduit du chitarrone dans les aigus exige souvent de replacer les octaves. Pour ce faire, la transition peut être préparée avec un saut d'octave avant de continuer le mouvement mélodique (figure 5.18, a-b). À d'autres endroits, ce procédé est raccourci par le dédoublement en octaves d'une des notes mélodiques (figure 5.18c) ; dans ce cas, le passage à deux voix se transforme en un passage à trois voix.



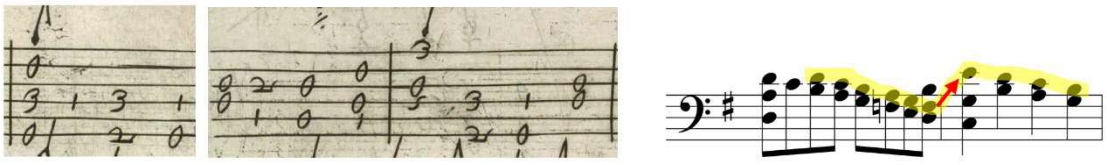
a) G.G. Kapsperger, 'Partita 1a [Ruggiero]', mes. 11-12 (*Chitarrone 1,* p. 15)

b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6ta', mes. 17-18 (*Chitarrone 3,* p. 16)

c) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 3', mes. 22-24 (*Chitarrone 1,* p. 52)

Figure 5.18

Parfois, le renversement peut être ingénieusement caché par l'apparition soudaine d'une troisième voix totalement indépendante. Tel est le cas de la 'Partita 2a [Ruggiero]' du premier livre, où le renversement *fa*^{2}-*mi*^{3} au milieu de la longue suite des notes descendantes est dissimulé par l'ajout du *si* (figure 5.19).



G.G. Kapsperger, '[Partita] 2a [Ruggiero]', mes. 13-14 (*Chitarrone 1,* p. 16)

Figure 5.19

5.4.2 Campanela

La campanela permet de tirer avantage des deux grands problèmes du théorbe, à savoir l'ambitus réduit et les cordes avalées. Par son utilisation, il est possible de transformer ces faiblesses en un puissant outil expressif. Étant donné qu'elle est particulièrement adaptée au théorbe, on pourrait s'attendre à ce que ce soit une technique utilisée dès les débuts de l'instrument.

De manière très surprenante, l'étude méticuleuse du premier livre de chitarrone de Kapsperger permet de constater l'absence presque totale de campanelas dans cette publication. Dans tout le livre, une seule formule (utilisée toutefois à six reprises) peut être associée pleinement à cette technique (cf. figure 5.20). Ce constat contredit le présupposé tacite que toutes les sources pour chitarrone contiennent nécessairement des passages en campanela. Cela nous mène à souligner un aspect qui doit être pris en compte lors de l'étude des tablatures pour chitarrone : si la présence de la campanela permet de reconnaître une tablature pour chitarrone[69], son absence ne constitue pas en soi la preuve qu'il s'agisse d'une œuvre pour luth. Un exemple est le manuscrit *Krakow* 40591, qui n'en contient pas, même si on peut en déceler des bribes çà et là.

À ce sujet, les travaux de Buetens sont révélateurs. En 1976 il a transcrit trois monodies accompagnées, une de Corradi, une de Castaldi et une de Kapsperger, les deux dernières avec une seule corde avalée[70]. Ce qui nous intéresse, ce ne sont pas tant ses choix de transcriptions que le témoignage qu'il donne. Buetens signale la difficulté d'identifier, par la seule analyse du contenu, la manière d'accorder l'instrument : « Un autre défi pour le transcripteur est qu'il ne peut pas toujours être certain qu'un ou les deux chœurs supérieurs sont avalés. Dans la plupart des cas, les deux accords sont possibles. » [71]

Même si aujourd'hui il est admis que les théorbes de Kapsperger et de Castaldi avaient deux cordes avalées, Buetens met en lumière une difficulté qu'il ne faut pas négliger : l'écriture de certaines tablatures peut être suffisamment ambigüe pour rendre leur interprétation incertaine. Un des éléments favorisant cette ambigüité est justement l'absence de campanela, ce qui peut ajouter de la confusion pour les sources dont l'instrument destinataire est moins clairement identifié.

Chez Kapsperger, l'usage progressif de cette technique est évident : elle est très rarement utilisée dans le premier livre ; on en trouve de nombreux passages dans le troisième livre ; dans le quatrième, la campanela est employée à profusion et il suffit de survoler les préludes qui ouvrent cette publication pour en rencontrer d'abondants exemples en très peu de pages. Dans le troisième livre, la campanela fait définitivement partie intégrante du langage

[69] Signalons toutefois qu'il peut y avoir des exceptions. Le manuscrit pour luth *Pesaro b. 10* contient des passages en campanela (f. 1r, mes. 13 ; f. 2v, mes. 2) et les pièces concernées ont été copiées du premier livre pour chitarrone de Kapsperger. Pour une discussion autour de ce manuscrit, cf. V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 136-137.

[70] Stanley Buetens, « Theorbo Accompaniments of Early Seventeenth-Century Italian Monody », *Journal of the Lute Society of America*, 1973, vol. 6, p. 37-45.

[71] « *An additional headache for the transcriber is that he cannot always be certain whether one or both of the top courses are lowered. In most instances, both tunings would be possible.* » *Ibid.*, p. 41.

instrumental du *Tedesco* ; dans le quatrième, elle est devenue presque un réflexe d'exécution. Cette évolution aussi bien qualitative que quantitative tout au long de ces publications suggère un développement de cette technique qui se serait opéré par étapes. L'œuvre de Kapsperger est particulièrement favorable à ce type de constats. En effet, parmi les trois plus grands compositeurs pour théorbe du début du 17e siècle, il est le seul à avoir publié à différents moments de sa carrière.

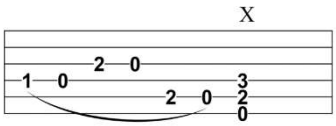
5.4.3 Proto-campanela

En étudiant le contenu du premier livre pour chitarrone, nous pouvons essayer de reconstruire les différents éléments qui ont pu contribuer à l'apparition de la campanela. La division en deux groupes de cordes peut donner les premières pistes. En restant sur les trois premières cases de l'instrument, le registre des cordes avalées (deuxième groupe) va du *mi*^{2} au *do*^{3}. Nous avons vu que ce registre peut être élargi vers les graves avec le cinquième chœur à vide (*ré*^{2}) ; ajoutons maintenant que l'on peut l'élargir vers les aigus avec le *ré*^{3} joué au troisième chœur. Ces extensions permettant de compléter l'octave pourraient constituer le stade embryonnaire de la campanela. Les annexes 21a à 21f montrent quelques exemples représentatifs issus de la première publication du *nobile alemano*.

Un même motif mélodique peut être exécuté sur une même corde ou sur des cordes différentes. La dix-huitième variation de la 'Folia' utilise tantôt l'une, tantôt l'autre approche pour deux passages très similaires (annexe 20a). Toutefois, Kapsperger semble privilégier dans ce premier livre l'aspect horizontal (malgré les déplacements de main gauche), tandis que les échanges entre les groupes seront plus courants dans les livres postérieurs. Cette différence est patente avec le motif *la-si-do#-la-ré*, écrit différemment en 1604 et en 1640 (annexe 20b et 20c). Nous pouvons également citer la toute première mesure de la 'Toccata 4ta' du premier livre de chitarrone (annexe 20d). Comme souvent dans ce premier livre, l'horizontalité de la mélodie se manifeste par un geste sur une même corde. Ce passage est copié dans le manuscrit *Warminster*, mais l'aspect linéaire est abandonné au profit de positions qui restent dans les trois premières cases (annexe 20e).

Remarquons que toutes les notes du deuxième groupe de cordes se trouvent contenues dans le premier groupe. En raison de tous ces unissons partagés, le passage d'un groupe à l'autre peut se faire à l'aide de plusieurs notes pivots. On trouve dans le livre de 1604 des passages mélodiques où l'alternance entre les groupes se fait par blocs superposés (annexes 21g à 21j). On trouve aussi quelques passages en *strascini* qui profitent de l'alternance entre les différents groupes de cordes (annexes 21k à 21m). Bien que ces exemples ne puissent pas être classés pleinement comme campanelas, le principe d'alternance entre les cordes est déjà présent, préfigurant ainsi la caractéristique principale de cette technique.

Nous avons trouvé un seul modèle de campanela à proprement parler, utilisé toutefois à plusieurs reprises dans ce premier livre et schématisé dans la figure 5.20. À la différence des exemples discutés précédemment, on reconnaît cette fois-ci le profil typique de cette technique ; le modèle de la figure 5.20 pourrait être considéré comme la toute première campanela dans une source pour chitarrone. Il semble être une sorte de charnière entre les « proto-campanelas » montrées dans l'annexe 21 et les passages plus élaborés qu'on retrouvera dans les livres plus tardifs.



Modèle de campanela (1604)

Figure 5.20

L'annexe 22 répertorie les six occurrences où ce modèle est employé dans ce recueil. On peut remarquer qu'à chaque fois, cette formule est écrite en valeurs rapides (en triolet de double-croches ou en double-croches). Cela nous mène à l'un des grands avantages de la campanela : jouer des notes sur des cordes différentes favorise la virtuosité. Le fait que Kapsperger utilise une même formule à plusieurs reprises témoigne aussi du lien avec un geste spécifique, en rapport avec le doigté de la main gauche et les habitudes instrumentales. Néanmoins, il est à signaler que dans les livres postérieurs, le potentiel de cette technique sera exploité pour des passages où le geste d'exécution est moins intuitif, exigeant un entraînement au préalable.

Pour la guitare, Gaspar Sanz écrit en 1674 que la campanela est la manière moderne de composer[72]. Cette technique est décrite clairement comme un élément nouveau pour cet instrument. La publication de Sanz est très tardive, mais il est probablement en train de se référer au moment où il a lui-même étudié en Italie. La toute première publication pour guitare contenant des campanelas est le *Libro primo di chitarra spagnola* d'Angelo Michele Bartolotti[73]. La publication de Bortolotti date seulement de 1640, c'est-à-dire à un moment où la campanela a déjà été largement explorée au chitarrone.

Aujourd'hui, la campanela est avant tout associée à la guitare baroque[74]. Pourtant, les troisième et quatrième livres de Kapsperger ainsi que les plus importantes sources pour théorbe l'utilisent couramment. Les dates des sources concernées montrent plutôt que cette technique a été utilisée tout d'abord au chitarrone, avant d'être adaptée bien plus tard à la guitare.

Les différents stades du développement de la campanela chez Kapsperger suggèrent qu'elle était encore très nouvelle en 1604. Signalons qu'il semble y avoir eu une évolution analogue

[72] G. Sanz, *Instruccion de musica*, *op. cit.*, p. 1.
[73] James Tyler et Paul Sparks, *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 69. Tyler suggère également que le deuxième livre de Francesco Corbetta (*Varii capricii per la ghittara spagnuola*, 1643), aurait pu s'inspirer de la publication de Bartolotti (*Ibid.*, p. 68 note 36.)
[74] Même s'il est indiqué qu'on la retrouve dans des instruments comme le théorbe et le luth baroque, l'entrée du *Grove Music Online* consacrée à la campanela la décrit comme un effet idiomatique surtout de la guitare baroque (« *The effect is most idiomatic to and found mainly in Baroque, five-course guitar music*. ») James Tyler, « Campanelas » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

dans son utilisation chez Melii, lorsque l'on compare son livre de 1616 à celui de 1620[75]. Cela pourrait expliquer l'absence de campanela dans certaines sources pour chitarrone comme *Krakow 40591*. Kitsos signale avec surprise la présence très limitée de campanelas dans *Modena G239*[76]. Significativement, les récents travaux de Paola Ventrella suggèrent que ce manuscrit serait bien plus ancien de ce que l'on croyait jusqu'à présent ; d'après les nouvelles estimations, cette source aurait été écrite entre 1620-1640[77].

D'après l'examen du premier livre pour chitarrone du *Tedesco,* la campanela serait l'aboutissement de plusieurs stratégies mélodiques, commencées par la division de l'instrument en deux groupes de cordes. Les échanges de plus en plus fréquents entre ces deux groupes auraient amené petit à petit à la forme que l'on connaît dans les publications autour de 1620. Comme nous l'avons indiqué, ce premier livre a certainement été un événement de premier ordre pour le répertoire soliste du théorbe. Néanmoins, même si la campanela est déjà présente parmi les nouvelles techniques proposées par Kapsperger en 1604, elle reste encore marginale dans cette publication.

[75] Les pièces pour théorbe qui se trouvent dans le deuxième livre de Melii (1616) contiennent le même modèle de campanela que celui du premier livre de Kapsperger (figure 5.20). Les pièces pour théorbe dans le cinquième livre de Melii (1620) explorent d'autres formules de campanelas. Malgré cette observation, il est à signaler que le livre de 1616 contient à peine deux pièces pour théorbe, ce qui empêche de tirer une conclusion définitive chez Melii.

[76] Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 121-122.

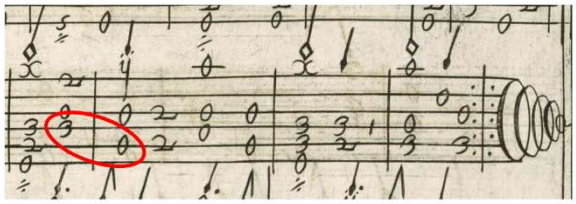
[77] Paola Ventrella, *Ludebat Bellerofontes: vita et opere di Bellerofonte Castaldi, liutista modenese*, Naples, Editoriale scientifica, 2020, p. 134-136.

5.5 Renversements mélodiques chez Kapsperger

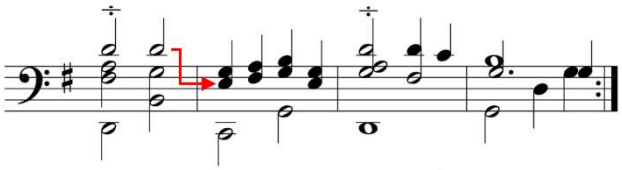
5.5.1 Illusions visuelles, illusions sonores

L'œuvre de Kapsperger contient aussi des renversements mélodiques. Néanmoins, certains de ces renversements sont écrits avec une maîtrise de l'ambigüité sonore. En raison du changement de tessiture, l'écoute établira de nouvelles associations mélodiques qui ne sont pas visibles dans le modèle original donné par la tablature, mais qui ressortiront naturellement lors de l'interprétation.

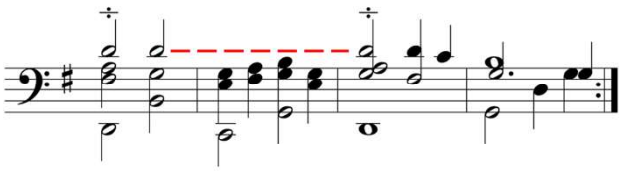
Prenons par exemple le thème de 'Ruggièro' du premier livre (mes. 13-14), où la mélodie se trouve renversée en raison du passage entre le troisième et le deuxième chœur (figure 5.21, a-b). Ce problème est surtout gênant visuellement, mais l'est beaucoup moins lors de l'interprétation. En effet, le *ré* de la mesure 13 sera perçu comme une voix qui s'arrête momentanément, pour revenir ensuite à la mesure 15 (figure 5.21c). Lors de l'interprétation, ce phénomène peut être souligné davantage en effectuant la mesure 14 comme un deuxième plan sonore, plus discret.



a) G.G. Kapsperger, 'Ruggiero', mes. 13-16
(*Chitarrone 1*, p. 15)



b) Information visuelle : renversement mélodique

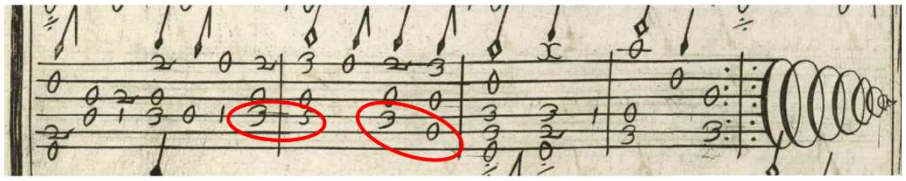


c) Rendu sonore : suspension mélodique

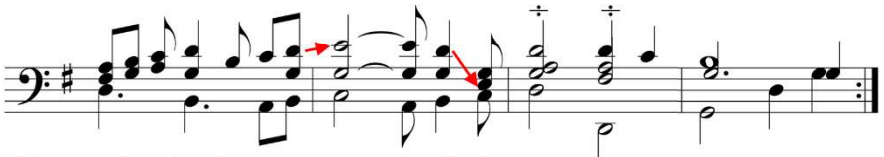
Figure 5.21

De cette manière, une note qui fait partie d'un profil mélodique d'après la notation peut devenir une note de remplissage lors de l'exécution. De même, l'effet de suspension mélodique ouvre une dimension rhétorique, qui se traduit par un passage tout en simplicité mais plein de charme.

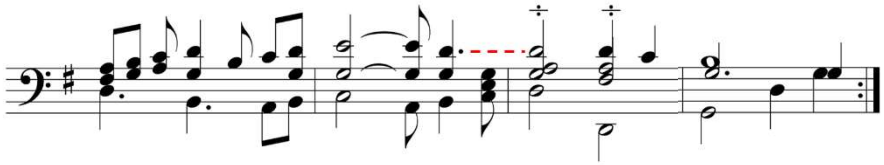
On peut comparer le thème de 'Ruggiero' avec la 'Partita Prima', variation du même thème. Cette fois-ci, le profil mélodique latent (*mi* aigu) est matérialisé sur la cinquième case (figure 5.22). Dans la même mesure, le deuxième passage *ré-mi* produit un renversement. Kapsperger ne semble simplement pas intéressé par l'utilisation d'un procédé systématique permettant de donner la même réponse à des problèmes similaires ; dans une même mesure, le renversement est évité la première fois mais pas la deuxième. Sur le plan sonore, le renversement produit un effet similaire à celui du thème : au lieu d'une suite de consonances, le *ré* aigu est perçu comme une note tenue sur des notes de passage (figure 5.22c). Plusieurs années plus tard, lorsque Kapsperger recopie le thème et les variations 1 à 6 dans *Rome 4145*[78], il effectue de légères modifications. Pour le thème, il ajoute quelques notes de passage qui rendent encore plus floue la sensation de renversement[79]. Pour la première et cinquième partita, il ratifie les renversements sans les modifier.



a) G.G. Kapsperger, 'Partita 1a [Ruggiero]', mes. 13-16 (*Chitarrone 1*, p. 15)



b) Information visuelle : renversement mélodique



c) Rendu sonore : suspension mélodique

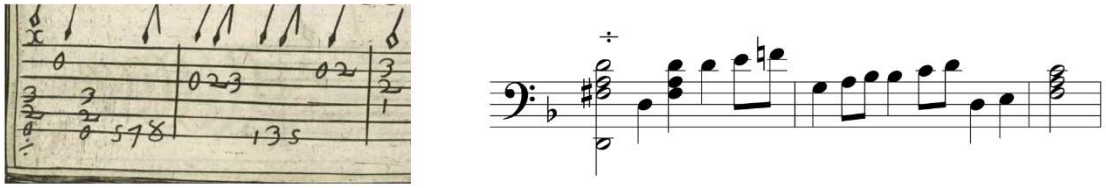
Figure 5.22

Dans le chapitre 4 nous avons vu comment les accords renversés étaient davantage manifestes dans la transcription que dans la tablature. Ici, il s'agit du phénomène contraire : l'analyse visuelle de la tablature montre des renversements théoriques, mais le changement de tessiture donnera lieu à de nouveaux rapports mélodiques. Chacun des deux supports écrits - tablature et transcription – montre un aspect de la réalité sonore. On remarque donc la forte mais fluctuante interdépendance entre le visuel et le sonore.

[78] Dans *Rome 4145* il manque les partitas 7 à 9 du premier livre. Le thème et variations 1 à 6 se trouvent dans les folios suivants : thème, f. 4r ; partita 1, f. 4r, troisième ligne ; partita 2, f. 4v, troisième ligne ; partita 3, f. 5r, troisième ligne ; partita 4, f. 6r, première ligne ; partita 5, f. 6v, deuxième ligne ; partita 6, f.7r, troisième ligne.

[79] Comparer les mesures 13-14 dans les deux versions de 'Ruggiero'. *Rome 4145*, f. 4r ; Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Venise, 1604, p. 15.

Dans la treizième variation de la 'Folia', Kapsperger paraît s'amuser à accentuer les difficultés mélodiques de l'instrument, en créant artificiellement des renversements là où il n'y en avait pas. Dans la première partie (mes. 1-4), les changements de tessiture correspondent à deux voix en imitation (cf. figure 5.8c), tandis que dans la deuxième partie les valeurs rythmiques employées donnent la sensation d'une seule voix (figure 5.23). Cette écriture rappelle justement le type d'inversions mélodiques qu'on essaierait normalement d'éviter ; le compositeur se sert donc d'un problème du chitarrone pour en faire un matériau musical.



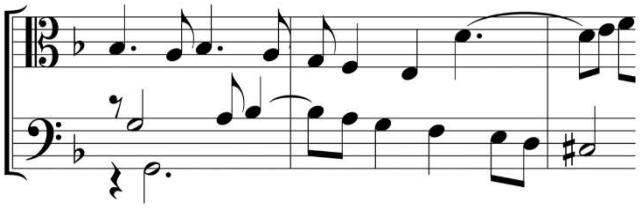
G.G. Kapsperger, '[Partita] 13' [Folia], mes. 5-7 (*Chitarrone 1,* p. 33)

Figure 5.23

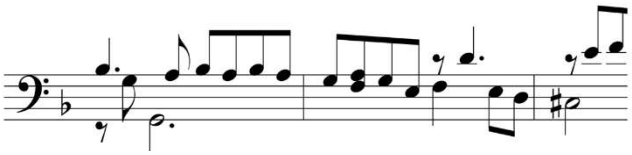
Lors de passages plus denses au niveau du contrepoint, les éventuels renversements sont plus difficiles à repérer à l'écoute. En effet, tout comme sur les tablatures pour luth, il est courant de trouver une troisième voix qui apparaît sur quelques mesures pour disparaître un peu plus tard. L'accord rentrant du théorbe et la superposition des densités polyphoniques favorisent un rendu sonore ambigu. Kapsperger semble profiter de cette ambiguïté sonore, mélangeant des textures à deux voix avec des textures plus denses, où les problèmes de renversements seront cachés par l'apparition de nouvelles voix. Le 'Preludio primo' du quatrième livre de chitarrone exploite cette ambiguïté. L'extrait de la figure 5.24b montre une des interprétations possibles des mesures 13-15, où les deux voix du dessus se répondent en contrepoint. En raison du rapprochement de tessiture, même si l'interprète s'efforce de distinguer les deux voix, elles auront tendance à se mélanger sur le plan sonore, notamment à la mesure 14. Ce résultat imprécis ouvre la possibilité à ce que la note renversée soit perçue comme une troisième voix qui se rajoute.

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

a) G.G. Kapsperger, 'Preludio primo', mes. 13-15 (*Chitarrone 4,* p. 4)



b) Interprétation 1 : deux voix en contrepoint



c) Interprétation 2 : une seule voix de dessus

Figure 5.24

Ce passage admet une autre interprétation complètement différente, où les deux voix en imitation feraient en réalité partie d'une seule mélodie (figure 5.24c). Pour l'interprète, il s'agit donc de choisir si le deuxième *si*♭ est une note tenue ou pas. On trouve d'autres passages similaires dans ce quatrième livre. Ces deux interprétations possibles montrent les limites de l'écriture en tablature, mais aussi leur polysémie, étant donné que la valeur rythmique individuelle des notes n'est pas précisée.

La maîtrise de l'illusion sonore est patente dans la 'Passacaglia' en *ré* mineur du quatrième livre. Aux mesures 19-20 la mélodie *ré-mi-fa* se trouve renversée (*ré*^{3}-*mi*^{2}-*fa*^{2}, figure 5.25c). Cependant, le registre de la voix du dessus se croise avec celui de la voix de basse ; de ce fait, ce motif peut être perçu comme une ligne mélodique dans les graves (*ré*^{2}-*mi*^{2}-*fa*^{2}, figure 5.25d). Les enregistrements de cette pièce effectués par Rolf Lislevand[80] et par Fred Jacobs[81] montrent deux stratégies différentes. Au moyen d'une brève césure entre les deux croches, Lislevand souligne de façon très expressive le changement de registre dans la voix supérieure, tandis que Jacobs profite pleinement de l'ambigüité donné par les registres rapprochés. Ces deux enregistrements abordent différemment ce passage, mais dans les deux cas, le renversement est loin d'être gênant.

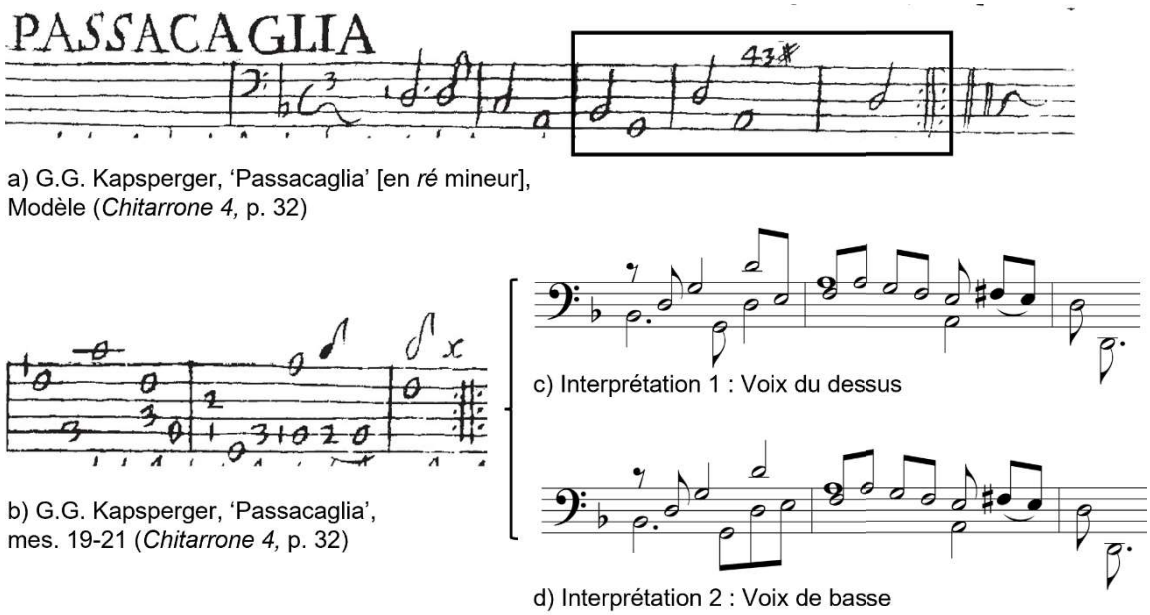
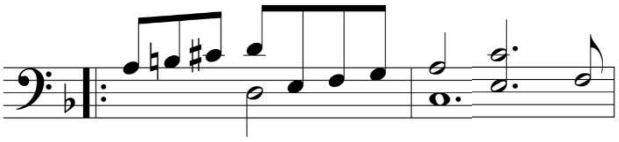


Figure 5.25

On trouve d'autres exemples où la tablature montre clairement que la mélodie était conçue pour continuer un mouvement ascendant par degrés conjoints. Cependant, le saut de septième résultant n'est pas nécessairement dérangeant à l'écoute et peut au contraire ajouter de l'expression, donnant des profils mélodiques habituels chez Kapsperger (figure 5.26).

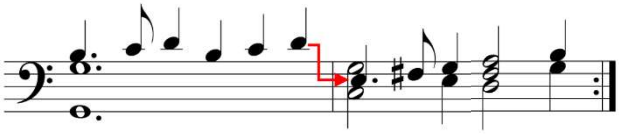
[80] *Passacaglia in re* [1:07-1:22], dans Rolf Lislevand, *Johannes Hieronymus Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di chitarone, Roma 1640*, CD, ASTREE Auvidis, E 8515, 1993.
[81] *Passacaglia* [1:17-1:35], dans Fred Jacobs, *Giovanni Girolamo Kapsperger, Virtù e Nobiltà*, CD, Metronome, METCD 1093, 2019.

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



a) G.G. Kapsperger, 'Passacaglia', mes. 25-26
(*Chitarrone 4,* p. 32)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

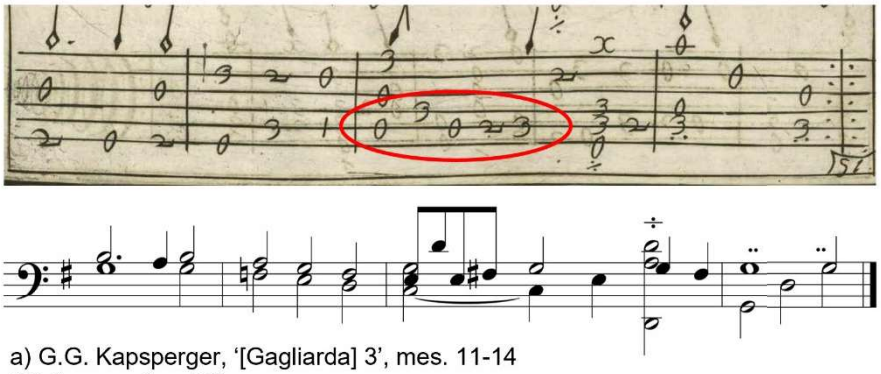


b) G.G. Kapsperger, 'Canario', mes. 5-6
(*Chitarrone 4,* p. 37)

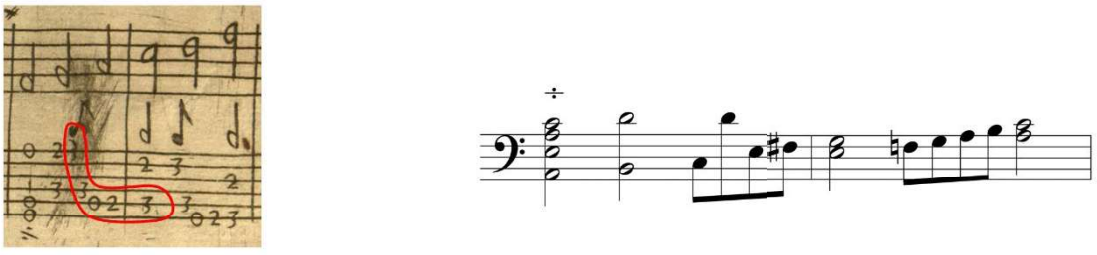
Figure 5.26

5.5.2 Efficacité du geste

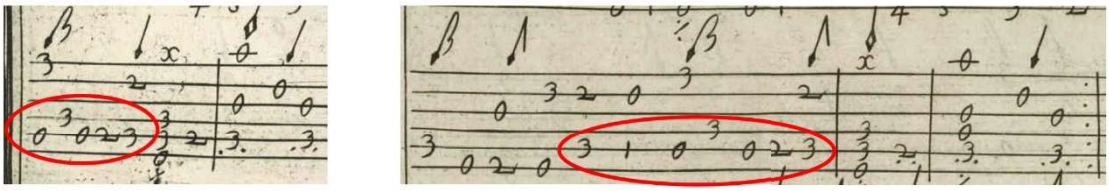
Les renversements ne peuvent pas toujours être expliqués par une ambigüité sonore et le résultat des renversements peut parfois paraître tout simplement incongru. Un cas récurrent chez Kapsperger est le renversement *mi*^{2}-*ré*^{3}-*mi*^{2} sur une basse de *do* (figure 5.27), Ce type d'écriture arrive surtout au premier livre, mais on peut aussi le trouver dans le troisième (figure 5.27b). Il est étonnant de constater que ce type de formule aurait pu être modifié très facilement. Pourtant, malgré les différentes stratégies mélodiques développées par Kapsperger, on retrouve ces passages à plusieurs endroits. Leur réitération montre que dans certains cas, ce compositeur est plus intéressé par le geste instrumental que par la conservation du contour mélodique. Il existe d'autres exemples similaires dans le premier



a) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 3', mes. 11-14 (*Chitarrone 1,* p. 51)



b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 43-44 (*Chitarrone 3,* p. 15)

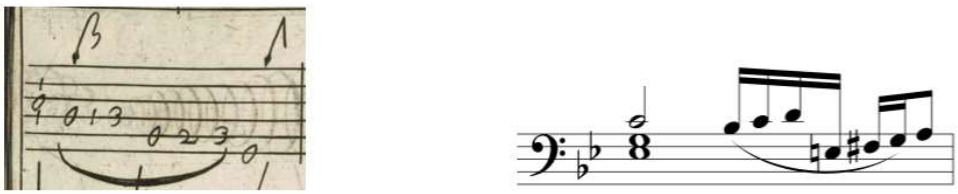


c) G.G. Kapsperger, '[Partita] 9a [Ruggiero]', mes.3-4 et 14-16 (*Chitarrone 1,* p. 19 et 20, respectivement)

Figure 5.27

livre. Signalons simplement que pour les mesures 23-24 de la 'Romanescha', l'information visuelle de la tablature semble très maladroite, mais le résultat sonore est excellent.

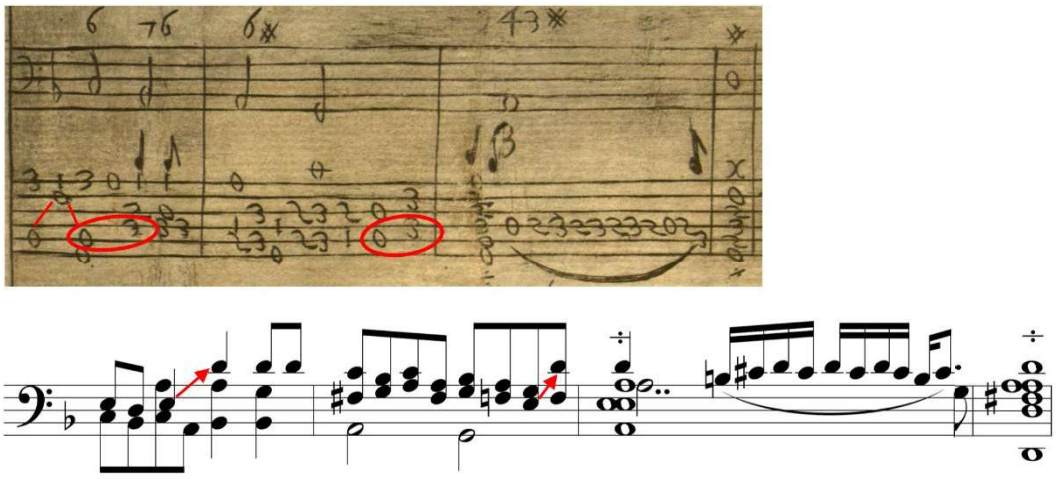
On trouve d'autres cas où la mélodie produite semble secondaire. Considérons rapidement la 'Partita 1' de la 'Romanescha'. À la mesure 9 (figure 5.28), la mélodie résultante évoque les formules typiques chez Kapsperger dont nous avons déjà discuté dans la figure 5.26b. Au-delà du profil mélodique, c'est le geste rapide en doubles croches qui semble être le plus important dans ce passage.



G.G. Kapsperger, 'Partita 1a [Romanescha]', mes. 9 (*Chitarrone 1*, p. 42)

Figure 5.28

Nous avons indiqué que le troisième livre contient moins de renversements d'accords que le premier. De la même manière, ce troisième livre contient moins de renversements mélodiques. Toutefois, à la différence du premier livre, les quelques renversements mélodiques du troisième livre concernent surtout les toccatas. Dans l'extrait de la figure 5.29, le premier renversement correspond à une nouvelle entrée du motif rythmique [♩ ♪♪] qui apparaît tout au long de la section comprise entre les mesures 27 et 43. Dans ce contexte, le changement de tessiture est un moyen très efficace pour souligner cette nouvelle entrée. Le deuxième renversement (mes. 41) répond clairement au besoin de replacer la mélodie dans une tessiture confortable, afin de préparer les croches de la mesure 41. Remarquons que le renversement est évité au début du même extrait (les deux premières croches de la mesure

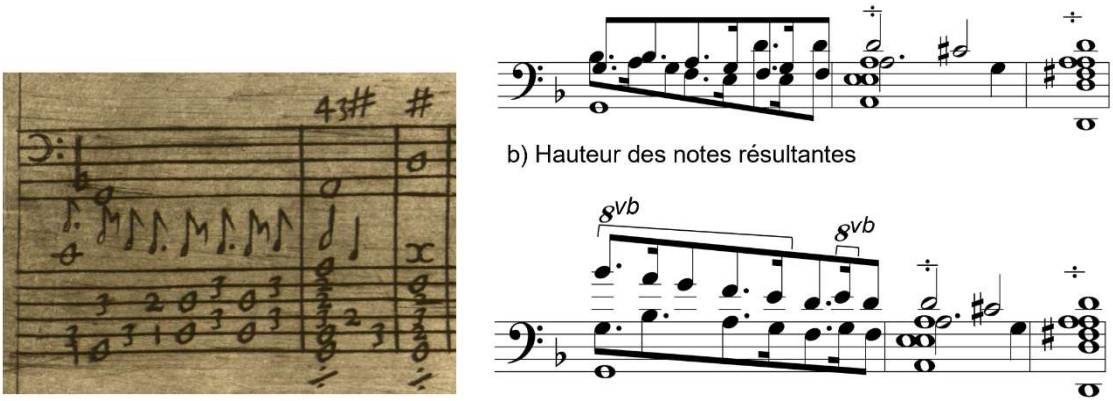


G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2da', mes. 40-43 (*Chitarrone 3*, p. 8)

Figure 5.29

40). Cela montre que les renversements ne sont pas systématiques, mais répondent souvent à des besoins spécifiques.

Dans la quatrième toccata (mes. 45) de ce même livre, on trouve les déstabilisations rythmiques typiques de l'écriture de Kapsperger. Tel qu'il est noté, ce passage produit des renversements mélodiques (figure 5.30b) ; en contrepartie, il permet de garder des positions très efficaces et le retard de la cadence est préparé à l'octave la plus idiomatique pour un accord très rempli. Notons que la « correction » des hauteurs aurait été envisageable[82], mais cela aurait modifié les rapports d'articulation entre le pouce et les autres doigts. Le refus de « corriger » les hauteurs suggère qu'en réalité ce n'est pas le *ré*^{3} qui est une octave trop haut mais au contraire, que c'est la seule note non renversée d'après le modèle sous-jacent montré dans la figure 5.30c.



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 45-47 (*Chitarrone 3*, p. 13)

Figure 5.30

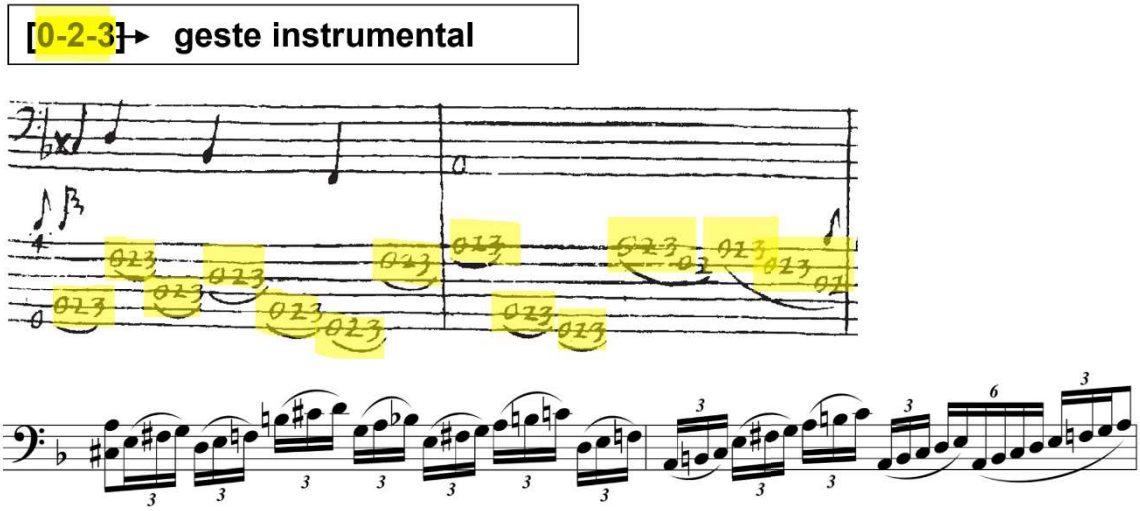
Cette notation répond visiblement aux gestes instrumentaux hérités de la pratique du luth, témoignant aussi bien de son influence sur l'écriture du chitarrone que d'une certaine acceptation des renversements. Mais surtout, ils mettent en évidence le fait que dans certains cas, Kapsperger renonce au profil mélodique afin de mettre en avant d'autres aspects, comme l'irrégularité rythmique ou la vitesse d'exécution.

Il convient de mettre en perspective ces renversements avec d'autres exemples où l'effet est bien plus important que les notes employées. La première toccata du quatrième livre pour chitarrone contient un cas paradigmatique. Étant donné le procédé utilisé dans l'extrait de la figure 5.31a, il est évident que le but de ce passage n'est pas de produire une mélodie cohérente mais plutôt de rechercher un trait le plus rapide possible[83]. Lorsque l'on travaille ce passage lentement, il s'avère incompréhensible musicalement et ressemble plus à un exercice technique pour la main gauche qu'à une mélodie d'époque. En revanche, l'écriture de ce passage favorise la virtuosité et lorsqu'il est effectué très rapidement, ce passage déploie toute la puissance des notes en rafale.

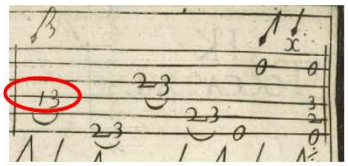
[82] Il aurait suffi de jouer le *ré* une octave plus bas, au cinquième chœur ; dans ce cas, le *fa* serait joué au deuxième chœur.

[83] Les triolets de ce passage sont effectués systématiquement comme suit : [corde à vide – deuxième case – troisième case], noté « 0-2-3 » sur la tablature. Ce schéma est reproduit à l'identique sur des cordes différentes.

Les deux versions existantes de la première toccata du premier livre de chitarrone permettent de confirmer l'importance donnée à l'effet, au-delà du contour mélodique exact. Dans la version de 1604 (figure 5.31b), la première note de la mesure 20 s'inscrit dans une logique mélodique, en utilisant la note naturelle de la gamme (*do*). Dans la version de *Rome 4145*, l'approche mélodique est abandonnée au profit d'un geste purement instrumental, en utilisant systématiquement les deuxième et troisième cases (figure 5.31c). Que ce soit *do* naturel ou *do* dièse, il est évident que le plus important est l'effet sonore dans sa globalité.



a) G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 54-55 (*Chitarrone 4,* p. 7)



b) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 20 (*Chitarrone 1,* p. 6)

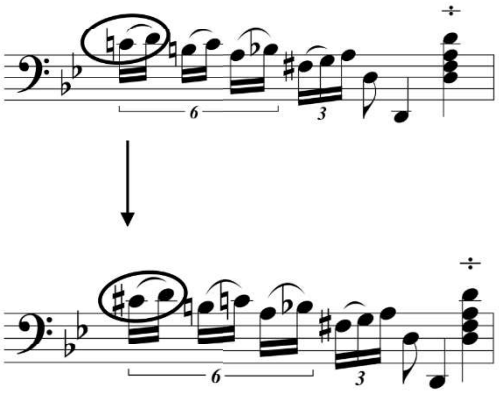


Image retirée car protégée par le droit d'auteur

c) Sans titre [G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a'], mes. 20 (*Rome 4145,* f. 9r)

Figure 5.31

5.6 Licences et témoignages d'époque

Sur un plan purement théorique, il s'avère difficile d'expliquer certains des renversements que nous venons de discuter. Signalons toutefois que Maugars se montre très élogieux envers les compositeurs qui n'hésitent pas à s'éloigner des règles. Après avoir observé que, dans les compositions italiennes de l'époque, on trouvait plus de variété et de licences que dans les compositions françaises[84], Maugars écrit :

> (...) aussi ne puis-je approuver l'opiniastreté de nos Compositeurs, qui se tiennent trop religieusement renfermez dans des cathégories pédantesques et qui croiroient faire des soloecismes contre les règles de l'Art s'ils faisoient deux quintes de suite, ou s'ils sortoient tant soit peu de leurs modes. C'est sans doute dans ces sorties agréables, où consiste tout le secret de l'art ; la Musique ayant ses figures aussi bien que la Rhétorique, qui ne tendent toutes qu'à charmer et tromper insensiblement l'Auditeur. A vray dire, il n'est pas nécessaire de nous amuser à observer si rigoureusement ces règles, que cela nous fasse perdre la suite d'une fugue, et la beauté d'un chant ; veu que ces règles n'ont été inventées que pour tenir en bride les jeunes escoliers, et pour les empescher de s'émanciper avant qu'ils ayent atteint l'aage [sic] du jugement. C'est pourquoy un homme judicieux, consommé dans la science, n'est pas condamné, par un Arrest définitif, de demeurer toujours dans ces prisons étroites, il peut adroitement prendre l'essor, selon que son caprice le portera à quelque belle recherche, et que la vertu des paroles, ou la beauté des parties le désireront. C'est ce que les Italiens pratiquent parfaitement bien ; et comme ils sont beaucoup plus raffinez que nous dans la Musique, ils se mocquent aussi de nostre régularité, et ainsi ils composent leurs Motets avec plus d'art, de science, de variété et d'agrément que les nostres.[85]

Maugars déclare que pour les Italiens, la musique instrumentale admet davantage des licences que la musique vocale :

> Vous ne sçauriez croire, Monsieur, l'estime que les Italiens font de ceux qui excellent sur les Instruments, et combien ils prisent plus la Musique Instrumentale, que la Vocale, disans qu'un homme seul peut produire de plus belles inventions que quatre voix ensemble, et qu'elle a des charmes et des licences que la Vocale n'a pas.[86]

En 1609, Ascanio Mayone estimait nécessaire d'avertir le lecteur des licences qu'il prenait dans ses compositions, en écrivant :

> Prévenez ceux qui, par caprice, voudraient voir ce petit ouvrage, mon livre second, qu'il y a là divers caprices, et que lorsqu'on joue des *passaggi*, ou qu'on orne la musique avec des *passaggi*, **il arrive quelques fausses notes contre les règles du contrepoint, sans quoi il est impossible que l'effet soit beau.** C'est pourquoi je dis à ceux qui verront cet ouvrage, qu'ils ne doivent pas se scandaliser, et juger que je suis un mauvais observateur des règles du contrepoint, dont j'ai toujours fait profession autant qu'il est possible avec mon esprit fruste de les observer, et à ceux qui voudront s'en assurer, et qui pourraient être mécontents de cette manière de jouer ; pourront voir, et faire usage des *Recercate* placés au début du présent [livre] (comme je l'ai fait aussi dans le Premier Livre de mes capricci), où je crois avoir observé [ces règles], afin que chacun passe à ce qu'il trouve le plus utile ; [...].[87] (C'est nous qui soulignons).

---

[84] Joël Heuillon (ed.), *André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie : Rome 1639*, Paris, Cahiers GKC, 1992, p. 12.

[85] *Ibid.*, p. 12-13.

[86] *Ibid.*, p. 22.

[87] « *Avertasi da chi per suo capriccio volesse vedere questa poca fatica del Secondo Libro, perche vi sono diversi capricci, e perche quando si sona con passaggi, o si adornano opere di passaggi, sempre vi passano alcune note false contra la regola del contrapunto, senza lequali è impossibile, che bello effetto faccia; per questo dico à chi questa opera vederà, che non si scandaliza, e mi giudica di poco osservatore delle regole del contrapunto, delle*

D'après ce texte, on en conclut que les règles du contrepoint doivent parfois être sacrifiées si l'on veut produire certains effets. Dans ce même ordre d'idées, Ferdinando Valdambrini signale dans la préface à son deuxième livre de guitare que l'effet produit par les gestes instrumentaux peut parfois être plus important que les règles :

> Bien que cet instrument n'ait pas de basses comme les autres, on peut voir qu'il est capable d'imiter tout ce qui peut provoquer des affects. La grâce et la perfection consistent dans la variété des styles, puisque le style choral mentionné n'en a qu'un seul sans différences, il devient insuffisant, ou ennuyeux. Pour bien le jouer, **il faut plus de dextérité que de rigueur musicale, sinon il deviendra pénible ou fastidieux,** pour les raisons mentionnées.[88] (C'est nous qui soulignons).

Valdambrini souligne ensuite l'importance des ornements comme le *trillo* et le *strascino* et il attribue leur invention à Kapsperger[89]. Rappelons que l'effet produit par ces ornements est avant tout le fait d'un geste, parfois plus important que les notes réellement produites, ainsi que nous l'avons montré avec les exemples de la figure 5.31.

Les licences prises par les compositeurs ont certainement créé des conflits entre tradition et modernité. Dans le célèbre dialogue publié par Giovanni Maria Artusi en 1600, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, l'auteur cherche à décrier les pratiques de compositeurs *modernes* (ou plus précisément, celles de Monteverdi), qui ne respectent pas toujours les bons vieux principes du *stile antico*. Néanmoins, il y est signalé que la perception pouvait justifier, aux yeux de ces compositeurs, certaines libertés qui semblent pourtant illogiques sur le papier. Vario, personnage du savant théoricien représentant la tradition se montre choqué par les tentatives de tromper la perception de l'auditeur. En expliquant à son interlocuteur les raisons pour lesquelles certaines dissonances « ne produisent pas une harmonie désagréable »[90], il dit :

> Vario.- […] La deuxième est [qu'un objet] sensible corrompt le sens, ce qui ne veut rien dire d'autre sinon que toutes les autres parties occupent l'ouïe de telle façon qu'elle ne peut plus entendre entièrement l'offense qu'on lui a faite, comme si la cantilène était chantée à deux ou trois voix. Mais la raison, qui

---

qual sempre hò fatto professione quanto si è possibile col mio rozzo ingegno di osservare, e chi di questo vuol star sicuro, e li dispiacesse questo modo di sonare; potrà vedere, e servirse delle Recercate poste nel principio del presente (come ho fatto anco al Primo Libro de miei capricci quale credo, che siano osservate, acciò ogn'uno si pascha di quello, che più l'aggrata servire; […] » Ascanio Mayone, *Secondo libro di diversi Capricci per sonare*, Naples, Nella Stampa di Gio. Battista Gargano, & Lucretio Nucci, 1609, p. [iv]. Pour la traduction, nous nous sommes inspirés de la traduction en anglais de Christopher Stembridge (ed.), *Ascanio Mayone: Diversi capricci per sonare, Libro II. Napoli 1609*, Padova, G. Zanibon, 1984, p. 6.

[88] « *Benche questo istromento non habbia i bassi come gl'altri con tutto cio si vede ch'è atto ad imitare tutto quello ch'è conducevole alli affetti. La vaghezza e perfetione consisteno nelle variationi de stili perche havendo il detto corale differenti un solo stile, ò riesce manchevole, o tedioso. Il sonarlo bene consiste piú in destrezza che in rigore di musica ò si darà in asprezze, overo in seccaggioni per la ragione sudetta.* ». Ferdinando Valdambrini, *Libro secondo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*, Rome, 1647; cité par A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 44.

[89] *Ibid.*

[90] Cette phrase, prononcée par son interlocuteur, précède l'explication de Vario : « […] *che à questa sorte di Musica accentata, piena di suppositi, sono avez zi ; non rende ingrata Harmonia; & me ne meraviglio*. » Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venise, Giacomo Vincenti, 1600, f° 41v ; pour la traduction en français : Xavier Bisaro, Giuliano Chiello et Pierre-Henry Frangne, *L'ombre de Monteverdi : la querelle de la nouvelle musique, 1600-1638 ; L'Artusi, ou Des imperfections de la musique moderne de Giovanni Artusi, 1600*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 146.

> connaît et discerne le bon du mauvais, comprend très bien qu'il s'agit d'une tromperie faite au sens, qui ne reçoit pas la matière sinon d'une certaine manière confuse bien que proche du vrai.[91]

Après le raisonnement de Vario, Luca - le personnage qui relaye les arguments de compositeurs *modernes* - déclare :

> Luca.- L'on sait que le sens est trompé ; c'est [justement] ce que ces compositeurs, ou nouveaux inventeurs, visent orgueilleusement : il leur suffit de satisfaire le sens, c'est pourquoi le jour et la nuit ils se fatiguent sur les instruments, pour entendre l'effet que produisent de pareils passages. Ils ne s'aperçoivent pas, les pauvres, que les instruments leur disent le faux […].[92]

Nous avons dans ces deux extraits une claire opposition entre le sens et la raison. D'après le contexte, il s'agit visiblement d'une opposition entre la musique écrite et la musique en acte ou, si l'on préfère, entre la *musique lue* (la raison) et la *musique entendue* (le sens)[93]. Cette dichotomie entre ce qui semble incorrect sur la partition et les effets sonores recherchés explique d'ailleurs le besoin de Mayone de prévenir ses lecteurs. Pour revenir au dialogue d'Artusi, lorsque Vario repère un passage musical qui va à l'encontre du contrepoint, il demande à Luca par quelle règle les compositeurs *modernes* prétendent expliquer les croches (*crome*) du passage en question. Ce à quoi Luca répond :

> Luca.- Je ne sais pas ce qui pourra les aider en cela, car je n'y vois aucune observance ; mais je crois qu'elles sont tirées des habitudes instrumentales {*dal sentire negli strumenti*}, et par leur mouvement rapide elles n'offensent pas beaucoup l'ouïe.[94]

Il est vrai que le sujet de discussion entre Vario et Luca est différent du nôtre (les personnages de ce dialogue discutent le traitement des dissonances dans la musique polyphonique vocale) ; cependant, les compositions du *Tedesco* se situent clairement du côté du *stile moderno* et la réponse de Luca s'adapte parfaitement aux renversements mélodiques dont la vitesse d'exécution est essentielle. La justification des renversements mélodiques dans l'œuvre de Kapsperger semble se trouver surtout du côté de la pratique d'exécution et très souvent, comme l'indique Luca, les problèmes théoriques rencontrés sont davantage gênants sur le papier qu'à l'écoute.

---

[91] « *Vario.-* […] *La seconda è, che lo Eccellente sensibile corrompe il senso, il che altro non vuol dire, se non che l'altre parte tutte occupano l'udito di tal maniera, che non puote udire intieramente l'offesa fattale, come sarebbe se fosse la Cantilena a due, overo a tre voci; ma la ragione, che conosce, e discerne il buono dal cattivo, molto bene iudica che è un inganno fatto al senso, che non riceve la materia, se non in un certo modo confuso, se bene vicino al vero;* […] ». G.M. Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, *op. cit.*, f°. 41v ; pour la traduction : X. Bisaro, G. Chiello et P.-H. Frangne, *L'ombre de Monteverdi*, *op. cit.*, p. 147.

[92] « *Luca.- Si conosce che il senso è ingannato ; et à questo attendono alla gagliarda questi Compositori, ò nuovi Inventori; le basta di sodisfare il senso, che perciò il giorno et la notte s'affaticano intorno a gl'instromenti per sentire lo effetto che fanno, cosi fatti Passaggi; et li meschini non s'accorgono, che gl'instromenti le dicono il falso,* […] ». G.M. Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, *op. cit.*, f°. 42r ; pour la traduction : X. Bisaro, G. Chiello et P.-H. Frangne, *L'ombre de Monteverdi*, *op. cit.*, p. 148.

[93] Nous empruntons la notion de « musique lue » à Nicolas Meeùs, qui étudie les rapports entre l'audition mentale (la musique lue) et l'audition réelle. Nicolas Meeùs, « Apologie de la partition », *Analyse musicale*, juin 1991, n° 24, p. 19-22.

[94] « *Luca.- Io non sò come da questo si potranno aiutare, non ci vedo osservatione alcuna, se non che io credo che siano cavate dal sentire ne gl'Instromenti, per il loro moto presto, che molto non offendano l'udito.* » G.M. Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, *op. cit.*, f°. 43r. Pour la traduction : X. Bisaro, G. Chiello et P.-H. Frangne, *L'ombre de Monteverdi*, *op. cit.*, p. 150.

CHAPITRE 6

Positions standard et formules cadentielles

Dans ce chapitre, nous allons développer la notion de « position standard », essentielle pour comprendre certains aspects d'écriture chez Kapsperger. Ce principe est applicable à la plupart des tablatures pour théorbe mais il est abordé de manière différente selon les sources. Cette notion va nous permettre de comprendre la manière toute singulière de remplir les accords au chitarrone. Les voix « intérieures » peuvent parfois déborder vers les aigus ou vers les graves, au-delà des deux pôles que sont la basse fonctionnelle et la voix mélodique.

Nous allons analyser ensuite le traitement des cadences chez Kapsperger. Une caractéristique de l'écriture de ce compositeur est le jeu de densités des accords. À la lumière de ces deux traits d'écriture (les positions standard et les densités des accords), nous aborderons, entre autres, des septièmes non préparées, non résolues, ou encore, des septièmes qui se trouvent en dessous de la basse fonctionnelle.

6.1 Positions standard dans les sources

Dans les œuvres pour chitarrone, les accords peuvent prendre la forme d'une position de main gauche spécifique récurrente que nous allons appeler « position standard ». Lors de l'utilisation de ces positions, certains enchaînements d'accords peuvent paraître visuellement disparates. Il ne faut pas confondre « position standard » avec « position idiomatique », car ces deux notions, bien que proches, ne sont pas synonymes : sur un luth on emploie des positions idiomatiques, mais le choix est lié à la tessiture de la mélodie, en privilégiant les enchaînements qui respectent la conduite des voix entre un accord et un autre. En revanche, une position standard peut parfois tout simplement être déconnectée de l'accord qui précède ou de celui qui suit, reflétant une conception purement verticale de l'accompagnement.

Cette approche a été repérée notamment dans les tablatures destinées à la basse continue. Daniel Desjardins le remarque dans la section intitulée *Accompagnementi* du manuscrit pour théorbe *New York 93-2* :

> Cette section peut surprendre quant au nombre relativement restreint de possibilités d'accords offerts par l'auteur. Cependant ce jugement est issu de notre conception moderne sur le sujet, puisque la mouvance actuelle de la pratique est d'apprendre chaque accord dans le plus grand nombre de positions et avec le plus de variété possible.[1]

Aussi bien Kitsos[2] que Cantalupi[3] ont signalé le cas extrême de *Le Stravaganze d'amore* de Flamminio Corradi, publié à Venice en 1616. Ce recueil de 15 chansons pour une à trois voix, avec basse continue et tablature pour chitarrone, semble avoir joui d'une certaine popularité comme le suggère sa réimpression en 1618[4]. L'écriture du chitarrone dans cette source montre une très bonne connaissance de l'instrument car les lignes mélodiques profitent des cordes avalées de l'instrument[5]. Pourtant, l'écriture de Corradi ne met pas en valeur les possibilités de l'instrument et les positions d'accords à la main gauche ne montrent que peu de variantes :

> Les accords comme *ré* majeur, *ré* mineur ou *fa* majeur, qui peuvent être exécutés avec une variété de doigtés de la main gauche, sont limités à des formes spécifiques qui sont constamment utilisées bien qu'elles ne soient pas nécessairement les plus faciles[6]. Il semblerait que celui qui a réalisé la tablature consultait un tableau réservoir d'accords comme celui du *Libro terzo d'intavolatura di chitarone* de Kapsberger, ou celui du Brussels 704. Si c'est le cas, on ne saurait être surpris car une telle pratique

[1] Daniel Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni a note... de la New York Public Library : un traité majeur pour l'apprentissage de la basse continue au théorbe.*, Thesis, University of Ottawa, Ottawa, 1999, p. 49.
[2] Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 90-97.
[3] Diego Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento*, Cremona, MV, 1996, p. 105-106.
[4] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 91.
[5] *Ibid.*, p. 92-93 ; D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso*, *op. cit.*, p. 106.
[6] En réalité, aucun de ces accords ne produit de difficulté particulière. Avec cette remarque, Kitsos semble se référer à l'accord de *fa* majeur, pour lequel une version avec plus de cordes à vide aurait été possible. Cependant, profiter au maximum des cordes à vide semble être un axiome hérité de la pratique moderne de la guitare classique. Cette position de *fa* est très courante dans l'œuvre de Kapsperger.

> semble avoir été courante, surtout pendant les premières décennies du développement de l'accompagnement en accords.[7]

En raison du manque d'inventivité dans la tablature de *Le Stravaganze d'amore*, il a été suggéré qu'elle était destinée à des amateurs[8]. L'écriture est très verticale et l'utilisation des accords stéréotypés à la main gauche devient particulièrement évidente dans cette publication.

De son côté, Hill s'est penché sur les premières sources manuscrites des monodies florentines contenant des tablatures. Deux de ces manuscrits[9] contiennent des tableaux d'accords destinés à l'accompagnement. Remarquant que ces tableaux ne reflètent pas nécessairement les positions employées dans les œuvres contenues dans ces mêmes recueils, Hill élabore un catalogue des positions à partir des pièces en tablatures[10]. À la suite de l'article de Hill, il y a eu des échanges entre Spencer et Hill, où est mentionné le danger de prendre ces tablatures comme un témoignage de pratique d'interprétation[11]. Face à la difficulté d'établir le rôle de ces positions d'accords dans la pratique professionnelle de l'accompagnement, leur étude s'est souvent limitée à signaler leur existence et décrire leur contenu.

Du côté de la production soliste, le cas le plus emblématique et le plus largement étudié nous vient de la guitare baroque avec l'*alfabeto*. Développé en Italie à la fin du 16e siècle[12], il s'agit d'un système de notation des accords spécialement conçu pour la guitare. Il consiste basiquement en un catalogue des accords les plus courants à la guitare, où chaque lettre de l'alphabet désigne une position spécifique de la main gauche. Il faut souligner que chaque lettre ne désigne pas un accord dans le sens du résultat, mais plutôt une position spécifique à la guitare. Ainsi, la lettre « A » par exemple demande une position fixe à la main gauche et

---

[7] « *Chords like D major, D minor or F major, which can be performed with a variety of left-hand fingerings, are limited to specific forms that are constantly used although they are not necessarily the easiest ones. It looks like the intabulator was consulting a table of stock chords like the one in Kapsberger's* Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, or the one in Brussels 704. If this is the case, it should not be surprising because such a practice seems to have been common, especially during the first decades of the development of chordal accompaniment.* » T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 93.

[8] Pour Cantalupi, la pauvreté des œuvres et du texte poétique, ainsi que la facilité de réalisation de la tablature (qu'il considère comme inutile pour un professionnel) seraient la preuve que cette publication s'adresse aux amateurs ; il signale également une utilisation de *l'alfabeto* plus rudimentaire et plus facile que dans les publications de Kapsperger. Cependant, Cantalupi considère aussi la possibilité qu'un théorbiste virtuose aurait pu se servir de la tablature pour improviser. D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso*, *op. cit.*, p. 105-106.

[9] *Brussels 704* et *FXIX.30*. Les références complètes du premier manuscrit sont disponibles dans notre bibliographie. Pour le deuxième : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl.XIX.30, cité dans John Walter Hill, « Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600 », *Early Music*, 1983, vol. 11, no 2, p. 194-208.

[10] *Ibid.*, p. 206-207.

[11] Spencer écrit une brève communication mettant fermement en cause les conclusions de Hill. L'année suivante, il y aura une troisième et dernière publication avec leurs réponses respectives. J.W. Hill, « Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600 », art cit. Robert Spencer, « Florentine continuo c1600 », *Early Music*, 1983, vol. 11, no 4, p. 575-577. John Walter Hill et Robert Spencer, « Florentine Continuo c1600 », *Early Music*, 1984, vol. 12, no 1, p. 153.

[12] La première publication imprimée avec *l'alfabeto* date de 1606, mais ce type de notation est utilisé au moins 20 ans avant cette date. Tyler et Sparks suggèrent un lien entre ce système de notation et la *nouvelle monodie*. Voir James Tyler et Paul Sparks, *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 37-45 et 52.

cette position produit l'accord de *sol* majeur[13]. Tout comme le principe de la tablature, *l'alfabeto* donne surtout l'action à réaliser ; de ce fait, chaque occurrence de la lettre « A » exige l'accord de *sol* majeur toujours dans la même position sur le manche de la guitare, sans prendre en compte le contexte polyphonique.

La conception « par positions » est davantage manifeste lorsque les lettres sont accompagnées d'un chiffre, indiquant que la même position doit être jouée ailleurs sur le manche, sur la case signalée par le chiffre en question. En utilisant une même position sur des cases différentes, l'accord en résultant sera nécessairement différent[14]. D'ailleurs, lorsque Sanz explique *l'alfabeto* et sa méthode pour composer des variations, il ne mentionne pas les noms des accords mais parle exclusivement en termes de combinaison de positions[15].

Ce système de notation a favorisé une large pratique en amateur, mais les sources professionnelles de la guitare l'utilisent également. Boye décrit deux types de notations principales pour la guitare baroque : celle qui utilise exclusivement les accords battus (*battuto*) et celle qui mélange les accords battus avec la technique consistant à pincer les cordes comme au luth (*battuto* et *pizzicato*)[16]. Bien que le premier type de notation concerne tendanciellement les sources pour amateurs et que le dernier type soit tendanciellement plus exigeant, Boye signale qu'il y a aussi des sources professionnelles de grande qualité parmi celles qui utilisent exclusivement le style *battuto.* Il met en garde contre l'erreur courante consistant à considérer la technique *battuto/pizzicato* comme une évolution, car ce sont deux pratiques qui « doivent être vues plus comme des pôles contemporains plutôt que comme des pas évolutifs »[17]

L'utilisation de la table d'accords de l'*alfabeto* ne peut donc pas être justifiée seulement en tant qu'outil à destination des amateurs, mais elle s'inscrit dans le changement de paradigme vers une nouvelle conception verticale de la musique propre à la *seconda pratica*. Dans ce sens, Craig Russell affirme :

> La mélodie et le contrepoint avaient régné en maître tout au long de la Renaissance en tant que principaux aspects musicaux d'une composition, mais vers 1600, leur rôle a été remis en question par un nouveau concept étonnant - l'harmonie. Alors qu'auparavant, la musique consistait en des fils mélodiques horizontaux entrelacés dans un luxuriant tissu polyphonique (dans lequel les harmonies n'émergeaient que comme des retombées collatérales), une nouvelle école de pensée au dix-septième siècle tenait qu'une œuvre pouvait être régie dès le départ par son harmonie. Les accords étaient le point de départ d'une composition, et non une réflexion après coup. L'alignement vertical des sons, par opposition à l'horizontale, devenait primordial. Aucun instrument ne représente mieux cette

[13] Ce système de lettres, spécifique pour la guitare baroque, n'a rien à voir avec le système anglo-saxon utilisé aujourd'hui pour désigner les notes.

[14] Ce système est expliqué de manière plus détaillé par J. Tyler et P. Sparks, *The Guitar and Its Music*, *op. cit.*, p. 55-56, 168.

[15] Voir notamment les règles quatrième à septième : Gaspar Sanz, *Instruccion De Musica Sobre La Guitarra Española; Y Metodo De Sus Primeros Rudimentos, Hasta Tañerla Con Destreza [...]*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, p. 3-5.

[16] Gary Boye, « Performing seventeenth-century Italian guitar music: the question of an appropriate stringing » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 180-182.

[17] « […] *both* [battuto/pizzicato] *were in use throughout much of the century and should be viewed more as contemporary extremes than evolutionary steps* ». *Ibid.*, p. 182.

> transformation radicale que la guitare, qui a été à l'avant-garde de cette révolution esthétique de l'horizontale à la verticale. Ce changement est né des premiers systèmes de notation pour la guitare, de ses techniques d'interprétation, de son répertoire musical et de ses rôles fonctionnels dans la société.[18].

Les positions standard trouvent leur paroxysme dans le principe de *l'alfabeto*, mais on les retrouve également dans les tableaux d'accords pour chitarrone destinés à l'accompagnement de la voix. Le principe de ces deux outils est essentiellement le même. Cependant, dans *l'alfabeto* le rapport entre les lettres et les accords est arbitraire[19], tandis que les tableaux d'accords du chitarrone ont un lien direct avec la basse continue : à une basse donnée correspond une position d'accord. Une autre différence est que les lettres de *l'alfabeto* renvoient à une seule position, tandis que dans les tableaux d'accords on peut trouver plusieurs positions pour un accord donné.

Mis à part *Le Stravaganze d'amore* ou d'autres cas où l'utilisation des positions standard est particulièrement évidente, il a souvent échappé à la littérature académique que ce type d'écriture est aussi présent dans les publications pour chitarrone solo. Avant d'aborder cet aspect de l'écriture pour théorbe, nous devons mentionner le cas exceptionnel du manuscrit pour luth *Pesaro b.10*, qui contient une suite d'accords avec des positions standard à la manière du chitarrone (f. 6v, dernière ligne). Comme nous le verrons par la suite, les positions stzndard sont adaptées pour l'accord du chitarrone, mais pas pour celui du luth. Coelho a signalé que certaines pièces de ce manuscrit sont des pièces pour théorbe issues du premier livre pour chitarrone de Kapsperger[20]. Cela ne veut pas dire, continue Coelho, que les pièces pour théorbe de ce manuscrit étaient destinées à être jouées sur l'instrument pour lequel elles ont été originellement écrites ; il serait aussi possible que toutes les pièces de ce manuscrit (celles de chitarrone incluses) aient été copiées pour être jouées sur un luth[21]. Quoi qu'il en soit, l'influence du chitarrone sur ce manuscrit est évidente. Les positions standard sont particulièrement frappantes dans le passage de *Pesaro b.10* mentionné ci-dessus ; Louw a remarqué d'ailleurs qu'elles concernent la toccata toute entière qui se trouve aux folios 6v-7r. À ce sujet, il déclare :

---

[18] « *Melody and counterpoint had reigned supreme throughout the Renaissance as the principal musical aspects of a composition, but around 1600 their role was challenged by a startling new concept – harmony. Whereas previously music consisted of horizontal melodic threads interwoven into a lush polyphonic fabric (in which harmonies arose merely as an incidental byproduct), a new school of thought in the seventeenth century held that a work could be governed from the outset by its harmony. Chords were the starting point of a composition, not an afterthought. The vertical alignment of sounds, as opposed to the horizontal, became paramount. No instrument better represents this radical transformation than the guitar, which was at the forefront of this aesthetic revolution from the horizontal to the vertical. This shift is born out in the guitar's early notational systems, performance techniques, musical repertoire, and functional roles in society.* » Craig H. Russel, « Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar » dans Victor Coelho (ed.), *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2003, p. 153.

[19] Certes, l'ordre des positions dans l'*alfabeto* répond à une logique interne qui révèle une réflexion sur les relations harmoniques entre les accords à trois sons (à ce sujet, voir : Thomas Christensen, « The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory », *Journal of Music Theory*, 1992, vol. 36, n° 1, p. 1-42.) Toutefois, la correspondance entre les lettres et les positions qu'elles désignent n'est qu'une convention.

[20] Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 135-138.

[21] *Ibid.*

> Bien que la toccata utilise des sections qui présentent diverses figures et idées, leur dénominateur commun est un répertoire très limité d'accords qui reviennent exactement à la même voix, position et doigté tout au long de la pièce : [exemples des positions avec transcription]
>
> De cette façon, la pièce pourrait peut-être être considérée comme une démonstration ou un exercice d'application d'accords typiques et efficaces, [en les utilisant] de diverses manières pour jouer le *continuo.*[22]

Ces observations pourraient parfaitement décrire la 'Romanesca' qui se trouve au folio 23r du même manuscrit. Pourtant, cette pièce est la copie presque à l'identique de la 'Romanescha' du premier livre de chitarrone de Kapsperger. Nous proposons donc une toute autre idée qui sera développée dans les pages qui suivent : les positions standard ne sont pas seulement destinées à l'accompagnement vocal, mais font également partie de l'écriture soliste pour chitarrone.

[22] « *Although the toccata uses sections which present various figures and ideas, the common denominator to these is a very limited repertoire of chords which recur in exactly the same voicing, position and fingering throughout the piece*: [exemples des positions avec transcription] *Perhaps in this way the piece could be regarded as a demonstration or exercise in applying typical and effective chords in various ways in* continuo *playing.* » Zirk Walter Eon Louw, *The toccatas in the Italian lute and theorbo repertoires of the early seventeenth century: a contribution to the history of instrumental music in the beginning of the Baroque*, Thesis, Stellenbosch : Stellenbosch University, 2019, p. 128.

6.2 Positions standard dans les œuvres pour chitarrone solo

D'après le récit de Piccinini on peut déduire que l'élaboration des mélodies était l'un des grands obstacles au développement du répertoire soliste[23] ; dans ce sens, l'étude des positions les plus récurrentes permet de mieux comprendre leur application pratique dans les sources, au-delà d'une description statique et muette dans un tableau d'accords. La comparaison de ces positions standard avec leurs variantes occasionnelles permet de déceler des stratégies pour la phase critique qu'a constitué la construction du langage instrumental du théorbe. Dans le répertoire soliste, les accords standard sont effectués d'une façon moins systématique que chez Corradi et sont dissimulés par une écriture beaucoup plus riche et créative. Néanmoins, avec un regard attentif il est possible de constater une logique de positions pour les accords les plus courants.

Les positions standard pour un accord donné peuvent changer d'une source à l'autre. Ainsi par exemple l'accord de *ré* majeur se trouve dans la plupart des sources sous la forme montrée dans la figure 6.1a, mais chez Corradi, cet accord correspond plutôt à la figure 6.1b. La position montrée dans la figure 6.1c est la plus courante pour l'accord de *sol* majeur dans le premier livre de chitarrone de Kapsperger, ainsi que dans *Krakow 40591*. Dans les livres postérieurs de Kapsperger on trouve aussi la position de la figure 6.1d. Chez Piccinini on trouve ces deux positions. Dans la plupart des sources, la position standard de *sol* majeur correspond à l'une - parfois aux deux – des positions signalées. La position de *do* la plus habituelle dans les sources correspond à la figure 6.1e.

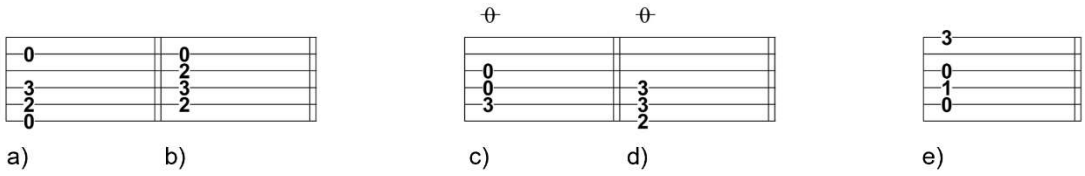
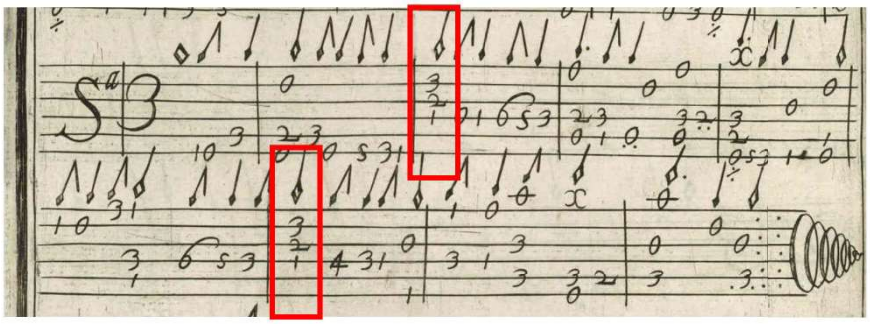


Figure 6.1

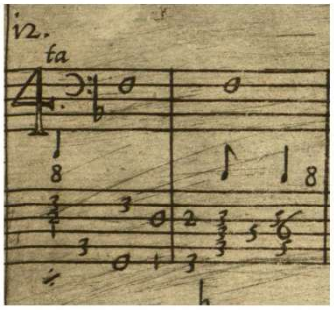
Chez Kapsperger, la position de *fa* majeur à trois sons paraît dériver de la division de l'instrument en deux groupes de cordes : la main gauche place les doigts exclusivement sur les cordes du premier groupe[24] (figure 6.2a). À partir de cette position, il y a deux variantes possibles pour un accord à quatre sons : si la basse est octaviée, il suffit de rajouter la corde grave (figure 6.2b, premier accord) ; mais pour garder la basse à la même octave, Kapsperger complète l'accord avec la première corde à vide (figure 6.2c). Même s'il existe d'autres possibilités pour faire l'accord de *fa* majeur, Kapsperger utilise surtout l'une de ces trois variantes.

[23] Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 5. Nous avons discuté ce passage au chapitre 3.1.

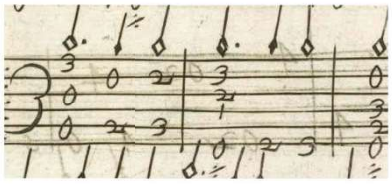
[24] Pour rappel, la conception de l'instrument en deux groupes de cordes a été discutée dans le chapitre 5.2.3.



a) G.G. Kapsperger, '[Partita] 5a [Folia]', mes. 62-64 (*Chitarrone 1*, p. 30)



b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 1-2 (*Chitarrone 3*, p. 12)



c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 62-64 (*Chitarrone 1*, p. 13)

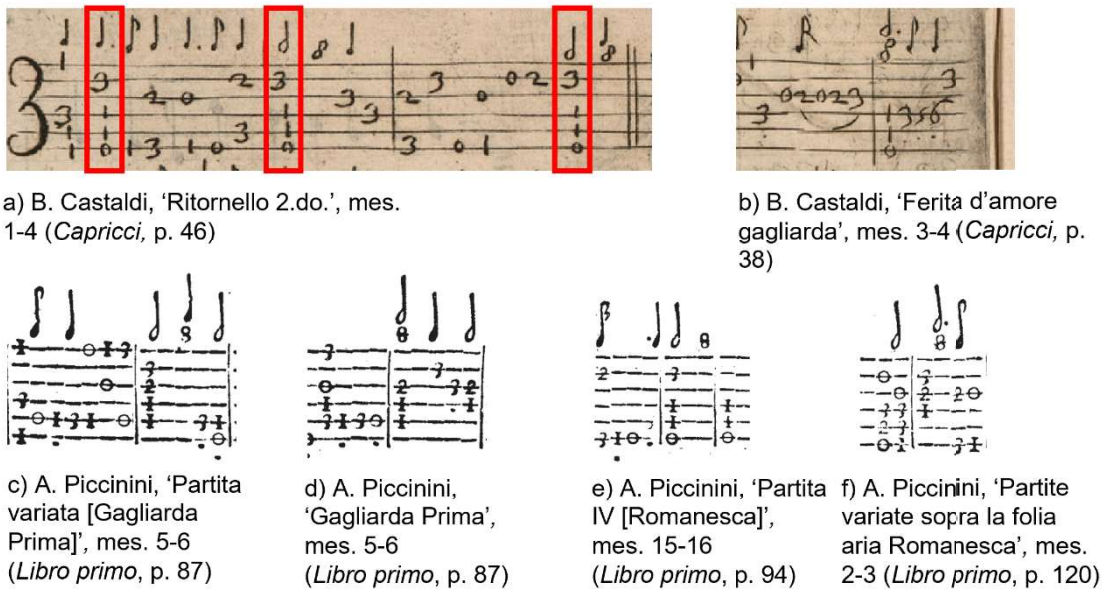
Figure 6.2

La différence d'approche avec Castaldi est saisissante : chez ce dernier, la position est effectuée sur les trois premières cordes plus la basse (figure 6.3, a-b). Le compilateur de *Modena B* suit l'approche de Kapsperger. Melii fait de même dans les pièces pour théorbe du deuxième livre, mais dans le cinquième, les positions suivent l'approche de Castaldi. Piccinini ne semble pas avoir une position favorite pour cet accord : parfois on trouve une variante qui lui est propre (figure 6.3, c-d), mais on trouve également les positions de Castaldi et Kapsperger (figure 6.3, e-f).

L'utilisation des positions standard, notamment celles des accords de *fa* et de *do*, peut produire des enchaînements visuellement étranges car la main gauche est amenée à faire des sauts qui seraient complètement inhabituels sur un luth. Face à ce type d'enchaînements, l'on pourrait croire que le principe des positions standard serait le fait d'un luthiste amateur qui ne connaîtrait que des positions basiques. Néanmoins, étant donné que ce procédé est utilisé dans les principales sources professionnelles, il n'est plus possible de l'associer à un manque de capacité technique. Un questionnement devient nécessaire : pourquoi prioriser autant le confort, au point de produire les enchaînements montrés dans l'annexe 23 ?

On peut trouver une réponse partielle dans le cadre général d'une verticalité de plus en plus marquée dans la conception de la musique elle-même. L'utilisation récurrente de ces blocs d'accords met en évidence une pensée harmonique qui ne tient pas toujours compte de la conduite interne des voix. On le sait, la pensée verticale est l'un des nouveaux paradigmes de la *seconda pratica*, notamment dans l'accompagnement de la *nouvelle monodie*. À ce sujet, Claude Palisca décrit les toutes premières lignes de basse continue comme de simples

enchaînements d'accords[25]. On pourrait considérer aussi l'influence possible de la guitare baroque et de sa notation particulière, *l'alfabeto*. Le lien qui unit guitaristes et théorbistes est très fort au 17e siècle[26]. Kapsperger lui-même a écrit un livre de guitare, aujourd'hui disparu[27] et Anne Marie Dragosits a récemment suggéré que les œuvres de Valdambrini et Sanz auraient pu être influencées par celles pour guitare de Kapsperger[28].



a) B. Castaldi, 'Ritornello 2.do.', mes. 1-4 (*Capricci,* p. 46)

b) B. Castaldi, 'Ferita d'amore gagliarda', mes. 3-4 (*Capricci,* p. 38)

c) A. Piccinini, 'Partita variata [Gagliarda Prima]', mes. 5-6 (*Libro primo*, p. 87)

d) A. Piccinini, 'Gagliarda Prima', mes. 5-6 (*Libro primo*, p. 87)

e) A. Piccinini, 'Partita IV [Romanesca]', mes. 15-16 (*Libro primo*, p. 94)

f) A. Piccinini, 'Partite variate sopra la folia aria Romanesca', mes. 2-3 (*Libro primo*, p. 120)

Figure 6.3

Toutefois, les positions standard au chitarrone pourraient répondre surtout à deux difficultés de l'instrument : le besoin de faire face efficacement d'une part à l'accord rentrant, et d'autre part à la grande taille de l'instrument. La « maladresse » de ces enchaînements n'est souvent qu'un mirage visuel : sur un luth, les sauts des positions impliqueraient des changements constants dans la tessiture, tandis qu'au chitarrone les enchaînements se feront tout naturellement grâce à son registre restreint[29]. Les éventuels problèmes peuvent être facilement dissimulés par les formules d'arpèges ou par un changement dans le nombre des notes par accord[30]. Concernant la taille de l'instrument, puisque les écarts entre les frettes sont plus grands que sur un luth, il est compréhensible de chercher des positions les mieux adaptées pour la main gauche. Dans ce sens il n'a rien d'étonnant à ce qu'une position comme

[25] « Cette basse est au départ statique, et ne constitue que le fondement d'une série d'accords ; mais elle acquiert bientôt un élan rythmique et un intérêt mélodique qui rétablissent quelque peu l'équilibre avec les parties de dessus » Claude V. Palisca, *La Musique baroque*, traduit par Dennis Collins, Arles, Actes Sud, 1994, p. 35.

[26] Victor Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 122.

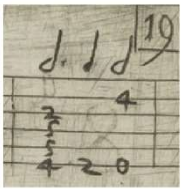
[27] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 43.

[28] *Ibid.*, p. 41-45.

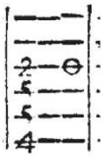
[29] Pour un exemple concret dans les tablatures de Rossi, voir Parsival Castro, « Entre le visuel et le sonore : les tablatures de Salomone Rossi et le mirage de leur transcription », *Musurgia*, 2020, Volume XXVII, n° 4, p. 86-87.

[30] Néanmoins, certaines combinaisons peuvent occasionner des ruptures dans la conduite des voix lors des cadences. Cet aspect est discuté au chapitre 6.3.

celle montrée dans la figure 6.4, déjà exigeante sur un petit instrument, ne soit pas utilisée dans les œuvres pour chitarrone.



a) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 6', mes. 17 (*Lauto 1,* p. 19)

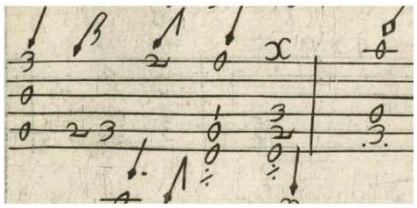


b) A. Piccinini, 'Toccata XVI [pour luth], mes. 9 (*Libro primo*, p. 58)

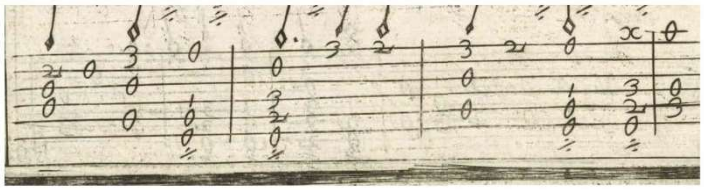
Figure 6.4

La notion de positions standard ne veut pas dire que ces positions soient utilisées systématiquement ou de manière littérale, mais simplement qu'il y a une forte tendance à utiliser des positions stéréotypées. L'étude des variantes par rapport aux positions standard peut donner des indications importantes sur certaines stratégies. Nous signalons ici quelques lignes générales.

Un changement courant concerne le nombre des notes par accords. Une même position peut être très allégée ou bien au contraire renforcée. Prenons la position standard de *do* majeur : chez Kapsperger, il est fréquent de trouver cette position sans l'octave aigüe. Parfois cela peut correspondre à des besoins mélodiques (figure 6.5a), mais ce n'est pas toujours le cas (figure 6.5b). Cette position peut se trouver également renforcée pour produire un accord très large et rempli (figure 6.5c).



a) G.G. Kapsperger, '[Partita] 3a [Aria di Fiorenza]', mes. 19-20 (*Chitarrone 1,* p. 23)



b) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 7a', mes. 5-8 (*Chitarrone 1,* p. 54)

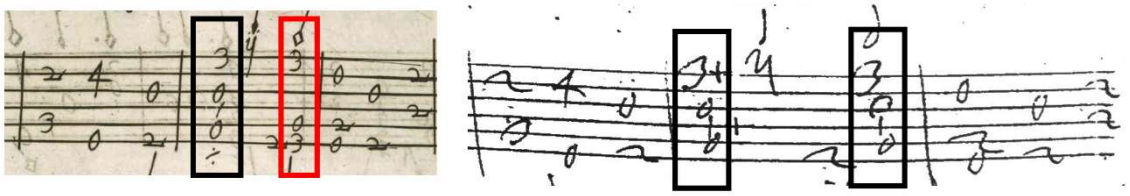
Image retirée car protégée par le droit d'auteur

c) G.G. Kapsperger, '[Preludio] 13mo', cadence finale (*Chitarrone 4,* p. 5)

Figure 6.5

Une autre modification concerne la tessiture. Les positions standard que nous avons montrées dans la figure 6.1 correspondent au registre le plus usité et confortable de l'instrument. Cependant, les sources pour professionnels utilisent également le registre aigu, ce qui

implique l'exploration d'autres positions sur le manche. Dans certains cas, il n'est pas aisé de comprendre la raison du changement de position. Dans la 'Gagliarda 2a' du premier livre, l'accord de *do* majeur est réalisé d'abord avec la position standard et, juste après, avec une position alternative du même accord. Il est à noter que le copiste de *Warminster* a modifié légèrement l'original, préférant utiliser les deux fois la position standard (figure 6.6).

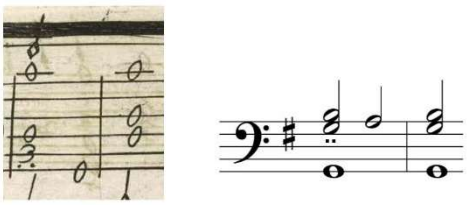


a) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 2a', mes. 11-13 (*Chitarrone 1,* p. 51)

b) [Sans titre], mes. 11-13 (*Warminster*, f. 78r)

Figure 6.6

Les cas les plus intéressants sont les positions alternatives qui donnent la fausse impression de n'apporter aucun changement ni de densité ni de tessiture et qui, du point de vue des hauteurs, produisent exactement les mêmes notes qu'une position standard. En réalité, ces variantes permettent de souligner un profil mélodique particulier. On en trouve un exemple dans le thème de Ruggiero du livre de 1604 (figure 6.7a). Dans la transcription, les deux premiers accords sont en apparence identiques ; pourtant dans la tablature il paraît clair que Kapsperger veut mettre en valeur la ligne mélodique *sol-la-si* (écrit à l'extrémité inférieure de la tablature). Cette stratégie est confirmée dans la version plus tardive de *Rome 4145*, où Kapsperger utilise des accords plus denses, mais en suivant une stratégie similaire (figure 6.7b). Dans les deux versions de 'Ruggiero', la note mélodique ne correspond ni à la note la



a) G.G. Kapsperger, 'Ruggiero', mes. 1-2 (*Chitarrone 1,* p. 15)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

b) [G.G. Kapsperger], [sans titre ('Ruggiero)'], mes. 1-2 (*Rome 4145,* f. 4r)



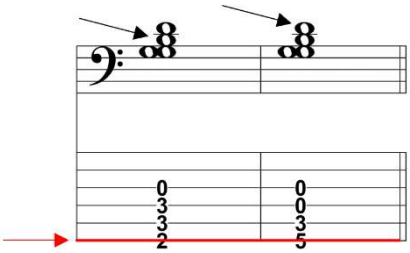
c) G.G. Kapsperger, '[Partita] 3a [Ruggiero]', mes. 1-2 (*Chitarrone 1,* p. 16)

d) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 5a', mes. 1-2 (*Chitarrone 1,* p. 53)

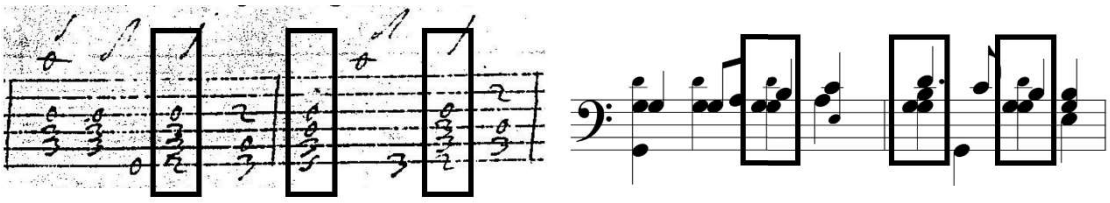
Figure 6.7

plus aigüe ni à la dernière de l'arpège, mais à celle qui se trouve dans l'extrémité inférieure de la position[31]. Cela est confirmé également par le signe du *trillo*, marqué par les deux points sur les notes mélodiques à souligner.

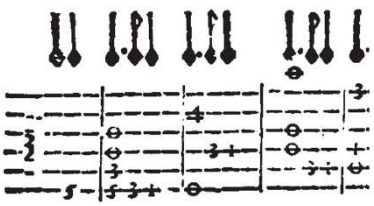
Remarquons également que, dans les deux versions, la note mélodique sera jouée par le majeur de la main droite[32]. Il n'est pas anodin que le majeur soit traditionnellement employé pour les temps forts, tandis que l'index effectue les temps faibles[33]. Cette approche est cependant loin d'être systématique : dans la troisième partita de Ruggiero c'est la note la plus aigüe qui donne le profil mélodique (figure 6.7c). Le début de la 'Gagliarda 5a' du même livre contient un curieux exemple (figure 6.7d), où le premier accord est bien plus fastidieux que la



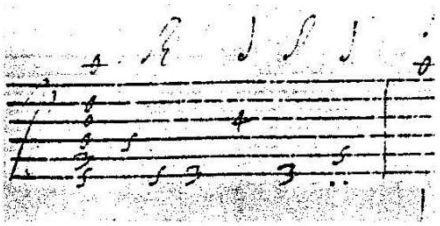
a) *Sol* majeur: position standard et variante



b) 'Bal del Duca', mes. 13-15 (*Paris 30*, fol. 20v [LSA Digital Facsimiles : p. 40])



c) P.P. Melii, 'Corrente detta la favorita. Per la tiorba', mes. 1-4 (*Libro quinto*, 1620, p. 42)



d) 'Toccata', mes. 1-2 (*Paris 30*, fol. 4v [LSA Digital Facsimiles: p. 8])

Figure 6.8

[31] Autrement dit, dans la corde « d'en bas ». Le mot « bas » ne désigne pas ici un registre, mais l'emplacement physique de la corde.

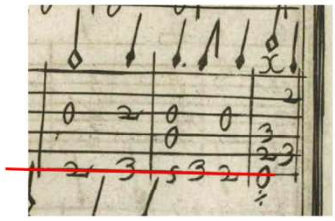
[32] Cela est particulièrement évident pour la version du premier livre de chitarrone, sans arpèges. Pour la version de *Rome 4145,* nous partons du principe que la formule d'arpège inventée par Kapsperger est employée.

[33] Cela est valable non seulement pour la technique majeur-index, où le majeur vient remplacer le pouce lorsque ce dernier est occupé à jouer la basse, mais aussi pour la *figueta* (alternance pouce-index). Cf. Paul Beier, « Right Hand Position in Renaissance Lute Technique », *Journal of the Lute Society of America*, 1979, vol. 12, p. 5-24.

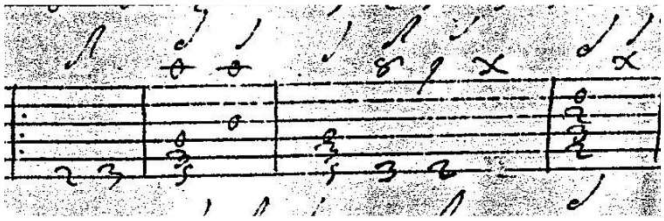
position standard équivalente (figure 6.1d). Peut-être Kapsperger veut-il souligner la dernière note de l'arpège et il cherchait probablement plus de contraste entre les deux premiers accords de cette gagliarda.

Il y a une autre variante de l'accord de *sol*, moins intuitive mais tout aussi facile que la position standard équivalente, produisant exactement les mêmes notes (figure 6.8a). La position standard et sa variante se succèdent en alternance aux mesures 13-14 du 'Bal del Duca' (figure 6.8b). Les caractéristiques sont les mêmes que pour les exemples précédents : chaque position est employée pour souligner mélodiquement une note spécifique et la note mélodique correspond à celle qui se trouve à l'extrême inférieur de la position. On trouve d'autres exemples dans la figure 6.8 (c-d).

Cette variante de la position standard de *sol* pourrait trouver son origine dans une des stratégies déjà analysées : les mélodies effectuées sur une seule et même corde (cf. chapitre 5.2.1.). La figure 6.9 montre une mélodie réalisée par Kapsperger selon cette stratégie, ainsi qu'une version de cette même pièce par le compilateur de *Paris 30.* Dans le premier cas, ce passage est conçu avant tout comme une polyphonie à deux voix ; dans le deuxième, le traitement est plutôt celui d'une mélodie avec un support harmonique.



a) G.G. Kapsperger, 'Ballo Francese 1o', mes. 10-12 (*Chitarrone 1*, p. 37)



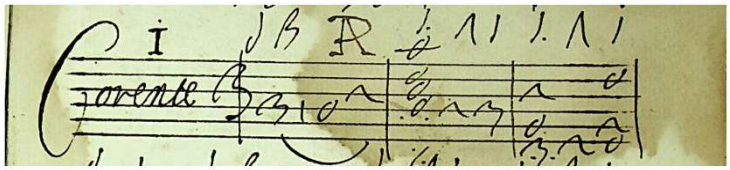
b) [Sans titre], mes. 8-11 (*Paris 30*, fol. 16v [LSA Digital Facsimiles: p. 32)

Figure 6.9

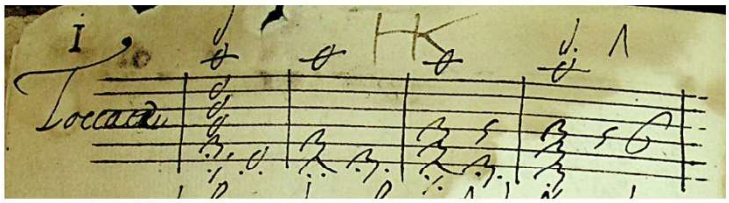
Nous pouvons également citer d'autres cas dans *Modena B* où les variantes ont un objectif mélodique clair (figure 6.10, a-b). Cependant, on trouve également des exemples où l'utilité d'une position en particulier est moins facile à discerner (figure 6.10, c-d). Plusieurs principes peuvent s'entremêler : des mélodies réalisées sur une seule corde, la division de l'instrument en deux groupes de cordes, la note la plus aigüe ou encore la dernière note de l'arpège pour souligner le profil mélodique d'un accord. Même lorsque le principe utilisé est évident, on ne trouve pas de rigueur méthodique et dans un même passage l'approche peut changer en quelques mesures seulement. L'absence d'un procédé unique témoigne de beaucoup de souplesse dans le choix des positions.

Il y a un autre aspect important à observer. Très souvent, l'écriture pour chitarrone consiste en deux voix polyphoniques avec un remplissage harmonique. Cependant, le remplissage ne se fait pas à la manière d'un instrument à clavier, où l'accord sera placé entre la basse et la voix mélodique. Au théorbe, le remplissage se fait à l'aide de positions standard et les notes ajoutées peuvent très bien se trouver au-dessus de la mélodie.

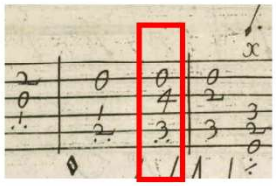
Ce procédé est particulièrement flagrant dans certaines œuvres du premier livre de Kapsperger recopiées dans des manuscrits postérieurs. En comparant les premières mesures du 'Ballo Francese' de *Paris 30* avec l'original de 1604, il est évident que le copiste préfère des accords plus remplis que l'original ; seulement, en raison des difficultés de registre le remplissage doit être effectué vers les aigus (annexes 24a et 24b). Il y a un exemple similaire dans la copie de la 'Gagliarda 4a' de Kapsperger que l'on trouve dans le manuscrit *Berkeley 757* (annexes 24c à 24f). Ce procédé est courant aussi dans les publications de Kapsperger, Piccinini et Castaldi (annexe 25).



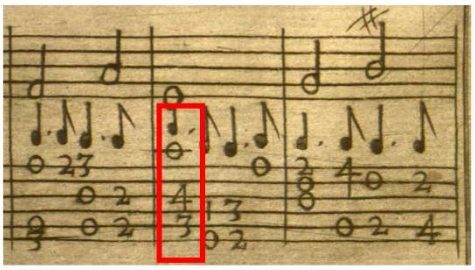
a) 'Corrente I AP', mes. 1-3 (*Modena B,* f. 9r [facsm. ed. : p. 17])



b) 'Toccata I HK', mes. 1-4 (*Modena B,* f. 3v [facsm. ed. p. 6])



c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 5-7 (*Chitarrone 1*, p. 8)



d) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 29-31 (*Chitarrone 3,* p. 10)

Figure 6.10

Nous pouvons donc constater que, de la même manière que la note la plus grave ne correspond pas toujours à la basse de l'accord[34], la note la plus aigüe ne correspond pas nécessairement à la voix du dessus. Dans certaines conditions, il peut même arriver que le « remplissage » d'un accord déborde à la fois les deux pôles que sont la basse et le dessus[35]. Ces exemples illustrent l'une des particularités du chitarrone, la surabondance des unissons, dont les implications ne peuvent pas toujours être analysées avec les seules règles du contrepoint, ni avec la seule perspective du répertoire pour clavier.

[34] Cf. ci-dessus chapitre 4.

[35] Cf. P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit, p. 89-92 et note 66.

6.3 Cadences

6.3.1 Les tableaux de cadences du troisième livre pour chitarrone

Le tableau d'accords proposé dans le troisième livre pour chitarrone de Kapsperger[36] contient des positions idiomatiques pour la main gauche[37]. Lorsque ces positions sont combinées pour élaborer le tableau de cadences, certains enchaînements ne tiennent pas compte des problèmes de conduite des voix. On pourrait vouloir expliquer les problèmes que l'on trouve dans les sources à visée pédagogique par le fait qu'elles ne seraient pas destinées à des professionnels[38]. Mais ce raisonnement comporterait un postulat pour le moins curieux : certaines sources enseigneraient à mal jouer. Par définition, la raison d'être d'une source pédagogique est d'enseigner le bon usage ; par ailleurs, un nombre trop important de ces problèmes théoriques n'a aucun rapport avec la difficulté d'exécution[39].

Les tableaux de Kapsperger ont certainement un intérêt pédagogique et il est vrai que le professionnel est supposé connaître ces sujets[40] ; cependant, il faut souligner qu'un bon nombre d'exemples donnés par ce compositeur ne sont pas accessibles à l'amateur. Cela concerne non seulement les traits virtuoses que l'on trouve dans les *Passsaggi diversi sulle note per sonare sopra la parte*[41] mais aussi les cadences dans les tonalités éloignées, lesquelles sous-entendent des morceaux d'une plus grande difficulté, hors de portée pour un novice. En outre, certaines positions demandent une très bonne connaissance du manche dans le registre aigu. Le fait qu'une source ait une portée éducative n'implique pas nécessairement qu'elle soit à destination des débutants.

Le manuscrit *Modena G239* constitue l'exemple d'une source à visée pédagogique, dont le possible usage autodidacte[42] s'inscrit parfaitement dans une démarche professionnelle, où le

---

[36] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Michele Privii, 1626, p. 46-48.

[37] Pour la main droite, en revanche, on peut se demander l'utilité de doubler certaines basses chromatiques. À ce sujet, cf. ci-dessous chapitre 4.4.

[38] Pour les méthodes de basse continue imprimées en France, North suggère une autre possibilité : elles auraient été élaborées à la hâte et reflèteraient une mauvaise compréhension généralisée de la part des auteurs français. Pour appuyer cette hypothèse, North rappelle la confusion de Mersenne autour du luth et du *thuorbe*, confusion que Mersenne rectifie de lui-même quelques pages plus loin. Au contraire de North, Yuval Dvoran soutient que les méthodes françaises sont délibérément et consciemment destinées à un instrument avec les deux cordes avalées et que les renversements que l'on rencontre lors des cadences étaient vraisemblablement tolérées. Dans tous les cas, même si la possibilité d'un malentendu est éventuellement envisageable pour les sources françaises, elle peut difficilement être appliquée aux sources italiennes. En dépit des renversements que l'on y trouve, les manuscrits *New York 93-2* et *Rome 4145* montrent clairement une très bonne maîtrise de la campanela ; pour les tableaux de Kapsperger, inutile de signaler que le *tedesco de la tiorba* connaissait parfaitement l'instrument pour lequel il écrivait. Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute, and theorbo*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1987, p. 161-163 ; Yuval Dvoran, « A Close Look at Nicolas Fleury: A critical investigation of tunings in French methods for the theorbo by Fleury, Bartolomi, Grenerin, Delair and Campion », *The Lute*, 2016, vol. 56, p. 130-150.

[39] *Rome 4145* est un excellent exemple : même si les renversements mélodiques peuvent nous sembler maladroits, ils n'offrent aucun avantage technique par rapport à des versions sans renversement.

[40] Cf. l'avertissement de Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie. SETNOFORELLEB TABEDUL*, Modène, presso l'autore medesimo, 1622, p. 3.

[41] G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 35-42.

[42] Caffagni émet l'hypothèse que les cadences de ce manuscrit aient été destinées à l'usage personnel de son auteur. Mirko Caffagni, « The Modena Tiorba Manuscript », *Journal of the Lute Society of America*, traduit par

musicien construit lui-même son propre répertoire de formules pour diminuer et improviser. À ce sujet, Caffagni écrit :

> Considérons maintenant la collection de basses mises en tablature qui occupe les pages 103 à 127 du manuscrit. L'intention pédagogique est évidente : il s'agit d'un répertoire habituel et complet des passages les plus fréquents qu'un *tiorbista* trouverait et aurait besoin de réaliser dans la pratique contemporaine de l'accompagnement, une collection de « loci communes » adaptée à chaque besoin. On y trouve des cadences dans les tonalités les plus courantes, des mouvements de basse par degrés conjoints et par sauts, aussi bien ascendants que descendants, des combinaisons variées de mouvements alternant par degrés conjoints et par saut ; en bref, une sorte de « manuel du parfait accompagnateur ».
>
> Il est évident que l'étude d'un tel répertoire de passages doit faire partie de l'apprentissage normal pour le joueur de *tiorba* qui souhaite exceller dans l'art de réaliser à vue un accompagnement à la basse. Une exécution improvisée, cependant, n'est pas *complètement* impromptue, totalement inventée au moment de l'exécution. Elle doit inévitablement faire référence (peut-être inconsciemment) à des modèles, des procédures, des lieux communs et des schémas déjà connus et pratiqués. L'improvisation est, en réalité, très souvent une sélection impromptue parmi des formules standard possibles qui, dans les limites d'un certain style musical et d'une certaine exécution, peuvent et doivent être susceptibles d'une classification et d'une compilation systématique. Les compilations systématiques de « passaggi » sont bien connues de ceux qui sont versés dans le domaine de la musique ancienne, de la *Fontegara* de Ganassi au *Vero modo di diminuire* de Dalla Casa et la *Selva de vari passaggi* de Rognoni, et il ne serait pas impossible même aujourd'hui (peut-être quelqu'un l'a-t-il déjà fait) de collecter et de classer de manière ordonnée une « selva [forêt] de vari passaggi » à l'usage d'un soliste qui improvise du jazz.[43]

Si les cadences de *Modena G239* parcourent les tonalités les plus courantes, celles de Kapsperger explorent des tonalités peu usitées, dont certaines sont même absentes dans les œuvres publiées du compositeur[44]. Même si les tableaux du troisième livre peuvent être

---

Douglas Alton Smith, 1979, XII, p. 25-42. Voir également Tiziano Bagnati (ed.), *Cadenze e passaggi diversi intavolati per tiorba dal manoscritto Estense G 239 (sec. XVII)*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1995, p. IX-XIV.

[43] « *Let us now consider the collection of intabulated basses that occupies pages 103 to 127 of the manuscript. The pedagogical intent is obvious: it is a regular, complete repertory of the most frequent passages a* tiorbista *would find and have need to realize in the contemporary practice of accompaniment, a collection of 'loci communes' good for every need. There are cadences in the most current keys, movements of the bass by step and by skip, both ascending and descending, varied combinations of motions alternating by step and by skip; in short, a sort of 'manual for the perfect accompanist.'*
It is obvious that the study of such a repertory of passages must be a part of the normal apprenticeship for the tiorba player who wishes to excel in the art of realizing at sight a bass accompaniment. An improvised execution, however, is not completely *extemporaneous, totally invented at the moment of execution. It must inevitably make reference (perhaps unconsciously) to models, procedures, commonplaces, and patterns already known and practiced. Improvisation is, in reality, very often an extemporaneous selection from among possible standard formulas which, within the confines of a certain musical style and execution, can and must be susceptible to classification and systematic collection. Systematic collections of 'passaggi' are well known to those well versed in the field of early music, from the* Fontegara *of Ganassi to the* Vero modo di diminuire *of Dalla Casa and the* Selva de vari passaggi *of Rognoni, and it would not be impossible even today (perhaps someone has already done it) to collect and classify in orderly fashion a 'selva [forest] di vari passaggi' for use by a soloist who improvises jazz.* » M. Caffagni, « The Modena Tiorba Manuscript », art cit, p. 36-37.

[44] Voir notamment la cadence *sol*♯*-do*♯ dans G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 43, cinquième système, mes. 2. Ostuni signale également la cadence *mi*♭*-la*♭, laquelle « n'apparaît dans aucune tablature de Kapsberger » (« […] *alla cadenza dal mi*♭ *al la*♭ *che non si riscontra in nessuna intavolatura di Kapsberger* »). Pierluigi Ostuni, « Il chitarrone "col suono solo" e la sua destinazione "in seguitare queli che cantano": La riscoperta del Libro terzo d'intavolatura di chitarrone di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626) », *Rivista italiana di musicologia*, 1 janvier 2004, vol. 39, n° 2, p. 287.

utilisés dans le cadre du jeu soliste, les titres indiquent explicitement que leur destination première est l'accompagnement (*per sonare sopra la parte* ; *per sonare sopra il basso*). La présence des tonalités éloignées suggère l'effort de couvrir un maximum de situations possibles auxquelles pourrait se voir confronté l'accompagnateur.

Étant donné la volonté de couvrir non seulement les situations les plus courantes mais aussi des cas exceptionnels très exigeants, il n'est pas à écarter que Kapsperger ait aspiré à offrir un outil profitable aux professionnels également[45] : tout comme la *tavole dei passaggi diversi*, les *cadenze* sont aussi à destination des musiciens accomplis, capables de jouer dans des tonalités éloignées ; les manuscrits *Modena B* et *Paris 30* confirment que les musiciens professionnels de l'époque suivaient de très près les compositions de Kapsperger ; finalement, la présence dans de nombreuses sources du signe d'arpège inventé par Kapsperger en 1604 montre que ses contemporains étaient intéressés non seulement par ses œuvres, mais aussi par sa technique de jeu et la manière de faire si particulière du *Tedesco*.

La correspondance de Mersenne témoigne de l'importance des tableaux de diminutions de Kapsperger. Dans la lettre du 14 janvier de 1634 que Bouchard adressa à Mersenne, on peut lire :

> Je me sui enqui de ce Cristoforo Blanco dont vous dites que vous avez la methode de faire des passages sur les instruments. L'on m'a dit que c'estoit un livre fort ordinaire, sans que l'on m'en ait pu enseigner d'autre plus recent, le lut et la viole estant aujourd'hui quasi hors d'usage à Rome. Giovan Girolamo, detto *il Tedeschino*, et qui est le plus sçavant compositeur en Musique qui soit ici, m'a montré un livret *in-folio* de 10 ou 12 feuilles qu'il a fait autrefois imprimer dont le tiltre est : *2° Libro d'intavolatura di Lauto*, *Chitarrone* etc., où il enseigne la methode de faire les passages, mais il fait ce livre là 12 escus d'or, et semble qu'encore ne voudroit-il pas le donner.[46]

D'après cette correspondance, il apparait clairement que la méthode de Kapsperger était considérée comme étant de très haute qualité. Le deuxième livre dont parle Bouchard est malheureusement perdu, mais le troisième livre pour chitarrone contient aussi un tableau de diminutions. Ce dernier est décrit par Ostuni comme suit :

> Le tableau des différents passages sur les notes *pour jouer sur la partie* est essentiellement un manuel pratique de positions à utiliser sur les notes longues, selon un principe de diminution progressive de la basse. Ces exemples, répétés à l'identique ou partiellement récupérés, sont largement utilisés par Kapsberger dans toutes ses tablatures pour chitarrone, y compris celles destinées à l'accompagnement de pièces vocales. Ce qui est surprenant, cependant, c'est la grande variété des solutions proposées, qui ne dédaigne pas de faire appel à tous ces *topoï* propres au théorbe qui peuvent améliorer la sonorité de l'instrument et mettre en valeur la capacité de l'interprète : des gammes rapides [*tirate*] avec des liaisons [*strascino*] allant des chœurs du haut vers ceux du bas, et vice versa, et des *campanelas* avec des arpèges qui permettent l'accord particulier du chitarrone.[47]

---

[45] Il est tout à fait normal qu'un spécialiste, quel que soit son champ d'expertise, consulte de temps en temps des ouvrages de référence. Tel semble être le but du manuscrit *Modena G 239* : se munir d'un réservoir de diminutions à utiliser lors des cadences.

[46] Cornélis De Waard (ed.), *Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux minime. IV, 1634*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 5. Cette lettre a été plus amplement citée, incluant tous les passages qui concernent Kapsperger, dans Victor Coelho, « G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New biographical data », *Journal of the Lute Society of America*, 1983, vol. 16, p. 129-130.

[47] «*La tavola dei passaggi diversi sulle note* per sonare sopra la parte *costituisce sostanzialmente un prontuario pratico di posizioni da utilizzare sulle note lunghe, secondo un principio di progressiva diminuzione del basso. Tali*

Comme l'indique Ostuni, on retrouve dans les œuvres de Kapsperger la mise en application des aspects énoncés dans ses tableaux. De son côté, Kitsos remarque que certaines septièmes renversées se trouvent aussi bien dans les tableaux de cadence que dans les œuvres vocales du *Tedesco*[48]. Comme nous allons le voir, ces septièmes renversées sont également présentes dans ses deux derniers livres pour chitarrone solo. On constate donc que les tableaux du *libro terzo* sont cohérents avec l'écriture de Kapsperger et semblent bien refléter sa manière d'approcher le chitarrone.

6.3.2 Formules cadentielles dans l'œuvre de Kapsperger : Aspects généraux

En étudiant les tablatures pour accompagnement de Kapsperger, Anne Marie Dragosits remarque que les accords finaux sont souvent effectués avec très peu des notes[49]. Du côté de l'œuvre soliste du *nobile alemano*, la faible densité des accords finaux est particulièrement évidente dans le premier livre pour chitarrone, où l'on trouve fréquemment des accords à trois notes. Souvent, les accords contiennent l'octave et la tierce, mais on trouve aussi des accords sans tierces ni quintes, sans se soucier des résolutions habituelles. Sur les accords de dominante, Dragosits écrit :

> L'utilisation par Kapsperger de la septième dans les cadences est plus inhabituelle encore que son traitement des accords finaux : le plus souvent il amène directement la septième non préparée avant l'accord final [c'est-à-dire, sur l'accord de dominante]. À l'époque de Kapsperger, attaquer la septième n'était plus un « crime » vis-à-vis de la conduite des voix comme c'était le cas quelques années auparavant. Cependant, non seulement Kapsperger attaque la septième, mais souvent il ne la résout pas, ce qui est probablement un cas particulier dans la littérature existante. Cela est particulièrement visible dans les cadences en *sol* mentionnées ci-dessus, qui se terminent seulement avec la fondamentale.[50]

À partir de ces constats, il est possible d'établir les éléments suivants :

- Lorsque la pièce est en *sol*, les accords finaux peuvent être effectués sans la tierce ni la quinte.

---

esempi, ripetuti in maniera identica o recuperati in modo parziale, sono ampiamente utilizzati da Kapsberger in tutte le sue intavolature per chitarrone, comprese quelle destinate all'accompagnamento di brani vocali. Sorprende, comunque, la grande varietà di soluzioni proposte che non disdegnano di attingere a tutti quei topoi *tiorbistici in grado di esaltare la sonorità dello strumento e mettere in luce l'abilità dell'esecutore: tirate con lo strascino dai cori alti verso quelli bassi, e viceversa, e* campanelas *con arpeggi che assecondano la particolare accordatura del chitarrone*. P. Ostuni, « Il chitarrone "col suono solo" e la sua destinazione "in seguitare queli che cantano": La riscoperta del Libro terzo d'intavolatura di chitarrone di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626) », art cit, p. 281-282.

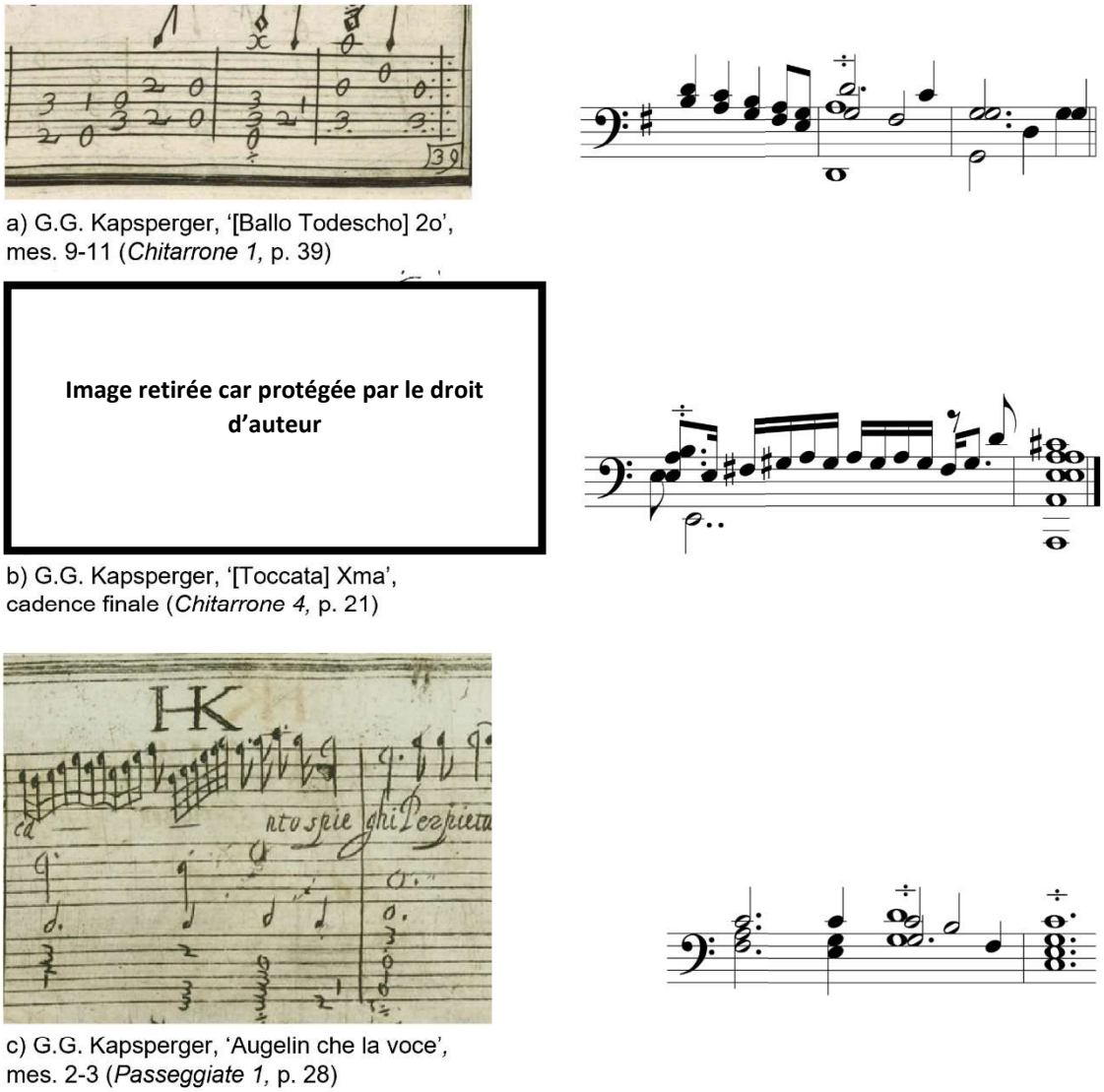
[48] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 83.

[49] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012, p. 443-445.

[50] « *Noch ungewöhnlicher als sein Umgang mit Schlussakkorden ist Kapspergers Gebrauch der Sept in Kadenzen: Er bringt die Sept zumeist unvorbereitet direkt vor dem Schlussakkord. Das Anspringen der Sept war in Kapspergers Tagen kein stimmführungstechnisches „Verbrechen" mehr, wie noch wenige Jahre früher. Kapsperger springt die Sept aber nicht nur an, sondern löst sie oft auch nicht auf, was wohl ein Sonderfall in der erhaltenen Literatur ist. Besonders auffällig ist dies in den oben erwähnten Kadenzen in G, die dann nur im Grundton enden.* » *Ibid.*, p. 445.

- Les septièmes de dominante ne sont pas soumises aux règles de contrepoint vocal et de ce fait elles semblent parfois détachées de leur rôle mélodique.

Bien que ces remarques concernent surtout sur les tablatures d'accompagnement, elles sont tout aussi valables pour les œuvres solistes (figure 6.11, a-b). Étant donné que ce type d'écriture est récurrent, cela ne peut pas être attribué à un oubli ou à une erreur locale[51]. Aux remarques de Dragosits nous pouvons rajouter les cadences dont la septième se trouve renversée en dessous de la basse ; on les trouve aussi bien dans les tablatures pour accompagnement (figure 6.11c) que dans les tablatures solistes (figures 6.16 à 6.18).



a) G.G. Kapsperger, '[Ballo Todescho] 2o', mes. 9-11 (*Chitarrone 1*, p. 39)

b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] Xma', cadence finale (*Chitarrone 4*, p. 21)

c) G.G. Kapsperger, 'Augelin che la voce', mes. 2-3 (*Passeggiate 1*, p. 28)

Figure 6.11

Pour Dragosits, les compositions polyphoniques de Kapsperger montrent une maîtrise des techniques du *stile antico*, tout en faisant usage des techniques innovantes dans la recherche d'expressivité[52]. D'ailleurs, des lettres récemment redécouvertes montrent que Kapsperger

[51] *Ibid.*, p. 443 et 447.

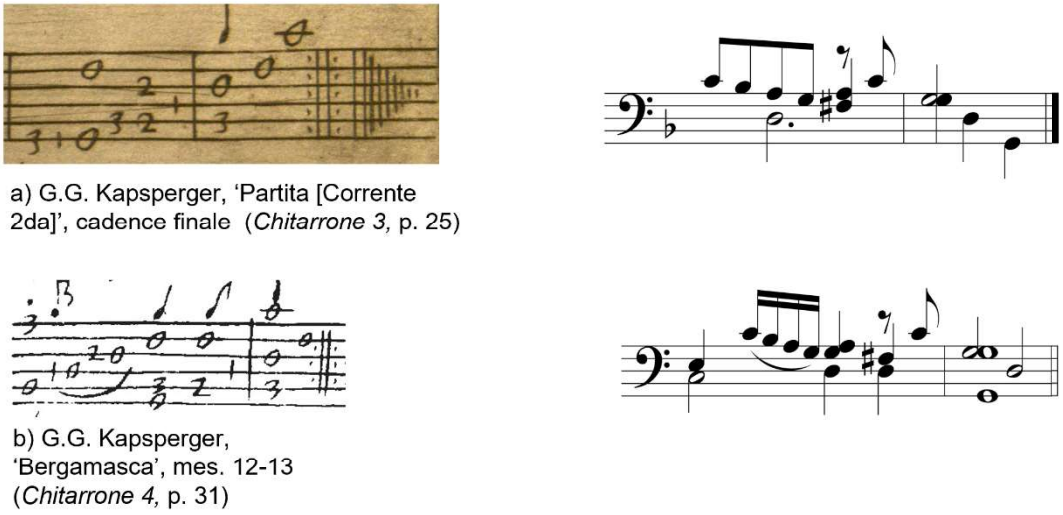
[52] *Ibid.*, p. 11, 263-269 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 106-113. Voir aussi Thérèse de Goede, « From Dissonance to Note-Cluster: The Application of Musical-

accordait beaucoup d'importance au contrepoint dans la formation des chanteurs et que cela faisait partie intégrante de son propre enseignement[53]. En ce qui concerne son œuvre soliste instrumentale, nous devons signaler d'autres éléments qui peuvent inspirer de nouveaux angles pour la compréhension des cadences.

6.3.3 Densités

Les éléments décrits pour les cadences se trouvent aussi bien dans les tablatures d'accompagnement que dans les tablatures solistes pour théorbe, mais on ne les trouve pas dans les tablatures pour luth. Dans le *Libro primo d'intavolatura di lauto* de 1611, les cadences sont réalisées selon la tradition Renaissance. Les accords finaux sont très souvent plus remplis que ceux du premier livre pour chitarrone et presque toutes les toccatas pour luth de Kapsperger – sauf la troisième[54] - contiennent des accords complets, avec la quinte et la tierce.

Du point de vue de la position employée, l'accord de *sol* du théorbe est équivalent à l'accord de *fa* au luth[55]. Pourtant, en examinant deux approches possibles, par positions et par tonalités, on ne constate pas de traitement équivalent : ni les pièces de luth en *fa* ni celles en *sol* ne possèdent les caractéristiques observées dans les pièces en *sol* pour chitarrone[56]. Il arrive dans quelques pièces que l'on finisse par un accord avec des octaves à vide ou encore avec une seule note, comme les gagliarda neuvième et dixième[57] ou les *correnti*. Mais dans ces cas-là, la conduite des voix est toujours respectée. Lors des cadences finales, les pièces pour luth suivent les règles habituelles du contrepoint.



a) G.G. Kapsperger, 'Partita [Corrente 2da]', cadence finale (*Chitarrone 3*, p. 25)

b) G.G. Kapsperger, 'Bergamasca', mes. 12-13 (*Chitarrone 4*, p. 31)

Figure 6.12

Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Solo Music », *Early Music*, 2005, vol. 33, n° 2, p. 233-250.

[53] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 369-370, 399-400.

[54] L'accord final, à quatre sons, comporte la tonique étalée en trois octaves et la tierce.

[55] En supposant que le théorbe est accordé en *la* et que le luth est accordé en *sol*.

[56] Outre les toccatas, voir aussi les gagliarda 1,2,3,5,7 et 11 du livre pour luth.

[57] *Libro primo d'intavolatura di lauto*, (fac-similé : Florence, SPES 1982), Rome, Filippo Niccolini, 1611, p. 21.

Concernant la densité générale des accords, Kapsperger semble explorer des accords plus remplis dans toutes ses tablatures connues publiées après 1604[58]. Cependant, nous pouvons écarter que le traitement différent des cadences dans le livre pour luth soit lié seulement à un changement d'approche : la publication pour luth est postérieure au premier livre de chitarrone et au premier livre de villanelle, mais antérieur au premier livre *d'arie passeggiate* et au troisième livre de vilannelle. Même si dans les livres tardifs pour chitarrone les accords finaux sont de manière générale bien plus remplis, les accords vides ne sont pas absents et les septièmes sont utilisées tout aussi librement que dans le premier livre (figure 6.12). À noter que certaines pièces à variations du manuscrit *Modena B* finissent avec des accords finaux à vide, mais sans produire nécessairement les problèmes de conduite des voix que l'on trouve dans les œuvres publiées par Kapsperger[59].

Cherchant à comprendre le traitement des densités chez Kapsperger, Dragosits explore de possibles raisons musicales, indépendamment de l'instrument employé[60]. Il semblerait cependant que les caractéristiques décrites correspondent tout d'abord à des aspects spécifiques du chitarrone, différents de ceux du luth. Pour les accords finaux il faut considérer une différence dans la sonorité des deux instruments. À ce sujet, North écrit :

> Les caractéristiques du théorbe qui en font un instrument si adéquat pour l'accompagnement de la basse continue sont les suivantes :
> 1. Il est plus sonore que le luth.
> […]
> 4. La basse de l'instrument est forte, avec une bonne qualité mélodique et un pouvoir de soutien. Elle constitue une base solide pour un ensemble ou un soliste.
> […]
> 6. Jouer une seule note avec la basse peut souvent donner suffisamment de soutien, contrairement au luth qui a besoin d'accords complets et d'une certaine ornementation pour soutenir le son.[61]

Tandis que les remarques de North concernent le théorbe en général, Kitsos étudie plus spécifiquement les accompagnements de Kapsperger. Dans le chapitre dédié aux tablatures des livres de Villanelle, Kitsos observe :

> L'écriture à deux voix est employée presque exclusivement pour l'accompagnement d'une seule voix, tandis que pour les voix plus nombreuses, l'accompagnement s'enrichit à mesure que l'on utilise plus de parties. Les deux parties, cependant, ne doivent pas être considérées comme étant maigres car sur

[58] Il suffit de comparer l'accord final de la 'Toccata 1a' du premier livre pour chitarrone avec les accords finaux des toccatas du quatrième livre. Dans le premier livre les accords ne dépassent jamais quatre sons, tandis que dans les livres postérieurs on trouvera des accords à cinq, six, voire sept sons.

[59] Voir par exemple, dans *Modena B*, les cadences finales des pages 15 à 17. Ce procédé est encore plus évident dans les *correnti* (p. 17 à 25), dont la plupart sont en *sol*, mais on trouve aussi des cadences en *do* et en *fa*. *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, fac-similé, Florence, SPES, 1999.

[60] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 443.

[61] « *The characteristics of the theorbo which make it such a suitable instrument for basso continuo accompaniment are: 1. It is louder than the lute. […] 4. The bass of the instrument is strong, with a good melodic quality and sustaining power. It provides a firm foundation for an ensemble or soloist. […] 6. Playing only one note with the bass can often give enough support, unlike the lute which needs full chords and some ornamentation to sustain the sound.* » N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 159.

> des instruments à cordes pincées - et en particulier sur le chitarrone - elles peuvent donner un son riche et une clarté à la ligne de basse.[62]

Les observations de North et Kitsos sont confirmées par les œuvres de Kapsperger. En comparant les tablatures pour luth à celles pour chitarrone, la différence d'approche concernant les densités des accords est patente. La variété dans la densité des accords n'est pas exclusive des cadences mais concerne l'accompagnement en général. Comprendre pourquoi certains accords sont effectués avec l'octave à vide, d'autres avec la tierce, d'autres bien plus remplis reste difficile. Dragosits décrit un large éventail de densités, allant de grands accords très fournis jusqu'à des passages avec deux notes seulement ; cependant, elle constate qu'il est difficile d'établir un modèle régulier permettant de comprendre la démarche de Kapsperger. Dans ce sens, elle regrette que le type d'accompagnement ne puisse pas toujours « s'expliquer par des arguments musicaux ou textuels évidents. »[63]

Même si les cadences qui finissent avec l'octave à vide sont récurrentes, la plupart des cadences du premier livre finissent par un accord avec la tierce. Rappelons toutefois que les accords finaux de 'Ruggiero' sont plus remplis dans la version plus tardive de *Rome 4145*, réécrite par Kapsperger lui-même, que dans la version imprimée de 1604.

6.3.4 L'accord de dominante

L'accord de dominante est aussi soumis au jeu des densités : pour certains cas, la texture de cet accord correspond à la texture du passage en question[64] ; pour d'autres cas, la densité de l'accord est indépendante et peut contenir davantage de notes[65]. Comme nous l'avons déjà signalé, le remplissage harmonique se fait à partir des positions standard et les voix rajoutées pour l'accord de dominante peuvent se trouver au-dessus de la voix mélodique. Ces remarques sont également valables pour les publications de Piccinini et Castaldi (annexe 25).

Les formules cadentielles sont élaborées à partir des positions standard, mais en ajoutant très souvent la septième de dominante et le retard de la tierce (chiffrée 4-3). Dans le premier livre, le retard 4-3 est fréquemment préparé mélodiquement plutôt qu'avec un autre accord. À d'autres endroits, la préparation est tout simplement omise et l'accord avec le retard de la quarte arrive directement[66].

Néanmoins, en de nombreux endroits on pourrait considérer que la préparation n'est pas absente mais qu'elle se trouve visuellement éloignée de la dissonance qu'elle prépare. Dans la 'Toccata 3za' du quatrième livre (p. 12, mesure 27) figure une gamme finissant avec le *ré*^{3} ; la ligne mélodique dans les aigus est suspendue et suivie, aux mesures 28-29, d'un passage

---

[62] « *The two-part writing is employed almost exclusively when accompanying a single voice, while, for more voices, the accompaniment becomes richer as more parts are used. The two-parts, however, should not be regarded as lean because on plucked instruments - and particularly on the chitarrone - it can sound rich and give clarity to the bass line*. » T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 60.

[63] « *Die Wahl einer bestimmten Begleitart ist nicht immer mit klar zu Tage liegenden musikalischen oder inhaltlichen Argumenten zu erklären.* » A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 449.

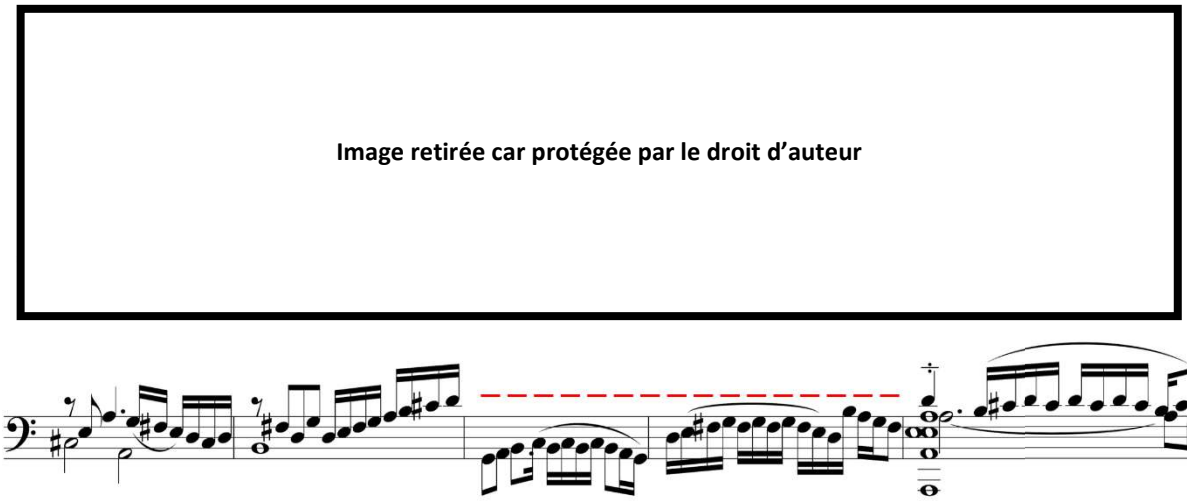
[64] Voir par exemple la deuxième partita de 'Ruggiero', mes. 15-16 (premier livre de chitarrone, p.16).

[65] Par exemple, le 'Ballo todescho 3o', mes. 14-16 du premier livre pour chitarrone.

[66] Voir la cadence finale de la 'Partita 5a' de l'Aria di Fiorenza (premier livre, p. 25).

dans les graves et medium de l'instrument (figure 6.13). À la mesure 30, la mélodie reprend là où elle s'était arrêtée, avec un retard de la tierce (*ré-do*#) sur un accord de *la* majeur.

En raison du registre naturellement grave de l'instrument, ce passage produira deux plans sonores très distincts entre la voix du dessus et celle du dessous. Le *ré*^{3} restera présent dans la mémoire auditive grâce au contraste de tessitures, même si le son ne pourra pas être réellement tenu pendant toute la durée des mesures 28-29. Ces considérations ne concernent pas seulement l'analyse écrite mais ont un impact direct sur l'interprétation de l'œuvre : dans ce type de situations, le musicien a la faculté de souligner (ou pas) la suspension de la voix du dessus afin de garder le lien avec la suite qui arrive plus tard, séparée par le passage dans les graves.



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3za', mes. 26-30 (*Chitarrone 4*, p. 12)

Figure 6.13

Rotem a étudié le manuscrit *Carlo G,* dont certaines monodies comportent deux versions d'accompagnement, une pour orgue et une pour chitarrone. En comparant les deux accompagnements, Rotem fait d'intéressantes observations sur les cadences :

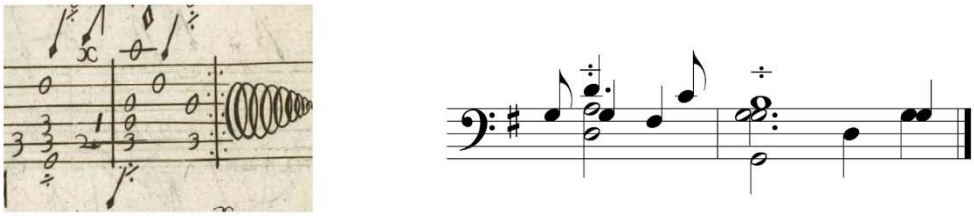
> **Nos. 15-17** : commentaires généraux sur les monodies pourvues de deux accompagnements possibles, orgue et chitarrone :
> […]
> 4. Alors que l'orgue joue des cadences dans différentes positions, il semble que le chitarrone a une position préférée pour chaque cadence et la joue quelle que soit la position utilisée dans le passage équivalent dans la version pour orgue.
> 5. Le chitarrone ajoute fréquemment la septième à la fin des cadences, tandis que le l'orgue ne le fait pas.[67]

Ces observations montrent des stratégies différentes selon l'instrument employé. La description de Rotem dépeint très clairement l'utilisation au chitarrone des positions standard

[67] « ***Nos. 15-17:*** *general comments to the monodies supplied with two possible accompaniments, organ and chitarrone: […] 4. While the organ plays cadences in different positions, it seems that the chitarrone has one preferred position for each cadence and it plays it regardless of the position employed in the equivalent passage in the organ version. 5. The chitarrone frequently adds the seventh at the end of cadences, while the organ does not.* » Elam Rotem (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, Basel, 2016, p. x.

mais aussi d'un modèle cadentiel avec l'ajout de la septième. On peut confronter ces observations à celles de Dragosits, lorsqu'elle signale que chez Kapsperger, l'emplacement des notes dans les parties vocales n'a pas d'incidence sur les positions d'accords employées dans la tablature[68]. La différence d'écriture entre les deux instruments du manuscrit *Carlo G* (orgue et chitarrone), ainsi que les remarques sur l'accompagnement de Kapsperger confirment que l'utilisation des modèles stéréotypés - indépendamment du contexte - était une pratique courante au chitarrone[69]. Dans *Rome 4145*, Kapsperger rajoute des septièmes qui n'étaient pas dans l'original de 1604[70], ce qui suggère soit que leur utilisation dans les formules cadentielles devenait de plus en plus un réflexe automatique, soit qu'elles n'étaient pas systématiquement notées mais ajoutées par l'interprète.

L'utilisation d'un modèle stéréotypé semble être un élément essentiel permettant de mieux comprendre la particulière liberté observée dans les cadences de Kapsperger. Prenons la tonalité fréquente de *sol* : si la cadence est effectuée avec les positions standard, la septième de passage se fera tout naturellement en respectant les règles du contrepoint (figure 6.14). Que la septième arrive sans préparation, sans résolution ou encore sans préparation ni résolution, semble lié au fait de jouer sur la densité des accords lorsque les positions standard se trouvent incomplètes (figures 6.11 et 6.12). Le changement de densité est un outil cher à Kapsperger tandis que l'ajout de la septième répond au modèle cadentiel. La juxtaposition de ces deux techniques – la densité des accords et les positions standard - peut produire les problèmes de contrepoint signalés, mais Kapsperger donne priorité à la variété de textures.



G.G. Kapsperger, '[Partita] 6ta [Ruggiero]', cadence finale (*Chitarrone 1*, p. 18)

Figure 6.14

Sur l'accord de dominante, la septième est optionnelle mais surtout, elle est utilisée très librement. Elle est très souvent jouée à l'emplacement le plus confortable pour la main gauche, « comme ça vient ». Selon les positions et densités employés, la septième peut ou non se réaliser selon les règles. Même la préparation et la résolution « correctes » semblent

[68] « *Auch die Lage der Akkorde ändert sich nicht automatisch mit der Lage der Singstimme.* » A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 447.

[69] Nous devons préciser que pour Rotem, le « chittarrone » employé dans *Carlo G* serait un instrument sans l'accord rentrant (c'est-à-dire, un archiluth). Elam Rotem, « The "Carlo G manuscript". New light on early seventeenth century accompaniment and diminution practices » dans Martina Papiro (ed.), *Groß Geigen um 1500, Orazio Michi und die Harfe um 1600*, Basel, Schwabe Verlag, 2020, vol.39, p. 419. Toutefois, nous avons des raisons de croire qu'il s'agit bien d'un *théorbe*, c'est-à-dire un instrument avec des cordes avalées. Ce manuscrit sera discuté plus longuement ci-dessous au chapitre 7.2.3.

[70] Comparer la 'Partita 6ta [Ruggiero]', mes. 11 (*Chitarrone 1*, p.18) avec la même mesure dans *Rome 4145* (f. 7v, deuxième ligne). Idem pour la 'Toccata prima', mes. 10 (*Chitarrone 1*, p. 5), avec la même mesure dans *Rome 4145* (f. 8v, première ligne).

parfois la conséquence accidentelle des positions utilisées et non pas un souci de respecter les règles.

Comme nous l'avons indiqué, les cadences sont fortement influencées par les enchaînements des positions standard d'une part et le jeu des densités d'autre part. Cependant, l'absence de préparation ou résolution de la septième ne saurait trouver de justification seulement par cette double approche. Il est vrai que la septième répond souvent à une logique de positions, mais il est évident que Kapsperger n'a pas besoin d'une telle simplification technique. Dragosits a d'ailleurs remarqué que corriger les problèmes du contrepoint serait en réalité très facile[71]. Dans de nombreux cas les préparations où les résolutions sont tout simplement sous-entendues. Outre la logique des positions et la combinaison des textures, il faudrait aussi ajouter un goût prononcé pour l'ellipse. Pierre-Alain Clerc a parfaitement résumé ce procédé rhétorique en musique :

> L'ellipse supprime ce qui se comprend par soi même et qu'il ne vaut pas la peine de répéter. En musique, elle peut s'appliquer à une partie d'un thème, ou à quelques notes évidentes, et exprime une sorte d'impatience d'aller plus loin. Chez Christoph Bernhard, elle peut signifier plusieurs situations exceptionnelles dans le langage contrapuntique, si l'on supprime par exemple une consonance pour attaquer une dissonance après un silence, ou bien si l'on ne prend pas la peine de sauver la quarte par sa tierce, lors d'une cadence.[72]

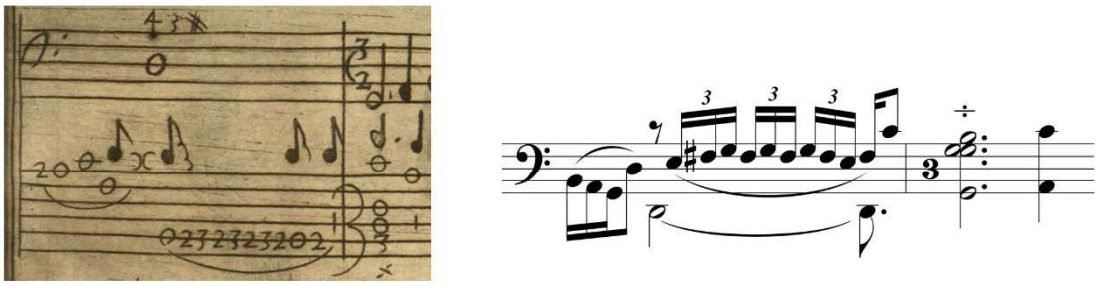
Dans les tablatures solistes pour chitarrone de Kapsperger, l'ellipse concerne notamment l'absence de préparation de la dissonance - que ce soit la septième de dominante[73] ou le retard de la tierce - ainsi que l'absence de résolution de la septième. Ces ellipses se

[71] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 445.

[72] Pierre-Alain Clerc, « Discours sur la rhétorique musicale et plus particulièrement la rhétorique allemande entre 1600 et 1750 », Peyresq, 2000, p. 69. Pour une étude des figures rhétoriques employées dans les toccatas pour luth et chitarrone autour de 1600, voir Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*

[73] Pour ne pas alourdir inutilement le texte nous parlons de dissonance non préparée pour toutes les dissonances attaquées ; cependant, il faut préciser que dans le cas de la septième de dominante, la préparation manquante est l'octave. Dans le contrepoint traditionnel, les dissonances peuvent être rapportées à deux modèles de base : les dissonances de passage entre deux consonances (*transitus*) et les dissonances préparées par une note tenue (*syncopatio*). Chez Kapsperger, le retard 4-3 est associé à la *syncopatio*. En revanche les septièmes de dominante relèvent le plus souvent du *transitus*, la septième étant la note de passage entre l'octave de l'accord de dominante et la tierce de l'accord de tonique. Pour une cadence en *sol* majeur par exemple, la septième sur l'accord de dominante est une note de passage entre le *ré* et le *si* (figure 6.21). Ce modèle est particulièrement évident dans le tableau des cadences du troisième livre de chitarrone ; il existe cependant des passages où les septièmes relèvent plutôt de la *syncopatio* (par exemple, dans le long passage chromatique de la 'Toccata prima' du quatrième livre, mes. 73-100). Pour une discussion plus approfondie sur le *transitus* et la *syncopatio,* ainsi que leur rôle dans les dissonances du *stile moderno,* voir Christophe Guillotel-Nothmann, *Dissonances et progressions harmoniques : Le cas du Tractatus compositionis (c. 1655-1659) de Christoph Bernhard*, Mémoire de Master Recherche, Paris Sorbonne (Paris IV), Paris, 2007 ; Christophe Guillotel-Nothmann, « Traitement des dissonances et progressions harmoniques : L'impact de la seconda pratica sur l'origine de la tonalité », *Musurgia: Analyse et pratique musicales*, 1 janvier 2010, vol. 17, n° 4, p. 33-55.

manifestent souvent à travers des enchaînements stéréotypés de cadences, mais on les trouve aussi dans des passages plus mélodiques (figure 6.15).



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5a', mes. 30-31 (*Chitarrone 3*, p. 15)

Figure 6.15

Comme pour la plupart de ses stratégies, Kapsperger est le premier à les utiliser sur le chitarrone, mais il n'est pas le seul. Parmi les licences cadentielles, la septième attaquée est certainement la plus courante dans les sources pour théorbe (annexe 26) et on les trouve dans les œuvres de deux autres grands maîtres de l'instrument, Piccinini et Castaldi (annexes 27a à 27j). Chez ce dernier on trouve d'autres licences : des quartes non préparées (annexe 27k), des quartes non résolues (annexes 27l et 27m) ou plus rarement, des septièmes non préparées ni résolues à la manière de Kapsperger (annexe 27j). Ce dernier cas est exceptionnel chez Castaldi et on ne saurait écarter qu'il s'agisse simplement d'une erreur d'impression. Néanmoins, on trouve des cas similaires dans *Le stravaganze d'amore* de Corradi[74], ce qui suggère que ce type de cadences n'était pas complètement inhabituel au chitarrone.

Pour Christophe Guillotel-Nothmann « le recours aux dissonances attaquées doit être considéré comme l'une des spécificités du traitement des dissonances dans le *stylus modernus* par rapport au *stylus antiquus.* »[75] Cependant, la relative autonomie de la dissonance concerne sa préparation mais pas sa résolution. Guillotel-Nothmann signale que dans la rhétorique musicale du 17e siècle, la dissonance n'est pas affranchie du modèle mélodique sous-jacent dont il dérive, le *transitus*[76]. Le premier élément est désormais sous-entendu, mais la dissonance de passage reste indissociée de la consonance suivante :

> L'*ellipsis* et l'*heterolepsis* sont révélatrices d'un changement de l'utilisation du *transitus* dans le *stylus modernus*. Les notes de passage ne requièrent plus indispensablement une consonance les précédant. Désormais, le simple fait que la dissonance soit exposée au-dessus d'une note tenue et qu'elle soit

[74] Il faut remarquer que l'écriture de Corradi semble profondément influencée par celle de Kapsperger : les positions de *fa* majeur reproduisent les mêmes positions standard et les cadences en *sol* sont souvent écrites avec l'octave à vide.

[75] C. Guillotel-Nothmann, *Dissonances et progressions harmoniques*, *op. cit.*, p. 137.

[76] Cf. note 73. D'après la définition de Bernhard : « Le *Transitus* que l'on peut aussi appeler diminution se produit quand vient se glisser une note dissonante sur un temps pair à l'intervalle supérieur ou inférieur le plus proche entre deux notes consonantes se trouvant toutes deux sur des temps impairs de la mesure et qui représentent le sujet. » Joseph Müller-Blattau (ed.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel, New York, Bärenreiter, 1999, p. 64 ; cité et traduit en français par C. Guillotel-Nothmann, *Dissonances et progressions harmoniques*, *op. cit.*, p. 34.

> résolue par mouvement conjoint est suffisant pour pouvoir parler d'un *transitus*. L'absence de la consonance précédant la note de passage accentue l'importance de la dissonance acquérant une autonomie relative. Néanmoins, la préparation manquante est toujours implicitement présente : soit elle est réalisée à la basse continue soit elle est inhérente à l'harmonie sous-jacente. Ainsi, la note de passage s'inscrit toujours dans une succession intervallique et ne peut être considérée comme une dissonance d'accord.[77]

Ces considérations permettent de mieux situer l'énorme liberté d'écriture dans l'œuvre de Kapsperger, même vis-à-vis des libertés propres au *stile moderno* : ses tablatures pour chitarrone sont certainement les principales sources où l'on trouve les septièmes non résolues. Malgré ce constat, il serait risqué d'affirmer que Kapsperger conçoit la septième de dominante comme une dissonance d'accord[78]. Guillotel-Nothmann rappelle que la septième de dominante en tant qu'élément harmonique autonome - détaché donc définitivement de la figure du *transitus* - est une notion qui ne sera développée qu'à partir du 18e siècle[79].

Il ne faut pas oublier que le traitement des cadences chez Kapsperger ne répond pas seulement à une conception purement musicale, mais que son écriture pour chitarrone est fortement stimulée par son approche si particulière des positions au théorbe. Comme nous l'avons déjà indiqué, la septième non préparée ou non résolue chez Kapsperger répond très souvent à des enchaînements où les positions standard sont incomplètes. Or, une position « incomplète » renvoie nécessairement à une version « complète ». L'ellipse ne peut s'opérer que parce qu'un élément attendu se trouve justement omis.

6.3.5 Septièmes renversées

Une autre caractéristique est propre aux cadences de Kapsperger : les septièmes renversées. On ne les trouve pas dans le premier livre de 1604, mais elles sont présentes dans toutes ses publications ultérieures pour théorbe, aussi bien dans les tablatures d'accompagnement de 1610, 1612 et 1619 que dans le troisième et quatrième livre pour chitarrone solo. Ce constat exige de reconsidérer l'affirmation qu'il y aurait une sorte de progression linéaire vers une écriture sans problèmes de conduite des voix[80].

Ces septièmes renversées sont certainement parmi les traits d'écriture les plus étonnants chez Kapsperger. Elles semblent être le résultat de plusieurs techniques juxtaposées : les renversements mélodiques étudiés dans le chapitre 5, le choix de ne pas octavier la basse vers les graves, l'utilisation des positions standard et le refus d'adapter les positions employées aux règles du *stile antico*. Même si ces cadences n'apparaissent pas dans le premier livre en

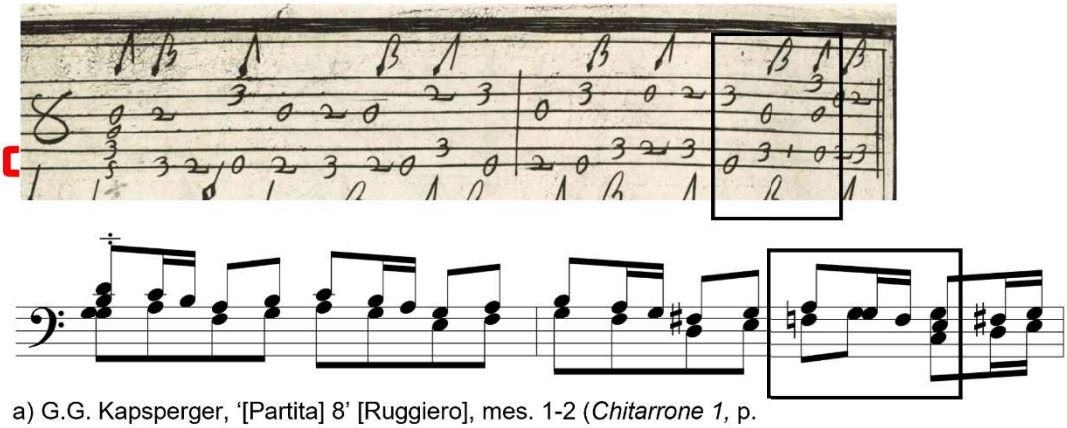
[77] C. Guillotel-Nothmann, *Dissonances et progressions harmoniques*, *op. cit.*, p. 139.

[78] La notion de *dissonance d'accord* est liée aux catégories de « notes réelles » et « notes étrangères » d'un accord. La septième de dominante en tant que dissonance d'accord sous-entend que la septième est une note intégrante de l'accord de dominante ; cette notion s'oppose donc à la conception mélodique d'une dissonance, que ce soit comme note de passage entre deux consonances ou bien comme une consonance retardée. À ce sujet, voir : C. Guillotel-Nothmann, « Traitement des dissonances et progressions harmoniques : L'impact de la seconda pratica sur l'origine de la tonalité », art cit, p. 39-40.

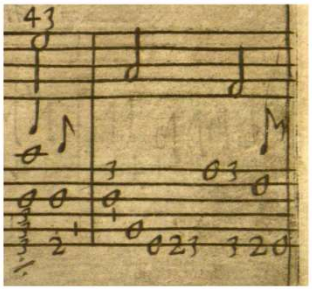
[79] C. Guillotel-Nothmann, *Dissonances et progressions harmoniques*, *op. cit.*, p. 142-143.

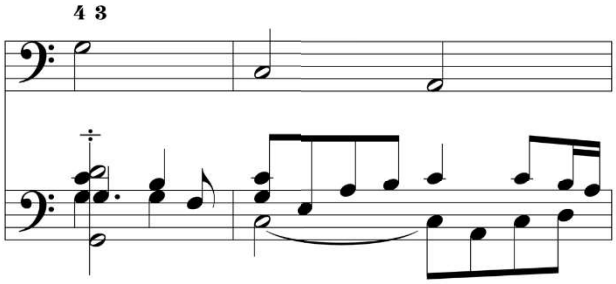
[80] N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 160. Voir aussi T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 33-34.

tant que telles, on y trouve un cas qui, avec d'autres exemples du troisième livre, permet de mieux comprendre l'approche du compositeur.

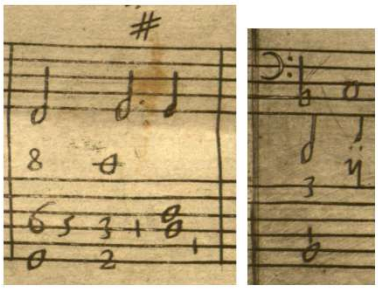


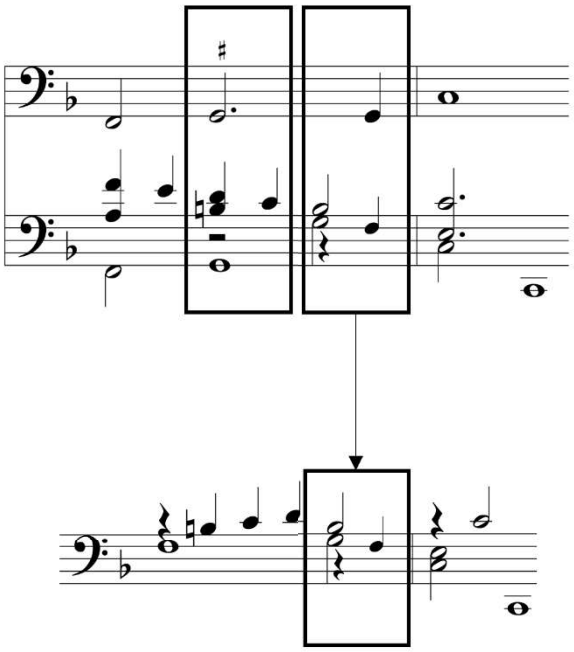
a) G.G. Kapsperger, '[Partita] 8' [Ruggiero], mes. 1-2 (*Chitarrone 1,* p. 19)



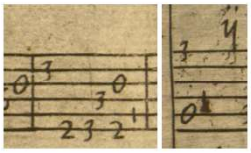


b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 40-41 (*Chitarrone 3,* p. 19)





c) G.G. Kapsperger, 'Gagliarda', mes. 14-15 (*Chitarrone 3,* p. 22)



d) G.G. Kapsperger, 'Partita Pma' [Gagliarda], mes. 14-15 (*Chitarrone 3,* p. 23)

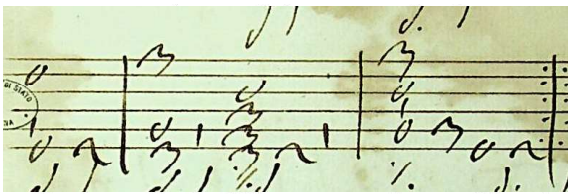
Figure 6.16

Nous avons signalé la stratégie mélodique qui consistait à diviser l'instrument en deux groupes de cordes, où le premier groupe allait des cordes graves jusqu'à la troisième et le deuxième groupe était constitué de deux cordes avalées[81]. Nous avons également indiqué que cette division permettait d'utiliser le premier groupe comme pour les basses et le deuxième groupe pour le dessus, lors des passages à deux voix[82].

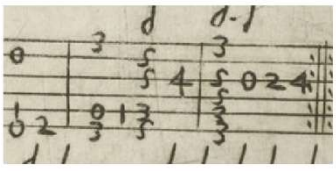
On trouve dans la huitième partita de Ruggiero du premier livre, un intéressant passage avec ces caractéristiques. En raison du rapprochement des tessitures des deux groupes de cordes, il y a un croisement des voix à la deuxième mesure. Ce croisement est très bref, mais il pourrait constituer l'état embryonnaire des septièmes renversées que l'on trouvera par la suite dans ses œuvres (figure 6.16a).

Dans la septième toccata du troisième livre on trouve une cadence en *do* (figure 6.16b). Si l'on prenait en compte seulement la deuxième partie de la cadence (dernier temps de la mesure), elle produirait un renversement. Cependant, l'accord précédent (*sol* 5/4) est effectué avec la basse dans les graves, ce qui permet de garder un enchaînement dans les règles habituelles. Dans la gagliarda du même livre, la cadence en *do* à la mesure 14-15 partage les mêmes caractéristiques (figure 6.16c). En revanche, dans la première variation de cette gagliarda, la première partie de la cadence est omise et on passe directement à la deuxième partie. En raison de l'absence du *sol* grave, la septième se trouve renversée (figure 6.16d)[83].

Considérons maintenant la 'Gagliarda 3' du manuscrit *Modena B*. Étant donné que cette gagliarda est une adaptation d'une œuvre pour luth[84], on pourrait croire que le renversement de la septième est simplement le résultat de la copie littérale de ce passage. Pourtant, en comparant les deux sources on constate que la version originale pour luth n'a pas de septième, et que les positions employées sont complètement différentes (figure 6.17). Si le passage avait été copié à l'identique les positions auraient été inconfortables sur un grand instrument, mais il n'y aurait pas eu de renversements ; il s'agit plutôt d'une adaptation qui tient compte de la nature différente de ces deux instruments. Observons également qu'il aurait été possible d'adapter les positions sans rien rajouter. La septième renversée est donc une initiative du copiste de *Modena B,* qui considère visiblement ce type de cadences comme idiomatique au



a) '[Gagliarda] 3 HK', mes. 8-10
(*Modena B*, f. 15r [facsm. ed. : p. 29)



b) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 4a', mes. 8-10 (*Lauto 1*, p. 17)

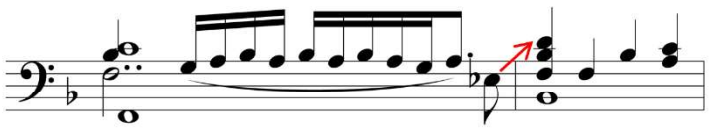
Figure 6.17

[81] Cf. chapitre 5.2.3.
[82] Cf. chapitre 5.2.1 et 5.3.
[83] Notons que l'accord de résolution montre clairement que le *fa* qui précède (encadré noir) n'est pas la basse mais une note à l'intérieur de l'accord.
[84] 'Gagliarda 4a' (G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di lauto*, *op. cit.*, p. 17.)

chitarrone. Dans le manuscrit, cette cadence est utilisée aussi bien à la fin de la première partie que dans la cadence finale de cette pièce.

La cadence en *si* bémol majeur présente des caractéristiques similaires à celle de *do* majeur. Dans la 'Toccata 5ta' du quatrième livre on remarquera facilement que dans les mesures 12-13, la septième ne se résout pas à la bonne octave (figure 6.18). Le compositeur privilégie ici l'aspect sonore : la position de *fa* correspond à la position standard employée par Kapsperger et le *si* bémol est joué dans la position la plus idiomatique pour le théorbe, non seulement en termes de confort, mais aussi de projection sonore. Si l'on voulait préserver la conduite des voix, deux solutions seraient possibles : soit la tierce de l'accord de tonique devrait être effectuée dans les graves, soit la dominante devrait être réalisée avec une autre position dans les aigus. La première solution est moins adaptée aux caractéristiques acoustiques de l'instrument[85]. La deuxième solution pourrait être tout à fait envisageable ; cependant, elle exige un effort supplémentaire qui ne semble pas compatible avec le peu d'importance que le compositeur accorde à la résolution de la septième.

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 12-13 (*Chitarrone 4,* p. 14-15)

Figure 6.18

Il est possible que Kapsperger privilégie les positions standard pour garder un registre plus neutre lors des cadences courantes, réservant ainsi le registre aigu pour d'autres type de passages. Tel semble être le cas de la 'Toccata 2a' du quatrième livre, où la cadence en *si*♭ (mes. 21-22) est suivie d'un passage dans les aigus. Le changement de tessiture est employé

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2da', mes. 20-29 (*Chitarrone 4,* p. 10)

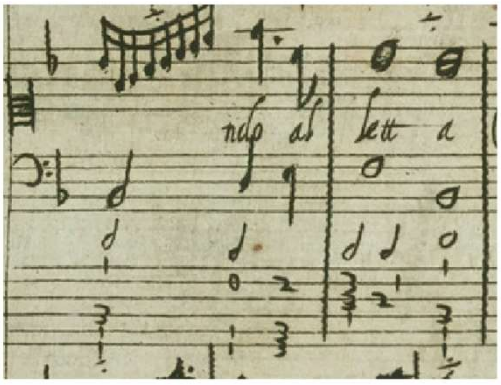
Figure 6.19

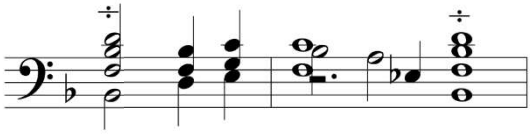
[85] Cette position est aussi moins confortable. On en trouve un exemple dans la 'Toccata prima' du quatrième livre (mes. 88), dans un contexte très épuré.

ici comme un moyen de contraste. À noter que la notion de tessiture ne peut pas être comprise seulement comme la hauteur effective des notes, mais elle doit tenir compte ici de la logique des positions. Une transcription ne montrerait pas une grande différence entre les mesures 20-21 et les mesures 22 à 25. Pourtant, la tablature montre un traitement complètement différent : les mesures 20 -21 utilisent des positions « dans les graves » tandis que les mesures 22 à 25 utilisent des positions « dans les aigus » (figure 6.19). À noter aussi que l'effet sonore est très différent entre ces deux passages.

La résolution de la septième une octave trop haut est un trait courant pour les cadences en *si* bémol des troisième et quatrième livre pour chitarrone. Cette réalisation est utilisée non seulement à l'intérieur des œuvres, mais également pour la cadence finale de la douzième toccata du *Libro quarto*. Dans le tableau des cadences du *Libro terzo,* la cadence parfaite en *si* bémol majeur apparait aussi sous cette forme (annexe 29).

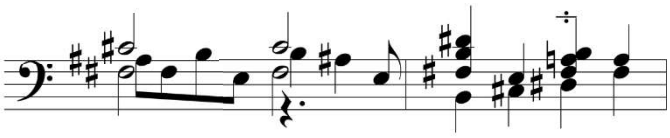
Il y a un autre élément à l'état latent. Dans les exemples mentionnés (figures 6.18 et 6.19), la septième n'est pas renversée par rapport à la basse grâce à l'utilisation du *fa* grave dans l'accord de dominante. Cependant, Kapsperger n'utilise pas systématiquement les graves et nous avons vu la large palette de densités que l'on trouve dans ses œuvres. Si l'accord de *fa* n'est pas effectué avec le renfort des cordes graves, la septième se trouvera renversée par rapport à la basse. Dans *Modena B* on trouve un exemple de septième renversée dans la





a) G.G. Kapsperger, 'Mentre vaga Angioletta', mes. 4-5 (*Passeggiate 1,* p. 19)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 20-30 (*Chitarrone 4,* p. 10)

Figure 6.20

cadence en *si* bémol de la deuxième toccata (mes. 5-6)[86]. Le renversement de la septième se manifeste clairement dans 'Mentre Vaga Angioletta' du premier livre *d'Arie passeggiate* (figure 6.20a). À l'aide de ces exemples, il est plus facile de comprendre l'étonnante cadence en *si* que l'on trouve dans la 'Toccata 4ta' du quatrième livre pour chitarrone (figure 6.20b). En effet, il suffit de décaler d'une case la cadence *fa-si*♭ pour avoir des positions équivalentes pour la cadence *fa*#*-si*.

Le renversement de la septième arrive presque exclusivement[87] sur les cadences en *do* majeur et mineur, *si*♭ majeur et *si* majeur et mineur. Cependant, pour le premier cas (cadence en *do*), les problèmes seraient facilement résolus avec l'adjonction d'une basse grave sur l'accord de dominante, ainsi qu'on peut le voir dans le tableau de cadences du *Libro terzo*[88]. Nous pouvons supposer que la cadence en *do* précède les autres cadences avec la septième renversée. En effet, elle peut être expliquée par le rôle du pouce dans l'articulation de la basse et par les renversements mélodiques étudiés dans le chapitre 5. Une fois le renversement de la septième dans la cadence en *do* assimilé, son utilisation aurait été étendue à d'autres cadences.

Il est évident que le *Tedesco* accorde peu d'importance à la tessiture où se trouve la septième de dominante et qu'il n'éprouve pas le besoin d'adapter les positions pour éviter les problèmes de conduite des voix. Néanmoins, la figure du *transitus* est toujours sous-jacente. Le modèle mélodique [octave - septième de passage - tierce] se manifeste chez Kapsperger selon le modèle rythmique [noire pointée - croche - blanche][89], clairement visible dans les formules cadentielles en *sol* majeur, lorsque les positions standard sont complètes. En dépit des ellipses, des résolutions dans une autre octave ou des renversements par rapport à la

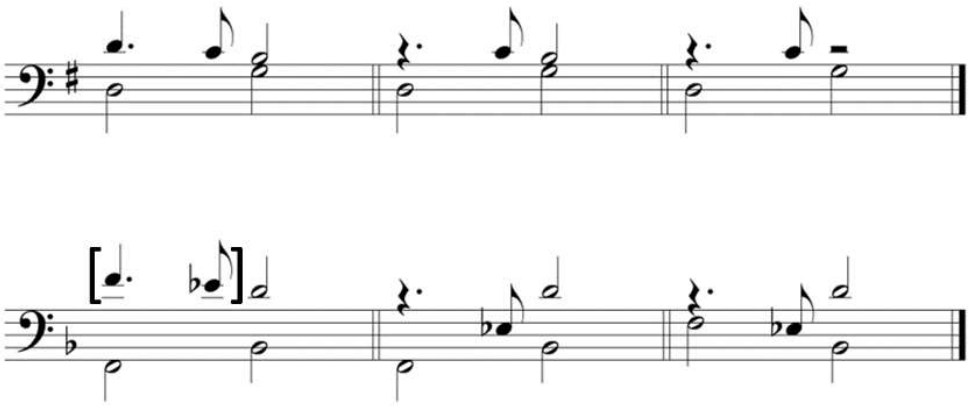


Figure 6.21

[86] *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, *op. cit.*, p. 10.

[87] Dans l'ensemble des tablatures de Kapsperger nous avons trouvé un seul cas sur une autre cadence. Cf. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo di arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone*, Rome, Jacomo Christoforo, 1612, p. 22, casella 9.

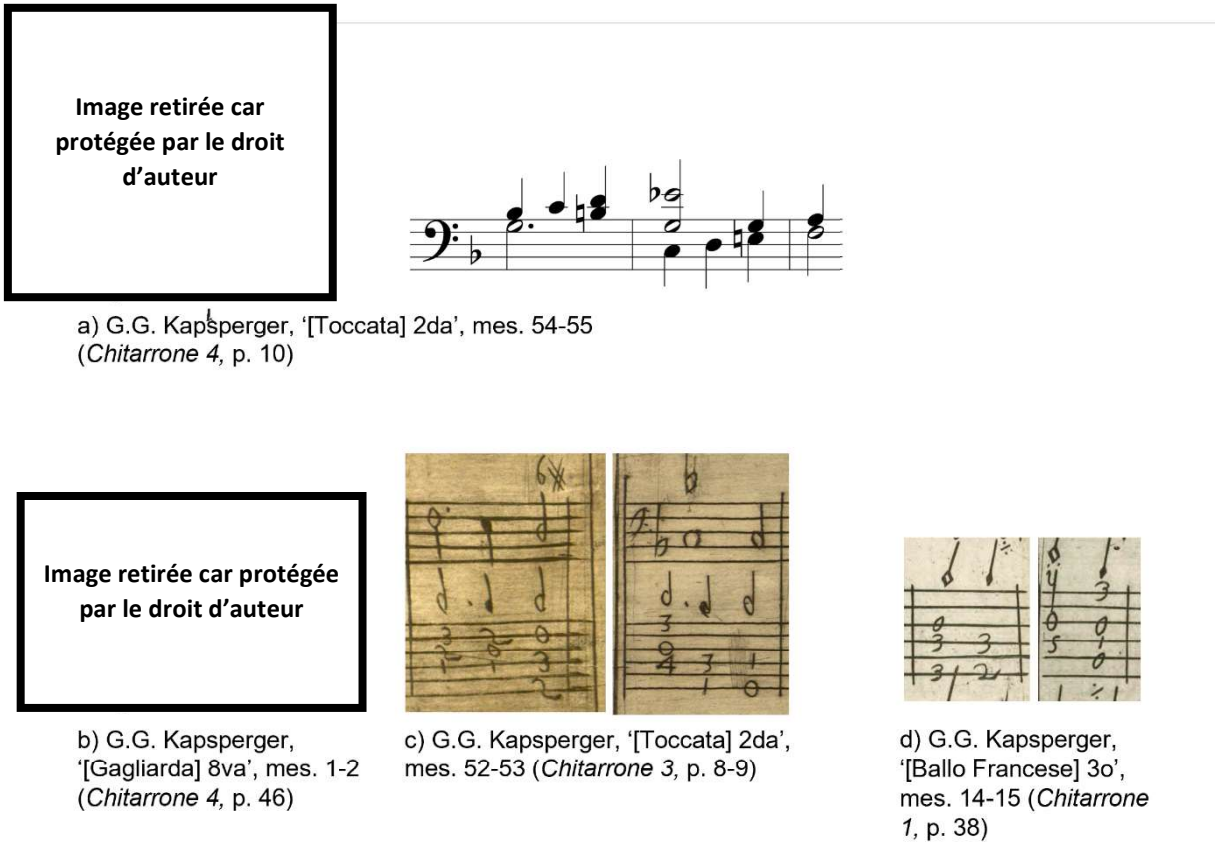
[88] Pour la cadence parfaite en *si*♭, le renversement de la septième pourrait aussi être évité par l'adjonction de la basse ; cependant, la résolution se trouvera de toute façon à la « mauvaise » octave, comme dans le tableau de cadences mentionné.

[89] Bien-entendu, il s'agit d'un modèle de référence, mais les valeurs peuvent varier proportionnellement. Dans le tableau de cadences, le modèle rythmique est [blanche pointée – noire - ronde].

basse, la septième de passage se trouve toujours à l'emplacement rythmique qui lui correspondrait selon ce modèle[90] (figure 6.21).

6.3.6 Sensible non résolue

Malgré la liberté avec laquelle Kapsperger se sert de la septième, il est relativement rare que la sensible ne soit pas résolue dans ses œuvres instrumentales. Néanmoins, cela peut arriver pour la cadence en *do* (majeur ou mineur). Lorsque la tonique est *do* mineur, il semble y avoir une corrélation directe entre la position standard à trois voix et les problèmes de conduite des voix. À la différence de la version majeure de cet accord, la tierce *mi*♭ ne peut pas être jouée sur une corde à vide. La position standard à trois voix est très ergonomique et permet de se passer de la technique du barré[91], mais cela se fait au détriment de la clausule de *cantizans*[92] (figure 6.22a). D'autres exemples sont assimilables à ce cas de figure, comme les cadences avec clausule de ténor à la basse (figure 6.22, b-c) ou les cadences en *do* majeur avec



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2da', mes. 54-55 (*Chitarrone 4*, p. 10)

b) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 8va', mes. 1-2 (*Chitarrone 4*, p. 46)

c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2da', mes. 52-53 (*Chitarrone 3*, p. 8-9)

d) G.G. Kapsperger, '[Ballo Francese] 3o', mes. 14-15 (*Chitarrone 1*, p. 38)

Figure 6.22

[90] Nous avons déjà mentionné que dans certains passages, les septièmes correspondent non pas à la figure du *transitus* mais à celle de la *syncopatio* (cf. note 73) ; dans ce dernier cas, il arrive que la septième soit directement attaquée en même temps que la basse. Cependant, Kapsperger utilise la *syncopatio* surtout pour des passages chromatiques, tandis que le *transitus* est utilisé pour les formules cadentielles de fin de phrase.

[91] Barré ou *cejilla* : jouer avec un doigt de la main gauche plusieurs cordes en même temps.

[92] Les clausules sont des formules cadentielles mélodiques. La clausule de *cantizans* correspond au mouvement mélodique ascendant par degré conjoint. Lors des cadences parfaites, elle correspond à la résolution de la sensible sur la tonique.

disposition de tierce[93] (figure 6.22d). Il est à noter que ce procédé met en valeur la tierce de l'accord de résolution.

Ce raisonnement ne permet pas, néanmoins, d'expliquer certaines cadences en *do* majeur, là où la position standard aurait justement permis une résolution correcte de la sensible. Il est tentant de considérer l'accord de tonique (réalisé à travers une position standard incomplète) que l'on trouve à la mesure 58 de la 'Toccata prima' du *Libro quarto* comme une coquille ou un oubli local (figure 6.23a). Cependant, on trouve un exemple très proche dans le *Libro terzo* (figure 6.23b). Le fait qu'on trouve la sensible non résolue dans des situations semblables, dans une tonalité spécifique et sur des livres différents suggère qu'il s'agit plutôt d'un trait d'écriture, en l'occurrence, d'une ellipse volontaire. Chez Castaldi, on trouve quelques exemples sans résolution de la sensible, mais sur des œuvres en *ré* (annexes 28a à 28c).

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

a) G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 57-58 (*Chitarrone 4,* p. 7)

b) G.G. Kapsperger, 'Ancidetemi pur à 4. Passeggiato', mes. 3-4 (*Chitarrone 3,* p. 26)

Figure 6.23

Il est difficile de déterminer les raisons pour lesquelles on trouve ces enchaînements dans une tonalité spécifique et non pas dans d'autres. Au sujet des tablatures d'accompagnement, Dragosits s'interrogeait sur des procédés singuliers pour les cadences en *sol*, sans parvenir à expliquer ce type de démarche[94]. Nous pouvons suggérer que la réponse tient, non pas la

[93] C'est-à-dire, avec la tierce dans la voix supérieure de l'accord.

[94] Lorsque Dragosits remarque les particularités des cadences en *sol* dans les tablatures d'accompagnement (les accords finaux effectués souvent avec la quinte à vide), elle essaie d'explorer une explication possible par les

tonalité elle-même, mais à un ensemble d'éléments, similaires à ceux que l'on trouve dans les septièmes de dominante : les positions de main gauche employées dans une tonalité donnée, l'approche personnelle de ces positions, que nous savons différentes chez Castaldi et Kapsperger[95] et, encore une fois, le goût pour l'ellipse. On pourrait ajouter la volonté de souligner davantage la tierce, mise particulièrement en valeur par ce procédé. Il faut signaler qu'à la différence de Castaldi, Kapsperger n'utilise pas de sensibles non résolues pour l'accord final d'une pièce.

Chez Corradi, on trouve un exemple de sensible non résolue sur une cadence en *do* majeur dans 'O che felice giorno' (mes. 6-7)[96]. Dans *Modena B* il y a des exemples analogues à ceux de Kapsperger et Castaldi, ainsi qu'un cas en *fa* majeur (annexes 28d à 28g). Nous pouvons citer également *Rome 4145*, qui contient des cadences en *do* majeur semblables à celles de Kapsperger[97]. Dans ce manuscrit on trouve également des cadences où la résolution ne contient aucune autre note que la basse[98] (annexe 28h).

6.3.7 Formules cadentielles et ton de résolution

Si les cadences parfaites sont réalisées avec les positions standard complètes et que les basses sont jouées dans les graves[99], les septièmes seront naturellement préparées et résolues dans les tonalités suivantes : *fa* majeur et mineur, *do* majeur, *sol* majeur et mineur et *ré* majeur et mineur. Comme nous l'avons signalé, un changement dans la densité des accords peut produire des problèmes concernant la préparation où la résolution de cette dissonance, mais Kapsperger se réserve la liberté de jouer avec le nombre de voix plutôt que de respecter systématiquement la bonne résolution théorique. Un exemple récurrent est la cadence en *fa* majeur, où la septième non préparée est le résultat d'une position standard incomplète[100].

Pour la cadence en *la* (majeur ou mineur), la septième n'est pas préparée ; néanmoins, arriver à la septième par un saut mélodique *si-ré* n'est pas très problématique[101] et la septième sera correctement résolue sur la tierce de l'accord de tonique. Il est à signaler une intéressante

---

tempéraments. Cependant, elle observe que cette explication se montre insuffisante, car cela ne permet pas d'expliquer pourquoi ce principe n'est pas suivi dans d'autres tonalités. A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 443.

[95] La position de *fa* est très différente chez Kapsperger et Castaldi (cf. chapitre 6.2.).

[96] Flamminio Corradi, *Le Stravaganze d'amore... a una, due et tre voci con la intavolatura del chitarrone et della chitarra alla spagnola con il basso continuo da sonare nel clavicembalo et altri istromenti simili. Novamente composte et date in luce...*, Venise, Giacomo Vincenti, 1616, p. 14.

[97] Voir les variations du 'Passagaglio' en *do* majeur (f. 35v).

[98] Voir par exemple le 'Passagaglio', var. 8 (f.16r dernière cadence de la page) ; 'Ciaccona', variation 2, 3, 4, 6, 11, 13, 15 et 16 (f. 22v-24r) ; 'Passagaglio', les deux variations du folio 36v. Voir également certaines variations du Passagaglio en *mi* mineur et les deux variations de celui en *do* mineur (f.37v-38r et 38v, respectivement). Pour rappel : nous ne considérons pas la première version de chaque pièce comme le thème, mais nous la considérons directement comme la variation numéro 1 d'un modèle tacite.

[99] Pour les cadences avec septièmes de dominante, les basses deviennent problématiques au-dessus du fa^2.

[100] Cela est particulièrement flagrant dans les cadences en *fa* du quatrième livre de chitarrone.

[101] Le saut de tierce *si-ré* est assimilable - par ellipse - au mouvement mélodique *si-do#-ré* (voir par exemple la cadence finale de la 'Toccata 9na' du quatrième livre de chitarrone, p. 21).

exception dans le premier livre *d'Arie Passeggiate* : dans 'Deh come posso'[102] la septième de dominante se trouve renversée (en dessous de la basse), de manière similaire aux cadences en *do* majeur déjà analysées.

Pour la plupart des exemples mentionnés, les problèmes de conduite des voix sont directement liés à la présence de la septième de dominante. Inversement, si l'accord de dominante ne comporte pas de septième, la conduite des voix se fera naturellement selon les règles du contrepoint.

Néanmoins, le tableau du *Libro terzo* montre l'étonnant cas particulier de la cadence en *mi* majeur, où la résolution de la sensible est effectuée dans une autre octave. Il s'agit d'un cas exceptionnel où les positions standard (complètes) produisent une « mauvaise » résolution, indépendamment de la présence ou non de la septième de dominante. Nous n'avons trouvé aucun cas reproduit à l'identique dans les œuvres solistes de Kapsperger, bien que certains passages semblent issus d'une approche similaire. En revanche, on trouve ce type de résolution dans ses tablatures pour accompagnement vocal. Cette cadence particulière, que nous discuterons plus en détail au chapitre 7, est également présente - de manière explicite ou de façon plus ou moins voilée - dans d'autres sources pour chitarrone.

Outre les cadences mentionnées, le tableau de cadences du troisième livre contient d'autres tonalités rarement employées. Les positions employées dans ces tonalités éloignées sont dérivées de celles des cadences analysées ici et les mêmes principes leur sont applicables[103]. Ainsi, la cadence en *do*# majeur peut être rattachée aux cadences en *si*♭ majeur et *si* majeur. Les cadences en *mi*♭, *fa*# et *la*♭ seront discutées au chapitre 7.1, avec la cadence en *mi*.

Le tableau de cadences du troisième livre propose souvent la version la plus complète des positions standard, aussi bien pour l'accord de dominante[104] que pour celui de la tonique. À partir de là, il est possible d'alléger les positions selon les besoins. Mis à part la cadence en *mi*, les formules cadentielles que l'on trouve dans les œuvres solistes sont cohérentes avec celles du tableau du troisième livre. Ces cadences sont élaborées à partir des positions standard effectivement employées par Kapsperger dans ses œuvres.

Comme le remarque Louw, les cadences sur les différents degrés de la gamme donnent l'effet d'une grande variété, mais ne peuvent pas être assimilées à un plan tonal dans le sens contemporain. Les changements vers les différents degrés de la gamme, reflètent surtout une familiarité avec les formules cadentielles, sans constituer pour autant de vraies modulations[105].

[102] Casella 9, p. 22

[103] Les cadences en *ré* bémol et celle en *sol*# sont des exceptions, où les chœurs chromatiques sont indispensables.

[104] Une exception est la cadence en *la*, où l'accord de dominante (*mi* majeur) est réalisé de différentes manières. Les variantes sont particulièrement visibles dans les tablatures pour accompagnement.

[105] Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 386.

CHAPITRE 7

Cadence parfaite *si-mi*

Au chapitre précédent, nous avons analysé les aspects généraux des cadences chez Kapsperger et analysé les renversements les plus fréquents. Dans ce chapitre, nous allons analyser plus en détail un mouvement cadentiel particulièrement problématique par rapport aux règles de conduite des voix : la cadence parfaite *si-mi*, d'après le tableau des cadences du troisième livre pour chitarrone de Kapsperger.

Tout d'abord, nous commencerons par décrire le problème que pose cette cadence. Nous tâcherons de démontrer qu'il existe un lien entre les positions employées par Kapsperger, la taille de l'instrument et la recherche d'un geste le plus ergonomique possible. Pour ce faire nous allons étudier l'utilisation de cet enchaînement spécifique dans les œuvres vocales de Kapsperger, ainsi que dans d'autres tablatures d'accompagnement comme *Le stravaganze d'amore* de Flamminio Corradi et les manuscrits *Carlo G, Modena G239* et *New York 93-2*. Nous examinerons ensuite les tablatures solistes susceptibles d'apporter des éléments de réponse, comme celles de Pittoni, Castaldi, Piccinini et Kapsperger lui-même.

Certains des exemples commentés ci-dessous peuvent s'avérer surprenants aujourd'hui. Pour cette raison, nous avons signalé quelques éléments de contexte lorsque nous l'avons estimé nécessaire. Comme nous allons le voir, ces exemples partagent des caractéristiques communes qui semblent directement liées aux positions standard et à la largeur des cases, mais aussi à la sensibilité individuelle du compositeur (ou compilateur) dont il sera question.

Étant donné que Piccinini et Kapsperger ont publié aussi bien des tablatures pour luth que pour chitarrone, il est possible de comparer les positions employées selon l'instrument destinataire. À travers tous ces éléments, nous pourrons établir des constats importants : le *Tedesco* se montre attentif aux règles de résolution de la sensible lorsqu'il s'agit de pièces solistes, mais il leur donne moins d'importance lorsqu'il s'agit de la réalisation de l'accompagnement. La comparaison de ses pièces solistes pour luth et celles pour chitarrone montre des adaptations importantes, liées à la taille de l'instrument, afin d'assurer la bonne résolution. Puis, à partir de ces constats nous allons nous interroger sur la pratique contemporaine du théorbe et les adaptations organologiques. En effet, la grande taille des instruments historiques n'est pas sans conséquence dans l'approche instrumentale, mais cet aspect est minimisé aujourd'hui par l'utilisation de petits instruments.

Finalement, les enchaînements étonnants que l'on trouve dans les tablatures d'accompagnement du *nobile alemano,* mais qui sont absents dans ses tablatures solistes, exigent de se demander jusqu'à quel point les accompagnements écrits peuvent refléter une pratique d'époque. Malgré la prudence nécessaire face à certaines données inconnues, les différences entre les tablatures d'accompagnement et celles purement instrumentales semblent bel et bien refléter deux manières différentes d'écrire, témoignant ainsi d'un rapport aux règles tout particulier chez le *Tedesco*.

7.1 Description du problème

Dans le tableau de *Cadenze di 5ta in giù et 4ta in sù*[1] (annexe 29, premier système), il y a quatre cadences qui partagent une même position pour l'accord de dominante, lequel est effectué sur des cases différentes selon la tonalité concernée : *mi*♭ majeur, *mi* majeur, *fa*# majeur et *la*♭ majeur. Malgré la même position de départ, il y a deux types de résolution selon l'emplacement sur la touche. Pour les cadences qui se trouvent dans le haut du manche (*fa*# majeur et *la*♭ majeur)[2], les enchaînements sont effectués avec des positions similaires à celles du luth (figure 7.1). Cet enchaînement permet une conduite correcte des voix aussi bien sur un luth que sur un théorbe[3]. En revanche, les cadences effectuées dans les premières cases du manche (*mi*♭ majeur et *mi* majeur) ne suivent pas le même modèle ; de ce fait, la résolution ascendante de la sensible vers la tonique n'est pas respectée.



Figure 7.1

Si l'on se tient à la tablature, la cadence en *mi* majeur est la plus étonnante : la sensible, qui se trouve au troisième chœur, est résolue au deuxième chœur (figure 7.2). Cette écriture est normale au luth ; au théorbe cependant, la résolution se trouvera à la mauvaise octave. Notons que ce tableau ne donne que les cadences parfaites pour les tonalités majeures, mais les mêmes principes sont applicables pour les versions mineures.

Comme on le sait, sur les instruments à frettes la première case est la plus large ; puis, au fur et à mesure que l'on monte le long du manche, la largeur des cases devient de plus en plus réduite[4]. En remarquant que seules certaines cadences suivaient le mouvement mélodique attendu, Kitsos suggère deux possibilités : soit Kapsperger évite un écartement des doigts[5] trop important sur les premières frettes, soit il est tout simplement indifférent à la conduite

[1] Cadence de quinte descendante et quarte ascendante. Dans l'appellation moderne, elles correspondent aux cadences parfaites dominante-tonique.

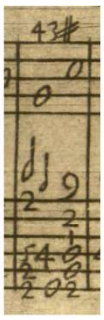
[2] Ces cadences sont effectuées à l'aide des chœurs chromatiques, mais elles pourraient très bien s'en passer. Pour la cadence en *la* bémol majeur, réalisée dans les cases aigües du manche, il faudrait simplement rajouter la basse dans le petit jeu pour l'accord de tonique. La position de main gauche serait alors identique à celle de la cadence en *fa*# majeur, mais décalée de deux cases (cf. annexe 29).

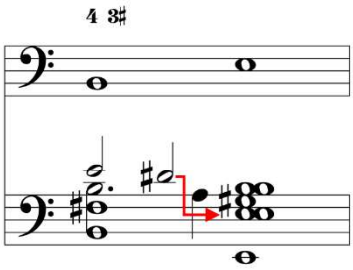
[3] Cela est dû au fait que le mouvement de chaque voix s'effectue sur une même corde. Dans la cadence en *fa*# majeur par exemple, la sensible *mi*# est effectuée sur la troisième corde et sa résolution (*fa*#) aussi. Si on utilise cet enchaînement précis, la présence des cordes avalées n'aura pas d'incidence sur la conduite de chaque voix.

[4] Bien sûr, la largeur des cases peut être plus ou moins irrégulière selon le tempérament employé mais la tendance reste la même : des cases très larges en début du manche, plus serrées en haut du manche.

[5] Kitsos parle de la main droite, mais il s'agit sûrement d'une coquille. Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 83.

des voix. Ensuite, Kitsos suggère que cette dernière possibilité expliquerait au mieux les problèmes rencontrés[6].





G.G. Kapsperger, 'Cadenze di 5ta in Giù et 4a in Sù', mes. 5 (*Chitarrone 3*, p. 43)

Figure 7.2

Avec ce raisonnement, Kitsos associe la cadence particulière en *mi* majeur aux libertés déjà observées pour les septièmes de dominante. Cependant, nous considérons que cette cadence fait partie d'une catégorie différente et, de ce fait, leurs problèmes de conduite des voix doivent être discutées séparément. De manière générale, Kapsperger est plus négligent pour les septièmes, tandis que les sensibles non résolues sont limitées à des cas très spécifiques et certainement pas systématiques[7]. En comparant les cadences qui suivent le patron de la figure 7.1, il semble bien y avoir un lien direct entre les dimensions de l'instrument et les solutions proposées par le tableau du troisième livre de chitarrone.

Nous pouvons illustrer le problème de la largeur des cases avec une situation issue de l'enseignement de la guitare classique. Il arrive de temps en temps qu'un enfant se présente pour son premier cours avec un instrument de taille adulte et qu'il faille attendre un peu avant qu'il puisse se procurer un instrument adapté à son âge. L'un des problèmes à prévoir sera que la distance entre les frettes sera trop importante. En attendant l'instrument adéquat, la solution pratique consiste à mettre un capodastre à la cinquième case, afin de n'utiliser que les cases dans le haut du manche (vers la rosace) - là où elles sont proportionnelles à la main de l'enfant. En prenant les distances nécessaires, les cadences mentionnées dans le *Libro terzo* suivent ce même principe : sur un grand chitarrone dépassant les proportions naturelles de la main gauche, la résolution « correcte » n'est utilisée que dans le haut du manche, là où la largeur des cases est suffisamment confortable pour admettre ces positions.

En bas du manche (c'est-à-dire, vers les chevilles) où la largeur des cases est plus importante, une autre position est proposée. Dans ce tableau, Kapsperger semble soigner la résolution de la sensible tant que la largeur des cases est suffisamment confortable. Mais lorsque les écarts deviennent trop importants, il n'hésite pas à chercher une solution alternative, certes moins

[6] *Ibid.*, p. 82-83.

[7] Comme nous l'avons déjà indiqué, les cas de sensibles non résolues que l'on trouve dans ses œuvres solistes sont associés à des tonalités spécifiques (*do* mineur et majeur), liés aux positions employées et, pour les plus rares exemples en *do* majeur, motivés probablement par une recherche d'effets rhétoriques ponctuels. Rappelons que la formule cadentielle en *do* majeur la plus fréquemment utilisée par Kapsperger inclut la résolution attendue de la sensible.

correcte du point de vue du contrepoint, mais plus adaptée aux grandes dimensions de l'instrument.

Dans le tableau des *Cadenze di 5ta in sù et 4ta in giù* (cadences plagales, cf. annexe 29, deuxième système), on trouve l'accord de mi bémol avec l'octave à l'aigu (*mi*♭^{3}) dans une position allégée par rapport au luth[8] mais qui reste exigeante sur un grand instrument. Cette position aurait permis d'éviter les problèmes de conduite des voix dans les cadences du tableau précédent (correspondant aux cadences parfaites discutées ci-dessus). Cependant, Kapsperger ne devait pas la trouver très adéquate sur le chitarrone, car elle n'est utilisée que de rares fois dans son premier livre et abandonnée par la suite dans ses troisième et quatrième livres.

Avant de continuer, signalons qu'on retrouve le même problème de renversement pour la cadence *si-mi* dans les méthodes de basse continue pour théorbe publiées en France[9]. Cela suggère qu'il s'agit de réponses analogues face à des problèmes similaires. Rappelons aussi que l'une de ces sources est l'œuvre du théorbiste et guitariste italien Angelo Michele Bartolotti[10].

[8] Sur le dernier accord de la cadence plagale *la*♭-*mi*♭, il n'y a pas de doigt posé sur le quatrième chœur. Cela permet de soulager considérablement l'effort de la main gauche sur des cases trop larges. Comparer cette position avec la cadence parfaite en *fa*# majeur.

[9] À ce sujet, voir Yuval Dvoran, « A Close Look at Nicolas Fleury: A critical investigation of tunings in French methods for the theorbo by Fleury, Bartolomi, Grenerin, Delair and Campion », *The Lute*, 2016, vol. 56, p. 133-137.

[10] Angelo Michele Bartolomi [Bartolotti], *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, Robert Ballard, 1669.

7.2 Cadence *si-mi* dans les tablatures pour accompagnement

Étant donné que les tableaux du *Libro terzo* sont destinés à la pratique de la basse continue, nous allons d'abord analyser cette cadence dans les tablatures destinées à l'accompagnement, avant d'aborder son utilisation dans les livres pour chitarrone solo. Cette cadence est relativement rare dans les sources pour théorbe. Cependant, en incluant l'étude des positions de *mi* majeur, *mi* mineur ou *mi* bémol majeur, même en dehors de formules cadentielles, il est possible d'établir quelques constats.

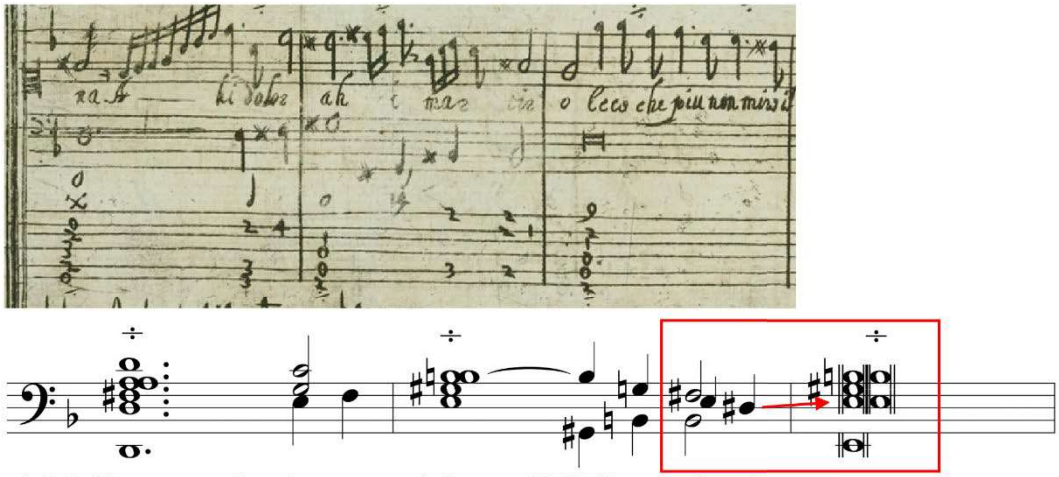
7.2.1 Œuvres vocales de Kapsperger

Les tableaux des cadences montrent en général les positions les plus usitées dans les œuvres. Toutefois, l'accord de *mi* est une exception : lorsqu'il a la fonction de dominante, on trouve des positions de main gauche différentes. Cela est certainement dû au fait que les chiffrages *mi* 4-3 ou *mi* 3-4-4-3 peuvent être réalisés selon plusieurs positions de la main gauche et Kapsperger ne montre pas une préférence nette pour l'une d'entre elles (annexes 9 et 34a). Observons que l'octave mi^3 est absente de toutes les variantes. Cela ne concerne pas seulement les formules cadentielles. Dans les tablatures pour accompagnement chez Kapsperger, les positions de *mi* (majeur ou mineur) ne comportent jamais l'octave à l'aigu. Pour l'accord de *mi* bémol majeur, la position avec l'octave aigüe apparaît une seule fois dans le premier livre de villanelle[11], seulement deux fois dans le premier livre d'*arie passeggiate*[12] et cette position est absente du troisième livre de villanelle. Le fait d'éviter l'octave pour ces accords peut facilement être expliqué par l'écartement des doigts que cela exige.

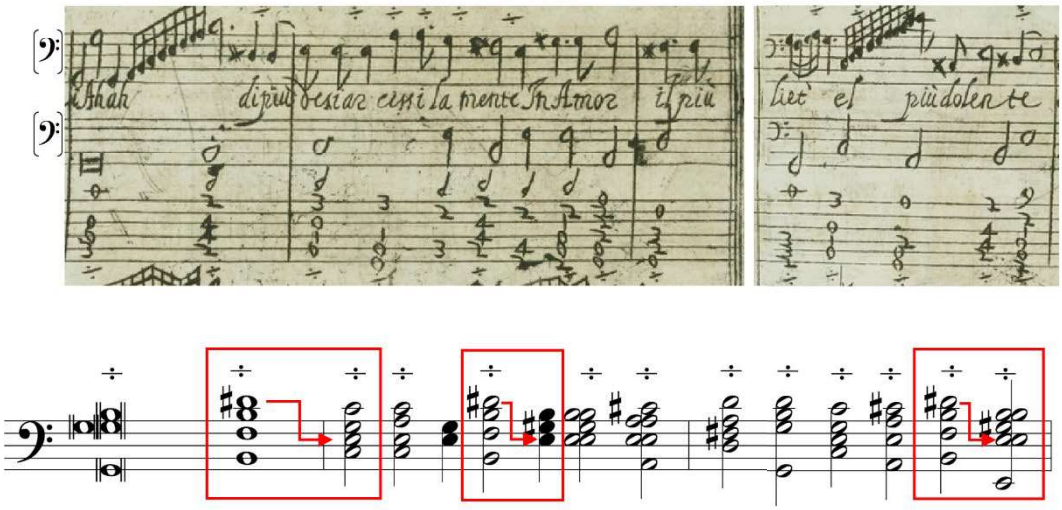
La diversité des positions ne tient pas compte des problèmes de conduite des voix. Les rares exemples de cadences en *mi* constituent un bon exemple. Dans l'ensemble des trois livres concernés nous avons répertorié seulement quatre cadences parfaites en *mi* majeur et une cadence rompue *si-do* (figure 7.3). Parmi ces cinq cadences, une seule résout convenablement la sensible *ré*# (figure 7.3a), mais cette résolution est la conséquence de la tessiture choisie pour l'accord de dominante et non pas de la volonté de respecter la conduite des voix.

[11] 'S'io sospiro', avant dernière mesure, dans *Libro primo di Villanelle à 1, 2 et 3 voci accommodate per qual si voglia strumento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola*, Rome, Flamminio Famminii, 1610, p. 20.

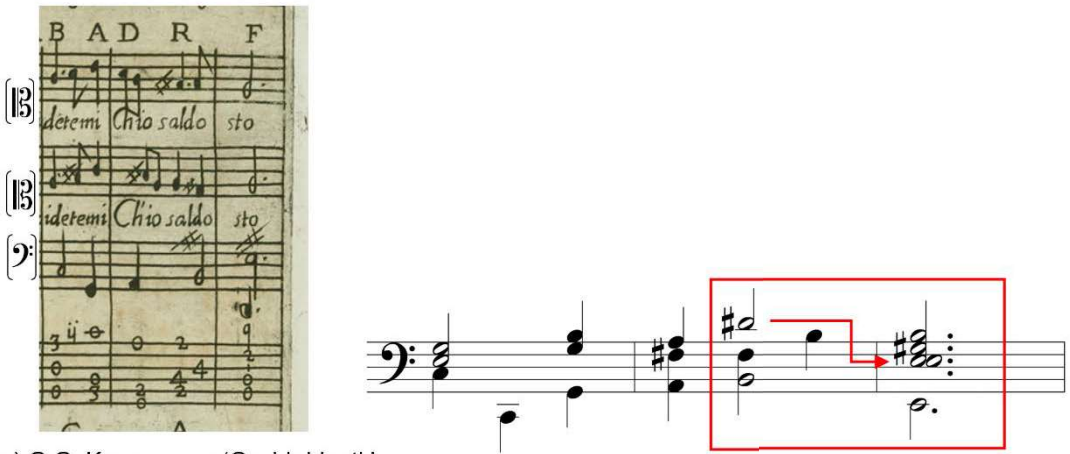
[12] 'Ultimi mie sospiri', casella 13 et 'Sospirati bei lumi', casella 12, dans *Libro primo di arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone*, Rome, Jacomo Christoforo, 1612, p. 8 et 15, respectivement.



a) G.G. Kapsperger, 'Io mi parto cor mio ', mes. 14-16 (*Passeggiate 1*, p. 14)



b) G.G. Kapsperger, 'Dove misero mai ', caselle 9-11 (*Passeggiate 1*, p. 31)

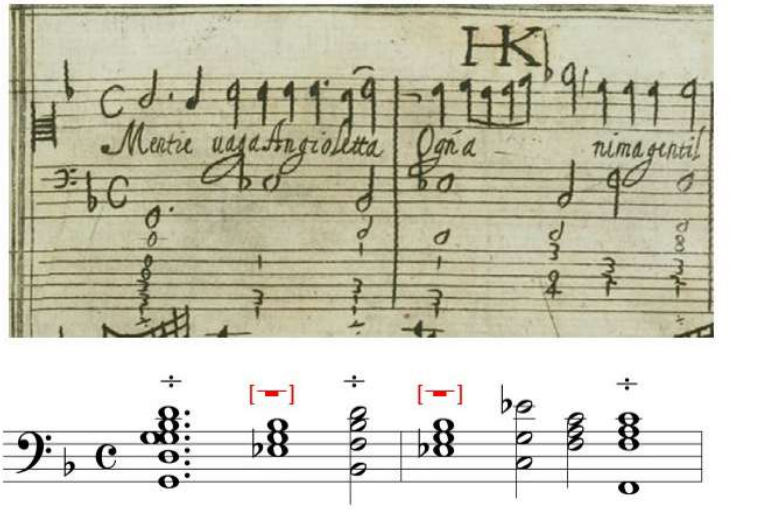


c) G.G. Kapsperger, 'Occhi ridenti ', mes. 30-32 (*Villanelle 3*, p. 21)

Figure 7.3

En effet, si la sensible est jouée dans les graves (*ré*#[2]) elle trouvera une résolution naturelle ; cependant, si la sensible est dans les aigus (*ré*#[3]), il n'y aura pas de résolution à la bonne octave, puisque les positions pour l'accord de *mi* employées dans ces livres ne comportent pas l'octave aigüe. À la casella 10 de 'Dove misero mai', l'accord de tonique est réalisé avec deux positions différentes, mais aucune des deux positions ne cherche à rétablir la conduite des voix attendue (figure 7.3b). En d'autres termes, la résolution de la sensible dépend donc de la dominante, car l'accord de tonique n'est pas adapté en conséquence.

Kapsperger ne donne pas toujours le même traitement à la cadence en *mi* bémol majeur. Dans 'Sospirati bei lumi'[13], la sensible est bien résolue dans les aigus. Cependant, la position complète de *mi* bémol majeur (avec l'octave à l'aigu) est très rare. Dans la plupart des cas, cet accord ne suit pas une logique polyphonique et l'absence de l'octave peut mieux s'expliquer par l'utilisation de positions standard (figure 7.4). À titre de comparaison, dans le livre d'*arie passeggiate* les positions confortables pour les accords de *mi* et *mi* bémol (c'est-à-dire, sans l'octave à l'aigu) sont bien plus nombreuses : 68 fois pour l'accord de *mi* et 18 fois pour l'accord de *mi* bémol, contre 0 et 2 fois, respectivement, pour l'utilisation de l'octave aigüe sur l'accord de résolution[14].



G.G. Kapsperger, 'Mentre vaga Angioletta ', caselle 1-2 (*Passeggiate 1*, p. 19)

Figure 7.4

L'accord de *mi* dans sa position standard profite d'une importante doublure d'unissons, rendant cet accord naturellement rempli et sonore ; en revanche, l'accord de *mi* bémol n'a pas les mêmes possibilités de remplissage. Il est possible qu'aux yeux de Kapsperger, l'accord de *mi* bémol ait mérité un effort supplémentaire à la main gauche pour des cas très précis. Lors des cadences, les problèmes de résolution sont liés à l'utilisation des positions standard. À noter que l'avantage de ces positions n'est pas uniquement le confort pour la main gauche, mais aussi qu'elles sont naturellement sonores et offrent plus de soutien. Tout théorbiste remarquera, au seul regard de la tablature, l'important écart de sonorité entre l'accord de *si*

[13] *Libro primo di arie passeggiate 1,* p. 15, mes. 12.
[14] Cf. annexe 34.

majeur dans la figure 7.3a et les positions standard utilisées dans les figures 7.3b et 7.3c (plus confortables, plus remplies et avec un ambitus élargi). En dépit du petit nombre d'exemples disponibles dans ces trois livres, leur caractéristique commune est manifeste : la priorité est donnée à l'ergonomie en raison de l'écartement des premières frettes, mais aussi à la sonorité de l'instrument.

7.2.2 *Le stravaganze d'amore* de Flamminio Corradi

Malgré l'utilisation surabondante des positions standard, on trouve dans cette source des positions alternatives pour certains accords. Ainsi, l'accord de *la* mineur peut être réalisé avec une position serrée dans les cordes graves[15], ou bien selon la position standard plus habituelle au chitarrone[16]. L'accord de *do* majeur est effectué surtout selon la position standard commune aux autres sources, mais on y trouve aussi des variantes, parfois pour obtenir un profil mélodique différent avec la tierce dans les aigus[17]. En revanche, l'accord de *mi* bémol majeur est exécuté systématiquement avec une même position à trois voix.

Bien que les tablatures de Corradi s'aventurent occasionnellement dans les aigus - pouvant aller jusqu'à la sixième frette -, nous n'avons pas trouvé un seul exemple de l'accord de *mi* majeur[18] ou de *mi* bémol majeur avec l'octave à l'aigu. Cette absence est d'autant plus étonnante que, comme le remarque Kitsos, il y a deux types d'accompagnement qui correspondent aux deux types d'écriture vocale chez Corradi : lorsque la voix a des passages récitatifs, l'accompagnement fait des accords statiques ; lorsque la ligne vocale est plus mélodique, le chitarrone fait une réduction de la partie vocale. Kitsos observe également que ces deux types d'accompagnement sont utilisés de manière rigoureuse pendant tout ce recueil[19].

Toutefois, l'accord de *mi* bémol semble échapper à ce traitement. La figure 7.5 montre deux passages où l'on aurait pu s'attendre à des accords à quatre voix, avec l'octave aigüe. L'absence du *mi* bémol aigu est particulièrement remarquable dans 'Baci cari, e graditi', où la dernière note de la mesure 7 produit une dissonance de septième avec la basse. Il est vrai que cette dissonance est préparée par l'accord précédent ; cependant, lorsque l'on compare la tablature avec la partie vocale, il devient évident que la tablature s'efforce de doubler le mouvement mélodique du chant et que le *ré* n'est autre chose qu'une note de passage entre le *mi*♭ qui précède (omis dans la tablature) et le *do* de la mesure suivante. Tout comme

[15] Voir par exemple Flamminio Corradi, *Le Stravaganze d'amore... a una, due et tre voci con la intavolatura del chitarrone et della chitarra alla spagnola con il basso continuo da sonare nel clavicembalo et altri istromenti simili. Novamente composte et date in luce...*, Venise, Giacomo Vincenti, 1616, p. 11.

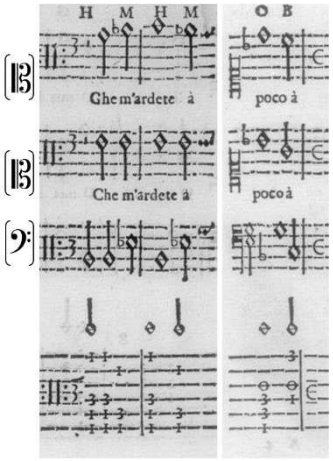
[16] Par exemple, *Ibid.*, p. 13.

[17] Pour une variante à quatre voix : 'Voi bella Ninfa mi togliete il core', p. 23-24. Pour des versions à trois voix : 'Non primavera fiori', mes. 1 et 4, p. 31. Il y a aussi des versions sans tierce, comme à la mesure 6 de 'Occhi vaghi occhi lucenti' (figure 7.5a).

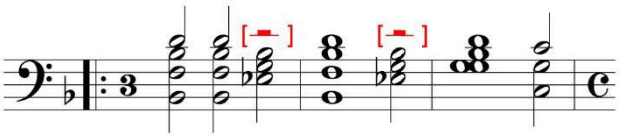
[18] Dans 'O che felice giorno', (mes. 8, p. 14) il y a une formule mélodique avec le mi^3 qui arrive juste après l'accord de *mi* majeur sans l'octave. Ce traitement correspond à la mélodie en imitation de la mesure précédente et double la voix ; néanmoins, cela pourrait faire partie en même temps d'une stratégie pour palier la difficulté de la position.

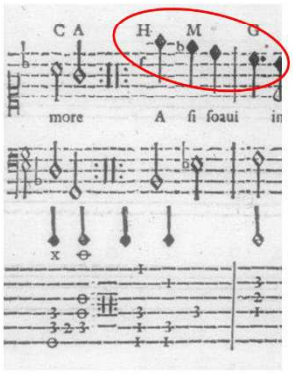
[19] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 92-93.

Kapsperger, mais de manière moins créative, Corradi préfère donner la priorité à des positions confortables pour la main gauche.



a) F. Corradi, 'Occhi vaghi occhi lucenti', mes. 4-6 (*Stravaganze*, p. 8)





b) F. Corradi, 'Baci cari, e graditi caselle 6-7 (*Stravaganze*, p. 17)

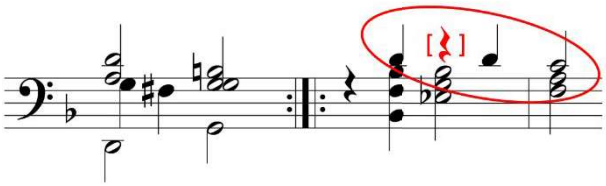


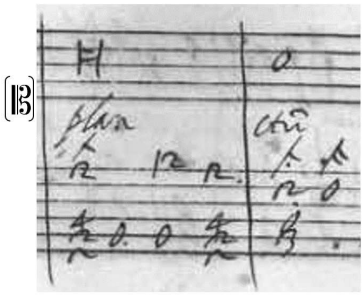
Figure 7.5

7.2.3 Carlo G

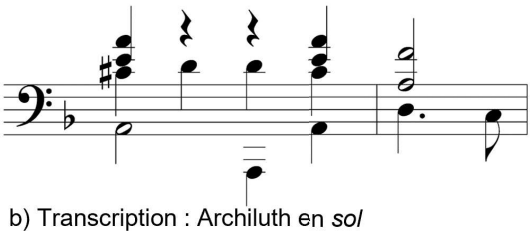
Ce manuscrit, découvert par hasard il y a une quinzaine d'années, est constitué principalement de monodies et duos vocaux avec accompagnement de l'orgue. Dans le même manuscrit, quatre des monodies ont été recopiées dans une version pour voix et chitarrone[20].

[20] Pour une description plus détaillée de ce manuscrit ainsi que des conditions de sa découverte, voir Elam Rotem, « The "Carlo G manuscript". New light on early seventeenth century accompaniment and diminution practices » dans Martina Papiro (ed.), *Groß Geigen um 1500, Orazio Michi und die Harfe um 1600*, Basel, Schwabe Verlag, 2020, vol.39, p. 401-429. Voir aussi Roman Chlada, *Die Begleitung am Tasteninstrument bei Carlo G. Versuch einer ersten Bestimmung und praktischen Auswertung der neu aufgefundenen Handschrift*, Bachelorarbeit, Konservatorium Wien Privatuniversität, Vienne, 2007 ; Elam Rotem (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, Basel, 2016, xv+97 p.

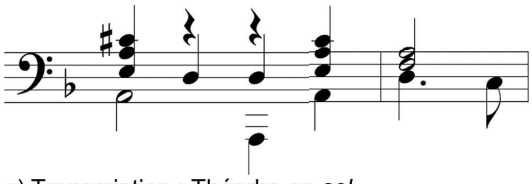
Tout comme pour les tablatures de Rossi (cf. chapitre 3.2), dans le manuscrit *Carlo G* il est indiqué explicitement que ce sont des tablatures pour chitarrone[21], mais les renversements d'accords peuvent s'avérer déroutants pour les transcripteurs[22]. Envisager une seule corde avalée ne ferait que déplacer le problème, car certaines formules cadentielles se trouveront renversées. En suivant les travaux de Nutter et Kitsos, Rotem a proposé en 2016 une édition partielle du manuscrit où les tablatures ont été transcrites d'après l'accord de l'archiluth[23]. Dans un travail antérieur, Rotem avait déjà exprimé son adhésion à l'hypothèse que le mot chitarrone pouvait aussi signifier archiluth au début du 17e siècle[24]. Pour la transcription de *Carlo G*, ce choix est probablement motivé par les renversements d'accords, mais aussi par la cadence de la figure 7.6a.



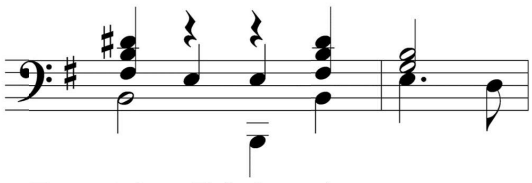
a) 'Convertisti Planctum', caselle 3-4 (*Carlo G*, f. 106v)



b) Transcription : Archiluth en *sol*



c) Transcription : Théorbe en *sol*



d) Transcription : Théorbe en *la*

Figure 7.6

Nous avons suffisamment discuté les renversements d'accords dans les chapitres 3 et 4 ; nous ne nous attarderons donc plus sur ce sujet. En revanche, la problématique cadence de la figure 7.6a reproduit des positions similaires à la cadence *si-mi* que l'on trouve dans les œuvres vocales de Kapsperger et mérite quelques considérations.

[21] Dans la table des matières, ces quatre pièces sont notées sous l'inscription « *per il Chittar.e* » (p. [i]). On trouve également les abréviations « *chitt.e* » aux f. 43v, 118v, 126v et le feuillet détaché qui précède le f. 45r.

[22] Voir par exemple les accords de sixte dans 'Convertiste planctum' casella 12, qui correspondent à la mesure 13 dans la transcription de E. Rotem (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, *op. cit.*, p. 43. La version avec orgue confirme qu'il s'agit d'accords de sixte (figure 7.7b, mes. 13) ; cependant, la transcription de la tablature avec des cordes avalées produit des accords à l'état fondamental (figure 7.7c, mes. 13).

[23] E. Rotem (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, *op. cit.*

[24] Elam Rotem, *Early Basso Continuo Practice: Implicit Evidence in the Music of Emilio de' Cavalieri*,Universität Würzburg, 2015, p. 81.

Il est vrai que l'accord du luth est le seul qui permette de préserver la formule cadentielle mélodique sensible-tonique à la bonne hauteur. Cependant, même si l'enchaînement se trouverait amélioré sans les cordes avalées (figure 7.6b), plusieurs éléments de ce manuscrit nous permettent d'affirmer que le « chittarrone » de *Carlo G* est bel et bien un instrument à deux cordes avalées, autrement dit, un théorbe.

Signalons tout d'abord que cette cadence présente des défauts, quel que soit l'instrument utilisé. En effet, elle n'est pas effectuée de la manière dont on la ferait habituellement sur un luth. On remarquera que la deuxième note est jouée sur une corde à vide, ce qui oblige à lever les doigts des notes qui devraient être tenues dans l'accord. Les silences de la figure 7.6 (b-d) sont précisés afin de montrer l'effet réel produit par le choix particulier des positions. Le chitarrone de ce manuscrit est accordé en *sol*[25] ; néanmoins, pour faciliter la comparaison avec d'autres exemples de ce chapitre, cette figure est accompagnée de trois transcriptions : archiluth en *sol*, théorbe en *sol* et théorbe en *la*.

Utiliser les cordes à vide ne poserait pas de problème s'il n'y avait pas de notes à tenir. Néanmoins, dans le cas de 'Convertisti planctum' cela va à l'encontre d'un principe d'exécution au luth, qui consiste à ne pas lever les doigts de la main gauche trop tôt. Ce principe est décrit depuis 1517 comme suit :

> Note : Le plus beau secret et art qui existe dans l'action de s'approprier une œuvre et de la jouer se trouve dans une maxime d'Aristote qui est de grande importance : lorsqu'on joue il est nécessaire de maintenir les notes en gardant les doigts sur la touche jusqu'à que l'on trouve d'autres notes et que l'on soit obligé de les lever. Il est important de toujours procéder de la sorte et comme tout le monde ne le comprend pas comme je le fais, je suis forcé d'en parler, etc.[26]

Cette recommandation est réitérée dans d'autres instructions pour luth du 16e siècle et était considérée comme un aspect essentiel d'interprétation[27]. Un siècle plus tard, cette règle est

[25] L'accord en *sol* est déduit non seulement des pièces vocales, auquel cas on aurait pu imaginer une possible adaptation de la part du chanteur, mais aussi d'après les deux pièces instrumentales avec tablature pour chitarrone : 'Toccata per il mottetto soprascritto Haurietis aquas con lira, Chitte et basso di viol', f. 126v et 'Toccata al mottetto Panis Angelicus con violino Chitte et lira, et basso di viola', f. 145r'.

[26] « *Nota. il più bel secreto et arte ch(e) è nel meter suxo una cossa, et sonar, abi questo p(er) una masima de Aristotille, et fali gra(n) fondame(n)to: avertisi nel sonar sempre tenir ferme le bote col deo, over dei sul manego fina ch(e) trovi altre bote ch(e) te sia forza lasarlle, cusi sempre farai de ma(n), in man p(er) ch(e) l'importa asai, e tuti no(n) l'intende, come desoto, forza serà, ne parli etc(etera).* » *Compositione di meser Capirola,* f. 2v. Pour la transcription du texte (notamment la reconstruction des abréviations), nous avons suivi la version en ligne proposée par le site *The Vincenzo Capirola Lutebook | Italian Paleography*, https://italian-paleography.library.utoronto.ca/content/transcript_IP_027, (consulté le 20 mars 2021). Pour la traduction, en plus du manuscrit original nous nous sommes aidé des traductions en anglais et en espagnol, proposées respectivement par Federico Marincola, « The instructions from Vincenzo Capirola's Lute Book - A New Translation », *The Lute*, 1983, vol. 23, Part 2, p. 23-28 ; Richard Pollard, *El laboratorio de la traducción/ The Translation Lab: El libro de Capirola, traducción de un texto fundamental del repertorio para el laúd*, https://ellaboratoriodelatraduccion.blogspot.com/2019/08/el-libro-de-capirola-traduccion-de-un_30.html, (consulté le 8 juillet 2022).

[27] Dinko Fabris, « Lute tablature instructions in Italy: a survey of the regole from 1507 to 1759 » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 16-46 ; Voir aussi Hiroyuki Minamino, « The First Printed Lute Instruction: Petrucci's Regola », *The Lute*, 2012, vol. 52, p. 39-40.

toujours aussi importante et, d'après Piccinini, par sa mise en application on peut reconnaître le vrai connaisseur :

> Garder les doigts en place sur les cordes là où il faut (règle qui n'est observée que de bien peu de gens), est une chose d'une telle importance, que le jeu ne peut être bon ni plaisant si elle fait défaut. À chaque fois que l'on jouera un accord [*pizzicata*] avec à la suite une note seule, il faut s'efforcer de garder les doigts en place sur les cordes de l'accord tandis que l'on joue ce qui suit, et celui qui s'y entend en musique sait combien cela est important […] et que l'on n'y manque point car le jeu d'un très bon joueur consiste en grande partie dans le respect de cette règle : tenir les parties de la musique.[28]

Un rappel est nécessaire. La tablature montre avant tout des positions et non pas des hauteurs. De ce fait, la cadence parfaite en *mi* majeur sur un instrument « en *la* » est l'équivalent de la cadence parfaite en *ré* majeur sur un instrument « en *sol* ». Au luth, cette cadence est très fréquente et il en existe un grand nombre d'exemples dans la littérature. L'annexe 30 en montre quelques-uns issus des sources pour luth du 17e siècle. On remarquera que dans tous ces exemples, le mouvement mélodique est effectué de manière à éviter de couper le son de l'accord. Certes, il arrive parfois - lorsque l'activité interne l'exige - que l'on soit obligé de lever les doigts, comme dans l'annexe 30e (flèche noire). Dans ce cas, cependant, le rythme de la voix intérieure est très incisif, accaparant toute l'attention, l'accord est gardé suffisamment longtemps pour éviter une coupure sonore gênante et, surtout, l'accord de dominante est bien maintenu au moment de réaliser le *gruppo*[29], lequel est entièrement joué sur la troisième corde (annexe 30e, encadré noir). La cadence que l'on trouve dans *Carlo G* est énoncée dans une version très simple, sans ornementation ni aucun type d'activité, comme cela arrive souvent dans les tablatures destinées à l'accompagnement de la voix. Tenant compte de cette simplicité, sur un petit instrument on aurait pu attendre plutôt un enchaînement comme celui de l'annexe 30a.

La recommandation de garder les notes n'est pas motivée par des aspects de théorie musicale pour lesquels on aurait pu imaginer une quelconque licence, mais plutôt liée à la nature sonore de l'instrument. Aussi bien le luth que le théorbe sont confrontés à la difficulté d'un son qui disparaît une fois qu'il est émis et les musiciens doivent chercher des stratégies pour le maintenir autant que possible. Lever les doigts ainsi que le montre la tablature de 'Convertisti planctum' aura justement l'effet opposé. Étant donné le soin particulier qui est porté à la tenue des notes dans la tradition du luth, il faudrait se demander pourquoi le musicien de *Carlo G* a choisi les cordes à vide, produisant un son inutilement entrecoupé, alors qu'il n'y a aucune contrainte qui l'empêche de garder la position. On pourrait envisager que ce luthiste faisait partie de ceux, décriés par Piccinini, qui ne se souciaient pas de tenir les

[28] « *Il tener fermo le dita sù le corde dove bisogna (da pochi è osservato,) & è cosa di tanta importanza, che il suonar non può esser buono, nè dilettare senza questo; però per avvertimento dirò, che sempre che si suonerà una pizzicata seguitando una corda sola, si deve fare ogni sforzo di tener ferme le dita su le corde della pizzicata, mentre si suona quel che segue, & ch'intende la Musica sa quanto importa; […] e non sì manchi, perche il suonar da huomo eccellente consiste gran parte in questa osservatione, di tenere ferme le parti della Musica.* » Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 3 ; pour la traduction : Joël Dugot et Marco Horvat, « Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623 », *Musique Ancienne*, mars 1985, n° 19, p. 23.

[29] Ornementation mélodique typique des cadences.

notes. Mais l'ensemble du manuscrit est destiné à des chanteurs virtuoses[30] et les tablatures montrent une bonne maîtrise des cordes graves. Pour reprendre la formule de Piccinini citée ci-dessus, les caractéristiques générales du manuscrit suggèrent plutôt un cercle de musiciens qui « s'entendent en musique ».

Si l'on suppose que les tablatures de *Carlo G* sont prévues pour un luth, il n'est pas facile de trouver une réponse satisfaisante à cette question et nous peinons à citer un exemple analogue dans le répertoire pour luth. Il faut signaler également que la cadence des *caselle* 28-29[31] est clairement prévue pour un théorbe, la formule cadentielle étant effectuée sur des cordes différentes. Inévitablement, l'une des cadences de 'Convertiste planctum' ne pourra pas trouver la résolution habituelle. Avec l'accord d'archiluth, on sacrifie celle des caselle 28-29, produisant des problèmes similaires à ceux que l'on cherchait à éviter pour la cadence de la casella 3. Une transcription pour archiluth ne permet pas d'expliquer les problèmes rencontrés dans aucune de ces deux cadences.

En revanche, l'écartement trop important des frettes sur un grand instrument comme le théorbe, ainsi que la différence de sonorité par rapport au luth[32] pourraient expliquer le choix de réaliser la première cadence à l'image de celle que l'on trouve dans le tableau du *libro terzo* de Kapsperger. Dans ce cas, nous pouvons citer les exemples des œuvres vocales du *nobile alemano* montrés dans la figure 7.3. D'autres éléments confirment que la tablature de *Carlo G* est bel et bien d'une tablature pour théorbe. Dans la même pièce ('Convertiste planctum', *caselle* 9-10)[33] la mélodie est réalisée clairement en alternant le premier et le troisième chœur, ce qui implique nécessairement l'accord rentrant (figure 7.7a, encadré rouge). Sans les cordes avalées, la mélodie se trouve perturbée et l'étrange placement du *sol* à la casella 9 de 'Convertisti planctum' devient inexplicable (figure 7.7b, flèches rouges). Il est significatif que dans la transcription de Rotem, ce passage soit marqué avec la mention « sic ». Avec les cordes avalées (figure 7.7c), il retrouve tout son sens et le profil mélodique sera restitué tel qu'il apparaît dans la version pour orgue (figure 7.7b, encadré rouge). L'accord de *do* majeur (mes. 11) et celui de *la* majeur (mes. 12) peuvent facilement être expliqués par la pratique courante au théorbe de remplir les harmonies en utilisant les positions standard, comme nous l'avons discuté au chapitre 6.2.

On trouve un autre passage qui pourrait suggérer aussi l'accord rentrant dans 'Induit me'. L'accompagnement de la version pour orgue double la partie vocale lors du retour du chant au troisième système du folio 17v[34]. Dans la version pour chitarrone[35], l'instrument

[30] Une caractéristique de ce manuscrit est que les parties vocales sont richement ornées. Les diminutions sont écrites en toutes notes, parfois avec des variantes optionnelles. Outre ces diminutions virtuoses, il y a d'autres signes d'ornementation à destination des interprètes. E. Rotem, « The "Carlo G manuscript" », art cit, p. 402, 409-413.

[31] Ces *caselle* correspondent aux mes. 28-29 dans E. Rotem (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, *op. cit.*, p. 45.

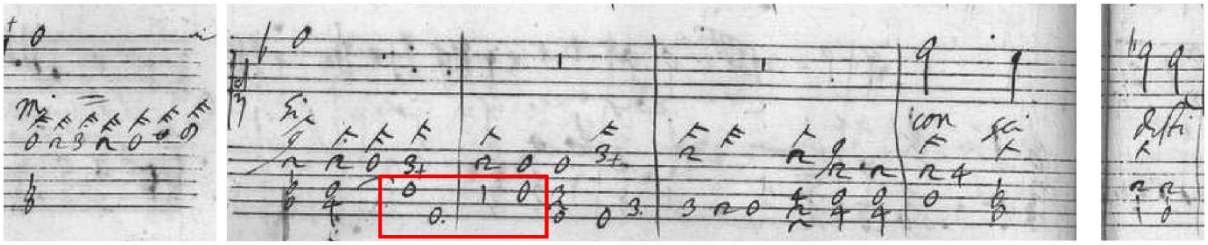
[32] Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute, and theorbo*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1987, p. 159.

[33] Dans l'édition de Rotem : mes. 9-11

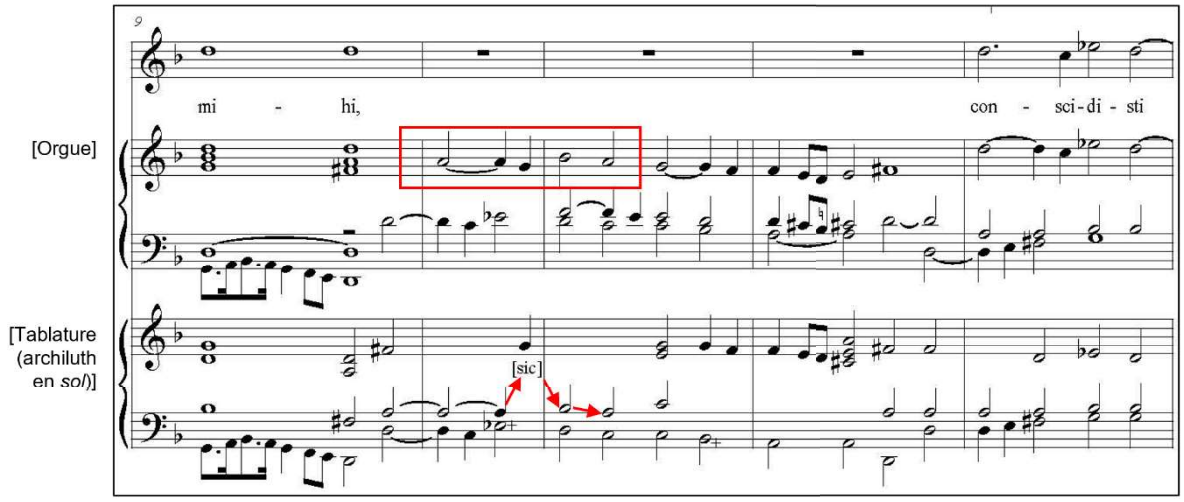
[34] Il n'est pas possible de donner une référence plus précise des mesures car la version pour orgue est tronquée.

[35] Folio 104v-105r, casella 17.

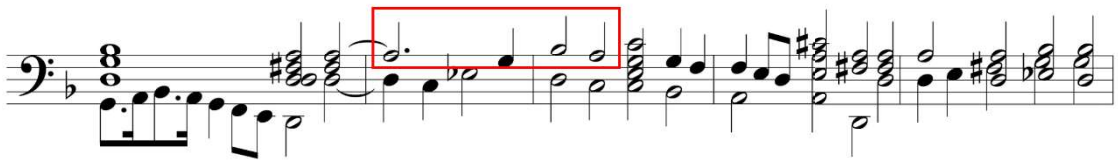
double aussi la voix, mais la descente mélodique *do-si*♭*-la-sol* ne peut s'opérer complètement qu'avec l'accord rentrant.



a) 'Convertiste planctum', caselle 8-12 [= mes. 9-13](*Carlo G*, f. 106v-107r)



b) 'Convertisti planctum', mes. 9-13 (*The Carlo G Manuscript (ca. 1600-1620) Selected pieces*, édition et transcription par E. Rotem, p. 43)



c) 'Convertisti planctum', mes. 9-13. Transcription : théorbe en *sol*

Figure 7.7

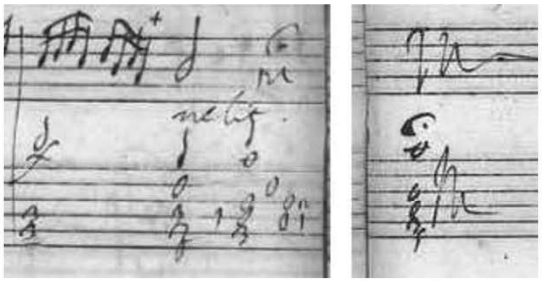
Il y a un dernier élément à mentionner. À la différence des versions pour orgue, les formules cadentielles du chitarrone ne sont pas ornées mélodiquement ; en contrepartie, l'arrivée de la tonique est parfois embellie d'une désinence. Cette désinence apparaît à deux reprises à l'intérieur de 'Adiuro vos, filiae Hierusalem' finissant avec un accord en disposition de tierce (caselle 3 et 14 ; pour la casella 3, cf. figure 7.8d). On la retrouve une troisième fois à la cadence finale, où le mouvement mélodique vers la quinte, plus conclusif, est préféré (figure 7.8a). Si l'on choisit de transcrire cette tablature sans prendre en compte les cordes avalées, le dernier accord se trouvera dans le registre aigu, produisant un saut étonnamment brusque, sans aucune sorte de préparation (figure 7.8b). Le changement de tessiture paraît complètement fortuit, surtout lorsque l'on remarque que l'accompagnement n'utilise nulle part ailleurs de

positions dans les aigus[36]. Strictement parlant, il n'y a aucun problème théorique à reprocher. Pourtant, cette dernière note dans les aigus semble tout de même très artificielle et, il faut le dire, un peu incongrue. Au contraire, avec l'accord du théorbe, le motif mélodique ascendant serait beaucoup plus naturel et tout aussi conclusif (figure 7.8c). On trouve cette désinence à l'identique dans la cadence finale 'Induit me dominus'[37]. La fonction mélodique du dernier accord est davantage manifeste dans l'une des deux cadences optionnelles pour la fin de 'Ego Flos Campi' (figure 7.8e).

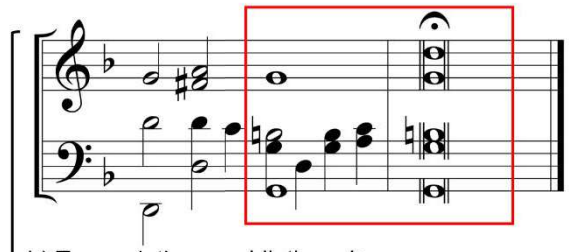
Il est à noter que dans toutes ces désinences, le dernier accord correspond à l'une des variantes des positions standard discutées dans le chapitre 6.2 (figure 6.8b). Cette position spécifique est utilisée au théorbe dans des contextes mélodiques similaires à celui de *Carlo G*. Nous pouvons citer les mesures 3-4 et 44-45 de la cinquième toccata du troisième livre pour chitarrone de Kapsperger (figure 7.8, f-g), tout comme l'exemple de cadence finale que l'on trouve dans le folio 38r de *Berkeley 757* (figure 7.8h)

Les pièces contenues dans *Carlo G* contiennent de riches indications pour les interprètes, ce qui est rare pour les sources du 17e siècle ; pour cette raison, le manuscrit a été considéré comme un aperçu important de ce qui était vraiment joué et chanté[38]. Sa tablature constitue donc un important témoignage de la pratique du chitarrone à l'époque. Les éléments analysés ci-dessus nous font croire que l'accord du « chittarrone » de ce manuscrit correspond bien à l'accord habituel du théorbe avec deux cordes avalées. Si tel est le cas, la cadence de 'Convertisti planctum' (figure 7.6a), effectuée à l'image de celle qui se trouve dans le tableau des cadences du *Libro terzo* de Kapsperger[39], montre des stratégies analogues pour contourner les problèmes occasionnés par la largeur des cases.

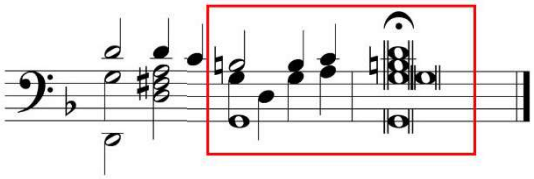
[36] La version pour orgue explore davantage les tessitures aigües, mais la tablature pour chitarrone reste dans les trois premières cases de l'instrument.
[37] Folio 104v-105r.
[38] E. Rotem, « The "Carlo G manuscript" », art cit, p. 421.
[39] Cf. chapitre 7.1 et figure 7.2.



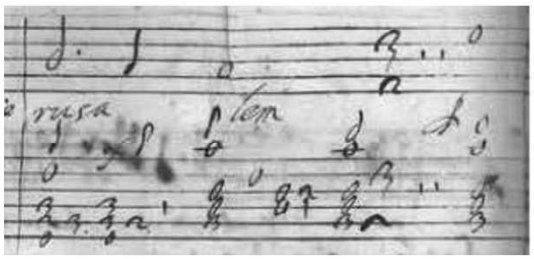
a) 'Adiuro vos, filiae Hierusalem', cadence finale (*Carlo G,* f. 103v-104r)



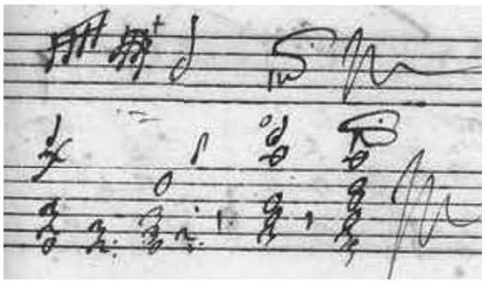
b) Transcription : archiluth en *la*



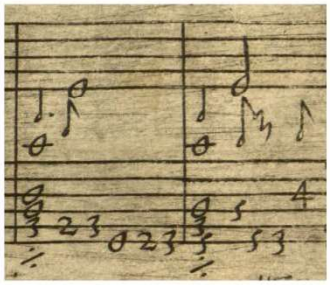
c) Transcription : théorbe en *la*



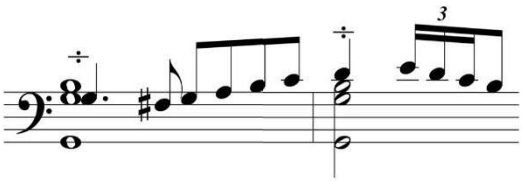
d) 'Adiuro vos, filiae Hierusalem', casella 3 (*Carlo G,* f. 103v)



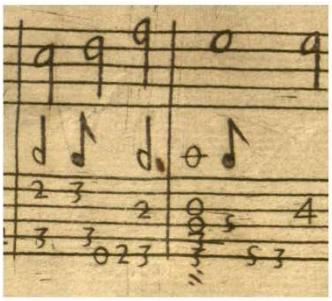
e) 'Ego Flos Campi', cadence finale (1e version) (*Carlo G,* f. 106r)



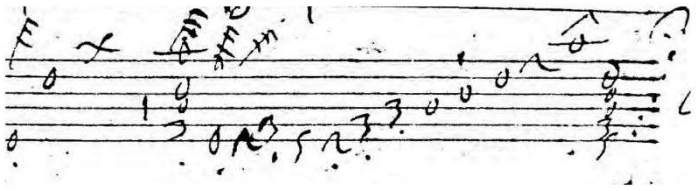
f) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 3-4 (*Chitarrone 3,* p. 14)



Transcription : théorbe en *la*



g) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 44-45 (*Chitarrone 3,* p. 15)



h) [Sans titre] (*Berkeley 757,* f. 38r)

Figure 7.8

7.2.4 *Modena G239*

La section des *cadenze finali* du manuscrit *Modena G239* ne laisse aucun doute quant à l'instrument destinataire, incontestablement un théorbe. Pour Bagnati, le manuscrit reflète certains aspects spécifiques du style propre au théorbe telle qu'il était pratiqué au 17e siècle[40] ; North considère que « les *cadenze* sont extrêmement bien écrites pour le théorbe »[41] et pour Kitsos, elles « révèlent un haut degré de musicalité. »[42] Dragosits est quelque peu moins enthousiaste, signalant des qualités, mais aussi quelques faiblesses[43].

Il n'y a aucune cadence parfaite en *mi* mineur dans le manuscrit *Modena G239.* Cependant, il y a six propositions de cadences en *si* par demi-ton descendant de la basse, équivalentes à ce que nous appellerions aujourd'hui une demi-cadence. Dans ces cas précis, l'auteur ne s'efforce pas de respecter la meilleure conduite des voix, mais utilise la position la plus sonore et idiomatique de l'instrument (figure 7.9). Ces exemples évoquent les problèmes de la cadence *si-mi*, dans le sens inverse. L'étonnement que produisent ces exemples vis-à-vis du reste du manuscrit est parfaitement décrit par Dragosits :

> Les exercices 92 à 97[44], qui remplissent une basse allant du *do* au *si*, attirent notre attention. Après un enchaînement 7-6 sur *do*, qui a lieu dans les voix inférieures, un *ré* dièse apparaît comme sorti de nulle part en tant que voix supérieure dans l'accord final de *si* majeur, qui ne peut provenir d'aucune des voix qui précédent. Ici, l'auteur visait probablement un accord final complet avec la tierce majeure, mais l'effet est quelque peu particulier et sort du cadre, précisément parce que la conduite des voix des mesures précédentes, ainsi que dans tout le manuscrit, est soigneusement effectuée, contrairement aux réalisations de Kapsperger. Même si le *ré* dièse de l'accord [à l'octave inférieure] est un peu plus désagréable à doigter et à arpéger, une résolution correcte dans la voix du milieu menant au *ré* dièse serait en réalité possible.[45]

Cette « licence sélective » suggère une tolérance particulière envers ces enchaînements d'accords spécifiques. Bien qu'elles puissent paraître surprenantes, ces demi-cadences ne

---

[40] Tiziano Bagnati (ed.), *Cadenze e passaggi diversi intavolati per tiorba dal manoscritto Estense G 239 (sec. XVII)*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1995, p. XIII.

[41] « *The* cadenze *are extremely well written for the theorbo and show how it was treated as a bass instrument on which the player made divisions in the bass, rather than above it.* » N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 194.

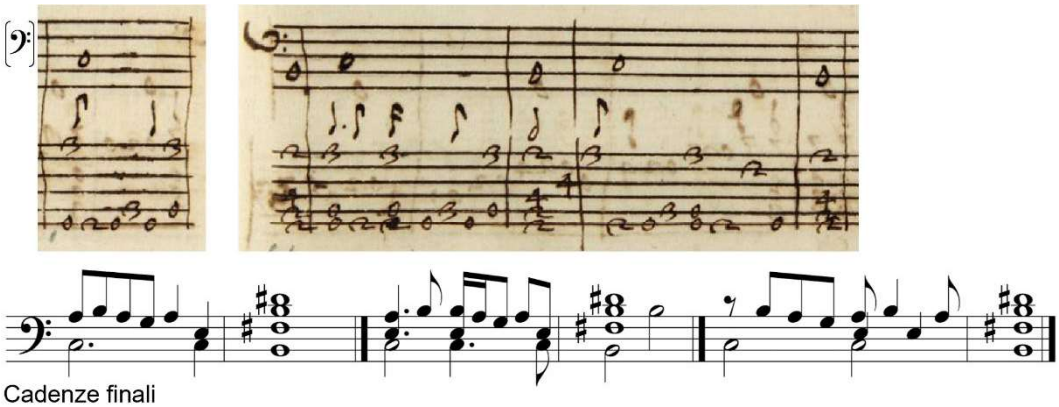
[42] « *The embellishments of 'cadenze finali' reveal a high degree of musicality and they are written extremely well for the theorbo with the constant employment of strascini and use of the contrabass courses -a feature absent in Kapsberger's examples.* » T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 121.

[43] Dragosits énumère les points suivants : certains exemples sont incorrects, d'autres finissent brusquement et il n'y a pas de gradation de la difficulté. Elle ne précise pas quels sont les exemples incorrects auxquelles elle fait référence ; peut-être s'agit-il des accords renversés que l'on peut y trouver, ou bien de la demi-cadence *do-si* (cf. figure 7.9). Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012, p. 469.

[44] Dragosits se réfère à l'édition de Bagnati, où chaque cadence est numérotée.

[45] « *Auffällig sind die Übungen 92 bis 97, die einen Bass, der vom C zum H geht, ausfüllen. Nach einer 7-6 Wendung über C, die sich in den unteren Stimmen abspielt, erscheint im Schlussakkord H-Dur wie aus dem Nichts als oberste Stimme ein Dis, das aus keiner der vorher vorhandenen Stimmen abzuleiten ist. Hier ging es dem Schreiber wohl um einen vollständigen Schlussakkord samt der Dur-Terz, der Effekt ist aber etwas eigenartig und fällt aus dem Rahmen, gerade weil die Stimmführungen der vorigen Takte wie auch im gesamten Manuskript im Gegensatz zu Kapspergers Realisationen liebevoll gestaltet sind. Auch wenn das kleine Dis im Akkord etwas unangenehmer zu greifen und zu arpeggieren ist, wäre eine stimmführungstechnisch korrekte Auflösung in der ins Dis führenden Mittelstimme eigentlich möglich*. » A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 469-471.

reflètent pas une approche singulière de l'auteur de *Modena G239* comme le suggère Dragosits, mais sont réalisées de la même manière que celles que l'on trouve dans *Modena B*[46] ou dans l'œuvre soliste de Kapsperger (cf. figure 7.16).



Cadenze finali
(*Modena G 239*, p. 124 [ed. Bagnati = No 92-94, p. 30-31])

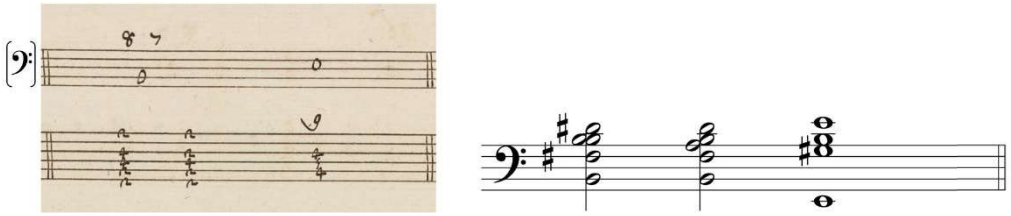
Figure 7.9

7.2.5 New York 93-2

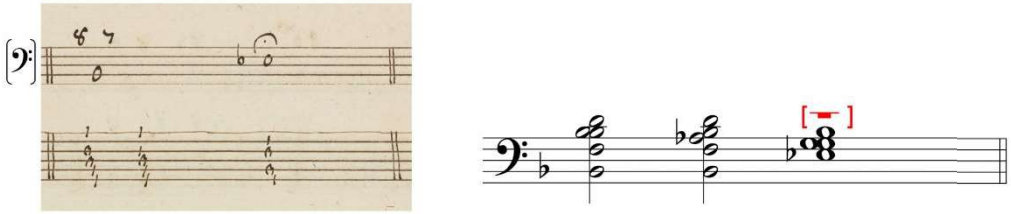
L'utilisation abondante de la campanela dans *New York 93-2* indique clairement que ce manuscrit est destiné à un instrument avec des cordes avalées[47]. Pour Desjardins, ce manuscrit est « le fruit d'un théorbiste expérimenté »[48], qui est à la fois un instrumentiste compétent mais aussi « un professeur chevronné »[49]. Le manuscrit est visiblement destiné soit à l'usage professionnel, soit à l'usage d'un étudiant très avancé, vu les exigences techniques que l'on y trouve.

Les folios 22v et 23r montrent clairement des stratégies liées à la taille de l'instrument. Pour la cadence en *mi* majeur (f. 22v), les enchaînements problématiques sont évités par l'utilisation du *mi* grave au neuvième chœur (figure 7.10a). Étant donné que la basse est jouée sur une corde à vide, la main gauche se trouve allégée et peut effectuer un enchaînement qui respecte la bonne conduite des voix. Pour la cadence en *mi* bémol majeur, la basse ne peut pas être jouée à vide, mais sur la première frette du cinquième chœur. L'auteur du manuscrit renonce alors à l'accord complet de *mi* bémol, en dépit de la sensible non résolue (figure 7.10b).

[46] *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, fac-similé, Florence, SPES, 1999, p. 38, deuxième ligne.
[47] Pour une analyse plus approfondie de ce manuscrit, voir Daniel Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni a note... de la New York Public Library : un traité majeur pour l'apprentissage de la basse continue au théorbe.*, Thesis, University of Ottawa, Ottawa, 1999 ; voir aussi T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 123-140.
[48] D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.*, p. 52.
[49] *Ibid.*



a) New York 93-2, f. 22v, 1er système



b) New York 93-2, f. 23r, 1er système

Figure 7.10

La stratégie utilisée pour les cadences en *mi* et *mi* bémol semblerait être la suivante : autant qu'il est possible, la basse est jouée sur une corde à vide, permettant à la main gauche de résoudre correctement la sensible. Mais lorsque cela n'est pas possible sur une corde à vide, la résolution est abandonnée pour éviter un écartement trop important de la main gauche. Il y a une autre solution dans le deuxième système du folio 23r (non montré dans la figure 7.10b), où il est indiqué d'accorder le neuvième chœur en *mi* bémol, c'est à dire un demi-ton plus bas que d'habitude. Cela aurait permis de libérer la main gauche pour effectuer la résolution attendue. Pourtant, dans cet exemple la résolution de la sensible est tout simplement ignorée, et on se contente de jouer une basse à vide.

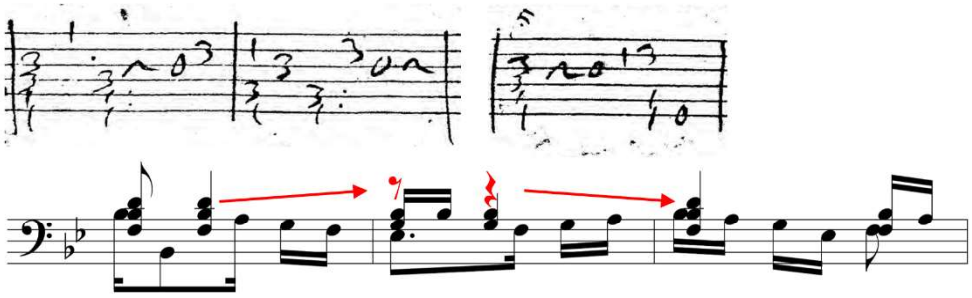
On trouve dans ce manuscrit deux cas avec des positions plus exigeantes pour la main gauche[50]. Cependant, il s'agit de situations exceptionnelles. Dans toutes les autres occurrences, les accords de *mi* ou *mi* bémol de ce manuscrit sont effectués avec des position allégées d'une manière ou d'une autre. Les folios 35v et 36v illustrent cette approche : on y trouve plusieurs variantes, mais aucune avec l'écartement des doigts que suppose l'octave à l'aigu.

[50] Le premier cas, pour l'accord de *mi* majeur, se trouve dans l'exemple de *durezze* du folio 6v. Le deuxième concerne l'accord de *mi* bémol majeur utilisé comme dominante avec septième de passage pour la cadence en *la* bémol (folio 27v).

7.3 Cadence *si-mi* dans le répertoire soliste

Dans le répertoire soliste, la cadence en *mi* majeur ou *mi* mineur est utilisée surtout dans les sources professionnelles chez Pittoni, Castaldi, Piccinini et Kapsperger. Du côté des manuscrits, on retrouve quelques rares cas dans *Modena B*[51]. Lors de la cadence parfaite, la résolution mélodique du *cantizans* est recherché[52] ; en revanche, la demi-cadence est efectuée en cherchant les positions les plus idiomatiques sur l'instrument[53]. Ces approches témoignent de l'influence de l'écriture soliste du *Tedesco,* qui sera discutée ci-dessous (chapitre 7.4). Pour *Rome 4145*, il suffira de signaler que la cadence *si-mi* est réalisée parfois avec la résolution de la sensible[54], parfois avec le renversement mélodique (annexe 19d, encadré bleu), comme dans l'exemple du *libro terzo* de Kapsperger.

Dans les manuscrits, on trouve occasionnellement l'enchaînement *si*♭-*mi*♭. Du point de vue de la transcription, on pourrait justifier l'exemple de la figure 7.11 par le fait qu'il ne s'agit pas d'une cadence et, dès lors, le *ré* n'est pas soumis au mouvement obligé ascendant (*ré-mi*). Néanmoins, du point de vue de la tablature, la notion de position standard semble mieux expliquer ce type de passage qu'une analyse purement polyphonique.



'Romanesca', caselle 11-13 (*Berkeley 757*, f. 37v et 38r)

Figure 7.11

7.3.1 Chez Pittoni

Les publications de Pittoni[55] sont certainement parmi les sources les plus étonnantes pour théorbe. Pittoni se montre totalement indifférent aux accords renversés en général et ne se soucie pas de l'absence de résolution dans l'enchaînement cadentiel *si-mi*. En général, ses œuvres montrent une approche privilégiant les positions les plus efficaces à la main gauche, totalement libérée des règles de conduite des voix. Il pousse cette approche à l'extrême, faisant de ses compositions l'un des cas les plus étonnants de la littérature pour théorbe. Cela

[51] *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, *op. cit.*, p. 27-28, 38.
[52] *Ibid.*, p. 27-28.
[53] 'Battaglia' dans *Ibid.*, p. 38, deuxième ligne. Ce passage est copié - avec de légères modifications - de la 'Battaglia' (mes. 79-84) de G.G. Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982)., Rome, 1640, p. 28.
[54] 'Passagaglio' en *mi* mineur, cadence finale de la dernière variation, f. 38r
[55] Giovanni Pittoni, *Intavolatura di tiorba : opera prima e seconda*, (fac-similé : Florence, SPES, 1980)., Bologne, Giacomo Monti, 1669. Pour une transcription, voir Donald D. Livingston, *A critical edition of the Sonate da chiesa for theorbo and organ of Giovanni Pittoni*, Report, Kansas State University, 2010.

a valu à cet auteur le soupçon d'« analphabétisme musical »[56]. Pourtant, les témoignages d'époque font état, au contraire, d'une solide formation musicale et d'une renommée certaine auprès de ses contemporains.

D'après l'abbé Antonio Libanori, Giovanni Pittoni faisait partie de la *Ilustrissima Accademia della Morte*[57], où Maurizio Cazzati était *Maestro di Cappella*. Il aurait profité d'une formation musicale auprès de musiciens reconnus : tout d'abord, auprès de Alfonso Paini Ferrarese, qui était son *Maestro nel canto* en même temps que maître de chapelle à Modène ; ensuite auprès de Antonio Draghi, maître de chapelle de l'Impératrice Leonora[58]. Draghi est considéré aujourd'hui comme l'un des musiciens « les plus éminents de Vienne au cours du dernier tiers du 17e siècle et un compositeur exceptionnellement prolifique d'opéras, d'oratorios et d'autres musiques de scène ».[59] Pittoni a appris le contrepoint auprès de Cazzati et la guitare auprès de Gioseppe Savani et Giovanni Battista Granata[60].

En ce qui concerne le théorbe, Pittoni aurait été autodidacte[61], mais cela ne l'a pas empêché d'atteindre l'excellence. Si l'on croit l'éloge qu'en fait Libanori, Pittoni était très réputé et il est décrit comme un théorbiste hors pair en Italie et au-delà des frontières[62]. Vu la formation de Pittoni auprès de musiciens comme Cazzati et Draghi, les problèmes que l'on rencontre dans ses œuvres ne peuvent pas être attribués à une méconnaissance des règles du contrepoint, mais plutôt à l'adaptation de ces règles au langage idiomatique de l'instrument.

Il a été supposé qu'un auditeur du 17e siècle devait être autant gêné par les renversements au théorbe que nous le serions aujourd'hui[63]. Pourtant, l'œuvre de Pittoni contredit formellement cette supposition : le théorbiste ferrarrais ne se montre pas gêné par les problèmes liés à l'accord rentrant, pas plus que ses contemporains ne semblent avoir été dérangés par son approche. La description de son talent faite par l'abbé Libanori témoigne d'une très forte admiration pour sa musique ; cette admiration ne concerne pas seulement l'habileté de Pittoni en tant que théorbiste, mais également en tant que compositeur, ses deux

---

[56] D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.*, p. 32 ; voir aussi Andrea Damiani, « An hypothesis on the tuning of the Italian theorbo », *LuteBot Quarterly*, traduit par Federico Marincola et traduit par Doc Rossi, 1999, vol. 7, summer. Aussi Desjardins que Damiani justifient les renversements chez Pittoni et Melii par l'hypothèse d'un accord en deux octaves au sein d'un même chœur (cf. ci-dessus chapitre 3.6).

[57] Sur *l'Accademia della Morte*, voir Francesco Pasini, « Notes sur la Vie de Giovanni Battista Bassani », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1906, vol. 7, no 4, p. 581-607.

[58] Antonio Libanori, *Ferrara d'oro imbrunito ... Parte terza che contiene gl'elogij de' più famosi, ed illustri scrittori di questa patria, i quali anno alla stampa l'opere loro di sagra teologia, leggi, filosofia, ...*, Ferrare, nella Stampa Camerale, 1674, vol.3, p. 250-251.

[59] « *He was one of the most prominent musicians in Vienna during the last third of the 17th century and an exceptionally prolific composer of operas, oratorios and other theatre music*. » Rudolf Schnitzler et Herbert Seifert, « Draghi, Antonio » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

[60] A. Libanori, *Ferrara d'oro imbrunito, parte terza*, *op. cit.*, p. 251.

[61] *Ibid.*

[62] *Ibid.*

[63] Voir T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 143. Mason est le premier à avoir considéré la possibilité que ces renversements auraient pu être acceptés. Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, p. 45. Pour sa part, Desjardins suggère de possibles écarts entre « notre idéal actuel » et les pratiques d'époque. D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.*, p. 47, note 95.

publications pour théorbe étant mentionnées en des termes très élogieux[64] ; son appartenance à l'*Accademia della Morte,* dont Cazzati était membre également, suggère une reconnaissance de la part des autres musiciens de son entourage ; finalement, sa réputation en tant que théorbiste hors pair est confirmée également par Girolamo Baruffaldi dans son *Istoria di Ferrara,* publiée en 1700 :

> 1677
>
> [...] est survenue la mort de Giovanni Pittoni, certainement digne de renommée dans le futur, pour l'excellence dans sa profession actuelle de théorbiste de la Très Illustre Académie de la Mort de cette ville, pour laquelle il a été appelé à maintes reprises par l'Empereur et divers Princes, & honoré du titre de Chevalier, rapportant de précieuses donations. Son corps fut pompeusement accompagné à l'église de la Très Sainte Trinité, où il fut également dignement enterré, et des funérailles pompeuses eurent lieu dans l'Église de l'Archiconfrérie de la Mort, accompagnées d'une excellente musique en l'honneur d'un homme, de mémoire le meilleur dans la profession, et qui n'avait pas d'égal parmi les vivants.[65]

Les libertés d'écriture que l'on trouve dans l'œuvre d'un théorbiste de grande renommée comme semble l'avoir été Pittoni confirment que l'acceptation des renversements pouvait varier énormément, selon les sensibilités personnelles d'un compositeur à l'autre.

7.3.2 Chez Castaldi

Les cadences en *mi* majeur ou *mi* mineur sont fréquentes dans l'œuvre pour théorbe de Castaldi. À différence des sources analysées jusqu'à présent, il prend bien soin de résoudre la sensible *ré*# avec un mouvement ascendant vers la tonique *mi*. Quelques caractéristiques doivent toutefois être relevées : lorsqu'il y a beaucoup d'activité mélodique, la résolution se fait à une seule note et l'accord arrive après, dans une position confortable (figure 7.12a). L'accord de *mi* est souvent allégé, avec une version à trois octaves, dont deux cordes sont jouées à vide (figure 7.12b). On trouve occasionnellement des positions plus denses. Si c'est le cas, soit la position est allégée en enlevant le quatrième chœur (figure 7.12c), soit la basse est jouée à vide (figure 7.12d)[66].

Dans les duos pour théorbe et tiorbino, on trouve un exemple où la cadence est effectuée à l'image du tableau de Kapsperger (figure 7.12e). Il faut signaler que la basse du tiorbino, accordé une octave plus haut que le théorbe, complètera la résolution manquante. Néanmoins, il est significatif que parmi les rares enchaînements par bloc d'accords verticaux,

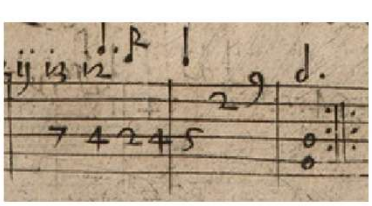
---

[64] A. Libanori, *Ferrara d'oro imbrunito, parte terza*, *op. cit.*, p. 251.

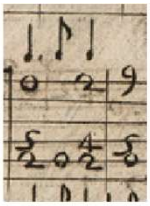
[65] « 1677*[…] accadè la morte di Giovanni Pittoni degno per certo, da rinomarsi à le future etadi, per l'eccelente sua professione di suonatore di Tiorba attuale della Illustrissima Accademia della Morte di questa Città, per lo cui insigne modo dall'Imperadore, e da varij Principi, fù più volte chiamato, & onorato del titolo di Cavalhero, riportandone preziosi doni. Fù il suo cadavero accompagnato pomposamente alla Chiesa della Santissima Trinità, dov'ebbe egualmente degna sepoltura, e nelle Chiesa dell'Archiconfraternità della Morte gli furono fatte pomposissime essequie, accompagnate da Musica eccelente in onore d'un Huomo, di cui il migliore in quella professione, à memoria, non s'era udito, e non restava tra viventi l'eguale.* » Girolamo Baruffaldi, *Dell'istoria di Ferrara... libri nove, ne' quali diffusamente si narrano le cose avvenute in essa, dall'anno 1655, fino al 1700...*, Ferrare, per Bernardino Pomatelli, 1700, p. 265-266.

[66] Ne sont pas prises en compte ici les nombreuses cadences dans les graves (*ré*#^{2}-*mi*^{2}), où les résolutions se feront naturellement.

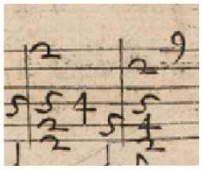
Castaldi ne refuse pas cet enchaînement lorsque la combinaison avec le *tiorbino* permet d'en profiter.



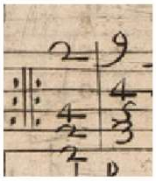
a) B. Castaldi, '[Sonata] 8a', cadence finale (*Capricci*, p. 69)



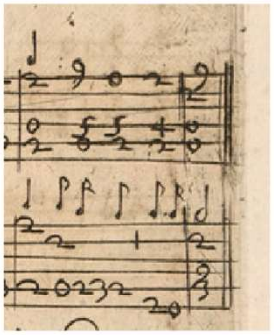
b) B. Castaldi, '[Sonata] 9a', mes. 46-47 (*Capricci*, p. 70)

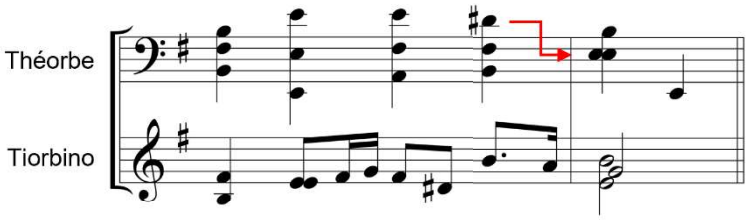


c) B. Castaldi, 'Spagnola corrente' mes. 4-5 (*Capricci*, p. 66)



d) B. Castaldi, 'Grilla gagliarda' mes. 13-14 (*Capricci*, p. 66)





e) B. Castaldi, 'Capriccio detto bischizzolo', mes, 70-71 (*Capricci*, p. 14)

Figure 7.12

7.3.3 Chez Piccinini

Les œuvres de Piccinini, tout comme celles de Kapsperger, offrent un double intérêt : d'une part, ce sont les publications de deux grands théorbistes du 17e siècle en Italie ; d'autre part, les deux compositeurs ont écrit aussi bien pour luth que pour chitarrone, ce qui permet de comparer le traitement d'un même cas de figure sur des instruments de taille différente. Avant de continuer, rappelons encore que les positions de la cadence *si-mi* sur un théorbe correspond à celles de la cadence *la-ré* sur un luth[67].

Chez Piccinini, la première différence entre ses pièces pour luth et celles pour théorbe est d'ordre quantitatif : tandis que la section pour luth contient de nombreuses pièces en *ré*, la section pour chitarrone ne comporte aucune pièce véritablement en *mi*[68]. La conséquence est

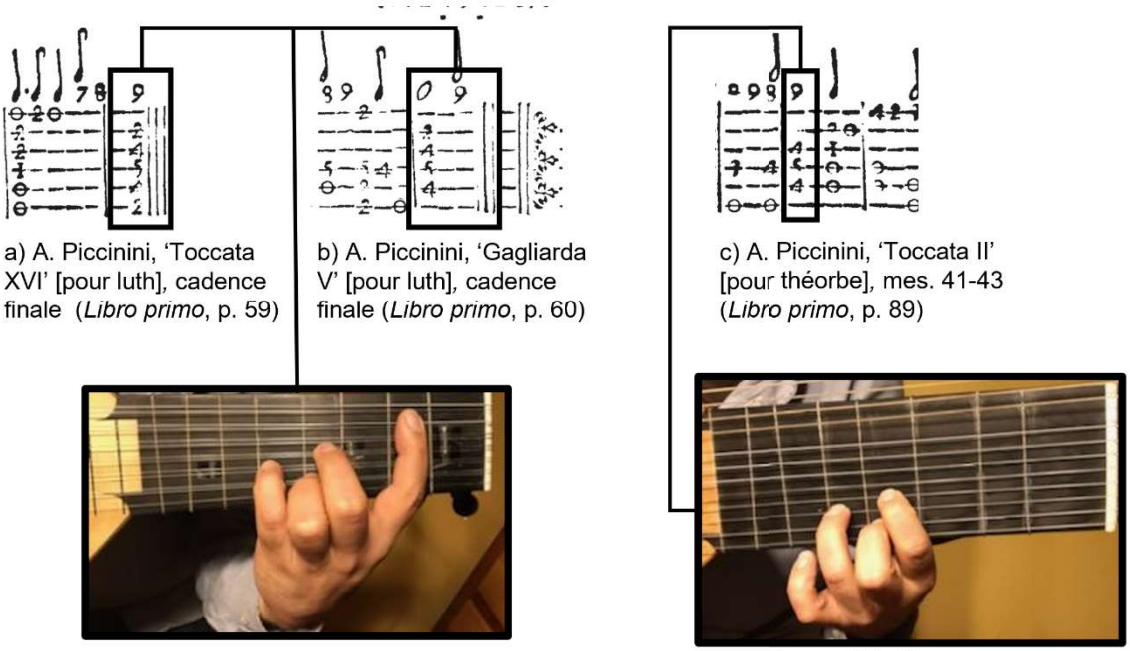
[67] D'après la convention courante, le théorbe est en *la* et le luth en *sol*. Rappelons cependant que ce n'est qu'un protocole théorique ; en effet, il faut prendre en compte que les instructions pour accorder ces instruments sont souvent données par des rapports d'intervalles et non pas par le nom des notes. D'ailleurs, le théorbe est parfois accordé en *sol* et il existe aussi des luths en *la*.

[68] La première partie de la « Corrente II » (p. 90) finit avec une cadence en *mi* mineur ; dans toute la section pour théorbe, c'est le seul extrait qui pourrait être associé à ce pôle tonal. Néanmoins, la notion moderne de tonalité est non seulement anachronique mais souvent insuffisante et la deuxième partie de cette *corrente* finit en *sol* majeur.

que la partie de luth a beaucoup de cadences en *ré*, tandis que dans toute la partie pour théorbe nous avons trouvé à peine cinq cadences en *mi*, dont trois dans un même morceau[69].

Cette différence quantitative reflète un trait caractéristique récurrent. Dans le répertoire pour luth, les pièces en *ré* sont très fréquentes, car c'est l'une des tonalités les plus idiomatiques. On aurait pu s'attendre à retrouver aussi souvent la tonalité équivalente *mi* dans le répertoire pour théorbe, car il aurait suffi de calquer les mêmes positions. Or, cette tonalité est absente dans de nombreuses sources pour théorbe. Ce constat, au premier abord étonnant, pourrait être expliqué par l'inconfort que l'on éprouve en reproduisant ces positions à l'identique sur un grand instrument.

Tout comme Castaldi, Piccinini veille à une résolution correcte de la sensible, aussi bien dans les versions pour luth que dans celles pour chitarrone. Néanmoins, il paraît clair que la largeur des cases l'empêche d'utiliser les mêmes positions que sur un luth : dans les versions pour théorbe, Piccinini allège considérablement la main gauche et les basses sont jouées à vide (figure 7.13e).



a) A. Piccinini, 'Toccata XVI' [pour luth], cadence finale (*Libro primo*, p. 59)

b) A. Piccinini, 'Gagliarda V' [pour luth], cadence finale (*Libro primo*, p. 60)

c) A. Piccinini, 'Toccata II' [pour théorbe], mes. 41-43 (*Libro primo*, p. 89)

d) Position au luth
(Photo : Thomas Vandevenne)

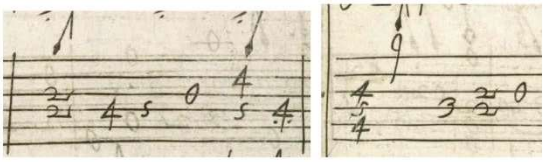
e) Position au théorbe
(Photo : Thomas Vandevenne)

Figure 7.13

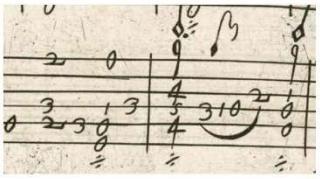
[69] 'Toccata II' (p.89), mes. 35-36, 41-42 et 48-50 ; 'Corrente II' (p. 90), mes. 15-16 ; 'Toccata X' (p. 113), mes. 19-20. Nous avons inclus dans cette liste les cadences par degrés conjoints.

7.4 Cadence parfaite *si-mi* dans les tablatures solistes de Kapsperger

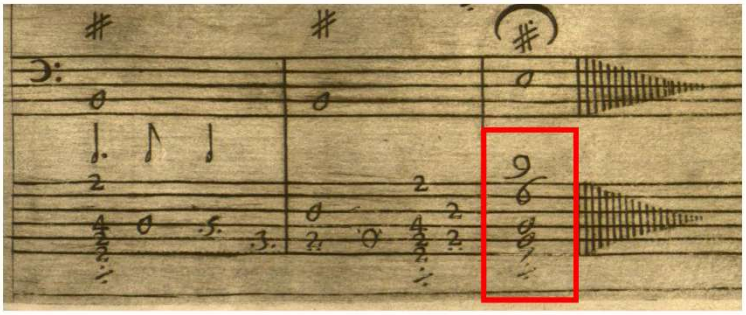
Bien avant Castaldi et Piccinini, le premier livre de chitarrone de Kapsperger proposait déjà d'effectuer l'accord de *mi* majeur avec la basse sur une corde à vide, permettant ainsi d'alléger la main gauche pour jouer l'octave aigüe *mi*^{3} (figure 7.14a et 7.14b). Toutefois, Kapsperger explore dans son troisième livre une solution complètement différente, en mélangeant les cordes à vide avec une position dans le haut du manche (figure 7.14c).



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes. 18-19 (*Chitarrone 1,* p. 13)



b) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 5a', mes. 8-9 (*Chitarrone 1,* p. 53)



c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', cadence finale (*Chitarrone 3,* p. 11)

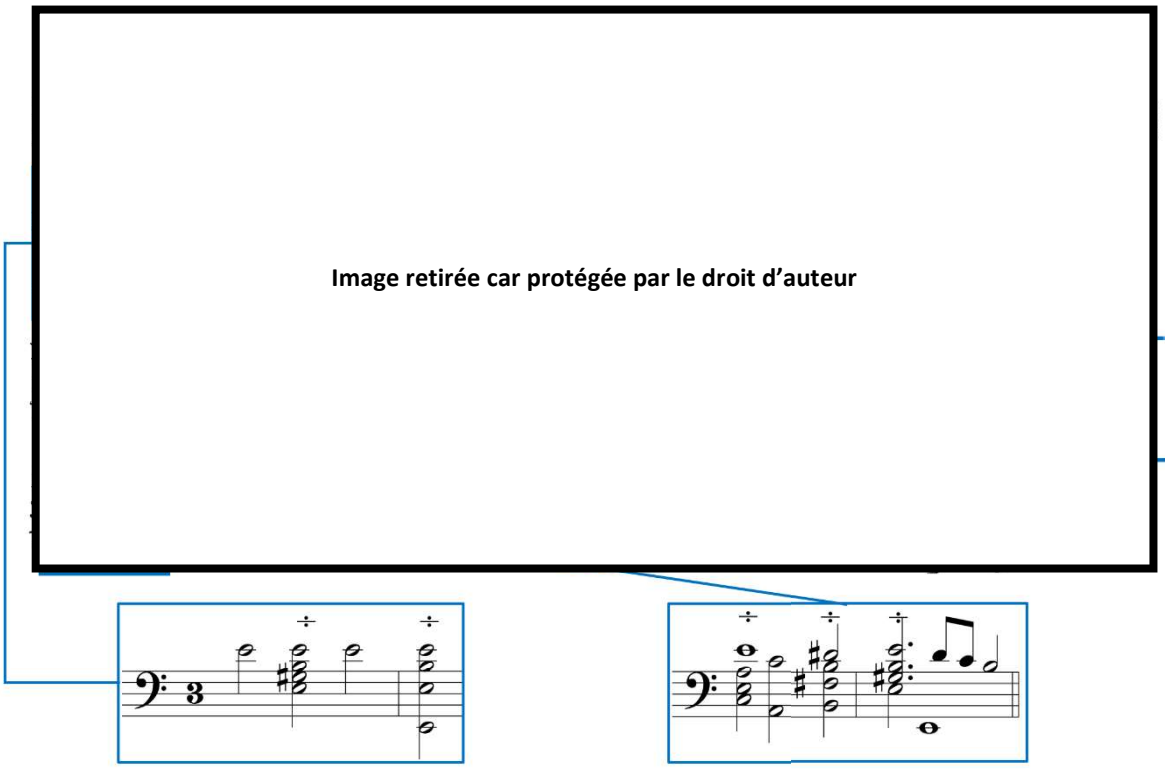
Figure 7.14

Il faut signaler que cette nouvelle disposition de l'accord de *mi* est très confortable, mais très peu intuitive. Ce n'est certainement pas une position que l'on adopterait spontanément ; elle semble plutôt le produit d'une recherche et d'une réflexion instrumentale cherchant un but très précis. Il est difficile d'établir avec certitude quel est ce but, car la version du premier livre (figures 7.14a et 7.14b) est tout aussi efficace. Néanmoins, ces deux positions semblent répondre à des besoins différents et sont utilisées, toutes les deux, dans le quatrième livre. Nous pouvons explorer brièvement trois possibilités.

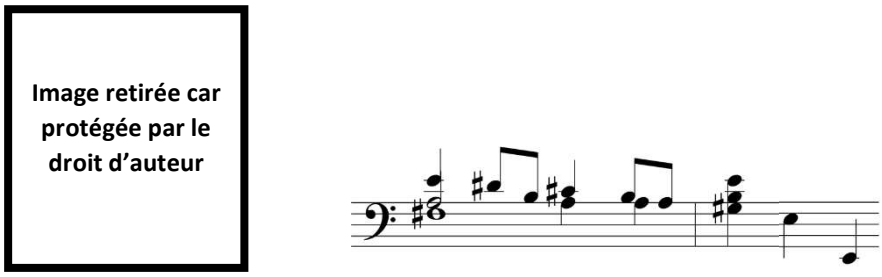
Tout d'abord, il pourrait s'agir tout simplement d'élargir la palette des couleurs sonores pour un même accord. En changeant la position de la main gauche, la formule d'arpège de la main droite produira les notes dans un ordre totalement différent[70]. Cependant, cette explication semble insuffisante car on ne trouve pas de cas analogues pour les autres accords[71] ; cela suggère que cette variante est motivée par une problématique spécifique à l'accord de *mi* majeur.

[70] La variété des arpèges possibles au travers d'une même formule de la main droite sera approfondie dans le chapitre 8.3.

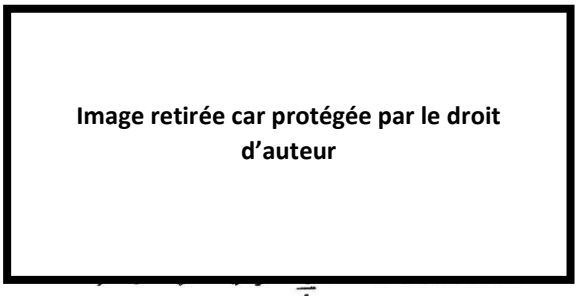
[71] Certaines pièces explorent des couleurs sonores mélangeant des cordes à vide avec des positions dans le haut du manche, comme la 'Toccata seconda arpeggiata' du premier livre (voir par exemple les mesures 15 à 19). Néanmoins, il s'agit de contextes différents qui ne concernent pas un accord en particulier mais l'ensemble du passage en question.



a) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 2da' (*Chitarrone 4,* p. 44)



b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 18-19 (*Chitarrone 4,* p. 13)



c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', cadence finale (*Chitarrone 4,* p. 14)



d) G.G. Kapsperger, 'Passacaglia' en *mi* mineur, mes. 7-9 (*Chitarrone 4,* p. 33)

Figure 7.15

Une deuxième possibilité est que chacune des positions soit utilisée pour mettre en valeur une note différente de l'accord. Nous avons déjà vu comment certaines positions alternatives avaient clairement un rôle mélodique[72]. La deuxième gagliarda du quatrième livre utilise à plusieurs reprises la dernière variante et il est évident que la note mélodique à souligner est l'octave aigüe *mi*^{3} (cf. les deux encadrés de la figure 7.15a). Pour d'autres passages, où l'écriture mélodique met davantage en valeur la tierce, comme la mesure 18-19 de la 'Toccata 4ta', c'est la variante du premier livre qui est utilisée (figure 7.15b). Une réflexion similaire est possible pour la cadence finale de cette même toccata (figure 7.15c)[73]. Cependant, il n'est pas toujours clair que ces positions cherchent à mettre en valeur un profil mélodique spécifique. Dans ses passacailles[74], Kapsperger finit soit avec une seule note à vide, soit avec l'octave à vide. La deuxième variation de la 'Passacaglia' en *mi* mineur est l'un des rares exemples – parmi les autres passacailles du *Tedesco* - où l'accord final inclut la tierce. Pour cette cadence, Kapsperger utilise la deuxième variante, ce qui pourrait être interprété comme un moyen de souligner l'octave ; mais on pourrait tout aussi bien arriver à la conclusion contraire, à savoir qu'il cherche exceptionnellement à mettre en valeur la tierce (figure 7.15d).

Finalement, une troisième explication pourrait être le besoin d'une variante efficace permettant à la fois de d'inclure l'octave à l'aigu, d'avoir un accord très rempli sur une position confortable et la possibilité de jouer la basse sur le registre medium, sans être obligé de rajouter systématiquement le grand jeu. La solution du premier livre est confortable mais elle est restreinte à un accord de quatre notes ; cela limite le jeu des densités, qui est un outil cher à Kapsperger. Sur un accord à cinq sons, l'arpège est plus malléable et l'effet produit peut être considérablement différent de celui d'un arpège à quatre sons. Rappelons que Kapsperger semble affectionner tout autant les basses jouées dans le petit jeu, même si cela peut impliquer des renversements[75]. Une des difficultés à comprendre l'œuvre de Kapsperger est que les stratégies développées ne sont pas nécessairement utilisées de manière rigoureuse. Même si nous avons signalé la première hypothèse[76] comme une explication insuffisante, il est tout de même possible qu'à certains endroits, les différentes variantes de l'accord de *mi* aient été employées pour leur couleur sonore.

Lorsque le *Tedesco* utilise la deuxième variante de *mi* majeur sans les cordes du grand jeu, le *mi*^{2} de la deuxième corde fait office de basse. À la différence d'autres exemples analysés dans le chapitre 4, cet accord suit clairement une logique de hauteurs, où la basse correspond à la note la plus grave et non pas à la note jouée par le pouce. Cela est particulièrement évident dans la septième gagliarda du quatrième livre, où l'on peut comparer la tablature avec le modèle écrit en clé de *fa* (annexe 31). Pour cette position spécifique (figure 7.14c), le principe d'une logique de hauteurs est constant dans tout ce quatrième livre.

[72] Cf. chapitre 6.2.

[73] Rappelons qu'il existe d'autres exemples où la note mélodique à accentuer correspond clairement à la corde qui se trouve au plus bas (spatialement parlant) de l'instrument, cf. chapitre 6.2 et 8.3.4.

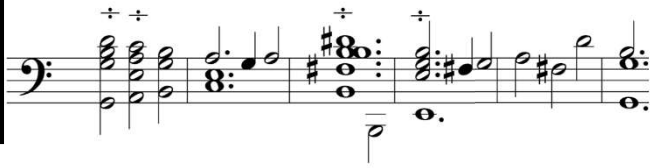
[74] G.G. Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 32-34.

[75] Comme nous l'avons indiqué au chapitre 4.4, la plupart des accords renversés que l'on trouve dans ses œuvres pourraient être évités grâce à l'utilisation systématique des cordes graves. Pourtant, Kapsperger ne se prive pas de jouer les basses dans le petit jeu.

[76] Selon laquelle, cette position serait utilisée comme un moyen d'élargir la palette des couleurs sonores.

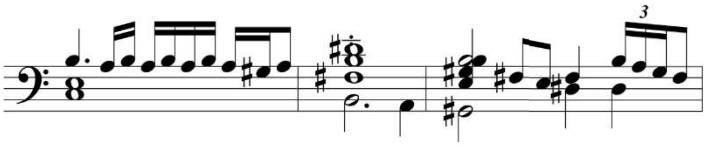
Comme on peut le constater, la résolution de la cadence parfaite *si-mi* est plus soignée dans ses tablatures solistes que dans les tablatures pour accompagnement. On trouve deux enchaînements qui sont très proches de celui du tableau des cadences du *Libro terzo* (figure 7.16). Cependant, dans ces deux passages, l'accord de *si* majeur correspond à une demi-cadence, tandis que l'accord de *mi* qui suit correspond en réalité au début d'une nouvelle phrase. Lors de l'interprétation, ils ne sont nullement dérangeants.

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



a) G.G. Kapsperger, 'Battaglia', mes. 79-84 (*Chitarrone 4,* p. 28)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 4-6 (*Chitarrone 4,* p. 13)

Figure 7.16

***

En ce qui concerne l'accord de *mi* bémol majeur, on trouve une version avec l'octave aigüe dans trois pièces du premier livre[77]. Soulignons que cette position est la plus exigeante pour la main gauche, car le barré doit être effectué sur la toute première case (la plus large) et qu'il n'y a pas de cordes à vide disponibles. Bien que cette position soit répertoriée dans le tableau des cadences plagales[78], Kapsperger ne l'utilise plus pour ses œuvres solistes postérieures à sa première publication de 1604.

Cette position est présente dans la quatrième variation de la 'Romanescha' (figure 7.17a), mais absente dans la cinquième, effectuée entièrement avec la technique dite *arpeggiata*[79]. Pour cette 'Partita 5a Arpeggiata', les harmonies sont parfois soumises au modèle original[80], mais parfois elles s'en éloignent[81]. Il est significatif que dans cette cinquième partita, où le

[77] 'Partita 4a [Romanescha]', mes. 12, p. 44 ; 'Gagliarda Xa', mes. 16, p. 57 ; 'Tenore del Kapsperger' mes. 18-19 et 27, p. 60.

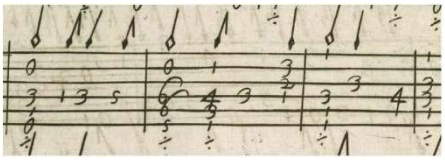
[78] *Cadenze di 5ta in su et 4ta in giù*. Cf. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Michele Privii, 1626, p. 43.

[79] Kapsperger nomme ainsi les textures arpégées en continu avec des accords à quatre notes.

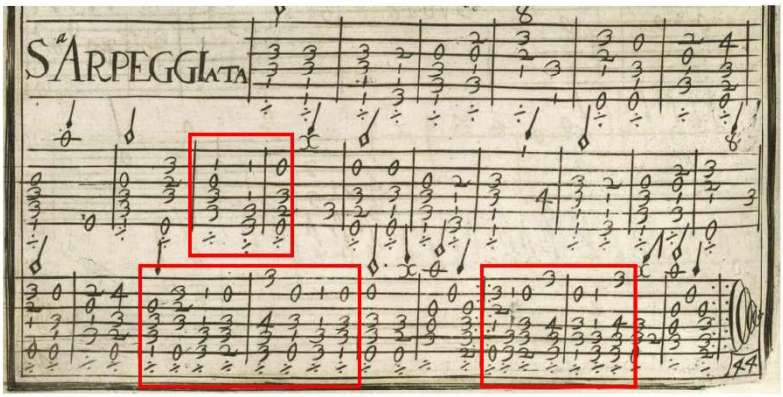
[80] Par exemple, la mesure 9.

[81] Voir mesures 19-20 et 23-24.

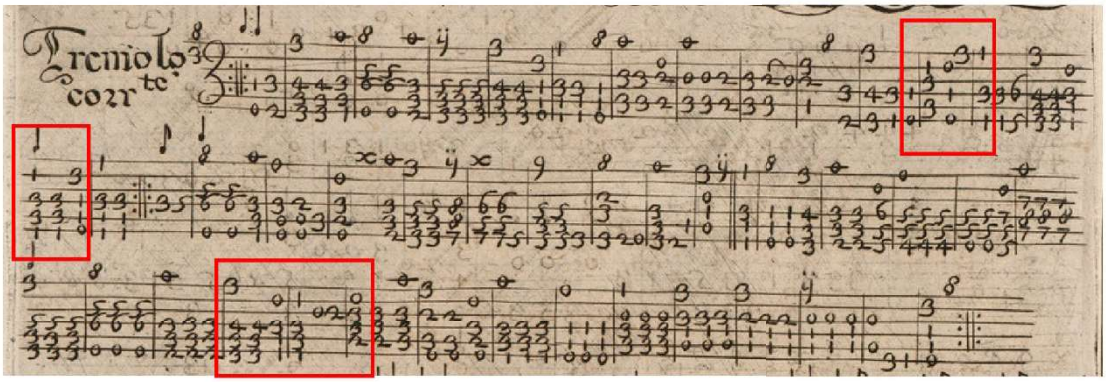
rythme harmonique est rapide[82], tous les accords avec un *mi* bémol à la basse correspondent systématiquement à l'accord de sixte, avec ou sans retard de la septième (figure 7.17b). Tout comme Kapsperger, Castaldi évite l'octave à l'aigu sur l'accord de *mi* bémol dans le 'Tremolo corrente'. Cela est notamment visible lors des accords à quatre voix, où il remplace l'octave par une septième, ce qui est bien plus confortable. Nous pouvons envisager que chez Kapsperger et Castaldi, les positions choisies dans les pièces mentionnées cherchent surtout à favoriser la fluidité des enchaînements. Il est même possible que dans l'exemple de Castaldi, les accords de septième n'aient pas une véritable fonction harmonique, mais que leur but soit simplement d'alléger la main gauche dans un geste purement instrumental (figure 7.17c).



a) G.G. Kapsperger, '[Partita] 4a [Romanescha]', mes. 11-14 (*Chitarrone 1*, p. 44)



b) G.G. Kapsperger, '[Partita] 5a Arpeggiata [Romanescha]', (*Chitarrone 1*, p. 44)



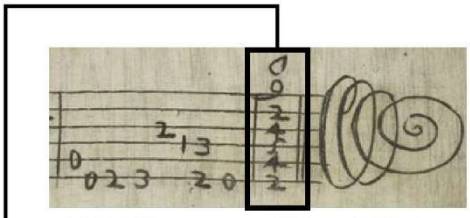
c) B. Castaldi, 'Tremolo corrente' (*Capricci*, p. 64)

Figure 7.17

[82] Vers la fin du morceau (mes. 19-25), le rythme harmonique s'accélère et il y a un changement d'accord à chaque noire.

Pour le passage *en arpeggiata* du 'Tenore del Kapsperger'[83], on remarquera que malgré le débit constant en double-croches, le rythme harmonique est plus lent que dans la cinquième partita de la Romanescha, ce qui permet l'utilisation des positions plus difficiles. Outre l'accord de *mi* bémol (annexe 32, mes. 18, 19 et 27), il y a une version très inconfortable pour l'accord de *do* mineur (annexe 32, encadré noir)[84]. En considérant le nom de ce morceau et le fait que la technique des arpèges est l'une des caractéristiques les plus novatrices de cette première publication pour théorbe, il n'est pas impossible que ce soit une pièce de démonstration et que Kapsperger explore des effets particuliers[85] avec des positions plus exigeantes.

D'autres stratégies sont explorées par la suite[86]. Quelle que soit la solution adoptée par Kapsperger dans ses livres pour chitarrone (figures 7.13e ou 7.18d), la différence avec les positions employées dans son livre pour luth est indéniable (figure 7.18c).



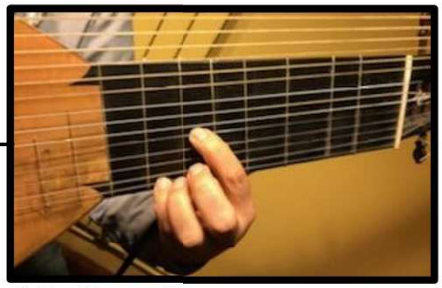
a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2a', cadence finale (*Lauto 1*, p. 7)



c) Position au luth
(Photo : Thomas Vandevenne)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

b) G.G. Kapsperger, '[Preludio] 5to', cadence finale (*Chitarrone 4*, p. 4)



d) Position au théorbe
(Photo : Thomas Vandevenne)

Figure 18

[83] Mes. 26 à 28, deuxième encadré rouge de l'annexe 32.

[84] Observons qu'on retrouve cette même position chez Gaspar Sanz, dans le tableau de positions pour la guitare (*Abecedario Italiano*, lettre « L »). Gaspar Sanz, *Instruccion De Musica Sobre La Guitarra Española; Y Metodo De Sus Primeros Rudimentos, Hasta Tañerla Con Destreza [...]*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, f° 11r.

[85] La position de l'accord de *do* mineur cherche vraisemblablement à mettre en valeur le profil mélodique *mi*♭^{2}-*fa*^{2}-*sol*^{2}. Cela est possible grâce à la formule d'arpège décrite dans la préface. Les approches mélodiques liées à la formule des arpèges seront approfondies dans le chapitre 8.3.4.

[86] Dans la quatrième toccata du *Libro terzo*, l'arrivée de la note aigüe sur l'accord de *mi* bémol majeur (mes. 4) est retardée et le profil mélodique réapparaît seulement avec l'accord de *do* mineur suivant (annexe 33a). Une méthode similaire est utilisée dans la 'Gagliarda 8va' du quatrième livre, où le *mi*♭3 est joué dans l'accord précédent (annexe 33b). Dans la 'Toccata 12ma' du quatrième livre, Kapsperger se sert des chœurs chromatiques pour jouer la basse sur une corde à vide et alléger la position de l'accord de *mi* bémol à la mesure 37 (annexe 33c).

7.5 Formules de cadences et facture instrumentale

Réaliser sur le théorbe la cadence *si-mi,* en reproduisant à l'identique les positions de la cadence *la-ré* sur un luth, est aujourd'hui une pratique courante qui permet de réduire les problèmes de conduite des voix. Cette pratique est encouragée par l'utilisation des petits théorbes. À ce sujet, Lynda Sayce signale :

> Le fait d'opter pour de petits instruments inauthentiques peut nous épargner l'effort d'apprendre à jouer sur les grands, mais ce faisant, nous ne recréons pas le théorbe historique ; nous inventons un nouvel instrument, qui dépend entièrement de la technologie moderne des cordes pour fonctionner.[87]

Les sources analysées montrent que la cadence *si-mi* pose des difficultés qui ne peuvent pas être analysées à la seule lumière de la polyphonie. Dans tous les exemples, une attention spéciale est portée aux positions les plus efficaces à la main gauche, parfois au détriment des règles du contrepoint. Il est difficile de savoir quel rôle a joué, pour chaque solution analysée, la sensibilité personnelle ou la flexibilité de la main de l'auteur de tel ou tel source. Cependant, bien que différentes, les solutions proposées ont comme point de départ un problème avant tout organologique : les dimensions de l'instrument.

Praetorius décrit cette difficulté, lorsqu'il affirme que la largeur et la grandeur des cases empêchent de jouer des coloratures ou des diminutions sur un théorbe[88]. Comme le suggère Lowe, Praetorius n'a probablement pas eu l'opportunité d'entendre les virtuoses italiens[89]. Toutefois, le problème des dimensions y est clairement signalé. Peut-être l'une des grandes difficultés à accepter ces renversements est-il lié au fait que beaucoup de luthistes (dont l'auteur de ce travail de recherche) se sont habitués aujourd'hui à jouer sur des instruments relativement petits, confortables pour les déplacements et pour la tenue de l'instrument. Dans ce sens, le témoignage de Sayce est révélateur :

> […] beaucoup des soi-disant théorbes que les fabricants modernes produisent (souvent à la demande des théorbistes) ne sont en aucun cas historiques. […] De nombreux théorbes modernes sont trop petits dans toutes leurs dimensions, mais surtout dans la longueur de leurs cordes. Par conséquent, un grand nombre d'entre eux ne peuvent fonctionner dans l'accord du théorbe [c.-à-d. l'accord rentrant] que s'ils sont montés avec des cordes ouvertement modernes, telles que des aigües en fluoro-carbone et les cordes du grand jeu en nylon filé.[90]

---

[87] « *Opting for inauthentically small instruments may save us the effort of learning to play on the big ones, but in doing so we are not recreating the historical theorbo; we are inventing a new instrument, and one which is wholly dependent upon modern string technology in order to function.* » Lynda Sayce, *Lynda Sayce - for players-Big theorbos*, http://www.theorbo.com/theorboinformation/theorboinformation/players_assets/Theorbo%20sizes.pdf, [PDF, p.1] (consulté le 7 février 2021).

[88] Michael Praetorius, *Syntagma musicum : De Organographia*, Wolfenbüttel, E. Holwein, 1619, p. 52.

[89] Michael Lowe, « In Defence of Real Lutes and Theorbos - Why History Matters » dans Peter Kiraly (ed.), *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Frankfurt/M, Deutsche Lautengesellschaft, 2019, vol.13, p. 87.

[90] « […] *many of the so-called theorbos which modern makers are producing (often at the request of theorbo players) are in no way historical.* […] *Many modern theorbos are too small in all of their dimensions, but especially in their string lengths. As a result of this, a great number can only work in theorbo tuning if they are strung with overtly modern strings, such as fluoro-carbon trebles and overspun nylon diapasons.* » L. Sayce, « Lynda Sayce - for players-Big theorbos », art cit, p. 1.

O'Dette observe également qu'aujourd'hui, de nombreux musiciens « jouent sur de très petits théorbes d'environ 76 cm qui, bien que faciles à jouer, n'ont pas le brillant et la sonorité des instruments de taille normale. »[91] Du fait de jouer sur des instruments plus petits, nous sommes aujourd'hui bien moins confrontés à la problématique des cases trop larges. L'écartement des frettes peut poser d'autant plus des difficultés que la main du musicien est petite, allant au-delà de ses possibilités physiques. Nous ne saurons probablement jamais de quelle taille était la main de tel ou tel musicien, mais nous savons que, aussi bien aujourd'hui qu'hier, la disparité des corps humains est une réalité. En raison de cette diversité, Nigel North conseille de prendre en compte sa propre morphologie au moment de choisir un instrument :

> Soyez prudent lorsque vous décidez de la taille de la caisse et de la longueur des cordes. Les facteurs à prendre en compte, outre les facteurs musicaux liés à la proportion entre la hauteur du son et la longueur des cordes, sont l'élasticité de vos mains et la longueur de vos bras ! Vous ne devez pas avoir un instrument qui vous fatigue après dix minutes de jeu.[92]

L'avis de Sayce est diamétralement opposé :

> Beaucoup des théorbistes modernes sont très réticents à l'idée de jouer sur des instruments aussi grands que la majorité des instruments historiques conservés. Je dois souligner que ma recommandation d'un grand théorbe va directement à l'encontre du conseil donné par Nigel North dans sa méthode de continuo pour luth [et théorbe], qui conseille de prendre en compte la longueur des bras et l'élasticité des mains avant d'acheter un théorbe.[93]

Lowe pointe également la tendance à jouer la musique pour théorbe sur un petit instrument, en proposant d'intéressantes analogies avec la pratique contemporaine d'autres instruments :

> Pourquoi donc les luthistes semblent-ils se sentir libres d'inventer toute sorte de distorsions de la pratique historique ? Est-ce parce qu'ils ne comprennent pas l'histoire complexe du luth ? Ou peut-être, savent-ils très bien ce qu'ils devraient faire mais ne s'en soucient-ils pas, tout simplement. Peut-être est-ce parce que, contrairement à ce qui se passe avec d'autres instruments, très peu de luthistes ont l'occasion de jouer sur des luths historiques et sont donc moins familiers de la 'vraie chose'.[94]

---

[91] « *Many of today's players perform on very small theorbos of around 76 cm. which, though easy to play, lack the brightness and sonority of full-sized instruments*. » Paul O'Dette, « Plucked String Instruments » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 275.

[92] « *Be careful when deciding on the size of the body and length of strings. Factors to consider, apart from musical ones relating to the proportion of pitch to string length, are the stretch of your hands and the length of your arms! You must not have an instrument which tires you after ten minutes of playing.* » N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 16.

[93] « *Modern theorbo players are overwhelmingly reluctant to play on instruments which are as large as the majority of surviving originals. I must point out that my recommendation of a large theorbo is directly contrary to the advice given by Nigel North in his lutenists' continuo tutor, who advises one to consider the length of one's arms and the stretch of one's hands before buying a theorbo.* » Lynda Sayce, *Lynda Sayce-for players- FAQS*, http://www.theorbo.com/theorboinformation/theorboinformation/players_assets/FAQs.pdf, (consulté le 7 février 2021).

[94] « *Why is it that lutenists seem to feel free to invent all sorts of distortions of historical practice? Is it because they do not understand the complex history of the lute? Or, perhaps, they do know what they should be doing but, just, don't care. Perhaps it is because, unlike with other instruments, very few lutenists have the opportunity to play on historical lutes and so they are less familiar with the 'real thing'.* » M. Lowe, « In Defence », art cit, p. 90.

La question n'a pas de solution facile. D'un côté, le conseil de North vise prudemment la préservation du corps du musicien. Pour n'importe quel instrument il y a des risques associés à la posture et ce risque est bien plus grand quand il s'agit d'instruments disproportionnés par rapport à la taille de l'interprète. Les témoignages de théorbistes souffrant de problèmes de dos ne sont pas rares et il paraît évident que, même s'il s'agissait de douleurs historiquement informées, on doit faire le maximum pour les éviter.

D'un autre côté, comme le signalent Sayce[95] et Lowe[96], les contrebassistes sont soumis eux aussi à la pratique d'un instrument particulièrement grand et ils arrivent pourtant à adapter leur posture en conséquence. Mais surtout, aussi bien Sayce que Lowe décrivent une démarche qui pourrait porter préjudice à la bonne compréhension des sources : au lieu d'adapter la technique de jeu aux dimensions du théorbe, aujourd'hui on adapte souvent les dimensions du théorbe à la technique d'un autre instrument, le luth. Pourtant, les sources montrent comment les différences de dimensions entre un luth et un théorbe ont un impact direct sur les positions d'accords employées avec l'un et l'autre instrument.

Les cas de Kapsperger et de Piccinini sont particulièrement éloquents. En comparant leurs œuvres pour luth avec leurs œuvres solistes pour chitarrone, il est clair que la différence d'approche est directement liée à la taille de l'instrument. Dans son œuvre soliste, Kapsperger explore de nouvelles alternatives qui puissent s'adapter au théorbe, permettant en même temps d'assurer l'aspect mélodique. En revanche, il faudrait se demander pourquoi il soigne davantage la conduite des voix dans ses œuvres pour chitarrone seul que dans ses tablatures pour accompagnement, alors qu'il s'agit du même instrument.

7.6 Tablatures d'accompagnement, tablatures solistes

Les différences d'approche signalées ci-dessus entre les tablatures d'accompagnement et les tablatures solistes de Kapsperger obligent à s'interroger sur la fiabilité des premières : dans quelle mesure reflètent-elles fidèlement une pratique d'époque ? Deux réponses possibles ont été avancées dans la littérature, que nous pouvons synthétiser comme suit :

- Les tablatures d'accompagnement seraient destinées à des amateurs et ne reflètent donc pas la pratique professionnelle du théorbe.
- Même si elles sont à destination des professionnels, ces tablatures reflèteraient un système de notation souple, qui n'est pas nécessairement à prendre à la lettre.

Pour Dragosits, les réalisations de Kapsperger sont prévues pour des amateurs ou pour ceux qui débutent l'art de l'accompagnement[97]. Il est difficile d'imaginer – dit Dragosits - qu'un théorbiste virtuose comme Kapsperger puisse se contenter d'un accompagnement aussi modeste. Elle pointe également le problème de l'écriture strophique avec de simples barres de reprise, ce qui entre en conflit avec le besoin de suivre l'expression d'un texte qui change

[95] L. Sayce, « Lynda Sayce-for players- FAQS », art cit.
[96] M. Lowe, « In Defence », art cit, p. 90.
[97] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 439.

d'une strophe à l'autre[98]. C'est la simplicité de ces tablatures qui est mise en cause. Pour la partie vocale il en va autrement. Si les deux premiers livres de villanelle de Kapsperger pouvaient être à la portée de chanteurs amateurs, Dragosits signale que le troisième livre est vocalement bien plus exigeant[99]. Le premier livre d'*arie passeggiate* est aussi décrit comme destiné à des chanteurs virtuoses très expérimentés[100].

Néanmoins, il nous paraît invraisemblable que la partie vocale soit conçue pour des chanteurs virtuoses tandis que la partie d'accompagnement serait confiée à des théorbistes débutants. Parmi les requis nécessaires à celui qui veut accompagner, Agazzari mentionne :

> Deuxièmement, il doit bien savoir jouer de son instrument, connaître la tablature ou la partition et avoir une grande pratique du clavier ou du manche de l'instrument de manière à ce qu'il n'ait pas à chercher les consonances ou le tempo pendant que l'on chante, étant donné que l'œil est occupé à regarder la partie écrite au-dessus de la sienne.[101]

Dans son texte, Agazzari se réfère plus précisément à la pratique de la basse continue. Cependant, ses remarques sont tout aussi valables pour les tablatures d'accompagnement : le musicien doit connaitre suffisamment son instrument pour ne pas avoir à chercher ses notes sur le manche ni perturber le tempo du chanteur par son manque d'expérience.

Pour Cantalupi, le premier et le troisième livres de vilanelle seraient tous les deux écrits pour des amateurs[102]. Parmi d'autres arguments, il signale les lignes vocales privées de difficultés et la simplicité de la réalisation de l'accompagnement, décrit comme facile, voire élémentaire[103]. En revanche, il est du même avis que Dragosits concernant le premier livre d'*arie passeggiate*, qu'il décrit comme « une œuvre composée pour un cercle restreint de virtuoses et d'interprètes raffinés »[104]. Pourtant, Cantalupi observe que les caractéristiques de l'accompagnement « sont totalement identiques à celles du *Libro primo de Villanelle* »[105] et que le style de la réalisation est encore plus simple « presque comme si l'instrument ne voulait pas détourner, par sa présence, l'attention portée au chanteur »[106].

---

[98] *Ibid.*

[99] *Ibid.*, p. 277.

[100] *Ibid.*, p. 273.

[101] « *Seconda deve saper suonare bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura, ò spartitura, et haver molta prattica nella tastatura, ò manico del medesimo, per non star'à mendicar le consonanze, e cercar le botte, mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardar le parti posteli davanti.* » Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607, p. 4. Pour la traduction en français : Isaline Dupraz (trad.), *Agostino Agazzari: Del sonare Sopra il Basso*, http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.html, (consulté le 19 avril 2021).

[102] Cantalupi ne mentionne pas le deuxième livre de villanelle, car il s'intéresse exclusivement aux sources dotées d'une tablature pour chitarrone. Diego Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento*, Cremona, MV, 1996, p. 98.

[103] *Ibid.*

[104] « *Non siamo più davanti a stampe per un pubblico di dilettanti, ma ad opere composte per una cerchia ristretta di virtuosi ed esecutori raffinati.* » *Ibid.*, p. 103.

[105] « *Le caratteristiche del basso continuo realizzato sono del tutto identiche a quelle relative al* Libro primo di villanelle *; manca però la notazione del ritmo sull'intavolatura, che può essere ricavata dalla linea del basso continuo.* » *Ibid.*

[106] « *Lo stile della realizzazione del basso continuo in intavolatura è ancora più semplice rispetto a quello delle villanelle, quasi lo strumento non voglia distogliere, con la sua presenza, l'attenzione dal cantante.* » *Ibid.*

Dragosits émet l'hypothèse que les tablatures du *nobile alemano* sont à destination des chanteurs pour s'accompagner eux-mêmes, à l'image de Caccini, Peri ou Rasi[107]. Cette hypothèse est tout à fait envisageable[108], mais cela montre que les œuvres vocales à destination de chanteurs virtuoses ne sont pas incompatibles avec un accompagnement épuré. Cela pourrait même signifier qu'un tel accompagnement était une pratique courante.

En 1628, Vincenzo Giustiniani décrit les œuvres vocales de Kapsperger non pas comme de simples divertissements à l'intention d'amateurs mais plutôt comme l'exemple de la nouvelle manière de composer à Rome :

> Et on chante à une ou au plus trois voix en concert avec les instruments comme le théorbe, ou la guitare, ou le clavecin ou l'orgue, selon les circonstances ; on a par la suite introduit dans ce style une manière de chanter à la espagnole ou à l'italienne, laquelle est similaire [à l'espagnole] mais avec plus d'artifice et d'ornementation, tant à Rome qu'à Naples et à Gênes, avec de nouvelles inventions d'airs et d'ornements dans lesquels les compositeurs excellent, comme à Rome Gio.[vanni] Geronimo, appelé le Todesco della Tiorba.[109]

Une autre piste nous vient de *Carlo G*. Comme cela a été indiqué, ce manuscrit donne probablement un aperçu de ce qui était vraiment joué au sein d'un ensemble professionnel[110]. Rotem remarque que l'accompagnement du chitarrone est bien plus simple que celui de l'orgue, où l'on trouve davantage de détails de contrepoint[111].

Les tablatures de Castaldi offrent aussi un important témoignage car l'auteur déclare, rappelons-le, qu'il ne cherche pas à offrir un outil pédagogique et ne s'adresse donc pas aux amateurs[112]. Il est clair également que le recueil de Castaldi s'adresse surtout aux théorbistes et non pas aux chanteurs. Cantalupi suggère que les tablatures d'accompagnement que l'on trouve dans cette publication faisaient partie du répertoire personnel de Castaldi[113]. Toujours d'après Cantalupi, ces tablatures refléteraient plus fidèlement que d'autres sources, la pratique d'accompagnement de son auteur[114].

---

[107] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 439.

[108] D'autant plus que la formation des chanteurs incluait l'accompagnement. Cf. Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 369, 397, 440-442.

[109] « *E si canta ad una o al più 3 voci concertate con istrumenti proprii di Tiorba o Chitarra o Cimbalo o con Organo, secondo le congiunture; e di più in questo stile si è introdotto a cantare o alla spagnola o all'italiana, a quella simile ma con maggior artificio e ornamento, tanto in Roma, come in Napoli e Genova, con invenzioni nuove dell'arie e de gli ornamenti; nel che premono i compositori, come in Roma il Todesco della Tiorba nominato Gio. Geronimo.* » Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de suoi tempi,* 1628 dans Angelo Solerti, *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 98-128 (pour la citation: p. 121-122).

[110] E. Rotem, « The "Carlo G manuscript" », art cit, p. 421.

[111] E. Rotem (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, *op. cit.*, p. x (Nos. 15-17, point 3).

[112] Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie. SETNOFORELLEB TABEDUL*, Modène, presso l'autore medesimo, 1622, p. 3.

[113] D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso*, *op. cit.*, p. 108-109.

[114] *Ibid.* Voir aussi David Dolata (ed.), *Bellerofonte Castaldi: Capricci (1622) Part 2: Dances and Other Works for Theorbo Songs with Tablature Accompaniment*, Middleton Wisconsin, A-R Editions, Inc., 2006, p. xii.

Malgré des caractéristiques très particulières[115], les tablatures d'accompagnement chez Castaldi restent relativement simples et, tout comme celles de Kapsperger, elles sont loin de montrer tout le foisonnement des techniques instrumentales que l'on trouve dans ses œuvres solistes. Cela peut être attribuable justement au fait que dans les œuvres vocales, le théorbe n'est pas le principal protagoniste, mais que son rôle est de soutenir le chant.

Castaldi écrit également un seul accompagnement pour les diverses strophes. Le branle 'Quella crudel'[116] constitue un cas extrême, où les mesures 3 et 4 sont déjà une reprise à l'identique des mesures 1-2. Une différence d'écriture entre ces deux compositeurs est que les œuvres de Castaldi utilisent plus souvent les cordes graves de l'instrument. Cependant, elles ne sont pas absentes dans les œuvres vocales du *Tedesco* et semblent refléter surtout une question de goût. Chez les deux compositeurs, malgré la simplicité d'écriture, l'utilisation récurrente du grand jeu implique une bonne familiarité avec l'instrument.

Rappelons que chez Caccini certaines indications s'adressent explicitement aux débutants[117]. On ne saurait conclure pour autant que ses publications seraient principalement à destinations d'amateurs. Lui-même prévient que « cet art ne souffre pas la médiocrité et renferme tant de choses exquises grâce à son excellence, que nous devons, nous dont c'est la profession, les rechercher avec zèle, diligence, application et amour »[118]. Ce *nous* sous-entend qu'il s'adresse à des professionnels, ce qui apparaît plus clairement dans le contexte de sa préface.

La préface toute entière de *Le nuove musiche* a une destination manifestement pédagogique, mais il est évident qu'il s'adresse soit à des chanteurs dont l'aspiration est de devenir professionnels[119], soit à des chanteurs déjà expérimentés. Nous savons par exemple que

---

[115] Un trait distinctif est que la basse notée en clé de *fa* peut devenir une voix intermédiaire dans la tablature, laquelle comporte parfois une deuxième basse plus grave. Pour une analyse plus approfondie des œuvres vocales avec tablatures chez Castaldi, voir T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 98-112.

[116] B. Castaldi, *Capricci*, *op. cit.*, p. 40.

[117] Lorsque Caccini décrit une des manières possibles d'entonner une note, il précise : « particulièrement pour les débutants il ne faut l'utiliser qu'avec parcimonie » (« *e che per li principianti particolarmente ella si doveвe usare di rado* »). Giulio Caccini, *Le nuove Musiche*, Florence, I Marescotti, 1601, p. [vi]. Pour la traduction : Jean-Philippe Navarre (ed.), *Giulio Caccini: Le nuove musiche, Florence 1601 ; Nuove musiche e nuova maniera di scriverle, Florence 1614*, traduit par Jean-Philippe Navarre, Paris, France, Editions du Cerf, 1997, p. 57. Voir également ci-dessous note 122.

[118] « *Quest'arte non patisce la mediocrità, e quanto più squisitezze per l'eccellenza sua sono in lei, con tanta più fatica, e diligenza le dovemo noi professori di essa ritrovare con ogni studio, & amore,* […] ». G. Caccini, *Le nuove Musiche*, *op. cit.*, p. [vi]. Pour la traduction : J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 55.

[119] Lorsqu'il décrit les motivations qui l'ont amené à publier *Le Nuove Musiche,* Caccini exprime sa volonté de « laisser dans ces écrits quelque vestige, et que d'autres puissent atteindre à la perfection, car un grand feu suit une petite étincelle. » (« […] *io ne possa in questi scritti lasciare alcun vestigio, e che altri possa giungere alla perfezione, che Poca favilla gran fiamma seconda* »). Plus loin, il indique que la grâce du chant apte à toucher les passions « peut néanmoins s'acquérir parfaitement, à condition qu'après l'étude de la théorie et des règles susdites on la mette en pratique, par laquelle on se perfectionne dans tous les arts, et particulièrement dans la profession du parfait chanteur et de la parfaite cantatrice ». « […] *e non dimeno si può acquistare perfettamente, pur che dopo lo studio della teorica, e regole dette, si ponga in atto quella pratica per la quale in tutte le arti si diviene più perfetto, ma particolarmente nella professione, e del perfetto cantore, e della perfetta cantatrice.* » G. Caccini, *Le nuove Musiche*, *op. cit.*, p. [iv, vi]. Pour la traduction : J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 49, 57.

Caccini a été chargé en 1592 d'enseigner aux célèbres Dames de Ferrara sa nouvelle manière de chanter[120]. Dix ans auparavant, en 1583, Caccini louait la qualité des Dames dans les termes suivants : « Trois Anges du paradis, car elles chantent si miraculeusement qu'il ne me semble pas, autant que je sache en juger, que l'on puisse arriver plus haut »[121]. Concernant l'accompagnement, Caccini écrit en 1614 :

> J'ai indiqué, sur la partie de basse à jouer, les tierces et les sixtes majeures et mineures, que l'on soit par bécarre ou par bémol, et toute autre chose plus nécessaire, afin de rendre mes compositions plus faciles aux personnes inexpérimentées qui voudraient s'y exercer.[122]

D'après ce texte, il est évident que Caccini cherche à rendre ses œuvres accessibles autant que possible. Toutefois, il faut observer qu'il ne le fait pas en simplifiant sa musique mais en ajoutant des informations complémentaires, qui pourraient aider ceux qui sont moins expérimentés. Malgré cette ouverture vers un public plus large, il précise dans la préface de 1601 qu'il s'adresse aussi (et probablement surtout) à des accompagnateurs expérimentés ; de ce texte, il ressort également qu'en 1601 la notation de la basse continue était encore expérimentale[123] :

> Pour le reste, je m'en remets au jugement de ceux qui s'y connaissent mieux, à savoir quelles notes jouer avec la basse, grâce à leur meilleure intelligence ou parce qu'elles accompagnent mieux la voix qui chante seule. On ne peut, pour autant que je sache, l'écrire avec plus de simplicité, excepté en tablature.[124]

Tout comme chez Caccini, on ne peut pas exclure que les publications de Kapsperger puissent avoir été adressées en partie à une classe noble instruite[125]. Cependant, l'utilisation des chœurs chromatiques dans les tablatures du *Tedesco* - notamment le 18e et 19e chœur - suggère fortement qu'il s'adresse aussi à des musiciens professionnels[126]. Des lettres

---

[120] Orlando Cristoforetti, « Les Piccinini et l'évolution organologique du luth à la fin du XVI siècle », *Musique ancienne*, traduit par Marco Horvat, 1985, Mars, n° 19, p. 13.

[121] « *Tre Angioli del paradiso, per che cantano così miracolosamente che non mi pare, per quanto io ne intendo, che si possa arrivare più su* ». E. Durante-A. Martelloti, *Cronistoria del Concerto delle Dame*, Florence, SPES, 1979, doc. A74, p. 155-156, cité par Orlando Cristoforetti, « [Préface] » dans A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983)., Bologne, 1623, p. [viii]. Pour la traduction : O. Cristoforetti, « Les Piccinini », art cit, p. 14.

[122] « *Hò segnato sopra il Basso da sonarsi, e terze, e seste maggiori, e minori indifferentemente tanto per B quadro, quanto per B molle, & ogni altra cosa più necessaria, per rendermi più facile à li manco periti, che havessero gusto di esercitarsi in esse;* […] ». J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 146 ; pour la traduction : *Ibid.*, p. 147.

[123] Dans ce sens, F.-A. Gevaert traduit la dernière partie du texte cité comme suit : « A moins de faire usage de la *tablature* je ne crois soit possible de faire ces indications d'une manière plus précise. » F.-A. Gevaert, « L'art du chant vers 1600 : Préface des Nuove musiche de Caccini (4e partie) », *Le Ménestrel*, 1 février 1874, vol. 40, n° 9, p. 67. Sur le caractère expérimental de la notation du continuo autour de 1600, voir E. Rotem, *Early Basso Continuo Practice*, *op. cit.*, p. 62-79.

[124] « […] *lasciando nel rimanente in arbitrio di chi più intende, il ripercuotere con il Basso quelle corde, che possono essere di migliore intendimento loro, ò che più accompagneranno la parte, che canta sola, non si potendo fuori della'ntavolatura per quanto io conosco descriverlo con più facilità* ». G. Caccini, *Le nuove Musiche*, *op. cit.*, p. [xii]. Pour la traduction : J.-P. Navarre (ed.), *Le nuove musiche ; Nuove musiche e nuova maniera*, *op. cit.*, p. 69.

[125] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 441.

[126] Il est vrai que dans certains cas, les chœurs chromatiques semblent optionnels et non pas prescriptifs. Néanmoins, il serait inutile d'inclure cette option hautement expérimentale si le public cible était uniquement composé d'amateurs. Le lien entre l'utilisation d'un instrument à 19 chœurs et la destination professionnelle du premier livre d'*arie passeggiate* a également été évoqué par D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso*, *op. cit.*, p. 103.

récemment découvertes confirment que les publications imprimées de Kapsperger jouissaient d'un grand prestige[127] et qu'il se servait de ses propres publications - comme les livres d'*arie passeggiate* et ceux de *villanelle* - pour former des chanteurs en voie de professionnalisation[128].

***

Outre la question du destinataire, il est nécessaire d'examiner la marge de manœuvre attendue de l'interprète. La divergence d'opinions à ce sujet a été résumé par Croton :

> Le *Libro primo di arie passeggiate* de Kapsperger pour théorbe et voix (1612) inclut, comme cela a été mentionné plus haut (p. 199), les réalisations de l'auteur pour ses chansons avec basse-continue. Il y a beaucoup de signes d'arpèges mais pratiquement pas de diminutions écrites. Certains musiciens contemporains interprètent cela comme le signe que Kapsperger accompagnait sans diminutions, d'autres (dont je fais partie) voient ses réalisations comme des structures à partir desquelles on peut improviser.[129]

Croton s'appuie ensuite sur les exemples donnés par Kapsperger lui-même pour orner les accords[130] - destinés probablement à l'accompagnement - et par les exemples de *Modena G239*. Aux arguments de Croton, il est possible d'ajouter les remarques de Dragosits concernant les structures strophiques et les besoins de contraste selon le sens du texte. Elle signale également que Kapsperger donne une grande importance au texte et devait donc être sensible à ces questions[131].

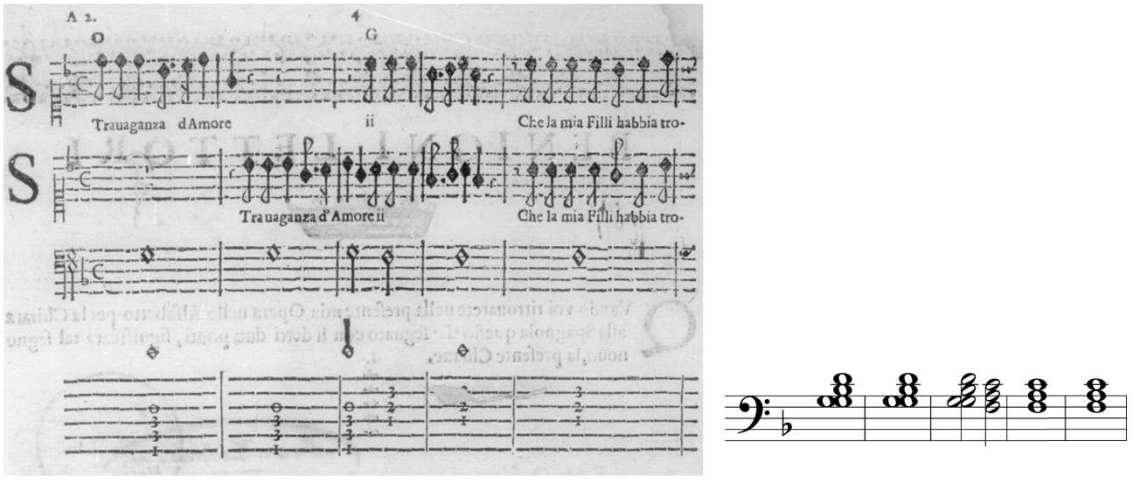
Les tablatures d'accompagnement montreraient donc un protocole d'écriture descriptif mais pas nécessairement prescriptif et encore moins exhaustif[132]. Cette approche pourrait être la clé pour mieux comprendre d'autres publications, comme *Le Stravaganze d'amore* de Corradi. On pourrait même envisager que, chez Corradi, certains passages seraient une sorte de « basse continue notée en tablature », ce qui expliquerait l'incroyable rigidité de la notation lors des passages où l'écriture est proche du récitatif.

Ainsi par exemple, dans les cinq premières mesures de la pièce éponyme qui ouvre ce recueil on trouve l'accord de *sol* mineur dans une position à quatre notes, répétée trois fois à l'identique ; ensuite, il y a l'accord de *fa* majeur, dont la position est également écrite trois

---

[127] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 369, 438.
[128] *Ibid.*, p. 377-378, 387-388.
[129] *« Kapsperger's* Libro primo di arie passeggiate *for theorbo and voice (1612) includes, as mentioned above (p. 199), the author's realizations of his own continuo-songs. There are many arpeggio signs but practically no written-out diminutions. Some modern players interpret this to mean that Kapsperger accompanied without diminutions, others (including myself) see his realizations as structures from which to improvise.* » Peter Croton, *Performing baroque music on the lute & theorbo: a practical handbook based on historical sources*, USA, Roger Harmon, 2016, p. 208.
[130] Il s'agit des *Passsaggi diversi sulle note per sonare sopra la parte,* dans G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 35-42.
[131] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 439.
[132] Nous entendons ces termes comme suit : *descriptif*, une simple information sur les harmonies, permettant à l'interprète d'agir en conséquence ; *prescriptif*, l'indication de ce qu'il faudrait faire ; *exhaustif*, l'indication de ce qu'il faudrait faire, sans rien rajouter.

fois à l'identique (figure 7.19)[133]. Au lieu d'interpréter cette tablature de la même manière que les tablatures solistes (c'est-à-dire, en plaçant les doigts exactement là où c'est indiqué), on pourrait considérer qu'il s'agit d'une simple information sur les harmonies à effectuer, en l'occurrence *sol* mineur puis *fa* majeur. À partir de là, libre à l'interprète d'adapter son jeu selon les besoins du texte. C'est d'ailleurs ce qui fera intuitivement un théorbiste professionnel.



F. Corradi, 'Stravaganza d'Amore', mes. 1-5
(*Stravaganze*, p. 4)

Figure 7.19

Observons que le besoin d'adaptation à l'expression du chant ne se traduit pas nécessairement par l'ajout de nouveaux éléments ; à certains endroits, cela peut se faire tout simplement en variant les densités des accords, en ajoutant ou enlevant des notes. Lorsque l'on accompagne une ou peu de voix, Agostino Agazzari recommande d'octavier de temps en temps les basses vers les graves[134]. Si l'on applique ce principe dans *Le Stravaganze d'amore*, cela sous-entend de ne pas toujours suivre strictement les positions telles qu'elles sont indiquées dans la tablature.

Pour Rotem, les tablatures pour chitarrone destinées à l'accompagnement font partie des tentatives de notation explorées dans le cadre de l'invention de la basse continue[135]. Ashworth et O'Dette signalent que le chiffrage de la basse continue est une aide pour l'accompagnateur et non pas une prescription de ce qu'il doit faire[136]. Lorsque Kitsos remarque que chez Kapsperger, certains motifs identiques ont des accompagnements

[133] 'Stravaganza d'Amore', mes. 1-5, dans F. Corradi, *Le Stravaganze d'amore... a una, due et tre voci con la intavolatura del chitarrone et della chitarra alla spagnola con il basso continuo da sonare nel clavicembalo et altri istromenti simili. Novamente composte et date in luce...*, *op. cit.*, p. 4..

[134] « […] *ma si bene aiutandola con qualche contrabasso* ». Le passage entier est cité ci-dessous, cf. note 143.

[135] Rotem signale trois types d'expériences notationnelles qui ont été abandonnées par la suite : la notation de monodies accompagnées dans les intermèdes de *La Pellegrina*, les tablatures pour clavier de Luzzasco Luzzaschi et les tablatures pour chitarrone du premier livre de madrigaux de Salomone Rossi. Rotem rappelle également qu'au tout début du 17e siècle les exemples de tablatures pour accompagnement sont nombreux par rapport aux publications avec basse-continue. E. Rotem, *Early Basso Continuo Practice*, *op. cit.*, p. 76.

[136] Jack Ashworth et Paul O'Dette, « Basso Continuo » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 321.

différents, il suggère que les tablatures d'accompagnement montreraient des réalisations possibles plutôt que des réalisations prescriptives[137]. Cantalupi a observé qu'un théorbiste professionnel pourrait très bien se servir de la tablature de Corradi comme point de départ pour une réalisation improvisée[138]. Finalement, Hill rapporte avoir effectué ce type d'expérience, en utilisant les positions d'accords que l'on trouve dans des manuscrits florentins comme *Brussels 704* et *Florence 30*[139] ; à partir de ces positions d'accords, il a rajouté des mouvements mélodiques à la basse ou aux parties supérieures, avec un résultat satisfaisant[140].

Si tous ces exemples suggèrent une grande liberté pour l'interprète, quelques nuances sont nécessaires. Les tablatures de Kapsperger contiennent plus d'informations que celles de Corradi. Comme nous l'avons indiqué, la palette de densités est très grande chez Kapsperger et très souvent, ses tablatures montrent clairement lorsqu'il veut un accord très large et rempli ou au contraire un accord à deux notes seulement. Le tableau de diminution du *Libro terzo* montre des exemples sur des notes aux valeurs très longues, tandis que les tablatures des livres de villanelle et d'*arie passeggiate* présentent plus d'activité rythmique et pourraient très bien être autosuffisantes. North suggère d'ailleurs que la ligne de basse de certaines monodies chez Kapsperger serait issue de la tablature et non pas le contraire[141].

Le manuscrit *Carlo G* pourrait encore une fois nous éclairer sur les endroits les plus propices à l'improvisation. Dans ce manuscrit, les diminutions du chitarrone se trouvent surtout dans les pièces instrumentales ; en revanche, quand le chitarrone accompagne la voix, les diminutions sont restreintes aux passages où le chant contient des notes longues ou des pauses, ce qui arrive parfois sur quelques mesures entre les phrases[142]. Dans ses lignes générales, ce procédé rappelle la description d'Agazzari :

> Quand on joue d'un instrument qui sert de fondement, on doit jouer avec une grande attention portée vers l'ensemble des voix ; car s'il y a beaucoup de voix, il convient de jouer plein et de doubler les registres. Mais s'il y en a peu, il faut les réduire et ajouter peu de consonances, en jouant la pièce de la manière la plus pure et exacte que possible, en utilisant ni notes de passage ni trop [d'accords] arpégés ; par contre, avec l'aide d'un contrabasso, et en évitant de doubler les voix hautes parce qu'on pourrait les couvrir, surtout les sopranos ou les falsettos : […][143]

---

[137] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 71.

[138] D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso*, *op. cit.*, p. 106.

[139] Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Fondo Magl. Classe XIX.30, cité et commenté par John Walter Hill, « Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600 », *Early Music*, 1983, vol. 11, n° 2, p. 194-208. Voir aussi Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 73-75.

[140] J.W. Hill, « Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600 », art cit, p. 205.

[141] N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 212.

[142] Cf. 'Quasi stella matutina. Per il Chitt$^{e'}$ (f.43v-45r) ; noté en tablature d'orgue, seule la basse de l'accompagnement est indiquée. Voir aussi les accompagnements écrits en tablature de chitarrone (f. 103v-107r).

[143] « *Percioche, quando si suona stromento, che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, havendo la mira al corpo delle voci; perche se sono molte, convien suonar pieno, e raddoppiar registri; ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera più pura, e giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto; ma si bene aiutandola con qualche contrabasso, e fuggendo spesso le voci acute, perche occupano le voci, massime i soprani ò falsetti* : […] » A. Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, *op. cit.*, p. 6. Pour la traduction en français : I. Dupraz (trad.), « Agostino Agazzari: Del sonare Sopra il Basso », art cit.

Comme l'indique Croton, les sources peuvent parfois être contradictoires au sujet de l'accompagnement[144]. Plusieurs auteurs du 17e et 18e siècles critiquent les instrumentistes qui rajoutent des diminutions en excès, brouillant ainsi la compréhension du texte[145] ; en même temps, cette critique prouve que cela n'était pas une pratique isolée. La notation de la musique à l'époque baroque n'épuise certainement pas toutes les possibilités interprétatives. Selon le contexte, certaines modifications de la part de l'interprète sont non seulement envisageables mais probablement attendues[146]. Rappelons toutefois que dans la musique vocale, d'après la conception du premier baroque, cette liberté est avant tout au service de l'expression de la parole.

Pour revenir aux œuvres de Kapsperger, Dragosits rapporte avoir expérimenté avec son ensemble le type d'accompagnement sobre décrit par Agazzari et signale que les réalisations de Kapsperger peuvent fonctionner très bien telles quelles au théorbe, dans le cadre d'un groupe élargi au continuo[147]. Tout en considérant les écarts entre notation et interprétation, il est légitime de supposer que les tablatures du *Tedesco* reflètent, au moins de manière générale, son approche du chitarrone. Cet avis est partagé par Dragosits[148], qui analyse plus en profondeur certains aspects de ces tablatures pour accompagnement[149].

Dans ce cas, comment expliquer que le traitement donné à la cadence *si-mi* soit si différent dans les livres vocaux et dans les livres solistes chez Kapsperger ? Nous avons écarté la possibilité d'une simplification pour amateurs. Considérer ses réalisations comme une écriture schématique pourrait être envisageable, mais cette possibilité ne suffit pas à expliquer la différence de traitement selon le type de tablature. Normalement c'est le support écrit qui donne un cadre théorique plus sévère, tandis que l'improvisation sous-entend plus de souplesse et de tolérance. En effet, l'habitude et la répétition de certains éléments propres à la pratique d'exécution, peut amener éventuellement à leur intégration dans le langage écrit[150] ; en revanche, il n'est pas habituel d'attendre le contraire, à savoir qu'une improvisation soit plus correcte que son support écrit. Il semble encore moins probable que Kapsperger ait écrit un support qu'il considère comme erroné, en espérant qu'il soit corrigé lors de l'interprétation. D'autant plus que l'exemple donné dans son tableau des cadences montre le même enchaînement que dans ses œuvres vocales.

---

[144] P. Croton, *Performing baroque music on the lute & theorbo*, *op. cit.*, p. 211.

[145] À ce sujet, le lecteur pourra se référer à l'œuvre de Croton où plusieurs sources d'époque sont citées et commentées : *Ibid.*, p. 195-211.

[146] Par exemple, Agazzari indique qu'il faut adapter son jeu selon la qualité et la quantité des voix, du lieu ou encore de l'œuvre. A. Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, *op. cit.*, p. 6.

[147] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 441.

[148] *Ibid.* Voir aussi D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.*, p. 47.

[149] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 441-451.

[150] Par exemple, Guillotel-Nothman, observe que l'utilisation des dissonances attaquées au 17e siècle suppose que la préparation de la dissonance était suffisamment ancrée dans l'écoute pour pouvoir s'en passer. Il suggère que ces « *transitus abrégés* » auraient tout d'abord été courants dans la pratique d'exécution et d'improvisation, avant d'être formulés à l'écrit. Christophe Guillotel-Nothmann, *Dissonances et progressions harmoniques : Le cas du Tractatus compositionis (c. 1655-1659) de Christoph Bernhard*, Mémoire de Master Recherche, Paris Sorbonne (Paris IV), Paris, 2007, p. 140.

La réponse pourrait se trouver dans le changement de paradigme qu'a signifié la nouvelle pratique de la basse continue, avec une opposition entre la voix du dessus et la ligne de basse. Dans ses œuvres vocales, le dessus est évidemment effectué par le ou les chanteurs. Que ce soient les livres de villanelle ou le premier livre d'*arie passeggiate*, Kapsperger se soucie peu de la voix aigüe instrumentale et les enchaînements peuvent sembler parfois chaotiques. En analysant les tablatures d'accompagnement, Buetens affirme que la conduite des voix est impossible à respecter en raison des cordes avalées[151]. Plus récemment, Dragosits a attribué aussi les problèmes de conduite des voix aux difficultés qui résultent de l'accord rentrant et de la surabondance d'unissons[152]. Ces appréciations demandent une précision. Il est certain que sur un théorbe on ne peut pas assurer une conduite des voix comme on le ferait sur un clavier. Néanmoins, dans ses œuvres solistes Kapsperger soigne mélodiquement la voix du dessus du théorbe et nous avons étudié un certain nombre de stratégies développées à cette fin.

Il semblerait que dans ses œuvres vocales, le *Tedesco* considère la voix aigüe du théorbe comme faisant partie du remplissage, c'est-à-dire, comme une voix intérieure parmi les autres. Caccini semble aussi considérer de la sorte toutes les notes jouées au-dessus de la basse du chitarrone, en les appelant *parti di mezzo*[153]. Citons également le manuscrit *New-York 93-2,* qui contient de nombreux exemples où les enchaînements ne sont pas toujours soumis à une conduite des voix rigoureuse. Desjardins a observé que l'auteur de ce manuscrit favorise de manière générale « la résolution de la septième vers la sixte sur un même chœur »[154]. Cependant, cette solution n'est pas systématique et il existe plusieurs exemples où l'auteur semble choisir les positions les plus confortables pour chaque accord. L'exemple de l'annexe 12b (*mi* 7-6, mes. 5) montre un cas où l'auteur propose deux options pour l'accord de résolution. Parfois, les enchaînements proposés ne tiennent pas compte des problèmes éventuels de conduite des voix (annexe 12a, début du deuxième système ; 12c, dernière mesure ; 12h, mes. 6).

Que Kapsperger soigne davantage le contrepoint dans ses œuvres pour chitarrone solo pourrait s'expliquer par le fait que, pour ces tablatures-là, il considère la voix aigüe comme une véritable voix du dessus. Dans tous les cas - tablatures solistes ou d'accompagnement - Kapsperger se soucie moins du remplissage interne. Nous avons montré suffisamment d'exemples issus des livres pour chitarrone où la réalisation est conçue verticalement, sans veiller à ce que les voix intérieures trouvent un mouvement mélodiquement cohérent vers les accords qui suivent[155]. Nous avons aussi observé comment le remplissage des accords au

[151] Stanley Buetens, « Theorbo Accompaniments of Early Seventeenth-Century Italian Monody », *Journal of the Lute Society of America*, 1973, vol. 6, p. 39.
[152] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 393 et 447.
[153] G. Caccini, *Le nuove Musiche*, *op. cit.*, p. [iv, xii].
[154] D. Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni*, *op. cit.*, p. 102.
[155] Cf. chapitre 6.2 et annexes 24 et 25.

chitarrone peut même déborder occasionnellement ces deux pôles que sont la basse[156] et la voix du dessus[157].

Cela ne veut pas dire que Kapsperger soit totalement indifférent aux *parti di mezzo*, mais simplement qu'il n'y accorde pas autant d'attention qu'à la « vraie » voix du dessus : la voix chantée dans ses œuvres vocales, la voix du dessus dans ses œuvres solistes. Comme nous l'avons déjà indiqué, le tableau des cadences montre qu'il veille à la résolution habituelle des cadences tant que l'instrument lui permet de le faire confortablement. De même, la réalisation peut offrir une partie mélodique complémentaire, comme dans la deuxième partie de 'Alma mia' (*Libro terzo di* Villanelle, p. 19) ou la première partie de 'Godete amanti' (*Libro primo di Villanelle*, p. 23). Dragosits observe que les réalisations peuvent être plus riches harmoniquement que la basse chiffrée, avec des rajouts qui ne peuvent pas toujours être déduits à partir de la ligne de basse[158].

Soulignons que la cadence problématique *si-mi* se trouve justement dans les livres les plus exigeants vocalement : le *Libro terzo di Villanelle* – qui est aussi le plus tardif des trois livres avec tablature – mais surtout le *Libro primo di arie passeggiate*. Outre les considérations que nous avons déjà indiquées, nous pouvons ajouter que les passages montrés dans la figure 7.3 ne comportent aucune difficulté d'exécution et que, de ce fait, les enchaînements observées peuvent difficilement être justifié comme un besoin de simplification technique. En effet, dans le troisième livre de villanelle la cadence en *mi* majeur apparaît dans un passage sans diminutions (figure 7.3c) ; dans le premier livre d'*arie passeggiate*, ces enchaînements se trouvent après des passages virtuoses et l'accord de résolution arrive seulement à des endroits où la voix n'a plus de diminutions (figures 7.3a et 7.3b).

En ce qui concerne la tablature, la cadence rompue *si-do* dans 'Dove misero mai' (figure 7.3b) aurait pu être « corrigée » en utilisant une position de *do* majeur semblable à celle de la première mesure de 'Augelin che la voce', dans le même recueil[159]. Pour les cadences en *mi* majeur, Kapsperger aurait pu utiliser la solution explorée dans son premier livre de chitarrone de 1604, tout aussi confortable et antérieure à toutes ses publications vocales. Pourtant, il *choisit* de ne pas le faire. En dépit des problèmes de conduite des voix dans les *parti di mezzo* de cette cadence, il préfère mettre en avant d'autres aspects : les textures, la densité des accords et la sonorité de l'instrument.

La cadence *si-mi*, telle qu'on la trouve dans les tablatures pour théorbe, peut être très déroutante aujourd'hui. Néanmoins, elle témoigne d'une souplesse d'adaptation face à des règles théoriques qui peuvent fonctionner très bien sur un instrument comme le luth, mais

[156] Cela concerne non seulement les accords renversés étudiés au chapitre 4, mais aussi les septièmes théoriques effectuées en dessous de la basse (cf. chapitre 6.3.5.). Le croisement avec la basse concerne aussi bien les tablatures d'accompagnement que les tablatures solistes.

[157] Cela arrive surtout dans ses œuvres solistes (cf. chapitre 6.2). Dans les œuvres vocales, la tessiture de la voix chantée et celle du théorbe préservent naturellement le croisement entre le remplissage des accords et la mélodie, sauf lorsque le chant est en clé de *fa*. Notons que le croisement entre une partie pour un chanteur basse et les réalisations des accords se produit également dans les compositions de Caccini. Voir par exemple 'Muove si dolce' dans G. Caccini, *Le nuove Musiche*, *op. cit.*, p. 20-21.

[158] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 443.

[159] *Libro primo di arie passeggiate*, p. 28.

moins naturellement sur d'autres comme le chitarrone. Chez Kapsperger, cette cadence témoigne également de l'importante interrelation entre la facture instrumentale, les gestes idiomatiques propres à l'instrument concerné, luth ou chitarrone, et la fonction de la tablature, soliste ou d'accompagnement.

CHAPITRE 8

Les arpèges

Parmi les nouvelles techniques au chitarrone, celle qui concerne les arpèges occupe une place centrale dans les œuvres de Kapsperger. Cela est non seulement mis en évidence par les explications et les exemples données dans ses préfaces ; les noms de certaines pièces et variations montrent également l'intérêt porté par cette nouvelle technique. Cependant, les explications données par Kapsperger sont reçues de nos jours avec une certaine réticence.

Dans ce chapitre, nous allons examiner tout d'abord la méfiance avec laquelle on reçoit les instructions d'arpèges aujourd'hui face à l'enthousiasme avec lequel elles étaient reçues à l'époque, afin de mettre en évidence le décalage entre la réception contemporaine et celle des théorbistes du 17e siècle. Par cette mise en parallèle, nous allons démontrer que la formule inventée par Kapsperger est en réalité bien plus malléable de ce que l'on pourrait imaginer au premier abord.

Ensuite, à travers l'étude des cas, nous allons examiner de quelle manière Kapsperger se sert concrètement de l'arpège dans ses œuvres, les avantages que peuvent apporter les instructions du *Tedesco* et la manière dont elles peuvent stimuler l'interprétation contemporaine. À des fins pratiques, nous avons distingué plusieurs catégories d'arpèges : arpèges à quatre notes, arpèges à plus de quatre notes, arpèges à trois notes, accords sans signe d'arpège, arpèges écrits en toutes notes. Cette dernière catégorie, pourtant essentielle dans l'œuvre de Kapsperger, est souvent négligée dans les études contemporaines. Si les catégories mentionnées sont surtout valables pour les œuvres pour chitarrone, on les retrouve aussi dans les œuvres pour luth du *nobile alemano*.

Pour finir, nous allons commenter d'autres explorations de l'arpège que l'on trouve dans les sources pour luth et chitarrone, ce qui nous permettra de mieux saisir l'importance accordée au 17e siècle à la technique d'arpège, dont Kapsperger semble avoir été l'initiateur.

8.1 La formule de Kapsperger et sa réception aujourd'hui

Parmi les instructions contenues dans la préface du premier livre de chitarrone de Kapsperger, on y trouve un nouveau signe (« ⁒ ») qui sera placé sur certains accords dans la tablature. D'après les explications, ce signe indique que l'accord en question doit être arpégé, ce qui constitue une nouveauté d'écriture par rapport au répertoire du luth. Kapsperger n'est pas le premier à faire le lien entre la harpe et cette technique de jeu[1] ; cependant, pour la première fois, les arpèges ne sont pas une simple conséquence collatérale lié à la technique de jeu[2], mais un effet sonore recherché en tant que tel.

Les instructions indiquent non seulement *où* l'on devra arpéger, mais elles contiennent des exemples qui montrent *comment* effectuer l'arpège. Dans sa très courte préface au livre de 1604, Kapsperger montre trois accords différents avec le signe d'arpège et leurs réalisations respectives. Parmi ces trois exemples, les deux premiers sont ambigus car ils ne permettent pas d'établir, à eux seuls, si la formule indique un geste de main droite ou plutôt une logique de hauteurs. En effet, en raison des cordes employées, l'arpège de ces deux accords remplit simultanément deux caractéristiques :

- L'ordre des notes va des graves vers les aigus
- L'ordre des doigts suit un patron d'exécution : pouce, index, majeur, index (p-i-m-i)[3].

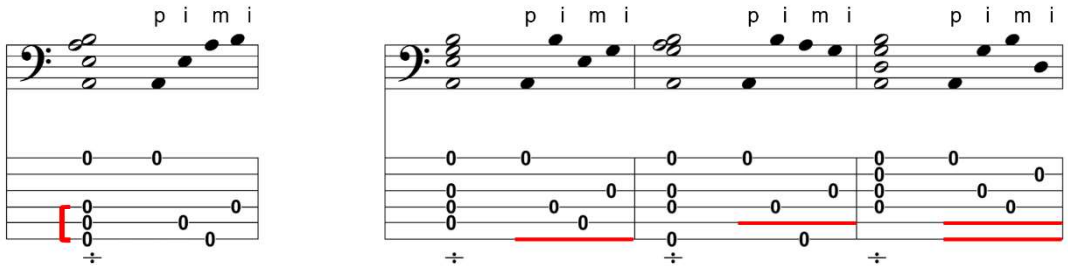
Les exemples de la figure 8.1 montrent le résultat de ce patron des doigtés sur les cordes à vides, en faisant abstraction des positions de la main gauche. Il est peut être necessaire d'éclairer un aspect technique pour les non-luthistes. Rappellons que la corde la plus aigüe du théorbe est la troisième, non pas la première. Si l'on suit l'ordre des doigts p-i-m-i, l'arpège finira avec la note la plus aigüe en dernier, *seulement* si les trois premières cordes sont concernées (figure 8.1a). En revanche, il suffit que l'une des deux premières cordes ne soit pas concernée (cf. ligne rouge dans la figure 8.1b) pour que la note la plus aigüe se trouve quelque part à l'intérieur de l'arpège. Dans ces cas, si l'on cherche à garder un arpège vers les aigus, il faudra changer l'ordre du doigté à la main droite.

---

[1] Coelho a signalé la description de l'arpège effectuée par Scipione Cerreto, laquelle précède de trois ans la publication de Kapsperger. Victor Coelho, « Giovanni Girolamo Kapsberger "della tiorba" e l'influenza liutistica sulle toccate di Frescobaldi » dans Sergio Durante et Dinko Fabris (eds.), *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983).*, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, p. 344. Cerreto écrit au sujet de la guitare (*Chitarra à sette corde, detto Bordelletto alla Taliana*) : « Et lorsque cet instrument est joué en arpégeant avec tous les doigts de la main droite, il aura également un bel effet, mais cette méthode s'apprend avec une longue pratique. » (« *E quando tale Strumento si sonarà arpiggiando con tutte le dita della mano destra, farà anco bello effetto, ma questo modo di sonare si può imparare con lunga prattica.* ») Scipione Cerreto, *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Naples, Iacomo Carlino, 1601, p. 321.

[2] Certains accords au luth Renaissance impliquent l'arpège, du fait que l'on joue plus de cordes que de doigts disponibles à la main droite. Cependant, la notion d'« accord arpégé » en tant que mode de jeu en imitation de la harpe semble s'être développée seulement au 17e siècle. À ce sujet, voir Theodoros Kitsos, « Arpeggiated chords in Early Seventeenth-Century Italy », *The Lute*, 2002, vol. 42, p. 54-72.

[3] Cet ordre de doigts peut être non seulement inféré par le positionnement des cordes, mais il est aussi confirmé par Kapsperger lui-même dans les livres de chitarrone postérieurs



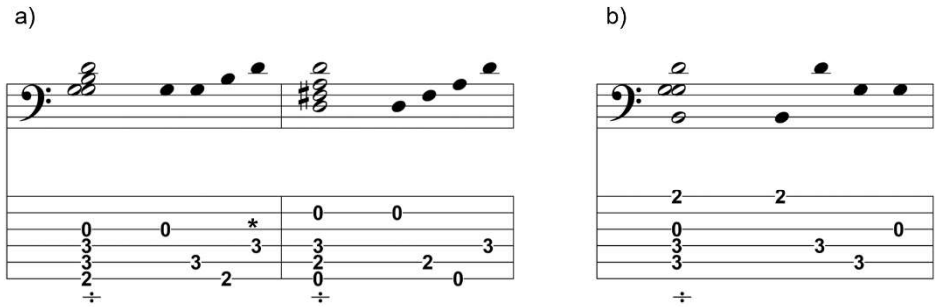
a) Vers les aigus

b) Note la plus aigüe à l'intérieur de l'arpège

Figure 8.1

Puisque les deux premiers exemples donnés par Kapsperger utilisent les trois premières cordes (figure 8.2a)[4], ils ne permettent pas de déterminer si c'est l'ordre des doigts ou bien l'ordre de hauteurs qui est demandé. Or, chacune de ces deux possibilités entraîne des interprétations complétement différentes : soit l'on adapte le doigté à chaque accord afin de produire un arpège vers les aigus, auquel cas il s'agirait d'une formule régie par le rendu sonore ; soit au contraire, c'est le geste de la main droite qui est préservé indépendamment du profil mélodique produit. Dans ce dernier cas, il s'agirait avant tout d'une formule gestuelle.

Des deux possibilités, la première pourrait paraître la plus logique car elle semblerait la plus musicale : adapter un geste à la recherche d'un résultat sonore donné. La deuxième au contraire, peut paraître au premier abord purement mécanique et complétement déconnectée des besoins musicaux. Cependant, c'est bien la deuxième option - la formule gestuelle - qui est recherchée par Kapsperger. Le troisième exemple de la préface de 1604 montre un accord dans une autre disposition, dont la réalisation permet cette fois-ci de comprendre de façon claire et sans ambiguïté le principe recherché. Étonnamment, on constate qu'il s'agit d'une formule gestuelle p-i-m-i, cela malgré le dessin mélodique de l'arpège qui pourrait paraître disparate (figure 8.2b).



G.G. Kapsperger, exemples d'arpèges (*Chitarrone 1*, p. 4)

Figure 8.2

[4] Le chiffre marqué par un astérisque dans la figure 8.2a est mal placé dans la préface de 1604 (au deuxième chœur). En comparant cette réalisation avec l'accord noté verticalement à gauche, il est évident que le chiffre doit se placer au troisième chœur. Cette coquille est corrigée dans les publications ultérieures de Kapsperger.

Ce constat est assez problématique pour l'interprète : d'une part, nous savons que cette explication a été formulée par le compositeur lui-même, dans la préface qui pourrait donner des clés d'interprétation pour les œuvres qui y sont imprimées. D'autre part, cette option peut paraître aujourd'hui si étrange, si anti-musicale, qu'elle peut susciter des refus ou réticences. D'ailleurs, cette réticence semblerait justifiée : pourquoi suivre une indication mécanique, une formulation d'arpège basée sur les doigtés et non sur le résultat sonore ; basée sur un geste plutôt que sur une idée musicale ? Il existe le risque de suivre aveuglément une indication à la lettre pour en faire une norme à partir d'une indication dont on surestime l'importance.

Face à cette description gestuelle déconnectée en apparence d'une pensée musicale, l'interprète peut être tenté de minimiser l'importance de ces instructions ou de choisir tout simplement de ne pas en tenir compte. Les principaux arguments qui soutiennent cette prise de position sont les suivants :

Tout d'abord il pourrait y avoir une erreur d'impression susceptible de fausser les conclusions. En effet, dans les trois livres de chitarrone qui nous sont parvenus, on trouve un seul exemple qui permet d'en déduire qu'il s'agit d'un geste de la main droite. Cet exemple se trouve uniquement dans la préface du premier livre et ne sera plus reproduit dans les préfaces ultérieures. D'ailleurs, le troisième et le quatrième livre contiennent aussi les deux mêmes exemples, enrichis par d'autres cas de figure. Il faut être attentif au risque d'élaborer toute une théorie basée sur un seul exemple, en sachant qu'il n'est pas rare de trouver des erreurs dans les éditions d'époque[5].

Ensuite, même s'il ne s'agit pas d'une erreur, ces exemples pourraient bien être considérés comme une simple illustration des possibilités d'arpège et non comme une instruction rigide et normative de réalisation. Plusieurs auteurs ont déjà signalé qu'il existait certainement plus d'une façon de faire les arpèges[6]. Du point de vue de l'interprète, l'utilisation systématique d'une seule formule paraît nuire à la variété, pour des œuvres qui demandent justement beaucoup de fantaisie et un caractère improvisé. En suivant systématiquement une seule façon de faire il y a un risque de tomber dans une sorte de platitude idéologique. Ce qui est mis en cause est la fiabilité des instructions en tant que témoignage fidèle d'une pratique[7],

[5] Nous remercions Peter Croton pour cette mise en garde. Nous avons signalé par ailleurs une coquille dans la préface de 1604 (cf. note 4). Cependant, la possibilité d'une erreur sur le troisième exemple d'arpège a été aussi considérée par Louw, qui arrive aux mêmes conclusions que nous allons développer au chapitre 8.2, à savoir que cet exemple n'est pas une erreur et que pour réaliser le signe d'arpège « ⁒ », l'ordre des doigts est plus important que l'ordre de hauteurs. Zirk Walter Eon Louw, *The toccatas in the Italian lute and theorbo repertoires of the early seventeenth century: a contribution to the history of instrumental music in the beginning of the Baroque*, Thesis, Stellenbosch : Stellenbosch University, 2019, p. 271-274.

[6] Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute, and theorbo*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1987, p. 165 ; T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 60, 67 ; Peter Croton, *Performing baroque music on the lute & theorbo: a practical handbook based on historical sources*, USA, Roger Harmon, 2016, p. 16-22, 198.

[7] À ce propos, voir Rolf Lislevand, « Libro quarto d'intavolatura di chitarrone : Roma 1640 », livret de CD, p. 4-5 dans Rolf Lislevand, *Johannes Hieronymus Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di chitarone, Roma 1640*, CD, ASTREE Auvidis, E 8515, 1993.

mais aussi ce qui pourrait être perçu comme une entrave à la liberté de l'interprète. C'est dans ce sens que Croton déclare :

> Kapsperger et Piccinini ont tendance à montrer les arpèges en allant de la note la plus basse à la plus haute (et comme indiqué précédemment, ils évitent l'utilisation de l'annulaire), mais je pense que ces instructions sont probablement destinées aux débutants, car jouer les arpèges toujours de cette manière serait peu musical et rébarbatif.[8]

À ces arguments on peut rajouter qu'à maints endroits dans l'œuvre de Kapsperger, notamment dans les *libro terzo* et *libro quarto*, nous ne savons pas avec certitude comment ces instructions pourraient être appliquées. Donc, même avec la volonté de suivre ces instructions, la tâche n'est pas aisée pour l'interprète ; Lislevand faisait état de cette difficulté lorsqu'il écrivait :

> Nous préférons laisser aller notre imagination plutôt que d'être frustré par l'absence d'informations, sachant que les instrumentistes et compositeurs de cette époque se sentaient peu contraints de noter ou publier leur musique, de façon qu'elle puisse être fidèlement reproduite par d'autres musiciens.[9]

S'interrogeant sur les limites d'une interprétation authentique, Jean-Jacques Nattiez observe que l'authenticité absolue est impossible mais que certains éléments très délimités peuvent être raisonnablement considérés comme authentiques. C'est ce qu'il appelle « vérités locales ». Nattiez observe également que l'importance accordée à ces éléments - parfois très nombreux – peut varier pour chaque auditeur. Ces catégories, toujours d'après Nattiez, doivent donc être hiérarchisés, ce qui ne peut se faire que par le jugement personnel[10].

Dans ce sens, il ne faut pas perdre de vue la liberté de l'interprète de choisir les paramètres qui lui semblent prioritaires selon ses besoins musicaux et sa recherche personnelle. Cela inclut la liberté de tout simplement ne pas s'intéresser aux arpèges tels qu'ils sont décrits par Kapsperger. Ce dernier cas de figure, relevant des choix qui sont liés au jugement individuel, ne sera pas explorée dans ce travail. En effet, nous nous intéressons aux catégories décrites par Nattiez car elles peuvent donner des pistes d'interprétation importantes. En revanche, nous ne nous intéressons pas au jugement individuel et subjectif envers ces catégories. Dans ce cas concret, il s'agit de savoir si les formules d'arpèges, telles qu'elles sont décrites par Kapsperger dans sa préface, constituent une simple description des techniques possibles au théorbe ou si, au contraire, elles renferment des clés d'interprétation pour un aspect de ses compositions. Comprendre les enjeux permet d'effectuer un choix éclairé, mais l'interprète professionnel reste toujours libre de renoncer à un aspect spécifique pour en privilégier un autre qui lui tient à cœur. En d'autres termes, nous nous intéressons surtout aux catégories

---

[8] « *Kapsperger and Piccinini tend to show the arpeggios going from the lowest note to the highest (and as previously stated, they avoid the use of the ring finger), but I think these instructions are probably for beginners, for to play arpeggios always in this manner would be unmusical and mind-numbing.* » P. Croton, *Performing baroque music on the lute & theorbo*, *op. cit.*, p. 198.

[9] Rolf Lislevand, « Libro quarto d'intavolatura di chitarone », livret de CD, art cit, p. 4.

[10] Jean-Jacques Nattiez, « Interprétation et authenticité » dans Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle. 2, Les savoirs musicaux*, France, 2004, p. 1128-1148.

qui peuvent être établis comme un élément d'interprétation historique et qui pourraient enrichir davantage les décisions *autonomes*[11] de l'interprète contemporain.

On pourrait résumer les réticences envers les instructions de Kapsperger comme suit :

1) Le troisième exemple montré dans la préface de 1604 pourrait être éventuellement une erreur.
2) La réalisation proposée par Kapsperger pourrait avoir surtout un but pédagogique, pour esquisser une manière de faire des arpèges, mais le patron exact de réalisation n'aurait aucune importance.
3) Faire toujours le même type d'arpèges risque d'être trop systématique, non musical et surtout éloigné d'un esprit riche d'inventivité comme l'était celui de Kapsperger.
4) La difficulté à comprendre comment mettre en exécution certains passages peut amener à renoncer aux instructions.

Parmi les arguments exposés ici, les deux premiers mettent en cause la fiabilité de la source, tandis que les deux derniers concernent le positionnement de l'interprète face aux données historiques. Le fait que le troisième exemple des instructions ne suive pas une ligne mélodique ascendante est souvent pointé avec étonnement. Dans la pratique actuelle du luth, lorsque les voix intérieures d'un accord n'ont pas de fonction polyphonique mais constituent un remplissage, on voudra clarifier surtout les extrêmes. S'il s'agit de l'accompagnement, la priorité est donnée à la basse de l'accord ; dans le répertoire soliste on cherchera souvent à clarifier la note la plus aigüe de l'accord[12].

À ce sujet les mots d'Andrea Damiani dans son article sur les techniques d'exécution au chitarrone sont significatifs :

> Moins claire est la réalisation [de l'arpège] sur les cordes intérieures : le seul exemple se trouve dans les « Avvertimenti » du *Primo libro* de Kapsberger, où le même ordre de doigté est maintenu mais la hauteur des sons n'est pas prise en compte.[13]

« Moins claire » écrit Damiani. Pourtant, cette réalisation est en réalité la plus précise de toutes et c'est justement grâce à cet exemple que le principe de réalisation des arpèges peut être clarifié. L'hésitation de Damiani témoigne de l'inconfort face au bouleversement de l'ordre de hauteurs. Nigel North, dans sa méthode de basse-continue commente le troisième exemple des instructions : « Kapsberger ne modifie pas l'arpège, bien que la disposition des

[11] Nous reprenons ici la notion d'autonomie développé par Coelho, laquelle fait référence aux choix, prises de positions et modifications effectuées sur l'œuvre d'un compositeur donné, telles qu'on les retrouve dans les sources manuscrites d'époque. Cette notion est bien évidemment extrapolable aux pratiques contemporaines actuelles. Victor Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 108-141.

[12] On parle ici des accords qui n'ont pas une nature polyphonique mais plutôt de remplissage, comme le premier accord d'une œuvre, où un accord à six notes ne veut absolument pas dire six voix.

[13] « *Meno chiara la realizzazione sulle corde più interne: l'unico esempio si trova negli 'Avvertimenti' del* Primo libro *di Kapsberger dove viene conservato lo stesso ordine nella diteggiatura ma non si tiene conto dell'altezza dei suoni* ». Andrea Damiani, « Il chitarrone nel Seicento italiano. Appunti sulla tecnica esecutiva », *Il Flauto dolce*, 1985, n° 13, p. 7.

notes soit différente. On pourrait s'y attendre : [exemple d'une réalisation allant des graves vers les aigus] » [14]

La dernière phrase de North est révélatrice de l'expectative contemporaine. Un arpège ascendant pourrait sembler plus logique mais la réalisation demandée par Kapsperger va à l'encontre de cette attente. Signalons que ce constat est basé sur un exemple donné hors contexte. Prenant en compte le fait que Kapsperger est décrit à son époque comme un interprète éclairé, un tel choix à l'apparence illogique devrait éveiller le soupçon d'une recherche d'effets sonores particuliers. Cet aspect sera développé plus en profondeur au chapitre 8.3, mais pour l'instant revenons à la réception contemporaine des instructions du *Tedesco.* Pour s'entraîner aux arpèges « à la façon italienne », North propose une des œuvres emblématiques du répertoire du chitarrone : la 'Toccata Seconda Arpeggiata', issue du premier livre de Kapsperger. Pour encourager le développement des outils interprétatifs chez le théorbiste contemporain, North conseille de travailler cette toccata de deux façons :

> Les musiciens italiens peuvent très bien avoir utilisé une variété d'arpèges, je vous recommande donc de pratiquer cette Toccata de deux façons : (1) suivez les instructions de Kapsberger tout au long de la pièce, et (2) prenez soin de toujours arpéger dans l'ordre de la basse vers l'aigu, par exemple : [exemples de réalisation][15]

Retenons la notion d'arpège *ordonné* signalé par North. Par opposition, cela sous-entend une catégorisation de ces deux solutions en termes d'ordonné/désordonné, mais cet ordre prend uniquement comme modèle les hauteurs résultantes lors de la transcription de la tablature. On trouve des propos similaires dans une autre méthode actuelle. Dans son livre *A Tutor for the Theorbo*, Francesca Torelli décrit la formule de Kapsperger surtout comme un outil pour produire les arpèges vers les aigus, en indiquant que « de cette façon, l'ordre des notes, de la plus grave à la plus aigüe, est maintenu »[16]. Après avoir mentionné également d'autres formules gestuelles possibles au chitarrone, cette méthode propose la mise en application de ces principes. L'œuvre choisie est toujours la 'Toccata Seconda arpeggiata'. Le conseil donné est le suivant :

> Nous vous conseillons de l'apprendre en jouant chaque arpège en partant de la note la plus grave à la note la plus aigüe. Cela signifie qu'il faut changer l'ordre du doigté de la main droite de temps en temps, afin de maintenir l'ordre correct des notes, par exemple après les cinq premières mesures.[17]

Les passages cités issus de la méthode de North et de celle de Torelli ont un double intérêt car elles témoignent non seulement des pratiques individuelles mais surtout des approches habituelles dans l'enseignement moderne du théorbe. Quelques années après la publication

---

[14] « *Kapsberger does not make an alteration in the arpeggiation, although the disposition of the notes is different. One would expect:* [exemple] » N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 165.

[15] « *Italian players may well have used a variety of arpeggiations so I would recommend that you practise this Toccata in two ways: (1) follow Kapsberger's instructions throughout the piece, and (2) take care always to arpeggiate in order from bass to treble, for example:* [examples] ». *Ibid.*

[16] « *In this way the order of the notes from the lowest to the highest is maintained* » Francesca Torelli, *A tutor for the theorbo*, traduit par Ivan Fowler, Bologna, UT Orpheus, 2006, p. 23.

[17] « *We advise you to learn it playing every arpeggio from the lowest to the highest note. These means changing the order of the right-hand fingering from time to time, in order to maintain the correct order of the notes, for example after the first five bars* » *Ibid.*, p. 24.

de sa méthode, Torelli écrit un article[18] où elle partage ses stratégies pour l'interprétation de la 'Toccata prima' du quatrième livre pour chitarrone de Kapsperger. Torelli signale que son approche est celle du musicien et non celle du musicologue[19]. Cet article doit être lu donc comme les conseils d'un musicien professionnel qui accepte de partager ses choix ainsi que des conseils pratiques concernant une œuvre particulière. Néanmoins, ce n'est pas seulement un témoignage d'une pratique personnelle mais il a aussi un objectif pédagogique avoué : outre le titre donné (« Playing a Kapsberger Toccata »), l'autrice indique que son texte est destiné à ceux qui pour des raisons géographiques ou sociales, se trouveraient éloignés d'une pratique de la musique ancienne européenne et sans accès à un enseignement présentiel[20].

Torelli y réitère à plusieurs reprises ses conseils de réaliser de manière générale les accords vers les aigus, ou avec la note la plus aigüe en dernier. Dans certains cas, Torelli conseille de ne pas suivre cet ordre en proposant des formules de doigts différentes. Elle explique également comment jouer un long accord avec trois doigts :

> On retrouve ici Kapsberger proposant que les arpèges soient joués avec trois doigts seulement, même lorsqu'ils sont composés de 5 notes ou plus. Cette innovation fonctionne bien si l'on joue plusieurs notes vers le haut avec l'index, en le tenant allongé et plat. Cette technique doit être pratiquée de manière approfondie, car elle constitue la base d'un bon théorbiste.[21]

Étrangement, avec ces conseils, Torelli propose de suivre des instructions similaires à celles données par Adrian Le Roy pour le luth Renaissance[22]. Or, ce n'est pas du tout ce qui est écrit dans les *avertimenti* de Kapsperger ! Clarifions nos propos : nous ne cautionnons pas ici le fait d'utiliser tel ou tel technique lors de l'interprétation. La technique décrite par Le Roy fait certainement partie du répertoire du luthiste. L'on pourrait même ajouter que cette technique était probablement encore en usage au 17e siècle, comme le suggèrent les recueils de Besard[23]. Cependant, il est contestable d'établir un lien entre la technique de Le Roy et l'indication chez Kapsperger de ne pas jouer avec l'annulaire.

---

[18] Francesca Torelli, « Playing a Kapsberger Toccata », *LSA Quarterly*, 2011, vol. 46, no 3, p. 23-29.

[19] *Ibid.*

[20] « *Today, however, there are also people who play the theorbo on isolated areas, or in social contexts that are far removed from European early music. In such cases, musicians who may not have a theorbo teacher can make use of publications like the LSA Quarterly. Thus it may well be constructive to "teach" a piece of music indirectly, in written form, in spite of the inherent difficulties involved* » *Ibid.*, p. 23.

[21] « *Here we find Kapsberger proposing arpeggios to be played with three fingers only, even when they are made up of 5 or more notes. This innovation works well if one plays several notes upwards with the index finger, holding it elongated and flat. This technique must be thoroughly practiced, as it is the foundation of a good theorbo player* » *Ibid.*, p. 24.

[22] Adrien Le Roy, *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute. With a briefe Instruction how to play on the Lute by Tablature*, London, 1574, fos 65v-67v.

[23] La méthode de Le Roy décrit probablement des techniques en usage non seulement en France et Angleterre, mais également en Italie. Besard décrit la même technique donnée par Le Roy pour jouer des accords à six notes. Étant donné que Besard s'est perfectionné à Rome, il décrit probablement des techniques courantes en Italie au tournant du 16e au 17e siècle. Jean-Baptiste Besard, *Novus partus/ Isagoge in artem testudinariam/ et supplément manuscrit de l'exemplaire de la Bibliothèque de Strasbourg*, (fac-similé : Genève, Minkoff Reprint, 1983), Cologne, 1617, p. 115. Voir également Julia Sutton, « The Lute Instructions of Jean-Baptiste Besard », *The Musical Quarterly*, avril 1965, vol. 51, no 2, p. 345-362 ; Monique Rollin, « Étude biographique et appareil critique » dans *Oeuvres pour luth seul de Jean-Baptiste Besard*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1969, p. XI-XXXVI.

Certes, dans la préface du quatrième livre de chitarrone, Kapsperger indique que sur le chitarrone on joue seulement avec trois doigts à la main droite, ce qui est confirmé également par Piccinini[24]. Il est vrai aussi que la technique de Le Roy permet de jouer plusieurs cordes avec peu de doigts disponibles. Toutefois, Kapsperger décrit une nouvelle technique pour le chitarrone qui est complétement différente de celles employées auparavant au luth. Si la technique mentionnée par Torelli peut éventuellement enrichir le jeu du théorbiste contemporain, il ne semble pas que ce soit celle qui « constitue le fondement d'un bon théorbiste ». La solution de Kapsperger pour jouer avec trois doigts est très claire au niveau du doigté utilisée et elle n'a absolument rien à voir avec des techniques employées au luth au 16e siècle ; bien au contraire, Kapsperger propose une formule complètement nouvelle qui a un lien direct avec l'instrument destinataire, le chitarrone. En outre, les exemples donnés par les *avertimenti* sont très explicites en montrant que pour les accords à plus de quatre notes, le doigt chargé de jouer plusieurs cordes à la suite est le pouce - et non pas l'index. Il s'agit de gestuelles complètement différentes, développées pour des instruments différents et surtout qui ne poursuivent pas les mêmes buts.

Dans les diverses méthodes pédagogiques de nos jours on peut constater le souci de varier le résultat lors de l'interprétation. Concernant la 'Toccata Arpeggiata' North conseillait d'explorer deux types d'arpèges différents. Sa méthode comprend également beaucoup d'autres outils pour la pratique de l'accompagnement au chitarrone[25]. Torelli de son côté, tout en conseillant de manière générale de rétablir l'ordre des hauteurs en modifiant constamment le doigté de la main droite, montre également d'autres possibilités d'arpèges, parfois pour rétablir l'ordre des notes, parfois pour clarifier une note dans la conduite des voix, parfois pour donner un certain effet[26]. C'est aussi dans cette recherche de variété que Croton conseillait de ne pas se limiter à la seule formule proposée dans les instructions[27].

Ces conseils reflètent deux craintes récurrentes : d'une part, suivre les instructions de Kapsperger pourrait se traduire par un manque de variété (toujours la même formule) ; d'autre part, le désordre des hauteurs résultant dans certains accords est potentiellement gênant, ce qui motive à les remplacer par une version ascendante. Du point de vue de la réception contemporaine, il semble y avoir une déstabilisation trop importante avec ce désordre, perçu aujourd'hui comme dérangeant. En étudiant les *avertimenti*, Coelho remarquait que les instructions de Kapsperger permettent à certains accords de sonner dans la « façon habituelle »[28], c'est-à-dire, vers les aigus. Il convient de se demander pourquoi Kapsperger garde la formule des doigts dans le troisième exemple. Comme le remarque Kitsos,

---

[24] Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 6.

[25] La méthode de North aborde également beaucoup d'autres arpèges issus des sources variées d'époque, ce qui inclut le répertoire extra-italien pour chitarrone et des techniques du luth, permettant ainsi d'avoir un panorama très complet des techniques à disposition de l'interprète contemporain.

[26] F. Torelli, « Playing a Kapsberger Toccata », art cit.

[27] Cf. note 8.

[28] « *However, by employing Kapsberger's method – his "propria et sola invention" -arppegiated chords sound in a normal fashion* […] ». Victor Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba" » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 142.

il aurait été très facile de changer le doigté pour produire un arpège vers les aigus[29]. Coelho fait la même réflexion lorsqu'il observe : « mais il devait y avoir d'autres raisons pour la méthode de Kapsberger, puisque sur certains accords, c'est la formule elle-même qui fait sonner les notes 'dans le désordre'. »[30]

En effet, il faudrait s'interroger pour déterminer si, au moins à certains endroits, ce patron de doigté aurait un sens musical qui pourrait être lié aux compositions. La meilleure façon de répondre à cette question est d'interroger les œuvres elles-mêmes. Mais avant d'aborder cette question, nous devons écarter définitivement les soupçons d'une possible erreur d'impression pour l'avertissement de 1604. Pour ce faire, nous allons examiner quelle était l'importance accordé au 17e siècle à la formule d'arpège inventée par Kapsperger.

[29] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 60.

[30] « But there must have been other reasons as well for Kapsberger's method, since on certain chords it is the pattern itself that causes the tones to sound "out of order". » V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 142.

8.2 La formule de Kapsperger et sa réception au 17e siècle

Comme nous l'avons signalé, il n'y a qu'un seul exemple de désambiguation dans les livres de chitarrone de Kapsperger qui nous sont parvenus. Néanmoins, il faudrait observer que même en l'absence totale de tout exemple de désambiguation, cela ne voudrait pas dire qu'il s'agit d'un arpège vers les aigus, mais tout simplement que les exemples disponibles ne seraient pas suffisamment explicites.

Le type d'arpège proposé semble être un élément clé pour le chitarrone. Si Kapsperger entendait faire un type d'arpègement à la volonté de l'interprète, il aurait pu tout simplement écrire qu'il fallait arpéger et il aurait été inutile de donner une formule particulière. C'est ce qu'a fait d'ailleurs Frescobaldi dans ses préfaces[31]. Cependant, Kapsperger insiste à chaque nouvelle publication sur la manière d'arpéger au chitarrone. Le fait de montrer des réalisations et de clarifier ses propos avec le troisième accord montre une volonté expresse d'indiquer un type très précis de formule d'arpège. Évidemment, il faudrait examiner ce que ce type de formule à l'apparence « rigide » pourrait apporter de plus qu'une autre formule. Pour l'instant nous nous limitons à démontrer tout simplement que les instructions signalent une formule très précise et que l'auteur a pris le soin de rajouter un exemple pour s'assurer qu'il n'y ait pas de malentendu possible concernant la technique de main droite.

Chez Kapsperger, les *avertimenti* des livres *terzo* et *quarto* ne corrigent pas mais ratifient les *avertimenti* précédents. Tandis que le première livre ne s'occupe que des arpèges à quatre notes, les troisième et quatrième livre proposent de nouveaux cas de figures, allant des accords à trois jusqu'à sept notes. Il est vrai que dans les exemples à quatre et à plus de quatre notes, montrés dans ces livres tardifs, on retrouve des incertitudes concernant le type d'arpège recherché. Pourtant, bien que dans les livres ultérieurs il n'y ait plus d'exemple de désambiguation, il y est précisé que les instructions viennent compléter celles des livres précédents[32]. Donc, le problème de l'ambiguïté est résolu avec l'information du premier livre ; ce qui est recherché dans les instructions postérieures serait surtout de montrer les nouveaux cas de figure.

On trouve une situation analogue pour le *trillo* : dans le premier livre, Kapsperger montre le signe employé et donne une description trop brève. Dans le troisième livre, il indique à nouveau le signe et rajoute quelques explications. Finalement, dans la préface du quatrième livre on trouve encore des explications additionnelles, mais cette fois-ci il ne rappelle plus la manière de le noter[33]. Il paraît évident que dans ce dernier livre, le signe graphique du *trillo*

---

[31] Les préfaces de Frescobaldi seront discutées au chapitre 9.2.

[32] Dans le quatrième livre on peut lire : « Avertissement traitant du premier, deuxième, troisième livre et augmenté dans ce quatrième livre » (*Avertimenti tratti dal p°. 2°. Et 3°. Libro et ampliati en questo 4°*.) Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Rome, 1640, p. 2. On retrouve une remarque analogue dans le troisième livre.

[33] À ce sujet, Torelli affirme que « le symbole [du trillo] est également utilisé dans le volume de 1640, mais sans aucune explication supplémentaire, en considérant comme acquis que le lecteur est familiarisé avec lui. » (*The symbol is also used in the 1640 volume, but without any further explanation, taking for granted that the reader is familiar with it.*) F. Torelli, « Playing a Kapsberger Toccata », art cit, p. 24. Il semble avoir échappé à Torelli que les explications sur le *trillo* sont bel et bien présentes dans la préface du quatrième livre de Kapsperger. Toutefois, son raisonnement reste très pertinent et nous l'avons reformulé en effectuant les corrections nécessaires.

est considéré comme acquis mais pas la manière de le réaliser, ce qui vient confirmer la complémentarité des *avertimenti*.

L'importance de la formule d'arpèges décrite par Kapsperger est confirmée par la préface de Piccinini, qui est l'une des méthodes les plus détaillées pour le chitarrone. En raison de l'étendue de cette préface, Dinko Fabris la classe non pas parmi les instructions mais parmi les traités théoriques italiens[34]. Pour Fabris, il s'agit du « dernier et possiblement le plus lucide ensemble de règles concernant le jeu du luth que l'on puisse trouver dans les sources italiennes »[35].

À différence des instructions italiennes pour luth du siècle précédent, destinées aux amateurs (*Regole per quelli che non sanno cantare*)[36], la préface de Piccinini est adressée cette fois-ci « Aux studieux » (*A'gli studiosi*)[37] et pour celui « qui désire devenir un excellent joueur »[38]. Dans le chapitre XXIX, Piccinini aborde la question des arpèges au chitarrone, donnant des exemples de notation avec leur réalisation[39]. Bien qu'il n'utilise pas le signe d'arpège proposé par Kapsperger, Piccinini donne des exemples similaires. Les deux accords à quatre notes sont les mêmes exemples que ceux donnés par Kapsperger, avec une réalisation à l'identique ; d'ailleurs, les accords à cinq et six notes chez Piccinini suivent exactement le principe de geste de la main droite expliqué dans les préfaces tardives chez le *Tedesco*.

Comme chez Kapsperger, tous les exemples de réalisation donnés par Piccinini, sans exception, coïncident avec un geste de main droite. Cela devient patent notamment dans les exemples à plus de 4 notes : même si le résultat sonore finit avec la note la plus aigüe, la réalisation privilégie le geste naturel de la main droite selon un ordre des doigts très précis qui ne suit pas toujours un parcours ordonné de hauteurs (figure 8.3). Chez Piccinini il n'y a pas d'exemple de désambiguation pour les accords à quatre sons. Néanmoins, on trouve un cas inéquivoque plus précis dans les arpèges à trois notes (*in tre colpi*). En raison des cordes employées, le geste de la main droite ne produira pas une séquence systématiquement vers

[34] Dinko Fabris, « Lute tablature instructions in Italy: a survey of the regole from 1507 to 1759 » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 37.

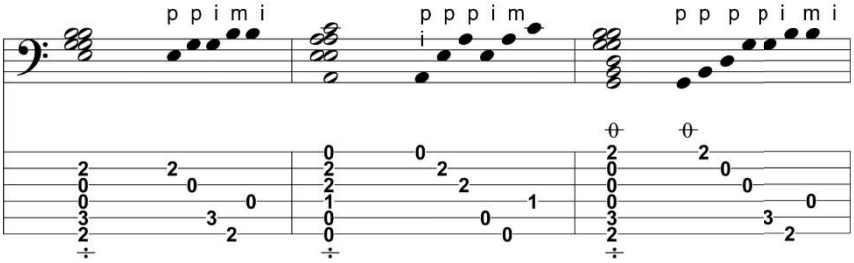
[35] « *In this work […], we find the last and perhaps most lucid set of rules on lute playing to be found in any Italian source.* » *Ibid.*

[36] Il s'agit des instructions pour lire la tablature qui accompagnent les publications pour luth d'Ottaviano Petrucci. Voir D. Fabris, « Lute tablature instructions », art cit.

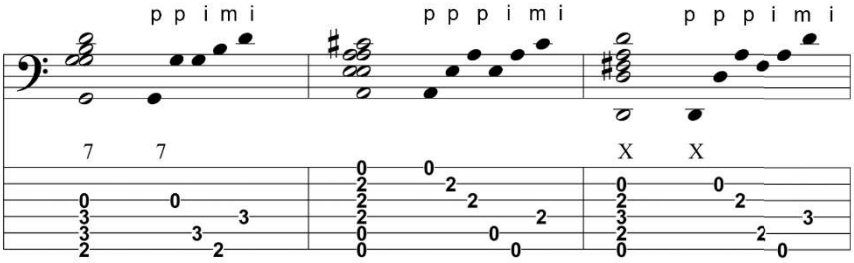
[37] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 1 ; pour la traduction : Joël Dugot et Marco Horvat, « Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623 », *Musique Ancienne*, mars 1985, n° 19, p. 21.

[38] « *Havend'io conosciuto, per sperienza, quanto importi il buon fondamento a chi desidera farsi Eccellente suonatore; Saranno dunque i mei avertimenti in tal materia intorno alle cose più principali […]* »A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 1 ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 21.

[39] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.



a) G.G. Kapsperger, exemples d'arpèges à plus de quatre notes
(*Chitarrone 3,* p. [2]; *Chitarrone 4,* p. 2)



b) A. Piccinini, exemples d'arpèges à plus de quatre notes
(*Libro primo*, p. 6)

Figure 8.3

les aigus[40]. Comme le signale Kitsos, cela prouve que la réalisation des arpèges dépend fortement du geste de la main droite[41]. D'ailleurs, Piccinini déclare que l'ordre montré est essentiel :

> Et je dis donc que tous les accords au chitarrone doivent se faire dans l'ordre déjà précisé, car je ne l'ai pas indiqué ailleurs, ni indiqué sur les tablatures, sauf en quelques points particuliers, qui seront notés ci-dessous […][42]

Piccinini prends soin de bien expliquer la nomenclature des doigts de la main droite[43]. D'après les réalisations données par lui, ni les accords à trois sons ni ceux à plus de quatre sons ne suivent une séquence logique de hauteurs. Il est évident que l'ordre dont parle Piccinini est bien celui des doigts, lequel est commun à tous les exemples. Tout comme la première préface de Kapsperger, celle de Piccinini montre clairement le principe à suivre : il s'agit avant tout d'un geste technique de la main droite. Cela est en outre confirmé par le chapitre suivant, où Pichinini rajoute deux nouvelles formules accompagnées de leur signes respectifs. Ces

[40] Les accords à trois notes chez Kapsperger et Piccinini seront discutés au chapitre 8.5.1.

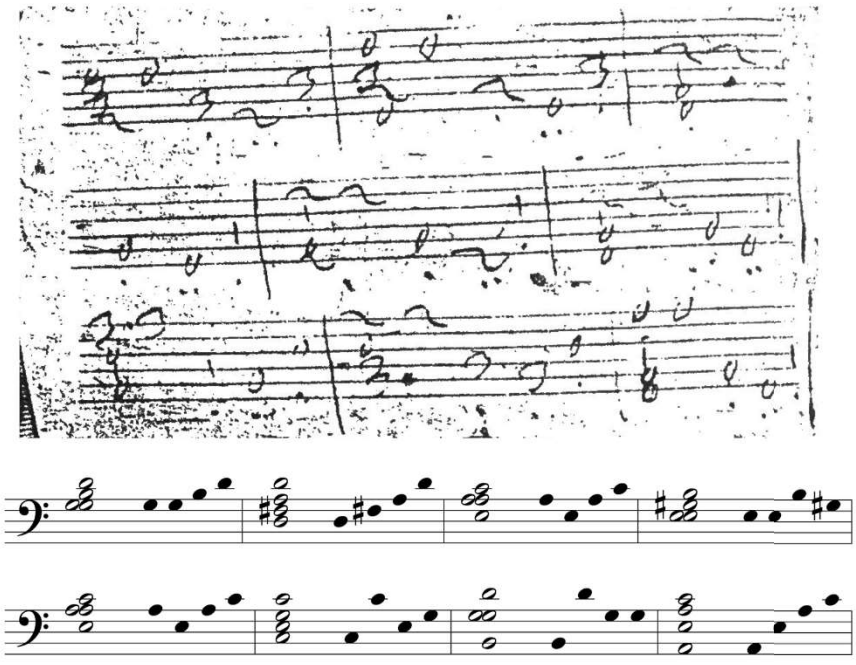
[41] Kitsos écrit : « *Such a claim, that arpeggio shapes are strongly dependent of fingerings of the right hand, is also confirmed by Piccinini's examples of three-note arpeggiated chords […] Though it would be easy for Piccinini to change it, he does not* » T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 61-62. Il faudrait préciser qu'en plus du geste de la main droite, le résultat dépend aussi des cordes choisies, donc de la position utilisée à la main gauche. Cet aspect sera développé au chapitre 8.3.4.

[42] « […] e però dico, che tutte le Pizzicate nel Chitarrone si deuono fare con gli ordini gia detti, perche di questo non hò fatto altro ricordo, ne segno nell'intavolatura, eccetto, che in alcuni luoghi straordinarij, che qui sotto saranno notati […] ». A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6 ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 27.

[43] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.

nouveaux arpèges sont également basés sur une logique du geste, en dépit des renversements qu'elles produisent[44].

La section pour théorbe du manuscrit *Warminster* confirme aussi une logique de doigté. D'après Leech-Wilkinson, ce manuscrit aurait pu appartenir à Sir James Thynne (1605-1670), héritier de Longleat House en 1639 ; Thynne se trouvait à Rome entre 1632 et 1634 et aurait acquis le livre à ce moment-là[45]. Cette hypothèse est compatible avec l'inscription « *Philerenio Scozzese alias Sinciero anno 1634* » qui se trouve au folio 81v[46]. Coelho remarque que six des huit pièces pour théorbe ont des concordances avec *Paris 30* et le premier livre de chitarrone de Kapsperger[47]. Bien que courte, la section italienne de *Warminster* reflète donc un fort intérêt envers les compositions et le style du *nobile alemano*. Pierre-François Goy évoque même des « relations probables avec Kapsperger »[48].



Exemples d'arpèges à quatre notes
(*Warminster*, f. 75r)

Figure 8.4

Au folio 75r de ce manuscrit, on trouve plusieurs exemples d'accords notés verticalement, accompagnés d'une réalisation (figure 8.4). Pour Goy, le fait d'expliciter la réalisation de chaque accord suggère que la section pour théorbe s'adresse à un débutant[49]. À notre avis, ce seul élément ne suffit pas à déterminer que le destinataire est un amateur. Étant donné

[44] Les formules inventées par Piccinini, sont montrées dans la figure 4.7 et ont été discutées au chapitre 4.2.
[45] Daniel Leech-Wilkinson, « The Thynne Lute Book », *The Lute*, 1993, vol. 33, p. 1-11.
[46] *Ibid.*, p. 3.
[47] Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 165.
[48] François-Pierre Goy, *Les sources manuscrites de la musique pour luth sur les « accords nouveaux » (vers 1624-vers 1710) : catalogue commenté*, Édition augmentée PDF 2008., Paris, 1988, p. I:244.
[49] *Ibid.*, p. I:242.

que le manuscrit appartient à un anglais, il pourrait tout simplement ne pas être au fait des innovations musicales italiennes. Quoi qu'il en soit, la portée pédagogique du folio 75r de *Warminster* est évidente et, d'après les exemples données, l'arpège répond clairement à l'ordre des doigts décrit par Kapsperger en 1604. Il est intéressant de remarquer que la formule d'arpège produit en réalité un résultat sonore très varié et loin d'être rébarbatif.

Comme l'a observé Coelho, la formule de Kapsperger dépasse la pratique du chitarrone et est employée dans des sources pour luth et guitare baroque[50]. Une de ces sources est *Il libro primo d'intavolatura della chitarra* de Ferdinando Valdambrini, publié en 1646. Les exemples d'arpèges de Valdambrini suivent les instructions des publications pour chitarrone du *Tedesco*. D'ailleurs, lorsque Valdambrini affirme utiliser les techniques développées pour d'autres instruments, il nomme Kapsperger comme l'inventeur de l'arpègement du chitarrone :

> Afin d'enrichir et de perfectionner cet instrument autant que possible, j'ai tiré parti de nombreuses façons et manières utilisées dans d'autres types d'instruments, comme l'arpège, le *strascino*, le *gropeggiare*, le *trillo*, et d'autres inventions du Mr. Gio : Girolamo Kapsperger Noble Allemand, déjà imprimées dans divers de ses livres.[51]

Pietro Paolo Melii explore également les nouveautés du chitarrone pour les utiliser à l'archiluth. Dans la préface à son *Intavolatura di Liuto Attiorbato Libro Terzo* de 1616, il propose trois cas d'arpèges. Pour les deux derniers cas, il utilise des signes qui lui sont propres. Au deuxième exemple, il décrit un arpège vers le bas exécuté par le pouce ; puis, au troisième exemple il décrit un arpège vers le haut avec l'index suivi des autres doigts. Les deux derniers exemples sont accompagnés d'un texte explicatif. En revanche, pour le premier cas d'arpège, Melii utilise le signe proposé par Kapsperger et se limite à indiquer que l'arpège doit être réalisé « à la manière du théorbe » (*in foggia di Tiorba*)[52]. Les préfaces des quatrième et cinquième livres de Melii mentionnent également l'arpège *in foggia di Tiorba*[53]. Le fait que Melii ne donne aucune explication supplémentaire implique deux choses :

1. Il y a un arpège qui serait propre au théorbe et qui suivrait un modèle très défini[54].

[50] V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 143 ; V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit, p. 345 ; voir aussi T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 60-61.

[51] « *Per arricchire, e perfettionare al possibile questo istromento, mi sono prevalso di molti modi, e maniere usate in altre sorti d'istromenti, come l'arpeggiare, il strascino, il gropeggiare, il trillo, et altre inventioni dil Sig.e Gio: Girolamo Kapsperger Nobile Alemano stampati già in diversi suoi libri* […] ». Ferdinando Valdambrini, *Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*, Rome, 1646, p. 2. Ce passage est cité également dans V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit, p. 345. Pour une transcription des arpèges chez Valdambrini, voir T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 61.

[52] Pietro Paolo Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato. Libro Terzo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1979), Venise, Giacomo Vincenti, 1616, p. [iv].

[53] Pietro Paolo Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato. Libro Quarto*, (fac-similé : Florence, SPES, 1979), Venise, Giacomo Vincenti, 1616, p. [iv] ; Pietro Paolo Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato, e di tiorba. Libro Quinto*, Venise, Alessandro Vincenti, 1620, p. [iv].

[54] V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit, p. 345.

2. Ce type d'arpège serait tellement connu en 1616 que Melii ne juge pas nécessaire de l'expliquer à ses contemporains ni par des exemples de réalisation ni par des explications écrites[55].

L'utilisation du signe inventé par Kapsperger sous-entend que la formule standard pour arpéger au chitarrone est celle proposé par Kapsperger en 1604 et donc que Melii renvoi aux instructions du *Tedesco*[56]. Citons également le manuscrit pour luth *Perugia*. Outre des consignes pédagogiques[57], on trouve sous le titre « *Arpeggi* » à la page 68, cinq exemples d'accords et la réalisation correspondante (annexe 35) : les exemples a) et e) suivent à l'identique les indications de Kapsperger, tandis que les exemples b) et d) sont des variantes visiblement basées sur la même formule. L'exemple c) suit cependant un geste complètement différent, parcourant toutes les cordes vers le bas et revenant ensuite vers le haut jusqu'au point de départ. Cet exemple pourrait être une sorte de synthèse des deux formules décrites par Melii[58].

Ce manuscrit contient également deux chaconnes, chacune suivie d'une *mutanza arpeggiata*, où les arpèges sont écrits en toute notes[59]. Il a été signalé que ces chaconnes sont le fait d'une autre main et semblent être plus tardives que le reste du manuscrit[60] ; bien que l'instrument destinataire soit l'archiluth, ces pièces reflètent une écriture proche de celle employée pour la guitare[61]. Observons que les arpèges employés dans les deux *mutanza arpeggiata* suivent les formules inventées par Piccinini[62], ce qui pourrait placer *Perugia* comme un important résumé à visée pédagogique des techniques d'arpèges employés en Italie au 17e siècle.

Le manuscrit pour luth *Kremsmünster L81* utilise le signe d'arpège inventé par Kapsperger. Louw remarque que le compilateur de ce manuscrit est attiré davantage par les textures arpégées ainsi que par leur rôle structurel, tandis que d'autres aspects comme la conduite

---

[55] On remarquera que la publication de Piccinini est de quelques années plus tardive que celle de Melii. Cependant, les préfaces respectives de ces compositeurs ne poursuivent pas le même objectif. Melii donne des indications pratiques et très concises pour interpréter ses œuvres, ce qui ressort notamment par le titre qu'il donne à ses préfaces (*avertimenti che fanno bisogno nell'opera*). En revanche, Piccinini offre un petit traité d'interprétation.

[56] À ce sujet, voir V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit, p. 345 ; T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 62.

[57] Dinko Fabris, « [Préface] » dans *Libro di leuto di Gioseppe Antonio Doni: MS Perugia, sec. XVII/ Falconieri, Kapsberger, Baglioni ed altri*, fac-similé, Florence, 1988, p. [i-ii] ; V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 130-135 ; V. Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation », art cit, p. 129-130.

[58] Le lien avec Melii n'est qu'une spéculation. Remarquons toutefois que dans *Perugia* il y a des concordances avec des œuvres de Melii. Coelho a remarqué que Melii est le seul compositeur non romain qui apparaisse dans le manuscrit (cf. V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 131.) Cela pourrait signifier un particulier intérêt envers ses œuvres, ne serait-ce que comme complément des acquis techniques dans la formation pédagogique du luthiste.

[59] *Libro di leuto di Gioseppe Antonio Doni: MS Perugia, sec. XVII/ Falconieri, Kapsberger, Baglioni ed altri*, fac-similé, Florence, SPES, 1988, p. 114-115.

[60] D. Fabris, « [Préface] », art cit ; V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 130-135.

[61] Cf. D. Fabris, « [Préface] », art cit, p. [ii]. Pour part, Coelho remarque que le titre de cette chaconne, ainsi que d'autres œuvres de la même main, utilisent la nomenclature propre à la guitare baroque, ce qui pourrait indiquer que l'écriture de cette section correspond à un guitariste V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 134-135.

[62] Piccinini montre ce principe d'arpège dans le chapitre XXX, où un accord à trois notes est réalisé par un arpège à quatre notes, la deuxième note étant répété à la fin. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.

polyphonique, le traitement des dissonances ou encore les progressions harmoniques passent au deuxième plan[63]. Les similitudes entre la section italienne de ce manuscrit et les pièces de *Perugia*, ainsi que leurs liens manifestes avec le style de Kapsperger, mènent Coelho à envisager l'existence d'« une tradition romaine de Kapsberger, similaire à l'héritage laissé par Frescobaldi que Silbiger[64] a retracé dans la musique romaine pour clavier »[65].

* * *

Les exemples mentionnés permettent de mesurer la grande fascination envers la formule d'arpège inventée par Kapsperger. Ni sur le luth ni sur la guitare, le patron employé ne produira d'arpèges vers les aigus. Kitsos a d'ailleurs observé que chez Valdambrini les arpèges ne commencent pas toujours avec la note la plus grave[66]. Étant donné que l'on connait l'accord de l'archiluth, de la guitare de Valdambrini, ainsi que l'accord particulier du *liuto attiorbato* du troisième livre de Melii, il est évident que le lien commun est le geste de la main droite. Le résultat sonore sera désordonné au niveau des hauteurs et surtout il sera différé d'un instrument à l'autre, selon l'accord employé.

Bien sûr, l'existence d'une formule d'arpège standard au théorbe ne veut nullement dire que c'était la seule manière d'arpéger au chitarrone au 17e siècle. Toutefois, il faut souligner la place centrale qu'occupe la formule du *Tedesco*. Lorsque Piccinini aborde la question des arpèges au chitarrone - en donnant des exemples analogues à ceux de Kapsperger - il intitule son chapitre « Comment faire les accords [*pizzicate*] au chitarrone, chapitre XXIX » ce qui sous-entend que c'est la manière courante de faire au théorbe[67]. Seulement après avoir expliqué cette formule de base il va rajouter de nouvelles variantes au chapitre suivant, sous le titre « Signes des endroits extraordinaires où il convient d'arpéger, chapitre XXX »[68]. Comme on peut le remarquer, les titres employés par le luthiste bolognais font une très claire opposition entre ce qui est l'utilisation standard et les variantes exceptionnelles utilisées dans son livre. Cette opposition est confirmée ensuite lorsque Piccinini explique de nouvelles formules

[63] Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 279.

[64] Alexander Silbiger, « The Roman Frescobaldi Tradition, c. 1640-1670 », *Journal of the American Musicological Society*, 1980, vol. 33, n° 1, p. 42-87.

[65] « *One is tempted to speculate on the existence of a Roman Kapsberger tradition, similar to the legacy left by Frescobaldi that Silbiger has traced in Roman Keyboard music.* » V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 94-95.

[66] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 61.

[67] « *Come si debbano fare le Pizzicate nel chitarrone, Cap. XXIX.* » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6 ; pour la traduccion : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 26. Observons que Piccinini donne des instructions très différentes pour l'arpège au luth. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 1-2. Ces instructions spécifiques seront discutées au chapitre 9.3 et citées à la note 147 du chapitre 9. Signalons également que les exemples donnés par Piccinini ont probablement été écrits bien avant 1623, date de la publication. Nous remercions Victor Coelho pour cette dernière remarque.

[68] « *Segni de i luoghi Straordinarij dove conviene Arpeggiare, Cap. XXX.* » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6. Dugot et Horvat traduisent ce passage comme suit : « Signes des endroits particuliers où il convient d'arpéger, chapitre XXX ». J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 27.

inventées par lui et déclare que « cette façon d'arpéger est nouvelle et fait très bon effet, surtout lorsque la mesure est assez serrée »[69].

Nous retrouvons la même situation chez Melii, pour qui son premier exemple n'a pas besoin d'être expliqué car il s'agit de la formule bien connue du chitarrone. Tout comme Piccinini, il ne rajoute les variantes qu'après la formulation standard. Nous avons mentionné le lien entre les instructions de Kapsperger et les exemples de la page 68 de *Perugia*. Dans *Modena B*, deux signes d'arpèges sont utilisés, mais une analyse attentive montre que le premier signe (identique à celui inventé par Kapsperger) renvoie à une formule d'arpège habituelle, tandis que la variante - utilisé très exceptionnellement – renvoie à des cas très spécifiques[70].

Piccinini n'utilise pas le signe inventé par Kapsperger car dans les œuvres pour chitarrone du luthiste bolognais - sauf indication contraire - tous les accords doivent être arpégés selon la manière habituelle[71]. Le signe ⁒ inventé par Kapsperger (noté parfois ÷) est employé dans plusieurs sources imprimées et manuscrits d'époque, parfois avec des variantes (:/: , ://:, ·//.). En plus des sources mentionnées, ce signe est également employé dans les deux principales sources manuscrites de chitarrone, à savoir *Modena B* et *Paris 30*.

Ces données montrent plusieurs choses : tout d'abord, et aussi étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, la formule d'arpège de Kapsperger suit bel et bien un patron basé sur le geste de la main droite. Cela est vrai non seulement pour la formule standard du chitarrone inventée par Kapsperger, mais aussi pour les variantes que l'on peut trouver dans les différentes sources. Cela ne veut pas dire pour autant que le résultat sonore ne sera pas pris en compte une fois la formule établie ; néanmoins, suivre un ordre de hauteurs allant des graves vers les aigus – ce que l'on recherché aujourd'hui - ne semble pas être la préoccupation première à l'époque au moment de réaliser les arpèges.

Revenons aux réticences contemporaines face aux instructions de Kapsperger. Étant donné que les données disponibles montrent un patron gestuel, il est possible de déterminer définitivement que le troisième exemple de la préface de 1604 n'est pas une erreur. On peut également déterminer que la formule qu'il a proposée n'est pas simplement une parmi tant d'autres mais, bien au contraire, la formule centrale à partir de laquelle d'autres théorbistes ont ajouté leurs variantes personnelles. Les arpèges de Kapsperger ont surement été conçus tout d'abord pour ses propres compositions pour chitarrone, mais la popularité de cette technique est telle qu'elle dépasse rapidement ses œuvres pour devenir la formule standard du chitarrone, franchissant ensuite le cadre du chitarrone pour s'étendre à d'autres instruments. L'impact de la formule chez les autres luthistes est évident, comme le prouve son utilisation aussi bien dans des manuscrits professionnels que pédagogiques. Les arpèges du *nobile alemano* semblent avoir été le déclencheur des nouvelles explorations, comme le montre les passages de la préface de Piccinini discutés ci-dessus.

---

[69] « *E questa maniera d'arpeggiare è nova, e fa bonissimo effetto, e massimamente suonando con misura al quanto stretta ;* […] ». A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 7 ; pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 27.

[70] Cf. chapitre 9.1.

[71] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.

Ces éléments sont suffisamment nombreux pour que nous devions les considérer. Nous avons signalé que suivre l'ordre des doigts et non pas l'ordre de hauteurs pourrait sembler aujourd'hui anti-musical et maladroit. Pourtant c'est justement cette solution qui est demandée par *il tedesco de la tiorba* et c'est justement celle qui deviendra si populaire. Arrivés à ce point, il en ressort qu'il y a un décalage entre la manière dont nous accueillons aujourd'hui les formules d'arpèges et la façon dont elles étaient reçues au 17e siècle.

Certes, tout comme à l'époque, les interprètes d'aujourd'hui proposent de nouvelles variantes. Néanmoins, l'approche est radicalement opposée : de nos jours, les variantes consistent souvent simplement à « corriger » le désordre de hauteurs produit par le geste de la main droite. En contraste, la plupart des variantes d'époque proposent d'autres formules qui, comme celle de Kapsperger, sont basées sur le geste de la main droite et aucune d'entre elles ne semble se préoccuper d'un ordre de hauteurs.

Avant de balayer trop hâtivement les instructions d'arpèges proposées dans les *avertimenti* et de les juger comme inutiles ou trop rigides, il faudrait se demander pourquoi Kapsperger montre avec insistance, à chaque publication, des exemples de réalisation. En outre, le fait que sa formule occupe une place centrale dans les sources d'époque nous mène vers une autre question : pourquoi ce type d'arpège, qui peut nous paraître si étrange aujourd'hui, a-t-il joui d'une telle popularité auprès ses contemporains ? La portée de cette question concerne aussi bien le musicologue que l'interprète moderne.

Kitsos donne un début de réponse en s'intéressant à la genèse de l'arpège au chitarrone. La première question à se poser, dit Kitsos, n'est pas de savoir quel type d'arpège est produit par une telle formule, mais pourquoi ce patron spécifique est utilisé[72]. Il n'a échappé à personne que sur un certain nombre d'accords, la formule de Kapsperger permet de produire des accords ascendants. À partir de là, Kitsos essaie d'établir un lien entre l'arpège ascendant et l'apparition d'une nouvelle manière de chanter au tournant du siècle[73]. À ce sujet, il déclare :

> Le fait que les deux premiers chœurs du chitarrone soient abaissés d'une octave, ainsi que l'utilisation d'accompagnements en accords de quatre notes, peuvent nous amener à la conclusion que ce doigté spécifique pour la main droite a été inventé afin de fournir des arpèges ascendants. L'important, du moins au tout début de ce nouveau style d'accompagnement, était de donner à l'arpège une direction ascendante.[74]

Cette affirmation nous semble problématique et mérite deux précisions. La recherche d'une formule vers les aigus ne peut pas être rapprochée des débuts du nouveau style mais, tout au plus, des débuts de la technique de chitarrone. La nuance peut paraitre trop subtile car le chitarrone est intimement lié à l'apparition du *bel cantare*[75]. Toutefois, les événements semblent s'être déroulés plutôt dans le sens inverse. Jouer des accords vers les aigus n'avait

---

[72] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 59.

[73] *Ibid.*

[74] « *The fact that the first two courses of the chitarrone are lowered an octave, along with the use of four-note chord accompaniments, may lead us to the conclusion that this specific fingering for the right hand was invented in order to provide ascending arpeggios. The important thing - at least at the very beginnings of the new accompanying style - was to give an ascending direction to the arpeggio.* » *Ibid.*

[75] Nous reprenons ici l'expression de A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 5.

certainement rien de nouveau après la longue tradition du luth en Europe : sur un luth, il suffit de jouer toutes les cordes du haut en bas de l'instrument avec le pouce et cela remonte à la fin du moyen-âge avec l'utilisation du plectre[76].

Si l'on admet que la formule de Kapsperger aurait été motivée – dans un premier temps – par la recherche d'un arpège vers les aigus, ce ne serait pas tant dans le sens d'une nouvelle exploration sonore mais tout simplement comme une adaptation technique due à l'accord de l'instrument. En revanche, une fois la formule gestuelle établie au chitarrone, elle peut être ensuite exploitée pour obtenir d'autres résultats très différents en décalant les cordes concernées (figure 8.1b). La vraie nouveauté réside donc dans cet univers des variantes sonores « désordonnées » qui sont possibles lorsque la formule de la main droite est combinée à certaines positions de la main gauche.

La deuxième précision concerne le répertoire. Nous suivons Kitsos dans son raisonnement général : le tout premier objectif aurait pu être celui de produire un mouvement ascendant ; puis, par la suite ce patron aurait été utilisé dans d'autres contextes. Cependant, il ne semble pas que la formule d'arpèges ait été développée pour l'accompagnement des chanteurs mais surtout pour le jeu soliste instrumental. Au moment des intermèdes de *La Pellegrina* en 1589 - la première utilisation attestée du chitarrone lors d'une représentation - Kapsperger devait avoir autour de neuf ans. Lorsque Kapsperger explique pour la première fois en 1604 comment effectuer les arpèges, le chitarrone était utilisé au moins depuis quinze ans pour l'accompagnement à Florence. Dans les préfaces des livres ultérieurs pour chitarrone, il se présente comme l'inventeur de tous les éléments contenus dans ses *avertimenti*, ce qui inclut aussi bien la formule d'arpège que le signe correspondant. Melii mentionne la formule standard du chitarrone en utilisant le signe proposé dans le premier livre de Kapsperger. Et, comme le rappelle Coelho, si Piccinini montre la technique tout en se gardant de nommer l'inventeur de la formule, Valdambrini, lui, rend justice à l'inventeur en signalant suivre la méthode de Kapsperger[77]. À notre connaissance, rien ne semble mettre en doute la paternité de la formule d'arpèges, revendiquée par Kapsperger et confirmée par Valdambrini. Une des grandes innovations révolutionnaires du premier livre de chitarrone du *nobile alemano* est justement l'utilisation des arpèges en tant que matériau compositionnel. C'est pourquoi nous suivons Coelho, lorsqu'il écrit :

> C'est donc Kapsberger qui est à l'origine de ce style arpégé particulier, et ses méthodes se sont répandues d'abord dans sa propre publication de chitarrone, puis dans le répertoire de la guitare. De plus, en exploitant l'arpège comme un dispositif expressif, Kapsberger pouvait l'employer comme un moyen d'augmenter les tensions dramatiques de la toccata. En effet, l'un des aspects les plus importants des toccatas du *Libro primo* est la création de ce drame par Kapsberger, non seulement par l'alternance d'accords et d'éléments figuratifs, mais aussi par le contraste entre les sections arpégées et non arpégées.[78]

---

[76] Thomas Binkley, « Le luth et sa technique » dans Jean Jacquot (ed.), *Le luth et sa musique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 26-27.

[77] V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 143.

[78] « *It was Kapsberger, then, who was the founder of this particular arpeggiated style, and his methods gained widespread use first through his own chitarrone publication, and then through the guitar repertory. Moreover, in exploiting the arpeggio as an affective device, Kapsberger could employ it as a means of heightening the dramatic*

Même si l'hypothèse de Kitsos semble plausible, à savoir que la formule d'arpège fut inventée dans un premier temps pour produire des arpèges vers les aigus, les œuvres du premier livre de 1604 reflètent déjà un deuxième stade d'expérimentation. La formule n'y est pas utilisée uniquement pour effectuer des arpèges vers les aigus, mais l'irrégularité produite en employant d'autres cordes, loin de le contrarier, semble plaire au compositeur.

En signalant que la formule d'arpèges est étroitement liée au geste de main droite[79], Kitsos observe aussi que la déconnection avec les hauteurs résultantes est davantage manifeste lorsqu'elle est utilisée dans d'autres instruments : « Nous pouvons mesurer la force de ce modèle de doigté standardisé par le fait qu'il a été adopté par d'autres instrumentistes alors qu'il n'y avait aucune raison de l'utiliser. »[80] C'est un fait que dans ces cas, l'utilisation de cette formule ne peut plus être justifiée comme un outil pour produire des arpèges ascendants. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'il n'y avait aucune raison, mais plutôt que cette raison est à chercher ailleurs. Le fait de reproduire les doigtés du chitarrone sur des instruments tels que le luth et la guitare suggère une fascination envers la texture arpégée elle-même, indépendamment du contour mélodique résultant[81]. Cela est tout aussi valable pour les œuvres de chitarrone. À ce sujet, Coelho écrit :

> Il semble que la bonne conduite des voix des accords arpégés était une considération secondaire par rapport à l'utilisation de l'arpège en tant qu'effet, ou, plus précisément, en tant qu'*Affekt*, qui faisait partie de l'esthétique musicale générale de l'époque.[82]

Il y a un autre aspect à considérer : dans les compositions de Kapsperger, le contour de l'arpège semble parfois intentionnellement désordonné. En commentant le récit de Piccinini sur l'origine du chitarrone, Kitsos suggère que le désordre des hauteurs pouvait faire partie des imperfections dont parle Piccinini :

> Le caractère de l'arpège était peut-être l'une de ces imperfections. Au cours de l'élaboration du style soliste, on peut supposer qu'un doigté spécifique a été créé afin de produire un arpège à caractère ascendant ; mais, comme nous le verrons, une fois établi, ce doigté a produit d'autres types d'arpèges lorsqu'il a été transféré dans d'autres contextes musicaux.[83]

Kitsos fait ici une observation cruciale. En effet, l'utilisation des arpèges irréguliers, ainsi que les passages mélangeant volontairement des accords aux contours différents suggère une

---

tensions of the toccata. Indeed, one of the most important aspects of the Libro primo *toccatas is Kapsberger's creation of this drama, not only through the alternation of chordal and figural elements, but also through the contrast between arpeggiated and unarpeggiated sections.* » *Ibid.*

[79] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 61.

[80] « *We can understand how strong that standardised fingering pattern was from the fact that it was adopted by other instrumentalists where there was no reason for it to be used.* » *Ibid.*, p. 60.

[81] Louw arrive à des conclusions similaires lorsqu'il analyse le manuscrit *Kremsmünster L81*. Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 279, 282.

[82] « *It appears that proper chord voicing in an arpeggio was secondary consideration to the use of the arpeggio as an effect, or, more precisely, an* Affekt*, which formed part of the general musical aesthetic of the time.* » V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 143.

[83] « *Maybe the character of the arpeggio was one of these imperfections. As the solo style was being developed, we may suppose that a specific fingering was created in order to produce an arpeggio with an ascending character; but, as well shall see, once stablished, this fingering produced other kinds of arpeggios when transferred to other musical context.* » T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 60.

vision de l'irrégularité en tant que qualité et non comme défaut. Cette irrégularité sonore, si caractéristique du chitarrone, aurait été non pas évitée mais recherchée. Voici donc ce qui pourrait être une autre raison de sa popularité : avec un seul patron basé sur l'ordre des doigts, à travers un moyen technique simple, idiomatique et garantissant une grande économie d'effort, il est possible de générer un nombre considérable de variantes, obtenant ainsi une riche palette d'arpèges.

L'arpège ascendant est *une* possibilité parmi d'autres, peut-être même celle qui a déclenché les recherches du *nobile alemano*. Selon l'emplacement de la basse, il peut y avoir quelques irrégularités, comme dans les réalisations de *Warminster* (figure 8.4) ou les exemples de la figure 8.5. Ensuite, il suffit de décaler les cordes employées pour obtenir d'autres résultats sonores. Il est également possible de ne pas utiliser des cordes contiguës - comme cela arrive souvent chez Kapsperger - ce qui produit encore des nouvelles variantes. Si ces gestes sont effectués sur l'aigu du manche, les options sont encore multipliées. En prenant en compte ces éléments, le troisième exemple dans les instructions de 1604 pourrait être une démonstration - hélas, trop courte - du potentiel de la formule.

Nous avions vu qu'une crainte récurrente, dans la réception contemporaine envers les *avertimenti,* était le manque de diversité des arpèges. Or, il se trouve que justement ces instructions permettent d'utiliser un seul geste pour produire toute une multitude de rendus sonores différents. Paradoxalement, en cherchant à rétablir continuellement l'ordre de hauteurs, aujourd'hui on fait exactement l'inverse : on multiplie constamment les gestes techniques de la main droite, ce qui rend très fatigante l'exécution ; mais surtout, la riche palette des possibilités sonores se trouve ainsi réduite à un seul et ennuyant contour d'arpège, exactement ce que l'on cherchait à éviter.

Après avoir établi ces remarques générales, nous allons examiner la manière dont Kapsperger se sert concrètement de la formule d'arpèges dans ses œuvres.

8.3 Formule d'arpège : accords à quatre notes

8.3.1 Textures

Coelho a déjà analysé plusieurs cas spécifiques, issus des toccatas pour théorbe de Kapsperger, où l'arpège est un moyen de contraste par rapport à des passages non arpégés[84]. Coelho a également établi un parallèle entre l'œuvre de Kapsperger et celle pour clavier de Frescobaldi, où l'on trouve également ce jeu des contrastes[85]. Nous nous limiterons donc à signaler ici les zones texturales construites à partir de la technique d'arpège dans les tablatures solistes du *nobile alemano*.

La 'Toccata Seconda Arpeggiata' est l'une des œuvres les plus connues de Kapsperger et, en ce qui concerne ce premier livre, c'est sans aucun doute la pièce qui explore le plus audacieusement le rendu sonore de la technique des arpèges. Cependant, ce n'est pas la seule pièce à utiliser cette technique comme principe essentiel. Il y a également la 'Partita 5a Arpeggiata', qui est une des variations de la 'Romanescha'. Le choix des titres reflète l'importance qui est donnée à ce nouvel outil qu'est l'arpège pour la composition. A ces deux pièces il faut rajouter la 'Partita 6a' de l''Aria di Fiorenza', laquelle peut être cataloguée comme une *arpeggiata*, bien que cela ne soit pas explicitement indiqué dans son titre.

Dans presque toutes les toccatas du premier livre - à l'exception de la première - il y a des sections d'accords en arpèges, plus ou moins longues. Ces zones arpégées sont présentes dans des pièces comme la 'Partita 4ta' du 'Ballo Todescho', la 'Partita 5a' et la 'Partita 7a' de la 'Gagliarda Prima', ainsi que le 'Tenore del Kapsperger'. Un contraste de textures peut être effectué par la combinaison d'arpèges lents écrits en toutes notes et des arpèges plus rapides pour les formules, comme dans la 'Partita 9a [Aria di Fiorenza]' (annexe 50). Dans d'autres pièces il y a des zones plus ou moins ambiguës, où les arpèges jouent un rôle important, bien que mélangés activement avec des accords non arpégés, à deux ou trois sons. Signalons pour finir que l'on trouve un peu partout dans le livre des accords arpégés isolés, comme à la mesure 3 de la 'Partita 19a' de la 'Folia'.

Cela nous permet d'établir une utilisation par zones de textures selon la récurrence des arpèges :

- Partita ou Toccata entièrement construite sur le principe des arpèges
- Zone d'arpèges, à l'intérieur d'une pièce ou partita
- Combinaisons des différentes textures arpégés
- Accords arpégés alternant avec des accords non arpégés
- Des accords arpégés isolés

[84] Victor Coelho, *The chitarrone toccatas of Johann Hieronymus Kapsberger : 1580-1651*, Mémoire de Master, University of California, Los Angeles, 1983 ; voir aussi V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 143-144.
[85] V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 146-148.

8.3.2 Virtuosité

Dans le chapitre 6.2 nous avons discuté les positions standard sous leur forme statique, c'est-à-dire, sans considérer l'action de la main droite. Nous pouvons ajouter ici quelques aspects liés à la mise en mouvement de ces accords par la formule d'arpèges. La figure 8.5 montre des positions courantes chez Kapsperger, avec leur exécution. Certaines produisent des accords vers les aigus (*la* majeur et mineur, *ré* majeur et mineur, *sol* majeur et mineur, *si* bémol majeur) tandis que d'autres produisent un résultat « désordonné » (*do* majeur, *fa* majeur). On peut observer aussi que si la basse est effectuée au quatrième chœur, l'ordre des hauteurs est bouleversé pour certains accords (figure 8.5d et 8.5f).

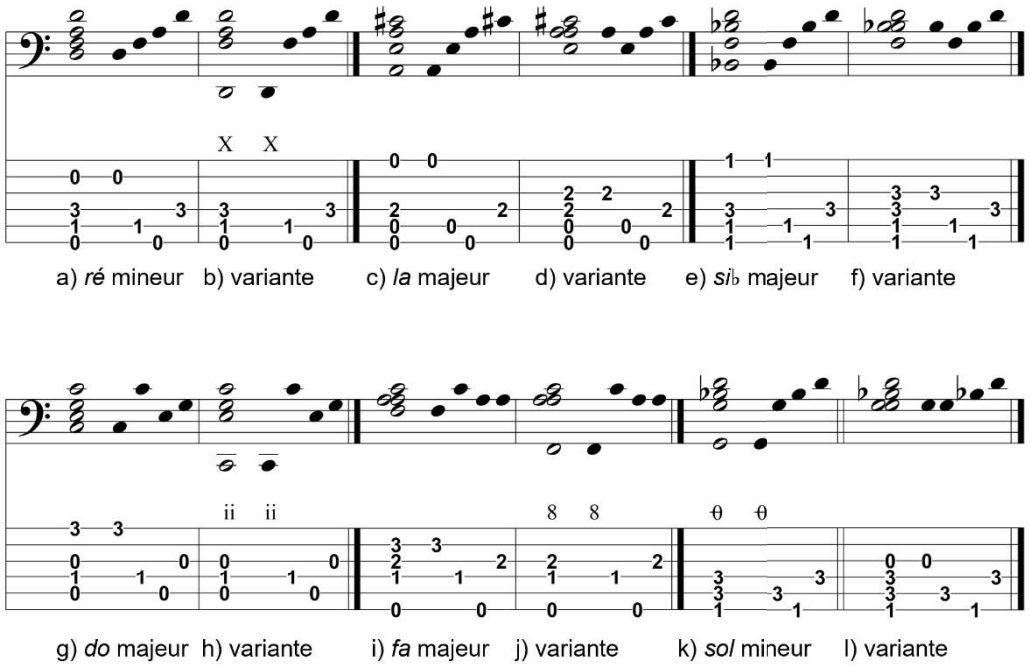


Figure 8.5

Nous avons signalé que ces positions standard semblent répondre avant tout à une question de confort de la main gauche où la position ergonomique est privilégiée par rapport au résultat sonore. Nous avons signalé également que la formule de main droite privilégie aussi un geste très efficace et idiomatique. Quand on sait que Kapsperger montre par ailleurs une utilisation très exigeante du chitarrone, il est légitime de se demander pourquoi certains passages arpégés semblent privilégier autant une réalisation la plus facile possible, aussi bien pour la main droite que pour la main gauche malgré les problèmes que cela peut créer au niveau de la conduite des voix. Ce confort maximal suggère que l'auteur est en train de chercher d'une façon très intense quelque chose d'autre, qui à ses yeux est plus important qu'une conduite polyphonique stricte. Dans ces cas précis, le goût pour l'irrégularité semble une réponse insuffisante.

Un tel souci de l'efficacité du geste peut être justifié de deux façons, paradoxalement aux antipodes : soit c'est le fait d'un luthiste amateur qui ne connaît que quelques positions basiques au luth (cette option est ici bien évidemment écartée) ou, bien au contraire, c'est un

professionnel très éclairé qui veut repousser les barrières de la virtuosité jusque dans ses derniers retranchements. Connaissant la réputation de Kapsperger en tant que théorbiste, ces choix ne peuvent être motivés que par cette dernière option : atteindre les limites de la virtuosité. La combinaison des positions d'accords stéréotypées à la main gauche, avec un seul patron d'arpège à la main droite, permet au musicien d'atteindre une très grande vitesse. Au contraire, les changements constants des doigtés ralentiraient inévitablement l'exécution et deviendraient plus un fardeau qu'une aide.

Il y a un autre point à considérer : à partir d'une certaine vitesse, lorsque le rythme harmonique des accords est à la noire, le contour exact de l'arpège n'a plus aucune importance pour le rendu sonore. En effet, si une zone d'arpège est effectuée à grande vitesse, on perçoit surtout une *texture arpégée* où l'effet virtuose prend le dessus, mais le dessin précis de l'arpège devient difficilement reconnaissable à l'écoute. Prenons un cas concret. Dans l'enregistrement effectué par Rolf Lislevand de la 'Toccata prima' du quatrième livre pour chitarrone[86], le contour de l'arpège et les positions employées aux mesures 118-121 (figure 8.14) passent au deuxième plan : en raison de la vitesse d'exécution, il est très difficile de reconnaître un profil spécifique d'arpège. En revanche, ce qui impacte l'audition par-dessus tout est cette texture arpégée qui, grâce à la virtuosité de l'interprète, évoque une sorte d'orage dramatique.

Voici donc une autre raison susceptible d'expliquer l'engouement des contemporains envers la formule d'arpège de Kapsperger : elle permet de développer un aspect virtuose de l'instrument. Cela faisait partie des expérimentations dans la musique instrumentale au 17e siècle. Rebecca Cypess observe que certains compositeurs comme Dario Castello et Biagio Marini semblent associer le *stile moderno* - entre autres aspects - à « l'agilité physique requise pour jouer les passages rapides »[87]. De là aussi l'importance qu'a pu avoir la préface du *Tedesco* aux yeux de ses contemporains. Étant donné que la vitesse d'exécution brouille à l'écoute le contour de l'arpège, les instructions de *l'avertimenti* dévoilent la manière personnelle dont Kapsperger pouvait obtenir de telles textures.

8.3.3 Couleurs harmoniques

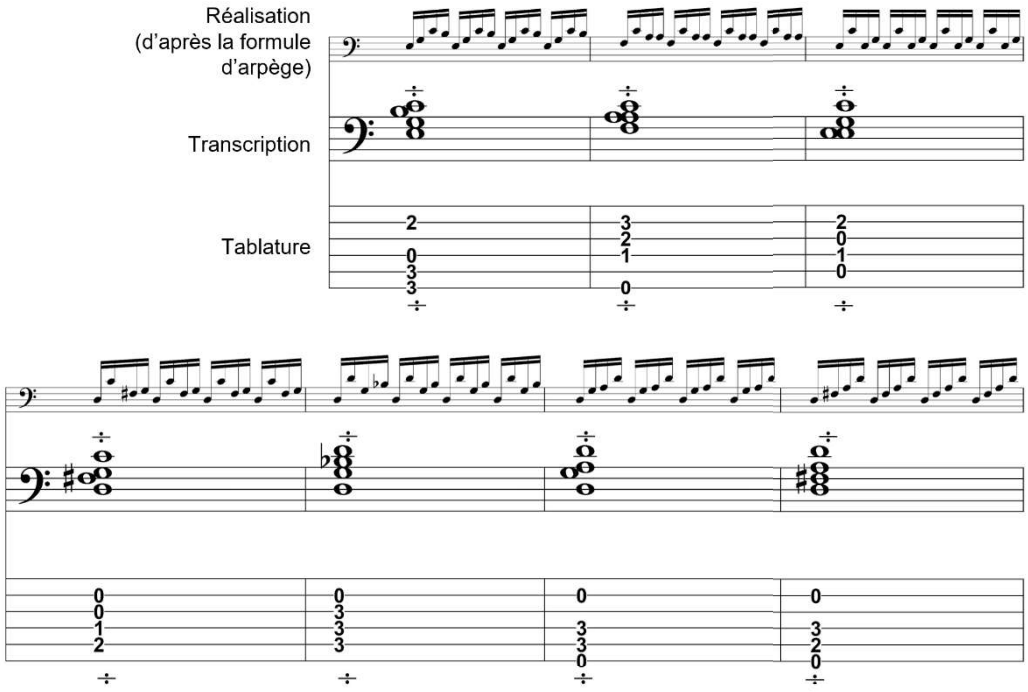
Les partitas basées sur la technique d'arpèges[88] doivent respecter, en tant que variations, la structure de leur thème respectif. En revanche, la 'Toccata Seconda Arpeggiata' est libre de toute contrainte formelle préétablie, ce qui permet au compositeur une recherche des sonorités plus approfondie. Dans cette toccata il n'y plus de thème mélodique, de motif rythmique ou de rythme harmonique à respecter. Cette liberté permet à Kapsperger d'être

[86] *Toccata prima* [05:48] dans R. Lislevand, *J. H. Kapsberger, Libro quarto*, *op. cit.* Pour l'extrait mentionné : [04:48-04:59].

[87] « […] *both* [Castello et Marini] *seem to associate the modern style with virtuosity – the physical agility required for quick passagework, double- and triple-stops,* scordatura*, and another novel techniques* – […] » Rebecca Cypess, « "Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century », *The Journal of Musicology*, 2010, vol. 27, nº 2, p. 183.

[88] Voir par exemple la partita 'Partita 6a [Aria di Fiorenza]' et la 'Partita 5a [Romanesca]' du premier livre.

beaucoup plus audacieux dans les positions d'accords, en mélangeant les notes aigües dans le haut du manche avec les notes plus graves des cordes à vide, de jouer avec les dissonances et les résolutions inattendues, en somme, de tirer pleinement profit des possibilités de l'arpège sur un instrument avec les cordes avalées. Le thème de cette toccata est l'arpège à l'état pur, détaché de sa fonction de remplissage d'un cadre externe ; le fil conducteur n'est autre que le changement des couleurs produit par les enchaînements harmoniques. Tandis que les partitas renvoient inexorablement au thème dont elles sont issues, les changements de couleurs de la deuxième toccata ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, dans un jeu presque pictural où les couleurs réussissent à se soustraire à la représentation des formes (figure 8.6).



G.G. Kapsperger, '[Toccata] Sda Arpeggiata', mes. 6-12 (*Chitarrone 1*, p. 7)

Figure 8.6

Nous avons signalé que dans certains contextes, le contour de l'arpège sera difficilement perceptible à l'écoute ; c'est notamment le cas lorsque le rythme harmonique est plus rapide. En revanche, dans la 'Toccata Seconda Arpeggiata' le rythme harmonique est à la ronde et la réitération de l'arpège laisse transparaître clairement le contour « désordonnée » de l'arpège malgré la vitesse d'exécution. Néanmoins, bien que Kapsperger ne soit pas intéressé par le maintien d'une conduite des voix stricte tout au long de cette pièce et que le résultat désordonné semble parfois expressément recherché, il soigne tout de même une pensée polyphonique à l'intérieur des passages entiers[89].

[89] Par exemple, mes. 1-5 ou mes. 37-41.

L'exploration de couleurs harmoniques révèle une écriture instrumentale qui n'est pas sans rappeler celle plus tardive de l'*alfabeto dissonante*[90] à la guitare. La disposition des frettes permet d'explorer le manche avec de nouvelles positions de la main gauche, où le mélange des cordes à vide et des cordes appuyées crée de nouveaux rapports d'intervalles. Ce type d'exploration prend comme point de départ la position physique de la main gauche. Comme l'observe Russell, ces dissonances ne sont pas le résultat de la conduite de voix entre les accords, mais constituent plutôt une « propriété autonome » liée au contour spécifique du doigté employé[91].

Kapsperger semble s'adonner à ce type d'explorations dans ses pièces pour théorbe. Outre certains accords de la 'Toccata seconda arpeggiata'[92], l'on trouve tout au long des publications du *Tedesco* l'enchaînement des positions montré à la figure 8.7a. Le premier accord (*si-ré-fa#-sol*) correspond au chiffrage 6/[#]5/3 et précède le plus souvent l'accord de *do* majeur. Cependant, ce chiffrage ne relève pas d'une pensée harmonique *a priori,* mais est plutôt le résultat *a posteriori* d'une exploration sonore des positions de la main gauche au théorbe. Il est à signaler que l'accord 6/5/3 n'est pas très habituel au début du 17e siècle ; observons aussi qu'on retrouve cette harmonie dans les pièces pour chitarrone de Kapsperger mais pas dans celles pour luth. Plus significatif encore, mis à part dans la 'Toccata seconda arpeggiata', cet accord est rarement transposé lorsque des passages similaires arrivent dans d'autres tonalités ; on le trouve surtout sous la forme montrée dans la figure 8.7a. L'accord en question est visiblement associé à la position spécifique de la main gauche dont il est issu.

D'autres éléments semblent confirmer cette idée. Dans le thème de l''Aria di Fiorenza' (mes. 2-3), Kapsperger utilise l'accord de *si* mineur (figure 8.7c). Dans la sixième variation en *arpeggiata* du même thème, c'est la version 6/5/3 qui est employée. On retrouve un thème

---

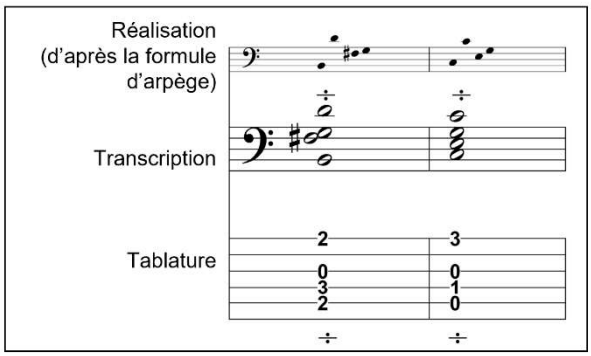
[90] Nous avons discuté *l'alfabeto* standard au chapitre 6.1. L'*alfabeto dissonante* concerne des nouvelles positions de main gauche qui produisent des accords autres que les accords parfaits majeur et mineur. Nous reprenons l'appellation donnée par Giovanni Paolo Foscarini, *I quatro Libri della chitarra spagnola nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici & passeggiate, con una nuova inventione di passacalli spagnoli variati ciacone, follie, zarabande, arie diverse toccate musicali, balletti, correnti volte, gagliarde, alemande con alcune sonate picicate al modo dl leuto con le sue regole per imparare à sonarle facilissimamente. Autore l'Academico Caliginoso detto il furioso. Novamente composto e datto in luce*, s.l., s.d [ca. 1632]. Cependant, plusieurs auteurs proposent leurs propres variantes sous différentes appellations tels que *alfabeto falso*, *lettere tagliate, lettere false, alfabeto straordinario*. Pour un aperçu de ces *alfabetos* altérés, voir Craig H. Russel, « Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar » dans Victor Coelho (ed.), *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2003, p. 155-156. À différence de *l'alfabeto* traditionnel qui - avec de légères variantes - constitue un standard de notation, la notation d'accords dissonants ne fait pas l'objet d'un consensus. Les positions d'accords dissonants à la guitare répondent donc aux recherches individuelles d'un compositeur donné.

[91] « *What is particularly striking is that the harmonic dissonance is not something that arises from careful voice leading, but is instead an autonomous property of these chord shapes.* » C.H. Russel, « Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar », art cit, p. 155-156.

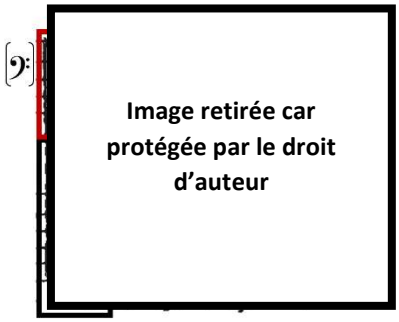
[92] Plusieurs accords de cette toccata contiennent une dissonance de seconde mineure à l'intérieur de l'arpège (cf. figure 8.6, mes. 6). La mesure 44 est particulièrement étonnante, car on y trouve un accord de *la* qui contient à la fois la tierce mineure *do* et la tierce majeure *do#*. Gilbert considère qu'il s'agit d'une coquille et modifie cette mesure dans sa transcription. Cependant, Louw remarque que la réalisation de l'arpège d'après la formule de Kapsperger produit un passage qui pourrait bien être intentionnellement chromatique. Kenneth Gilbert, « Introduction » dans Kenneth Gilbert (ed.), *Intavolatura di chitarrone : libro primo (Venzia 1604) traslitterato per tastiera*, Seconda edizione., Bologna, UT Orpheus, 2001, p. XVII ; Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 276.

et variation de ce même air dans le manuscrit *Modena B,* où les accords de *si* mineur sont remplacés systématiquement par la version 6/5/3 (figure 8.7, d-f). Il est possible que cet accord enrichi n'ait pas eu - aux yeux de Kapsperger et du compilateur de *Modena B* - la même signification harmonique que pour un musicien de nos jours, mais qu'il ait été utilisé plutôt comme une variante « colorée » et plus expressive de l'accord de *si* mineur (cf. figure 8.7c et 8.7d)[93].

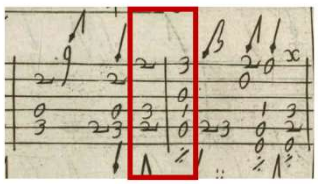
Dans la septième toccata du quatrième livre de Kapsperger, la partie de basse continue qui accompagne la tablature ne comporte pas de chiffrage pour cet accord (encadré rouge de la figure 8.7b). Il est vrai que beaucoup d'accords ne sont pas exhaustivement chiffrés ;



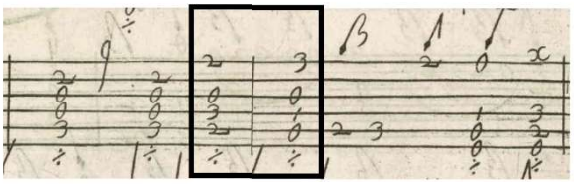
a) Modèle



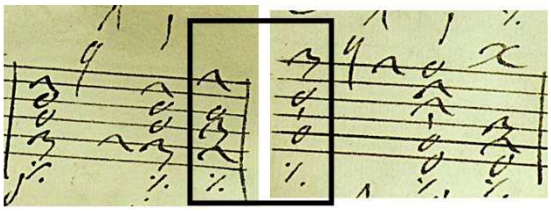
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 6-9 (*Chitarrone 4,* p. 17)



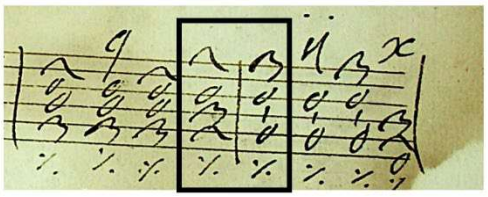
c) G.G. Kapsperger, 'Aria di Fiorenza', mes. 2-3 (*Chitarrone 1,* p. 20)



d) G.G. Kapsperger, '[Partita] 6a [Aria di Fiorenza]', mes. 2-3 (*Chitarrone 1,* p. 25)



e) 'Aria di Fiorenze', mes. 2-3 (*Modena B,* f. 21v [facsm. ed. : p. 42])



f) '[Partita] 2 [Aria di Fiorenze]', mes. 2-3 (*Modena B,* f. 22r [Facsm. ed. : p. 43])

Figure 8.7

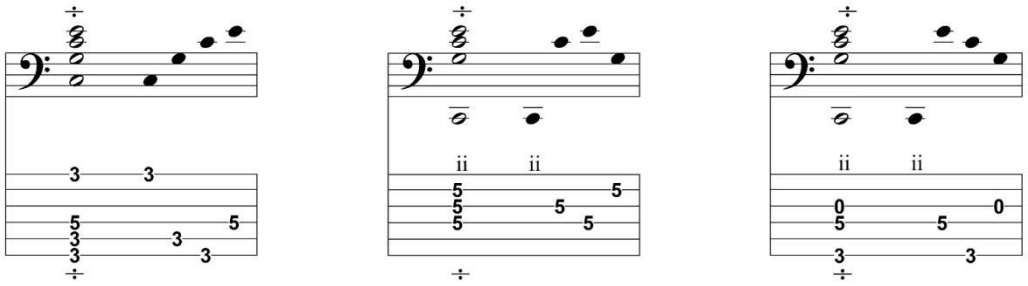
[93] L'accord *si* 6/#5/3 peut aussi être interprété comme une variante de l'accord de sixte (*si*6). Dans ce cas, le *fa*# est considéré comme une note de passage. Cf. N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 166. Cette interprétation peut être appuyé par la 'Partita 9a [Aria di Fiorenza]', où les accords de *si* 6/#5/3 sont remplacés par des accords *si*6. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Venise, 1604, p. 28.

cependant, dans ce cas précis, l'absence de chiffrage pourrait bien signifier l'état fondamental de l'accord, mais dont la réalisation est enrichie dans la tablature.

8.3.4 Profil mélodique

L'ordre des doigts de la main droite (p, i m i) décrit dans les préfaces pour chitarrone a été suffisamment commenté. Il est nécessaire toutefois de souligner l'interdépendance entre la formule de l'arpège et la position spécifique de l'accord : si la formule d'arpège concerne la main droite, la position de l'accord sur le manche concerne la main gauche. Par position d'accord nous entendons non seulement les doigts effectivement employés par la main gauche, mais également les cordes à vide choisies. En d'autres termes, la position est comprise ici comme l'information visuelle *statique* d'un accord donné par la tablature, lequel sera mis en mouvement par la main droite, d'après la formule expliquée dans la préface de Kapsperger.

L'ordre de hauteurs est le résultat de l'interaction entre de ces deux éléments : la position choisie pour la main gauche et la formule d'arpège. En effet, les notes d'un même accord peuvent être rendues à travers différentes positions à la main gauche, ce qui donnera des arpèges très différents. Cette interdépendance est trop souvent négligée dans la littérature académique. La figure 8.8 montre trois exemples pour l'accord de *do* majeur. Pour chaque exemple, l'accord noté verticalement montre des hauteurs identiques[94] ; cependant, la position choisie dans la tablature change considérablement l'ordre des notes. Signalons que la position employée dans la figure 8.8c est moins intuitive et son exécution moins confortable que dans l'exemple de la figure 8.8a. Le choix d'utiliser une position peu intuitive suggère que Kapsperger est intéressé ici par quelque chose d'autre, vraisemblablement souligner mélodiquement une note spécifique de l'arpège.



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 27 (*Chitarrone 1,* p. 8)

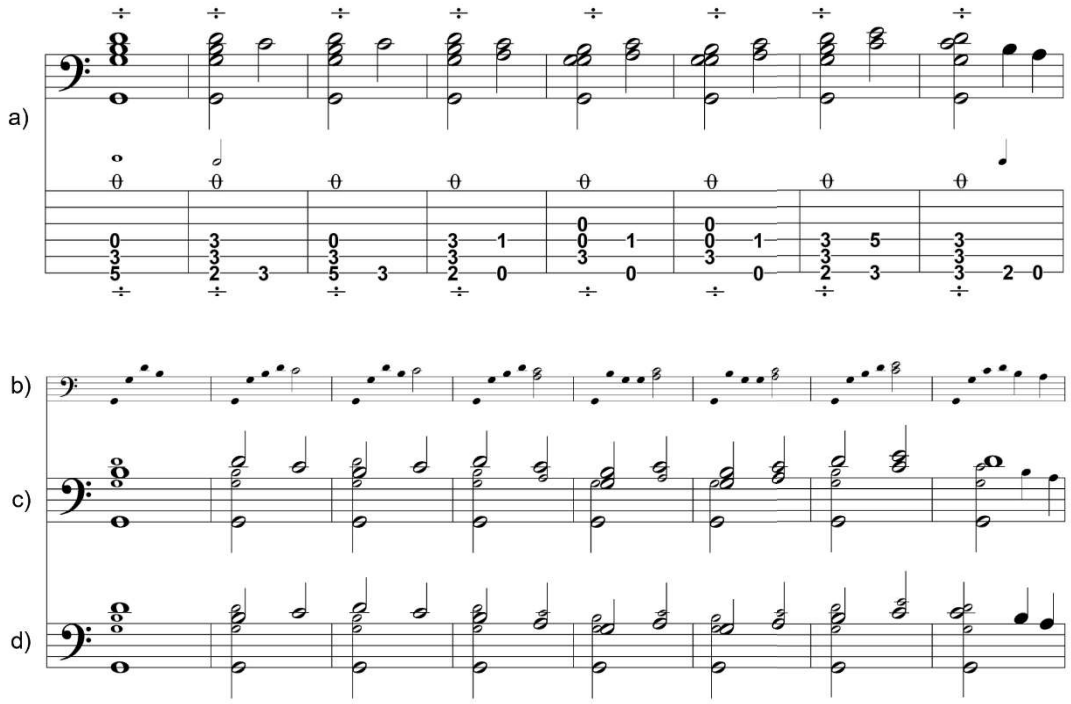
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 38 (*Chitarrone 1,* p. 12)

c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 14 (*Chitarrone 1,* p. 12)

Figure 8.8

[94] La basse du premier exemple n'est pas à la même octave que les autres exemples, mais cette différence n'a aucune incidence sur l'ordre des notes.

Le potentiel mélodique de l'arpège est davantage manifeste dans le début de la cinquième toccata du premier livre. Pendant les neuf premières mesures, l'accord de *sol* majeur est présenté dans des positions différentes, dont certaines produisent exactement les mêmes notes (figure 8.9a). Pour Coelho, ce début serait une sorte de prélude permettant d'établir le mode et vérifier l'accord, tout en créant une ambiance sonore hors rythme contrastant avec les passages imitatifs qui arrivent par la suite[95]. Néanmoins, nous voudrions proposer ici une autre lecture de cet extrait. Les notes de passages entre chaque accord semblent plutôt témoigner d'une conduite mélodique des voix de ce qui serait un passage très *chantant* et non pas une ambiance hors tempo du même accord.



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 1-8
(*Chitarrone 1*, p. 12)
b) Réalisation des accords (d'après la formule d'arpège)
c) Interprétation mélodique 1 : p i m **i**
d) Interprétation mélodique 2 : p i **m** i

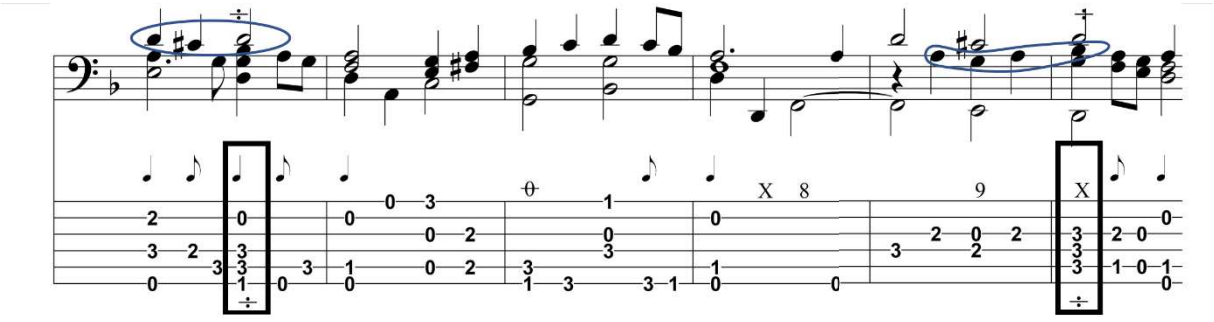
Figure 8.9

Si telle est la recherche de Kapsperger pour cette toccata, cela voudrait dire que chaque changement de position cherche à mettre en valeur une note différente à travers la formule de main droite. Il faudrait donc comprendre quelle est la note soulignée par la formule de main droite. Hors contexte, on aurait pu supposer que la note la plus aigüe de l'arpège corresponde systématiquement à la note mélodique. Néanmoins, étant donné que les positions différentes produisent des notes identiques, cela ne ferait pas de sens pour l'extrait en question. Le fait que le changement des positions n'altère pas les notes résultantes suggère une approche liée à la technique de jeu mais invisible dans la transcription. Nous pouvons

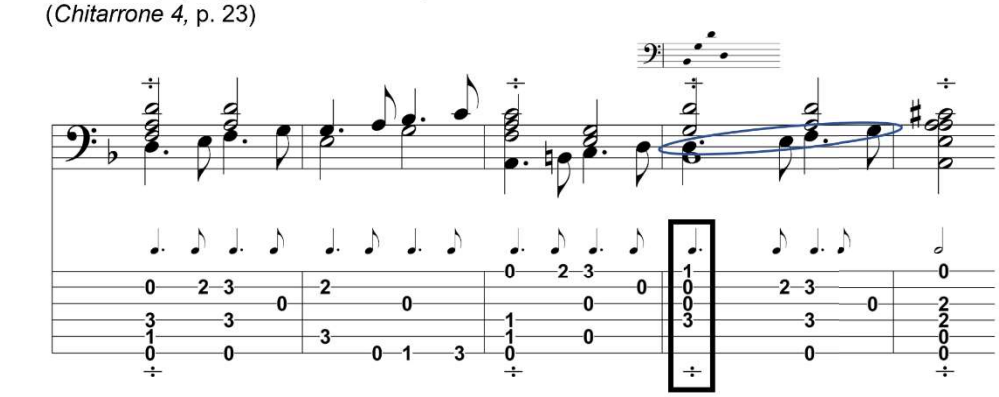
[95] V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 145 ; V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit, p. 347-348.

envisager soit que la dernière note de l'arpège correspond à la note mélodique à souligner (figure 8.9c), soit que le doigt majeur donne le profil mélodique[96] (figure 8.9d). Ces interprétations pourraient sembler trop abstraites sur le papier, mais sont en réalité très naturelles lorsqu'elles sont jouées sur l'instrument. Pour un exemple sonore, le lecteur pourra se référer à l'enregistrement de Paul O'Dette[97], proche du modèle de la figure 8.9d.

Dans la 'Canzone Prima' du quatrième livre de chitarrone, deux cas méritent notre attention. Aux mesures 16 et 21 on découvre deux fois le même accord de *ré* 6/4 (encadrés de la figure 8.10a). Tout comme dans la 'Toccata 5a', les notes sont identiques, mais les positions de main gauche sont différentes ; les positions sont probablement choisies en fonction du profil mélodique souhaité (encerclés de la figure 8.10a). Plus loin dans la même pièce, se trouve un passage en entrées successives typiques de la canzona. La position de l'accord de *si*♭ à la mesure 34 permet de souligner très facilement la nouvelle entrée en imitation, à condition de suivre la formule d'arpège décrite dans la préface. En effet, de cette manière la note à souligner correspond à la dernière note de l'arpège, ce qui est très facile de mettre en valeur (figure 8.10b). Avec un autre ordre des doigtés, faire ressortir la nouvelle voix serait beaucoup moins aisé.



a) G.G. Kapsperger, 'Canzone Pma', mes. 16-21
(*Chitarrone 4,* p. 23)



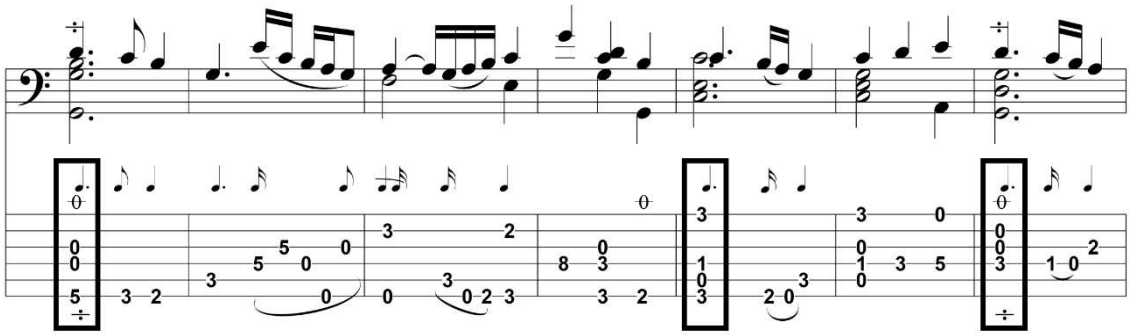
b) G.G. Kapsperger, 'Canzone Pma', mes. 33-35
(*Chitarrone 4,* p. 24)

Figure 8.10

[96] Cette possibilité peut s'appuyer sur le fait que dans la pratique du luth héritée de la Renaissance, le majeur a une articulation plus importante que l'index. Même avec les changements de technique opérés au passage de siècle, l'alternance majeur-index sous-entend toujours à cette époque l'utilisation du majeur pour les temps forts.

[97] *Toccata 5a,* [0:00-0:22] dans Paul O'Dette, *J. H. Kapsberger, Lute Works « Il Tedesco della Tiorba »*, CD, harmonia mundi, HMG 507020, 2008.

Examinons pour finir une *corrente* attribué à Kapsperger dans le manuscrit *Modena B* (figure 8.11). Hors contexte, pour l'accord de *sol* majeur à la mesure 5, il aurait été bien plus commode d'utiliser une des positions les plus courantes au chitarrone. Ici encore, le choix des positions moins idiomatiques à la main gauche suggère une stratégie mélodique. Visiblement, l'auteur (ou le compilateur)[98] de cette pièce trouve très facile de souligner la corde qui se trouve au plus bas de l'instrument, laquelle est jouée avec le majeur de la main droite mais ne correspond pas nécessairement à la note la plus aigüe[99]. Cette stratégie est particulièrement évidente pour les accords entourés dans la figure 8.11.



'[Corrente] 2 HK', mes. 5-11
(*Modena B*, f. 10r [Facsm. ed. : p. 19])

Figure 8.11

Comme Kitsos a déjà observé, l'interprète peut changer les dynamiques des notes à l'intérieur de l'accord selon ses besoins[100] ; toutefois, le changement des positions à la main gauche peut s'avérer parfois plus efficace. En effet, dans une pièce telle que la cinquième toccata du premier livre de Kapsperger (figure 8.9), l'utilisation systématique des positions standard[101] exigerait un contrôle et une adaptation constante de la main droite, mettant en valeur ici telle note, là-bas telle autre. Or, on constate plutôt que la main gauche joue un rôle très actif au service du profil mélodique, simplifiant considérablement celui de la main droite. Le choix des positions de main gauche aura un impact très important dans le résultat sonore. Insistons sur le fait que l'utilisation d'une formule unique d'arpège ne veut pas dire que l'ordre des

[98] Bien que cette pièce soit attribuée à Kapsperger, il n'est pas à écarter que des adaptations aient été effectuées par le compilateur, comme il était courant dans les manuscrits d'époque. Au sujet des modifications dans les sources manuscrites, voir V. Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation », art cit.

[99] Étant donné que la voix mélodique se trouve sur la corde inférieure de l'instrument, on pourrait croire que le théorbiste de *Modena B* ne suit pas ici les formules de Kapsperger, mais les instructions de Piccinini au sujet des *correnti* (pour rappel, Piccinini précise que pour les pièces rapides il faut faire les accords d'un seul coup, comme pour le luth. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6. Cependant, le choix des positions avec des cordes non conjointes dans *Modena B* suggère plutôt une formule similaire (voire identique) à celle décrite par Kapsperger (cf. par exemple le premier accord de la figure 8.11). D'ailleurs, Pavan a observé que les techniques employées dans ce manuscrit sont, de manière générale, plus proches de celles du *Tedesco* que celles de Piccinini. Franco Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender : nuove acquisizioni », *Recercare*, 2020, XXXII, n° 1-2, p. 57-58.

[100] Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, p. 143.

[101] La notion de position standard a été développé au chapitre 6.1 et 6.2.

hauteurs sera toujours le même ni que la note à souligner mélodiquement sera systématiquement la note la plus aigüe de l'accord.

Le potentiel mélodique de l'arpège est lié à tout un ensemble d'éléments tels que la phrase mélodique, la position de la main gauche choisie, la formule de la main droite et la technique personnelle du théorbiste. De la même manière qu'il serait insensé de vouloir établir une norme absolue d'interprétation à partir des formules historiques, il faut également remarquer que la « correction » systématique des arpèges dans le but de produire une réalisation vers les aigus n'est pas toujours la solution la plus adaptée. Cette « correction » risque même de dénaturer certains passages, comme dans les exemples que nous avons signalés ci-dessus.

La difficulté à traiter l'aspect mélodique de la formule de Kapsperger réside dans le fait qu'il est lié à la pratique individuelle du musicien. L'approche est susceptible de varier d'un interprète à l'autre et fait partie justement du domaine du « non écrit ». Cependant, l'étude des positions employées dans les tablatures permet de déceler des stratégies implicites dans les sources. Pour des raisons de clarté, nous avons présenté deux stratégies de manière très scolaire : pendant un long passage, la main droite souligne systématiquement soit la dernière note de l'arpège (figure 8.10), soit la note effectuée par le majeur (figure 8.11). Toutefois, ces stratégies sont circonscrites à des passages précis mais ne supportent pas une mise en application rigoureuse tout au long d'une pièce et, très souvent, plusieurs interprétations sont envisageables (figure 8.9). Les positions de main gauche employées par Kapsperger reflètent non pas des procédés méthodiques mais tout simplement des tendances locales. Si ces stratégies n'ont rien de systématique, nous pouvons tout de même souligner que les profils mélodiques cachés dans une écriture verticale peuvent faire surface grâce aux formules d'arpège décrites dans les préfaces.

8.3.5 Variantes historiques, variantes contemporaines

La recherche de nouvelles variantes pour les arpèges est une pratique attestée à l'époque et reflète certainement un intérêt généralisé envers cette nouvelle technique développée au chitarrone. Cependant, nous devons insister sur le fait que le rétablissement de l'ordre de hauteurs n'était pas au cœur des préoccupations, ainsi qu'en témoignent les différentes variantes d'arpèges que l'on peut trouver dans les sources d'époque[102]. Bien entendu, l'exploration de nouvelles formules d'arpèges est tout aussi légitime de nos jours ; toutefois, si ces explorations se limitent au seul rétablissement d'un ordre de hauteurs, du grave vers les aigus, on risque de passer à côté de tout un univers de variantes possibles.

Il n'est pas à écarter une adaptation de l'arpège à la technique individuelle de l'interprète. Nous avons vu comment la formule de Kapsperger peut être utilisée de manière différente selon le contexte, pour favoriser par exemple la virtuosité. Dans ce cas, si le but recherché est une texture sonore (au-delà d'un contour spécifique, lequel risque de toute façon d'être inidentifiable à partir d'une certaine vitesse), il est tout à fait normal que l'interprète choisisse

[102] Cf. chapitre 8.6.

la formule qui est la plus efficace *pour lui* afin d'atteindre l'effet souhaité. Ces réflexions nous mènent à la notion de *high-level intentions* développée par Randall Dipert. Pour Dipert, les intentions du compositeur peuvent se classifier en trois niveaux : le premier niveau (*low-level* intentions), concerne la manière d'émettre le son (l'instrument destinataire, les doigtés employés) ; le deuxième (*middle-level intentions*) concerne le type de son attendu (le timbre, le tempérament, entre autres) ; enfin, le troisième niveau (*high-level intentions*) concerne l'effet que l'on veut produire chez l'auditeur[103]. Malheureusement – dit Dipert – lorsqu'on aborde les musiques du passé, les instructions les plus abondantes concernent surtout les *low-level intentions*[104]. Lorsqu'il s'agit d'atteindre une grande vitesse, la formule du chitarrone montre un patron de doigté très efficace pour Kapsperger, mais pas nécessairement le plus efficace pour l'univers des interprètes qui voudraient jouer ses œuvres.

Il ne faut pas se méprendre sur nos propos. Nous ne suggérons pas qu'il faut mésestimer les doigtés historiques. Bien au contraire, nous suivons Darbellay lorsqu'il signale le besoin de connaître les doigtés d'époque :

> Il convient ici de souligner l'importance de connaître - et non seulement au plan théorique - ce système de doigté [celui du clavier] : le résultat sonore et musical dépend étroitement des moyens techniques employés.[105]

Darbellay nuance ensuite ses propos, en rappelant que les méthodes pour clavier, comme celle de Girolamo Diruta[106] ne montrent que des éléments de base, tandis que les virtuoses comme Frescobaldi sont des innovateurs[107]. Sur cet aspect, la situation au théorbe est différente. Darbellay signale que tout ce qu'on sait sur les doigtés au clavier en Italie est issu du témoignage de Diruta[108]. Chez Kapsperger et Piccinini, les doigtés d'arpèges sont donnés par les auteurs eux-mêmes, qui sont d'ailleurs deux des plus importants théorbistes de leur temps. Même si la technique de Kapsperger est devenue un standard du théorbe, les préfaces contiennent surtout des instructions pour l'interprétation de son œuvre. C'est pourquoi on peut affirmer que les *avertimenti* du *Tedesco* sont intimement liées aux innovations qu'il propose. Outre les préfaces, l'étude des positions et des doigtés montrés par les tablatures peut nous en apprendre davantage sur l'approche du théorbe au 17e siècle. Dans ce sens, plus que la notation mensurale, les tablatures constituent une source précieuse d'informations que l'interprète contemporain ne doit pas minimiser.

Néanmoins, il faut rappeler que les interprètes d'époque n'hésitaient pas à faire des adaptations, comme le montrent les versions manuscrites des œuvres imprimées. Nous avons

---

[103] Randall R. Dipert, « The Composer's Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance », *The Musical Quarterly*, 1980, vol. 66, n° 2, p. 205-218 ; voir aussi Peter Kivy, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 2002, p. 224-250.

[104] R.R. Dipert, « The Composer's Intentions », art cit, p. 209.

[105] Etienne Darbellay (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Il primo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo, 1615-1637*, Urtext., Milan, Suvini Zerboni, 1977, p. XV.

[106] Girolamo Diruta, *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & Istromenti da penna*, [Giacomo Vincenti, 1593], Venise, Alessandro Vincenti, 1625.

[107] E. Darbellay (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Il primo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo, 1615-1637*, *op. cit.*, p. XV.

[108] *Ibid.*

observé par exemple comment le copiste de *Warminster* n'hésite pas à changer les positions de main gauche de la quatrième toccata du premier livre de Kapsperger (cf. annexes 20d et 20e). Dans la version de ce manuscrit, on ne recopie donc pas la stratégie suivie par Kapsperger mais plutôt la mélodie résultante, en adaptant les moyens à la technique du destinataire. À noter que les modifications pouvaient être plus ou moins importantes et ne concernent pas seulement les sources à usage des amateurs, mais également des manuscrits professionnels tels que *Modena B* et *Paris 30*[109].

De nos jours, il n'est pas rare que l'intervention de l'interprète se limite au domaine du non-écrit. Prenons un exemple concret. Les formules d'arpège sont expliquées dans la préface mais la réalisation exacte n'est pas indiquée dans les œuvres[110] ; en revanche, les positions de main gauche sont montrées explicitement. La tablature, en tant que support écrit, peut être perçue comme un texte d'autorité[111] qui montrerait dans une certaine mesure les intentions de l'auteur. Dans ce sens, aujourd'hui il est plus courant de modifier la formule d'arpège de la main droite mais pas les positions de la main gauche montrées par la tablature ; ces dernières sont donc souvent écartées du champ d'action de l'interprète. Pourtant, les choix des positions peuvent témoigner tout simplement des techniques individuelles, ce qui est particulièrement évident lorsqu'on compare les positions pour l'accord de *fa* majeur chez Castaldi et chez Kapsperger[112].

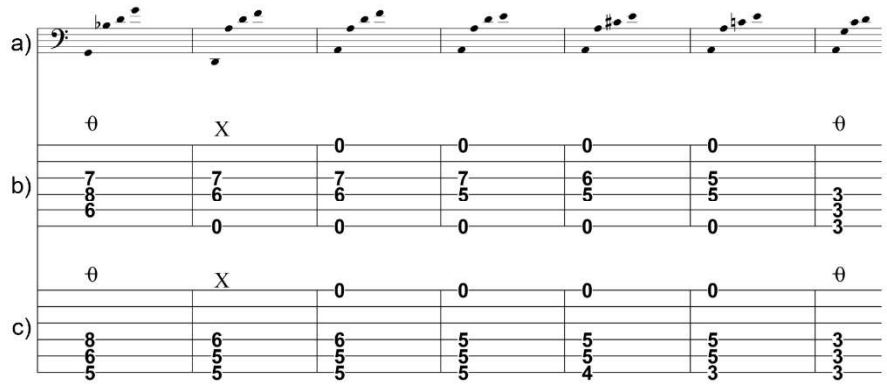
Nous avons suggéré que pour l'auteur[113] de la 'Corrente 2 HK' (figure 8.11), il est particulièrement facile de souligner mélodiquement la corde qui se trouve dans l'extrême inférieur de l'instrument, ce qui l'amène à chercher des positions adaptées à son jeu. Les positions de main gauche utilisées dans cette *corrente* révèleraient donc les positions les plus efficaces pour ce théorbiste en particulier, lui permettant de mettre en valeur un profil mélodique précis. Dans ce cas, les positions écrites correspondraient au premier niveau (*low-level intentions*) décrit par Dipert. Une fois que ce principe est compris, la possibilité de modifier les positions d'accords de main gauche, en trouvant la version la plus efficace adaptée à la technique personnelle du théorbiste désirant de jouer cette pièce n'est pas à écarter. Il ne faut pas oublier que pour obtenir un même résultat, la stratégie la plus adaptée peut varier d'un interprète à un autre.

Ces remarques sont tout aussi applicables à la 'Toccata Seconda Arpeggiata'. Selon notre jugement, l'effet sonore très particulier produit par le « désordre » de hauteurs fait intrinsèquement partie de la beauté de cette toccata. Néanmoins, si un interprète éprouvait le désir de jouer les arpèges de cette toccata systématiquement vers les aigus – malgré tous nos arguments exposés dans le présent chapitre – il faudrait considérer dans ce cas la possibilité de modifier non pas la formule de main droite, mais surtout les positions de main

[109] V. Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation », art cit.
[110] Nous avons déjà vu au chapitre 8.1 comment les instructions de la préface peuvent être tout simplement rejetées aujourd'hui.
[111] Comme il a été mentionné (cf. note 11), on reprend ici les notions *d'Autonomie* et *Autorité* développés par V. Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation », art cit.
[112] Cf. chapitre 6.2.
[113] Ou pour le compilateur, dans l'éventualité d'une modification par rapport à la pièce originelle.

gauche. En effet, le rétablissement d'un ordre de hauteurs par le seul biais de la main droite parait inutilement pénible à certains endroits, au prix d'un ralentissement très important.

Les conseils contemporains de changer constamment la formule de main droite permettent d'entrevoir un postulat implicite : seule la formule de l'arpège (main droite) serait l'apanage de l'interprète tandis que la position de l'accord (main gauche) ferait partie de l'ontologie de l'œuvre. Pourtant, si le but recherché par l'interprète est de produire des accords vers les aigus - renonçant donc à l'envoûtante irrégularité des arpèges de cette toccata - c'est justement le changement de positions à la main gauche la solution la plus efficace pour obtenir un tel résultat. Évidemment, ce choix implique également de renoncer aux couleurs données par le mélange des cordes à vide avec des cordes appuyés. Cependant, si l'interprète est prêt à sacrifier une exécution idiomatique, il donne probablement la priorité par-dessus tout à l'ordre de hauteurs. Dans ce cas, les positions de la figure 8.12c semblent plus adaptées à cet objectif-là.



G.G. Kapsperger, '[Toccata] Sda Arpeggiata', mes. 15-21 (*Chitarrone 1*, p. 7)
a) Arpège vers les aigus b) Positions d'origine c) Positions modifiées

Figure 8.12

L'intérêt croissant envers les compositions de Kapsperger se traduit de plus en plus par l'interprétation de ses œuvres sur d'autres instruments comme la harpe et le clavecin. Cela soulève des questions supplémentaires sur le geste instrumental propre à chaque instrument. Nous avons vu comment l'écriture pour chitarrone de Kapsperger est intimement liée aux caractéristiques très spécifiques de l'instrument. Si l'on veut jouer les pièces de chitarrone sur d'autres instruments, il faudrait se demander s'il est nécessaire ou pas d'adapter certains passages à l'instrument destinataire.

Pour les tablatures d'accompagnement[114], Dragosits est l'une des rares chercheuses à avoir abordé l'adaptation d'une écriture pour chitarrone vers une écriture pour clavier. Elle observe que transposer exactement à l'identique une réalisation pour théorbe a rarement de sens sur

[114] En ce qui concerne les œuvres pour luth de Kapsperger adaptées au clavier, l'éventuelle modification des densités est évoquée par Kenneth Gilbert (ed.), *Giovanni Girolamo Kapsperger : Intavolatura di Liuto, Libro Primo (Roma 1611) traslitterato per tastiera*, Terza edizione., Bologna, UT Orpheus, 2001, p. XX ; Tim Crawford, « Dis-intabulations », *Early Music*, 2002, vol. 30, n° 1, p. 137.

un clavier[115]. Le problème principal réside dans l'ambitus restreint du théorbe et l'abondance d'unissons. De ce fait, un certain nombre d'effets ne sonnent pas de la même façon et certains accords très remplis sur un théorbe, sonneront vides et maladroits sur un clavecin[116]. Lorsqu'il est question de jouer les œuvres solistes de Kapspserger, les éventuelles adaptations à considérer concernent non seulement les formules d'arpèges, mais aussi d'autres éléments analysés dans les chapitres précédents. Signalons quelques cas très précis :

Formules d'arpèges : Si l'on veut reproduire l'effet irrégulier des formules d'arpèges, doit-on jouer les notes résultantes telles que produites au théorbe ? ou plutôt chercher des gestes idiomatiques équivalents ? Prenant en compte le fait que les formules de Kapsperger favorisent la virtuosité au théorbe, la deuxième option est à considérer. La harpe triple est un instrument qui se prête particulièrement à ce type d'explorations, grâce aux doublures des cordes et à leur disposition sur l'instrument. Pour la 'Toccata seconda Arpeggiata', par exemple, la formule d'arpège du théorbe pourrait être remplacée par une formule plus adaptée à la harpe. Nous pouvons par exemple imaginer que les quatre notes de chaque arpège soient jouées en alternant successivement une note à la main gauche et une autre à la main droite[117]. De ce fait, on peut reconstituer non pas les *notes* produites par le théorbe mais le *principe* des formules : un patron d'exécution fixe qui permet une multitude de résultats différents selon les cordes choisies.

Longs arpèges descendants : Étant donné que les longs arpèges descendants se traduisent souvent au théorbe par un arpège au contour irrégulier, il est à se demander si l'on veut privilégier le modèle sous-jacent (l'arpège descendant) ou plutôt la sonorité typique de l'instrument (un arpège irrégulier). Dans certains cas, il est clair que l'irrégularité est expressément recherchée, comme dans le début du 'Préludio 11mo'[118]. Dans d'autres cas cependant, cette question reste ouverte.

Passages mélodiques à deux voix : Pour les passages à deux voix, la division en deux groupes de cordes permet une approche mélodique efficace au théorbe[119] mais la mélodie et la basse se trouveront trop rapprochés sur un instrument à clavier. Séparer d'une octave les passages à deux voix pourrait être une alternative plus efficace pour des instruments à l'ambitus plus grand[120].

Accords : De manière générale, les accords au théorbe se trouvent serrés dans le grave. En raison de l'approche par « positions », du manque du registre aigu et des cordes avalées, certaines notes qui ont clairement un rôle de remplissage peuvent dépasser la tessiture de la voix du dessus. Sur un clavier, un espacement du registre est à considérer, en octaviant vers

---

[115] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012, p. 453.

[116] *Ibid.*

[117] D'autres gestes sont également possibles. Nous remercions Vincent Kibildis pour les discussions à ce sujet.

[118] Cf. figures 9.17c et 9.18b.

[119] Cf. ci-dessus chapitre 5.2.

[120] En étudiant les *Passaggi diversi* de Kapsperger, Dragosits évoquait également la possibilité de s'en inspirer pour des formules mélodiques jouées à la main gauche au clavier, en faisant abstraction de la tessiture résultante au théorbe. A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 467.

les aigus la voix mélodique et en replaçant les voix de remplissage entre la mélodie et la basse, ainsi que le fait Kapsperger lorsqu'il écrit pour luth. Quant aux doublures d'unissons, *Pesaro b.10* est un exemple d'adaptation ou les unissons du chitarrone deviennent tout simplement des octaves au luth[121].

Renversements d'accords : Le résultat sonore des accords renversés du chitarrone n'est pas équivalent au résultat sonore produit sur un instrument à clavier. Une adaptation évidente consiste à replacer la basse fonctionnelle de manière à ce qu'elle sonne effectivement plus grave que le reste de l'accord. Sur la harpe, où les différences dynamiques sont davantage possibles que sur un clavecin, il existe aussi la possibilité de restituer l'effet sonore du théorbe, en jouant sur l'intensité et l'attaque de la basse fonctionnelle et celle de la note renversée.

Geste instrumental : Nous avons signalé l'importance accordée à l'effet du geste instrumental, parfois plus important que les notes produites. Devant certains passages[122], il faudrait se demander si un doigté idiomatique produisant un effet sonore similaire à celui du chitarrone serait plus pertinent que la restitution littérale des notes résultantes.

Ces exemples illustrent quelques-unes des adaptations possibles. Il n'aura pas échappé au lecteur que les cas mentionnés ci-dessus renvoient aux notions de *low, midlle and high level intentions*. Évidemment, pour chaque situation, le choix final revient à l'interprète professionnel, en tenant compte du résultat au chitarrone, de l'idée musicale sous-jacente, des caractéristiques sonores de l'instrument qu'il va utiliser et des paramètres qu'il veut mettre en valeur.

[121] Cf. chapitre 6.1.
[122] Comme les mesures 54-55 de la 'Toccata prima' du quatrième livre (cf. ci-dessus figure 5.31a).

8.4 Formule d'arpège : accords à plus de quatre notes

Dans la préface de 1604, les exemples d'arpèges se limitent aux accords à quatre notes. Kapsperger ne mentionne dans ses avertissements - ni n'utilise dans les œuvres contenues dans ce premier livre - les accords à plus de quatre notes. La préface du troisième livre (1626) présente quelques nouveautés, ainsi qu'un élargissement des cas de figures. En plus des formules à quatre sons, il contient des explications pour des accords beaucoup plus fournis, des formules pour des arpèges à trois sons mais aussi un arpège spécial proche des accords brisés[123]. Ces nouvelles explications, bien que toujours sommaires, révèlent une expérimentation élargie des possibilités de l'instrument. Pour les arpèges à plus de quatre sons, le pouce joue autant de notes que nécessaire au début, de sorte que les quatre dernières notes suivent à l'identique la formule d'arpèges à quatre sons. Ainsi, la formule « p-i-m-i » devient « …p-p-p-i-m-i » .

Le geste expliqué est clair. Cependant, toute une série de questions ne trouvent pas de réponses dans les exemples : s'agit-il d'arpèges avant le temps (en levée) ? sur le temps ? d'arpèges non-mesurés ? d'arpèges mesurés ?[124] Une question analogue peut être formulée sur la répétition de l'arpège. En effet, il est indiqué dans ses préfaces que les accords doivent être réitérés (« *reiterando il colpo quanto durerà il tempo soprascritto li* »[125]. Il paraît évident qu'une répétition de l'arpège concerne les accords à valeurs longues ; mais cette instruction ne précise pas à partir de quand une valeur est suffisamment longue pour inclure une réitération de l'arpège. La figure 8.13a montre la notation d'un accord arpégé, tandis que la figure 8.13b montre des interprétations possibles.

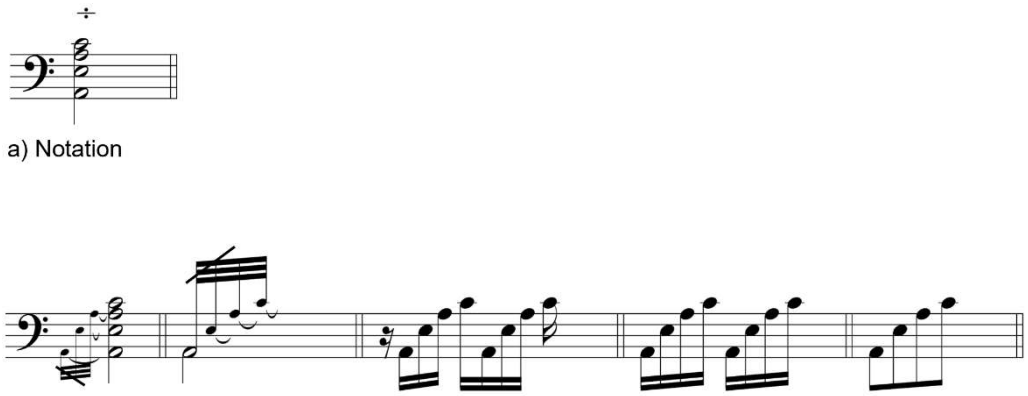


Figure 8.13

[123] Pour la formule d'arpège à trois notes et les accords sans signe d'arpège, voir ci-dessus les chapitres 8.5.1 et 8.5.2.

[124] Les incertitudes sur la manière exacte de réaliser les arpèges mènent à des questions similaires dans les œuvres pour clavier, cf. Luigi Ferdinando Tagliavini, « The Art of "Not Leaving the Instrument Empty": Comments on Early Italian Harpsichord Playing », *Early Music*, 1983, vol. 11, n° 3, p. 302. L'arpège au clavier et ses liens avec le chitarrone seront discutés au chapitre 9.

[125] G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 4.

Les œuvres du premier livre de chitarrone permettent une approche intuitive : lors des accords isolés, ces détails peuvent être laissés « à la volonté de celui qui joue » (*a beneplacito di chi suona*)[126] ; pour les pièces ou les passages en *arpeggiata*, la présence exclusive d'accords à quatre sons favorise intuitivement une réalisation où la basse est effectuée sur le temps et les trois autres notes seraient des subdivisions en valeurs rythmiques. Cela permet d'ailleurs une réitération de l'arpège de manière très claire. Cette interprétation est effectuée naturellement et correspond à la réalisation rythmique qui fait consensus dans les interprétations contemporaines de la 'Toccata seconda arpeggiata' (1604)[127].

La subdivision rythmique pour les passages en *arpeggiata* semble également confirmée par les œuvres de Piccinini, qui utilise l'abréviation « 4 » pour la diviser un accord en quatre fois (*quattro colpi*)[128] et l'abréviation « 2 » pour diviser un accord en deux fois (*in due colpi*)[129] (figure 4.7). Dans ses œuvres, le signe « 4 » est souvent utilisé sur des accords notés à la noire, tandis que le signe « 2 » est souvent utilisé sur des accords notés à la croche. Dans ces deux cas, même s'il ne donne pas explicitement les valeurs rythmiques, la réalisation de l'arpège en double-croches est implicite par la subdivision donnée[130].

À différence du premier livre de chitarrone, les pièces du troisième et quatrième livre posent des nouveaux problèmes, notamment lors du mélange des accords à quatre, cinq et six voix dans un même passage. Dans ce cas de figure, trouver une solution pour produire des batteries rythmiques est beaucoup moins évident que dans le livre de 1604. Il est en effet très difficile de trouver un patron rythmique qui puisse fonctionner avec plusieurs accords à densité variables au sein d'un même passage. C'est ce que nous allons aborder dans la suite.

8.4.1 Les arpèges de la 'Toccata prima' du quatrième livre et l'interprétation contemporaine

La 'Toccata prima' du quatrième livre contient un long passage en arpèges (mes. 109-121) qui illustre les incertitudes que nous venons de décrire (figure 8.14). À la fin de cet extrait (mes. 118-121), le nombre de notes est stabilisé à quatre par accord ; cependant, pour la première partie de ce passage (mes.109-117), le changement de densités varie d'un accord à l'autre, allant de quatre jusqu'à sept notes. Il n'est pas facile à comprendre comment réitérer l'arpège lorsque le nombre des notes par accord est aussi irrégulier. La mesure 112 est particulièrement problématique à interpréter car non seulement les accords changent de densité, mais le rythme de la basse est plus actif.

---

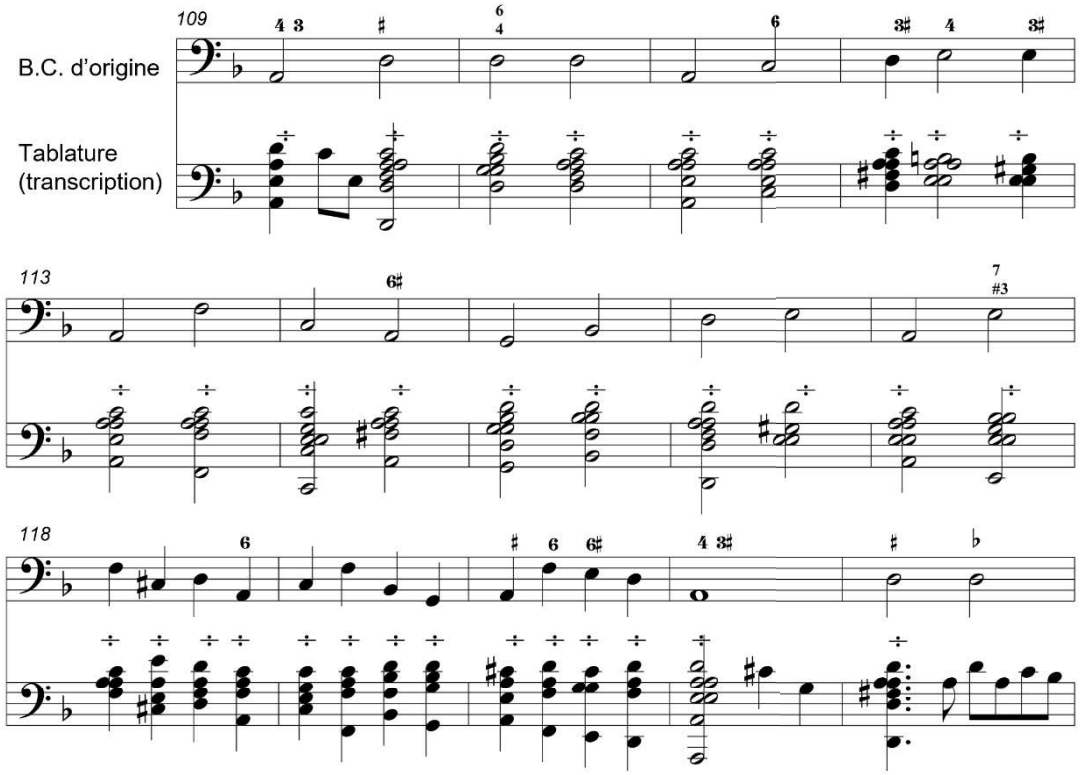
[126] Girolamo Frescobaldi, *Toccate e partite d'intavolatura di Cimbalo [...] Libro primo*, Rome, Nicolò Borboni, 1616, p. [iii]. Cf. ci-dessous chapitre 9.2.

[127] Il est question ici de la réalisation rythmique de l'accord, qui fait unanimité et non pas des formules employées, lesquelles peuvent varier selon les interprètes.

[128] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.

[129] *Ibid.*, p. 7.

[130] Kitsos arrive à des conclusions similaires. T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 70 note 16.



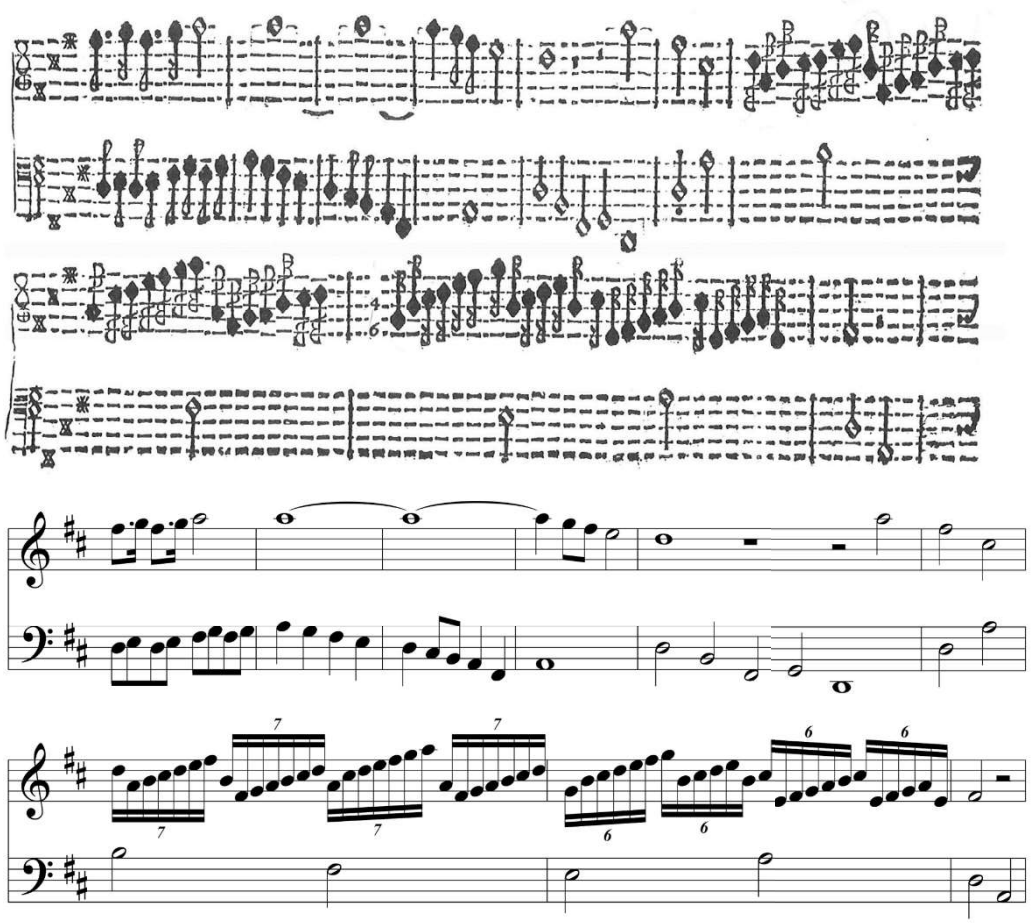
G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 109-122
(*Chitarrone 4*, p. 8-9)

Figure 8.14

Dans l'extrait mentionné, les indications données dans les *avertimenti* de Kapsperger sembleraient insuffisantes. Pour l'interprète, la question qui se pose est d'une simplicité fondamentale : comment réaliser un tel passage ? S'il paraît difficile de répondre avec une certitude absolue, il est toutefois possible d'établir quelques éléments de réponse. Tout d'abord, on peut écarter un lien entre le nombre de notes de l'accord et des valeurs métronomiques complexes incluant quintolets, sextolets et doubles croches. Une telle interprétation paraît hors contexte à plusieurs titres. Ce serait inutilement compliqué, inefficace et aux antipodes du style improvisé de Kapsperger. D'ailleurs, la seule proportion qui est expliquée dans la préface, avec un signe spécifique, concerne le rapport de 3:2 (triolets de double-croches, définis par le compositeur comme *sesquicroma* de 24 notes à la mesure[131]). Les relations de proportion à l'époque concernent surtout les rapports entre les valeurs binaires et ternaires mais pas ceux de quintolets ou septolets. Introduire ce type de rapports complexes et vouloir les exécuter de façon métronomique - à la manière de la musique du vingtième siècle - paraît complétement hors de propos pour la musique du *Tedesco*.

[131] « *24 a battuta* ». G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 4.

En revanche, il paraît tout à fait envisageable de serrer plus ou moins librement les notes de l'arpège à l'intérieur d'une pulsation stable. Ce type d'exécution ne peut pas se traduire avec des proportions mathématiques strictes mais relève plutôt de ce qui ne peut pas être noté exhaustivement. La subdivision de la noire en sept doubles-croches que l'on trouve dans la 'Sonata Seconda a Violino Solo' de Giovanni Battista Fontana[132] témoigne probablement de cette pratique (figure 8.15). Citons également les suites d'arpèges notés *in extenso* dans les manuscrits *Berkeley 757* et *Bologna*, où le nombre des notes par accord est très irrégulier (annexes 36 et 37). Dans ces deux derniers manuscrits, si l'absence de valeurs rythmiques suggère une exécution très libre, cela ne veut pas dire pour autant l'absence d'une pulsation.



G.B. Fontana, 'Sonata Seconda a Violino solo'
(*Sonate a 1. 2. 3. Partitura*, p. 10, deux dernières systèmes de la page)

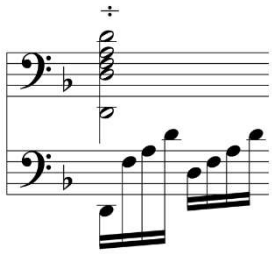
Figure 8.15

Pour revenir aux arpèges à densité irrégulière dans la 'Tocata prima' de Kapsperger (figure 8.14), nous ne connaissons pas d'interprétation contemporaine qui explore une réalisation irrégulière, à la manière des exemples mentionnés chez Fontana ou les manuscrits *Berkeley 757* et *Bologna*. Deux autres possibilités s'offrent à l'interprète : soit on essaye de trouver une exécution de l'arpège en valeurs rythmiques constantes (en doubles-croches), soit on renonce

[132] Giovanni Battista Fontana, *Sonate a 1, 2, 3 per Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino e simile altro Jstromento [Partitura]*, Venise, Bartolomeo Magni, 1641.

aux valeurs rythmiques pour privilégier un arpège non-mesuré. La première solution consiste à tout simplement ignorer le changement des densités dans l'écriture et utiliser tout du long des accords à quatre sons. Cette solution a l'avantage d'être d'une grande efficacité, en utilisant un seul geste pendant tout le passage, ce qui permet de développer une grande virtuosité. L'inconvénient est qu'il ignore volontairement les jeux de densité des accords qui font clairement partie intégrante de cet extrait. Cela signifie également renoncer au contraste entre les accords à densité irrégulière (mes. 109-117) et la fin de ce passage (mes. 118-122), qui montre exclusivement des accords à quatre sons.

Une variante de cette solution consiste à exécuter un accord à cinq sons en deux fois quatre notes (figure 8.16). Cette stratégie cherche à reproduire des arpèges en valeur rythmiques tout en tenant compte des changements de densités. Il s'agit d'une solution élégante aux fluctuations de densité ; elle permet également une réitération de l'arpège sans marteler la basse à chaque fois. De ce fait, le rythme harmonique est respecté, assurant ainsi le contraste entre les deux sections. À noter que cette réalisation est similaire à l'un des exemples que l'on trouve dans *Perugia* (annexe 35b). Malgré les avantages mentionnés, cette stratégie ne fonctionne que pour les accords à cinq sons. Par conséquent, pour le passage de la 'Toccata prima' tous les accords à six et sept notes doivent être réduits à cinq sons. Tout comme la solution précédente, elle implique la réécriture de plus d'un accord.



Dessus : notation
Dessous : exécution de l'arpège

Figure 8.16

Regardons de plus près quelques solutions proposées dans la pratique contemporaine, avec leurs avantages et leur inconvénients respectifs. Comme exemples d'une interprétation en arpèges rythmiques on peut citer les enregistrements de l'ensemble *L'Arpeggiata*[133], Rolf Lislevand[134], Jan Cizmar[135] et Paul O'Dette[136]. Malgré le jeu des timbres recherchés dans la version de l'ensemble *L'Arpeggiata*, l'intensité qui est suggérée par la tablature passe inaperçue. Les accords à densité variable sont réduits à des arpèges à quatre notes, effectués

[133] *Kapsperger: Toccata prima* [04:26-04:51], dans L'arpeggiata, Christina Pluhar, *Francesco Cavalli, L'amore innamorato*, CD, Warner Classics/Erato, 0825646166428, 2015.
[134] *Toccata prima* [04:30-05:00], dans R. Lislevand, *J. H. Kapsberger, Libro quarto*, *op. cit.*
[135] *Kapsperger: Toccata prima* [05:07-05:46], enregistrement du concert du Collegium 1704 (dir. Václav Luks) donné à Prague, Senate of Czech Republic, Wallenstein palace, diffusé sur la chaîne nationale tchèque (Czech national TV channel) le 24 décembre 2011 à 19h05 ; Jan Cizmar, Théorbe ; Vaclav Lucks, Orgue. https://www.youtube.com/watch?v=qFY7bCA8K9s, consulté le 25 octobre 2022. Cet enregistrement est reproduit dans l'annexe 56 de ce travail.
[136] *Toccata 1a (1640),* [05:02-05:43] dans P. O'Dette, *J. H. Kapsberger, Lute Works*, *op. cit.*

à la croche ; pour les mesures 118-121 cette interprétation fait le choix de ne pas arpéger les accords, pour marquer tout simplement l'accélération du rythme harmonique. Comme conséquence, il n'y a pas grande différence à l'écoute entre ce passage et la suite de la toccata (mes. 122-130) ; pourtant leur écriture est complètement différente.

Dans l'interprétation de Lislevand, il explore au maximum la virtuosité que permettent les formules, créant une texture sonore d'une très forte intensité, complètement différente entre ce qui précède et ce qui suit. Le contraste à l'intérieur du passage est obtenu exclusivement grâce à l'accélération du rythme harmonique de l'œuvre, qui commence par des accords notés à la blanche, allant vers des accords à la noire. Chez Cizmar, les accords à densité irrégulière ont été homogénéisés à cinq voix, à la manière de la figure 8.16. L'enregistrement de O'Dette est l'une des rares versions qui propose plusieurs combinaisons d'arpèges au sein de ce même passage, en jouant avec des contours différents.

Une approche complètement différente consiste à effectuer des arpèges libres (non mesurés) à l'intérieur d'une pulsation pour la première section et réserver les arpèges rythmiques pour la deuxième section. Le résultat est une interprétation avec deux techniques différentes, prenant en compte les changements de densités dans l'écriture dans un rendu sonore très différencié. Ce type de solution a été proposé par Lukas Henning[137], avec le choix de doubler le tempo pour les accords denses afin de permettre leur réitération. Le contraste sonore entre les deux parties est net et les grands arpèges libres du début sont utilisés comme un efficace moyen expressif.

Les stratégies discutées peuvent être résumés dans le tableau suivant :

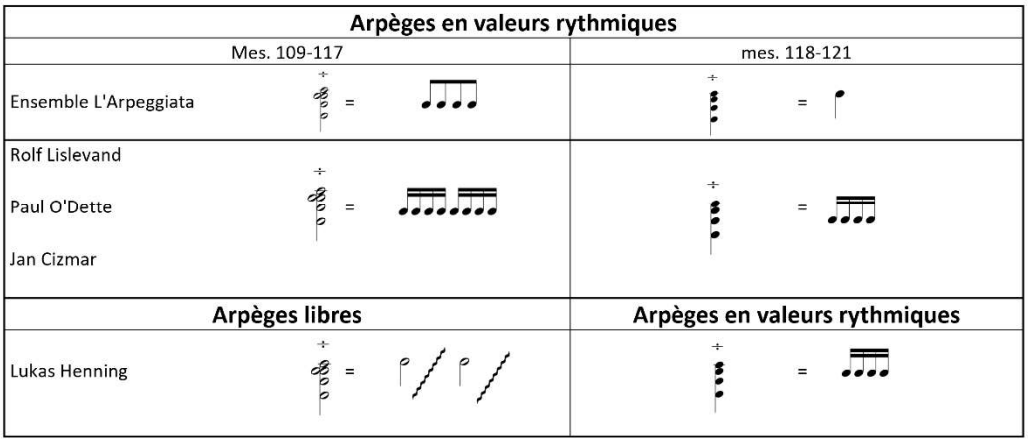


Figure 8.17

[137] *Roma 1623 – MA-concert Lukas Henning, class Hopkinson Smith – Schola Cantorum Basiliensis* [05:11-06:01], enregistrement du concert de Master, Basel, Schola Cantorum Basiliensis, 4 juillet 2016. https://www.youtube.com/watch?v=ZvTkVHA8m9s, consulté le 25 octobre 2022. Un extrait de cet enregistrement [G.G. Kapsperger, 'Toccata prima' (1640), 00:00-06 :57] est reproduit dans l'annexe 57 de ce travail.

D'autres variantes sont évidemment envisageables[138]. Ces exemples suffiront pour comprendre le problème auquel est confronté le musicien face aux accords arpégés à densité variable. Quel que soit le type de solution choisie (arpèges non mesurés ou arpèges en valeurs rythmiques), les enregistrements cités proposent un degré élevé de réécriture du passage en question. Le problème pour l'interprète réside dans la difficulté de produire une homogénéité sonore et un confort d'exécution en utilisant les formules proposées dans les avertissements. En effet, si les formules de main droite fonctionnent tout naturellement pour les accords à quatre sons[139], leur mise en application pour les accords plus denses est moins évidente. En général, la vitesse d'enchaînement entre les accords plus remplis sera moins rapide que celle des accords à quatre notes. La raison en est que dans les accords plus denses, le pouce doit jouer plusieurs notes à la suite. À noter que si toutes les cordes à jouer par le pouce sont conjointes, la tâche est facilitée : il suffit de le laisser traîner sur les cordes. Inversement, si ce même doigt est sollicité pour s'occuper des plusieurs cordes non conjointes à la suite, beaucoup plus de précision est nécessaire et l'exécution devient plus laborieuse. En d'autres termes, la difficulté d'un accord arpégé est directement proportionnelle au nombre de cordes non conjointes que le pouce doit jouer à la suite[140].

Les changements constants de densité lors des accords à plus de quatre notes sont incompatibles avec un résultat sonore uniforme de l'arpège. On comprend mieux donc la démarche contemporaine de réécriture, visant à établir un patron commun pour les passages où la densité des accords serait irrégulière. Néanmoins, la recherche d'une réalisation homogène part du présupposé qu'il faudrait éviter à tout prix les irrégularités dans la réalisation. Or, rien ne permet de soutenir que les irrégularités doivent être évitées ; bien au contraire, l'image visuelle de ces accords irréguliers semble bien suggérer une réalisation tout aussi irrégulière. À partir de là, une nouvelle question s'impose : si les accords à densité variable n'étaient pas une simple négligence d'écriture, comme on a la tendance à le présumer aujourd'hui, quelles seraient les solutions d'interprétation possibles ? Et quelles seraient leur conséquence au niveau du résultat sonore ?

Si Kapsperger refuse une écriture systématique, plusieurs éléments suggèrent que la densité des accords répond bel et bien à un traitement tout particulier. Dans le chapitre 8.4.2, nous allons regarder plus en détail ces éléments ; ensuite, au chapitre 8.4.3 nous proposerons quelques perspectives d'interprétations des arpèges à densité irrégulière que l'on trouve dans les œuvres du *nobile alemano.*

---

[138] Par exemple, Jonas Nordberg propose une interprétation du passage mentionné où les accords sont réalisés de manière très verticale, très proche de l'image visuelle donnée par la tablature. *Toccata prima*, [5:15-5:53] dans Jonas Nordberg, *Giovanni Girolamo Kapsperger, Intavolatura di chitarone*, CD, BIS, BIS-2417, 2019.

[139] Comme nous l'avons indiqué, pour un accord à quatre notes il est très commode de faire aussi bien des arpèges libres que des arpèges en valeurs rythmiques, de réitérer l'arpège si nécessaire et il est possible d'atteindre une grande vitesse d'exécution.

[140] Cette difficulté est également signalée par A. Damiani, « Il chitarrone nel Seicento italiano. Appunti sulla tecnica esecutiva », art cit, p. 7.

8.4.2 Densités irrégulières et recherche des nouvelles textures

Résumons le problème qui nous occupe. Dans l'œuvre de Kapsperger, les enchaînements d'accords arpégés se manifestent à travers deux cas de figure très différenciés : soit il s'agit d'une suite d'accords dont la densité est strictement rigoureuse, à quatre notes par accord, soit il s'agit d'accords à densité irrégulière. À partir de ce constat, il est évident que pour les accords plus remplis, l'homogénéité dans le nombre des notes par accord n'est plus recherchée. Ainsi, on ne trouve pas par exemple de longues suites d'accords strictement à cinq notes par accord.

Ce contraste entre les passages d'accords à densité régulière et ceux à densité irrégulière pourrait être de fait une piste pour l'interprétation. Pour une raison à déterminer, l'homogénéité n'est pas nécessaire pour les accords à plus de quatre notes. Il y a une autre différence essentielle : tandis que les enchaînements d'accords à quatre notes sont souvent écrits à la noire, les enchaînements d'accords plus denses sont le plus souvent écrits à la blanche.

Le traitement donné à ces deux cas de figure semble poursuivre des objectifs différents. Les suites d'accords à quatre notes favorisent tout naturellement une réalisation en valeurs rythmiques en double-croches, mais cela exige des densités constantes. Il en découle que l'exécution d'un patron rythmique uniforme n'est pas le but recherché lors des zones d'accords à densité variable[141]. Il est à noter que dans les pièces du troisième et quatrième livre il y a une claire séparation entre des zones d'accords très fournis et des zones d'accords à quatre notes.

Dans chaque cas, l'écriture est visiblement adaptée au confort d'exécution. Chez Kapsperger, nous n'avons pas trouvé de suites d'arpèges où les accords à six notes soient notés à la noire[142]. Même en employant un autre type de technique pour effectuer l'arpège, une réitération à la noire reste laborieuse du fait de l'utilisation d'accords très remplis[143]. Comme nous l'avons signalé, l'enchaînement est plus aisé quand il s'agit de suites d'accords à quatre notes que quand il s'agit de suites d'accords non homogènes. Cela correspond parfaitement à la vitesse de l'enchaînement, noté à la noire pour les accords strictement à quatre notes, à la blanche pour les accords à densité irrégulière.

Cette écriture suggère une conception de deux textures sonores différentes, qui demandent donc un traitement différent au moment de l'interprétation. Ainsi, les accords les plus fournis se prêtent davantage à un arpège large, où la durée globale de l'accord est donnée par le rythme indiqué dans la tablature, mais dont les subdivisions pourraient être de nature non-

[141] Il serait bien-sûr envisageable de trouver des patrons équivalents pour des suites d'accords qui ont plus de notes, à condition que le nombre soit toujours constant. Cependant, ce n'est pas ce que Kapsperger a choisi de faire.

[142] On parle ici exclusivement d'une suite d'accords arpégés. Certes, il existe des accords arpégés isolés à six ou sept notes, écrits à la noire ; néanmoins, dans ces cas les accords ne sont pas suivis d'un autre accord mais plutôt des passages mélodiques.

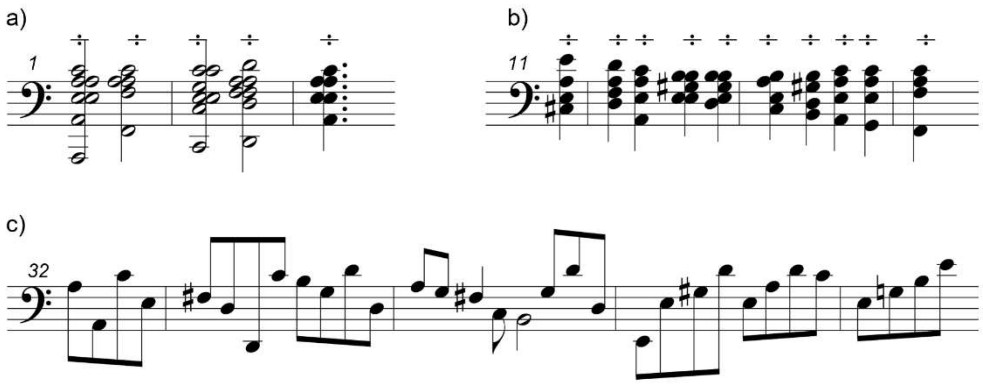
[143] Il est révélateur que dans la version proposée par Henning, même en employant une technique personnalisée, les valeurs rythmiques aient dû être dédoublées pour permettre la réitération de l'arpège (figure 8.17).

mesurée. Ces arpèges sont moins propices au redoublement de l'accord, en raison des sauts de cordes que doit effectuer le pouce.

Il est à remarquer que l'utilisation des cordes graves du grand jeu est courante pour les grands accords très fournis, notés souvent en valeurs longues. En revanche, lors de suites d'accords à quatre notes avec un rythme harmonique à la noire, l'écriture de Kapsperger a tendance à supprimer les cordes graves du grand jeu. Cela peut être expliqué par les rapides changements d'harmonie (et donc des positions) qui exigent en contrepartie un moyen de trouver une stabilité de la main droite permettant de garder la vitesse. La stabilité est donnée par l'utilisation des positions qui restent dans le petit jeu, où le pouce n'est pas obligé de faire des grands déplacements[144].

Ces tendances dans l'œuvre de Kapsperger ne sont pas systématiques. Signalons rapidement deux exceptions. La première concerne les arpèges mesurés de la 'Toccata Seconda Arpeggiata' du premier livre. Dans cette toccata, qui utilise volontiers les cordes graves du grand jeu pour des accords à quatre notes, le rythme harmonique est très lent - à la ronde – ce qui permet de stabiliser la main droite et d'effectuer des réitérations d'arpèges en valeurs très rapides, à la double-croche (figure 8.6). La deuxième exception concerne les mesures 118-122 de la toccata prima du quatrième livre (figure 8.14) où le rythme harmonique à la noire n'empêche pas Kapsperger d'utiliser les cordes graves ; toutefois, on remarquera que la ligne mélodique de la basse est effectuée à travers des cordes conjointes, ce qui permet de garder une réalisation suffisamment confortable.

Avec ces observations, nous pouvons constater que le contraste de textures ne se limite pas seulement à l'opposition de deux modes de jeu (arpégé/non-arpégé), mais que cela concerne aussi un contraste entre deux types d'arpèges : l'un, large, libre et non mesuré (sans valeurs rythmiques déterminées à l'intérieur de l'arpège) ; l'autre, serré en sous-divisions rythmiques à la double-croche. Si l'hypothèse avancée ici est correcte – à savoir, que la densité des accords est moins arbitraire de ce que l'on assume souvent aujourd'hui - alors Kapsperger utilise sa



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', (*Chitarrone 3*, p. 18-19)
a) mes. 1-3; b) mes. 11-14; c) mes. 32-36

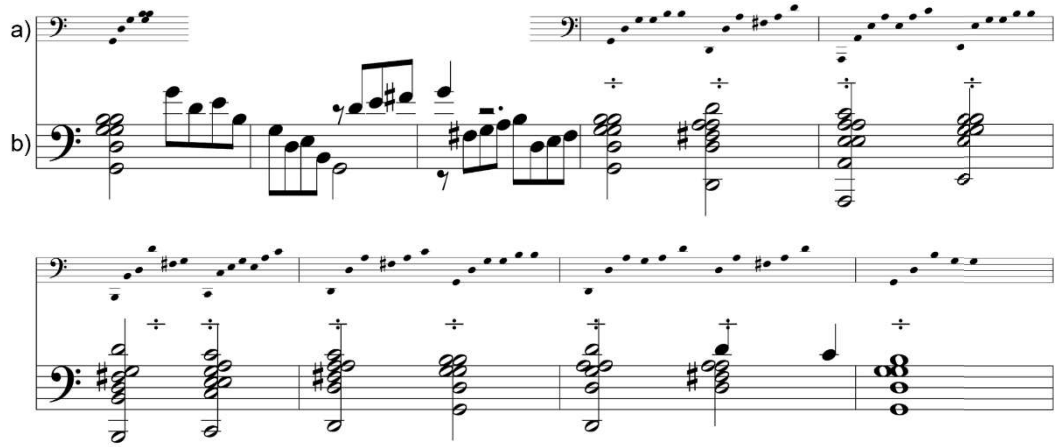
Figure 8.18

[144] Voir par exemple la 'Partita 5a' de la Romanescha (figure 7.17b) ou le 'Tenore del Kapsperger' (annexe 32).

formule d'arpège comme un puissant outil capable d'ajouter encore plus de variété des textures sonores que celles employées dans son premier livre.

L'exploration des différentes textures apparaît clairement dans la septième toccata du troisième livre pour chitarrone (figure 8.18), où l'on trouve deux traitements distincts selon la densité des accords. Les trois premières mesures présentent une suite d'accords très fournis à cinq, six et sept notes par accord, notés à la blanche (figure 8.18a). Un peu plus loin (figure 8.18b), l'on trouve des enchaînements où prédominent les accords à quatre sons, cette fois-ci à la noire, ce qui montre une texture plus rythmique et plus virtuose. À la différence du passage en grands accords, les mesures 11 à 14 ont clairement le même caractère en *arpeggiata*[145] que l'on retrouve dans le premier livre pour chitarrone. En plus de ces deux textures d'arpèges, un troisième type est employée dans les mesures 32-36 (figure 8.18c), cette fois ci avec des arpèges écrits en toutes notes. Cette réalisation écrite est l'équivalent rythmique des accords à quatre sons avec un rythme harmonique à la blanche, où les arpèges ne seraient pas réitérés mais effectués à la croche. Le résultat est une réalisation beaucoup moins virtuose que les passages en *arpeggiata* mais en contrepartie, l'ordre de hauteurs est beaucoup plus irrégulier que celui des exemples montrés dans la préface.

La recherche des contrastes texturaux à travers l'utilisation de différentes techniques d'exécution est patente également dans la septième toccata du quatrième livre (figure 8.19). Cette toccata débute avec un accord à six notes sans signe d'arpège. Sans écarter la possibilité d'un oubli, notons que l'accord à plus de trois notes sans signe d'arpège est l'une des nouveautés qui ont été développées après le premier livre. D'après les explications de la préface, pour réaliser ce type d'accord il faut jouer plusieurs notes avec le pouce vers le bas (du grave vers l'« aigu »), puis les trois dernières notes sont plaquées ensemble. Juste après cet accord, il y a un long arpège descendant, écrit *in extenso* (mes.1-2). Ensuite (mes. 4-9), il y



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 1-9 (*Chitarrone 4*, p. 17)
a) réalisation de l'arpège d'après les instructions de la préface ; b) transcription de la tablature

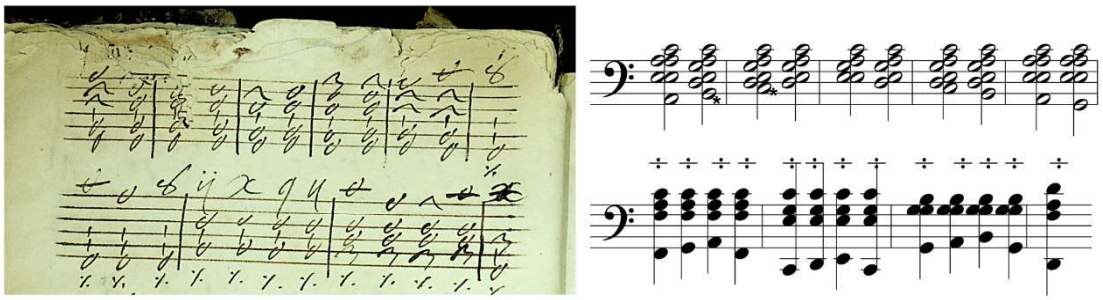
Figure 8.19

[145] C'est-à-dire, une suite d'arpèges à quatre notes dont les sous-divisions sont exécutées en valeurs rapides et mesurées. Les accords à cinq sons de ce passage constituent un cas particulier qui sera analysé plus en détail ci-dessous (cf. figure 8.21).

a une section de grands accords très denses qui ont entre six et sept notes par accord. Nous avons ainsi trois types d'arpèges complétement différents condensés dans un très court laps de temps.

On touche ici à un aspect fondamental. Dans le livre de 1604, les arpèges étaient produits note par note, de manière à ce que chaque doigt joue une corde en alternant avec les autres doigts. Dans les livres suivants, Kapsperger explore ces accords très larges où le pouce joue plusieurs cordes à la suite. Une précision technique est nécessaire : lorsqu'il s'agit des cordes contigües, le plus efficace est de laisser traîner le pouce sur les cordes concernées. De ce fait, ce n'est pas seulement une technique différente qui est employée, mais surtout un type de son différent, qui pourrait être rapproché du glissando sur un clavier. Au-delà des notes employées, ce type d'accord très large donne un effet sonore d'une toute autre nature que celui des arpèges où chaque note est jouée par des doigts en alternance.

Cela permet de mieux comprendre le manque de régularité dans la densité des accords à plus de quatre notes. En effet, lors des accords à forte densité, la tablature montre des positions et des hauteurs[146], mais elle ne peut pas décrire la nature du son produit, laquelle est fondamentalement différente à celle des arpèges rythmiques à quatre notes. Pour l'effet créé en traînant le doigt sur les cordes, le nombre exact de sons par accord n'a pas vraiment d'importance. La définition de hauteurs pour les notes à l'intérieur de l'accord est moins précise, mais cette technique permet de jouer sur la vitesse des doigts pour donner plus ou moins de poids, à la manière dont on utilise la vitesse d'archet sur les instruments à cordes frottées. Jouer plusieurs cordes avec un seul doigt est certes une technique connue depuis longtemps au luth[147], mais son utilisation pour créer des blocs texturaux est une nouveauté.



[sans titre], mes. 1-9 (*Modena B*, f. 30v)

Figure 8.20

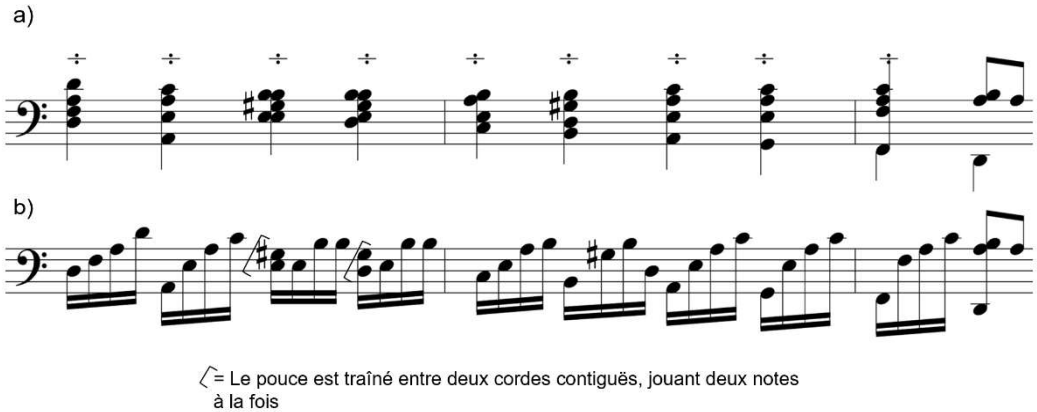
Cette nouvelle texture sonore apparaît de manière patente dans la dernière pièce de *Modena B* (f. 30v). Certains accords seraient inexplicables d'un point de vue purement harmonique

[146] Évidemment, le principe de la tablature montre avant tout des positions. Cependant, le luthiste professionnel « voit » aussi les hauteurs produites.

[147] Adrien Le Roy et Jean Baptiste Besard décrivent des techniques similaires, où deux cordes sont jouées en même temps par le pouce ou par l'index (cf. ci-dessus note 22 et 23). Cependant, dans les descriptions pour luth, elles sont destinées avant tout à résoudre des problèmes pratiques d'exécution (par exemple, comment jouer avec quatre doigts disponibles à la main droite un accord à six sons). Tant pour Le Roy que pour Besard, ces techniques ne sont pas des outils de composition ou d'improvisation, ni ne sont liées à l'œuvre d'un compositeur spécifique.

mais sont tout à fait compréhensibles d'après la tablature : les « *clusters* » ou agrégats sonores montrés par la transcription (mes. 1-5) ne sont autre chose que des positions de main gauche fixes, lesquelles ont été allégées du point de vue technique. Les accords sont remplis avec un maximum des cordes à vide ; la main gauche, ainsi libérée, peut s'occuper efficacement du mouvement mélodique à la basse. En d'autres termes, ce que l'on perd en précision harmonique est gagné en définition mélodique (figure 8.20)[148]. Il est évident que pour ce passage, la texture arpège est plus importante que les notes des accords. Deux sections d'accords arpégés apparaissent clairement délimitées. Les accords de la première section (mes. 1-5) sont plus denses, à cinq ou six notes par accord, avec des cordes conjointes.

Revenons à la septième toccata du troisième livre de Kapsperger. Lorsque nous avons commenté ci-dessus la figure 8.18, nous avions signalé trois sections texturales différentes. Examinons maintenant plus en détail les mesures 12-14. Cette suite d'accords arpégés contient une variante intéressante pour la réalisation en valeurs rythmiques. Il n'aura pas échappé au lecteur que ce passage en *arpeggiata* n'utilise pas des accords strictement homogènes. En effet, au milieu des accords à quatre notes on trouve deux accords à cinq notes. Il nous paraît évident que dans cette écriture « à la noire », les accords à cinq notes sont traités comme ceux de quatre notes. Leur réalisation rythmique est possible grâce à l'utilisation des cordes conjointes, ce qui permet au pouce de jouer deux cordes conjointes à la suite. En effet, il est très facile d'effectuer une réalisation en gardant la pulsation à la noire et en adaptant le geste pour « serrer un peu » les notes à l'intérieur de l'arpège, le pouce effectuant deux cordes presque simultanément (figure 8.21). Strictement parlant ce n'est plus une réalisation en valeurs rythmiques rigoureuse. Cependant, la manière dont sont disposées les cordes permet aisément de maintenir aussi bien le rythme harmonique à la noire que la nature en *arpeggiata*.

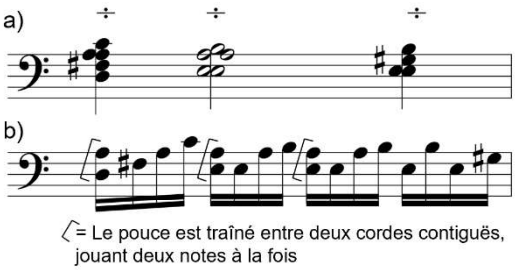


G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 12-14 (*Chitarrone 3,* p. 18-19)
a) Notation ; b) Interprétation proposée

Figure 8.21

[148] Dans notre transcription, nous avons reconstitué les basses du deuxième et troisième accord, marqués par un astérisque dans la figure 8.20. Dans la même figure, on peut constater que le manuscrit est déchiré à cet endroit. Pourtant, les lignes de la tablature dans l'édition fac-similé ont été reconstitués à vide, sans en informer au lecteur. *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, fac-similé, Florence, SPES, 1999, p. 60.

L'analyse de cet extrait offre un exemple concret de réalisation qu'il est possible d'extrapoler à la problématique mesure 112 de la *'*Toccata prima' de 1640. Il s'agit en effet du même cas de figure, avec des accords à cinq sons en cordes conjointes, en valeur de noire, mélangés avec un accord à quatre sons. En outre, l'accélération des textures - allant d'arpèges non-mesurés vers des arpèges rythmiques - est cohérente avec l'accélération du rythme harmonique vers la cadence (figure 8.22).



G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 112 (*Chitarrone 4,* p. 8)
a) Notation ; b) Interprétation proposée

Figure 8.22

8.4.3 Trois propositions pour les arpèges de la 'Toccata prima' (1640)

Il est temps de rassembler toutes ces informations. Au chapitre 8.4.1, nous nous étions interrogés sur des possibles lectures face à l'écriture parfois énigmatique des arpèges de la 'Toccata prima' du quatrième livre pour chitarrone de Kapsperger (mesures 109-121). En partant du soupçon que les densités employées répondent à un jeu de contrastes maîtrisés, notre réflexion s'est dirigée envers une interprétation qui, au lieu d'ignorer les densités des accords, les intègre dans sa réalisation. À travers les multiples indices éparpillés dans les différents extraits analysés ci-dessus, nous sommes maintenant en mesure de proposer trois réalisations possibles (annexe 41).

Ces trois versions ont été élaborées avec les lignes directrices suivantes :

- Le principal effort a été d'intégrer les jeux de densité des accords typiques de l'écriture de Kapsperger.
- De nos jours, la recherche à tout prix d'un arpège uniforme vers les aigus peut parfois produire une réalisation inutilement laborieuse. Nous avons accordé une importance particulière à l'ergonomie et l'efficacité du geste. Malgré la virtuosité de son écriture, Kapsperger semble particulièrement attentif sur ce point.
- On a renoncé volontairement à une homogénéisation sonore du résultat, qui ne repose par ailleurs sur aucun élément disponible dans l'œuvre de Kapsperger.
- Parmi les trois versions proposées ici, les deux premières contiennent des réitérations de l'arpège. Dans ces cas, une adaptation a été nécessaire. Ces modifications n'interviennent pas sur le dédoublement du tempo mais sur la réalisation du geste à l'intérieur de l'arpège. Les modifications de gestes ou de formules ont pris comme

point de départ les préfaces de Kapsperger ainsi que d'autres formules employées dans les sources d'époque. La troisième version explore des accords très larges sans réitération de l'arpège.

La première de ces propositions, qui a été le point de départ dans l'explorations de ces idées, cherche une interprétation virtuose tout du long, obtenue grâce à la réitération des accords. Comme cela a été déjà signalé, une réitération de l'arpège à l'identique lors des grands accords est notamment rendue difficile par la sollicitation constante du pouce et les sauts rapides à effectuer par ce doigt. Afin de garder un geste ergonomique sans devoir changer le tempo, la doublure à l'octave grave de certains accords n'est jouée qu'une fois tandis que la réitération est effectuée avec la basse dans le petit-jeu[149]. Pour les accords à cinq sons avec cordes non conjointes, nous nous sommes inspiré de l'arpège à cinq sons de *Perugia* (annexe 35b) et des exemples de l''Aria di Fiorenza' dans le manuscrit *Modena B*[150]. La priorité a été donnée à l'optimisation de la réalisation, avec le geste le plus efficace selon la nature de l'accord (cordes conjointes, cordes non conjointes, sauts, etc.). L'annexe 41 (réalisation1), montre cette proposition ; pour un exemple sonore, voir l'annexe 58[151].

La deuxième interprétation propose une transition entre les arpèges écrits à la blanche et ceux écrits à la noire. Parmi les toccatas de Kapsperger, cet extrait est l'un des plus longs passages en accords arpégés et c'est le seul qui mélange de grands arpèges avec des accords en *arpeggiata* de manière fondue dans une même phrase[152]. Vu la longueur de ce passage et l'opposition entre les deux extrémités, une transition qui fasse un état intermédiaire entre ces deux extrêmes est envisageable, en utilisant les réitérations seulement pour les mesures 113 à 117. Il y aurait ainsi une accélération progressive des textures en trois parties : une première section avec un rythme harmonique à la blanche et une réalisation également à la blanche (mes.109-113) ; une section centrale avec un rythme harmonique à la blanche mais

[149] Par exemple, à la mesure 114 (annexe 41, réalisation 1 et 2), le *do*[1] n'est joué qu'une fois, tandis que la réitération joue seulement le *do*[2].

[150] Dans la sixième partita de l''Aria di Fiorenza', Kapsperger note certains accords à quatre notes en valeurs longues, à la blanche ou à la blanche pointée (G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 25.). Dans la version de *Modena B* ('[partita] 2', f. 22r), les accords à la blanche pointée sont remplacés par trois accords notés à la noire. Cette notation peut être rapproché à la réitération de l'arpège. À noter cependant que la réitération dans *Modena B* n'est pas à l'identique mais avec l'octaviation de la basse, ce qui n'est pas sans rappeler l'arpège à cinq notes décrit dans *Perugia* (annexe 35b).

[151] Nous proposons un exemple sonore de cette proposition : *Kapsperger – Toccata1 (1640) mes. 109-122 avec réitération de l'arpège.* https://www.youtube.com/watch?v=A2DPVoIz99U&list=UU_PgVMch5ILy_i8bvx6XYJw&index=4&ab_channel=ParsivalCastro, consulté le 26 octobre 2022. Pour un extrait plus ciblé sur les mesures 113-115, voir *Kapsperger - Toccata1 (1640) mes. 113-115.* https://www.youtube.com/watch?v=aQ2lTqS7rpQ&list=UU_PgVMch5ILy_i8bvx6XYJw&index=1&ab_channel=ParsivalCastro, consulté le 26 octobre 2022. Les deux enregistrements signalés sont reproduits dans l'annexe 58 de ce travail.

[152] Dans la septième toccata (1640), qui contient un nombre important des combinaisons d'arpèges, les textures d'arpèges sont disposées plutôt comme des blocs successifs et non pas comme une texture évolutive. En revanche, dans la toccata prima, même si l'on peut identifier trois sections, les arpèges à quatre notes sont le point culminant d'un seul passage qui démarre avec les longs accords de la mesure 109.

une réalisation à la noire et une troisième section avec un rythme harmonique à la noire et une réalisation à la noire (mes.117-121) (annexe 41, réalisation 2).

Comme pour les précédentes, la dernière proposition consiste en une réalisation en arpèges non mesurés, mais cette fois ci sans réitération pour les accords à plus de quatre notes (annexe 41, réalisation 3)[153]. Ce type de solution est rare dans les enregistrements contemporains. Il est possible que cela soit dû à un découragement lors d'un premier essai avec les arpèges non-mesurés, au désir de réitérer absolument chaque accord et à l'abandon précoce des expérimentations. En effet, si les longs accords arpégés sont effectués avec un geste rapide et saccadé il y a le risque de produire un silence systématique qui est assez gênant, où chaque accord semblerait déconnecté du suivant. Même avec un geste plus soigné, une rupture dans l'enchaînement des accords se révèle ici peu satisfaisant. À différence d'autres endroits ou une séparation entre les longs accords arpégés serait envisageable[154], dans cette toccata les silences entre les accords empêcheraient une progression d'intensité qui est implicite par l'accélération des textures. Ce problème est en principe facile à résoudre. Il suffit de distribuer le débit de l'arpège afin de le connecter au suivant. Bien que les densités changeantes dans les accords de Kapsperger exigent un contrôle et une adaptation entre chaque accord de la part de l'interprète, il s'agit cependant d'un effort relativement rapide à maîtriser. Cette pratique est attestée par les arpèges à densité irrégulière, notés in extenso dans les manuscrits *Berkeley 757* et *Bologna* (annexes 36 et 37).

Il est peut-être difficile d'accepter que ni la vitesse du geste ni le résultat sonore ne soient homogènes. Néanmoins, l'uniformisation des arpèges se traduit souvent par un ralentissement d'exécution, avec des gestes inutilement difficiles pour un résultat qui peut être parfois monotone et peu expressif. Le risque est de choisir tout d'abord un profil mélodique de l'arpège qui fonctionne très bien avec certains accords mais moins bien avec d'autres ; il est rare qu'un même profil mélodique soit confortablement adapté à toutes les positions d'accords du chitarrone. Nous sommes convaincus qu'il faudrait explorer la démarche inverse : partir du geste instrumental (et non pas des hauteurs résultantes) et se laisser l'opportunité de découvrir de nouveaux profils d'arpèges. Comme le signale O'Dette :

> Tous les accords ne peuvent pas être facilement arpégés dans la séquence normale [de hauteurs] sans utiliser des doigtés très complexes de la main droite, mais la combinaison d'accords dans la « bonne » séquence de hauteurs et de ceux qui ne sont pas dans l'ordre donne au théorbe un charme particulier.[155]

Outre le désordre des hauteurs mentionné par O'Dette, il est possible d'ajouter l'irrégularité des densités dans l'exécution. Chez Kapsperger, les caractéristiques des accords à densité

---

[153] *Kapsperger – Toccata1 (1640) mes. 109-122 sans réitération de l'arpège.* https://www.youtube.com/watch?v=auD4ZmbCDXY&list=UU_PgVMch5ILy_i8bvx6XYJw&index=2&ab_channel=ParsivalCastro, consulté le 26 octobre 2022. L'enregistrement commence à la moitié de la mesure 109. Il est reproduit dans l'annexe 59 de ce travail.

[154] Par exemple, les mesures 4 à 8 de la septième toccata du même livre.

[155] « *Not all chords can easily be arpeggiated in the normal sequence without using very complex right-hand fingerings, but the combination of chords in the 'right' pitch sequence and those out of order gives the theorbo a special charm.* » Paul O'Dette, « Plucked String Instruments » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 274.

irrégulière suggèrent la recherche d'une texture très particulière qui ne peut pas être obtenue par la réitération de l'arpège. Si l'on est disposé à faire ce type d'explorations, on est vite surpris par les possibilités expressives qu'offrent les changements de densités. En suivant les positions d'accords données par la tablature ainsi que les formules d'arpèges décrites dans la préface, certains des accords ont naturellement plus de corps que d'autres et offrent certains reliefs qui disparaîtraient autrement dans une uniformisation du geste.

Peut-être la plus grande difficulté consiste-t-elle à renoncer à la réitération de l'arpège pour les accords à densité irrégulière. Pourtant, lorsque l'on renonce à la réitération des grands accords arpégés de la 'Toccata prima', il est étonnant de constater la facilité avec laquelle les instructions des *avertimenti* prennent automatiquement sens de manière très naturelle et collent parfaitement à chaque accord, pour un passage qui semblait à l'origine très obscur. La troisième interprétation que nous proposons cherche à préserver l'efficacité d'exécution et les gestes idiomatiques ; elle n'est pas moins intense que les deux premières et permet également de faire un fort contraste avec la dernière section en accords à quatre sons de la fin.

Les trois interprétations proposées dans l'annexe 41 n'ont pas la prétention d'être normatives mais cherchent plutôt à illustrer des perspectives d'interprétation possibles en prenant en compte le traitement des densités chez Kapsperger. De même, ces propositions permettent de souligner le très grand potentiel de malléabilité et de contrastes que possèdent les formules d'arpèges proposées par Kapsperger, pouvant générer de textures sonores très différentes.

8.5 D'autres types d'arpèges dans l'œuvre de Kapsperger

8.5.1 Formule d'arpèges : accords à trois notes

En ce qui concerne les arpèges à trois notes, il y a une évolution manifeste chez le *Tedesco*. Dans la préface de 1604, Kapsperger signale que tout arpège à moins de quatre notes est « malaisé »[156]. Cependant, dans les préfaces de ses livres ultérieurs, il décrit la manière d'arpéger les accords à trois sons (figure 8.23a). Il est à noter que cet important changement de perspective a été parfois négligé dans la littérature contemporaine[157].

À travers les exemples donnés par Kapsperger, on peut remarquer que les arpèges à trois notes sont fondamentalement différents de toutes les autres formules expliquées dans la préface. En effet, ce sont les seuls exemples où le pouce est joué en dernier et dont le profil mélodique est tendanciellement descendant. L'absence de précisions complémentaires fait particulièrement défaut pour ces accords et pose des problèmes pour l'interprétation. Pour les autres types d'arpèges qui y sont expliqués, une réalisation sur le temps semble probable ; en revanche, étant donné que pour les accords à trois notes la basse arrive en dernier, la question d'une réalisation en levée ou sur le temps reste ouverte. Idem pour les autres questions que nous avons formulées pour les accords à quatre notes : Kapsperger entend-il un arpège non-mesuré ou plutôt un arpège en valeurs rythmiques ? Si on décide d'explorer cette dernière possibilité, une éventuelle réitération de l'arpège exige de s'interroger sur la valeur rythmique des notes à l'intérieur de l'arpège.

Tous ces problèmes sont parfaitement illustrés dans le début de la 'Canzone 2a' du quatrième livre pour chitarrone (mes. 1-7). Malheureusement, les exemples d'accords à trois notes avec le signe d'arpège ne sont pas suffisamment nombreux pour pouvoir esquisser des éléments de réponse. Lorsqu'on essaie de suivre l'ordre d'arpège indiqué dans la préface, le résultat obtenu pour le début de la 'Canzone 2a' semble tellement peu habituel, que l'on peut être amené à considérer la possibilité d'une erreur dans la description de la préface. Ce soupçon pourrait être conforté par la préface de Piccinini : lorsque ce dernier décrit la manière habituelle d'arpéger au chitarrone[158], les exemples d'accords à quatre, cinq et six notes décrivent des gestes identiques à ceux de Kapsperger, tandis que pour les accords à trois notes Piccinini montre un geste radicalement différent de celui du *Tédesco*. Étant donné que d'après le titre de la préface, Piccinini cherche à décrire la manière habituelle de faire au chitarrone, que *l'errata*[159] dans sa publication témoigne d'une révision de l'ouvrage et qu'on n'y trouve aucune correction à ce sujet, on peut effectivement se demander si la version de Kapsperger comporterait des erreurs de gravure. Cette hypothèse est tentante - notamment lorsqu'on

---

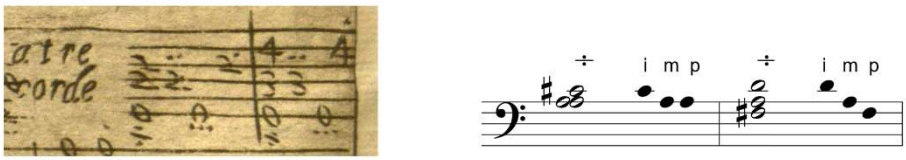
[156] « […] *avertendo pero che malagevolmente si harpeggia in meno di quattro corde* ». G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 4. Pour une traduction en français, voir Kenneth Gilbert (ed.), *Giovanni Girolamo Kapsperger : Intavolatura di chitarrone, libro primo (Venezia 1604) traslitterato per tastiera*, Seconda edizione., Bologna, UT Orpheus, 2001, p. XVI.

[157] Discutant l'arpège chez Kapsperger, aussi bien Ledbetter que Tagliavini ne prennent en compte que la toute première version de la préface (1604), où l'arpège des accords à trois notes semble écarté. David Ledbetter, « Froberger and the Lute » dans Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien, 2018, p. 241 ; L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 303.

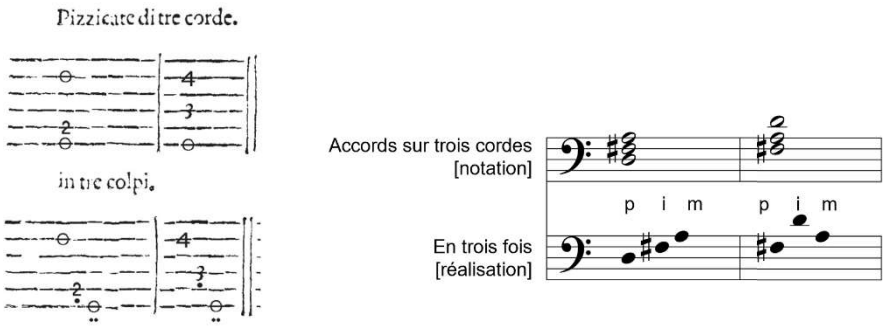
[158] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.

[159] *Ibid.*, p. [133].

essaie de comprendre la 'Canzone 2a' - mais se heurte à une difficulté de taille : la dernière version des *avertimenti* (1640) présente des ajouts par rapports aux précédentes, ce qui sous-entend une révision du contenu. Rappelons aussi que dans ce dernier *avertimenti*, il est mentionné qu'il s'agit d'une version augmentée[160], ce qui ratifie implicitement le contenu des préface précédentes. Mais surtout, la préface du troisième livre de Kapsperger est clairement ratifiée par celle du quatrième livre, où l'on trouve les mêmes exemples pour les accords à trois sons.



a) G.G. Kapsperger, exemples d'arpèges à trois notes
(*Chitarrone 3,* p. [ii])



b) A. Piccinini, exemples d'arpèges à trois notes
(*Libro primo*, p. 6)

Figure 8.23

On remarquera que chez Piccinini, les arpèges à trois notes débutent par le pouce (figure 8.23b), tandis que chez Kapsperger ils finissent par le pouce. Dans son premier livre, lorsque Kapsperger explique pour la première fois l'arpège à quatre notes, les exemples donnés permettent de comprendre clairement que le principe à suivre est celui des doigtés ; en revanche il ne propose pas d'exemple de désambiguation lorsqu'il explique les formules pour les accords à trois notes dans ses livres ultérieurs. Probablement considérait-il que c'était inutile de le repréciser, car une fois le principe compris, il suffit de l'adapter aux autres exemples proposés. Chez Piccinini c'est le contraire : l'exemple de désambiguation est donné pour les accords à trois notes (lesquels sont exposés en premier), montrant clairement que le plus important est l'ordre des doigts.

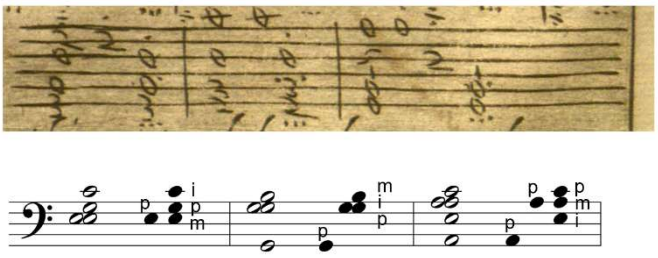
Faisons une dernière remarque. Bien que Kapsperger décrive en 1604 l'arpège à trois notes comme « malaisé », Kitsos observe que cela ne veut pas dire nécessairement qu'ils sont à éviter[161]. Pour Kitsos, cette indication peut être interprété de deux manières : soit les accords à trois notes peuvent aussi être arpégés, soit la réitération de l'arpège peut se faire en utilisant

[160] Cf. note 32.
[161] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 59.

seulement quelques notes, afin de remplir la durée de l'accord[162]. Si le signe d'arpège n'est pas utilisé pour les accords à trois sons dans ce premier livre, on y trouve tout de même quelques exemples écrits en toutes notes (cf. annexes 47, 48 et figure 8.28), ce qui vient confirmer l'observation de Kitsos. À noter toutefois que, de manière générale, les arpèges écrits en toutes notes ne sont pas à prendre comme modèle des formules, car Kapsperger s'en sert justement pour explorer d'autres possibilités complétement différentes (cf. ci-dessous chapitre 8.5.3).

8.5.2 Accords sans signe d'arpège

Aussi bien Kapsperger[163] que Piccinini[164] signalent qu'au chitarrone on joue seulement avec trois doigts de la main droite. Le premier promet d'expliquer les raisons dans un autre ouvrage : *Il Kapsperger della Musica. Dialogo*[165] ; le deuxième indique que cette règle de n'utiliser que trois doigts est « universelle » au théorbe[166]. La conséquence de cette technique est qu'aucun accord à plus de trois notes ne pourra être joué en plaqué (puisqu'on ne dispose que des trois doigts pour jouer simultanément).



G.G. Kapsperger, réalisation des accords sans signe d'arpège (*Chitarrone 3*, p. [ii])

Figure 8.24

[162] *Ibid.*
[163] G.G. Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 2.
[164] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.
[165] Ce livre est mentionné dans les *avertimenti* du quatrième livre pour chitarrone, où Kapsperger signale qu'il y donnera des précisions complémentaires sur la position de la main droite (G.G. Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 2.) Dans la littérature contemporaine, ce traité a été considéré comme perdu, voire éventuellement jamais publié (cf. Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, p. 85 ; D. Fabris, « Lute tablature instructions », art cit, p. 28.) Cependant, Pavan a signalé récemment l'existence de ce livre dans une bibliothèque privée en Italie, lors des discussions qui ont eu lieu dans le cadre d'une conférence (P. Croton et J. Held (dirs.), *1st International Conference on lute study in higher education,* Brême, 27-29 septembre 2019). Cette conférence a fait l'objet d'une publication : John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021. Malheureusement, les discussions qui ont suivi les communications (dont le signalement de Pavan) n'ont pas été incluses dans cette publication. De sa part, Dragosits a signalé « des rumeurs » (*Geruchte*) sur la possible présence du livre de Kapsperger dans une bibliothèque privée. Voir Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 333 note 38.
[166] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.

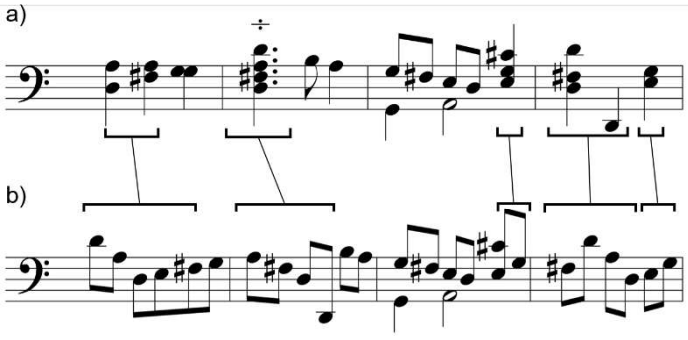
Cette technique commune est exploitée différemment par les deux théorbistes. Pour Piccinini, sauf indication contraire, tous les accords à quatre ou plus de quatre notes sont à réaliser selon la manière habituelle d'arpéger au chitarrone[167]. Kapsperger au contraire décrit deux possibilités, selon que l'accord comporte ou non le signe d'arpège « ⁒ ». Pour le premier cas, on peut se référer ci-dessus aux chapitres 8.2 et 8.3 ; en revanche, lorsqu'un accord contient plus de trois notes et ne comporte pas le signe d'arpège, Kapsperger donne un autre type de réalisation, qu'il appelle *ribattute*. D'après les explications de la préface, il faut jouer les notes l'une après l'autre avec le pouce (en suivant l'ordre donné par les cordes d'après la tablature) jusqu'à ce qu'il ne reste que trois notes à jouer ; ces trois dernières notes seront jouées ensemble (figure 8.24). Il s'agit donc d'une technique mixte où le début de l'accord est joué d'abord arpégé, puis les trois dernière notes en plaqué. À noter que cette technique est liée à l'ordre des cordes, lequel ne peut pas être reflété dans une transcription de hauteurs.

8.5.3 Arpèges écrits in extenso

Outre les formules, les œuvres de Kapsperger contiennent de nombreux exemples d'arpèges écrits en toutes notes. Nous proposons de les classer en trois groupes :

1. Longs arpèges (fonction mélodique)
2. Arpèges de remplissage
3. Variantes écrites des formules

Longs arpèges : Ils sont particulièrement adaptés pour les passages d'ouverture des toccatas, mais on peut les trouver également ailleurs. Plusieurs de ces longs arpèges ont été discutés dans le chapitre 5.1 de ce travail. Mentionnons également la 'Toccata 8va' du troisième livre, dont le matériau thématique est basé sur les arpèges descendants en plusieurs tons (annexe 46). Pour d'autres exemples de longs arpèges, on pourra se référer aux débuts des toccatas (annexe 55).



a) G.G. Kapsperger, 'Corrente Pma', mes. 1-4 (Chitarrone 3, p. 24)
b) G.G. Kapsperger, 'Partita [Corrente Pma]', mes. 1-4 (*Chitarrone 3,* p. 24)

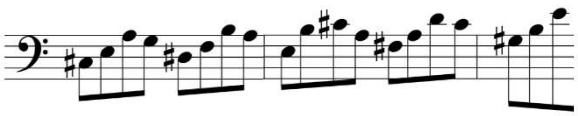
Figure 8.25

[167] Pour rappel : seuls les arpèges exceptionnels sont notés avec un signe particulier dans l'œuvre de Piccinini.

Arpèges de remplissage : Ces arpèges servent à remplir des accords longs (cf. annexe 44). D'un caractère plus improvisé, ils sont souvent utilisés dans les pièces à variations, mais on les trouve aussi dans les toccatas. Dans la variation sur la 'Corrente Pma' du troisième livre, Kapsperger se sert de l'arpège comme un moyen de diminution, en remplissant les valeurs plus longues que l'on trouve dans le thème (figure 8.25). L'annexe 45 montre d'autres cas issus de ses œuvres solistes. Dans ses *Passaggi diversi*[168], il donne d'autres exemples d'arpèges hors contexte pouvant servir à remplir une harmonie (annexe 43)[169].

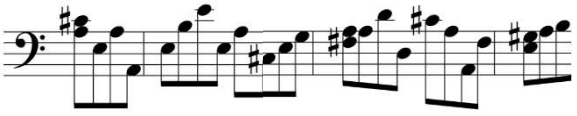
Variantes des formules : Les arpèges plus courts peuvent souvent être considérés comme les variantes écrites des exemples proposés dans les préfaces. Nous avons déjà signalé que les formules sont effectuées avec une grande économie de moyens, mais permettent en réalité un grand nombre de variantes sonores. Néanmoins, Kapsperger explore localement d'autres possibilités avec des gestes différents. Certains accords peuvent être unidirectionnels, allant soit vers les graves soit vers les aigus. Parfois, une séquence mélodique est recherchée au niveau des hauteurs résultantes, comme aux mesures 15-17 de la 'Toccata 4ta' du quatrième livre (figure 8.26a). Néanmoins, l'absence d'un quelconque patron est très fréquente, tant au niveau des hauteurs résultantes qu'au niveau du geste de la main droite, comme le montrent les mesures 9-12 de la même toccata (figure 8.26b) ou l'exemple de l'annexe 49d. Les arpèges écrits contiennent souvent des notes étrangères à l'harmonie, ce que l'on nomme *arpèges*

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 15-17 (*Chitarrone 4,* p. 13)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



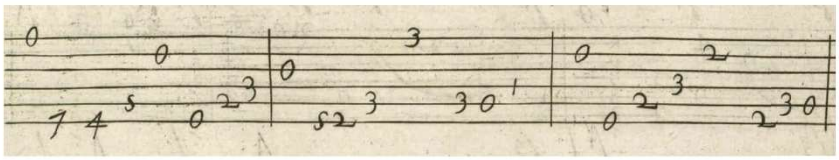
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 9-12 (*Chitarrone 4,* p. 13)

Figure 8.26

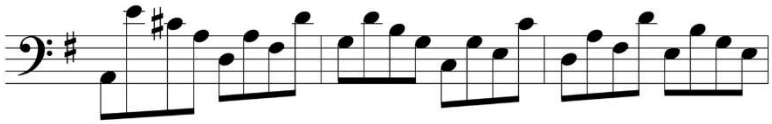
[168] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Michele Privii, 1626, p. 35-43.
[169] Les arpèges que l'on trouve dans les *Passaggi diversi* seront discutés au chapitre 9.1.1.

figurés[170]. À noter cependant qu'au théorbe, les arpèges figurés sont possibles non seulement sur les arpèges écrits en toutes notes (annexe 49c) mais aussi avec les formules[171] .

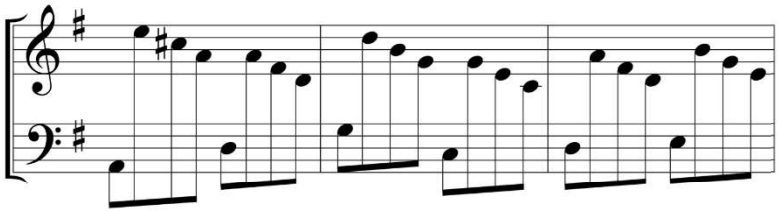
La 'Toccata terza' du premier livre pour chitarrone présente un cas particulièrement intéressant. Les arpèges écrits in extenso (mes. 37-39) sont effectués sans tenir compte des cordes avalées. En effet, l'information visuelle de la tablature suggère une série d'arpèges descendants ; néanmoins, le mouvement descendant se trouve perturbé par l'accord du chitarrone et les positions employées sont calquées sur celles que l'on emploierait sur un instrument sans l'accord rentrant. Les deux transcriptions de la figure 8.27 permettent de comparer les hauteurs des notes telles qu'elles seront réellement produites au théorbe (figure 8.27b) avec l'idée musicale sous-jacente (figure 8.27c). Signalons cependant que le résultat produit par les cordes avalées permet de dissimuler les quintes parallèles, qui sont systématiquement présentes dans le modèle. Chez Kapsperger, cette toccata est certainement l'une des pièces les plus fortement influencées par l'écriture du luth[172].



a) G.G. Kapsperger, 'Toccata 3a', mes. 37-39
(*Chitarrone 1,* p. 9)



b) Transcription : chitarrone



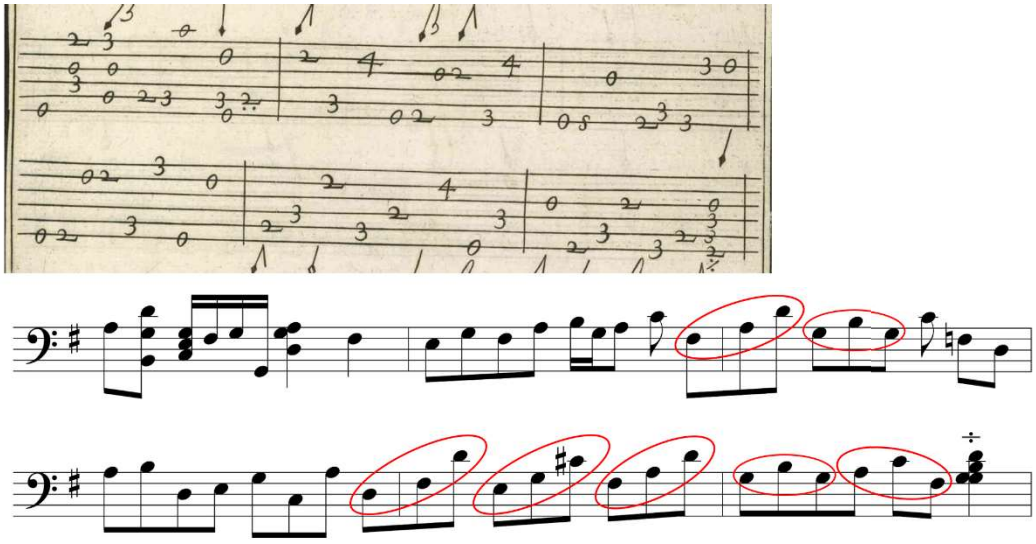
c) Transcription : sans cordes avalées (luth en *la*)

Figure 8.27

Les arpèges à trois notes méritent quelques observations supplémentaires. La 'Sarabanda [2a]' du quatrième livre comporte quelques exemples d'arpèges descendants (mes. 9-12, annexe 47e). En revanche, la 'Sarabanda [1a]' précédente comporte des arpèges irréguliers (annexes 47b et 47c).

[170] Pour Michel de Saint-Lambert, l'arpège figuré est celui « dans lequel on emprunte d'autres Notes que celles de l'Accord pour luy donner plus d'agrément. » Michel de Saint-Lambert, *Les principes du clavecin. Contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier.*, Paris, Christophe Ballard, 1702, p. 54.
[171] Cf. N. North, *Continuo playing*, *op. cit.*, p. 166..
[172] Cf. chapitre 5.1.

Les arpèges écrits peuvent servir chez Kapsperger à déstabiliser volontairement la perception de la carrure, voire de la pulsation. Citons deux exemples. Dans la 'Toccata 4ta' du premier livre, l'utilisation d'arpèges à trois notes sur une carrure binaire fait que certains accords commencent ou finissent sur des temps faibles (figure 8.28). Dans la 'Partita 16a [Folia]' du même livre, les arpèges à trois notes sont mélangés avec des arpèges à quatre notes[173]. À noter que la déstabilisation de la pulsation est aussi possible avec les formules d'arpège, comme aux mesures 14-19 de la 'Toccata 4ta' du premier livre[174].



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 55-60
(*Chitarrone 1*, p. 11)

Figure 8.28

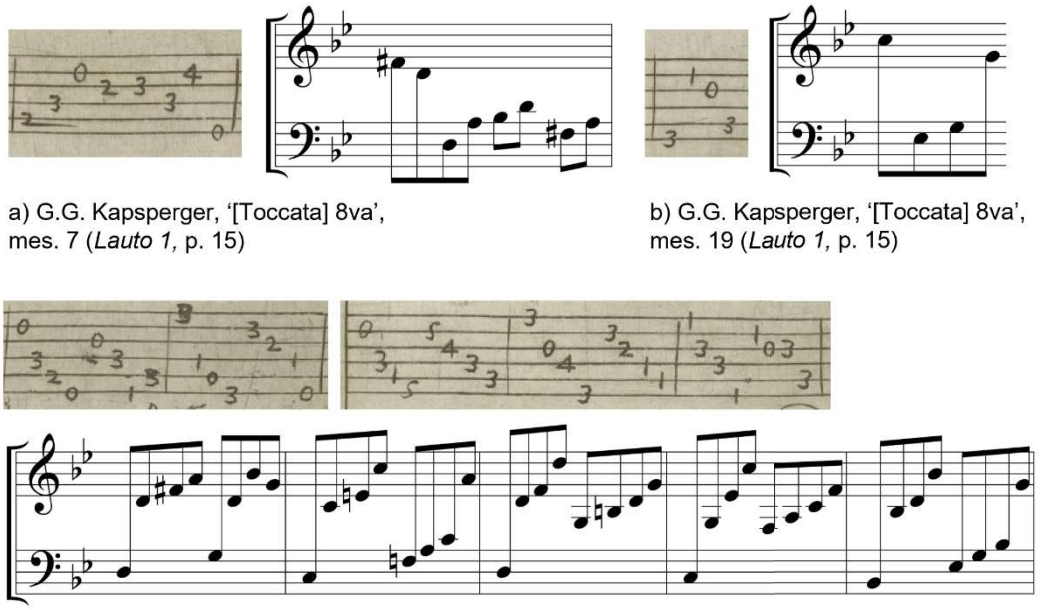
8.5.4 Arpèges dans le *Libro primo d'intavolatura di lauto* (1611)

Le fait que Kapsperger écrive des instructions dans chaque publication pour chitarrone mais pas dans son livre pour luth sous-entend que ces instructions sont surtout destinées au théorbe. Cependant, les techniques du chitarrone ont influencé clairement l'écriture de ses œuvres pour luth. Cette influence ressort notamment à travers deux techniques en particulier. La première concerne le signe de *sesquicroma*[175], expliqué dans les préfaces pour chitarrone mais utilisé également dans ses œuvres pour luth. La deuxième technique concerne une utilisation des arpèges clairement inspirée des explorations effectuées au chitarrone.

On y trouve de longs arpèges descendants, comme dans les ouvertures de la deuxième et la cinquième toccata (annexes 55f et 55g) ou encore le long arpège figuré à la mesure 25-26 de cette dernière pièce (annexe 46e). La 'Toccata 8va' est d'un grand intérêt, car l'arpège constitue le matériau principal de cette pièce[176]. Après un grand accord du début, noté

[173] G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 35.
[174] *Ibid.*, p. 9-10.
[175] Triolet de doubles croches. Cf. notre glossaire des termes techniques, inclus dans l'avertissement de ce travail.
[176] Pour une analyse plus détaillée de cette toccata, voir Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 288-290.

verticalement, on trouve un arpège écrit en plusieurs vagues ascendantes, mais dont le mouvement général est descendant (annexe 46f).



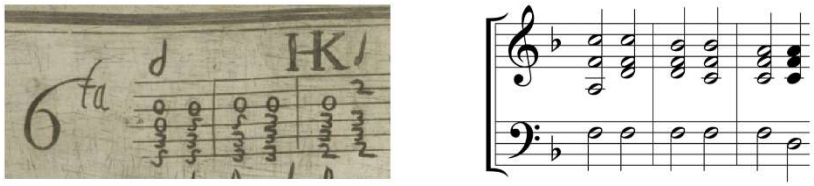
a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 7 (*Lauto 1,* p. 15)

b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 19 (*Lauto 1,* p. 15)

c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 31-35 (*Lauto 1,* p. 15)

Figure 8.29

Les enchaînements d'arpèges à quatre sons que l'on y trouve (figure 8.29) ne sont pas sans rappeler les arpèges écrits in extenso, utilisés comme variantes des formules. Bien que Kapsperger ne le mentionne pas explicitement, il est évident qu'il explore les possibilités de l'arpège dans ses œuvres pour luth. Dès lors, il est à se demander si les enchaînements d'accords à quatre notes, notés verticalement, sous-entendent une réalisation en arpèges, inspirée des exemples donnés dans les préfaces pour chitarrone. Nous pouvons citer notamment le début des troisième et sixième toccatas pour luth (figure 8.30). En suivant les instructions sur l'arpège au théorbe données par Kapsperger et Piccinini, ainsi que les préfaces de Frescobaldi pour les accords d'ouverture, Louw suggère que les accords à quatre notes au début de la sixième toccata pour luth impliquent un arpègement non figuré[177].



G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6ta', mes. 1-3 (*Lauto 1,* p. 12)

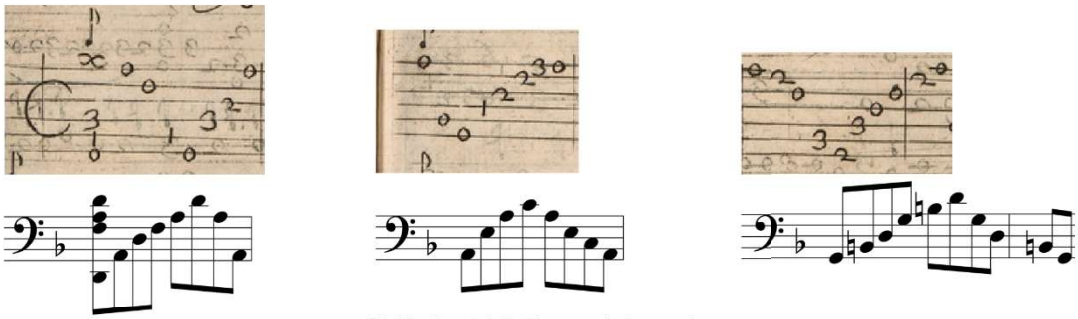
Figure 8.30

[177] *Ibid.*, p. 291.

8.6 Diverses explorations de l'arpège dans les sources pour luth et chitarrone

Après avoir analysé les traits les plus importants de la technique d'arpège chez Kapsperger, commentons brièvement d'autres explorations qui s'éloignent davantage de celles menées par le *Tedesco*, afin d'avoir un panorama plus complet du phénomène des arpèges dans les sources pour luth et chitarrone[178]. Dans le chapitre 8.2, nous avons vu comment les formules inventées par Kapsperger ont eu un fort impact dans la production musicale chez les luthistes/théorbistes au début du 17e siècle. Néanmoins, les instrumentistes exploraient aussi leurs propres variantes. Les exemples les plus connus sont ceux des deux autres grands théorbistes italiens, Piccinini et Castaldi.

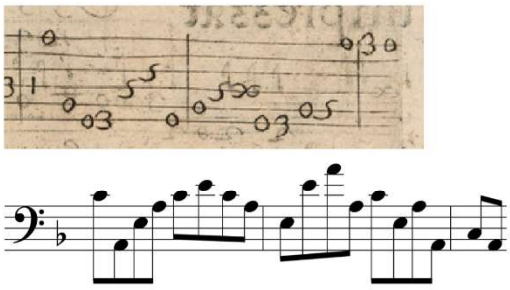
Nous avons déjà analysé les variantes inventées par Piccinini au chapitre 4.2 (figure 4.7). Chez Castaldi, son « Arpeggiata a mio modo » est une claire référence à la 'Toccata seconda arpeggiata » de Kapsperger. Cependant, le titre donné par Castaldi permet de comprendre qu'il y développe sa propre approche des arpèges. À différence de la toccata homonyme chez Kapsperger, Castaldi utilise davantage les arpèges figurés. Signalons également que dans *l'arpeggiata* de Castaldi, les positions de main gauche ne sont pas toujours statiques mais peuvent changer au milieu de l'arpège.



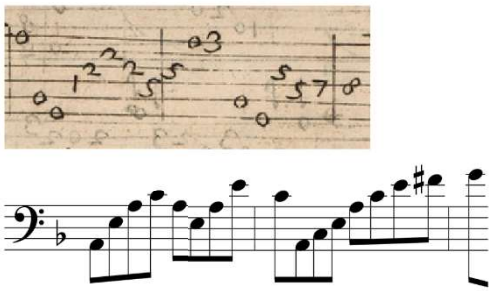
a) B. Castaldi, 'Arpeggiata a mio modo', mes. 1 (*Capricci*, p. 31)

b) B. Castaldi, 'Arpeggiata a mio modo', mes. 21 (*Capricci*, p. 31)

c) B. Castaldi, 'Arpeggiata a mio modo', mes. 26 (*Capricci*, p. 31)



d) B. Castaldi, 'Arpeggiata a mio modo', mes. 5-7 (*Capricci*, p. 31)



e) B. Castaldi, 'Arpeggiata a mio modo', mes. 15-17 (*Capricci*, p. 31)

Figure 8.31

[178] L'arpège dans les sources pour clavier ainsi que leurs liens possibles avec l'œuvre du *nobile alemano* seront discutés au chapitre 9.2.

Ces caractéristiques amènent Louw à considérer que l'écriture de cette pièce serait en réalité plus proche de la 'Toccata 8va' pour luth de Kapsperger, où les arpèges figurés sont utilisés davantage[179]. Il est vrai que pour *l'arpeggiata* de Castaldi on ne peut pas parler des formules au sens strict, car le contour de l'arpège est continuellement modifié et ne se limite pas aux notes données par une position fixe de la main gauche. Néanmoins, la huitième toccata pour luth de Kapsperger est détachée complétement des formules ; en revanche, dans la *arpeggiata* de Castaldi, tout en gardant une grande autonomie et en explorant de multiples variantes, le geste reste souvent clairement inspiré des formules de Kapsperger (figure 8.31, a-c). Dans ce sens, le titre employé par Castaldi nous semble très pertinent, car il s'agit en effet d'une réinterprétation libre - une réélaboration si l'on préfère - où de nombreux accords prennent comme point de départ le geste montré par Kapsperger. On retrouve l'influence de Kapsperger dans d'autres pièces de Castaldi[180]. Il est à noter que même si l'arpège écrit en toutes notes permettrait de garder un ordre des hauteurs, Castaldi ne refuse pas pour autant les contours irréguliers (figure 8.31, d-e).

Chez Castaldi, il y a d'autres cas qui s'éloignent bien davantage des explorations menées par Kapsperger. Nous pouvons mentionner les arpèges effectués sur une même corde (encadré rouge de l'annexe 39a), les arpèges avec des notes répétées (encadré noir de l'annexe 39a), ou encore les arpèges à la basse pour accompagner une voix mélodique (annexe 39c). On trouve la même idée (mais avec une écriture davantage idiomatique) dans la 'Battaglia' de Kapsperger (annexe 39d). Chez Piccinini on trouve également ces arpèges sur des notes répétées (annexe 39b).

Dans la section pour théorbe de *Berkeley 757*, le compilateur se montre très intéressé par les arpèges, mais les gestes employés sont complétement différents des formules développées par le *Tedesco*. Au folio 33v on trouve une toccata sur les arpèges, lesquels sont réalisées en toutes notes (annexe 36). On remarque deux types de mouvements prédominants : le premier consiste à jouer plusieurs cordes conjointes à la suite[181], jouées vers le bas de l'instrument[182] (en « aller ») ; les notes concernées n'ont pas de signe particulier. Le deuxième mouvement consiste à jouer plusieurs cordes conjointes vers le haut de l'instrument (en « retour ») ; ces notes sont signalées par un point. Il est à observer que les arpèges n'ont pas tous le même nombre des notes, mais que l'auteur a renoncé à des barres de mesures. L'alternance d'arpèges qui n'ont pas le même nombre des notes par accord peut certainement nourrir l'interprétation contemporaine, d'autant plus que ces exemples ne sont pas sans rappeler les suites d'accords à densité irrégulière chez Kapsperger.

---

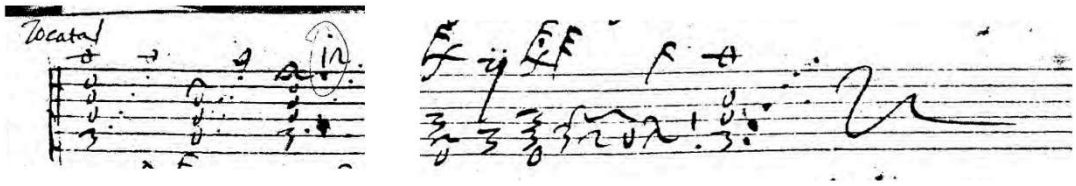
[179] Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 288.

[180] Voir par exemple les mesures 48 à 52 du 'Ritornello 2do' : Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie. SETNOFORELLEB TABEDUL*, Modène, presso l'autore medesimo, 1622, p. 46 (dernière ligne de la page).

[181] Sauf la basse, laquelle n'est pas toujours sur une corde conjointe.

[182] Rappelons que par la disposition de cordes, un geste « vers le bas » de l'instrument produit un arpège vers les aigus (en faisant abstraction des cordes avalées) ; inversement, un geste « vers le haut » produit un arpège descendant (vers les graves).

D'après la convention de notation la plus répandue dans les sources[183], ces arpèges correspondent parfaitement aux gestes naturels du pouce (vers le bas) et de l'index (vers le haut, en retour). L'arpège vers le haut avec l'index est très courant dans ce manuscrit, utilisée pour les accords du début, mais surtout pour les accords de fin. Parfois il est indiqué en toutes notes, comme pour l'accord final de la pièce sans titre au folio 31v ; dans d'autres endroits, ce type d'arpèges est noté à l'aide des points placés à la droite d'un accord, sous-entendant que l'index doit jouer une corde après l'autre (figure 8.32).



'Tocata', début
(*Berkeley 757*, f. 36r)

'Tocata', cadence finale
(*Berkeley 757*, f. 36r)

Figure 8.32

Outre la préface à l'*Intavolatura di Liuto Attiorbato Libro Terzo* de Melii (1616), la technique où l'accord est entièrement joué par l'index est décrite aussi par Jean-Baptiste Besard dans ses instructions annexes au *Novus Partus* de 1617[184]. D'après Besard, cette technique n'est pas conseillée aux amateurs :

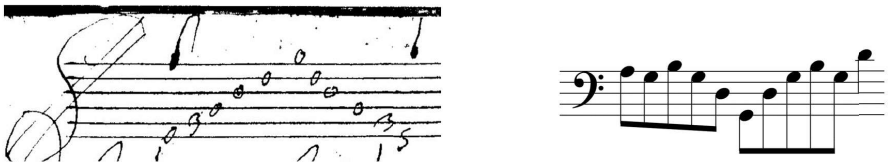
> Mais remarque que ceux qui sont plus avancés et plus exercés dans cette technique parcourent avec l'index seul, en un même moment, des accords entiers de six voix chose que, si elle se fait bien et comme il faut, et pas trop souvent je ne saurais interdire.[185]

[183] La notation la plus répandue pour les doigtés de la main droite est la suivante : « . » = index, « .. » = majeur « … » = annulaire. Souvent, l'absence de point indique le pouce. Signalons cependant que cette nomenclature est différente de celle employée par Kapsperger dans ses préfaces. O'Dette a signalé que dans certaines sources, un point pouvait décrire non seulement l'index, mais plus vaguement tout autre doigt que le pouce. Paul O'Dette, « Teaching Historical Lute Technique in the Twenty-Firt Century: Exceptions to the Normal Rules of Renaissance Lute Fingering » dans John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021, p. 24. Ce pourrait être le cas pour l'exemple montré dans l'annexe 36 (quatrième ligne, du deuxième au quatrième chiffre de la tablature), où l'utilisation des cordes disjointes avec un point semble se référer à deux doigts différents.

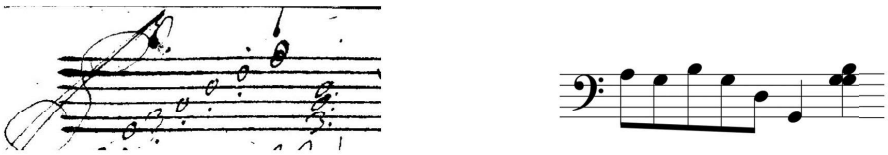
[184] Jean-Baptiste Besard, *Novvs Partvs, siue Concertationes Mvsicae, Dvodena Trivm, Ac Totidem binarum Testitudinum […] Ad artem Testudinis breui, citraque magnum fastidium capescendam, facilem & methodicam institutionem hisce subiecit*, (Exemplaire de Strasbourg)., Cologne, 1617.

[185] « *Sed adverte provectiores, & magis exercitatos in hac arte, indice solo, per integras easque sex vocum griffas unico tempore interdum percurrere : id quod, si apte ac uti decet, nec ita crebro fiat haud prohibitum velim.* » *Ibid.*, p. 91. Une version en fac-similé est également disponible : J.-B. Besard, *Novus partus/ Isagoge*, *op. cit.*, p. 115. Nous remercions Phillipe Bringel pour cette traduction.

En suivant les informations données dans son célèbre *Thesaurus harmonicus* (1603)[186], on peut inférer que Besard a effectué, probablement peu après 1587[187], un séjour à Rome où il aurait rencontré son maître Laurencinus[188]. Malgré son contact avec l'activité du luth en Italie au tournant du siècle, il est révélateur que dans sa première publication Besard n'indique rien de la technique d'arpège entièrement effectué avec l'index. Dans la publication de 1617, dont les instructions qu'y sont contenues peuvent être considérés comme une version corrigée et amplifié de la version de 1603[189], on trouve également la technique du *strascino* (passages en notes liées)[190], qui était, rappelons-le, l'une des nouveautés techniques issues du chitarrone[191].



a) 'Tocatta', début,
(*Bologna*, f. 1v)



b) 'Tocata di Giacomo', début,
(*Bologna*, f. 7v)

Figure 8.33

On retrouve les gestes vers le bas ou vers le haut de l'instrument dans *Bologna.* Dans les deux cas montrés dans la figure 8.33, l'arpège de *sol* majeur commence étonnamment avec une corde à vide (produisant un *la*). Soit il s'agit d'une coquille récurrente du compilateur (le type d'erreurs répétitives que nous commettons tous), ou au contraire, on peut considérer que la

[186] Jean-Baptiste Besard, *Thesaurus harmonicus*, Cologne, Gerardus Greuenbruch, 1603.

[187] D'après Rollin, le séjour de Besard à Rome aurait eu lieu peu de temps après la fin de ses études de droit à Dôle en 1587. M. Rollin, « Étude biographique et appareil critique », art cit, p. XI-XII.

[188] Comme le remarque Monique Rollin, dans la préface au *Thesaurus harmonicus* (f. 3), Besard indique avoir suivi l'enseignement de Laurencinus. Monique Rollin signale que Laurencinus semble avoir toujours vécu en Italie. *Ibid.*, p. XII notes 19 et 20.

[189] *Ibid.*, p. XXIII ; voir aussi Julia Sutton, « The Lute Instructions of Jean-Baptiste Besard », art cit, p. 347.

[190] Le signe de *strascino* est utilisé dans une composition de Besard lui-même, 'Bergamasco I. B. B. ad vsum novae suae Testudinis accomodatu' ; l'explication de ce signe est donnée en marge de cette pièce, mais aucune mention n'en est faite dans les instructions annexes qui accompagnent le *Novus Partus*. J.-B. Besard, *Novus partus/ Isagoge*, *op. cit.*, p. 102 (pagination originale : p. 49). Pour le signe de *strascino* chez Besard, voir Julia Sutton, « The Lute Instructions of Jean-Baptiste Besard », art cit, p. 360 note 38 ; M. Rollin, « Étude biographique et appareil critique », art cit, p. XXV note 1.

[191] Les mentions des arpèges joués entièrement avec l'index ainsi que le signe de *strascino,* bien qu'il s'agisse d'ajouts marginaux dans le *Novus Partus*, constituent d'importantes nouveautés par rapport au *Thesaurus harmonicus*. Signalons cependant que Sutton associe la présence du *strascino* chez Besard aux dernières techniques employées en France à l'époque. Julia Sutton, « The Lute Instructions of Jean-Baptiste Besard », art cit, p. 360 note 38.

présence de ce passage deux fois à l'identique écarterait la possibilité d'une erreur. Dans ce dernier cas, cela viendrait confirmer encore une fois une approche par positions, où l'effet produit par l'arpège est considéré comme plus important que les notes elles-mêmes[192].

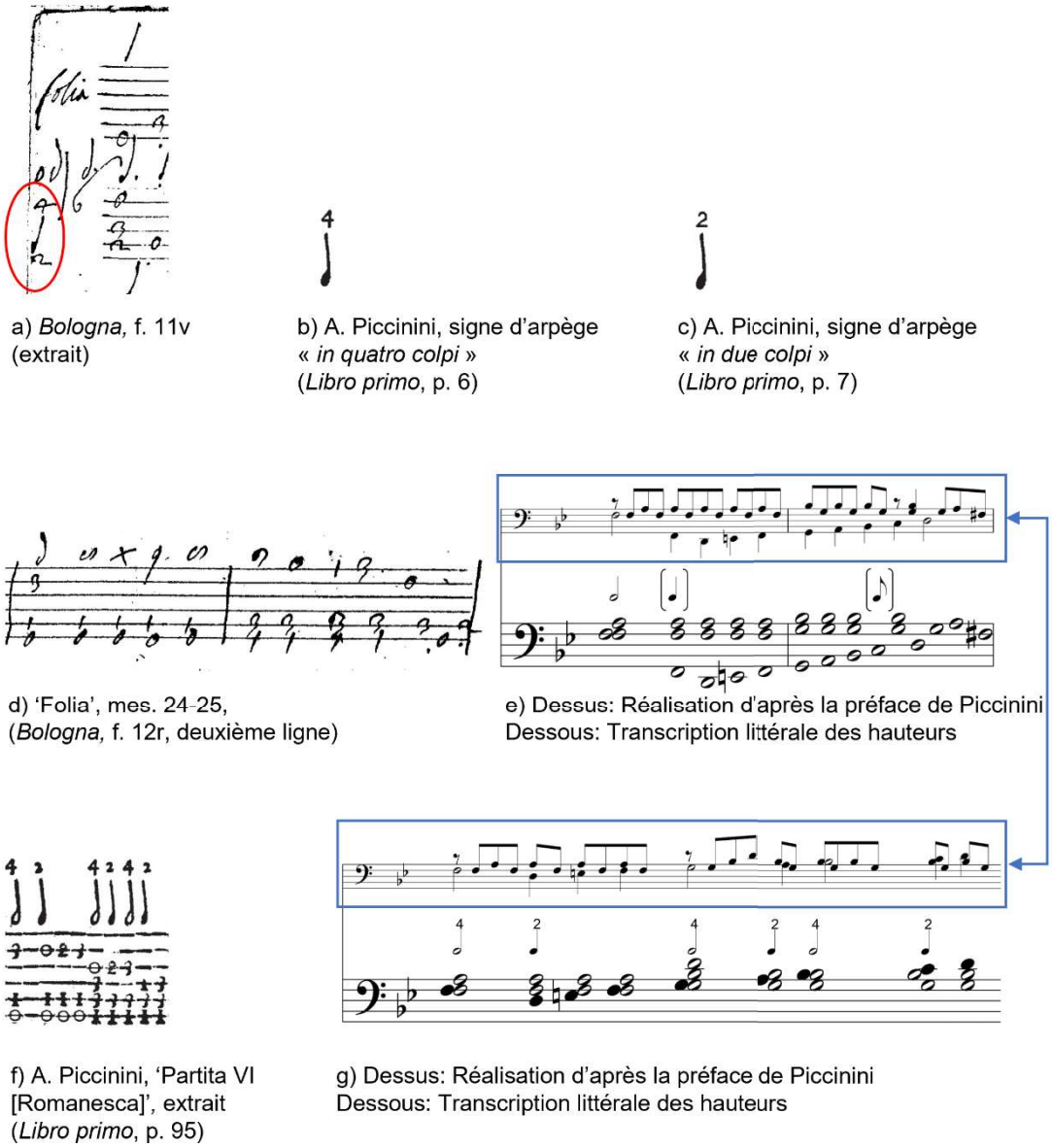
La fin de la troisième toccata de ce manuscrit est particulièrement intéressante pour les arpèges notés in extenso au folio 3r (annexe 37). Tout comme pour la toccata de *Berkeley 757* (annexe 36), le nombre de notes par arpège n'est pas régulier. Ce type d'écriture est susceptible de stimuler de nouvelles perspectives d'interprétation pour les suites d'arpèges à densité irrégulière, notés verticalement chez Kapsperger (voir notre troisième proposition pour la 'Toccata prima' du quatrième livre, discutée au chapitre 8.4.3 (annexe 41, réalisation 3).

Chez Kapsperger, on trouve quelques exemples d'arpèges en aller-retour ; mais à la différence des exemples de *Berkeley 757* et *Bologna*, ils ne correspondent pas nécessairement à un patron gestuel (annexe 43q et 43s). Néanmoins, on peut trouver occasionnellement un geste de main droite en aller-retour (annexe 43u). Mentionnons également les exercices d'arpèges de *Rome 4145*. Le folio 14v montre des arpèges ascendants, tandis que le folio 15r contient des arpèges descendants. À noter que, d'après le doigté signalé, cette section du manuscrit ne se prive pas de jouer avec l'annulaire de la main droite, au contraire de ce qui est préconisé par Kapsperger et Piccinini pour le théorbe[193].

Bologna semble explorer les variantes inventées par Piccinini. Dans la 'Folia' avec des variations (f. 11v), on trouve quelques indications en marge, dont une noire avec un 4 au-dessus et un 2 en dessous (figure 8.34a). On pourrait penser à des équivalences rythmiques ; cependant, ce signe pourrait faire référence aux arpèges « extraordinaires » décrits par Piccinini (figure 8.34, b-c). Coelho a suggéré que ce manuscrit aurait pu appartenir à un élève de Piccinini[194]. Significativement, cette 'Folia' est précédé par une 'Corrente' de Piccinini, laquelle est recopié une deuxième fois juste après la 'Folia'[195]. Il est intéressant à constater que l'une des variations de cette 'Folia' (figure 8.34d) présente de similitudes évidentes avec la 'Partita VI [Romanesca con partite variate]' de Piccinini (figure 8.34e). Dans cette dernière œuvre, le passage en question est accompagné méthodiquement des signes d'arpèges propres au compositeur, tandis que dans la version de *Bologna* les signes ne sont pas notés. Il

[192] Louw a signalé un passage similaire où les cordes à vides seraient utilisées au détriment de l'harmonie dans le manuscrit *Kremsmünster L81* ('Toccata', f. 132v – 133r, mes. 16). Z.W.E. Louw, *The toccatas*, *op. cit.*, p. 280.
[193] En ce qui concerne *Rome 4145*, nous devons la remarque au sujet des doigtés à P. O'Dette, « Teaching », art cit, p. 30. Signalons cependant que d'après O'Dette, Piccinini utiliserait l'annulaire pour les accords à quatre notes (*Ibid.*) Pourtant, les instructions de Piccinini préconisent explicitement de ne pas utiliser l'annulaire de la main droite au théorbe, en rajoutant même qu'il s'agit d'une « règle universelle » (*regola universale*) cf. ci-dessus chapitre 8.5.2. Au contraire de ce qui affirme O'Dette, les doigtés donnés par Piccinini pour les accords à quatre notes ratifient ceux de Kapsperger. Finalement, lorsque Piccinini indique que lors des pièces rapides on peut jouer les accords comme au luth, il se réfère clairement au fait de jouer l'accord d'un seul trait (*in un colpo solo*) et non pas au fait de jouer avec l'annulaire. Cf. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.
[194] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 60-61.
[195] *Ibid.*, p. 60, 220 et 221.

se pourrait donc que le signe noté en début de la 'Folia' soit un rappel pour les variations qui se trouvent plus loin[196].



a) *Bologna*, f. 11v (extrait)

b) A. Piccinini, signe d'arpège « *in quatro colpi* » (*Libro primo*, p. 6)

c) A. Piccinini, signe d'arpège « *in due colpi* » (*Libro primo*, p. 7)

d) 'Folia', mes. 24-25, (*Bologna*, f. 12r, deuxième ligne)

e) Dessus: Réalisation d'après la préface de Piccinini
Dessous: Transcription littérale des hauteurs

f) A. Piccinini, 'Partita VI [Romanesca]', extrait (*Libro primo*, p. 95)

g) Dessus: Réalisation d'après la préface de Piccinini
Dessous: Transcription littérale des hauteurs

Figure 8.34

Ces exemples suffiront pour compléter le panorama des explorations autour de l'arpège au début du 17e siècle en Italie ; ils montrent l'énorme enthousiasme envers ces effets sonores. Quelle que soit la technique employée, un résultat « désordonné » au niveau des hauteurs semble avoir été particulièrement apprécié aussi bien chez Kapsperger que dans la plupart des sources. Il en va de même avec l'irrégularité des densités, où le nombre de notes par accord n'est pas toujours homogène ainsi que le montrent les arpèges écrits en toutes notes

[196] Comme l'a observé Coelho, bien que le contenu des œuvres révèle « la marque d'un théorbiste professionnel », le manuscrit *Bologna* est copié de manière négligeante et peu soigneuse (« *Although* Bologna *gives the impression of being a carelessly prepared manuscript, the music contained therein has the mark of a professional theorbist.* ») *Ibid.*, p. 61-62 (pour la citation: p. 61).

dans *Berkeley 757* (annexe 36), *Bologna* (annexe 37) ou encore les nombreux enchaînements d'accords à densité irrégulière chez Kapsperger.

Que ce soit par l'assimilation de la formule d'arpège développée par le *Tedesco,* ou bien par la recherche de nouveaux gestes, l'influence de Kapsperger est évidente chez ses contemporains. Cela est tout aussi valable pour les sources à usage amateur que pour les publications professionnelles comme celles de Piccinini ou Castaldi. La réponse musicale de ce dernier à travers son 'Arpeggiata a mio modo', presque 20 ans après la 'Toccata Sda arpeggiata' du *nobile alemano* montre bien à quel point ce premier livre de 1604 était encore une référence en 1622.

La technique des arpèges, par sa nouveauté, a visiblement donné un avant et un après au répertoire soliste pour théorbe. Nous avons vu comment la formule d'arpège de Kapsperger permet de répondre à des objectifs très variés comme la recherche des couleurs, le contraste de textures arpégées, les effets virtuoses, le rôle mélodique ; dans les livres ultérieurs, Kapsperger étend ses expériences à de nouveaux effets avec les suites d'arpèges à densité variable ou de grands accords sans signe d'arpège. Cependant, si les divers patrons de réalisation expliqués dans les préfaces permettent de produire une riche palette de résultats différents, ils ne concernent qu'une partie des arpèges employés par Kapsperger. En effet, le *Tedesco* utilise également d'autres types d'arpèges en les écrivant en toutes notes lorsqu'il en éprouve l'envie. À travers les arpèges notés in extenso, il explore des profils spécifiques ou bien de longs arpèges, différents de ceux décrits dans sa préface.

Pour finir, insistons sur un point essentiel : au contraire de ce que l'on peut imaginer lorsqu'on lit les *avertimenti* pour la première fois, la technique d'arpèges telle que la décrit Kapsperger peut être une source d'inspiration permettant de varier et enrichir la pratique contemporaine. Comme le signale Croton, « l'exploration des techniques historiques du luth[197] offre des possibilités supplémentaires d'expression rhétorique sur l'instrument que nous avons choisi. »[198]

[197] Au sens générique du terme.

[198] « *Simply put, exploring historically-based lute technique offers additional possibilities of rhetorical expression on our chosen instrument.* » P. Croton, *Performing baroque music on the lute & theorbo*, *op. cit.*, p. 13.

CHAPITRE 9

L'arpège et les débuts de toccatas

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné les multiples capacités expressives des instructions de Kapsperger sur l'arpège et avons souligné l'importance centrale de ces instructions pour l'interprétation de sa musique. Dans ce chapitre, nous allons considérer d'autres types d'arpèges possibles pour des cas très particuliers, tels que le premier accord d'une pièce, l'accord de fin ou les accords qui durent une mesure entière. Bien que les *avertimenti* n'en fassent pas mention, plusieurs éléments permettent de soupçonner que d'autres variantes d'arpèges étaient couramment utilisées dans le milieu romain où Kapsperger a publié la plupart de ses œuvres. De ce fait, pour les cas précis que nous venons de mentionner, des réalisations alternatives auraient pu être partie intégrante, voire être attendues dans l'interprétation des œuvres du *Tedesco*.

Avant d'aborder ces éléments, décrivons rapidement le problème du point de vue de l'interprète. Les accords d'ouverture posent un problème différent de ceux analysés jusqu'à présent. Pour les toccatas italiennes en général, dont celles de Kapsperger, il n'est pas rare qu'elles commencent par un accord d'une longue durée, noté sous la forme d'un accord vertical. Dans les toccatas pour théorbe chez Kapsperger, ces accords sont accompagnés du signe d'arpège « ⁒ ». Dans certains cas, une réalisation littérale de ce signe peut fonctionner parfaitement ; dans d'autres cas, les indications contenues dans les *avertimenti* peuvent s'avérer insuffisantes, ce qui suggère plutôt un protocole de notation plus qu'une prescription de réalisation.

Parfois, une réalisation qui se borne strictement aux instructions données dans la préface risque de laisser un vide entre le tout premier accord et la suite. Pour le premier accord d'une toccata, une intervention de l'interprète semblerait attendue. Cette remarque est non seulement valable pour les débuts, mais aussi pour tous les longs accords qui durent une mesure entière et servent d'introduction à une nouvelle section, ou de ponctuation de fin de phrase. Quant aux accords de fin d'une toccata, ils risquent de rester trop « petits » et disproportionnés par rapport aux puissantes cadences finales qui sont souvent utilisées juste avant.

Puisque les longs accords qui commencent ou finissent une section n'obéissent pas aux catégories analysées dans le chapitre 8.3, et que les formules d'arpèges ne semblent pas toujours suffisantes pour obtenir un grand accord d'introduction, il est légitime de se demander si ces longs accords méritent un traitement différent. Pour Gilbert, « le début des toccatas chez Kapsperger consiste en un accord librement arpégé »[1]. Cette observation est effectuée au sujet des œuvres pour luth du *Tedesco*, lesquelles ne contiennent pas de signe

[1] Kenneth Gilbert (ed.), *Giovanni Girolamo Kapsperger : Intavolatura di Liuto, Libro Primo (Roma 1611) traslitterato per tastiera*, Terza edizione., Bologna, UT Orpheus, 2001, p. XX.

d'arpège ; cependant, ces longs accords de début sont très similaires à ceux que l'on retrouve dans les toccatas pour théorbe. Si cette liberté est valable aussi bien pour les toccatas de luth que pour celles de chitarrone, il faudrait comprendre plus concrètement de quelle manière elle pourrait se manifester. Nous allons examiner dans ce chapitre les différentes pistes d'interprétation des longs accords en général, en étudiant plus particulièrement les accords d'ouverture.

Tout d'abord nous allons écarter une réalisation métrique de l'arpège en valeurs rythmiques rapides et réitérées littéralement. Pour le premier accord d'une pièce, cela donnerait une étrange animation rythmique en contradiction avec le caractère d'exorde propre aux longs accords des débuts[2]. À ce sujet nous pouvons nous référer à Girolamo Frescobaldi, qui, tout en laissant une grande liberté à l'interprète, signale que les débuts des toccatas doivent être joués adagio[3]. Lors des accords finaux, la réitération littérale de l'arpège donnerait une curieuse activité qui ne mènerait nulle part. C'est dans ce sens qu'Ashworth et O'Dette recommandent d'utiliser « des arpèges plus lents et plus amples pour compléter les notes longues, et des roulements plus rapides pour les accords plus courts et plus rythmiques. »[4]

Comme l'observe Coelho[5], l'indication de réitérer l'arpège pour les accords à valeurs longues, donnée par Kapsperger dans ses préfaces, peut être rapprochée de la recommandation de Frescobaldi de « ne pas laisser l'instrument vide de sonorité »[6]. Pour certains cas, notamment pour les accords d'ouverture, il est à se demander si l'appel à réitérer l'arpège ne voudrait pas dire simplement *entretenir le son de l'arpège*, mais sans refaire nécessairement le même geste à l'identique[7].

---

[2] Il y a des exceptions évidentes, lorsque la toccata commence directement avec une activité motivique, comme la quatrième toccata du troisième livre (1626), ou encore la 'Toccata seconda arpeggiata' du premier livre de chitarrone (1604), dont les arpèges rythmiques constituent l'élément central de toute la pièce.

[3] Cf. note 67.

[4] « *Use slower, fuller arpeggios to fill out long notes, and quicker rolls for shorter, more rhythmic chords*. » Jack Ashworth et Paul O'Dette, « Basso Continuo » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 326.

[5] Victor Coelho, « Giovanni Girolamo Kapsberger "della tiorba" e l'influenza liutistica sulle toccate di Frescobaldi » dans Sergio Durante et Dinko Fabris (eds.), *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983).*, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, p. 350.

[6] « … *per non lasciar uoto l'Istromento.* » cf. ci-dessous note 67.

[7] À ce sujet, Kitsos évoque la possibilité que dans certaines situations la réitération se trouve incomplète, en répétant seulement les notes nécessaires jusqu'à compléter la valeur rythmique demandée. Dans ce cas, la réitération ne serait pas exactement identique à son modèle. Theodoros Kitsos, « Arpeggiated chords in Early Seventeenth-Century Italy », *The Lute*, 2002, vol. 42, p. 59. De son côté, O'Dette s'interroge sur le type d'arpège à exécuter lors des accords notés en valeurs longues : « Cependant, nous ne savons pas s'il [Kapsperger] désignait ainsi des arpèges non mesurés joués tout au long de la mesure ou des arpèges mesurés joués selon un motif répété. » Paul O'Dette, « 'Il Tedesco della Tiorba' : La musique pour luth et pour chitarrone de Johannes Hieronymus Kapsberger », livret de CD, traduit par Jacquelin Letteron, p. 4, dans Paul O'Dette, *J. H. Kapsberger, Lute Works « Il Tedesco della Tiorba »*, CD, harmonia mundi, HMG 507020, 2008.

9.1 Formules et variantes d'arpèges non explicites dans les préfaces

9.1.1 Arpèges pour improviser sur de longs accords chez Kapsperger

Dans ses *Passsaggi diversi sulle note per sonare sopra la parte* dans le *Libro terzo,* Kapsperger montre plusieurs exemples d'arpèges différents de ceux indiqués dans ses préfaces (annexe 43). Le but de ces *Passaggi diversi* est justement de montrer des solutions possibles pour remplir un accord dont la durée est une ronde entière. Il faut signaler cependant que les exemples sont donnés hors contexte musical et que son approche présente deux différences fondamentales par rapport aux formules des préfaces. La première concerne la destination des exemples : tandis que les *avertimenti* sont destinés à l'interprétation des pièces solistes pour chitarrone, le titre des *Passaggi diversi* pourrait laisser supposer qu'ils sont destinés avant tout à la pratique de l'accompagnement. La deuxième différence concerne le type d'arpège : les formules décrites dans les *avertimenti* suivent clairement une logique gestuelle tandis que les arpèges montrés dans les *Passaggi diversi* ne partagent entre eux ni formule gestuelle commune ni profils mélodiques identiques.

Pour ces derniers exemples donc, le geste, aussi bien que le contour de l'arpège, est adapté individuellement à l'accord en question. Pour cette raison, les exemples d'arpèges dans les *Passaggi diversi* sont à rapprocher plutôt des arpèges écrits en toutes notes que des formules. Néanmoins, même si leur destination première était l'accompagnement, les exemples proposés gardent un lien évident avec les arpèges écrits que l'on trouve dans ses pièces instrumentales et ils peuvent incontestablement enrichir le jeu en solo. Les arpèges issus des *Passaggi diversi* offrent donc d'autres alternatives aux arpèges écrits ou aux formules de préfaces, recommandés par le compositeur lui-même pour remplir les longs accords en général. Il faut aussi souligner que les *passaggi* proposés par Kapsperger cherchent à constituer un réservoir de formules pour des passages improvisés ou à caractère improvisé, ce qui peut parfaitement correspondre à ces longs accords notés verticalement que l'on trouve en début de toccatas. La possibilité de s'inspirer des *Passaggi diversi* pour l'interprétation des œuvres solistes – notamment les débuts des toccatas – a également été évoquée par Dragosits[8].

9.1.2 Variantes d'arpège dans *Modena B*

L'étude du manuscrit *Modena B* est susceptible d'apporter d'autres éléments importants. En complément du signe « ⁒ » (le même que celui proposé par Kapsperger dans ses publications), le compilateur de *Modena B* emploie une autre variante, notée « :/: ». L'utilisation de deux signes différents pour les arpèges suggère deux réalisations différentes[9]. Au niveau de la graphie, ces deux signes, tout en ayant une écriture très proche l'un de l'autre, restent

[8] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012, p. 471.

[9] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 65 ; voir aussi Francesca Torelli, « [Préface] » dans *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, fac-similé, Florence, SPES, 1999, p. [vi].

facilement discernables. Dans *Modena B*, le signe conventionnel *𝄾* est utilisé très fréquemment pour les accords arpégés en général. Le signe :/: apparaît neuf fois dans tout le manuscrit (cf. annexe 42) et, sauf une exception, ce signe semble obéir à des caractéristiques très spécifiques, dont voici la description :

- Genres : Il est utilisé dans les trois toccatas du début, dans la 'Ricerchata' (f. 25v [p.50][10]), ainsi que dans le fragment sans titre à la fin de la section pour chitarrone (f. 30v [p.60]).
- Attributions : Ce signe apparaît dans des pièces attribuées à Kapsperger dans le manuscrit, ainsi que dans une toccata anonyme et le fragment sans titre de la fin.
- Longs accords : Il est employé surtout pour des accords à longue durée, presque toujours pour un accord qui dure toute une mesure, sauf au folio 30v (fragment sans titre), où il est utilisé pour un accord de blanche pointée. Une autre exception arrive au folio 3r (p. 5)[11].
- Emplacement : Il concerne les accords d'ouverture, ainsi que de longs accords en milieu d'un morceau. En revanche, il n'est jamais employé pour les accords finaux.
- Densité : Sept des neuf occurrences correspondent à un accord à six notes, les deux autres correspondent à un accord à 5 notes.

Il faut rester prudent sur l'interprétation de ces données. En effet, la toute première utilisation du signe « :/: » dans ce manuscrit est en contradiction[12] avec la plupart des traits signalés ci-dessus ; il s'agit probablement d'une coquille[13] mais il manque au manuscrit un nombre incertain de pages[14], ce qui ne permet pas d'avoir une vue totale du contenu originel. Malgré cette mise en garde, il faut signaler que le manuscrit dans la forme qui nous est parvenue contient tout de même soixante pages, ce volume important permettant d'établir au moins quelques lignes générales sur l'emploi du signe « :/: ».

---

[10] La référence des pages correspond à l'édition fac-similé : *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, fac-similé, Florence, SPES, 1999.

[11] Ce signe est visible pour la première fois au folio 3r (troisième ligne, mes. 2) sur une valeur rapide (une croche) et il fait partie de la cadence finale de la pièce.

[12] Cf. note 11.

[13] Non seulement la valeur rythmique est bien plus courte que pour les autres cas, mais on trouve aussi d'autres différences : au folio 3r, les points inférieurs du signe « :/: » sont plus foncés (annexe 42a), ce qui suggère qu'on a essayé d'effacer les deux points supérieurs. Pour les autres exemples (annexe 42b à 42i), tous les points apparaissent bien foncés. Ces différences passent inaperçues dans l'édition fac-similé.

[14] Le nombre de folios manquants est plus important de ce que laisse entendre l'édition fac-similé. La pièce numérotée « 5 » à la page 16 (f. 8v dans le manuscrit original), est considérée dans cette édition comme une toccata (*G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, *op. cit.*, p. [IX] et 14.) Pour Coelho cependant, les folios 8r et 8v correspondent à la Monica et il considère donc que le chiffre « 5 » correspondrait non pas à la toccata 5, mais à la partita 5 de la Monica (Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 359.) Tout comme Coelho, Pavan considère la pièce « 5 » du folio 8v comme une variation ; celle du folio 8r est décrite comme la « partie finale d'une pièce non identifiée, probablement une variation d'une pièce précédente » [notre traduction]. (Franco Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender : nuove acquisizioni », *Recercare*, 2020, XXXII, n° 1-2, p. 67.) Pour une discussion plus détaillée sur l'état du manuscrit original et les folios manquants, voir V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 97-101, 358-365 ; F. Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender », art cit, p. 64-68.

Il est remarquable que ce signe apparaisse surtout dans les œuvres attribuées à Kapsperger. Cependant, à la différence d'autres éléments indéniablement associés à l'écriture du *nobile alemano*[15], il est difficile d'affirmer avec certitude le lien entre ce signe et ses œuvres. Trois possibilités doivent être considérées :

> 1e possibilité : Le fait que la variante d'arpège (notée avec le signe « :/: ») apparaisse seulement sur des pièces attribuées à Kapsperger et sur deux pièces non attribuées aurait un lien de causalité. Dans ce cas, le signe « :/: » pourrait être la trace d'une pratique non décrite par Kapsperger dans ses publications, mais notée par le luthiste qui a compilé *Modena B*.
>
> 2e possibilité : Il n'y aurait aucun lien de causalité entre le signe « :/: » et un compositeur en particulier. Il pourrait relever plutôt d'une pratique d'interprétation personnelle, témoignant donc d'une réappropriation des arpèges de la part du luthiste qui a compilé le manuscrit.
>
> 3e possibilité : L'utilisation du signe « :/: » n'aurait pas de lien avec un compositeur précis mais plutôt avec certains types de pièces. En effet, ce signe apparaît dans des pièces à forme libre comme les toccatas et ricercare, tandis qu'il est absent dans les nombreuses danses et variations.

À en juger par l'abondante utilisation du signe conventionnel « ⁒ », que l'on trouve partout dans le manuscrit, on peut déduire qu'il désigne l'arpège le plus habituel et que sa réalisation serait adéquate dans la plupart des cas. La variante « :/: » est utilisée en revanche de manière très restreinte : neuf fois sur les soixante pages du manuscrit qui nous sont parvenues. Elle est utilisée dans des cas très concrets pour lesquels – au moins d'après le luthiste de *Modena B* – une autre approche serait nécessaire.

La principale caractéristique des accords contenant le signe « :/: » est leur longue durée. Pour cette raison, aussi bien Torelli[16] que Kitsos[17] évoquent la possibilité qu'il s'agisse des accords rebattus. Pour Kitsos, le fait que les accords concernés durent souvent une mesure entière pourrait indiquer qu'il s'agit d'un type d'arpège plus complexe[18]. Dans tous les cas, accords rebattus ou pas, mesurés ou non-mesurés, le résultat attendu aurait un caractère d'introduction. En effet, ce signe n'est pas utilisé systématiquement pour les longs accords, mais seulement pour les accords des débuts. Les accords finaux sont notés avec le signe

---

[15] L'utilisation des cordes graves chromatiques au-delà des 14 chœurs conventionnels ('Toccata 1 HK', p.7 de l'édition fac-similé, dernier système ; 'Ricerchata HK', p.51, dernier système) peut être considérée comme une influence directe de Kapsperger. En effet, en dehors de l'œuvre de Kapsperger, ce type d'exploration n'est attesté dans aucune autre publication imprimée connue. Aussi bien Coelho que Pavan considèrent même la possibilité que les pièces avec les initiales « HK » dans ce manuscrit proviennent du deuxième livre pour chitarrone de Kapsperger, aujourd'hui perdu. V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 99 ; F. Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender », art cit, p. 67.

[16] F. Torelli, « [Préface] », art cit, p. [vi].

[17] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 65.

[18] *Ibid.*

conventionnel « ⁒ », tout comme certains accords qui durent une mesure entière[19]. À noter également que le signe conventionnel est utilisé aussi bien pour les accords à quatre notes que pour ceux à plus de quatre notes, tandis que la variante « :/: » est exclusivement employée pour les accords à plus de quatre notes. Étant donné que la variante est utilisée pour les débuts, mais jamais pour la fin des morceaux, on peut conclure qu'il s'agit d'une sorte d'arpège d'introduction. À défaut de pouvoir décrire la réalisation exacte de ce deuxième signe dans le manuscrit, il est tout de même possible d'établir au moins trois éléments :

1. Pour le compilateur du manuscrit, le signe conventionnel « ⁒ » convient parfaitement à la plupart des cas d'arpèges employés. Cela concerne autant des accords à quatre sons que des accords plus fournis.
2. Pour certains longs accords cependant, une autre manière est demandée. Cette variante est notée « :/: » et on la retrouve seulement dans les accords à plus de quatre sons.
3. D'après le compilateur de *Modena B,* cette autre manière est surtout adaptée aux accords d'ouverture mais pas aux accords de fin.

Coelho a souligné des liens entre ce manuscrit et la tradition romaine, mis en évidence non seulement par la pièce intitulée 'Colasone'[20], mais aussi par des traits stylistiques très proches de Kapsperger :

> Les rythmes fortement syncopés dans de nombreuses pièces, la taille étendue de l'instrument (18 chœurs), l'indication méticuleuse des signes d'arpèges et du *trillo*, l'utilisation intensive de *strascini* et la longueur des toccatas sont autant d'éléments intéressants pour l'interprétation, lesquels montrent un lien direct avec le style du théorbe et les maniérismes de Kapsberger.[21]

Pavan a signalé récemment[22] que le monogramme que l'on trouve dans *Modena B* est identique à une esquisse faite pour le frontispice d'un livre de chitarrone portant la mention « Giacomo Antonio Pfender detto il tedeschino »[23]. Comme l'observe Pavan, tout laisse supposer que ce monogramme correspond à l'abréviation de Iacomo Antonio Pfender Tedeschino (IAPT)[24]. D'après l'indication sur la page de garde, nous savions qu'Antonio Pfender avait recueilli et publié la musique du premier livre de chitarrone de Kapsperger[25]. Ce livre inclut également une dédicace de Pfender à Kapsperger, témoignant des liens étroits

---

[19] La 'Battaglia AP' comporte plusieurs exemples des longs accords notés avec le signe courant « ⁒ ». Cf. *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, *op. cit.*, p. 32-38.

[20] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 101. Sur les liens entre le *colascione* et la tradition romaine, voir *Ibid.*, p. 95.

[21] « *Of interest with regard to performance are the highly syncopated rhythms in many of the pieces, the extended size of the instrument (18 courses), the fastidious indication of arpeggio signs and the* trillo*, the extensive use of* strascini*, and the length of the toccatas, all of which show a direct connection to the theorbo style and mannerisms of Kapsberger.* » V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 101.

[22] F. Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender », art cit.

[23] Cette esquisse se trouve dans la collection des dessins de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, à Madrid (Museo, n. inv. D-0399 (inventario antiguo 152), *Tomo VII,* p. 14, *Dos estudios para una portada de libro de música*). Accessible en ligne sur le site https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=D-0399.

[24] F. Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender », art cit, p. 58.

[25] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Venise, 1604, p. 1.

avec le compositeur[26]. Depuis les récents travaux de Dragosits, nous savons que Pfender et Kapsperger ont étudié ensemble dans le collège des Jésuites à Augsbourg[27]. Maintenant, grâce au rapprochement effectué par Pavan entre les esquisses se trouvant aujourd'hui à Madrid et le manuscrit *Modena B*, nous savons que Pfender était théorbiste et compositeur et que certaines de ses œuvres font partie de ce manuscrit central pour le répertoire du théorbe.

Pavan observe que les pièces attribuées à Pfender dans *Modena B* ont un style très proche de celui de Kapsperger[28]. Entre autres éléments, Pavan signale les *sesquicroma* utilisés couramment par Kapsperger dans ses publications pour chitarrone ; ces *sesquicroma* apparaissent dans les pièces de *Modena B* contenant le monogramme IAPT, mais aussi dans celles avec le monogramme AP ou APT[29]. Étant donné que Piccinini n'utilise jamais ce type d'irrégularités rythmiques dans ses œuvres publiées, Pavan suggère que les sigles AP dans *Modena B* pourraient en réalité faire référence à Antonio Pfender[30] (et non pas à Alessandro Piccinini, comme on l'a souvent présumé jusqu'à aujourd'hui)[31]. Pour le chercheur italien, le manuscrit a été vraisemblablement conçu dans une ambiance romaine[32], probablement dans un environnement lié à Kapsperger[33]. En outre, la présence du monogramme IAPT dans *Modena B* l'amène à faire l'observation suivante :

> Considérant que la coïncidence parfaite du monogramme IAPT dans le dessin du frontispice à Madrid et dans le manuscrit de Modène ne peut être le fruit du hasard, nous pouvons supposer que le *milieu*[34] dans lequel ce dernier a été compilé devait comprendre au moins des personnes très proches de Pfender et Kapsperger.[35]

À partir des observations de Coelho et Pavan mentionnées ci-dessus, une réflexion doit être menée. Certes, il n'est pas à écarter que le deuxième signe utilisé dans *Modena B* réponde à une initiative individuelle du compilateur. Cependant, prenant en compte les liens qui unissent *Modena B* au cercle musical proche de Kapsperger, tout comme l'évidente influence stylistique du *nobile alemano* sur ce manuscrit, il paraît tout aussi plausible que le signe :/: témoigne d'une autre manière d'arpéger non décrite par Kapsperger dans les documents qui nous sont parvenus[36], mais utilisée dans ses œuvres. Ou du moins, dans le milieu romain où le manuscrit a évolué.

---

[26] *Ibid.*, p. 3.
[27] Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 16-23.
[28] F. Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender », art cit, p. 70-72.
[29] *Ibid.*, p. 70.
[30] *Ibid.*, p. 70, 71, 77.
[31] Pour une discussions sur l'attribution du monogramme « AP » de *Modena B* dans la littérature contemporaine, voir *Ibid.*, p. 73-74.
[32] *Ibid.*, p. 77.
[33] *Ibid.*, p. 74.
[34] En français dans le texte.
[35] « *Considerato che la perfetta coincidenza del monogramma IAPT presente nel disegno del frontespizio conservato a Madrid e nel manoscritto di Modena non può essere casuale, possiamo presumere che il* milieu *in cui quest'ultimo venne compilato doveva comprendere quantomeno persone molto vicine a Pfender e a Kapsperger.* » F. Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender », art cit, p. 75.
[36] Les deux livres perdus (le deuxième livre de chitarrone et le traité *Il Kapsperger della musica. Dialogo*) pourraient contenir des précisions concernant l'arpège.

9.1.3 Variantes d'arpège dans *Perugia*

Dans le chapitre 8.2, nous avons déjà signalé quelques exemples d'arpèges à visée pédagogique dans le manuscrit *Perugia* (annexe 35). Outre ces formules, l'utilisation du signe d'arpège, noté « ·//. » dans ce manuscrit, permet de relever quelques constats intéressants[37] :

- Genres : Dans *Perugia,* le signe « ·//. » est réservé exclusivement aux toccatas. Son utilisation est réduite : dans tout le manuscrit, nous avons identifié ce signe seulement dans quatre toccatas, qui se trouvent aux pages 50-51, 90-92, 94-96 et 104-105. Dans l'inventaire thématique de ce manuscrit effectué par Coelho[38], ces toccatas correspondent aux pièces 45, 67, 69, 76.
- Attributions : Ce signe apparaît dans une toccata attribuée à Arcangelo [Lori][39] (p. 50-51), dans deux toccatas de Kapsperger (p. 90-92 et 94-96), lesquelles sont issues de son livre pour luth de 1611[40] et dans une toccata non attribuée dans le manuscrit (p. 104-105) mais qui montre une forte influence de l'écriture de Kapsperger.
- Longs accords : Ce signe est employé exclusivement pour des accords qui durent une ronde entière, correspondant pour les pièces en question à une mesure. À la différence de *Modena B*, on ne trouve pas dans *Perugia* le signe d'arpège sur d'autres accords en valeurs longues comme une blanche pointée[41].
- Emplacement : il concerne en général tous les accords qui durent une ronde, que ce soient les accords d'ouverture, les accords au milieu du morceau ou les accords de fin.
- Densité : Les accords concernés sont des accords à cinq ou six notes.

Le signe « 𝄐 » est absent dans ce manuscrit et, comme on peut le remarquer, l'utilisation du signe « ·//. » est très occasionnelle. Il est donc légitime de supposer que tous les autres accords - sans signe particulier - sont à réaliser selon une autre manière, laquelle serait suffisamment habituelle pour rendre inutile toute indication supplémentaire[42]. Étant donné qu'il s'agit

---

[37] L'utilisation du signe d'arpège « ·//. » et de la formule du théorbe dans *Perugia* a déjà été résumée par Coelho de manière beaucoup plus condensée : « *Their use is restricted to 1) toccatas, 2) chords that last a full bar, and 3) pieces at the end of the manuscript, beginning with the concordance of* Toccata 5a *from* Kapsperger 1611 *on pp. 90-2, which suggest some specificity in the use of this technique.* » Victor Coelho, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 129.

[38] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 518-538.

[39] Cette toccata comporte la mention « Toccata del Sr. Arcangelo ». Fabris suggère qu'il pourrait s'agir d'Arcangelo Lori, mort en 1679. De sa part, Coelho observe qu'il pourrait être le même Arcangelo, joueur de théorbe, actif dans le cercle des Barberini. Dinko Fabris, « [Préface] » dans *Libro di leuto di Gioseppe Antonio Doni: MS Perugia, sec. XVII/ Falconieri, Kapsberger, Baglioni ed altri*, fac-similé, Florence, 1988, p. [ii] ; V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 131 note 3.

[40] Dans *Perugia*, ces deux toccatas comportent la mention « Toccata del Tedesco ». Elles correspondent respectivement à la cinquième et septième toccata du livre pour luth de Kapsperger (p. 10-11 et 13-15).

[41] Voir par exemple la mesure 2 de la page 104 ; voir également les mesures 8, 15, 16, 24, 29, 36 et 44 de la toccata commençant à la page 94. Aucun des exemples signalés, en blanches ou blanches pointées, ne comporte de signe d'arpège.

[42] À ce sujet, rappelons que dans les œuvres pour théorbe, Piccinini utilise des signes uniquement pour les arpèges « extraordinaires » inventés par lui. D'après ses instructions, tous les autres accords (ne comportant

d'une source pour luth, on pourrait imaginer que les accords sans signe d'arpège sont à réaliser de la manière habituelle sur un luth[43] ; néanmoins, d'après les exemples d'arpèges donnés à la page 68 de ce manuscrit (annexe 35), un arpège à la manière du théorbe n'est pas à exclure. Quoi qu'il en soit, il paraît évident que la notation des accords avec le signe d'arpège « ·//. » sous-entend un traitement différent des accords sans signe. Ce traitement particulier semble lié à leur caractéristique commune très spécifique, à savoir, leur durée d'une ronde entière.

Certes, le fait que *Perugia* soit une source pour luth exige de la prudence avant d'en tirer des conclusions pour le chitarrone. Avec les réserves nécessaires, il est toutefois à rappeler que les exemples d'arpèges de la page 68 montrent clairement une logique gestuelle : certains exemples reproduisent à l'identique les formules gestuelles inventées pour le chitarrone, tandis que d'autres variantes se sont clairement inspirées de ces formules[44]. L'influence du chitarrone sur ce manuscrit a également été observé par Fabris. Avant de signaler l'utilisation des *strascini*[45], technique clairement empruntée au théorbe, Fabris écrit :

> Malgré le caractère archaïque de la section attribuée à Falconieri[46] dans le manuscrit de Pérouse, nous pouvons également découvrir d'abondantes suggestions « théorbistiques » (plus évidentes dans les *Composizione del S.r Giuseppe Baglioni*), telles que l'utilisation du ribattuto (un ornement écrit in extenso) présent dans la *Corrente* à la p. 18[47] d'une manière assez similaire aux passages de Kapsberger : [exemples musicaux].[48]

Le lien avec l'œuvre de Kapsperger doit être aussi souligné. Pour Fabris, ce lien est particulièrement flagrant sur les toccatas[49]. D'après Coelho, le manuscrit a probablement une origine Romaine et il indique la présence de compositeurs ayant des liens avec la ville et le monde musical autour du Pape Urbain VIII[50]. Coelho signale également l'influence du style de Kapsperger tout au long du manuscrit : même les pièces attribuées à Falconieri montrent une

---

aucun signe d'arpège) doivent se faire selon la manière habituelle au chitarrone (autrement dit, à la manière inventée par Kapsperger). Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 6-7.

[43] Pour rappel : d'après Piccinini, la manière habituelle de jouer les accords (*pizzicata*) au luth est « d'un seul coup » (*un colpo solo*). *Ibid.*, p. 6.

[44] Voir ci-dessus le chapitre 8.2.

[45] Dinko Fabris, *Andrea Falconieri Napoletano: un liutista-compositore del seicento*, Rome, Torre d'Orfeo, 1987, p. 115.

[46] La première pièce du manuscrit (p. 3) comporte la mention « *Suonate del Falconieri* ». À partir de cette indication, Fabris attribue un nombre élevé de pièces au compositeur Andrea Falconieri. *Ibid.*, p. 90. Cependant, Coelho émet des réserves vis-à-vis de cette attribution, notamment du fait que seules certaines de ces pièces comportent l'attribution explicite à ce compositeur. V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 132.

[47] L'exemple donné ensuite par Fabris est en réalité issu de la page 17 du manuscrit.

[48] « *Nonostante l'atteggiamento arcaico della sezione attribuita a Falconieri nel manoscritto di Perugia, pure possiamo scoprire abbondanti suggestioni tiorbistiche (più evidenti nelle* Composizione del S.r Giuseppe Baglioni*), come l'uso del ribattuto (un abbellimento scritto per esteso) presente nella* Corrente *di p. 18 in maniera del tutto analoga ai brani di Kapsberger :* [exemples musicaux]. » D. Fabris, *Andrea Falconieri*, *op. cit.*, p. 114.

[49] *Ibid.*, p. 92, 115.

[50] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 130-135. D'autres origines possibles sont également commentées dans sa description du manuscrit.

influence stylistique du *nobile alemano*[51] et il n'est pas à écarter qu'une de ces pièces[52] soit en réalité de la main de Kapsperger[53].

À partir de la page 56, on trouve une section consacrée aux toccatas de Giosseppe Baglioni. Pour Coelho, les œuvres de Baglioni figurent parmi les meilleures pièces du manuscrit, auxquelles il faut rajouter la toccata no. 25 et bien évidemment les deux pièces de Kapsperger[54]. À propos de l'influence du *Tedesco* sur les compositions de Baglioni, Coelho déclare :

> Ces pièces [celles de Baglioni], pour la plupart des toccatas, montrent également la forte influence de Kapsberger, collègue de Baglioni à Rome. La toccata sans titre (no. 49) et le *passagio* (no. 54), tirent sans complexe leurs sujets d'ouverture de la *Toccata 5a* (1611) de Kapsberger, qui, significativement, apparaît quelques pages plus loin dans ce manuscrit. L'influence de Kapsberger se fait également sentir dans d'autres pièces, notamment la *Toccata* (no 76), une excellente œuvre qui, si elle n'est pas de Kapsberger, est une très bonne parodie qui base son sujet principal (à partir de la mes. 7) sur les mes. 36-50 de la *Toccata 5a* de Kapsberger (1611). La toccata suivante tire son sujet de la *Toccata 1a* de Kapsberger, mes. 73-80. Si l'on se base sur les œuvres contenues dans *Perugia*, Baglioni doit être classé parmi les grands virtuoses italiens du luth du 17e siècle. De plus, la présence de Baglioni et de Kapsberger dans le manuscrit suggère que *Perugia* pourrait en fait contenir un répertoire issu du milieu de la cour papale d'Urbain VIII. Compte tenu de la sophistication des toccatas en particulier et des textures de l'écriture pour luth en général, il est possible que de nombreuses pièces non attribuées proviennent du cercle Kapsberger/Baglioni.[55]

Il est à noter que pour les toccatas de Kapsperger, les signes d'arpèges (absents dans l'original de 1611) ont été rajoutés notamment pour le passage d'ouverture[56] et pour l'accord de fin[57]. La toccata no. 76 (p. 104-105), non attribuée dans le manuscrit, mérite encore une remarque supplémentaire. Dans le passage que nous venons de citer, Coelho souligne la forte influence de Kapsperger, voire la possibilité que cette toccata ait été écrite par le *Tedesco*. Aux observations de Coelho, nous pouvons ajouter que cette pièce est justement l'une des rares œuvres du manuscrit qui contienne le signe d'arpège. Signalons également qu'elle débute

---

[51] *Ibid.*, p. 133.

[52] No. 20 [Gagliarda] d'après le catalogue de Fabris ; No. 25 [Toccata] d'après celui de Coelho ; dans le manuscrit, elle se trouve à la page 24. D. Fabris, *Andrea Falconieri*, *op. cit.*, p. 164 ; V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 133, 523.

[53] D. Fabris, *Andrea Falconieri*, *op. cit.*, p. 115. V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 133.

[54] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 133.

[55] « *These works [les pièces de Baglioni], mostly toccatas, also show the strong influence of Kapsberger, Baglioni's colleague in Rome. The untitled toccata (no. 49) and the* passagio *(no. 54), unabashedly derive their opening subjects from Kapsberger's* Toccata 5a *(1611), which, interestingly, appears a few pages later in this manuscript. Kapsberger's influence is also felt in other pieces, notably the* Toccata *(no. 76), an excellent work which, if not by Kapsberger, is a very good parody that bases its main subject (from m. 7) on mm. 36-50 of Kapsberger's* Toccata 5a *(1611). The next toccata derives its subject from Kapsberger's* Toccata 1a*, mm. 73-80. Based on works in* Perugia*, Baglioni must be rated among the great Italian lute virtuosos of the seventeenth century. Moreover, the presence of both Baglioni and Kapsberger in the manuscript suggests that Perugia may in fact contain a repertory that originates from the milieu of the papal court of Urban VIII. Givent the sophistication of the toccatas in particular and the textures of the lute writing in general, it is possible that many of the unattributed pieces are from the Kapsberger/Baglioni circle.* » *Ibid.*, p. 133-134.

[56] 'Toccata del Tedesco' [No. 67], p. 90, mes. 1-4. Cette pièce correspond à la 'Toccata 5a' pour luth de Kapsperger.

[57] 'Toccata del Tedesco' [No. 67], p. 92, dernière mesure et 'Toccata del Tedesco' [No. 69], p. 96, dernière mesure. Ces pièces correspondent à la 'Toccata 5a' et la 'Toccata 7a' pour luth de Kapsperger, respectivement.

avec une introduction (annexe 52d) dont l'écriture est très similaire à celle que l'on trouve dans les toccatas de Kapsperger[58].

9.1.4 *Perugia, Modena B* et l'influence du *Tedesco*

Nous pouvons maintenant rassembler ces informations pour en tirer quelques conclussions. L'utilisation du signe d'arpège « ·//. » dans *Perugia* comporte plusieurs points en commun avec celle du signe « :/: » de *Modena B*. Dans les deux manuscrits, ces signes montrent une manière de faire exceptionnelle par rapport à la plupart des autres accords. Dans les deux manuscrits, ces variantes sont utilisées pour des accords en valeurs longues, à plus de quatre notes, sur des toccatas ou pièces similaires et sur des pièces attribuées à Kapsperger ou sur lesquelles son influence est évidente.

Malgré ces importants points en commun, deux différences doivent être relevées. Dans *Perugia* l'utilisation du signe d'arpège est limitée exclusivement aux accords dont la valeur est une ronde entière. Cette utilisation est similaire dans *Modena B,* mais ce manuscrit admet aussi la blanche pointée[59]. La différence la plus importante est que *Modena B* n'utilise sa

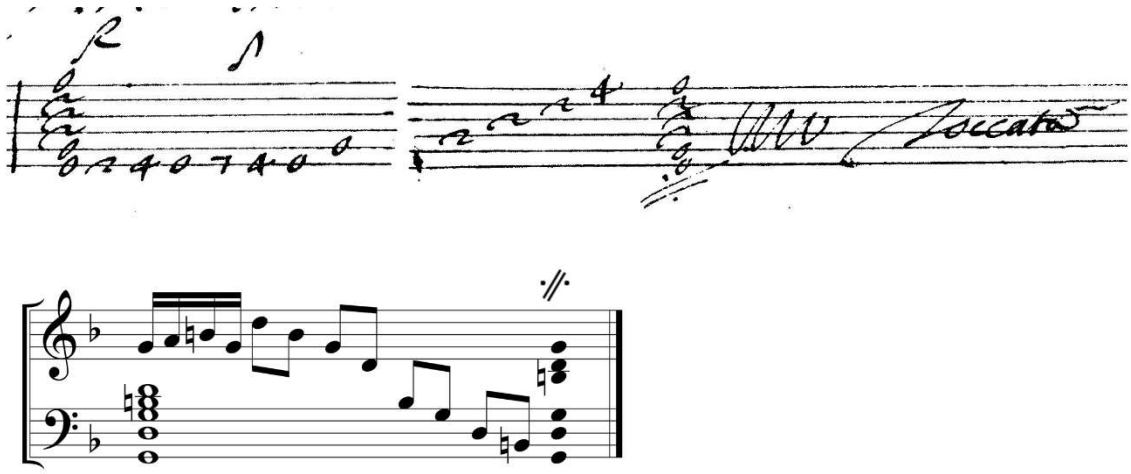
	Modena B		***Perugia***	
	Arpège le plus usité	Variante d'arpège	Arpège le plus usité	Variante d'arpège
Signe employé	⁒	:/: (Utilisation exceptionnelle)	La plupart des accords ne comportent aucun signe particulier	·//. (Utilisation exceptionnelle)
Genres	Toutes les pièces	Toccatas, une 'Ricerchata' et un fragment sans titre		Exclusivement des toccatas
Attributions	Toutes les pièces	Kapsperger, anonyme		Arcangelo [Lori], Kapsperger, anonyme
Durée	Toutes les durées	[𝅗𝅥]* * : coquille ?		𝅝
Emplacement	Partout	Accords d'ouverture (ou débuts des sections)		Accords d'ouverture, Accords de fin
Densité	Accords à 4, 5 ou 6 notes	Accords à 6 notes. Exceptionnellement à 5 notes		Accords à 5 ou 6 notes

Figure 9.1

[58] Ces ouvertures, typiques chez Kapsperger, seront discutées dans le chapitre 9.3.
[59] Cf. annexe 42i.

variante d'arpège que pour les débuts, tandis qu'on peut trouver celle de *Perugia* aussi pour les accords finaux (figure 9.1).

Sur les accords finaux, *Perugia* offre quelques informations complémentaires. La toccata no. 76 finit par un arpège écrit en toutes notes, suivi d'un accord noté verticalement avec le signe d'arpège (figure 9.2). Le fait que les arpèges écrits note par note soient utilisés juste avant un accord noté verticalement avec le signe d'arpège montre clairement deux fonctions distinctes de l'arpège.



'Toccata' [No. 76], dernière casella (*Perugia*, p. 105)

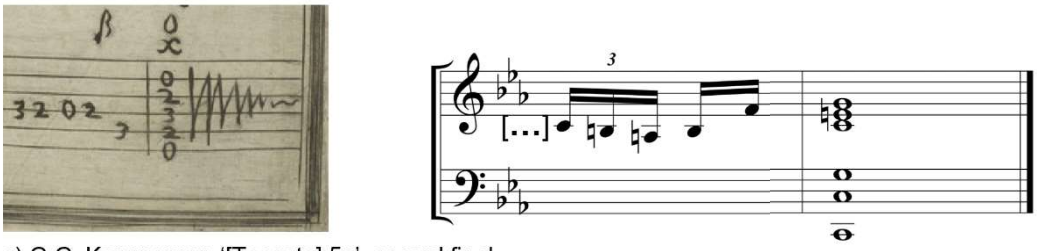
Figure 9.2

L'un des cas les plus intéressants est la version de *Perugia* de la cinquième toccata pour luth de Kapsperger. Dans la version originale chez Kapsperger (figure 9.3a), l'accord est noté verticalement et ne comporte pas de signe d'arpège (lequel n'est pas utilisé dans cette publication pour luth) ; en revanche, dans la version de *Perugia*, l'accord final est noté avec le signe d'arpège et il est accompagné d'une réalisation note par note de ce qui est attendu pour l'accord final (figure 9.3b). Cette réalisation est une version élargie de la formule décrite par Kapsperger dans ses préfaces pour chitarrone et le principe est identique à celui de la quatrième formule notée dans la page 68 de *Perugia* (annexe 35d). Pour les autres pièces où l'on trouve le signe « ·//. », il est difficile de dire s'il renvoie exclusivement à la réalisation montrée dans la figure 9.3b, ou s'il renvoie plus vaguement - au choix de l'élève - à l'une des variantes proposées dans la page 68 du manuscrit.

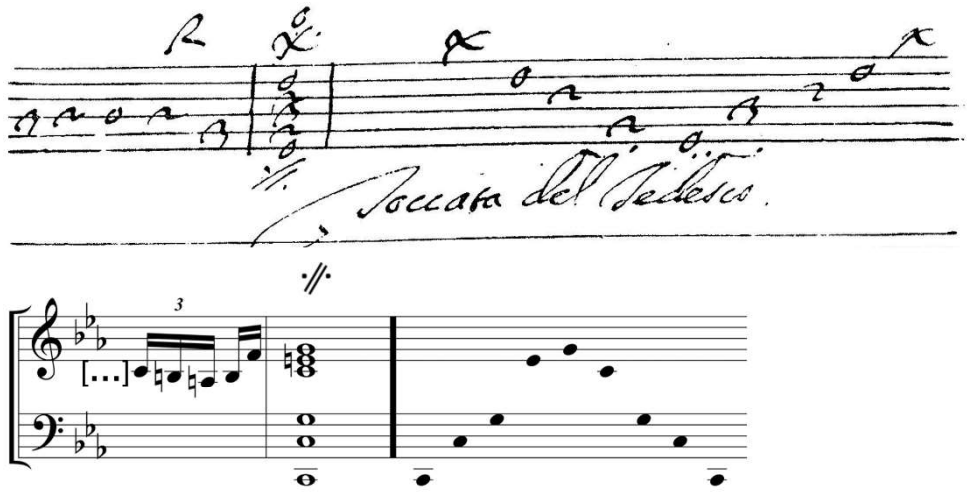
La présence des variantes d'arpèges dans *Modena B* et *Perugia* permet d'affirmer que d'autres formules non décrites dans les préfaces de Kapsperger étaient aussi utilisées par les théorbistes et luthistes actifs à Rome autour des Barberini. Prenant en compte l'évidente influence stylistique du *nobile alemano* sur ces deux manuscrits, les œuvres publiées par Kapsperger pourraient de fait être également concernées par ces variantes. Peut-être Kapsperger envisageait-il de donner plus des précisions dans son livre *Il Kapsperger della Musica. Dialogo*[60]. Une autre possibilité serait que des informations complémentaires se

[60] Cf. note 165 du chapitre 8.

trouvent dans son deuxième livre, aujourd'hui perdu. Quoi qu'il en soit, insistons sur un fait important : d'après les exemples des deux sources analysées (*Modena B* et *Perugia*), la plupart des accords sont arpégés de toute évidence selon une formule de base, tandis que les variantes d'arpèges sont utilisées rarement, réservées exclusivement à des endroits très particuliers, à savoir : les débuts, les fins ou les accords denses à très longue durée.



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5a', accord final
(*Lauto 1,* p. 10)



b) 'Toccata del Tedesco' [No. 67], accord final
(*Perugia,* p. 92)

Figure 9.3

9.2 L'arpège d'après les sources pour clavier et harpe

Il serait impossible de parler des accords d'ouverture dans les toccatas italiennes sans penser aux préfaces des livres de toccatas pour clavier de Girolamo Frescobaldi. Ces préfaces, présentes dans toutes les éditions de son premier livre de toccatas (1615, 1615/16, 1616, 1628, 1637), ainsi que dans la dernière édition du deuxième livre (1637)[61], ont été publiées en trois versions différentes[62]. Dans la musique pour clavier, elles sont considérées aujourd'hui « parmi les documents les plus importants que nous possédions, pour la première moitié du XVIIe siècle, du point de vue de la pratique d'exécution »[63]. Dans les trois versions de cette préface, Frescobaldi décrit l'exécution des accords d'ouverture.

La première édition du premier livre des toccatas (1615) indique que « les commencements des Toccate sont à rendre adagio, et arpégés les accords tenus »[64]. Cette brève mais importante mention montre clairement l'écart qui peut séparer l'écriture de son exécution, méritant donc une précision pour l'interprète. Malgré la présentation visuelle du premier accord comme un événement sonore vertical, d'après les indications de Frescobaldi il est attendu que cet accord soit déployé dans le temps. Tout comme pour les formules d'arpège au chitarrone, il y a ici une claire séparation entre les deux pôles écriture/exécution : la notation donne une image visuelle *statique* (un accord vertical, plaqué), tandis que sa mise en acte est attendue de manière *dynamique* (un accord arpégé).

Ce type de réalisation semble obéir à deux raisons. La première est que cela permet de présenter la toccata et d'installer le ton. Dans ce sens, Darbellay signale que « ces débuts se présentent un peu comme une affirmation du ton, au moyen de laquelle le claveciniste prend contact avec son instrument et essaye ses doigts »[65]. La deuxième raison est liée aux caractéristiques acoustiques des « claviers à cordes »[66] et des instruments de la famille du luth : une fois la note émise, le son s'éteint. Dans la deuxième édition de ce premier livre des

---

[61] Darbellay signale que la préface n'apparaît pas dans tous les exemplaires du deuxième livre, ce qui, avec d'autres différences, « porte à croire à l'existence de deux tirages au moins en 1637 ». Etienne Darbellay (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Il secondo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo, 1627-1637*, Milan, Suvini Zerboni, 1980, p. XI.

[62] Pour une étude des préfaces chez Frescobaldi dans leur différentes versions et leur traduction intégrale en français, le lecteur peut s'adresser à l'important article d'Étienne Darbellay, « Liberté, variété et "affetti cantabili" chez Girolamo Frescobaldi », *Revue de Musicologie*, 1975, vol. 61, n° 2, p. 197-243. Voir aussi Etienne Darbellay (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Il primo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo, 1615-1637*, Urtext., Milan, Suvini Zerboni, 1977, p. XI-XVI.

[63] É. Darbellay, « Liberté, variété et "affetti cantabili" », art cit, p. 197.

[64] « *I principij delle Toccate sian fatti adagio, et s'arpeggino le botte ferme.* » Girolamo Frescobaldi, *Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo [...] Nouuamente da lui date in luce, et con ogni diligenza corrette. Libro Primo.*, Rome, Nicolò Borboni, 1615, p. [v]. Pour la traduction: É. Darbellay, « Liberté, variété et "affetti cantabili" », art cit, p. 200.

[65] É. Darbellay, « Liberté, variété et "affetti cantabili" », art cit, p. 218.

[66] Nous empruntons cette expression de l'anglais (*stringed keyboard, keyboard string instruments*), qui décrit clairement la famille des claviers concernés. Voir David Ledbetter, « Froberger and the Lute » dans Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien, 2018, p. 240 ; Victor Coelho et Keith Polk, *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420–1600: Players of Function and Fantasy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 261.

toccatas (1616), Frescobaldi reformule cette indication, dans ce qui sera la version définitive concernant les accords du début :

> 3. Les commencements des Toccate seront à jouer adagio et arpeggiando. Et dans les retards et les dissonances, comme aussi au milieu des morceaux, il conviendra de les frapper ensemble afin d'éviter à l'instrument un vide de sonorité ; cette manière de rebattre [les notes] sera à reprendre par l'exécutant selon son goût.[67]

L'absence d'exemple précis ainsi que la fin du paragraphe cité montrent le peu d'intérêt à établir une formule d'arpège standard pour le clavier. La différence de ton de la préface de Frescobaldi avec les préfaces de Kapsperger est patente. Chez ce dernier les formulations sont bien plus assertives que celles de Frescobaldi. Kapsperger indique en 1604 que le signe d'arpège ⁒ « se fait »[68] de la manière qu'il explique ensuite. Il est à rappeler que dans ce premier livre pour chitarrone, l'auteur explore seulement un type d'arpège, celui pour les accords à quatre notes. Dans ses publications suivantes, Kapsperger indique que le signe d'arpège « se fait de diverses manières »[69] ; cependant, à la différence de Frescobaldi, Kapsperger ne s'en remet pas à l'interprète, mais signale explicitement quelles sont ces diverses manières de réaliser son signe d'arpège, en insistant à deux reprises – dans le même paragraphe – sur le fait que ces arpèges se feront d'après les exemples donnés[70].

Ce serait une erreur d'interpréter ces instructions comme une prescription rigide d'une seule manière d'arpéger, applicable systématiquement à tous les accords. En réalité, dans les textes mentionnées, Kapsperger ne se réfère pas aux arpèges en général mais très spécifiquement au signe d'arpège « ⁒ ». Il y explique ce que ce signe veut dire et comment le réaliser, mais il ne dit nullement que c'est la seule et unique façon d'arpéger. Dans les préfaces du troisième et quatrième livre, juste après avoir expliqué son signe, il donne lui-même d'autres exemples différents pour les accords à quatre, ou plus de quatre notes, qui en sont dépourvus (cf. ci-dessus chapitre 8.5.2) ; d'ailleurs, il ne se prive pas d'explorer d'autres possibilités à travers les arpèges écrits note par note dans ses œuvres solistes (cf. chapitre 8.5.3), ou de donner d'autres variantes d'arpèges dans ses *Passaggi diversi* (annexe 43).

En revanche, l'évidente différence d'assertivité entre les préfaces de Frescobaldi et celles de Kapsperger, suggère que pour le *Tedesco*, les descriptions et les exemples renferment tout de même des pistes d'interprétation essentielles pour son œuvre. Cela est confirmé aussi par le souci de remontrer des exemples à chaque nouvelle publication pour chitarrone. On pourrait

---

[67] « *3. Li cominciamenti delle toccate sieno fatte adagio, et arpeggiando : è così nelle ligature, ò vero durezze come, anche nel mezzo del opera si batterano insieme, per non lasciar uoto l'Istromento : il qual battimento ripiglierassi à beneplacito di chi suona.* » Girolamo Frescobaldi, *Toccate e partite d'intavolatura di Cimbalo [...] Libro primo*, Rome, Nicolò Borboni, 1616, p. [iii]. Pour la traduction : É. Darbellay, « Liberté, variété et "affetti cantabili" », art cit, p. 102.

[68] « *Il segno del harpeggiare è questo ⁒ chi si fa toccando li cordi di quel colpo separati, con sonar l'ultima corda prima et il resto secondo questo essempio* [trois exemples musicaux]. » (C'est nous qui soulignons). G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, *op. cit.*, p. 4.

[69] « *Segno dell'Arpeggiare ⁒ (qual è di diretto contrario al pizzicare) si fa in diverse maniere toccando le corde di quel colpo separate secondo l'infrascritti esempi reiterando il colpo quanto durerà il tempo soprascrittoli […] in questi sotto scritti esempi* […]» (c'est nous qui soulignons). Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, (fac-similé : Florence, SPES, 1982), Rome, 1640, p. 2.

[70] Cf. note précédente.

considérer que l'insistance de Kapsperger sur les exemples donnés n'est pas tant motivée par une volonté de prescrire que plutôt par un souci pédagogique de clarifier au maximum ses propos, d'autant plus qu'il s'agit d'une technique nouvelle, développée spécifiquement pour l'accord rentrant du théorbe. Tout en acceptant des variantes possibles, cette insistance montre l'importance centrale de sa manière de faire, laquelle renferme des clés pour mieux comprendre ses pièces solistes[71]. Le besoin de préciser comment réaliser les formules d'arpège au chitarrone est aussi confirmé par la préface de Piccinini. Même Castaldi, qui refuse pourtant de donner des indications pédagogiques, sous-entend que ces indications sont tout de même nécessaires pour pouvoir jouer ses œuvres, car celui qui voudrait jouer ses tablatures est supposé connaitre au préalable ces aspects techniques[72]. Comme Coelho l'a déjà signalé[73], Cerreto décrit l'arpège en 1601 comme une pratique difficile à maitriser[74] ; cela permet de mieux comprendre l'importance des formules inventées par Kapsperger : « Les instructions de Kapsperger, qui ont permis des solutions pratiques au problème de l'arpège, ont normalisé cette technique, et sa méthode a été rapidement adoptée par d'autres instrumentistes » [75].

Frescobaldi au contraire ne juge pas nécessaire de décrire une réalisation exacte de l'arpège au clavier. Néanmoins, Darbellay souligne les « profondes mutations stylistiques, d'écriture et d'exécution »[76] propres à cette époque-là ; de ce fait, l'écriture de Frescobaldi devait représenter une grande nouveauté, même aux yeux de ses contemporains[77]. « C'est pourquoi – remarque Darbellay – Frescobaldi, tout en affirmant à plusieurs reprises s'en remettre au goût de l'exécutant, a jugé nécessaire de préciser sa pensée dans ses précieux avertissements. »[78] En outre, malgré la liberté accordée à l'interprète, la manière de faire au clavier devait bien posséder des traits caractéristiques propres à la pratique de l'époque. Si Frescobaldi trouve inutile de donner plus des précisions pour ses contemporains, Darbellay signale qu'une notation où il manque un nombre important de précisions d'interprétation « n'était de fait concevable que dans le contexte d'écoles et de traditions qui ne nous sont, hélas, plus familières »[79].

Face à l'absence d'exemples d'arpèges dans la préface de Frescobaldi, Luigi Ferdinando Tagliavini propose plusieurs pistes pour reconstruire l'arpège au clavier en Italie au 17e

[71] Ces aspects ont été développés au chapitre 8.
[72] Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie. SETNOFORELLEB TABEDUL*, Modène, presso l'autore medesimo, 1622, p. 3.
[73] Victor Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba" » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 149.
[74] Scipione Cerreto, *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Naples, Iacomo Carlino, 1601, p. 321. La description de l'arpège faite par Cerreto est citée et discutée ci-dessus, cf. note 1 du chapitre 8.
[75] « *Kapsberger's rules, which offered practical solutions to the problem of arpeggiation, standardized this technique, and his method was quickly adopted by other instrumentalists.* » V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 143.
[76] É. Darbellay, « Liberté, variété et "affetti cantabili" », art cit, p. 198.
[77] *Ibid.*, p. 198-199.
[78] *Ibid.*, p. 199.
[79] *Ibid.*, p. 198.

siècle[80]. Au vue de la place centrale que ce compositeur occupe dans la production musicale italienne, l'intérêt d'une telle démarche pour l'interprétation contemporaine dépasse évidement le cadre strict de l'œuvre de Frescobaldi mais concerne les toccatas italiennes de la première moitié du siècle en général.

La première chose à faire, dit Tagliavini, est de se demander ce que veut dire le mot *arpeggio* pour Frescobaldi. Le terme avait-t-il la même signification qu'aujourd'hui ? S'agit-il d'arpèges vers les aigus, vers les graves ou dans les deux directions ? S'agit-il d'un arpège qui utilise strictement les notes de l'harmonie ? ou bien s'agit-il d'un arpège figuré ?[81]. Nous pouvons remarquer à quel point certaines questions posées par Tagliavini sur l'interprétation d'arpèges au clavier ressemblent à celles que nous avons posées plus haut pour le chitarrone[82]. Tout comme Darbellay, Tagliavini considère que l'interprétation est liée au savoir-faire des traditions musicales dont une grande partie de la transmission passait par l'oralité :

> Il semble légitime de poser ce type des questions, d'autant plus que l'art de bien arpéger exige apparemment une grande part de goût et d'expérience - pour citer Saint Lambert à nouveau, « il ne peut vous être enseigné dans un livre, il faut que vous le voyiez pratiquer par quelqu'un ».[83]

Tagliavini élabore un état des lieux sur l'arpège en répertoriant les informations disséminées dans les sources italiennes au 17e siècle, ce que nous pouvons résumer comme suit :

- Les mentions textuelles dans les préfaces pour clavier[84].
- Les formules d'arpèges ascendants décrites dans les préfaces pour chitarrone[85].
- Les pièces explicites pour la harpe, contenant des arpèges descendants[86].
- La première école Napolitaine pour clavier, avec des arpèges souvent descendants[87].
- Les œuvres des compositeurs en dehors de l'école napolitaine, comme Frescobaldi et Giovanni Picchi[88].
- Certains arpèges qui peuvent être rapprochés des accords brisés[89].

---

[80] Luigi Ferdinando Tagliavini, « The Art of "Not Leaving the Instrument Empty": Comments on Early Italian Harpsichord Playing », *Early Music*, 1983, vol. 11, n° 3, p. 299-308.
[81] *Ibid.*, p. 302.
[82] Cf. chapitre 8.4.
[83] « *It seems legitimate to ask such questions, especially since the art of arpeggiating well apparently required a great deal of taste and experience – to quote Saint Lambert again, 'you cannot learn it from a book, you must see it done by someone'.* » L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 302. Le texte mentionné de Saint-Lambert est le suivant : « 8. Lors même qu'on ne double pas les Parties on ne laisse pas de les harpéger encore. On repete [sic] même plusieurs fois un même accord, harpégeant tantôt en montant, & tantôt en descendant. Mais cette répétition qui veut être bien ménagée, ne peut vous être enseignée dans un Livre, il faut que vous la voyez pratiquer à quelqu'un. » Michel de Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, Paris, Christophe Ballard, 1707, p. 62.
[84] L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 300-303.
[85] *Ibid.*, p. 303.
[86] *Ibid.* Tagliavini fait référence à la 'Toccata seconda, & ligature per l'arpa' de Giovanni Maria Trabaci, ainsi qu'à l'aria 'Posente Spirto' dans l'Orfeo de Monteverdi. Giovanni Maria Trabaci, *Il Secondo Libro de Ricercate, & altre varij Capricci [...]*, Naples, Gio: Giacomo Carlino, 1615, p. 85 ; Claudio Monteverdi, *L'Orfeo, favola in musica*, [Modena (I-MOe): Mus.D.249]., Venise, Ricciardo Amadino, 1609, p. 61.
[87] L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 303-304.
[88] *Ibid.*, p. 304.
[89] *Ibid.*, p. 305-306.

- L'instruction d'arpéger un passage en particulier, soit sur une pièce solo pour clavier[90] soit sur une partie de basse continue destinée à l'orgue[91].

On peut constater que les formules pour chitarrone figurent parmi les plus anciennes descriptions connues de la réalisation des arpèges[92]. Tagliavini remarque[93] que les formules décrites par Kapsperger et Piccinini vont tendanciellement des graves vers les aigus (cf. chapitre précédent, figure 8.3). Or, dans les sources pour harpe et clavier les arpèges descendants sont plus fréquents que les ascendants[94]. À partir de ces constats, Tagliavini suggère que, à la différence des compositeurs pour chitarrone, les harpistes et clavecinistes italiens préféraient l'arpège descendant[95].

Il faut s'arrêter un instant sur ce point. Nous devons reconnaître la précaution de Tagliavini lorsqu'il fait la distinction entre l'écriture pour chitarrone et celle pour luth. Nous le suivons aussi lorsqu'il considère les formules d'arpèges au chitarrone comme une piste importante pour reconstituer les pratiques d'interprétation sur cet instrument. Il faudrait toutefois ajouter à cet important état des lieux la grande variété d'arpèges écrits en toutes notes dans les pièces pour luth et chitarrone, très différents des formules d'arpèges décrites dans les préfaces pour chitarrone. Aussi bien Kapsperger que Piccinini, les deux théorbistes décrivant les formules dans leurs préfaces respectives, ont employé dans leurs œuvres une grande variété d'arpèges écrits qui ne suivent pas un patron uniforme et dont beaucoup sont descendants. On retrouve cette variété d'arpèges chez Castaldi[96] pour ne citer que les trois principaux compositeurs pour l'instrument au début du 17e siècle.

En suivant l'idée de Tagliavini, Kitsos suggère qu'en raison des difficultés techniques, les œuvres pour luth et chitarrone contenaient dans un premier temps surtout des arpèges ascendants ; puis, continue Kitsos, seulement dans un deuxième temps les luthistes auraient commencé à imiter les arpèges descendants, motivés par la popularité grandissante des claviers[97]. Cependant, nous n'avons trouvé aucun élément permettant d'affirmer que les arpèges descendants au chitarrone seraient postérieurs aux arpèges ascendants, comme proposé par Kitsos. Bien au contraire, l'évidence semble contredire cette hypothèse. Comme nous l'avons montré[98], les arpèges descendants sont très courants dans les sources pour luth et chitarrone ; d'ailleurs, les arpèges descendants, écrits en toutes notes, sont présents dès la première publication imprimée pour chitarrone de 1604, en même temps que les formules ascendantes indiquées dans la préface de ce même livre.

---

[90] *Ibid.*, p. 302. Il s'agit du 'Capriccio sopra la Battaglia' de Frescobaldi, montré dans la figure 9.4a.
[91] *Ibid.*, p. 305. Tagliavini se réfère au motet 'Duo ubera' dans Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Troisième éd., Venise, Alessandro Vincenti, 1622, p. 155. À deux reprises, sur le mot *vulnerasti*, la partie de basse continue comporte l'indication *arpeggiato*.
[92] La publication de Cerreto est antérieure à celle de Kapsperger, mais le premier se limite tout simplement à mentionner cette technique. Cf. ci-dessus note 1 du chapitre 8.
[93] L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 303-304.
[94] *Ibid.*
[95] *Ibid.*, p. 304.
[96] Cf. annexe 40 et chapitre 8.6.
[97] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 66.
[98] Cf. chapitre 5.1, chapitre 8.5.3 et chapitre 8.5.4.

Plusieurs sortes d'arpèges coexistent non seulement au sein d'une même source, mais aussi à l'intérieur d'une même œuvre. Au chapitre 8 nous avons signalé la grande palette d'arpèges rendue possible par le choix des positions à la main gauche et par les différents types de notation (accords avec signe, sans signe, arpèges notés *in extenso*). Signalons également que pour les longs arpèges écrits, la tendance privilégie le mouvement descendant. Au lieu de chercher un ordre chronologique, il nous paraît plus pertinent d'affirmer que les formules d'arpèges, notées sous la forme d'un accord vertical, répondent à des objectifs bien distincts de ceux des arpèges écrits en toutes notes. De manière générale, le profil mélodique est plus important dans les arpèges écrits, tandis que pour les formules l'ordre des notes est secondaire.

En comparant les arpèges écrits au clavier avec les formules décrites dans les préfaces de Kapsperger et Piccinini, Tagliavini croit voir une opposition entre la manière de faire au clavier et celle du chitarrone. En réalité, cette opposition existe plutôt à l'intérieur des sources pour chitarrone, où l'on peut trouver aussi bien des formules d'arpèges – dont la réalisation est tendanciellement ascendante – que de nombreux arpèges écrits tendanciellement descendants. C'est pourquoi les arpèges écrits en toutes notes au clavier nous semblent davantage assimilables aux arpèges écrits en toutes notes que l'on trouve dans les tablatures pour luth et théorbe, mais beaucoup moins aux formules décrites dans les préfaces de ce dernier instrument.

L'examen attentif des exemples disponibles permet au musicien d'aujourd'hui de mieux comprendre les arpèges au 17e siècle[99]. De là, le besoin évident de les étudier. Cependant, observe Tagliavini, il y a toujours eu un « écart entre la musique écrite et le son réel »[100] et certains aspects techniques ou d'interprétation se trouvent seulement de manière implicite dans la partition[101]. De la même manière que les traces d'arpèges écrits en toutes notes ne constituent qu'une fraction parmi l'univers d'arpèges employés au chitarrone, cela pourrait être aussi le cas des sources pour clavier. Dans ce sens, les préfaces de Kapsperger et de Piccinini pourraient très bien inspirer les claviéristes[102]. L'exploration sonore de l'arpège en tant qu'outil expressif est certainement l'une des grandes nouveautés du premier livre pour chitarrone solo, qui a profondément influencé toute la production postérieure pour chitarrone en Italie. Pour Coelho, « l'influence de Kapsberger sur l'utilisation de l'arpège est également évidente dans les deux derniers points de la troisième règle de Frescobaldi. »[103] Quelques années plus tard, Coelho déclare : « En ce qui concerne l'utilisation de l'arpège comme moyen

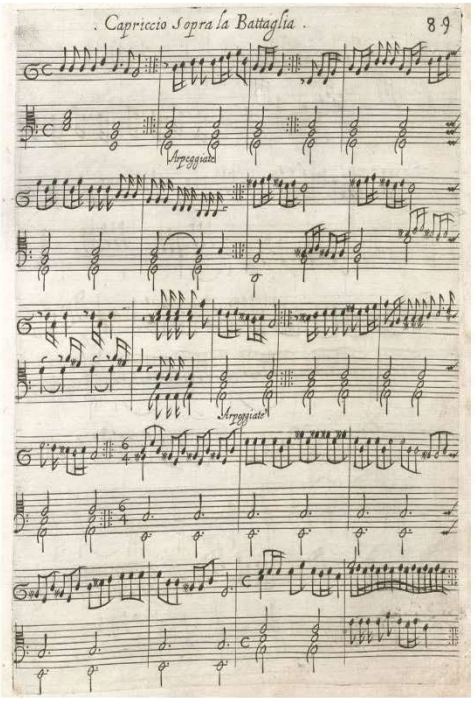
[99] L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 306.
[100] « *In conclusion I should emphasize that there has always been a discrepancy between written music and actual sound.* » *Ibid.*
[101] *Ibid.*
[102] À ce sujet, voir A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 451, 455-457.
[103] « *L'influenza di Kapsberger sull'uso dell'arpeggio è evidente anche negli ultimi due punti della terza regola di Frescobaldi.* » V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit, p. 348. Pour la troisième règle de Frescobaldi, voir ci-dessus note 67.

de contraste, et dans l'apparition de sections ternaires comme épisodes contrastés, l'influence de Kapsberger sur Frescobaldi semble forte. »[104]

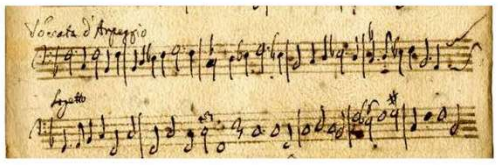
Outre les éléments soulignés par Coelho, nous croyons voir une autre manifestation de l'influence du *nobile alemano* dans les arpèges du 'Capriccio sopra la Battaglia' de Frescobaldi. Cette pièce, pointée par Tagliavini[105], fait partie de l'annexe (*Aggiunta*) à l'édition de 1637 du premier livre de toccatas[106]. On y trouve à plusieurs reprises des accords notés verticalement pour la main gauche, avec la mention « *Arpeggiate* » (figure 9.4a). Les longs arpèges écrits en toutes notes chez Frescobaldi ne suivent pas un patron gestuel en particulier. En revanche, la notation des arpèges dans ce *capriccio* présente un intérêt tout particulier, du fait qu'elle pourrait impliquer un geste idiomatique directement lié au doigté de la main gauche du claviériste. Étant donné que ce geste peut très bien être reproduit sur chaque accord concerné, cette notation pourrait être assimilable, en prenant les distances nécessaires, au signe d'arpège « ⁒ » utilisé au chitarrone. Il s'agit probablement d'une formule d'arpège adapté au clavier, produisant une texture arpégée équivalente aux formules décrites dans les préfaces de Kapsperger et Piccinini. Considérant d'une part la confiance que Frescobaldi accorde à l'interprète et, d'autre part, le fait que le clavier n'est pas soumis aux mêmes contraintes que le théorbe, il est probable que le geste exact importe moins que l'effet d'un arpège réalisé en batterie.

Dans le manuscrit *Albani 2-25 (P XVII.209)*[107] on trouve un feuillet détaché avec des compositions pour l'orgue, dont une « Toccata d'Arpeggio » (figure 9.4b). Bien que seulement la basse soit notée, ce titre renvoie clairement à une réalisation arpégée et un patron de réalisation récurrent à la main droite n'est pas à exclure. Dans ce même manuscrit (p. 10-12) on trouve aussi une 'Toccata Arpeggiata' pour clavier (figure 9.4c). Cette toccata débute avec des accords notés verticalement tant pour la main droite que pour la main gauche. Tout comme pour le 'Capriccio sopra la Battaglia' de Frescobaldi, on peut supposer que la réalisation est effectuée à travers une formule d'arpège commune aux différents accords.

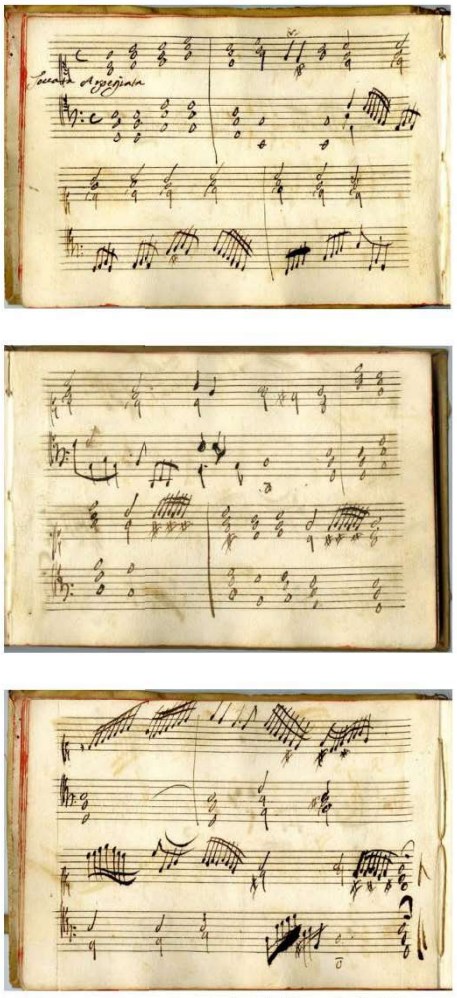
[104] « *With regard to the use of the arpeggio as a means of contrast, and in the appearance of triple-meter sections as contrasting episodes, Kapsberger's influence on Frescobaldi seems strong.* » V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 151.
[105] L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 302.
[106] Girolamo Frescobaldi, *Toccate D'Intavolatvra di Cimbalo et Organo, Partite di Diverse Arie e Corrente, Balletti, Ciaccone, Passaghagli, Libro Primo*, Rome, Nicolò Borboni, 1637, p. 89-90.
[107] Ce manuscrit fait partie de la collection musicale récemment redécouverte des archives Albani. Les numéros de page correspondent aux références d'après les documents disponibles en ligne.



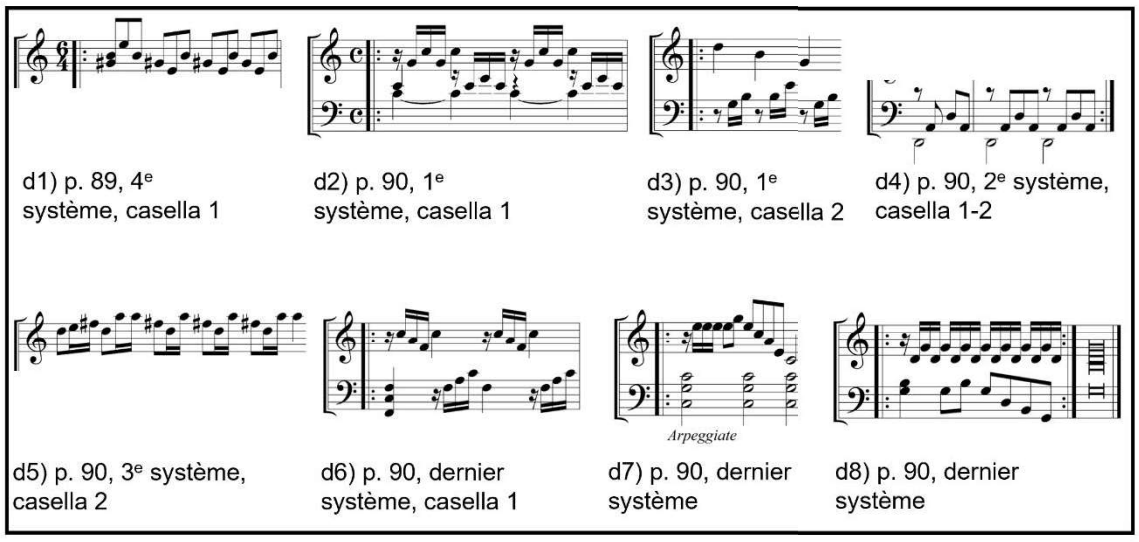
a) G. Frescobaldi, 'Capriccio Sopra la Battaglia (*Toccate d'intavolatura di cimbalo et Organo, Libro primo* (1637), p. 89)



b) 'Toccata d'Arpeggio [extrait]' (*Albani, 2-25 (P-XVII.209),* p. 100)



c) 'Toccata Arpeggiata' (*Albani, 2-25 (P-XVII.209),* p. 10-12)



d1) p. 89, 4e système, casella 1

d2) p. 90, 1e système, casella 1

d3) p. 90, 1e système, casella 2

d4) p. 90, 2e système, casella 1-2

d5) p. 90, 3e système, casella 2

d6) p. 90, dernier système, casella 1

d7) p. 90, dernier système

d8) p. 90, dernier système

d) G. Frescobaldi, 'Capriccio Sopra la Battaglia' (*Toccate d'intavolatura di cimbalo et Organo, Libro primo* (1637), p. 89-90 [extraits])

Figure 9.4

Il est à noter que le titre de cette toccata semble faire une allusion directe à la fameuse 'Toccata seconda arpeggiata' du premier livre pour chitarrone de Kapsperger. Ce n'est pas le seul lien entre le *nobile alemano* et la collection Albani. Pavan a relevé quatre pièces inédites attribuées à « HK », les initiales utilisées par Kapsperger lui-même dans ses publications[108]. Ces pièces ont été identifiées comme des compositions autographes[109]. Pavan rapporte également un autre manuscrit de la même collection[110] contenant des concordances avec le premier livre pour chitarrone de Kapsperger[111]. L'importance de ces autographes inédits dans la collection Albani, les titres des toccatas pour clavier qui font allusion aux œuvres de Kapsperger ainsi que la notation en accords verticaux insinuant un type de formules d'arpèges adaptées au clavier sont autant d'éléments qui viennent confirmer l'influence des techniques instrumentales solistes développées par le *Tedesco*, au-delà du cadre strict du chitarrone.

Il nous semble nécessaire d'insister sur la différence entre les arpèges écrits en toutes notes et les formules. Les premiers ne sont pas soumis à un patron d'exécution, pouvant être figurés ou non, ascendants ou descendants. Les deuxièmes répondent surtout à un ordre des doigts et leur principal intérêt réside dans la possibilité de créer de puissants contrastes de textures. Étant donné que les formules sont liées à un patron d'exécution, elles peuvent être notées sous la forme d'un accord vertical. Chez Frescobaldi, ces deux catégories sont utilisées dans son 'Capriccio Sopra la Battaglia' : outre les accords avec l'indication « *Arpeggiate* », on trouve des accords écrits en toutes notes. L'exemple d7 de la figure 9.4d montre un cas où ces deux catégories d'arpèges sont jouées simultanément : tandis que la main droite effectue un arpège écrit en toutes notes, la main gauche doit réaliser une formule d'arpège, dont le contour exact revient à l'interprète.

Une observation est nécessaire : nous avons vu comment certains arpèges écrits chez Kapsperger peuvent être en réalité des variantes écrites des formules[112]. De la même manière, tandis que certains arpèges écrits en toutes notes chez Frescobaldi ne sont soumis à un patron de réalisation préétabli, d'autres reproduisent des patrons fixes, à la manière des formules du chitarrone (cf. les exemples d2, d4 et d6 de la figure 9.4d[113]). Cette pièce montre que Frescobaldi ne s'en remet pas toujours à l'interprète : seules certaines formules (avec l'indication « *Arpeggiate* ») sont laissées à sa discrétion, mais parfois (ex. d2, d4, d6) la réalisation de cette formule est donnée *in extenso* par le compositeur.

Une autre distinction est nécessaire. Kitsos observe que les formules de chitarrone admettent deux types de réalisations possibles, soit en arpèges mesurés, soit avec une réalisation non mesurée[114]. Lorsque les formules des préfaces sont exécutées en valeurs rythmiques, elles

---

[108] Franco Pavan, « L'archivio dei suoni: le intavolature per liuto, chitarrone, cetra e chitarrino della collezione Albani » dans *Studia Oliveriana. Quarta serie*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2019, vol.V-VI, p. 167-226.
[109] *Ibid.*, p. 177.
[110] Il s'agit du manuscrit *5-34*, cité dans *Ibid.*, p. 178.
[111] *Ibid.*, p. 177-178.
[112] Cf. chapitre 8.5.3.
[113] À noter que ces patrons ne sont pas forcément identiques pour chaque main : l'exemple d2 de la figure 9.4d montre un patron pour la main gauche en miroir à celui de la main droite.
[114] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 58, 66.

peuvent être considérées comme une abréviation d'écriture[115] ; en revanche, si l'arpège est joué non-mesuré, il renvoie au domaine de ce qui ne peut pas être noté exhaustivement. La figure 9.5 résume les catégories d'arpèges que nous venons de décrire, telles qu'elles sont utilisées dans les sources pour luth et chitarrone

Il y a encore une dernière remarque à faire. Nous savons que les formules indiquées par Kapsperger et Piccinini ont été tout d'abord conçues pour leurs œuvres pour chitarrone. Cependant, chez ces deux luthistes, les longs accords des débuts des toccatas concernent aussi bien leur œuvre pour luth que celles pour chitarrone. Une fois leurs différences précisées, il reste à déterminer de quelle manière ces catégories d'arpèges peuvent donner des pistes pour l'interprétation des débuts des toccatas pour théorbe.

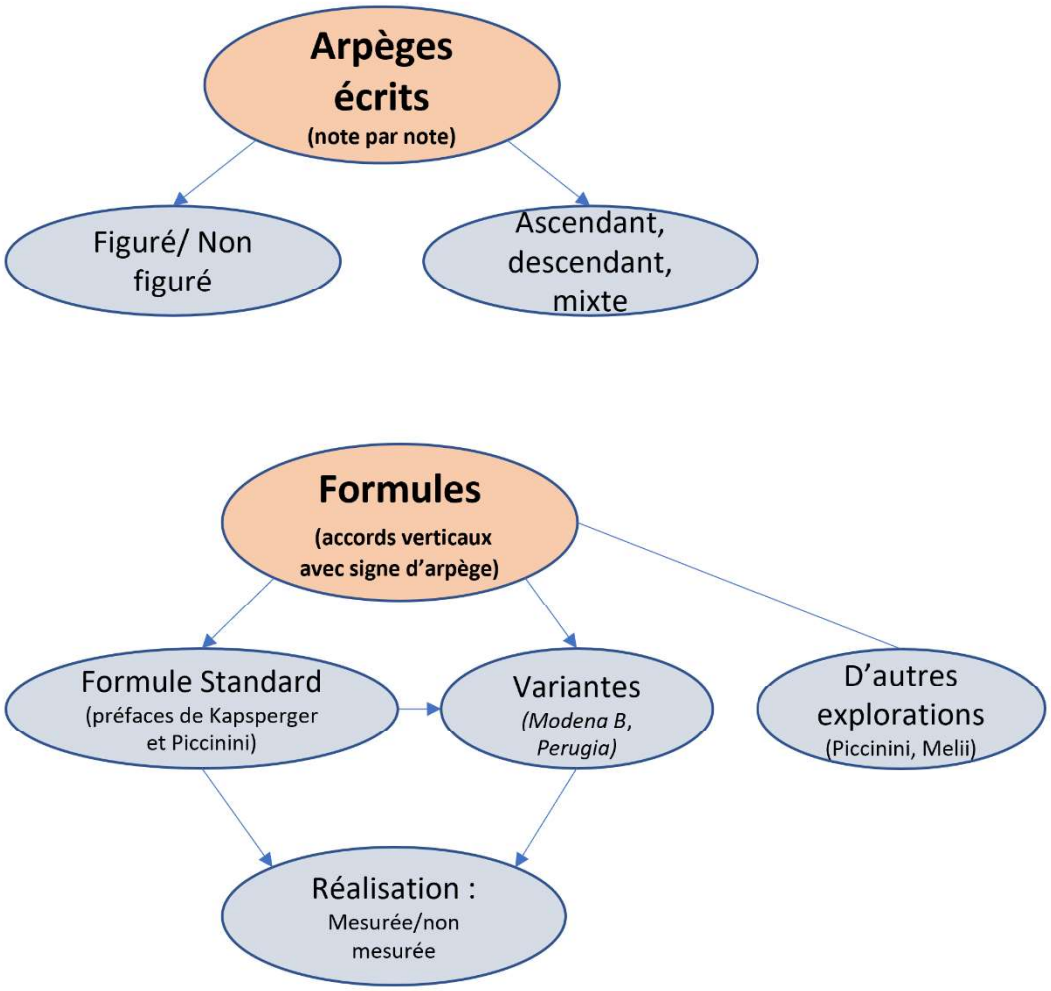


Figure 9.5

[115] *Ibid.*, p. 58.

9.3 Ouvertures écrites

De la même manière qu'un état des lieux sur l'arpège permet de repérer certaines caractéristiques communes, nous pouvons proposer un procédé similaire pour les ouvertures. Les toccatas de Kapsperger offrent un important avantage au niveau formel : une bonne partie d'entre elles commencent avec un passage d'ouverture écrit, permettant d'installer le ton de l'œuvre. Signalons que quelques toccatas du *Tedesco* ont été recopiées dans des manuscrits comme *Rome 4145 et Perugia* et cet aspect formel est toujours présent. La figure 9.6 montre le schéma des ouvertures de Kapsperger. Ces ouvertures, répertoriés dans l'annexe 55 de ce travail, fournissent un réservoir d'exemples qui pourrait être l'équivalent au chitarrone des débuts *adagio* décrits par Frescobaldi.

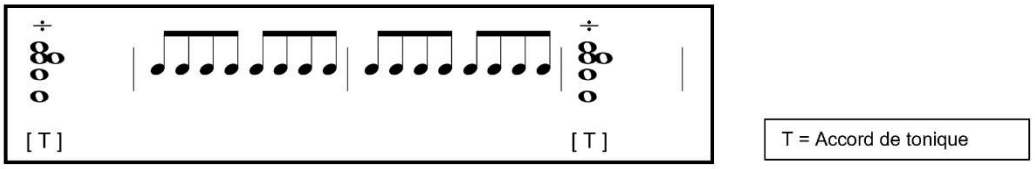


Figure 9.6

Chez Kapsperger, l'arpège est bien l'un des éléments préférés : plusieurs des ouvertures sont construites dans leur totalité sur un long arpège[116], lequel est tendanciellement descendant, pouvant être figuratif ou rester dans les notes de l'harmonie. Cependant, l'arpège n'est pas la seule ressource et d'autres moyens musicaux sont également utilisés. Les caractéristiques principales sont les suivantes :

- Les ouvertures sont souvent délimitées par un long accord écrit verticalement aussi bien au début qu'à la fin de l'ouverture. Cependant, certaines ouvertures démarrent directement avec un certain type d'activité (sans long accord)[117] tandis que d'autres sont connectées avec ce qui suit.
- Leur durée est relativement courte. Le plus souvent entre deux et quatre mesures, mais elles peuvent être parfois plus longues.
- L'harmonie est de manière générale très statique. Malgré la présence des arpèges avec des triades ambiguës[118], il n'y a que très peu d'accords de passages et les cadences sont souvent à peine suggérées.
- Les techniques employées sont de trois types : 1) des arpèges 2) des traits mélodiques (gammes, *groppi,* passages mélodiques non-conjoints) 3) Mixte : arpèges et traits mélodiques.

Il est nécessaire de se demander si les ouvertures de Kapsperger reflètent simplement un trait de son écriture personnelle, ou si au contraire, elles montreraient une trace écrite d'une

[116] Par exemple, la 'Toccata 1a' (1604) et la 'Toccata 5ta' (1611). Cf. annexes 55a et 55g, respectivement.
[117] Voir par exemple les toccatas 3 et 4 du premier livre (annexes 55b et 55c).
[118] Chez Kapsperger, il n'est pas rare qu'une suite élargie des tierces rende floue l'interprétation de l'arpège. Voir par exemple la quatrième toccata du livre de 1604 (annexe 55c) ou la huitième toccata du livre de 1626 (figure 9.7a, mes. 2). Voir aussi l'annexe 43i.

pratique d'interprétation courante mais pas toujours notée, valable pour les toccatas italiennes en général. Deux aspects doivent être considérés : d'une part, les écarts entre l'écrit et le sonore et d'autre part, la nature polyvalente des publications italiennes pour clavier. En ce qui concerne le premier aspect, Naomi Joy Barker signale que la musique imprimée du 17e siècle montrerait les difficultés à passer d'une musique de forte tradition orale vers une musique écrite[119]. Cet écart entre la musique jouée et la musique notée chez Frescobaldi est décrit par Maugars :

> Ce n'est pas sans cause que ce fameux organiste de Saint-Pierre a acquis tant de réputation dans l'Europe : car, bien que ses œuvres imprimées rendent assez de témoignage de sa suffisance, toutefois pour bien juger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches et d'invention admirables.[120]

Ce passage a été interprété comme une louange adressée non seulement à Frescobaldi *le compositeur*, mais surtout à Frescobaldi *l'improvisateur*[121]. En effet, Maugars laisse comprendre que la partition écrite n'est qu'une vague image de ce qui se passe en réalité au moment où Frescobaldi est en train de jouer. Pour Barker, une grande partie de l'apprentissage au 17e siècle est du domaine du non écrit et « le principal organe d'apprentissage était l'ouïe et non pas la vue »[122]. De ce fait, une bonne partie de l'enseignement de Frescobaldi devait passer avant tout par l'écoute et la répétition[123]. Des témoignages d'époque soulignent l'importance de cet enseignement oral chez Johann Jacob Froberger, indiquant qu'il fallait apprendre ses œuvres note à note auprès de lui pour pouvoir les jouer à sa manière[124]. L'enseignement de Froberger suit très probablement la lignée de Frescobaldi, avec qui il avait étudié lors de son séjour à Rome.

En ce qui concerne le deuxième aspect (la nature polyvalente des publications italiennes pour clavier), Tagliavini fait une observation cruciale : les premières publications pour clavier en Italie étaient volontairement ambiguës sur la spécificité de l'instrument destinataire, afin de pouvoir être jouées sur « toute sorte d'instruments à clavier »[125]. Par conséquent, à la différence des publications en Espagne et en Allemagne, les partitions italiennes manquent

---

[119] Naomi Joy Barker, « Learning the trade: What did Froberger do in Rome? » dans Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien, 2018, p. 208. Dans son texte, Barker se réfère très spécifiquement aux sources imprimées pour clavier ; cependant, ses observations nous semblent tout aussi valables pour les sources imprimées en général, notamment celles pour chitarrone.

[120] Joël Heuillon (ed.), *André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie : Rome 1639*, Paris, Cahiers GKC, 1992, p. 18-19.

[121] Cory Gavito, « In Search of the Improvising Froberger » dans Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien, 2018, p. 187.

[122] « *The primary organ of learning was the ear, not the eye.* » N.J. Barker, « Learning the trade: What did Froberger do in Rome? », art cit, p. 206.

[123] « *Listening, reading aloud, memorising and repetition were fundamental. It is a fairly safe assumption that whatever Froberger learned from Frescobaldi, it was learned primarily, though not necessarily exclusively, by listening and doing. » Ibid.*

[124] Hopkinson Smith, « Le langage du luth à l'époque de Froberger » dans Ecole nationale de musique de Montbéliard (ed.), *J.J. Froberger, musicien européen: colloque organisé par la ville et l'Ecole nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 Novembre 1990*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 147.

[125] « *Early Italian tablatures and scores were frequently intended for 'any sort of keyboard instrument', and composers tried always to offer pieces playable on all the types of keyboard that were normally available.* L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 299.

souvent d'indications d'interprétation qui sont liées à un type de clavier spécifique[126]. Dans le même ordre d'idées, David Ledbetter rappelle que le type de notation employé au clavier est « une image sonore abstraite qui peut être interprétée différemment sur un orgue ou sur un clavier à cordes »[127].

Malgré quelques cas d'arpèges dans des œuvres spécifiquement pour orgue, plusieurs sources signalent que l'arpège est spécialement approprié au clavecin, mais moins souhaitable à l'orgue[128]. Pour Tagliavini, quelques indications de la préface de Frescobaldi seraient spécifiquement destinées aux clavecins, notamment celle suggérant de « ne pas laisser l'instrument vide », ainsi que celles concernant les arpèges[129]. En suivant Darbellay[130], on pourrait donc considérer les instructions de Frescobaldi comme un effort pour remplir le manque d'indications spécifiques dans les œuvres elles-mêmes. Ledbetter rappelle la divergence d'opinions sur l'étendue des improvisations pour les accords d'ouvertures dans les toccatas de Frescobaldi[131].

Si les ouvertures écrites étaient le reflet d'une pratique d'interprétation courante pour les toccatas italiennes, elles seraient particulièrement nécessaires pour les instruments qui, à différence de l'orgue, ne peuvent pas soutenir le son en continu, comme la harpe, le clavecin, le luth et le chitarrone. Étant donné l'écriture volontairement ouverte de certaines sources pour clavier, afin de pouvoir être jouées aussi bien sur le clavecin que sur l'orgue, Ledbetter attire l'attention sur les tablatures pour luth – compris dans le sens générique du terme. Puisque ces tablatures indiquent où placer les doigts, dit Ledbetter, elles sont directement liées aux instruments destinataires et pourraient donner des indications complémentaires sur ce qui est attendu au moment de la mise en acte[132].

Il existe plusieurs exemples d'ouvertures avec des caractéristiques très similaires à celles du *Tedesco* dans les sources pour luth et chitarrone (annexe 52). Il est à observer que les ouvertures ne sont pas toujours proportionnelles à la longueur de la toccata concernée, comme la quatrième toccata pour chitarrone de Piccinini (annexe 54d). Chez Piccinini on trouve trois cas de figure : des toccatas sans ouvertures écrites (commençant par deux mesures d'accords en très longues valeurs, annexe 53) ; quelques toccatas avec des ouvertures analogues à celles de Kapsperger (annexe 54) ; des ouvertures dont la fin n'est pas aussi nettement délimitée, mais se fondant avec ce qui suit.

---

[126] Entre autres exemples, Tagliavini mentionne l'absence d'indications de registrations ou pédales pour des pièces qui sont clairement destinées à l'orgue, ou des traits techniques et stylistiques propres au clavecin. *Ibid.*, p. 299-300.

[127] « Staff notation is an abstracted sound-picture that can be interpretated differently on an organ or stringed keyboard. » D. Ledbetter, « Froberger and the Lute », art cit, p. 240.

[128] L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 303-304.

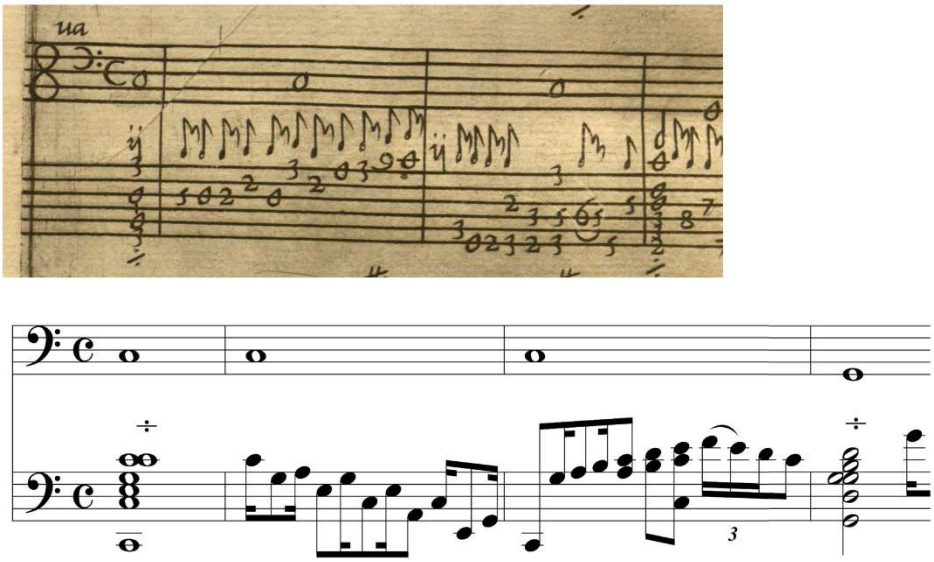
[129] *Ibid.*, p. 304.

[130] Cf. ci-dessus note 78.

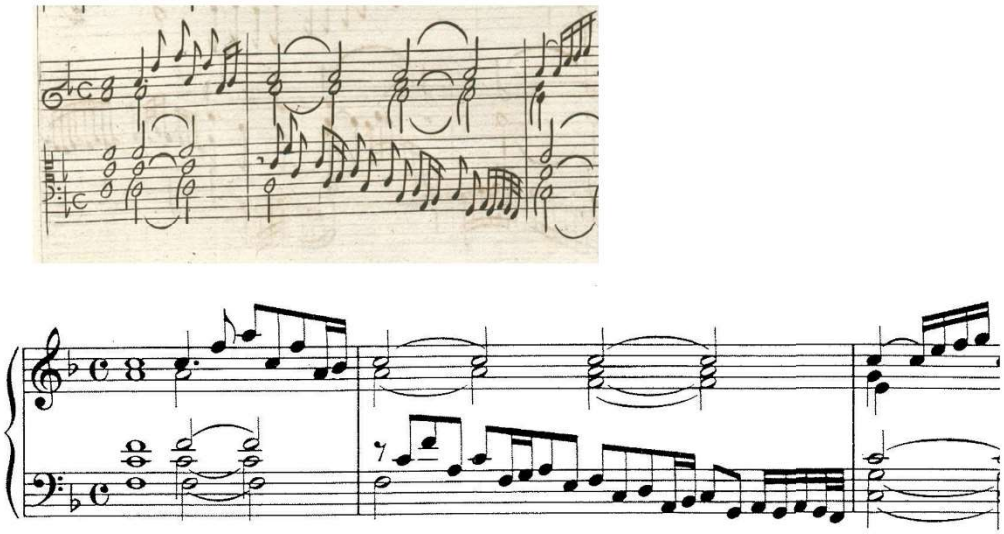
[131] D. Ledbetter, « Froberger and the Lute », art cit, p. 240.

[132] *Ibid.* Il faut signaler cependant que lors des accords notés verticalement, la tablature ne montre que la position de la main gauche, mais l'ordre de l'arpège donné par la main droite est absent. Chez Kapsperger, l'ordre de réalisation ne se trouve que dans ses préfaces et la tablature se montre insuffisante pour déduire le type d'arpège demandé.

Parfois, le passage d'introduction peut être structuralement identique aux ouvertures les plus courantes chez Kapsperger, mais au lieu de rester sur l'accord de tonique, il peut aller occasionnellement vers le cinquième degré. On trouve des exemples chez Piccinini[133], Kapsperger (figure 9.7a) et Frescobaldi (figure 9.7b).



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 1-4 (*Chitarrone 3*, p. 20)

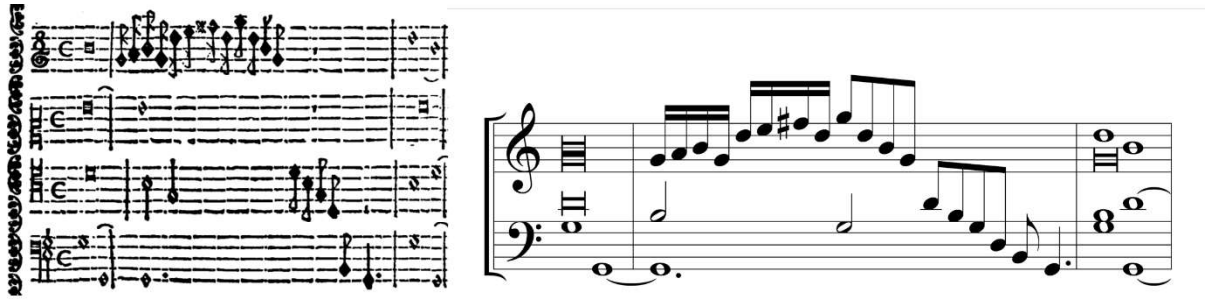


b) G. Frescobaldi, 'Toccata Decima', mes. 1-3 (*Toccate d'intavolatura di cimbalo et Organo, Libro primo* (1637), p. 31). Transcription : P. Pidoux (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Das erste Buch der Toccaten, Partiten usw. 1637*, p. 36

Figure 9.7

[133] Cf. la 'Toccata XX' pour luth, mes. 1-4 ou la 'Toccata VII' pour chitarrone, mes. 1-7. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 68 et 101, respectivement.

D'autres exemples issus du répertoire pour clavier ou harpe montrent des ouvertures avec des caractéristiques formelles similaires à celles de Kapsperger, comme la toccata de Giovanni Picchi qui se trouve dans le *Fitzwilliam Virginal Book* (annexe 51a). Chez Giovanni Maria Trabaci, le début de la 'Toccata seconda ottavo Tono' de 1603[134] partage toutes les caractéristiques décrites pour les ouvertures de Kapsperger : une courte introduction, clairement délimitée par un long accord au début et à la fin, harmoniquement statique et les traits mélodiques sont suivis par un arpège descendant (figure 9.8). Pour d'autres exemples d'ouvertures dans les sources pour harpe et clavier, voir les annexes 51b et 51c.



G.M. Trabaci 'Toccata seconda ottavo Tono', caselle 1-3
(*Ricercate, canzone franzese […], libro primo*, 1603, p. 111)

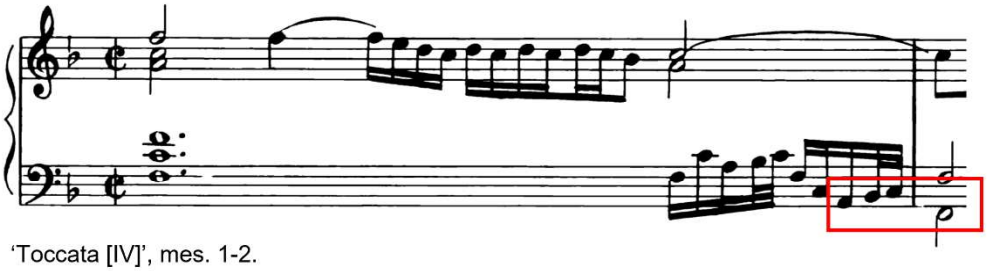
Figure 9.8

L'exemple de Trabaci montre un cas récurrent où l'on associe un trait mélodique à l'arpège, dans une seule entité. Non seulement les ouvertures sont concernées, mais aussi l'intérieur des œuvres. Il ne paraît pas anodin que ce geste mixte se trouve dans des pièces explicitement destinées à la harpe comme le 'Recercar sopra il canto fermo di Costantio Festa, & per sonar all'Arpa', de Ascanio Mayone (caselle 20-21)[135] ou la 'Toccata Seconda, & ligature per l'Arpa' de Trabaci[136] (annexe 51b). L'imitation et l'appropriation revisitée des effets de la harpe est clairement l'une des sources d'inspiration pour les théorbistes italiens au 17e siècle. Déjà en 1546, l'association d'un geste mélodique avec l'arpège descendant est utilisée dans une pièce qui cherche justement à reproduire la manière de jouer de la harpe[137].

Pour revenir à la période qui nous occupe, il est parfois difficile d'établir la frontière entre un arpège figuré ou un motif mélodique. Prenons par exemple la mesure 1 de la quatrième

[134] Giovanni Maria Trabaci, *Ricercate, canzone franzese, capricci, canti fermi, gagliarde, toccate, [...] Libro primo*, Naples, Costantino Vitale, 1603, p. 111.
[135] Ascanio Mayone, *Secondo libro di diversi Capricci per sonare*, Naples, Nella Stampa di Gio. Battista Gargano, & Lucretio Nucci, 1609, p. 29 (premier système de la page).
[136] G.M. Trabaci, *Il Secondo Libro de Ricercate*, *op. cit.*, p. 85.
[137] Alonso Mudarra, 'Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico. Es dificil hasta ser entendida' [« Fantaisie qui imite la harpe à la manière de Ludovico. Elle est difficile jusqu'à ce qu'on l'ait comprise »], dans Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, Séville, Juan de Leon, 1546, fo XIIIr-XVr. Dans cette imitation de la harpe, l'arpège descendant est répété sans cesse pendant la moitié de cette pièce. Il apparaît parfois tout seul, mais très souvent il commence par un trait mélodique qui se transforme ensuite en arpège descendant (casselle 9-16 par exemple). Bien que cette fantaisie ne corresponde ni à l'époque, ni au lieu, ni au style qui est étudié ici, elle suggère que ce type de geste musical était depuis longtemps une des ressources idiomatiques de la harpe.

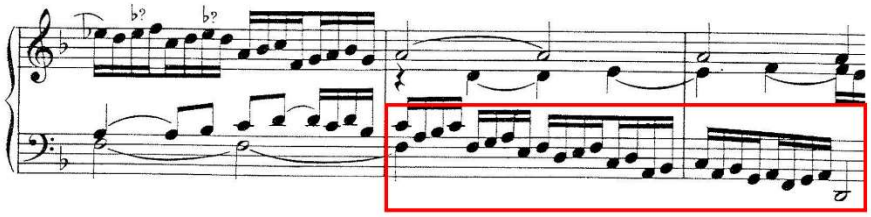
toccata de Frescobaldi du manuscrit de Turin[138] : à la fin de l'arpège de *fa* majeur, la tierce *la-do* est remplie (*la-si*♭*-do*), ce qui suggère en même temps un contour mélodique cadentiel à la basse (encadré de la figure 9.9).



'Toccata [IV]', mes. 1-2.
Transcription : S. D. Libera (ed.) *Girolamo Frescobaldi : Nove Toccate Inedite*, p. 8

Figure 9.9

Ce procédé n'est pas rare chez Kapsperger[139] ; on peut citer également l''Arpeggiata a mio modo' de Castaldi[140]. Remplir certaines tierces d'un long arpège se traduit par une ambigüité d'écriture qui peut être perçue à la fois comme une sorte d'arpège figuré ou bien comme un motif mélodique dessiné localement à l'intérieur. Inversement, certains motifs mélodiques sont très proches d'un arpège figuré, comme le motif « *sol-la-si-sol-ré* » dans la 'Toccata seconda ottavo Tono' de Trabaci (figure 9.8). L'encadré de la figure 9.10 pourrait être interprété aussi bien comme une suite de figures mélodiques que comme un long arpège figuré descendant.



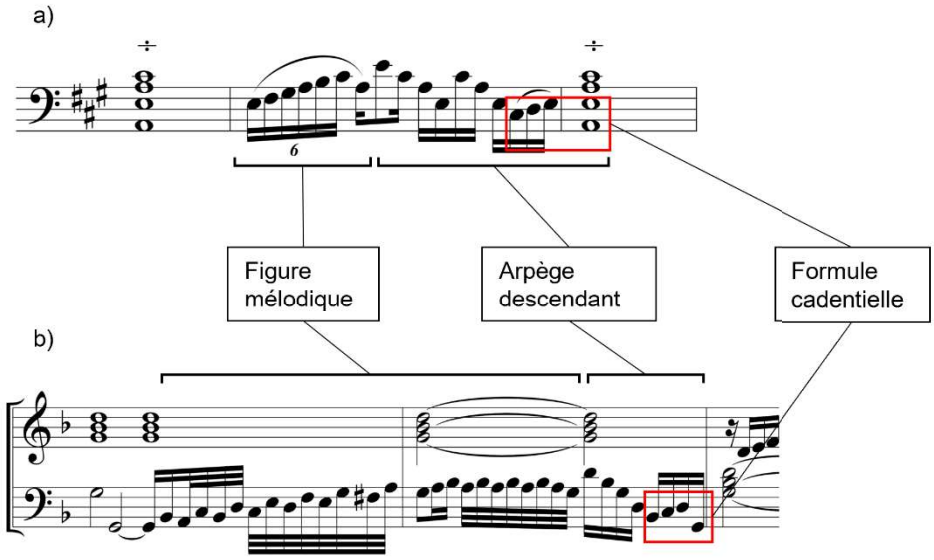
'Canzona Quarta', mes. 42-43. Transcription : P. Pidoux (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Das zweite Buch der Toccaten, Canzonen usw. 1637*, p. 63

Figure 9.10

Le remplissage sélectif des tierces à la fin de l'arpège peut produire une saturation de figures ornementales pour un seul passage. Deux exemples paradigmatiques sont l'ouverture de la sixième toccata pour chitarrone (1604) de Kapsperger et les caselle 6 à 8 de la toccata pour harpe chez Trabaci (figure 9.11): après un accord noté verticalement, on trouve une figure

[138] 'Toccata [IV] F. Baldi', Sandro Dalla Libera (ed.), *Girolamo Frescobaldi: Nove toccate inedite*, Kassel, Bärenreiter, 1962, p. 8.
[139] Voir par exemple les ouvertures de la première et sixième toccata du premier livre (annexes 55a et 55d) ou celle de la première toccata du quatrième livre (annexe 55m). L'ouverture de la 'Toccata 4ta' du premier livre suggère aussi un mouvement cadentiel de la basse en utilisant pourtant un arpège non-figuré (annexe 55c).
[140] Voir par exemple les mesures 3 et 7.

mélodique, qui peut être une gamme ascendante, un *groppo*[141], ou encore un motif mélodique autour d'une tierce qui finit par un saut de quarte ou quinte ascendante[142] ; ce premier ornement mélodique est suivi d'un arpège descendant ; par le remplissage d'une tierce, la fin de l'arpège dessine la formule cadentielle mélodique typique des lignes de la basse. Il est à rappeler que dans l'exemple de Kapsperger (figure 9.11a), malgré un « geste » descendant du point de vue de la tablature, les quatre premières notes de l'arpège se trouvent renversées[143].



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes. 1-3 (*Chitarrone 1*, p. 13)
b) G.M. Trabaci 'Toccata seconda, & ligature per l'Arpa à 4', caselle 6-8
(*Il Secondo Libro de Ricercate, altri varij Capricci*, 1615, p. 111)

Figure 9.11

Les enchaînements de figures dans un si bref laps de temps s'inscrivent dans une nouvelle conception de l'ornementation qui a lieu au tournant du siècle. Bruce Dickey a signalé que les passages virtuoses écrits dans la musique italienne du 17e ne sont pas exactement des diminutions selon l'approche du siècle précèdent. La diminution occupe toujours une place importante dans les nouvelles compositions ; cependant - écrit Dickey - il faut considérer les traits virtuoses dans le nouveau style plutôt comme un ensemble de plusieurs ornements individuels[144]. Ces enchaînements d'ornements sont recherchés car ils sont « plus expressifs

[141] Pour le *groppo* nous suivons la définition donnée par Dickey : une figure originalement cadentielle qui était tellement courante au 16e siècle qu'elle était devenue une entité à part entière au siècle suivant. Sa caractéristique de base est l'alternance entre la sensible et la tonique ; la tierce est présente à la fin de cette figure. *Groppo* est la forme ancienne du terme italien *gruppo*. Bruce Dickey, « Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 302.

[142] Chez Piccinini, voir par exemple la 'Toccata XXIII' pour luth, mes. 5-7 et la 'Toccata VI' pour chitarrone, mes. 6-8. A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 78, 100.

[143] Voir ci-dessus chapitre 5 .1 et annexe 40g.

[144] B. Dickey, « Ornamentation », art cit, p. 301-302.

et variées que les *passaggi* dans le style ancien »[145]. Chez Kapsperger, mais aussi chez d'autres compositeurs comme Piccinini ou Trabaci, le déploiement du premier accord peut inclure plusieurs techniques, dont l'arpège - au sens strict du terme - n'est qu'un élément parmi d'autres.

Insistons sur la difficulté à établir la frontière qui sépare un motif mélodique d'un arpège figuré, laquelle peut être assez vague selon les passages concernés. Cet aspect a également été signalé par Barker. En comparant les sections texturales dans les œuvres de Frescobaldi, Froberger, Giovanni Battista Ferrini et Michelangelo Rossi, Barker fait la remarque suivante :

> Ici, les textures ont été classées en trois catégories : harmoniques [*chordal*], contrapuntiques et *passaggi*. Une mise en garde s'impose toutefois. La frontière entre ce qui constitue un 'accord' et ce qui peut être considéré comme des *passaggi* n'est pas toujours claire. Les cadences et de nombreuses sections d'ouverture sont composées d'éléments stationnaires ou en mouvement lent notés comme des blocs d'accords. Certaines sections semblent être principalement des accords, mais comprennent un élément de mouvement, comme des diminutions ou des motifs mélodiques entre chaque itération d'accord. De même, il existe des passages contrapuntiques qui se transforment en figurations courantes, et il est extrêmement difficile d'identifier catégoriquement le moment où un tel changement se produit.[146]

Notons également que le sens même des mots pouvait être ambigu. En 1623, Piccinini utilise le terme *arpeggiare* de deux façons complètement différentes, aussi bien pour décrire les *passaggi* et *tirate* accompagnés d'une basse, que pour expliquer ce que nous entendons aujourd'hui comme « arpège ». La première définition donnée est la suivante :

> **De l'arpègement au luth, ce que l'on entend par là, chapitre XI**
> Par « arpéger », au luth, on entend lorsque l'on exécute des traits [*tirate*] ou des diminutions [*passaggi*] avec l'index et le majeur tandis que le pouce joue une autre partie. Cette façon de jouer est d'une grande facilité et donne du plaisir à l'oreille, car les deux doigts, par le mouvement qu'ils font, rendent un son égal et digne de louange. À chaque fois que ce sera possible, il faudra appliquer cette manière de faire.[147]

Plus loin, lorsqu'il explique la manière de réaliser les accords au chitarrone, Piccinini utilise cette fois-ci le sens habituel du mot. En effet, il décrit exactement le même principe d'arpège que celui donné par Kapsperger (cf. ci-dessus chapitre 8.2), puis, il déclare : « Et on les appelle

---

[145] « […] *but most often these 'divisions' can be seen as a succession of individual ornaments, altogether more expressive and varied than the* passaggi *of the old style*. » *Ibid.*

[146] « *Here, textures have been categorised as chordal, contrapuntal or* passaggi. *A word of caution is necessary however. The boundary between what constitutes 'chordal' and what might be regarded as* passaggi *is not always clear. Cadences and many opening sections are comprised of stationary or slow moving components notated as block chords. Some sections appear to be primarily chordal but include an element of movement such as diminutions or melodic motifs between each chordal iteration. Similarly, there are contrapuntal passages which dissolve into running figurations, and the point at which such a change can be categorically identified is extremely difficult.* » N.J. Barker, « Learning the trade: What did Froberger do in Rome? », art cit, p. 211.

[147] « *Dell'Arpeggiare nel Liuto, che cosa s'intende, Cap. XI*
Arpeggiare nel Liuto, s'intende quando si fanno tirate, o ò passaggi con l'indice, e deto di mezo, e col Police si và toccando altra parte il qual suonare rende grandissima commodità, & ancor vagheza al'orecchia, per che le due ditta con il motto medesmo, che fanno rendono il suono ancora eguale, e pero, lodo, che in ogni luogo, che si potrà operare in questa maniera si debba fare. » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 2-3. Pour la traduction : Joël Dugot et Marco Horvat, « Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623 », *Musique Ancienne*, mars 1985, n° 19, p. 22.

des accords arpégés [*pizzicate arpeggiate*] car ils sont semblables au jeu de la harpe »[148]. Au chapitre suivant, lorsqu'il explique les arpèges qu'il a inventés, Piccinini utilise encore le mot *Arpeggiare* dans son sens courant[149].

La première acception du mot *arpeggiare* donné par Piccinini, différente de celle de nos jours n'est pas passé inaperçue par les chercheurs contemporains. Pour Buetens, les *tirate* chez Piccinini pourraient faire référence à tout passage rapide et se référer tout simplement à l'alternance du majeur-index au luth[150]. Dugot et Horvat soulignent la comparaison évidente avec la harpe et suggèrent que cet extrait pourrait décrire la nouvelle technique du pouce à l'extérieur (en opposition avec la technique de la *figueta* utilisée à la renaissance) ainsi que le fait de jouer une basse en même temps que les *tirate* ou *passaggi*[151]. Tagliavini estime que le terme *arpeggiare* renvoie à des actions différentes selon l'instrument employé ; l'arpège au luth serait donc d'après Tagliavini, différent de l'arpège au chitarrone[152]. Pour Kitsos cependant, c'est le mot lui-même qui a deux acceptions : étant donné que les deux descriptions données par Piccinini ont des applications pratiques pour les deux instruments, il n'y aurait pas de raison de faire la distinction selon qu'il s'agisse du luth ou du chitarrone[153]. Kitsos remarque également que si les *tirate* renvoient à des passages mélodiques par degrés conjoints, les *passaggi* incluent tout type d'intervalle, ce qui peut donner des passages mélodiques assimilables à des accords brisés (comme résultat des sauts de tierce ou de quinte, par exemple) ; dans ce cas, cette première définition engloberait aussi la définition de l'arpège tel que nous l'entendons aujourd'hui[154].

Ce texte n'est pas le seul élément problématique. Rappelons que parmi ses *Passsaggi diversi,* Kapsperger inclut plusieurs exemples qui seraient aujourd'hui catalogués comme des arpèges plutôt que comme des figures mélodiques (annexe 43). On peut constater donc que les frontières entre *passaggi* et arpèges pouvaient être floues non seulement au niveau de l'écriture musicale, comme l'a observé Barker, mais que la définition même de ces deux termes pouvait être assez vague comme le montre le texte de Piccinini ou l'inclusion des arpèges dans les *Passaggi diversi* chez Kapsperger.

Nous avons signalé que la recommandation faite par Frescobaldi de faire les débuts des toccatas adagio et *arpeggiando* décrit un geste d'interprétation qui étale dans le temps ce qui est présenté sur la partition comme une image visuelle verticale statique (notée sous la forme d'un accord plaqué). Pour Darbellay, « quoiqu'il en soit du moyen, le terme est évident : il s'agit de traduire par une exécution large et intimement liée la noble et discrète grandeur de

---

[148] « *E queste si chiamano Pizzicate arpeggiate perche sono simili al toccar dell'Arpa* […] » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6. Pour la traduction : J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 27.

[149] Le titre dit : « […] *dove conviene Arpeggiare, cap. XXX* ». Dans le texte, Piccinini écrit : « […] *si devono Arpeggiare in quattro colpi secondo l'ordine sopradetto* […] » A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 6.

[150] Stanley Buetens, « The Instructions of Alessandro Piccinini », *Journal of the Lute Society of America*, 1969, vol. 2, p. 11 note 7.

[151] J. Dugot et M. Horvat, « Les avertimenti », art cit, p. 22 note 5. Sur la technique de la *figueta* et celle du pouce à l'extérieur (*thumb-in/thumb out*), voir Paul Beier, « Right Hand Position in Renaissance Lute Technique », *Journal of the Lute Society of America*, 1979, vol. 12, p. 5-24.

[152] L.F. Tagliavini, « The Art », art cit, p. 308 note 26.

[153] T. Kitsos, « Arpeggiated chords », art cit, p. 56.

[154] *Ibid.*

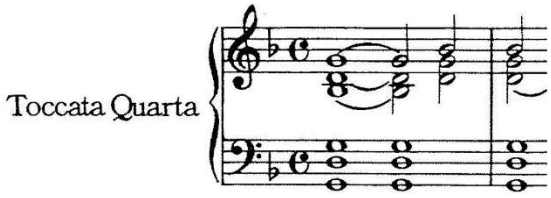
ces passages d'ouverture »[155]. Les *moyens* dont il est question chez Darbellay concernent les différents types d'arpèges, qu'il illustre dans son article par des exemples d'arpèges descendants et des arpèges brisés[156]. Néanmoins, bien que la préface de Frescobaldi ne mentionne que l'arpège, elle pourrait décrire un phénomène bien plus large : le déploiement dans le temps du premier accord par divers moyens musicaux, dont l'arpège - au sens strict du terme - ne serait qu'une des possibilités, ainsi que le montrent les ouvertures écrites chez Kapsperger.

[155] É. Darbellay, « Liberté, variété et "affetti cantabili" », art cit, p. 219.
[156] *Ibid.*

9.4 Ouvertures et perspectives d'interprétation

Les éléments analysés ci-dessus permettent de considérer les ouvertures écrites en toutes notes comme la trace écrite d'une pratique d'interprétation qui n'était pas systématiquement notée. À la différence de Kapsperger, qui propose des ouvertures écrites pour ses toccatas, celles de Piccinini semblent exiger plus souvent à l'interprète d'en créer une. En effet, chez ce dernier, un bon nombre des toccatas commencent avec deux mesures entières pour un même accord (annexe 53). Ces mesures d'introduction ne semblent pas écrites pour être interprétées à la lettre, mais plutôt pour laisser au musicien la liberté de déployer à sa convenance le premier accord. Les mesures initiales de ces toccatas semblent réclamer à l'interprète de « ne pas laisser l'instrument vide », en suivant la fameuse injonction de Frescobaldi.

L'enchaînement de longs accords statiques chez Piccinini n'est pas sans rappeler la confiance que Frescobaldi manifeste envers ses contemporains. Avant même de commencer ses conseils, Frescobaldi déclare : « Je tiens cependant à témoigner de ma préférence pour le mérite d'autrui et du respect que je porte à la valeur de chacun »[157]. Cette déclaration est notamment illustrée dans le début de sa 'Toccata 4a' du premier livre (figure 9.12).

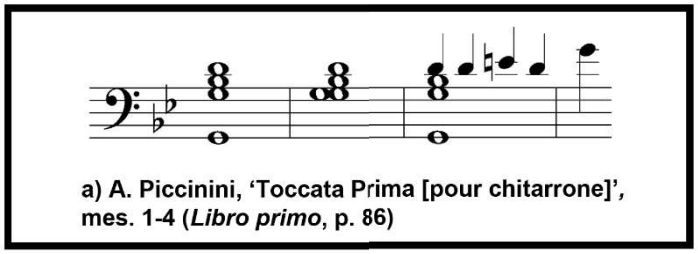


'Toccata Quarta', mes. 1-3. Transcription : P. Pidoux (ed.) *Girolamo Frescobaldi : Das erste Buch der Toccaten, Partiten usw. 1637*, p. 36

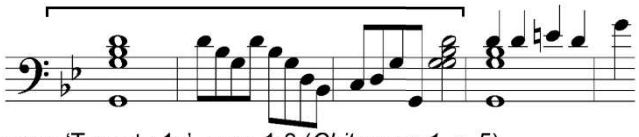
Figure 9.12

Tout comme Frescobaldi, Piccinini s'en remet « au bon goût » et au « mérite » de l'interprète pour la réalisation d'une introduction sur les deux mesures du début. Faisant écho à Darbellay lorsqu'il déplore la difficulté de reconstituer une tradition qui ne nous est plus familière aujourd'hui[158], les témoignages d'ouvertures écrites pourraient justement nous aider à combler, ne serait-ce qu'un peu, l'écart entre nos pratiques musicales et les traditions d'époque. Prenons par exemple le début de la 'Toccata prima' pour chitarrone de Piccinini (figure 9.13a). Il paraît tout à fait légitime de nous inspirer des exemples disponibles dans la littérature soliste des toccatas italiennes pour déployer les longs accords statiques en début de cette toccata. Du fait de l'instrument employé, les toccatas de Kapsperger semblent particulièrement pertinentes comme source d'inspiration (figure 9.13, b-f).

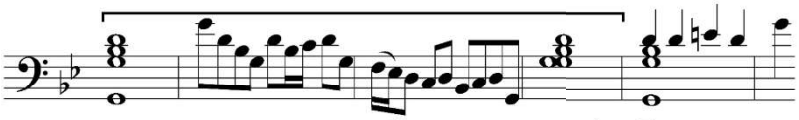
[157] « […] *protestando ch'io preferisco il merito altrui, et osservo il valor di ciascheduno* ». « Al Lettore », dans G. Frescobaldi, *Toccate, Libro Primo (1616)*, *op. cit.* Pour la traduction : É. Darbellay, « Liberté, variété et "affetti cantabili" », art cit, p. 201.
[158] Cf. ci-dessus, note 79.



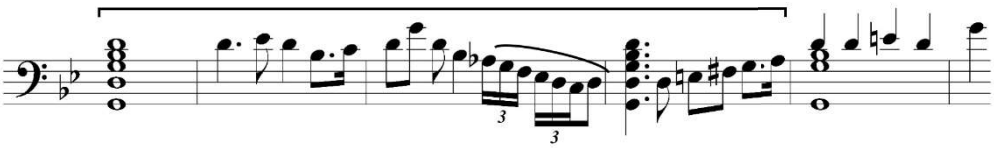
a) A. Piccinini, 'Toccata Prima [pour chitarrone]', mes. 1-4 (*Libro primo*, p. 86)



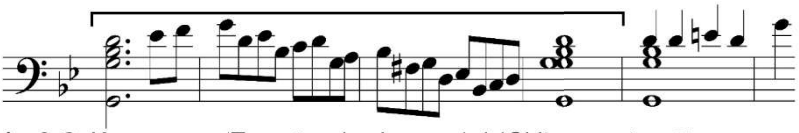
b) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 1-3 (*Chitarrone 1,* p. 5)



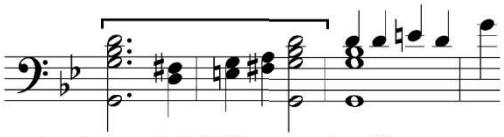
c) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 5-6 (*Chitarrone 1,* p. 5)



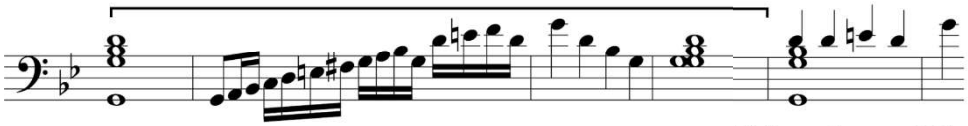
d) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2da', mes. 1-4 (*Chitarrone 3,* p. 7)



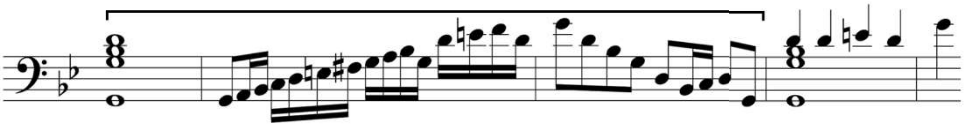
e) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 1-4 (*Chitarrone 4,* p. 6)



f) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 4-5 (*Chitarrone 4,* p. 6)

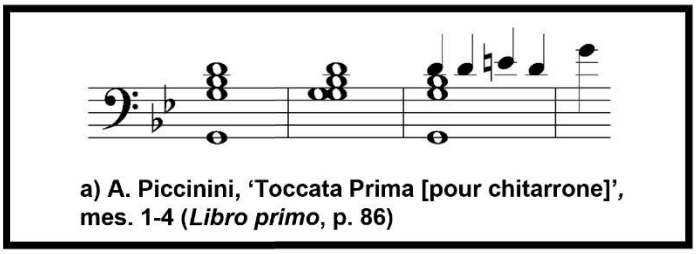


g) Ouverture d'après A. Piccinini, 'Toccata VI' [pour chitarrone], mes. 6-7 (*Libro primo*, p. 100)

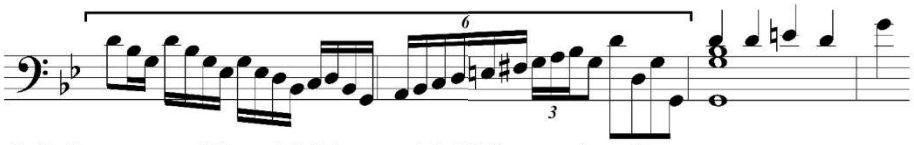


h) Variante de la précédente

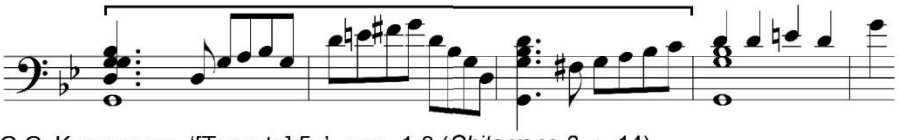
Figure 9.13



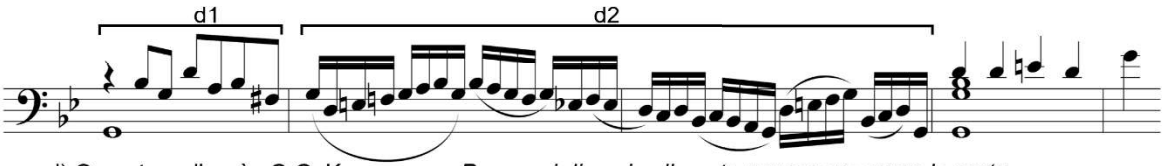
a) A. Piccinini, 'Toccata Prima [pour chitarrone]', mes. 1-4 (*Libro primo*, p. 86)



b) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 1-3 (*Chitarrone 1,* p. 8)



c) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5a', mes. 1-3 (*Chitarrone 3,* p. 14)



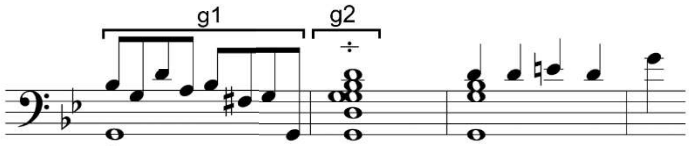
d) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, *Passaggi diversi sulle note per sonare sopra la parte*
(d1 : *Chitarrone 3* p. 36, dernière ligne, mes. 3 ; d2 : *ibid*, mes. 1-2)



e) Réalisation rythmique de l'arpège (sur deux formules de *Perugia*, p. 68)



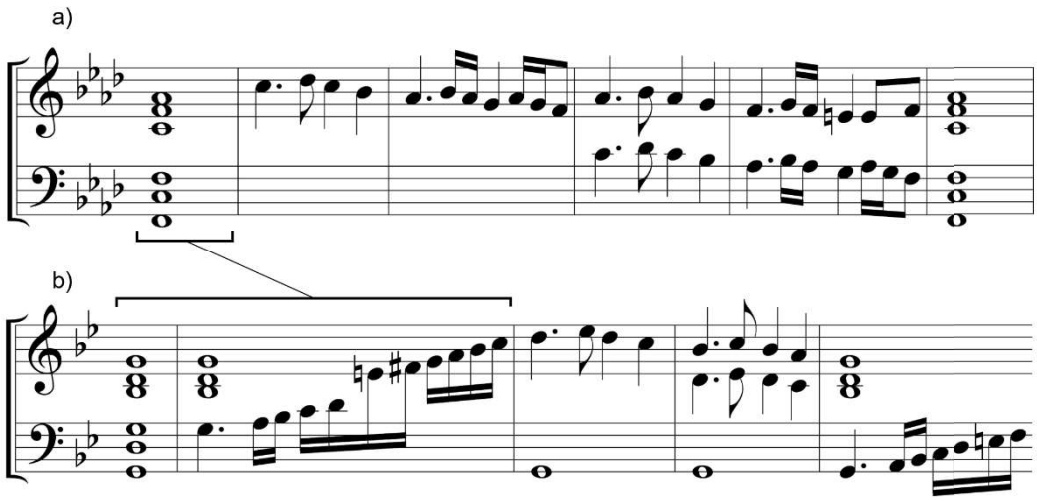
f) Réalisation non mesurée des formules d'arpège
(f1 : d'après G.G. Kapsperger, « Avertimenti », C*hitarrone 4,* p. 2 ; f2 *:* d'après *Perugia*, p. 68)



g) Ouverture d'après G.G. Kapsperger, *Passaggi diversi* et formules d'arpèges
(g1 : *Chitarrone 3,* p. 36, dernière ligne, mes. 3 ; g2 : « Avertimenti » [cf. ci-dessus exemple f1])

Figure 9.14

Dans certains cas, ce sont les pièces de Piccinini qui peuvent donner des idées pour l'interprétation des œuvres de Kapsperger. La 'Toccata XXIII' pour luth du luthiste bolognais réutilise le même motif que la 'Toccata 1a' pour luth du *Tedesco*. Cependant, là où Kapsperger ne note qu'un long accord statique, Piccinini écrit une levée qui amène ce motif (figure 9.15).



a) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 1-6 (*Lauto 1*, p. 4)
b) A. Piccinini, 'Toccata XXIII [pour luth]', mes. 1-5 (*Libro primo*, p. 78)

Figure 9.15

Ces considérations ouvrent d'intéressantes perspectives pour les liens entre pratiques interprétatives face à leurs supports écrits. Cependant, les exemples montrés dans la figure 9.13 et la figure 9.15 ne permettent pas de répondre à la question de comment réaliser le tout premier accord. En effet, même lorsque la toccata comporte une ouverture écrite, cette ouverture commence souvent avec un accord noté verticalement, très dense et d'une longue durée. Chez Piccinini par exemple, toutes les toccatas contenues dans son *Intavolatura di liuto et di chitarrone*, que ce soit pour luth ou chitarrone, commencent par de très longs accords qui durent dans la plupart des cas une mesure entière, parfois même davantage. Nous trouvons cette caractéristique, bien que de façon moins systématique, chez Kapsperger.

En ce qui concerne les toccatas pour chitarrone de Kapsperger, les sources d'inspiration les plus évidentes pour la réalisation de ces premiers accords sont les exemples donnés par l'auteur lui-même, dans les ouvertures qui commencent directement avec un arpège écrit ou avec une activité musicale écrite en toutes notes. On pourrait citer notamment le début des toccatas suivantes : la troisième et quatrième toccatas du primer livre (1604), la quatrième et cinquième toccatas du troisième livre (1626), la septième et huitième toccata du quatrième livre (1640) ; citons également les mesures 27-28 de la septième toccata du troisième livre, assimilables à un début. Du livre de luth de 1611, nous pouvons mentionner le début de la toccata 8va. Pour les ouvertures mentionnées, le lecteur pourra se référer à l'annexe 55 de ce travail. Ces ouvertures pourraient très bien être adaptées pour remplir les deux mesures d'introduction vides des toccatas de Piccinini, comme montré dans les figures 9.14b et 9.14c.

Dans les *Passsaggi diversi sulle note per sonare sopra la parte,* le modèle pour chaque accord est noté en valeur d'une ronde sur une mesure entière, mais quelques réalisations sont

effectuées sur deux mesures. Cette divergence entre le modèle et sa réalisation montre encore une fois la liberté donnée à l'interprète mais aussi l'écart entre une notation (une mesure) et ses interprétations possibles (une ou deux mesures). Cette souplesse est certainement adaptée pour les débuts de toccatas. Les figures 9.14d et 9.14g montrent des utilisations possibles des *Passaggi diversi* pour les ouvertures.

Prenant en compte l'influence musicale du *Tedesco* sur le manuscrit *Perugia,* ainsi que les éléments discutés au chapitre 9.1.4, il ne faut pas négliger les formules d'arpèges que l'on trouve dans ce manuscrit. Il est tout à fait envisageable de donner des valeurs rythmiques à ces formules selon les besoins. Les deux propositions de la figure 9.14e ne sont pas à prendre d'après une conception métronomiquement rigide, mais plutôt comme des valeurs souples à l'intérieur d'une pulsation stable. Ces deux propositions (ou une autre équivalente) pourraient très bien être utilisées pour le premier accord d'un des exemples de la figure 9.13.

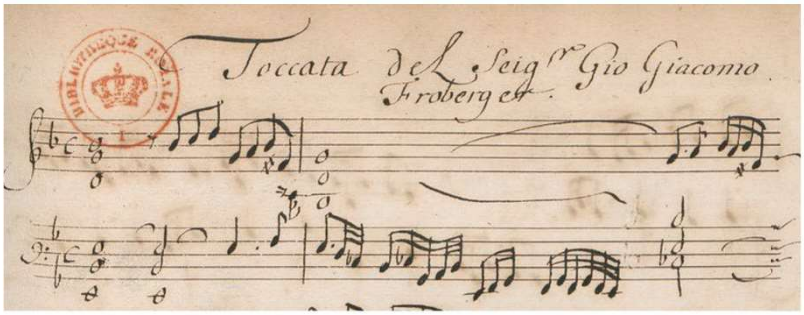
Comme nous l'avons indiqué, le conseil de Frescobaldi de ne pas laisser vider la sonorité est lié à la nature des instruments dont on ne peut pas entretenir le son. Cela semble particulièrement nécessaire lorsqu'il y a un accord qui dure deux mesures entières. Néanmoins, cela n'implique pas nécessairement que tous les accords en rondes doivent être remplis systématiquement. La formule sans réitération peut parfois se suffire a elle-même, notamment lors des accords à plus de quatre sons, permettant de donner « de l'air » tout en laissant résonner naturellement l'instrument. Les exemples de la figure 9.14f pourraient très bien servir pour le premier accord des exemples de la figure 9.13. Ces formules peuvent également suffire à maintenir le son de l'instrument à la fin de l'ouverture (figure 9.14g).

Un exemple magistral des possibilités interprétatives pour les accords notés verticalement a été donné par Hopkinson Smith, lors de sa superbe interprétation de la 'Toccata 1a' pour luth de Kapsperger[159]. Dans son interprétation, Smith remplit généreusement le tout premier accord et celui de la mesure 6 ; ces deux accords, notés verticalement dans la tablature ouvrent et closent le premier passage de cette toccata pour luth (figure 9.15a).

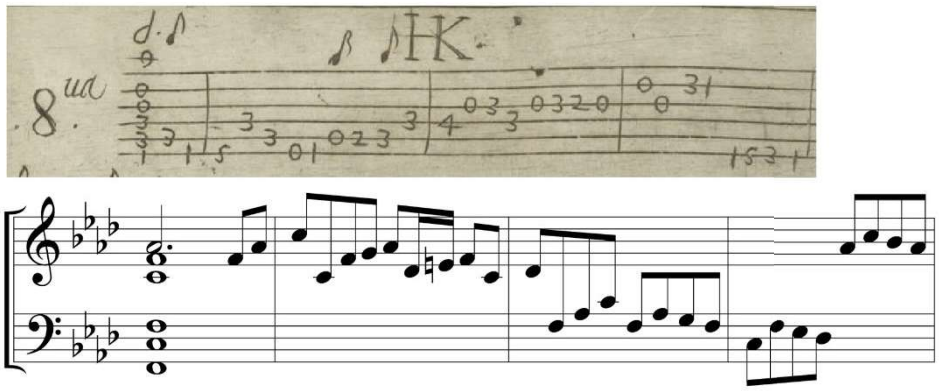
Les ouvertures que nous avons proposées aux figures 9.13 et 9.14 sont inspirées de la littérature, mais nous avons parfois adapté légèrement le modèle d'origine. Ces exemples permettent de donner un aperçu du champ des explorations possibles pour les débuts des toccatas destinées au chitarrone. Une mise en garde est nécessaire : les exemples des figures 9.13 et 9.14 montrent des propositions d'ouverture hors contexte ; or, très souvent les ouvertures présentent des éléments musicaux qui seront développés ou retravaillés plus loin dans la toccata concernée. Ainsi, le passage de la toccata pour harpe de Trabaci montré dans la figure 9.11b est une réponse dans les graves à l'ouverture qui a eu lieu aux mesures qui précédent (annexe 51b) ; de même, le passage qui ouvre la huitième toccata du *Libro terzo* de Kapsperger (figure 9.7a) montre ce qui sera le thème central de la toccata : la quarte descendante ; dans son analyse de la 'Toccata 1a' pour luth de Kapsperger, Coelho observe

[159] *Toccata 1* [2:01], dans Hopkinson Smith, *Giovanni Girolamo Kapsperger, Libro primo d'intavolatura di lauto*, CD, ASTREE Auvidis, E 8553, 1995.

l'utilisation, à plusieurs reprises, des éléments issus du tout premier passage de la toccata[160] ; les mesures 5-6 de la première toccata du premier livre de chitarrone gardent des liens évidents avec le passage d'ouverture de cette même toccata[161]. Inutile d'être exhaustif, ces exemples suffiront à pointer les liens entre une ouverture et la toccata qu'elle introduit.



a) J.J. Froberger, 'Toccata', mes. 1-2 (*Bauyn,* vol. 2, f. 1r [f. 77r])



b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8a', mes. 1-5 (*Lauto 1,* p. 15)

Figure 9.16

Pour Ledbetter, le style de Kapsperger pourrait également donner des clés pour les toccatas de Johann Jacob Froberger[162]. Comme on le sait, Froberger est allé à Rome entre 1637 et 1641, avec le but précis d'étudier auprès de Frescobaldi[163]. Ledbetter remarque que chez Froberger, les débuts des toccatas sont plus systématiques que ceux de son maître : « ils commencent normalement avec un long accord suivi d'une sorte d'événement cadentiel »[164]. Les toccatas

[160] Victor Coelho, « [Notice analytique] », livret de CD, traduit par Mary Pardoe, p. 8-9, dans H. Smith, *Libro primo d'intavolatura di lauto, op. cit.*

[161] Cf. ci-dessus figure 5.1.

[162] D. Ledbetter, « Froberger and the Lute », art cit, p. 240-241.

[163] Sur Froberger et ses influences musicales, voir : École nationale de musique de Montbéliard (ed.), *J. J. Froberger, musicien européen : colloque organisé par la ville et l'Ecole nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 Novembre 1990*, Paris, Klincksieck, 1998, 156 p ; Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien, 2018, 544 p ; Frederick Hammond, « The influence of Girolamo Frescobaldi on French keyboard music », *Recercare*, 1991, vol. 3, p. 147-167.

[164] « *They normally begin with a plain chord followed by some sort of cadential event* ». D. Ledbetter, « Froberger and the Lute », art cit, p. 240.

contenues dans le manuscrit Bauyn correspondent parfaitement à cette description et dans plusieurs cas, Froberger utilise clairement ce patron d'écriture comme une introduction, à la manière des ouvertures analysées[165]. Plus important, la longueur du premier accord des toccatas de Froberger - souvent d'une ronde pointée - permet de supposer un type d'activité attendu de la part de l'interprète. Ledbetter observe que les arpèges décorés dans les ouvertures de Kapsperger pourraient très bien s'adapter aux toccatas de Froberger[166]. En comparant la première toccata de Froberger dans le manuscrit *Bauyn* (figure 9.16a) avec la huitième toccata pour luth de Kapsperger (figure 9.16b), Ledbetter déclare :

> Les toccatas de Kapsperger offrent une grande variété de motifs possibles. C'est le type d'improvisation arpégée que Louis Couperin a développé dans son imitation de la Toccata 1 en *la* mineur de Froberger de 1649.[167]

Dans le texte cité, Ledbetter fait référence au fameux prélude de Louis Couperin où le compositeur français imite la manière de jouer de Froberger. Dans le manuscrit *Parville*, cette œuvre comporte le titre révélateur : 'Prélude de M. Couprin (sic) a l'imitation de M. Froberger en a mi la'[168] ; dans le manuscrit *Bauyn* cette même pièce apparaît tout simplement sous le titre de 'Prélude de Mons.r Couperin'. Au sujet de ce prélude Frederick Hammond affirme :

> L'influence des toccatas de Frescobaldi sur les œuvres de Froberger dans ce genre est évidente et, à son tour, l'influence de Froberger est visible dans des œuvres françaises pour clavier comme le *Prélude de Mr Couprin à l'imitation de M. Froberger* de Louis Couperin, qui cite à la fois la première toccata de Froberger de 1649 et la *Plainte faite à Londres pour passer la mélancolie* de ce dernier.[169]

Lorsque l'on compare la notation de Froberger avec la réalisation de Couperin imitant le jeu de Froberger (figure 9.17a et 9.17b) on peut constater que le long accord du début est richement arpégé en continu. Pour Mark Kroll, la différence entre ces deux versions se trouve surtout au niveau du support écrit, car « la notation de Froberger semble plus régulière, mais

---

[165] En analysant la première toccata du manuscrit Bauyn, Ledbetter déclare que « les premières croches n'ont pas de sens en tant que début, seulement en tant que figure cadentielle » « […] *the first eight-notes make no sense as a beginning, only as a cadential figure* ». *Ibid.* Avec cette affirmation, Ledbetter donne aux figures cadentielles une fonction de prélude avant le début de la toccata. Cependant, il faut signaler que dans certains cas, tout en utilisant le même type de formules, les frontières entre l'introduction et sa toccata ne sont pas toujours évidentes et l'introduction peut se trouver fusionnée avec la suite de la toccata. Cette stratégie est courante aussi chez Piccinini.

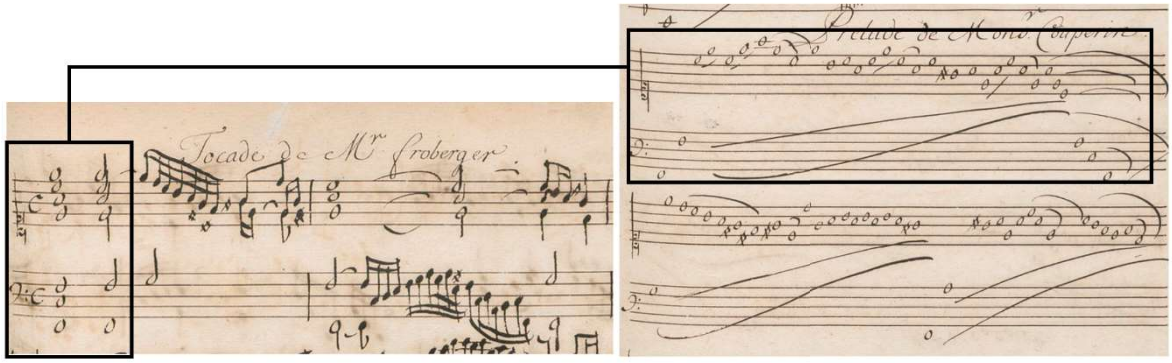
[166] *Ibid.*, p. 240-241.

[167] « *Kapsperger's toccatas provide a great variety of possible patterns. This is the kind of arpeggiated improvisation on which Louis Couperin elaborated in his imitation of Froberger's Toccata 1 in A minor of 1649.* » *Ibid.*, p. 241.

[168] Le début de ce prélude est reproduit en fac-simile dans Alan Curtis (ed.), *Louis Couperin : Pièces de clavecin*, Paris, Heugel & Cie, 1970, p. II.

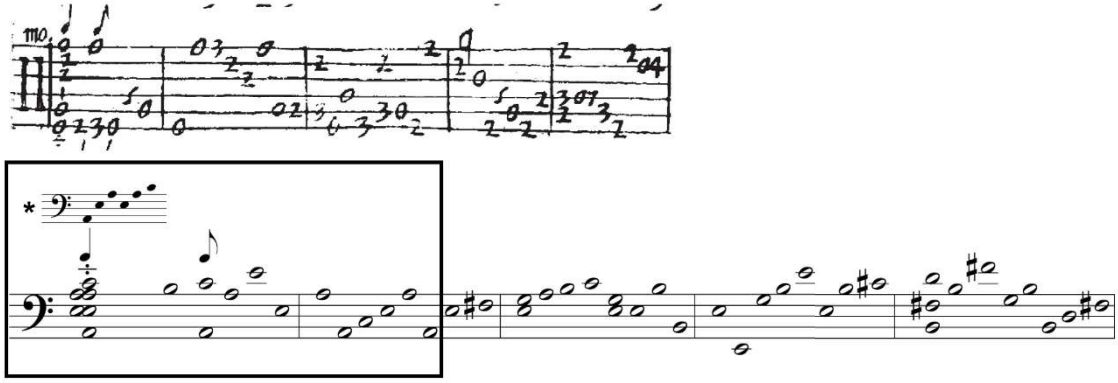
[169] « *The influence of Frescobaldi's toccatas on Froberger's own works in this genre is apparent, and in turn Froberger's influence is visible in such French keyboard works as Louis Couperin's* Prélude de Mr Couprin à l'imitation de M. Froberger*, which quotes both Froberger's s first toccata of 1649 and the latter's* Plainte faite à Londres pour passer la mélancolie. » F. Hammond, « The influence of Girolamo Frescobaldi on French keyboard music », art cit, p. 149.

la liberté d'exécution n'est pas moindre que celle que l'on utiliserait pour le répertoire français. »[170]



a) J.J. Froberger, 'Tocade de Mr Froberger', mes. 1-2 (*Bauyn,* vol. 2, f. 4r [f. 80r])

b) L. Couperin, 'Prélude de Mons.r Couperin', systèmes 1-2 (*Bauyn,* vol. 2, f. 9r)



c) G.G. Kapsperger, '[Preludio] 11mo', mes. 1-5 (*Chitarrone 4,* p. 5)
* = réalisation du premier accord d'après les instructions de Kapsperger

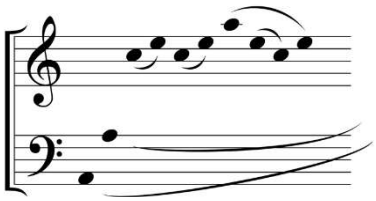
Figure 9.17

La toccata de Froberger (telle qu'elle est notée par le compositeur) et la réalisation de Couperin en imitation du premier constituent donc non seulement un précieux témoignage de l'écart entre une notation et sa mise en acte, mais leur comparaison offre aussi d'importantes pistes pour l'interprétation contemporaine. À travers l'imitation de Couperin, on peut avoir au moins un aperçu du type d'arpège que Froberger aurait pu apprendre auprès de son maître italien, Frescobaldi. Ce type de riche réalisation du premier arpège n'est pas sans rappeler le début du 'Preludio 11mo' du quatrième livre pour chitarrone de Kapsperger (figure 9.17c). Notons que Froberger était en contact étroit avec Athanasius Kircher, qui était

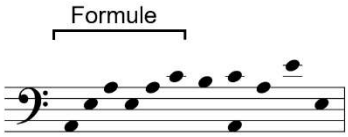
[170] « *Froberger's notation appear more regular, but the freedom of execution is no less that which one would use for the French repertory.* » Mark Kroll, « Keyboard Instruments » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 269.

lui-même en lien avec le *Tedesco della tiorba*[171]. Dragosits suggère d'ailleurs que Kapsperger et Froberger ont pu se rencontrer lorsque ce dernier était à Rome, entre 1637 et 1641[172].

Il est à noter que dans la réalisation de Couperin, le premier accord est déployé au début par un arpège tendanciellement ascendant, très similaire à la manière décrite par Kapsperger dans sa préface (figure 9.18a). À en croire cette réalisation, Froberger ne refusait pas les irrégularités de l'arpège. Cela est une preuve de plus que les irrégularités dans les formules d'arpèges chez Kapsperger ne sont pas tant une « conséquence à subir » de l'accord du théorbe, mais qu'il s'agit plutôt d'un résultat volontairement recherché pour son expressivité[173]. Plus qu'au luth, cette irrégularité est naturellement idiomatique au chitarrone. Dans le 'Preludio 11mo', l'irrégularité naturelle de la formule d'arpège est soulignée par les notes qui suivent, écrites cette fois-ci en toutes notes (figure 9.18b).



a) L. Couperin, 'Prélude de Mons.r Couperin', début (*Bauyn*, vol. 2, f. 9r)



b) G.G. Kapsperger, '[Preludio] 11mo', mes. 1 (*Chitarrone 4*, p. 5)

Figure 9.18

Résumons maintenant les pistes que nous avons explorées dans ce chapitre pour reconstituer les débuts des toccatas lorsqu'elles sont laissées « au bon goût » de l'interprète : certains exemples des *Passsaggi diversi* du *Libro terzo* de Kapsperger, permettant de remplir les longs accords avec des arpèges ; les variantes d'arpège dans *Modena B*, *Perugia* et d'autres manuscrits comme *Paris 30*, où l'influence stylistique de Kapsperger est très forte ; les introductions écrites en toutes notes chez Kapsperger mais aussi chez d'autres compositeurs pour luth, clavier ou harpe, comme celles de Trabaci ; les préfaces de Frescobaldi, où il fait mention des débuts des toccatas ; les œuvres de Froberger, où l'influence de Frescobaldi est évidente et le témoignage légué par Couperin sur l'exécution de Froberger. La combinaison de ces éléments multiplie la palette des possibilités.

Parmi les chercheurs contemporains, Coelho a été l'un des premiers à signaler les liens stylistiques entre l'ouvre de Frescobaldi et celle de Kapsperger[174]. Outre l'influence visible à travers les arpèges[175], Coelho remarque :

[171] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 167.
[172] *Ibid.*
[173] Dragosits encourage également l'exploration expressive de l'irrégularité dans la pratique contemporaine, prenant comme modèle les œuvres et les instructions de Kapsperger. *Ibid.*, p. 449-451, 455-457, 471-473.
[174] V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit ; V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit.
[175] Cf. V. Coelho, « G.G. Kapsberger "della tiorba" », art cit, p. 348 ; V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 151.

> Les six brillantes toccatas qui ouvrent le *Libro primo* [de Kapsperger] sont particulièrement intéressantes. Semblables aux toccatas de Frescobaldi par leur style, mais les devançant de onze ans, ces œuvres montrent un alignement avec le style expressif et dramatique de la *seconda prattica* par l'utilisation audacieuse du chromatisme et par l'introduction de diverses techniques d'improvisation dans une texture musicale déclamatoire.[176]

Le parallèle entre Frescobaldi et Kapsperger est fait déjà en 1628, lorsque Giustiniani décrit les deux musiciens comme les plus grands représentants de leurs instruments respectifs :

> Pour l'orgue et le clavecin, Geronimo Frescobaldi de Ferrare est le plus célèbre, tant par son art que par l'agilité de ses mains. Pour le théorbe, le susmentionné Gio Gironimo Todesco, qui est également compositeur et sert au Palais pour la musique privée et les concerts. Celui-ci [le théorbe] a été inventé à notre époque, et Gio Geronimo a grandement amélioré la manière d'en jouer.[177]

L'œuvre du *Tedesco* est évidemment centrale pour le répertoire du chitarrone, mais son intérêt dépasse le cadre strict de cet instrument. À la lumière des préfaces de Frescobaldi, l'étude des ouvertures écrites par Kapsperger offre de nouvelles pistes pour l'étude des pratiques d'interprétation historiques, ainsi que de nouvelles perspectives pour l'interprétation contemporaine des toccatas italiennes en général.

---

[176] « *Of special interest are the six brilliant toccatas that open the* Libro primo*. Similar to Frescobaldi's toccatas in style, but anticipating them by eleven years, these works display an attunement to the expressive and dramatic style of the* seconda prattica *through the daring use of chromaticism and by the introduction of various improvisatory techniques within a declamatory musical texture.* » V. Coelho, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas », art cit, p. 138-139.

[177] « *D'organo e di Cimbalo Geronimo Frescobaldi ferrarese porta fra tutti il vanto, e nell'artificio e nell'agilità delle mani. Di Tiorba il suddetto Gio. Gironimo Todesco, il quale anche è compositore e serve in Palazzo nelle private musiche e concerti. Questa è stata trovata a' tempi nostri, et essso Gio. Geronimo l'ha molto migliorata nel modo di sonare.*» Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 124-125.

CONCLUSION

Les pièces pour chitarrone solo de Kapsperger occupent une place centrale dans l'important répertoire soliste instrumental au 17e siècle en Italie. À nos yeux, elles présentent un triple avantage par rapport à celles de ses contemporains : tout d'abord, ce sont les pièces de l'un des plus importants théorbistes - sinon le plus grand - de son temps ; ensuite, parmi les publications professionnelles qui nous sont parvenues, celles du *Tedesco* sont les seules qui permettent de tracer une évolution d'écriture ; enfin, Kapsperger ayant publié aussi bien pour luth que pour chitarrone, il est possible de relever des différences d'écriture spécifiques en fonction de l'instrument destinataire.

Nos analyses devraient avoir contribué à montrer que les éléments qui sont parfois considérés aujourd'hui comme des faiblesses d'écriture chez Kapsperger reflètent en réalité une grande créativité, une maîtrise des effets et un langage instrumental qui priorise avant tout une écriture idiomatique adaptée au théorbe. Malgré « l'imperfection »[1] du chitarrone, Kapsperger a su exploiter de manière créative le potentiel de l'instrument : il a transformé habilement les défauts en qualités sonores, à travers des innovations progressives au fur et à mesure de ses publications pour chitarrone. La différence patente entre son écriture pour luth et celle pour théorbe montre une capacité d'adaptation qui prend en compte également la nature sonore de l'instrument concerné (luth ou chitarrone) et ce qui sera le plus efficace pour l'exécution.

Les renversements sont certainement l'un des principaux problèmes que l'on rencontre dans les sources pour chitarrone. Qu'il s'agisse des renversements d'accords, des renversements mélodiques ou des renversement cadentiels, il n'est pas toujours évident d'accepter ces passages aujourd'hui. Plusieurs chercheurs ont été déroutés par les renversements rencontrés dans les tablatures pour théorbe, ce qui montre à quel point ce type de situations peut paraître étonnant. Par notre propre vécu en effectuant ce travail de recherche, nous sommes conscients de l'inconfort que peut signifier aujourd'hui d'accepter certains renversements[2]. Cependant, « les textes sont là et difficiles à récuser »[3].

Une écriture neutre, des passages fortement influencés par l'écriture du luth, ainsi que l'absence des campanelas dans certaines sources pour chitarrone ont contribué à justifier les diverses hypothèses pour essayer de « corriger » les renversements. Étonnamment, plusieurs travaux contemporains renvoient aux tablatures de Kapsperger comme modèle d'une écriture

[1] Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, (fac-similé : Florence, SPES, 1983), Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 5.

[2] Concernant cet aspect, l'œuvre pour théorbe de Pittoni peut être particulièrement déconcertante.

[3] Nous reformulons ici les propos - moins affirmatifs - de Quittard, lorsqu'il commentait les méthodes françaises de basse continue. Malgré la difficulté à accepter les renversements, cet auteur se voit obligé de constater qu'on les trouve pourtant dans les tablatures d'époque. L'original dit : « les textes sont là cependant et difficiles à récuser tout à fait. » Henri Quittard, « Le théorbe comme instrument d'accompagnement », *S.I.M. Revue musicale mensuelle*, 15 avril 1910, no 4, p. 236. Cf. ci-dessus note 51 du chapitre 4.

sans renversements[4], alors qu'elles contiennent aussi des renversements, dont certains sont très audacieux.

À travers de nombreux exemples, Kitsos avait démontré avant nous[5] que la plupart des tablatures pour accompagnement contiennent des renversements qui semblent pourtant intolérables[6]. Dans ce travail, nous avons démontré que les renversements sont tout aussi courants dans le répertoire soliste. Les renversements que l'on trouve dans l'œuvre d'un de Kapsperger peuvent être surprenants comparés à l'approche du théorbe telle qu'on l'apprend aujourd'hui. De ce fait, on considère souvent son écriture comme particulièrement négligente. Cependant, la méfiance et l'étonnement que peuvent produire ces tablatures est un problème postérieur à l'époque du compositeur, car on sait qu'elles étaient très appréciées de son temps.

Connaissant ses œuvres et connaissant aussi les nombreux témoignages d'admiration qui signalent Kapsperger comme un théorbiste d'exception, pourquoi supposer d'emblée que des théorbistes moins célèbres et moins expérimentés que lui devraient être nécessairement plus rigoureux ? D'après Giustiniani, c'est grâce à Kapsperger que l'on a pu améliorer significativement la manière de jouer au théorbe[7]. Considérer comme inadmissibles les renversements au chitarrone signifierait désavouer une grande partie des sources existantes, dont certaines occupent une place centrale dans le répertoire : outre les tablatures de Kapsperger, l'on trouve des renversements dans les publications de Piccinini, Pitoni, Melii et dans les manuscrits *ModenaB*, *Paris30*, *Modena G239*, pour citer seulement des sources professionnelles.

Établir ce premier constat était fondamental. Cependant, un pur constat serait insuffisant si l'on ne s'interrogeait pas sur les causes qui pouvaient justifier ce phénomène. Plusieurs éléments de réponse sont ressortis au fur et à mesure que nous analysions divers exemples dans ce travail. Il convient de les rassembler ici afin de permettre une meilleure vue d'ensemble.

De manière générale, les renversements de sixte sont davantage problématiques sur les instruments historiques que sur ceux utilisés aujourd'hui. La stratégie d'octavier vers les graves le *fa#* et le *sol#*, courante de nous jours, est tout simplement impossible à réaliser sur

[4] David Nutter, « Salomone Rossi's chitarrone madrigals » dans Paola Bessutti, Teresa Gialdroni et Rodolfo Baroncini (eds.), *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, Leo S. Olschki, Firenze, 1998, p. 221 ; Andrea Damiani, « An hypothesis on the tuning of the Italian theorbo », *LuteBot Quarterly*, traduit par Federico Marincola et traduit par Doc Rossi, 1999, vol. 7, summer ; Daniel Desjardins, *Le manuscrit Introdutioni a note... de la New York Public Library : un traité majeur pour l'apprentissage de la basse continue au théorbe.*, Thesis, University of Ottawa, Ottawa, 1999, p. 31 ; Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012, p. 393.

[5] Theodoros Kitsos, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, Vol1: 159p; Vol2: 62p; Vol3: 105 p.

[6] *Ibid.*, p. 183.

[7] Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 124-125. Cf. ci-dessus note 177 du chapitre 9.

les instruments les plus répandus à l'époque, par le fait que le septième et huitième chœurs se trouvaient sur le grand jeu. Il paraît normal qu'un théorbiste du 17e siècle, constamment confronté à ces accords, explore diverses solutions selon le cas.

À la différence des accords de sixte, on pouvait facilement octavier les basses des accords en position fondamentale. Cette solution est très efficace et probablement la plus intuitive pour éviter les problèmes des cordes avalées. Dans la *Tavola per intavolare sopra il Chitarone (sic*) *alla Italiana et alla Francese,*[8] Kapsperger dit que pour éviter que la voix du dessus se trouve plus grave que la basse, les octaves sont admises de temps en temps, mais il ne le fait pas systématiquement dans ses compositions. Octavier systématiquement la basse implique de renoncer à une partie importante du registre de l'instrument. Or, le registre médian est très expressif pour faire chanter mélodiquement la ligne de basse et le *Tedesco* semble l'affectionner tout particulièrement.

Un des éléments qui permettent de mieux comprendre les renversements est le rôle du pouce dans la hiérarchisation du rapport sonore. Le fait que la note renversée se trouve à l'intérieur de la position tandis que la basse réelle de l'accord est jouée avec le pouce produit une différence significative de volume et d'articulation entre ces deux notes, rétablissant significativement les rapports fonctionnels de l'accord. Une nuance doit être apportée : notre expérience nous a montré que dans des situations très précises (comme une session d'enregistrement)[9] ces renversements peuvent être gênants pour une oreille entraînée. Toutefois, nous avons remarqué que dans ces situations, nous avions oublié de mettre en pratique les recommandations de Piccinini : lorsque l'on joue un accord, la tendance naturelle du pouce à souligner la basse doit être renforcée par l'interprète[10]. Les gestes indiqués par Piccinini sous-entendent que le pouce jouera beaucoup plus fort que toutes les autres notes de l'accord.

La taille de l'instrument a aussi un impact sur la manière de jouer. Une façon de répondre aux dimensions du chitarrone est l'utilisation des positions standard. La manière très personnelle d'aborder les cadences au théorbe chez Kapsperger peut s'expliquer par une approche par « positions » ainsi que par le recours fréquent à l'ellipse[11]. Pour le *Tedesco,* le geste instrumental est intimement lié à l'instrument destinataire, car les enchaînements irréguliers avec le renversement de la septième[12] sont absents dans ses tablatures pour luth. Il s'agit donc d'une stratégie ciblée pour répondre aux besoins spécifiques du chitarrone.

L'écartement des frettes, plus important sur un chitarrone, a un impact sur la cadence parfaite en *mi* (majeur et mineur). Sur un luth, les mêmes positions à la main gauche produisent une cadence parfaite en *ré*[13]. Il est significatif que l'enchaînement de ces positions soit très

[8] Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Michele Privii, 1626, p. 44-45.
[9] Session d'enregistrement des sonates manuscrites pour violon et basse continue de Giuseppe Torelli, du 11 au 16 septembre 2022 au temple de Gingins, Suisse, album à paraître chez Calliope en 2023. Vincent Bernhardt, claviers et direction ; Sue-Ying Koang, violon ; Diana Vinagre, violoncelle ; Parsival Castro, théorbe et guitare baroque. Prise de son, Jean-Daniel Noir.
[10] A. Piccinini, *Libro Primo*, *op. cit.*, p. 2. Les indications de Piccinini ont été discutées au chapitre 4.2.
[11] Cf. ci-dessus chapitre 6.3.
[12] Cf. chapitre 6.3.5.
[13] Cf. chapitres 7.2.3 et 7.3.3.

fréquent dans la plupart des tablatures pour luth mais très rare dans le répertoire soliste amateur pour chitarrone. En effet, cet enchaînement est très idiomatique sur un luth mais sur le théorbe il est moins confortable de respecter la bonne conduite des voix. Du côté des sources professionnelles, Piccinini et Castaldi évitent le renversement en allégeant la main gauche et en octaviant la basse à l'aide des cordes à vide du grand jeu. Pittoni en revanche préfère les positions les plus confortables pour chaque accord, en dépit des problèmes de conduite des voix. Kapsperger explore plusieurs types de solutions : on trouve quelques cas écrits au chitarrone comme on le ferait pour un luth[14], mais cela arrive rarement[15] ; dans son premier livre pour chitarrone il développe le même procédé qui sera utilisé plus tard par Piccinini et Castaldi ; finalement, dans ses livres plus tardifs, Kapsperger explore des nouvelles stratégies très ingénieuses, garantissant aussi bien le confort que la bonne conduite des voix sans être obligé pour autant d'octavier systématiquement la basse vers les graves. En revanche, dans les tablatures d'accompagnement il privilégie avant tout le confort et l'efficacité du geste instrumental sans se soucier de la conduite des voix. Il y a donc une différence de traitement, qu'il s'agisse d'une tablature purement instrumentale ou bien d'une tablature d'accompagnement.

Pour un certain nombre des renversements mélodiques, le lien avec le geste d'exécution est évident. Dans des situations très précises, Kapsperger accorde davantage d'importance à l'effet. Dans certains cas extrêmes, les hauteurs des notes résultantes n'ont plus aucune importance, du moment que le geste employé favorise localement la virtuosité[16]. Notamment dans ces situations extrêmes, l'analyse ne peut pas se contenter d'étudier les notes résultantes, car c'est l'effet produit par le geste instrumental qui est mis en avant par le compositeur.

Si les renversements sont très courants dans la littérature pour chitarrone, cela ne veut pas dire qu'ils sont présents systématiquement dans toutes les tablatures et avec la même fréquence. Plusieurs sources d'époque les évitent davantage que d'autres, témoignant à la fois des sensibilités individuelles propres à chaque théorbiste, ainsi que de l'absence d'un consensus sur la manière de faire face aux cordes avalées. Kapsperger explore plusieurs stratégies pour éviter le renversement, ce qui montre qu'il n'était pas insensible à ce problème. Cependant, son écriture est loin d'être systématique et dans un même passage il peut se montrer soucieux d'éviter les renversements, pour les ignorer complètement quelques notes plus loin. Cela suggère qu'aucune solution ne lui semblait complètement satisfaisante. Il ne se privait pas d'utiliser celle qui répondait le mieux à ses besoins musicaux ou d'utiliser la solution dont il avait tout simplement envie.

L'étude des problèmes mélodiques chez Kapsperger nous a permis de retracer le développement progressif des nouvelles techniques d'écriture au théorbe. On peut remarquer que le premier livre de chitarrone de Kapsperger est, plus que ses livres suivants,

[14] C'est-à-dire, avec l'accord de résolution au complet à la main gauche, avec l'octave à l'aigu. Cf. chapitre 7.4.
[15] Cette remarque est faite d'après ses œuvres. Rappelons toutefois que le tableau des cadences de 1626 contient aussi une position de *mi* bémol majeur dans sa version la plus exigeante. Il est difficile de comprendre pourquoi l'enchaînement *si-mi* est présenté sous sa forme la plus idiomatique (en dépit du renversement de la sensible) tandis que pour l'enchaînement *la*♭-*mi*♭ Kapsperger soigne davantage la conduite mélodique.
[16] Cf. chapitres 5.5.2 et 8.3.2.

fortement influencé par la technique du luth. De nombreux passages confirment l'importance accordée au geste instrumental, parfois au détriment des hauteurs résultantes. Pour minimiser les renversements mélodiques au chitarrone, une stratégie qui a été rapidement adoptée consiste à concevoir l'instrument en deux groupes de cordes. Les échanges mélodiques entre ces deux groupes deviennent de plus en plus courants, amenant petit à petit à la création d'une nouvelle technique : la campanela.

Puisque la campanela est l'une des techniques phares des instruments à cordes avalées, on a tendance aujourd'hui à supposer que l'on trouvera de nombreux passages avec cette technique dans chaque source pour théorbe. Or, ce n'est pas toujours le cas, comme le montrent les manuscrits *Modena G239* et *Krakow 40591*. Significativement, le premier livre de chitarrone de Kapsperger contient à peine quelques rares cas de campanelas, même si l'on peut d'ores et déjà constater une interaction manifeste entre les deux sections de l'instrument. En revanche, ses livres ultérieurs font un usage de plus en plus intensif de cette technique[17]. L'usage progressif de la campanela dans l'œuvre de Kapsperger suggère qu'elle a été développée par étapes jusqu'aux alentours de 1620 où cette technique est pleinement présente dans les publications pour chitarrone. Si l'on s'en tient aux dates des sources qui nous sont parvenues, la campanela serait passée à la guitare baroque seulement après avoir été solidement implantée au chitarrone.

En ce qui concerne la technique d'arpège, l'étude des sources montre que la formule inventée par Kapsperger avait une importance centrale dans la technique du chitarrone, ce qui est confirmé également par la préface de Piccinini. Même si Frescobaldi ne donne pas d'exemples précis pour le clavier, certaines pièces témoignent de son intérêt envers les catégories d'arpèges (formules et arpèges écrits) développées par Kapsperger.

Dans la pratique contemporaine, les irrégularités produites par ces formules peuvent sembler étonnantes et réaliser systématiquement tous les arpèges selon un même patron pourrait paraitre anti-musical. Curieusement, les alternatives proposées dans des méthodes pédagogiques de nos jours[18] se résument pourtant à rétablir l'ordre des hauteurs (vers les aigus) de tous les arpèges. Or, en faisant cela, le résultat sonore devient systématiquement homogène et la « correction » des irrégularités peut se traduire dans un appauvrissement de la musique.

En réalité, les formules de Kapsperger se révèlent comme un puissant outil qui est très efficace pour l'exécution, tout en permettant de nombreuses combinaisons de textures et de résultats sonores très différents. L'incroyable malléabilité de ces formules nous mène à conclure que les instructions contenues dans les préfaces du *Tedesco* renferment des clés essentielles pour mieux comprendre sa musique ; cela est confirmé par l'insistance avec laquelle Kapsperger rappelle ces instructions à chaque publication. Outre la riche variété d'arpèges rendus possibles grâce à sa formule, Kapsperger ne se prive pas d'explorer librement d'autres

[17] Cf. chapitre 5.4.2.

[18] Voir notamment Francesca Torelli, *A tutor for the theorbo*, traduit par Ivan Fowler, Bologna, UT Orpheus, 2006, 69 p ; Francesca Torelli, « Playing a Kapsberger Toccata », *LSA Quarterly*, 2011, vol. 46, n° 3, p. 23-29. Voir aussi Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute, and theorbo*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1987, p. 165. Ces méthodes ont été discutées au chapitre 8.1.

possibilités à travers les nombreux arpèges écrits en toutes notes. Chez Kapsperger, les irrégularités ne sont pas évitées mais au contraire recherchées. Son goût pour l'irrégularité est notamment manifeste par l'utilisation des positions d'accords alternatives ou encore par les formules écrites dans ses œuvres pour luth. L'irrégularité des densités d'accords est un autre moyen exploré par le compositeur pour créer de nouvelles textures sonores.

Un élément est ressorti de manière récurrente tout au long du présent travail : l'écart entre la musique écrite et la musique en acte, c'est-à-dire, effectivement jouée et entendue par un auditeur. Cet écart est accru par le fait que les transcriptions, sur lesquelles se basent la plupart des analyses contemporaines, peuvent fausser des informations essentielles qui se trouvent seulement dans la source écrite d'origine, la tablature.

Pour les renversements d'accords, seule la tablature permet en effet de visualiser la véritable fonction de l'accord, laquelle sera significativement rétablie grâce à l'articulation du pouce. En même temps, le théorbiste professionnel est pleinement conscient des cordes avalées ; c'est pourquoi nous avons signalé, dans un travail précédent, que la tablature permet d'apercevoir simultanément « l'état idéal de l'accord et sa manifestation imparfaite »[19]. Ajoutons ici que cette remarque est valable non seulement pour les renversements d'accords, mais également extensible aux notes qui sonneront plus aigües que la *parti di sopra* (voix mélodique)[20], aux longs arpèges dont le mouvement descendant est évident dans la tablature mais dont la transcription montre un arpège irrégulier[21] ou encore, aux imitations à l'unisson effectuées sur des cordes différentes[22].

Néanmoins, dans certains cas, l'image visuelle de la tablature peut fausser l'idée du rendu sonore. L'exemple le plus notoire est celui des enchaînements des positions standard qui, sur le papier, semblent complètement arbitraires et incongrus. La « maladresse » visuelle de ces enchaînements est, pour la plupart des cas, seulement apparente, car l'ambitus restreint et les nombreux unissons assurent en effet un bon enchaînement des voix. Chez Kapsperger, plusieurs renversements mélodiques sont problématiques seulement sur la tablature mais ne sont pas gênants lors de l'interprétation.

Les suites d'accords arpégés à densité irrégulière constituent un autre exemple où le texte imprimé ne peut pas restituer à lui tout seul le phénomène de l'interprétation. Dans la tablature, il n'y a pas de différence majeure – en dehors du changement de densité – entre un accord à quatre notes et un accord à cinq notes sur des cordes conjointes. Or, dans le premier cas, chaque corde sera jouée par un doigt différent, tandis que dans le deuxième cas le pouce jouera deux notes à la suite en traînant le doigt sur des cordes conjointes. L'effet résultant n'est pas le même ; au moment de l'interprétation, la nature sonore de l'arpège sera donc fondamentalement différente entre ces deux accords[23].

[19] Parsival Castro, « Entre le visuel et le sonore : les tablatures de Salomone Rossi et le mirage de leur transcription », *Musurgia*, 2020, Volume XXVII, n° 4, p. 90.
[20] Cf. ci-dessus chapitre 6.2.
[21] Cf. chapitre 5.1.
[22] *Ibid.*
[23] Cf. chapitre 8.4.2.

En tant qu'instrumentiste virtuose, Kapsperger se montre particulièrement conscient des divergences entre l'écrit et le sonore. De la même manière que la tablature montre une action plus qu'un résultat, la « face écrite »[24] des œuvres du *Tedesco* est souvent trompeuse sur le résultat. Comme il a été remarqué, ses œuvres sont plus problématiques sur le papier qu'à l'écoute[25]. En effet, chez Kapsperger - plus que d'autres théorbistes de son époque - l'écrit n'est souvent qu'un ensemble d'instructions pour la production sonore ; plusieurs exemples de notre travail montrent sa maîtrise des mirages visuels, des ambiguïtés et des illusions acoustiques.

C'est l'effet sonore réel qui intéresse Kapsperger, non le respect des règles de conduite des voix ni l'aspect visuel. Cette approche est clairement en ligne avec les idées de la nouvelle pratique, dénoncées par Artusi et corroborées par les témoignages des autres compositeurs d'époque, tel que nous l'avons signalé au chapitre 5.6. Comme l'observe Palisca :

> Les années 1600 sont une époque d'expérimentation dans tous les domaines de la composition. Elles voient non seulement l'émergence du style monodique et de la basse continue, mais aussi un bouleversement plus général et plus profond, dénoncé dans les écrits polémiques d'auteurs alarmés par l'abandon des usages du passé.[26]

Pour sa part, Dragosits rappelle qu'au début du *stile moderno*, de nombreuses règles de conduite des voix furent ébranlées et que « Kapsperger s'est clairement rangé du côté des novateurs tout au long de sa vie et n'a généralement pas respecté certaines de ces règles dans son œuvre. »[27] Par la suite, après une phase d'expérimentation marquée par des controverses pendant la première moitié du 17e siècle, un retour aux principes conservateurs finit par s'imposer[28]. Ainsi, entre 1640 et 1690 « la musique, qui était généralement spontanée et pragmatique, se voit de plus en plus soumise à des règles »[29]. Comme nous l'avons signalé tout au long de ce travail, l'œuvre de Kapsperger révèle en effet une approche très pragmatique du chitarrone. En revanche, on trouve aussi des passages qui témoignent d'une volonté de noter très minutieusement l'irrégularité, parfois à travers une écriture rythmique très complexe, donnant l'effet d'une spontanéité improvisée mais qui est en réalité une « spontanéité très méditée »[30].

***

[24] Nous empruntons cette notion, opposée à la face acoustique d'une œuvre musicale, à Nicolas Meeùs, « Apologie de la partition », *Analyse musicale*, juin 1991, n° 24, p. 19-22.
[25] Cf. ci-dessus chapitres 4.2, 5.6, 6.2. Voir aussi T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 70-71.
[26] Claude V. Palisca, *La Musique baroque*, traduit par Dennis Collins, Arles, Actes Sud, 1994, p. 21.
[27] « *Gerade in der Anfangszeit des* stile novo *gerieten viele der bis dorthin unumstößlich scheinenden Stimmführungsregeln ins Wanken. Kapsperger stand zeit seines Lebens eindeutig auf der Seite der Neuerer und beachtete in seinem Werk allgemein einige dieser Regeln nicht: Seine Verwendung von Parallelen oder unorthodox angesprungenen bzw. nicht aufgelösten Dissonanzen zeigt dies besonders deutlich.* » Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020, p. 109.
[28] *Ibid.*
[29] C.V. Palisca, *La Musique baroque*, *op. cit.*, p. 20.
[30] « *The result is that of highly meditated spontaneity, which relies on the performer to re-enact the extemporaneousness envisaged by Kapsperger*. » Zirk Walter Eon Louw, *The toccatas in the Italian lute and theorbo repertoires of the early seventeenth century: a contribution to the history of instrumental music in the beginning of the Baroque*, Thesis, Stellenbosch : Stellenbosch University, 2019, p. 401.

Signalons quelques perspectives qui peuvent être envisagées à partir de notre travail. Pour favoriser la compréhension des sources, les transcriptions modernes gagneraient à ne pas minimiser les caractéristiques acoustiques dérivées de la technique de jeu. Lorsque la source d'origine est une tablature pour théorbe, une simple transcription des hauteurs se révèle insuffisante. Que ce soient des transcriptions littérales ou analytiques, il est nécessaire de signaler aussi la note qui se trouve à l'extrémité de la position « vers les graves » et jouée donc par le pouce. Cela est valable pour les tablatures de chitarrone en général[31] et permettrait de mieux comprendre l'œuvre pour chitarrone du *Tedesco* en particulier[32].

Dans la littérature académique, l'analyse des œuvres pour chitarrone est effectuée le plus souvent à partir de transcriptions, en se focalisant sur les hauteurs résultantes. Pourtant, nous avons vu comment des accords identiques peuvent être obtenu à travers des positions de la main gauche très différentes. Comme nous l'avons signalé, dans certaines situations, la voix du dessus correspond non pas à la note la plus aigüe, mais à la note qui se trouve dans l'extrémité inférieure de la tablature[33]. L'étude des positions standard et leurs variantes peut donc révéler d'importantes pistes sur les approches mélodiques dans une source donnée, offrant l'opportunité unique de comprendre les choix suivis dans une source donnée.

De nos jours, on s'est habitué à jouer sur des théorbes modifiés par rapport aux instruments historiques. De ce fait, les solutions instrumentales de l'époque continuent de nous sembler trop éloignées, en prenant exclusivement comme modèle les règles du contrepoint vocal ou les sources pour clavier. À travers plusieurs exemples, nous avons montré comment la différence de taille peut modifier le langage instrumental entre un luth et un théorbe[34]. De la même manière, l'absence des cordes graves (*sol*[1] et *fa*[1]) dans le petit jeu oblige à chercher des stratégies différentes de celles utilisées de nos jours[35]. En suivant Lowe[36], tant que nous nous conformerons à ces solutions modernes, nous ne serons pas confrontés à certains problèmes auxquels devaient faire face les théorbistes du passé.

Malgré les difficultés que l'on peut rencontrer pour mettre en œuvre les instructions d'arpèges, elles offrent tout un riche potentiel sonore et leur importance ne doit pas être minimisée dans l'interprétation contemporaine. Ces instructions, dont la mise en application dépasse le cadre strict des compositions du *nobile alemano* [sic], ouvrent la porte à l'expérimentation sonore au-delà de nos habitudes contemporaines, tel que nous l'avons montré au chapitre 8.

Dans certains cas cependant, les instructions de Kapsperger pourraient être simplement un protocole de notation, laissant une place importante à l'improvisation, comme les très longs accords statiques que l'on trouve en début des toccatas. Pour le déploiement du premier accord (sur un clavier), Frescobaldi mentionne la technique de l'arpège, mais l'étude des

[31] P. Castro, « Entre le visuel et le sonore », art cit.
[32] Cf. ci-dessus figures 4.18 et 5.3.
[33] Cf. chapitres 6.2 et 8.3.4, figures 6.8 et 8.11.
[34] Cf. chapitres 7.3.3 et 7.4.
[35] Cf. chapitre 4.4.
[36] Michael Lowe, « In Defence of Real Lutes and Theorbos - Why History Matters » dans Peter Kiraly (ed.), *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Frankfurt/M, Deutsche Lautengesellschaft, 2019, vol.13, p. 85-99.

sources montre que la frontière entre arpèges et *passaggi* n'est pas toujours clairement délimitée ; de même, la préface de Piccinini montre que l'arpège pouvait être compris dans un sens plus large au 17e siècle[37]. Tandis que certains auteurs comme Piccinini ou Frescobaldi laissent à l'interprète le soin de créer une introduction, plusieurs toccatas du *Tedesco* commencent par une introduction écrite en toutes notes. Cet aspect formel peut donner des clés d'interprétation pour les toccatas italiennes en général, notamment lorsqu'une intervention de l'interprète semble demandée. Au chapitre 9.4, nous avons proposé plusieurs exemples d'ouverture, inspirées de celles de Kapsperger, pour remplir les mesures « statiques » que l'on trouve couramment au début des toccatas de Piccinini. Ces exemples pourraient être le point de départ de nouvelles explorations.

L'intérêt que suscitent de plus en plus les œuvres de Kapsperger auprès des claviéristes et harpistes exige de considérer les notions de *low, middle* et *high-level intentions* développées par Dipert[38]. En effet, lors des adaptations pour harpe ou clavier, tenant compte des particularités du théorbe, doit-on reproduire le résultat littéral ou bien adapter l'effet recherché à l'instrument en question ? Au chapitre 8.3.5, nous avons discuté quelques cas concrets ou cette question doit être posée : les formules d'arpèges, les longs arpèges descendants, les passages mélodiques à deux voix, la disposition des accords, les renversements d'accords et le geste virtuose instrumental.

L'étude des renversements au théorbe peut servir à de futurs travaux sur les sources pour guitare baroque. En effet, l'approche mélodique de ce dernier instrument pose des problèmes similaires à ceux que nous avons analysés. Plusieurs manières historiques d'accorder la guitare sont attestées, mais elles produisent toutes des renversements[39]. Tout comme au chitarrone (et malgré le fait que plusieurs sources d'époque mentionnent clairement ce problème à la guitare)[40], aujourd'hui on élabore des hypothèses d'accord qui ont comme seul objectif de corriger les renversements que l'on trouve dans les tablatures[41]. L'œuvre pour théorbe de Pittoni pourrait donner indirectement de nouvelles pistes à considérer. Les publications du théorbiste ferrarais sont parmi les plus permissives de tout le répertoire pour chitarrone au niveau des renversements. Comme nous l'avons signalé au chapitre 7.3.1, Pittoni a appris la guitare avec Granata mais était vraisemblablement autodidacte pour le théorbe. De ce fait, il est légitime de supposer que son approche du théorbe est calquée sur l'approche de la guitare, telle qu'il l'aurait apprise auprès de Granata. La manière d'aborder les lignes mélodiques à la guitare aurait donc été bien plus libérale que ce que l'on suppose aujourd'hui. Analysant l'œuvre de Granata, et tout en considérant les hypothèses contemporaines, Boye a

[37] Cf. chapitre 9.3.

[38] Randall R. Dipert, « The Composer's Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance », *The Musical Quarterly*, 1980, vol. 66, no 2, p. 205-218. Ces notions ont été discutées au chapitre 8.3.5.

[39] Donald Gill, « The Stringing of the Five Course Baoque Guitar », *Early Music*, 1975, vol. 3, no 4, p. 370-371 ; Sylvia Murphy, « The Tuning of the Five-Course Guitar », *The Galpin Society Journal*, août 1970, vol. 23, p. 49-63. Lex Eisenhardt, « Bourdons as Usual », *The Lute*, 2007, XLVII, p. 11-12.

[40] À ce sujet, voir S. Murphy, « The Tuning of the Five-Course Guitar », art cit, p. 57.

[41] Lex Eisenhardt, « Baroque guitar accompaniment: where is the bass? », *Early Music*, février 2014, vol. 42, no 1, p. 84 note 32 ; L. Eisenhardt, « Bourdons as Usual », art cit ; S. Murphy, « The Tuning of the Five-Course Guitar », art cit, p. 58 ; Gary Boye, « Performing seventeenth-century Italian guitar music: the question of an appropriate stringing » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 187-188.

déjà signalé qu'il ne faut pas écarter d'emblée la possibilité des renversements, lesquels ne sont pas problématiques dans les tempos rapides[42]. Les remarques de Boye ne sont pas sans rappeler celles que nous avons développées ici au sujet des renversements mélodiques chez Kapsperger[43]. Ces éléments peuvent enrichir la réflexion contemporaine concernant les renversements sur ces deux instruments à cordes avalées.

Certains aspects développés ici peuvent servir également comme point de départ à de futurs travaux sur d'autres répertoires. Nous pensons notamment aux renversements d'accords[44] et à l'irrégularité des arpèges écrits en toutes notes dans les tablatures pour théorbe du baroque français.

***

L'étude des œuvres solistes de Kapsperger est essentielle pour mieux comprendre le chitarrone, son évolution, son répertoire, le développement des techniques d'écriture spécifiques et l'adaptation des règles musicales à l'idiomatique instrumentale propre au théorbe. Malgré l'intérêt grandissant envers l'œuvre de Kapsperger en général, ses pièces pour chitarrone solo restent encore peu étudiées en dehors du cercle des luthistes et théorbistes ; en outre, les transcriptions existantes ne permettent pas d'appréhender toutes les informations présentes dans la tablature. Cependant, l'un des plus grands obstacles à la compréhension des compositions du *nobile alemano* est probablement la persistance à les juger d'après le modèle issu du répertoire pour clavier, malgré quelques mises en gardes déjà effectuées par le passé[45]. Or, plusieurs témoignages d'époque montrent à quel point était important pour les compositeurs italiens le besoin de prioriser les effets et l'idiomatique propre à chaque instrument par-dessus les règles du contrepoint vocal[46]. Nous avons vu aussi comment cette approche a pu impressionner positivement un observateur français comme Maugars[47]. Kapsperger est avant tout un novateur : il adapte, crée des nouveaux effets, développe le langage instrumental du théorbe, sans se sentir pour autant obligé de s'excuser auprès de ses contemporains en raison de ses écarts par rapport aux règles théoriques. Bien au contraire, il est cité comme modèle de référence lorsque Samuel Capricornus cherche à justifier ses propres licences[48].

Avec ce travail, nous espérons avoir contribué à une meilleure compréhension des œuvres du *Tedesco* et, à travers elles, à élargir la compréhension du répertoire soliste du premier baroque italien. Nous espérons également que ce travail puisse être une invitation à

[42] G. Boye, « Performing seventeenth-century Italian guitar music », art cit, p. 192.
[43] Cf. ci-dessus chapitre 5.5.2.
[44] Pour Dvoran, les méthodes françaises de basse continue pour théorbe montrent certains cas où les renversements pouvaient être admis. Yuval Dvoran, « A Close Look at Nicolas Fleury: A critical investigation of tunings in French methods for the theorbo by Fleury, Bartolomi, Grenerin, Delair and Campion », *The Lute*, 2016, vol. 56, p. 130-150.
[45] T. Kitsos, *Continuo practice*, *op. cit.*, p. 141, 145 ; A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: Betrachtungen*, *op. cit.*, p. 453-457.
[46] Cf. chapitre 5.6.
[47] Joël Heuillon (ed.), *André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie : Rome 1639*, Paris, Cahiers GKC, 1992, p. 12-13.
[48] A.M. Dragosits, *G.G. Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, *op. cit.*, p. 106-113. Voir aussi ci-dessus chapitre 1.1.

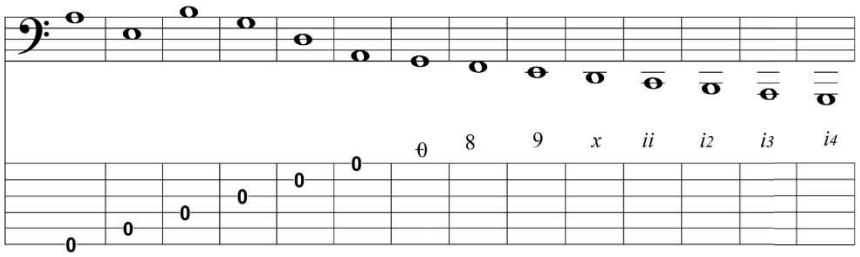
l'exploration du théorbe au-delà de nos habitudes modernes, en réévaluant les rapports complexes entre certains interdits théoriques, le langage idiomatique instrumental et le rendu sonore au théorbe. Au lecteur contemporain qui pourrait être encore heurté par les libertés de ce théorbiste d'exception qu'était Kapsperger, nous pouvons rappeler les mots de Robert de Visée, lorsqu'il sera confronté plus tard à des problèmes similaires :

> Et ie prie ceux qui scaurons bien la composition, et qui ne connoistreront pas la Guitarre, de n'estre point scandalizez, s'ils trouvent que ie m'escarte quelque fois des règles, c'est l'Instrument qui le veut, et il faut satisfaire l'oreille preferablement a tout.[49]

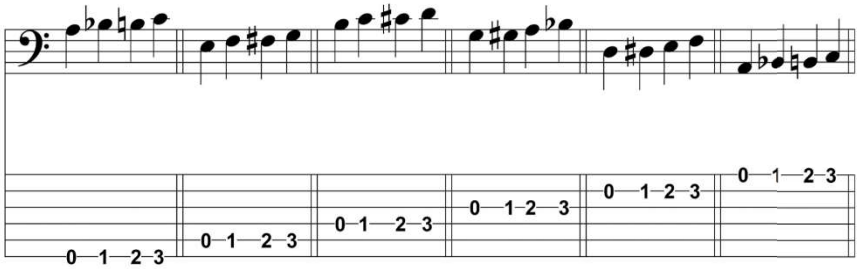
[49] Robert De Visée, *Livre de Guittarre dedié au Roy*, Paris, Hierosme Bonneüil, 1682, p. 4.

ANNEXES

ANNEXE 1



a) Théorbe à 14 chœurs : cordes à vide



b) Théorbe à 14 chœurs : correspondance entre la tablature et la notation sur une portée (trois premières cases)

ANNEXE 2

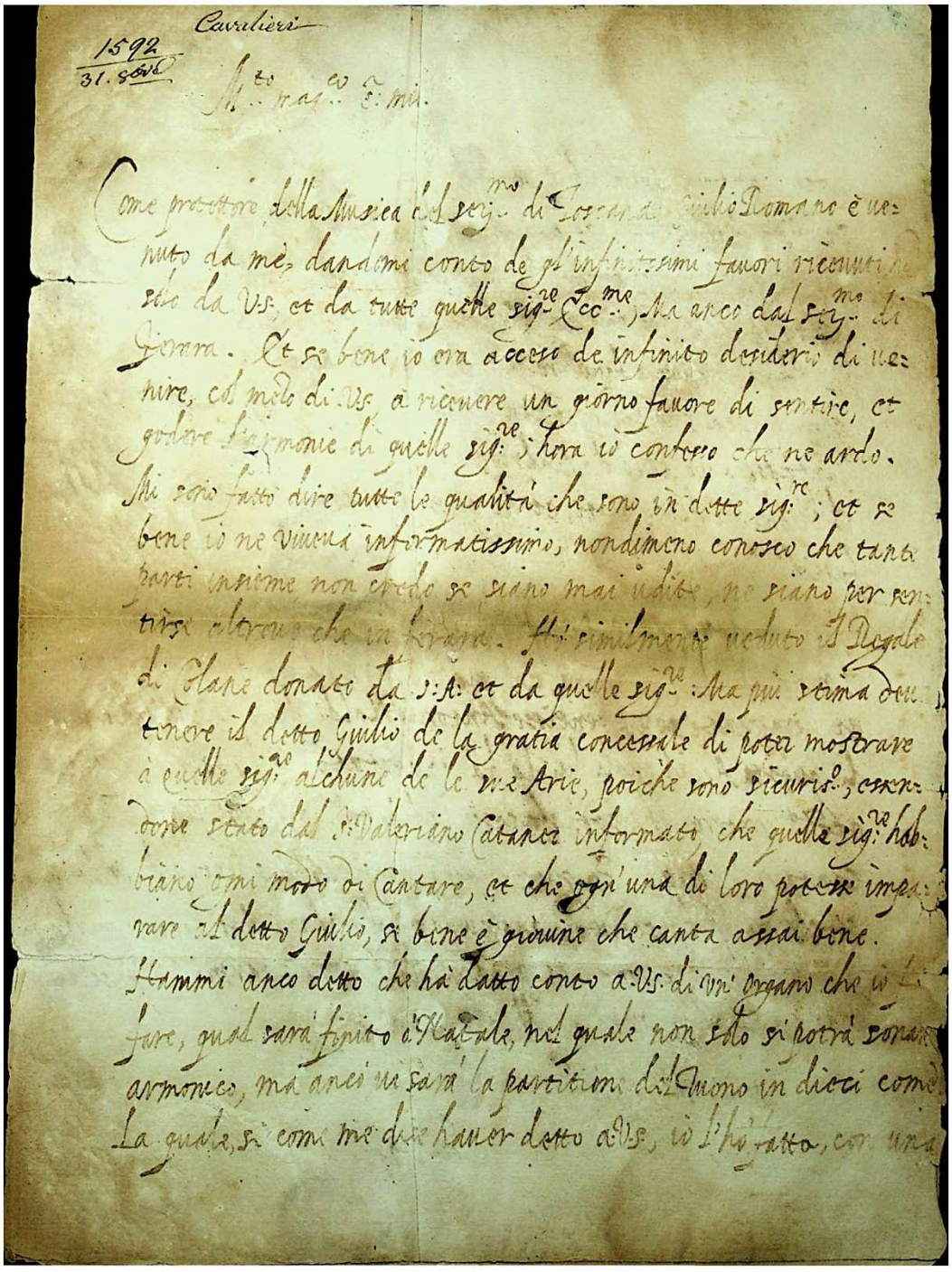
Source	**Nombre maximal de chœurs**	**Nombre de chœurs couramment employés**	**Chœurs utilisés moins fréquemment**	**Chœurs absents**
Salomone Rossi, *Primo libro de madrigali* (Venise, 1600)	11	11	-	-
Giovanni Girolamo Kapsperger, *libro primo d'intavolatura di chitarone* (Venise, 1604)	14	11	**14 : une fois** '[Toccata] 6ta', p. 14	12, 13
MS *Krakòw 40591* (d'origine romaine, ca 1605-1620)[1]	11	11	-	-
G.G. Kapsperger, *Libro primo de Villanelle* (Rome, 1610)	12	11	**12 : une fois** 'S'io sospiro', mes.7, p.20	(13 ? et 14 ?)
G.G. Kapsperger, *Libro primo di Arie Passeggiate* (Rome, 1612)	19	11	**18 et 19, assez régulièrement**	12, 13, 14, 15, 16, 17
Pietro Paolo Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato. Libro secondo*[2] (Venise, 1614)	10	10	-	-
Flamminio Corradi, *Le Stravaganze d'amore* (Venise, 1616)	11	11	-	-
P. P. Melii, *Intavolatura di liuto attiorbato, e di tiorba. Libro quinto* (Venise, 1620)	13	13	-	-
G.G. Kapsperger, *Libro terzo de Villanelle* (Rome, 1619)	18 (19?)	11	**18 : une fois** 'Disperato dolore', avant-dernière mesure, p.11	12, 13, 14, 15, 16, 17 (et 19 ?)
Modena B (d'influence romaine, ca. deuxième décennie du 17e siècle)[3]	18	11	**12, 13, 14 : deux fois chacun** ('[Corrente] 6 AP', f. 13r) **17 (*sol*#) : une fois**, ('Ricerchata HK', f. 26r) **18 : une fois,** ('Toccata I HK', f. 4r)	15, 16
Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti* (Modena, 1622)	14	14	-	-
Alessandro Piccinini, *Intavolatura di liuto et di chitarrone, Libro Primo* (Bologne, 1623)	14	13	**14 (*fa*#) : deux fois** • 'Toccata III cromatica' (2e système), p. 90; • 'Toccata VIII' (4e syst.), p. 103	-
Paris 30 (d'origine romaine, 1626)[4]	14 chœurs	11	**14 : quatre fois** • f. 5v (dernière note) • f. 7v (dernière note) • f.20r (mes. 6) • f. 20r (dernière note)	12, 13

[1] Victor Coelho, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, p. 87.
[2] Bien qu'il s'agisse surtout d'un recueil d'œuvres pour *liuto attiorbato*, ce livre contient également deux pièces pour *tiorba*. Dans le présent tableau nous avons pris en compte exclusivement les pièces pour théorbe.
[3] Franco Pavan, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender : nuove acquisizioni », *Recercare*, 2020, XXXII, n° 1-2, p. 67, 77.
[4] V. Coelho, *The manuscript sources*, *op. cit.*, p. 123.

Source	**Nombre maximal de chœurs**	**Nombre de chœurs couramment employés**	**Chœurs utilisés moins fréquemment**	**Chœurs absents**
Modena G239 (Modène, ca. 1620-1640)[5]	11	11	-	-
G.G. Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone* (Rome, 1626)	19	14	**16 : une fois** • p. 20, dernier système de la page, mes. 2 **18 : trois fois** • p.18, 3e syst., mes.2 • p.20, 4e syst., mes.3 • p.20, dernier syst., mes. 2 **19 : quatre fois** • p.10, dernier syst., mes. 1 • p.14, 4e syst., mes 3 • p. 20, dernier syst., mes 2 • p.29, 2e syst., mes. 2	15, 17
G.G. Kapsperger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone* (Rome, 1640)	19	14	**15 : deux fois** • '[Toccata] 12ma', mes. 1, p. 22 • '[Toccata] 12ma', dernière mes., p. 23 **17 : deux fois** • '[Toccata] 6ta', mes. 13, p. 16 • '[Toccata] 12ma', mes. 37, p. 23 **18 : sept fois** • '[Toccata] 8va', mes. 26, p. 19 • 'Canzone 2a' : ○ mes. 20, p. 25 ○ mes. 21, p. 25 ○ mes. 22, p. 26 ○ mes. 24, p. 26 • 'Ciaccona', troisième ligne, dernière mesure de la ligne, p. 35 • '[Corrente] 4a', mes. 13, p. 47 **19 : cinq fois** • '[Toccata] 4ta', mes. 6, p. 13 • '[Toccata] 6ta' : ○ mes. 4, p. 16 ○ mes. 14, p. 16 ○ mes. 30, p. 17 • '[Toccata] 12ma', mes. 27, p. 23 *** **Coquilles relevées dans cette source :** **15 = 18 ou 10 ?** • '[Preludio] 9no', mes. 11, p. 5 • '[Toccata] 7ma', mes. 52, p. 18 • 'Battaglia', p. 29, 7e ligne, 5e mes. de la ligne. **19 = 18** • '[Preludio] 9no', mes. 5, p. 5	16

[5] Paola Ventrella, *Ludebat Bellerofontes: vita et opere di Bellerofonte Castaldi, liutista modenese*, Naples, Editoriale scientifica, 2020, p. 136.

ANNEXE 3



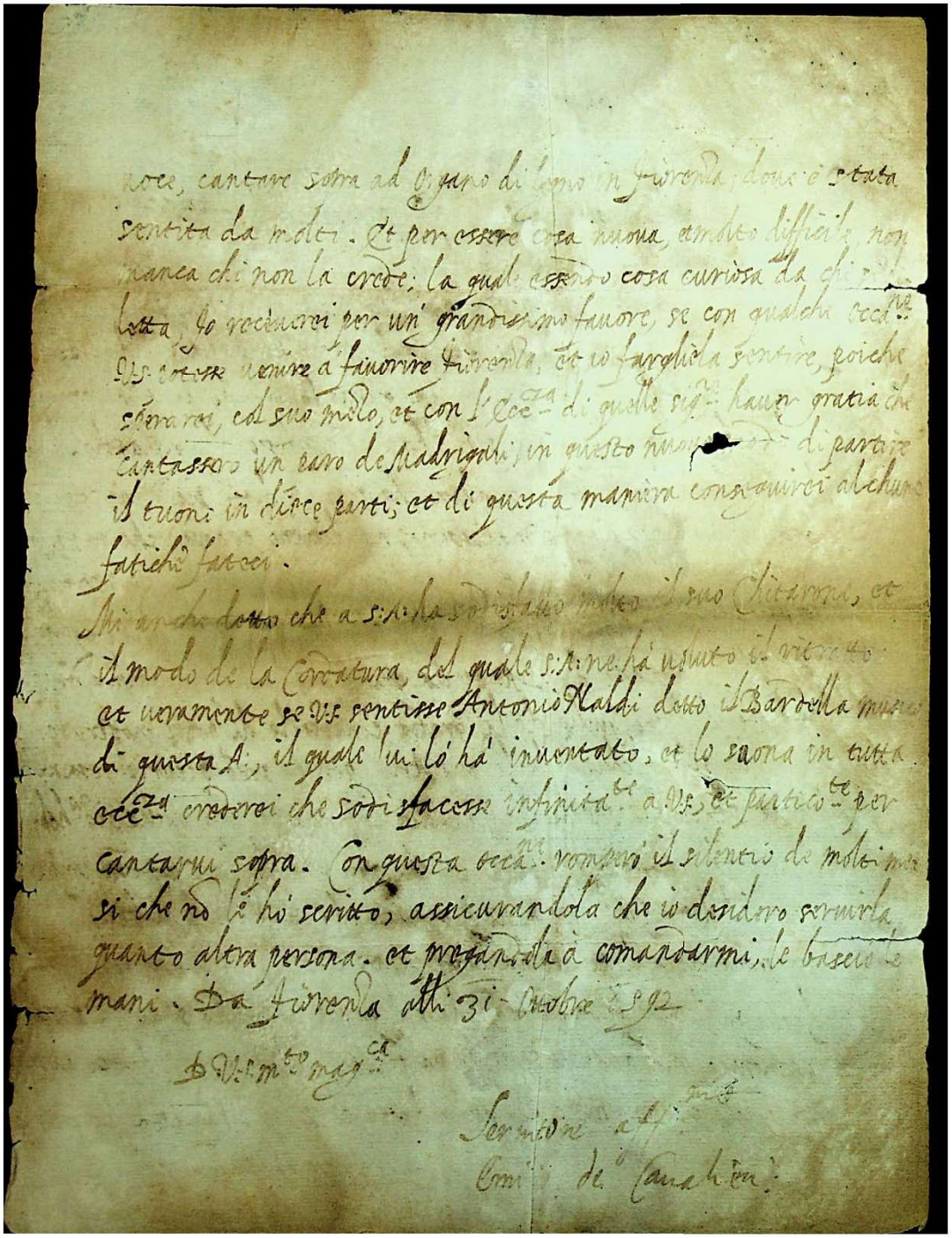
Cavalieri

1592
31. 8bre

M.to mag.co S. mio.

Come protettore della Musica del sig.mo di Toscana Giulio Romano è ue-
nuto da me, dandomi conto de gl'infinitissimi fauori riceuuti non
solo da V.S. et da tutte quelle sig.re Ecc.me, Ma anco dal sig.mo di
Ferara. Et se bene io era acceso de infinito desiderio di ue-
nire, col mezo di V.S. à riceuere un giorno fauore di sentire, et
godere l'armonie di quelle sig.re; hora io confesso che ne ardo.
Mi sono fatto dire tutte le qualità che sono in dette sig.re; et se
bene io ne viueua informatissimo, nondimeno conosco che tante
parti insieme non credo se siano mai udite, ne siano per sen-
tirse altroue che in Ferara. Ho similmente ueduto il Regale
di Colane donato da S.A. et da quelle sig.re. Ma più stima deue
tenere il detto Giulio de la gratia concessale di poter mostrare
à quelle sig.re alchune de le sue Arie, poiche sono sicuris.o, essen-
done stato dal S. Valeriano Catanei informato, che quelle sig.re hab-
biano ogni modo di Cantare, et che ogn'una di loro potesse impa-
rare al detto Giulio, se bene è giouine che canta assai bene.
Hammi anco detto che hà datto conto a V.S. di vn'organo che io fo
fare, qual sarà finito à Natale, nel quale non solo si potrà sonare
armonico, ma anco ui sarà la partitione del tuono in dieci come
La quale, si come me dise hauer detto a V.S., io l'hò fatto, con una

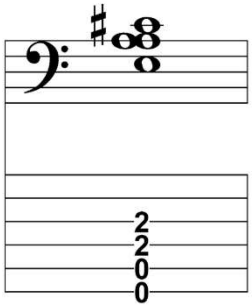
a) Lettre d'Emilio de Cavalieri à Luzzasco Luzzaschi, 31 octobre 1592, I-MO, Archivio di Stato, ASMo, ASE, Archivio per materie, Musica e Musicisti, b. 1 A, fasc. « appendice ». L'Archivio di Stato di Modena est le propriétaire de ces images. Numéro d'autorisation : 104, Class.: 28.10.13/20.1.2 ; mail du 20 janvier 2023.
By permit of the Ministero della cultura – Archivio di Stato di Modena.



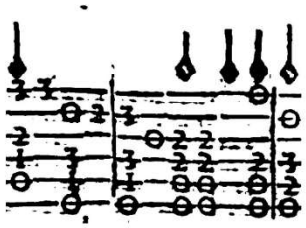
b) Lettre d'Emilio de Cavalieri à Luzzasco Luzzaschi, 31 octobre 1592 [suite], I-MO, Archivio di Stato, ASMo, ASE, Archivio per materie, Musica e Musicisti, b. 1 A, fasc. « appendice ». L'Archivio di Stato di Modena est le propriétaire de ces images. Numéro d'autorisation : 104, Class.: 28.10.13/20.1.2 ; mail du 20 janvier 2023.
By permit of the Ministero della cultura – Archivio di Stato di Modena.

ANNEXE 4

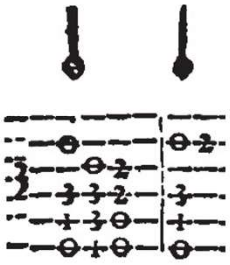
Accord renversé : *la* majeur



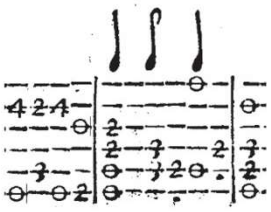
a) modèle



b) S. Rossi, 'Tirsi mio, caro Tirsi', caselle 5-7 [ed. D. Harrán = mes. 10-13] (*Madrigaux 1, Canto*, p. 18)



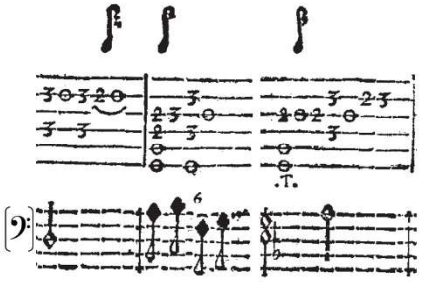
c) P.P. Melii, 'Gagliarda detta la Savia. Per la Tiorba', mes. 1-2 (*Libro quinto*, p. 35)



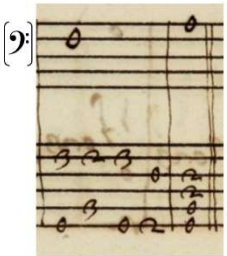
d) A. Piccinini, 'Partita II' [Tenore detto il Mercatello], mes. 12-14 (*Libro primo,* p. 111)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

e) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 7a', cadence finale (*Chitarrone 4,* p. 45)



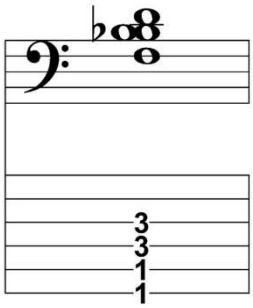
f) G. Pittoni, 'Sonata I', mes. 4-5 (*Intavolatura di Tiorba 1,* p. 1)



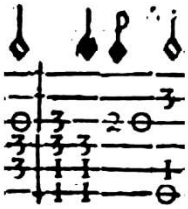
g) Cadenze finali (*Modena G 239*, p. 117 [ed. Bagnati = No 74, p. 21])

ANNEXE 5

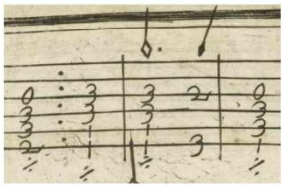
Accord renversé : *si* bémol majeur



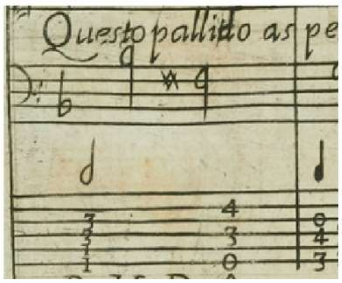
a) modèle



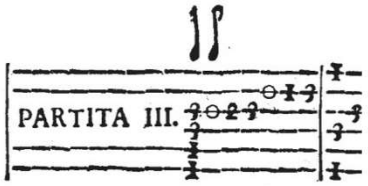
b) S. Rossi, 'Anima del cor mio', caselle 3-4 [ed. D. Harrán = mes. 6-7] (*Madrigaux 1, Canto*, p. 16)



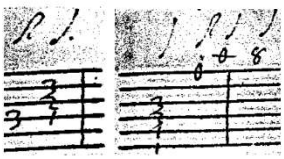
c) G.G. Kapsperger, 'Tenore del Kapsperger', mes. 16-18 (*Chitarrone 1,* p. 60)



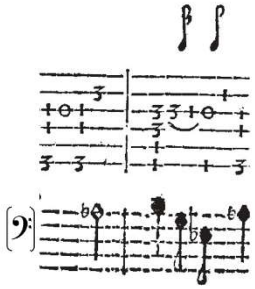
d) G.G. Kapsperger, 'Alma fugace', mes. 9-10 (*Villanelle 3,* p. 16)



e) A. Piccinini, 'Partita III [Romanesca]', mes. 1-2 (*Libro primo,* p. 93)



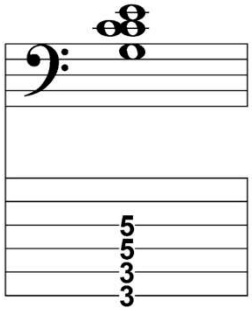
f) 'Corrente', mes. 6-8 (*Paris 30,* f.12 [LSA Digital Facsimiles : p. 23])



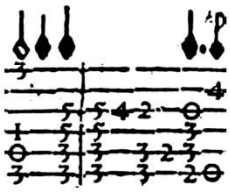
g) G. Pittoni, 'Sonata I', mes. 57-58 (*Intavolatura di Tiorba 1,* p. 3)

ANNEXE 6

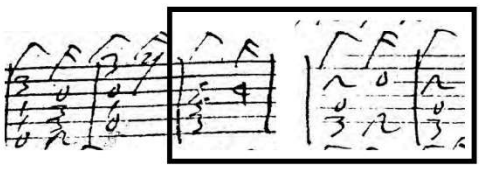
Accord renversé : *do* majeur



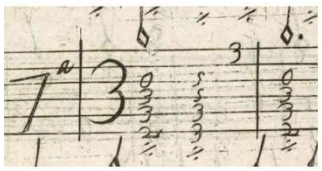
a) modèle



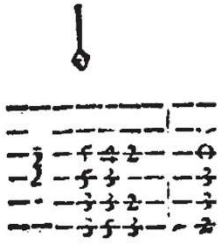
b) S. Rossi, 'Ohime se tanto amate', caselle 15-16 [ed. D. Harrán = mes. 28-29] (*Madrigaux 1, Canto,* p. 14)



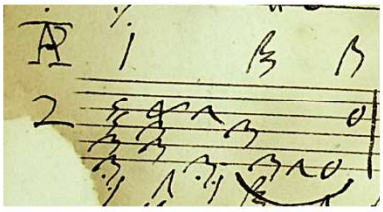
c) [Sans titre], mes. 7-11 (*Berkeley 757*, f. 36v)



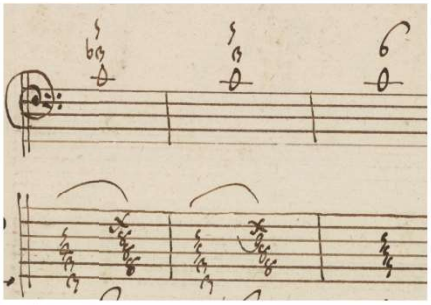
d) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 7a', mes. 1-2 (*Chitarrone 1,* p. 54)



e) P.P. Melii, 'Gagliarda detta la Traurich. Per la Tiorba', mes. 1-2 (*Libro quinto*, p. 47)

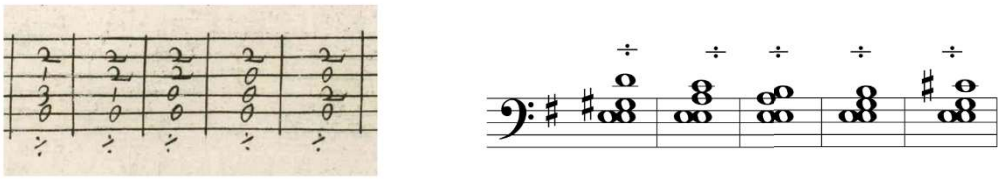


f) '[Tenore] 2 IAPT', mes. 1 (*Modena B,* f. 20v)

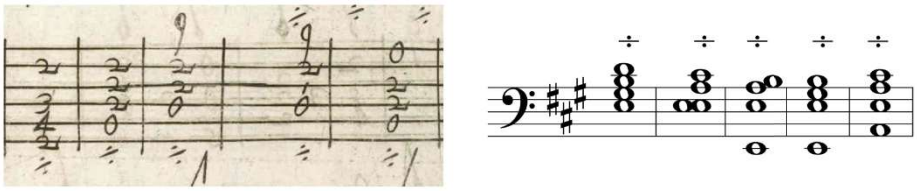


g) « Accompag.ti » [Exemples de réalisations], 'C sol fa ut', mes. 1-3 (*New York 93-2,* f. 44v)

ANNEXE 7

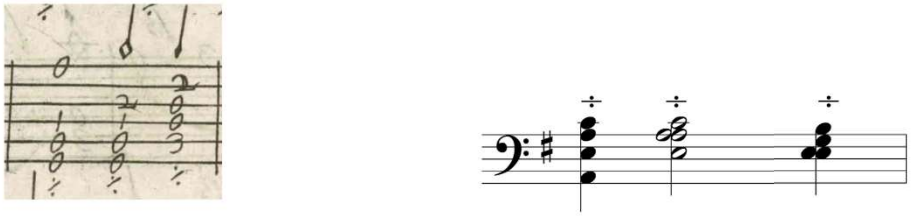


a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] Sda Arpeggiata', mes, 37-41 (*Chitarrone 1,* p. 7)

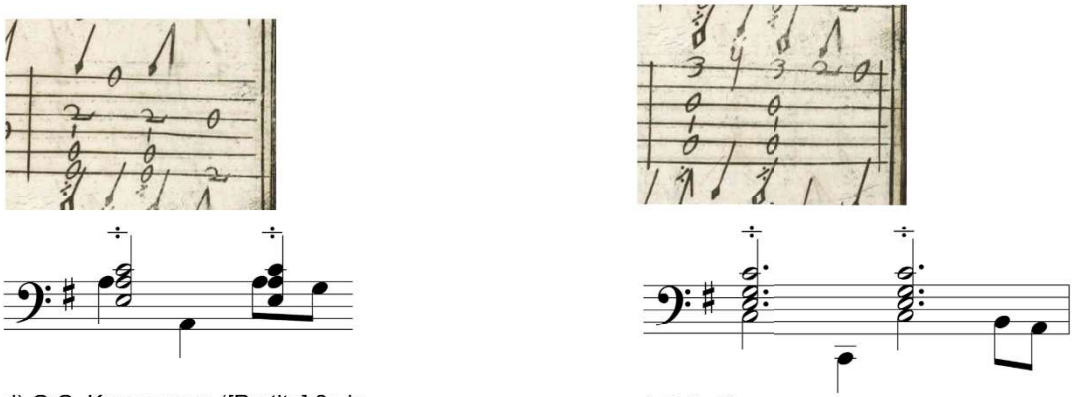


b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes, 11-14 (*Chitarrone 1,* p. 13)

« Vrais » renversements 6/4 arpégés



c) G.G. Kapsperger, '[Partita] 6a [Aria di Fiorenza]', mes. 6 (*Chitarrone 1,* p. 25)

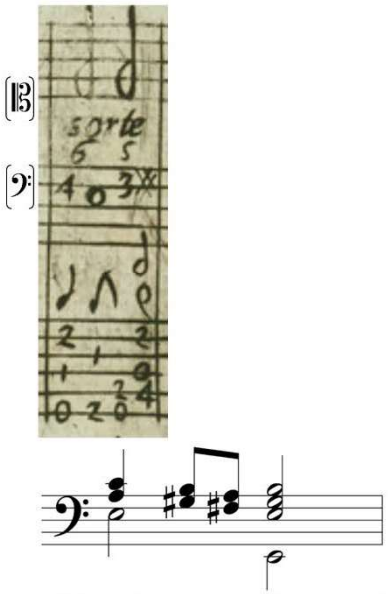


d) G.G. Kapsperger, '[Partita] 8a in tripla [Aria di Fiorenza]', mes. 6 (*Chitarrone 1,* p. 27)

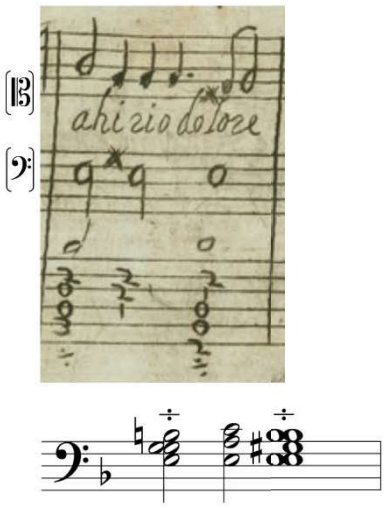
e) G.G. Kapsperger, '[Partita] 8a in tripla [Aria di Fiorenza]', mes. 9 (*Chitarrone 1*, p. 27)

« Faux » renversements 6/4 arpégés

ANNEXE 8

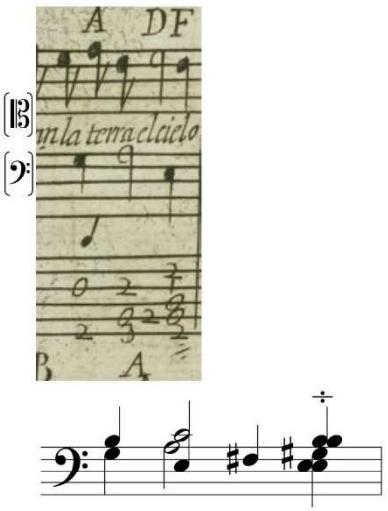


a) G.G. Kapsperger, 'Disperato dolore', mes. 6 (*Villanelle 3,* p. 11)

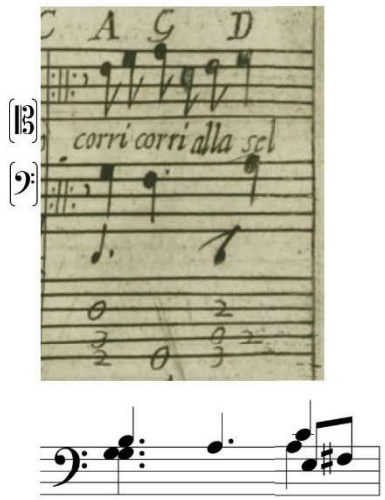


b) G.G. Kapsperger, 'Io parto', mes. 4 (*Passeggiate 1,* p. 17)

« Vrais » renversements 6/4 non-arpégés



c) G.G. Kapsperger, 'Hor ch'amorosi accenti', casella 2 (*Villanelle 1,* p. 19)

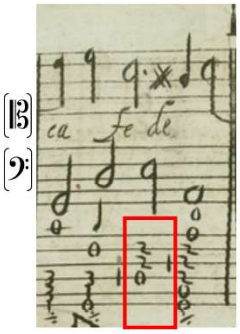


d) G.G. Kapsperger, 'Hor ch'amorosi accenti', casella 5 (*Villanelle 1,* p. 19)

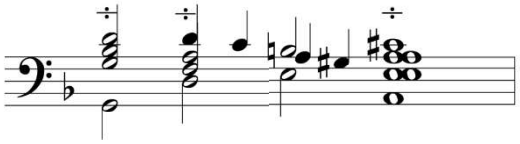
« Faux » renversements 6/4 non arpégés

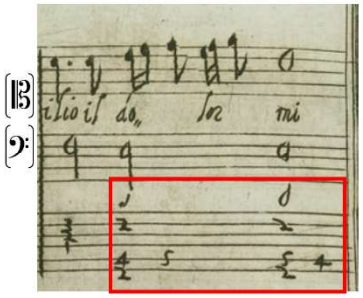
ANNEXE 9

Positions de *Mi* majeur
(*Libro primo di Arie passeggiate*)

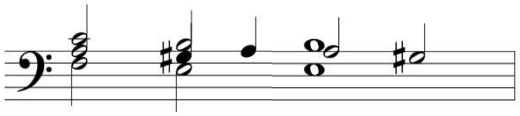


a) G.G. Kapsperger, 'Lasso ch'io ardo', casella 18 (*Passeggiate 1,* p. 12)



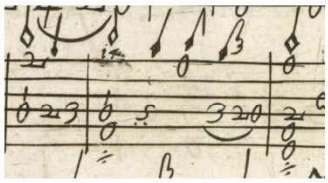


b) G.G. Kapsperger, 'Deh come posso', casella 3 (*Passeggiate 1,* p. 22)

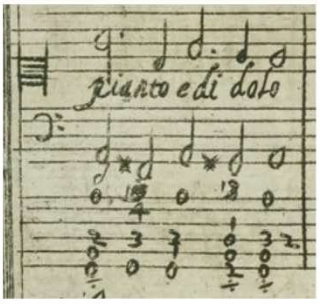


ANNEXE 10

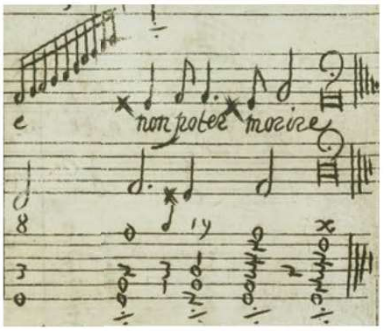
Chœurs chromatiques : *sol#* et *fa#*



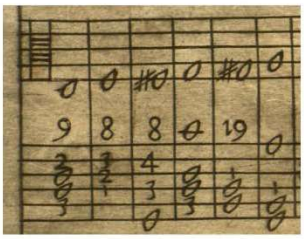
a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes. 55 (*Chitarrone 1,* p. 14)



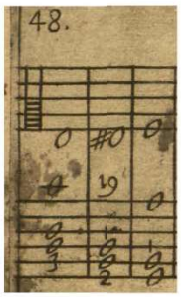
b) G.G. Kapsperger,'Occhi gratie d'Amore', casella 9 (*Passeggiate 1,* p. 16)



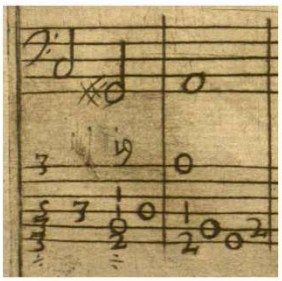
c) G.G. Kapsperger,'Parto e partendo', dernière casella (*Passeggiate 1,* p. 32)



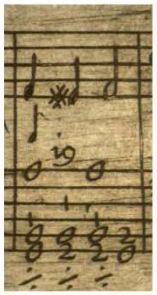
d) G.G. Kapsperger, *Tavola per sonare il Chitarone sopra il Basso*, 4e système, mes. 1-6 (*Chitarrone 3,* p. 47)



e) G.G. Kapsperger, *Tavola per sonare il Chitarone sopra il Basso*, 1er système, mes. 1-3 (*Chitarrone 3,* p. 48)



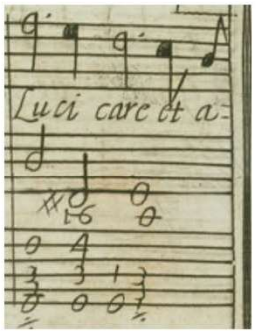
f) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 25-26 (*Chitarrone 3,* p. 10)



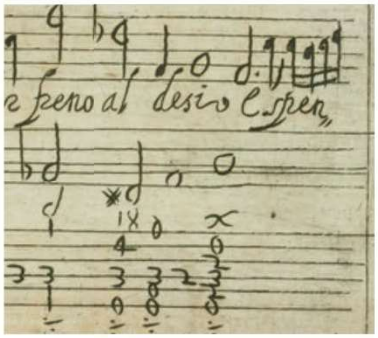
g) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4a', mes. 18 (*Chitarrone 3,* p. 14)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

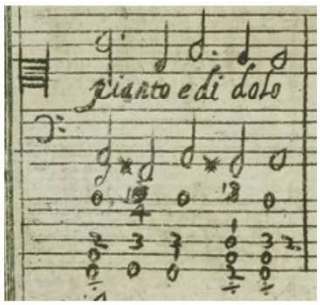
h) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4a', mes. 5-6 (*Chitarrone 4,* p. 13)



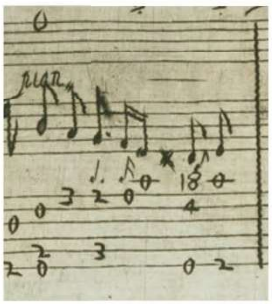
i) G.G. Kapsperger,'Occhi soli d'Amore', casella 20 (*Passeggiate 1,* p. 5)



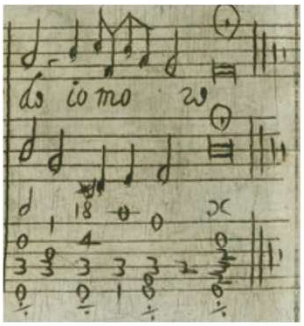
j) G.G. Kapsperger,'Interrotte Speranze', casella 22 (*Passeggiate 1,* p. 7)



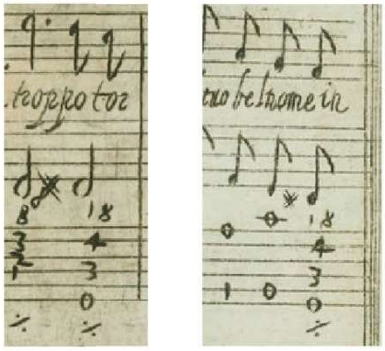
k) G.G. Kapsperger,'Occhi gratie d'Amore', casella 9 (*Passeggiate 1,* p. 16)



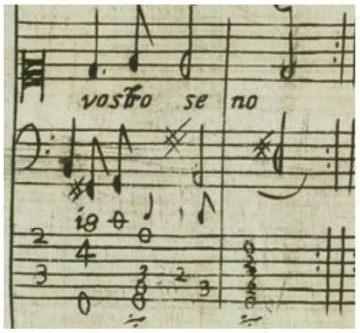
l) G.G. Kapsperger,'Deh come posso', casella 16 (*Passeggiate 1,* p. 22)



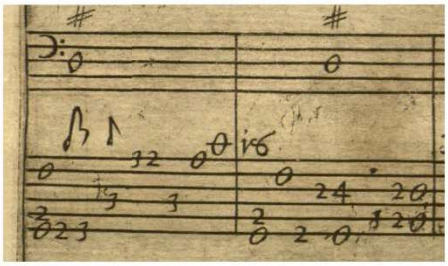
m) G.G. Kapsperger,'Io amo io ardo', dernière casella (*Passeggiate 1,* p. 27)



n) G.G. Kapsperger,'Parto e partendo', caselle 7 et 9 (*Passeggiate 1,* p. 32)



o) G.G. Kapsperger,'Disperato dolore', casella 15 (*Villanelle 3,* p. 11)



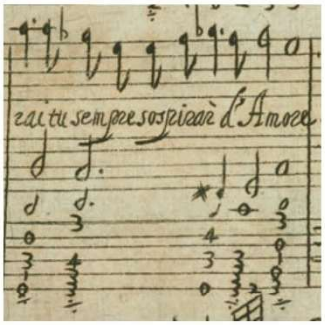
p) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6ta', mes. 49-50 (*Chitarrone 3,* p. 18)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

q) G.G. Kapsperger, 'Variatione [1] [Ciaccona]', mes. 12-13 (*Chitarrone 4,* p. 35)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

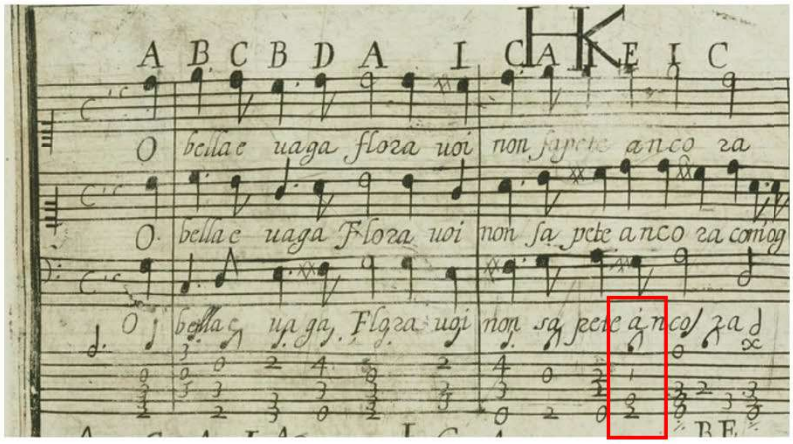
r) G.G. Kapsperger, '[Corrente] 4a', mes. 11-12 (*Chitarrone 4,* p. 47)



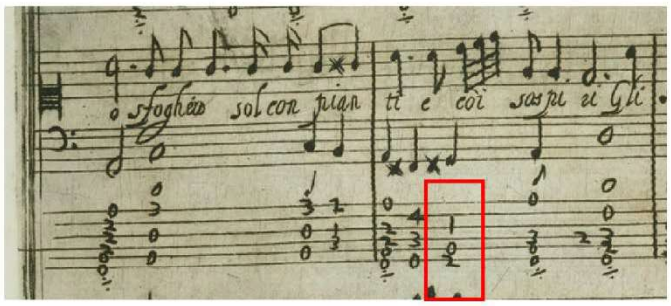
s) G.G. Kapsperger,'O cor sempre dolente', casella 5 (*Passeggiate 1,* p. 30)

ANNEXE 11

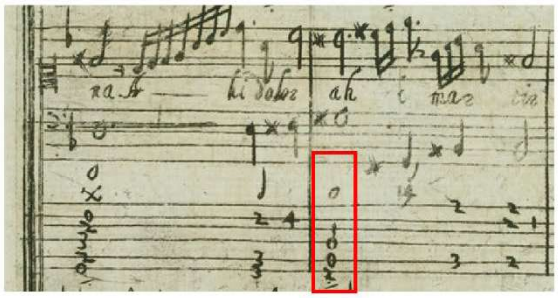
Accord renversé : *sol#* 6



a) G.G. Kapsperger, 'O bella e vaga flora', mes. 1-3
(*Villanelle 1*, p. 6)



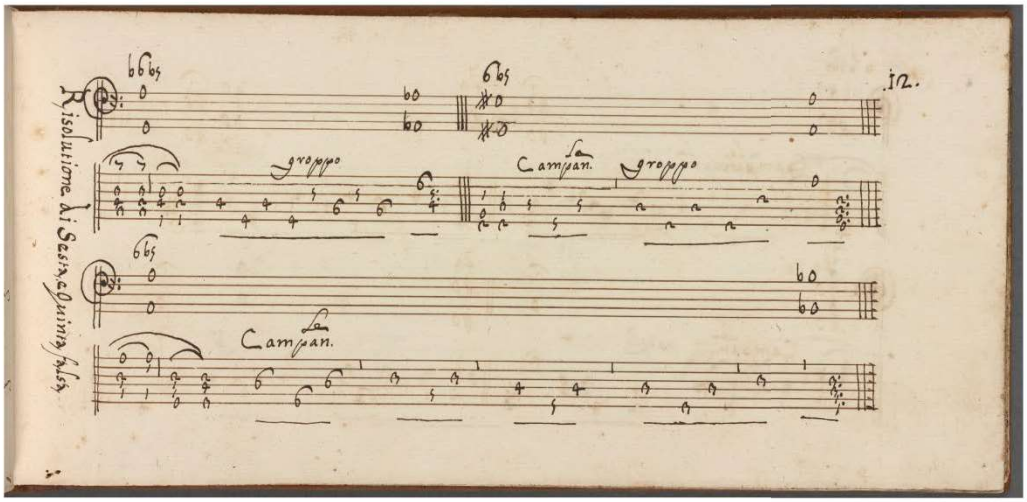
b) G.G. Kapsperger, 'Deh come posso', caselle 4-5
(*Passeggiate 1,* p. 22)



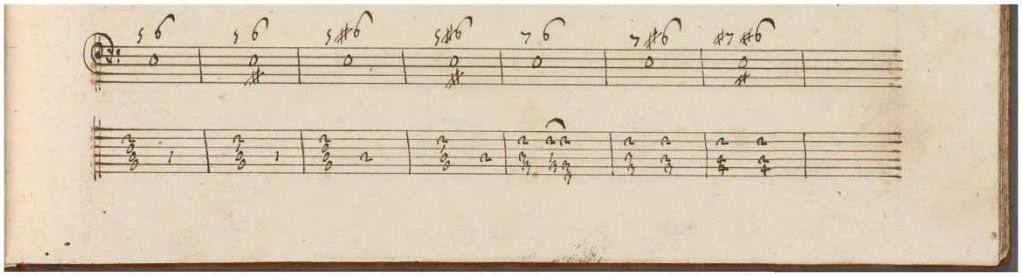
c) G.G. Kapsperger, 'Io mi parto cor mio', caselle 14-15
(*Passeggiate 1,* p. 14)

ANNEXE 12

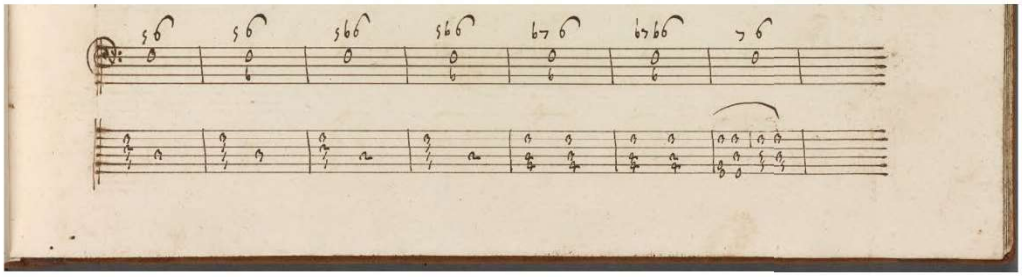
New York 93-2 : extraits



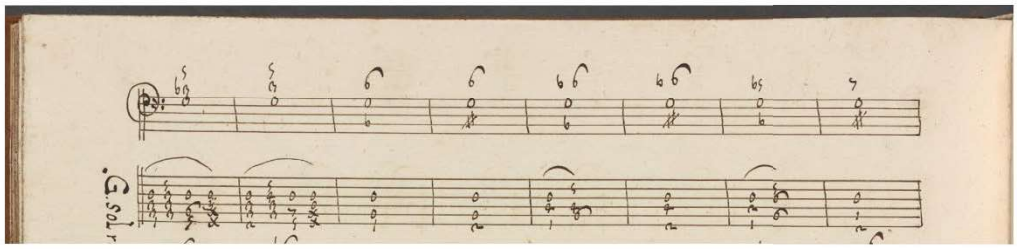
a) « Abbellimenti sopra note di Cadenze risolute », 'Risolutione di Sesta e Quinta falsa'
(*New York 93-2,* f. 12r)



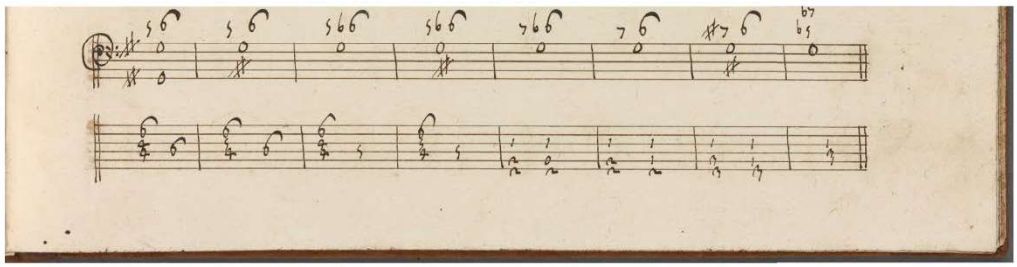
b) « Accompag.ti » [Exemples de réalisations], 'e la mi', 2e système
(*New York 93-2,* f. 37r)



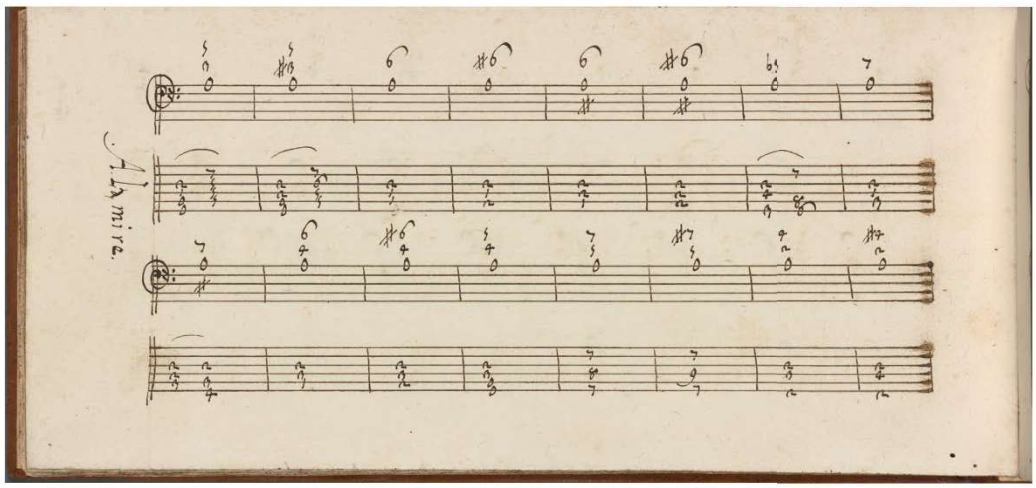
c) « Accompag.ti » [Exemples de réalisations], 'F fa ut', 2e système
(*New York 93-2,* f. 38r)



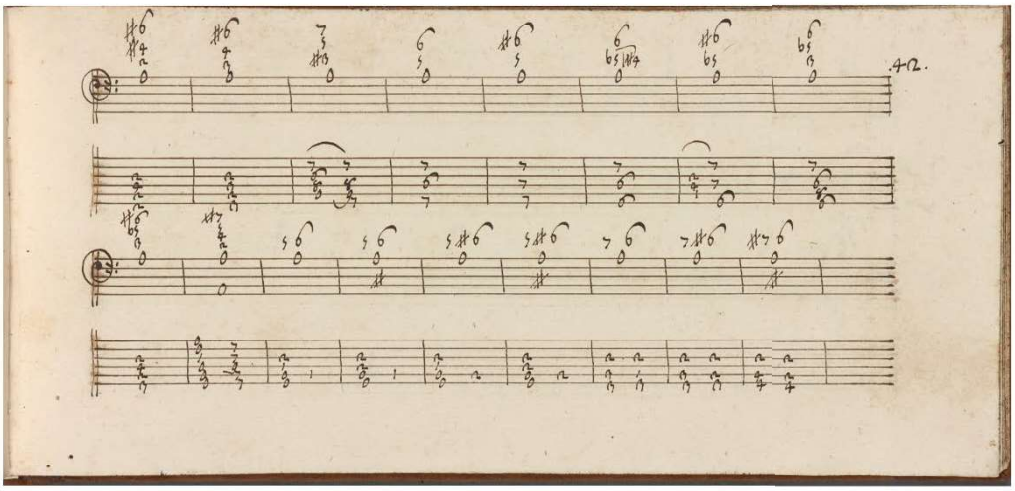
d) « Accompag.ti » [Exemples de réalisations], 'G sol re ut', 1er système
(*New York 93-2,* f. 39v)



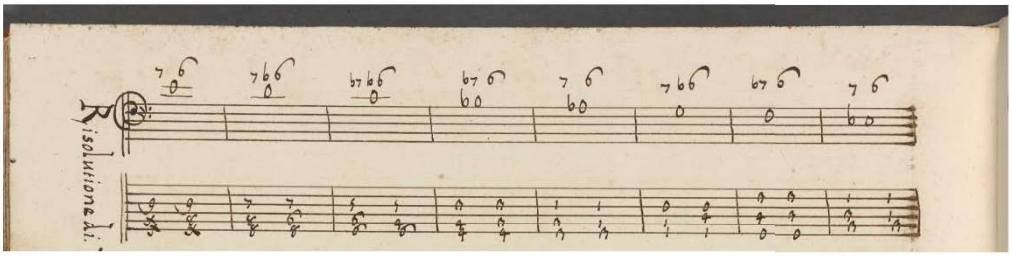
e) « Accompag.ti » [Exemples de réalisations], 'G sol re ut. Maggiore', 2e système
(*New York 93-2,* f. 41r)



f) « Accompag.ti » [Exemples de réalisations], 'A la mi re'
(*New York 93-2,* f. 41v)



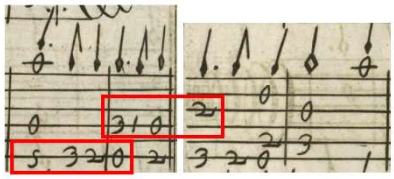
g) « Accompag.ti » [Exemples de réalisations], ‘A la mi re’
(*New York 93-2,* f. 42r)



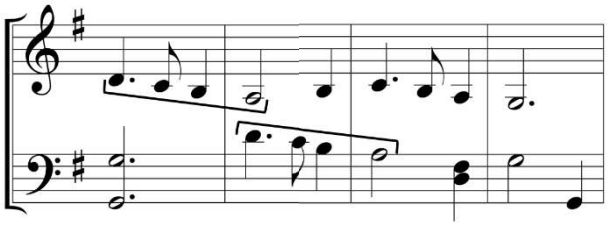
h) « Accompag.ti » [Exemples de réalisations], ‘Risolutione di 7e e 6e legate, et unite’, 1e système
(*New York 93-2,* f. 47v)

ANNEXE 13

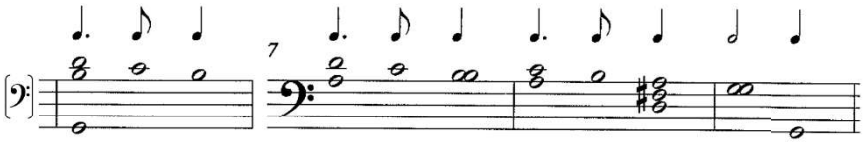
Problèmes de transcription



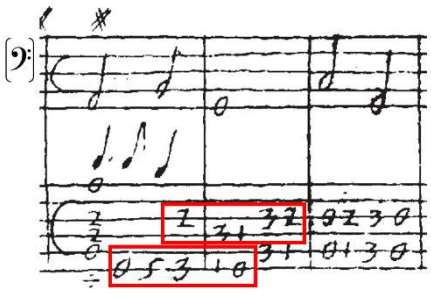
a) G.G. Kapsperger, '[Ballo Francese] 2o', mes. 6-9 (*Chitarrone 1,* p. 37)



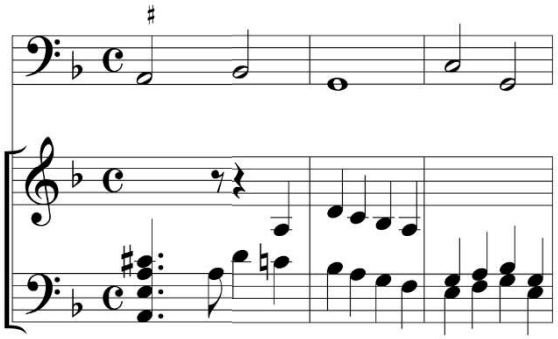
b) Transcription : chitarrone (en deux portées)



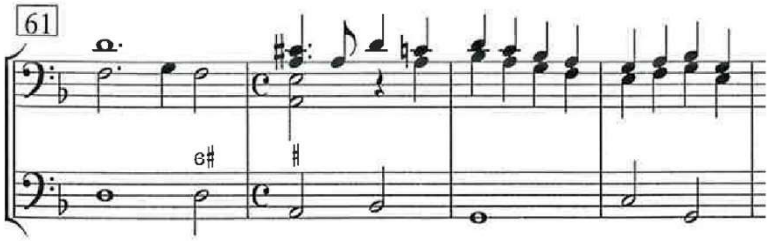
c) Transcription : K. Gilbert (ed.), *Giovanni Girolamo Kapsperger, Intavolatura di Chitarrone, Libro Primo,* p. 40



d) G.G. Kapsperger, 'Canzone Pma', mes. 62-64 (*Chitarrone 4,* p. 24)

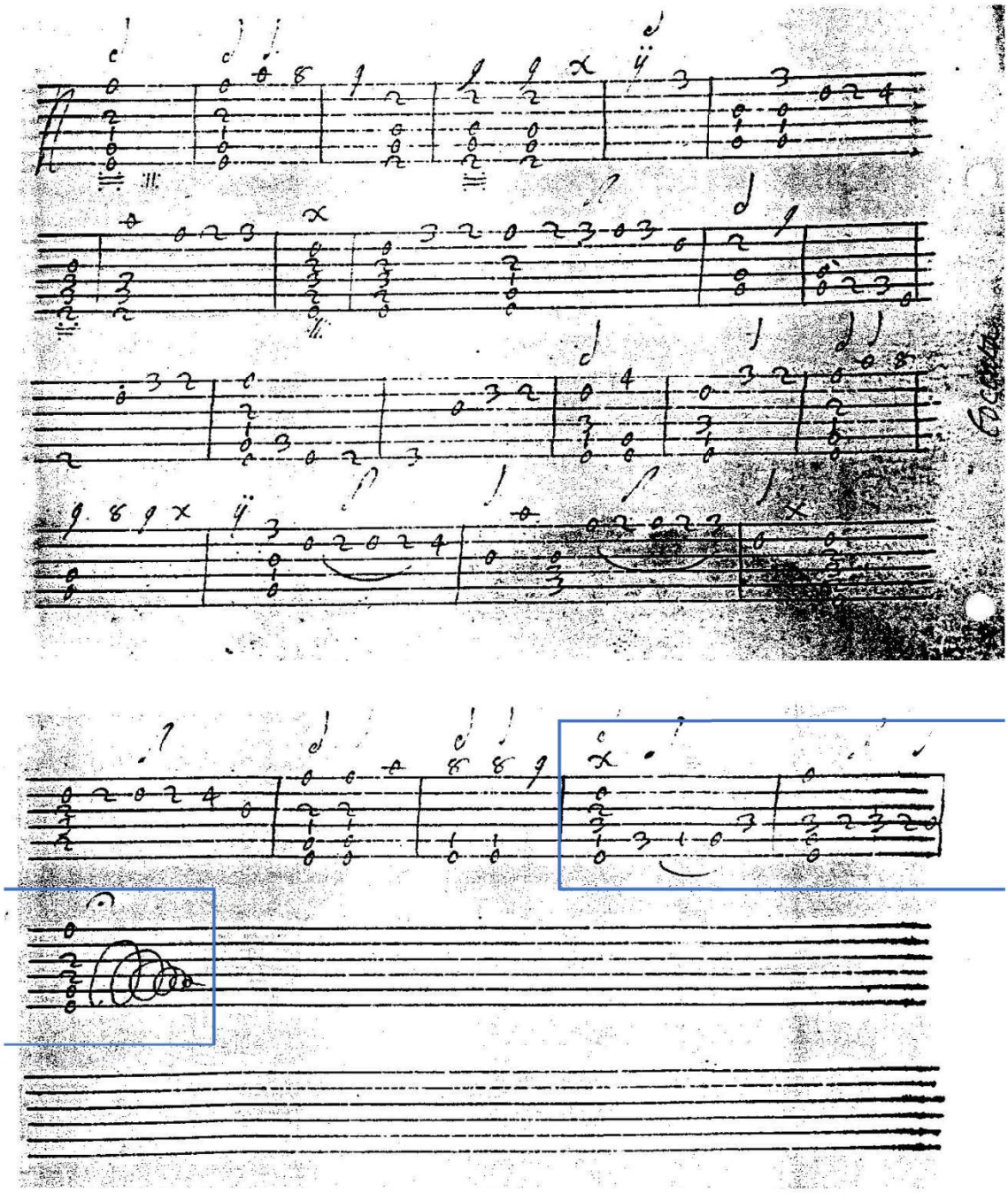


e) Basse chiffrée d'origine + transcription : chitarrone (en deux portées)



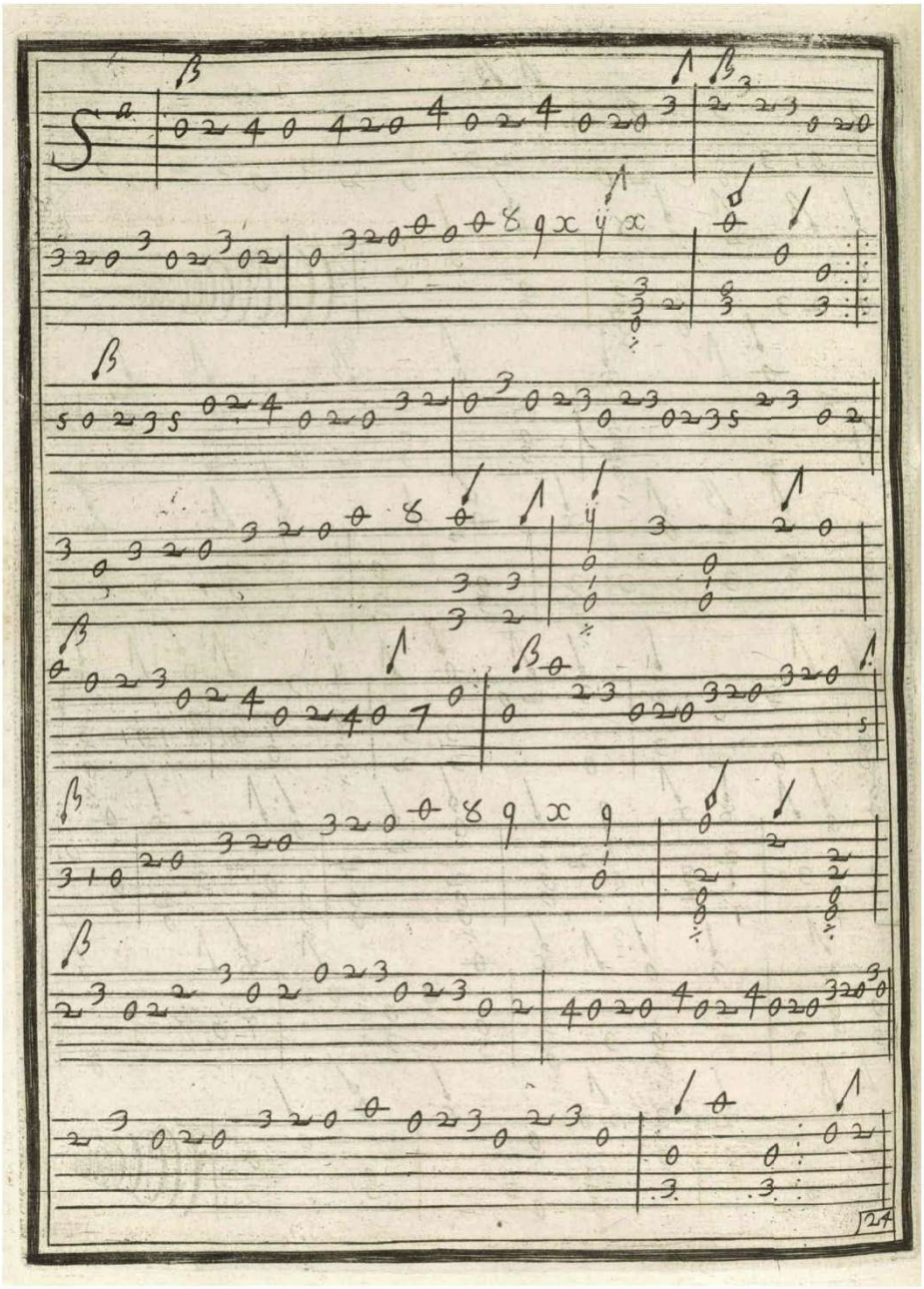
f) Transcription [mes. 61-64] : M. Lubenow (ed), *Hieronymus Kapsperger, Canzonen (1&2) und Balli (1-3),* p. 35.

ANNEXE 14



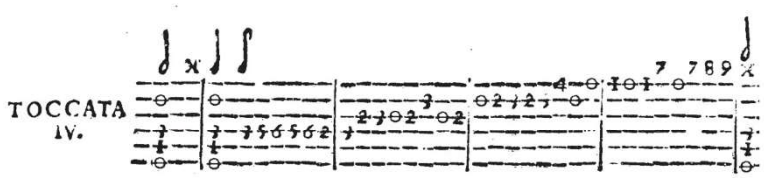
'Toccata',
(*Paris 30*, fol. 1r-1v [LSA Digital Facsimiles : p. 1-2])

ANNEXE 15

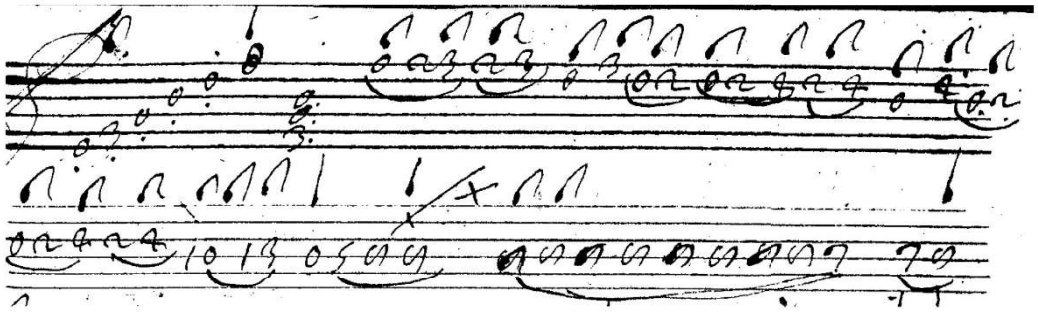


G.G. Kapsperger, '[Partita] 5a [Aria di Fiorenza]'
(*Chitarrone 1*, p. 24)

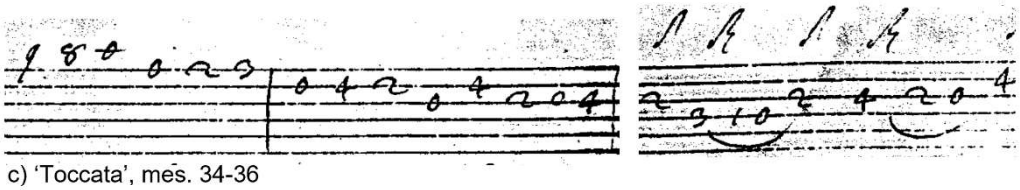
ANNEXE 16



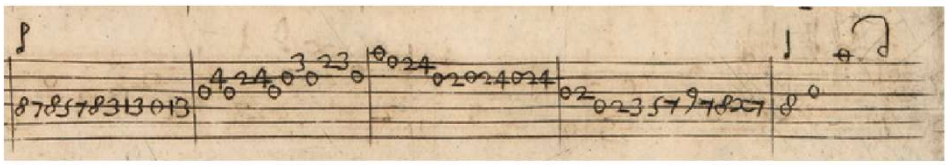
a) A. Piccinini, 'Toccata IV', mes. 1-6 (*Libro primo*, p. 96)



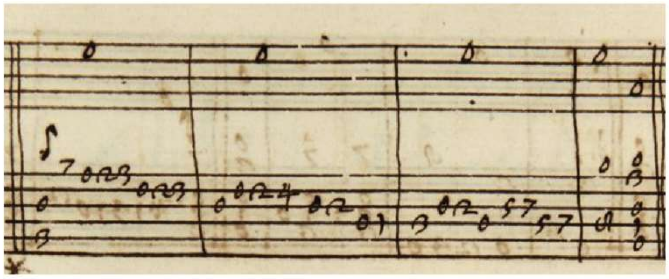
b) 'Toccata di Giacomo', extrait (*Bologna,* f. 7v)



c) 'Toccata', mes. 34-36 (*Paris 30,* f. 3v [LSA Digital Facsimiles : p. 6])

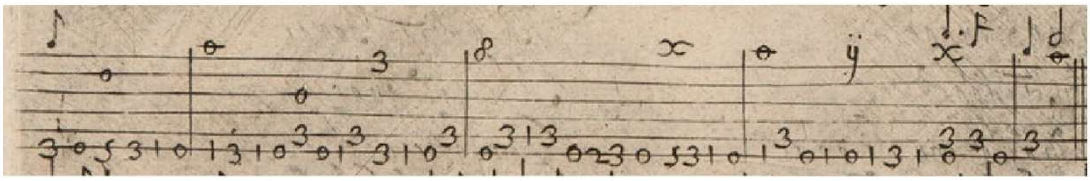


d) B. Castaldi, 'Capriccio di battaglia a due stromenti', partie de *Tiorbino*, 5e système de la page, 5 dernières mesures du système (*Capricci*, p. 6)

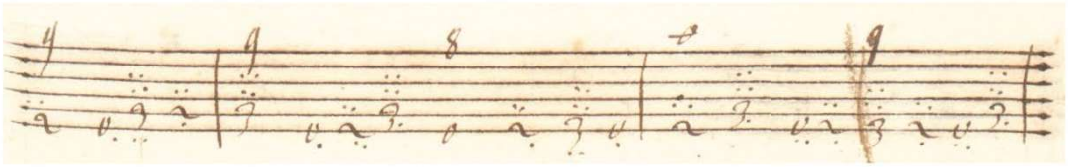


e) Cadenze finali (*Modena G 239*, p. 104 [ed. Bagnati = No 8, p. 3])

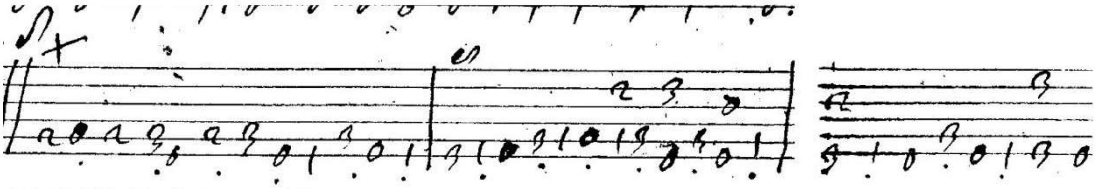
ANNEXE 17



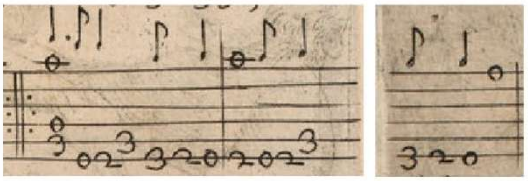
a) B. Castaldi, 'Folia', mes. 51-55 (*Capricci*, p. 58)



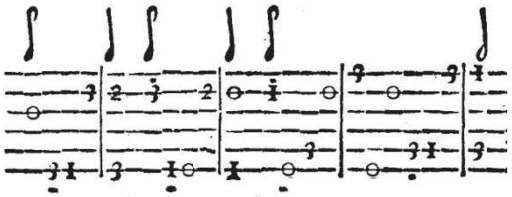
b) [Sans titre], mes. 35-37 (*Krakow 40591*, f.5r)



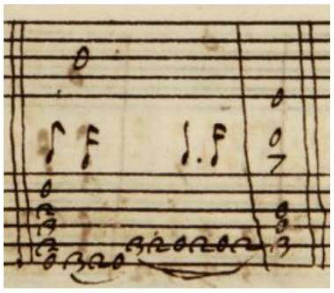
c) 'Folia' [4e Partita], mes. 1-3 (*Bologna*, f. 12r)



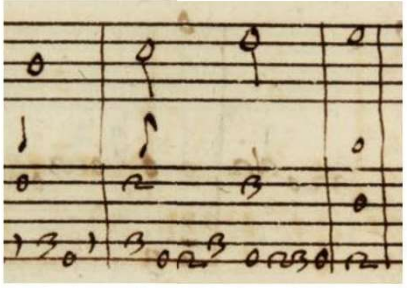
d) B. Castaldi, 'Fulminante Gagliarda', mes. 10-11 (*Capricci*, p.30)



e) A. Piccinini, 'Partita' [Corrente VII], mes. 29-33 (*Libro primo*, p. 109)

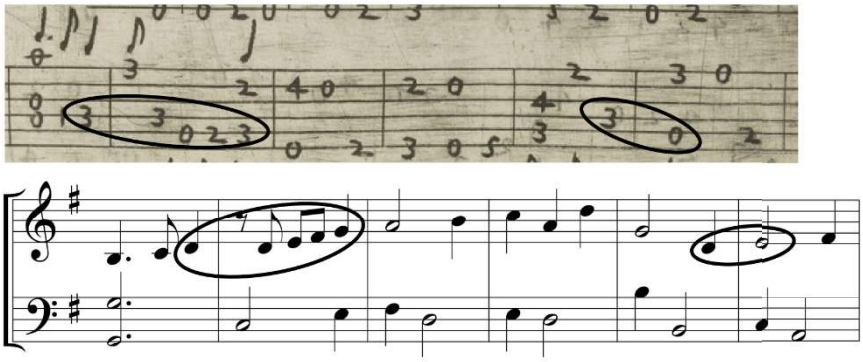


f) Cadenze finali (*Modena G 239*, p. 105 [ed. Bagnati = No 21, p. 5])

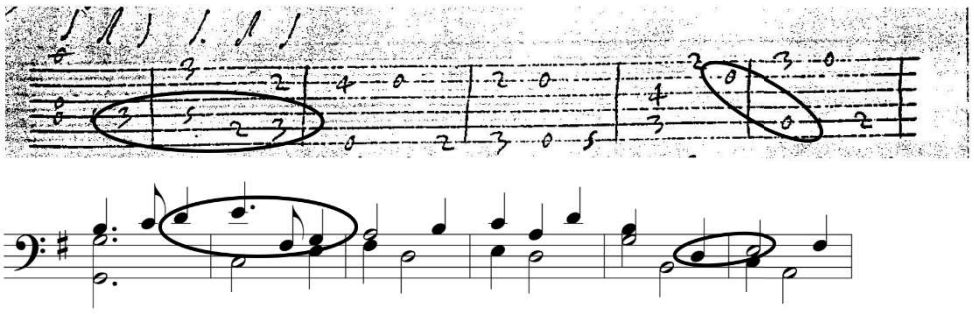


g) Cadenze finali (*Modena G 239*, p. 112, deuxième système [ed. Bagnati = No 61, mes. 8-10, p. 15])

ANNEXE 18



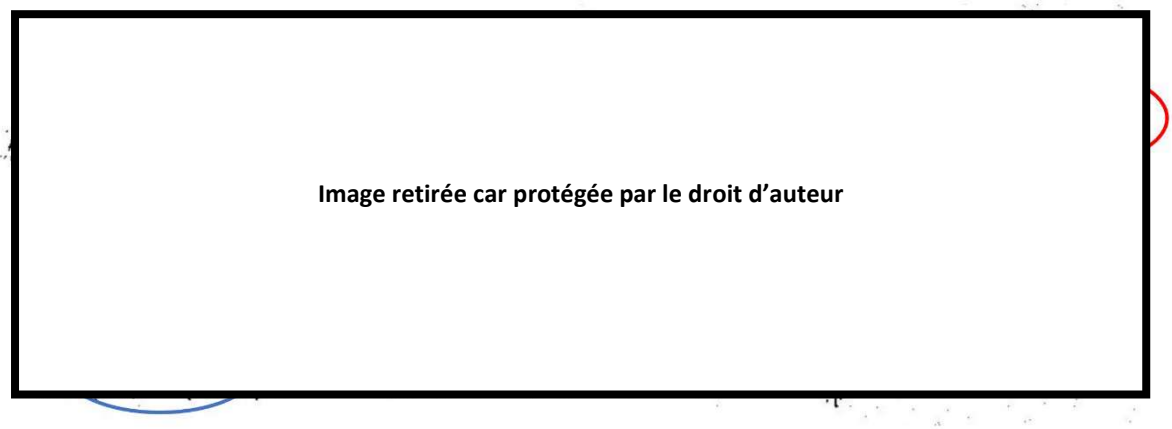
a) G.G. Kapsperger, '[Corrente] 3a', mes. 8-13 (transcription : luth en la)
(*Lauto 1,* p. 25)



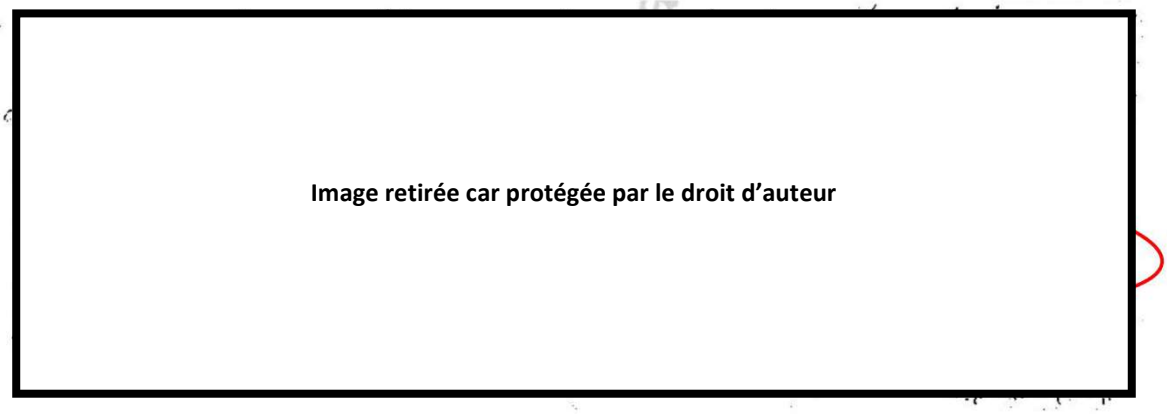
b) 'Corr[ente]', mes. 8-13
(*Paris 30,* fol. 26v [LSA Digital Facsimiles: p. 52])

ANNEXE 19

Rome 4145 : extraits

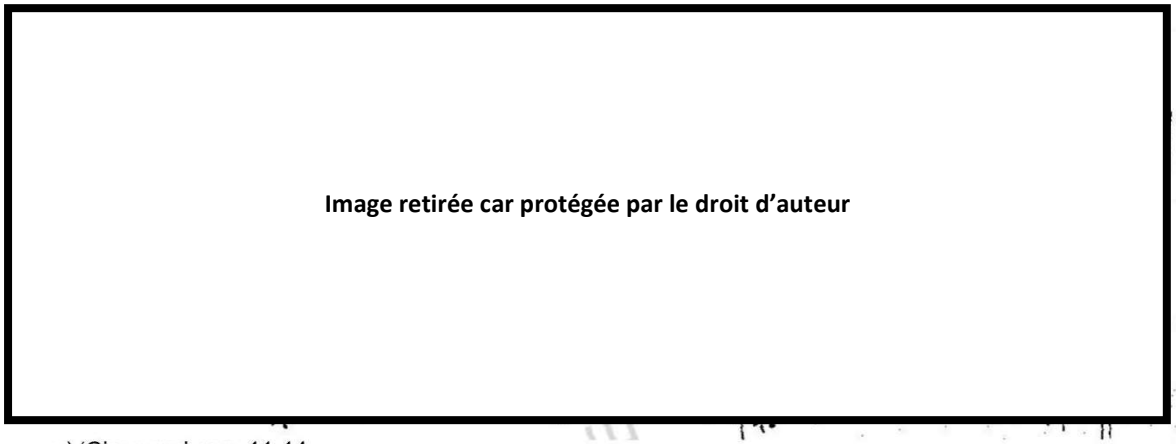


a) 'Passagaglio [en *ré* mineur]', var. 1-4
(*Rome 4145,* f. 15v)

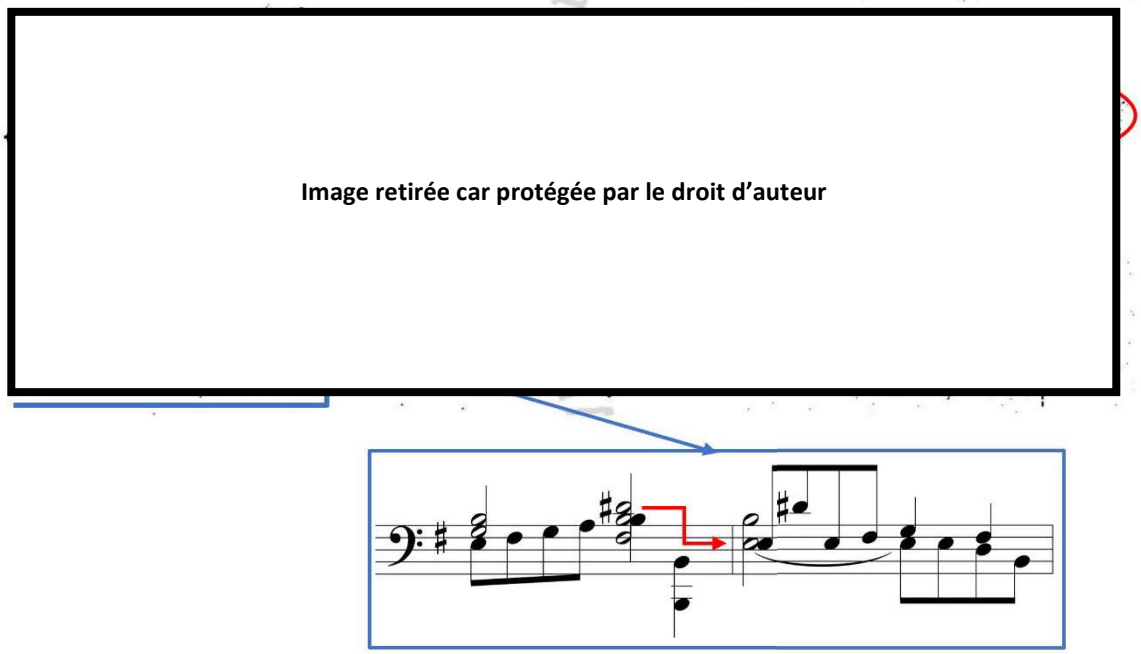


b) 'Passagaglio [en *sol* mineur]', var. 1-4
(*Rome 4145,* f. 18v)

= campanela
= mélodie renversée



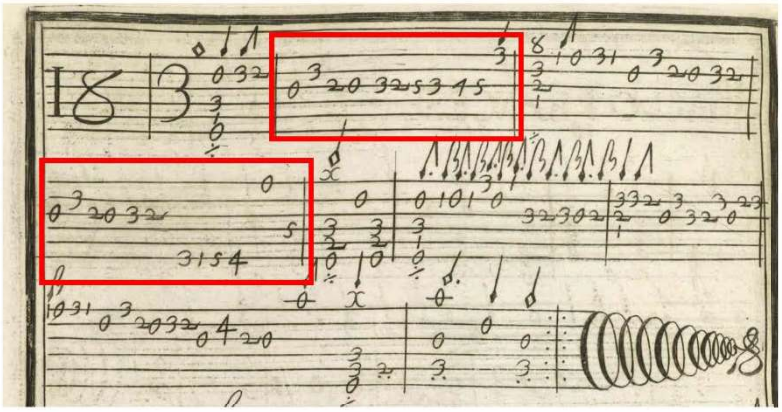
c) 'Ciaccona', var. 11-14
(*Rome 4145,* f. 23v)



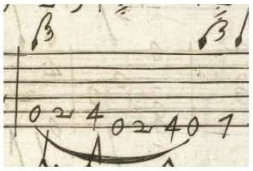
d) 'Balleto', mes. 1-9
(*Rome 4145,* f. 24v)

= campanela
= mélodie renversée

ANNEXE 20



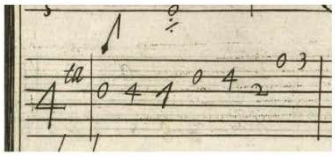
a) G.G. Kapsperger, '[Partita] 18 [Folia]' (*Chitarrone 1,* p. 36)



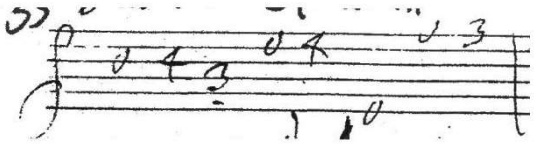
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes. 2 (*Chitarrone 1,* p. 13)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

c) G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 131 (*Chitarrone 4,* p. 9)



d) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 1 (*Chitarrone 1,* p. 9)

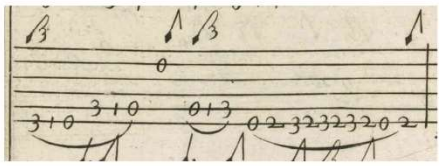


e) 'Preludio', mes. 1 (*Warminster,* f. 74r

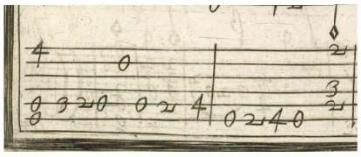
ANNEXE 21

Proto-campanela

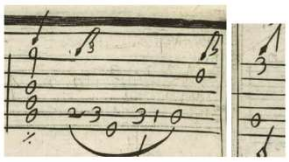




a) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 21 (*Chitarrone 1,* p. 16)

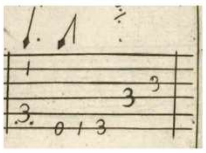


b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes. 22-23 (*Chitarrone 1,* p. 13)

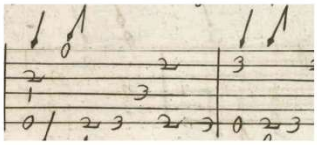


c) G.G. Kapsperger, '[Partita] 7a [Aria di Fiorenza]', mes. 2-3 (*Chitarrone 1,* p. 26)

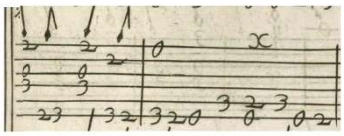




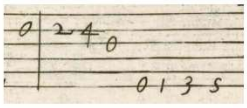
d) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 31 (*Chitarrone 1,* p. 6)



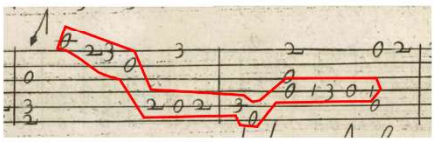
e) G.G. Kapsperger, '[Partita] 3a [Aria di Fiorenza]', mes. 6-7 (*Chitarrone 1,* p. 22)



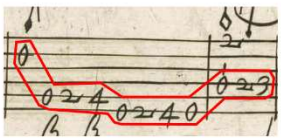
f) G.G. Kapsperger, 'Ballo Todescho 1o', mes. 20-21 (*Chitarrone 1,* p. 39)



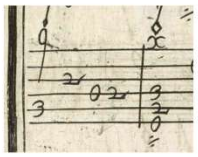
g) G.G. Kapsperger, '[Partita] 7a [Folia]', mes. 4-5 (*Chitarrone 1,* p. 31)



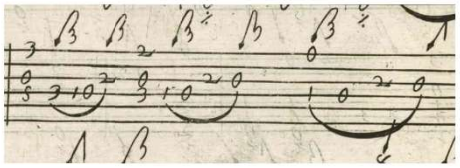
h) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 22-23 (*Chitarrone 1,* p. 8)



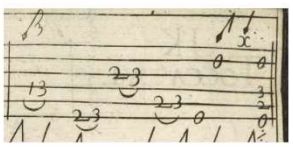
i) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes. 53-54 (*Chitarrone 1,* p. 14)



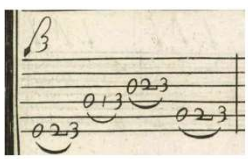
j) G.G. Kapsperger, 'Ruggiero', mes. 11-12 (*Chitarrone 1,* p. 15)



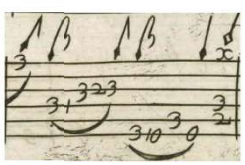
k) G.G. Kapsperger, '[Partita] 7a [Aria di Fiorenza]', mes. 15 (*Chitarrone 1,* p. 26)



k) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 20 (*Chitarrone 1,* p. 6)



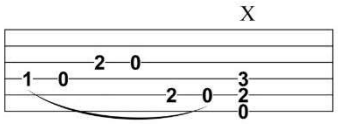
l) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 46 (*Chitarrone 1,* p. 7)



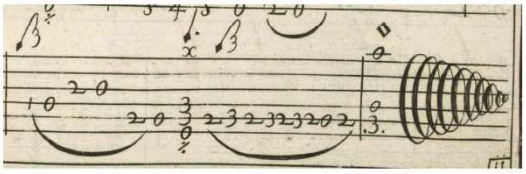
m) G.G. Kapsperger, '[Partita] 17a [Folia]', avant dernière mesure (*Chitarrone 1,* p. 35)

ANNEXE 22

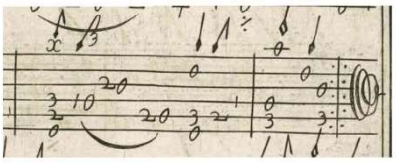
Campanela
(*Libro primo d'intavolatura di Chitarone,* 1604)



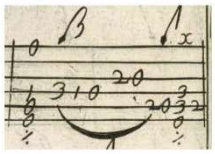
a) Modèle



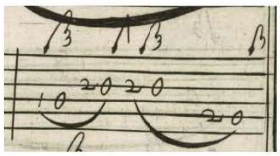
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', cadence finale (*Chitarrone 1,* p. 11)



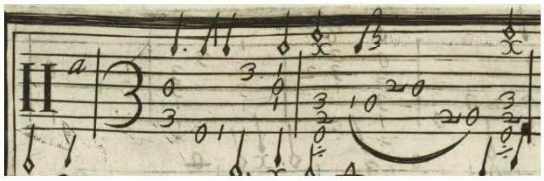
c) G.G. Kapsperger, '[Partita] 4ta [Ruggiero]', cadence finale (*Chitarrone 1,* p. 17)



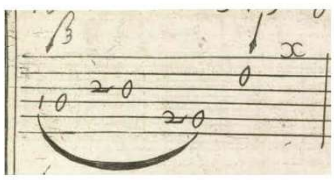
d) G.G. Kapsperger, '[Partita] 7a [Aria di Fiorenza]', mes. 13 (*Chitarrone 1,* p. 26)



e) G.G. Kapsperger, '[Partita] 2a [Pass'e Mezzo]', mes. 15 (*Chitarrone 1,* p. 47)



f) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 11a', mes. 1-2 (*Chitarrone 1,* p. 58)



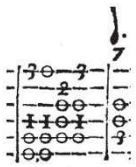
g) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 12a', mes. 13 (*Chitarrone 1,* p. 59)

ANNEXE 23

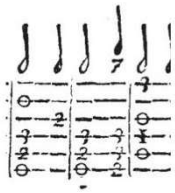
Positions standard

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

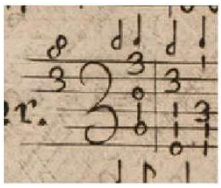
a) 'Canz[on] franzese HK', (*Modena B,* f. 2r, ligne 4)



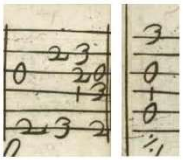
b) A. Piccinini, 'Toccata XII', mes. 30-31 (*Libro primo*, p. 118)



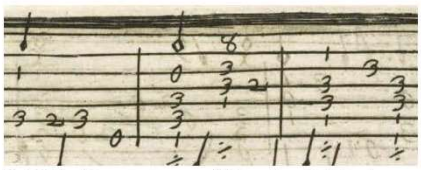
c) A. Piccinini, 'Corrente detto Nafazzo […], mes. 3-5 (*Libro primo*, p. 112)



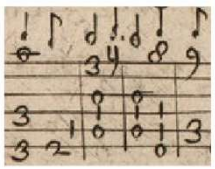
d) B. Castaldi, 'Regina corrente', mes. 1-2 (*Capricci,* p. 64)



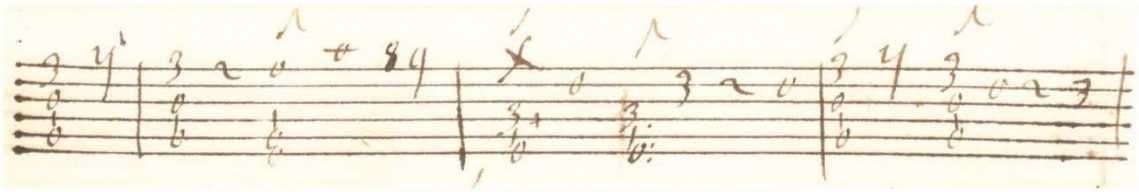
e) G.G. Kapsperger, 'Partita 1a [Pass'e mezzo]', mes. 5-6 (*Chitarrone 1,* p. 46)



f) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 9a', mes. 16-18 (*Chitarrone 1,* p. 57)



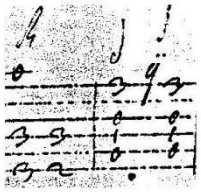
g) B. Castaldi, 'Regina corrente', mes. 51-53 (*Capricci,* p. 64)



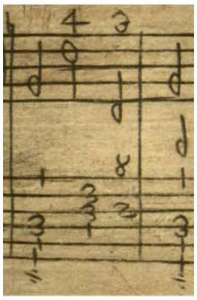
h) [Sans titre], (*Krakow 40591,* f. 3v, 2e ligne)



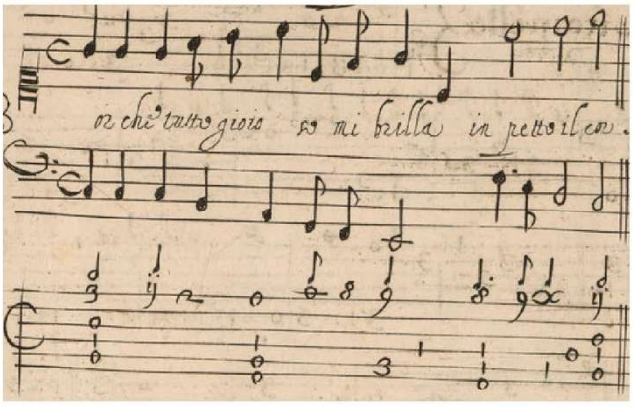
i) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 16-17 (*Chitarrone 1,* p. 9)



j) 'Partita', mes. 20-21 (*Paris 30*, fol. 15v, première ligne [LSA Digital Facsimiles: p. 30])



k) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2da', mes. 47-48 (*Chitarrone 3,* p. 8)



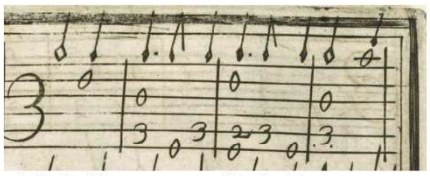
l) B. Castaldi, 'Volta Francese : Hor che tutto gioioso', première partie (*Capricci,* p. 45)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

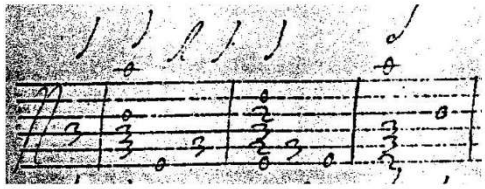
m) G.G. Kapsperger, 'Canzone Pma', mes. 3-6 (*Chitarrone 4,* p. 23)

ANNEXE 24

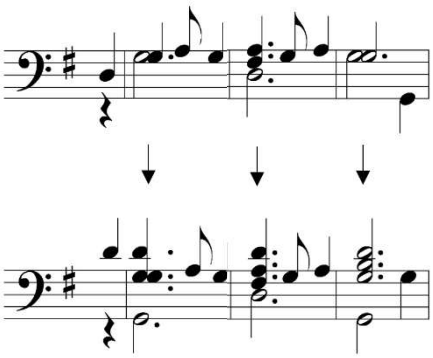
Remplissage vers les aigus : adaptations

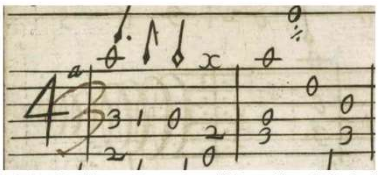


a) G.G. Kapsperger, 'Ballo Francese 1o', mes. 1-3 (*Chitarrone 1,* p. 37)

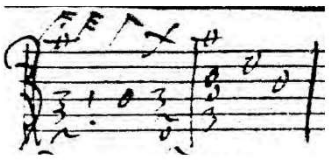


b) [Sans titre (Ballo Francese)], mes. 1-3 (*Paris 30*, fol. 16v [LSA Digital Facsimiles: p. 32)

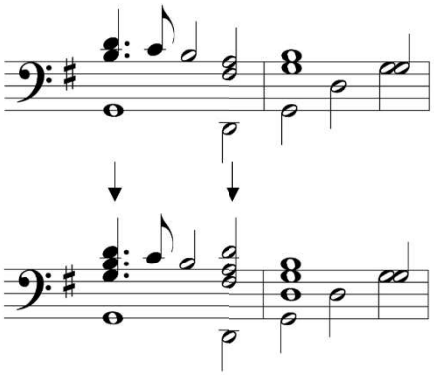


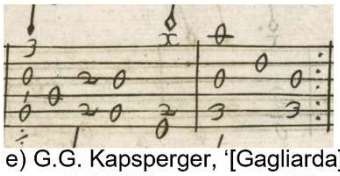


c) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 4a', mes. 1-2 (*Chitarrone 1,* p. 52)

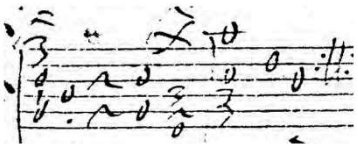


d) 'Gagliarda', mes. 1-2 (*Berkeley 757*, f. 40v)

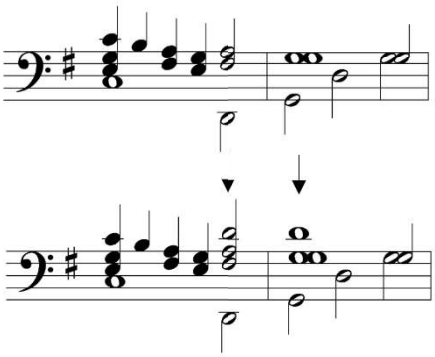




e) G.G. Kapsperger, '[Gagliarda] 4a', mes. 7-8 (*Chitarrone 1,* p. 52)

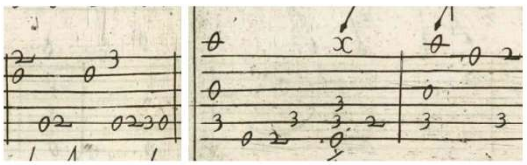


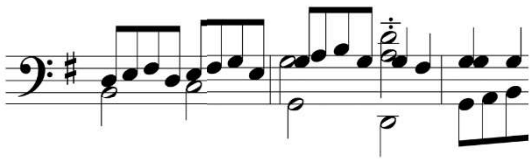
f) 'Gagliarda', mes. 7-8 (*Berkeley 757*, f. 40v)



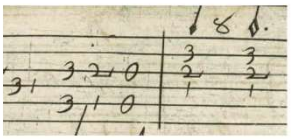
ANNEXE 25

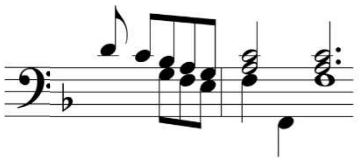
Remplissage vers les aigus
(Kapsperger, Castaldi et Piccinini)



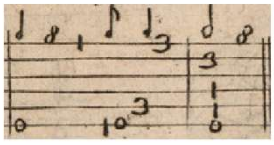


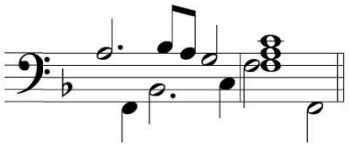
a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4a', mes. 41-43
(*Chitarrone 1,* p. 10)



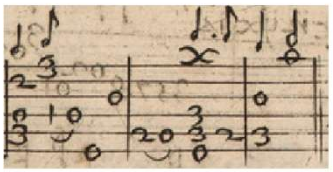


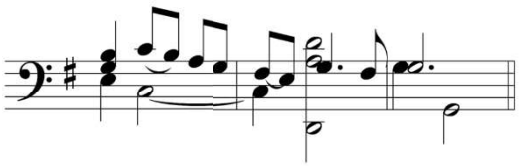
b) G.G. Kapsperger, '[Partita] 9 [Folia]', mes. 2-3
(*Chitarrone 1,* p. 32)



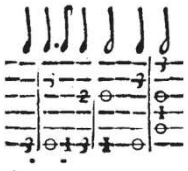


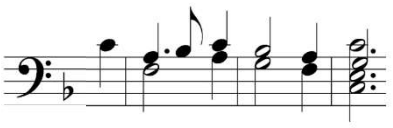
c) B. Castaldi, 'Ritornello 2do', mes. 15-16
(*Capricci,* p. 46)



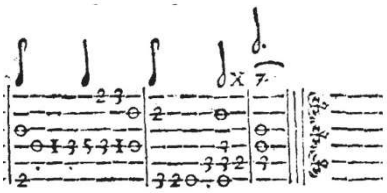


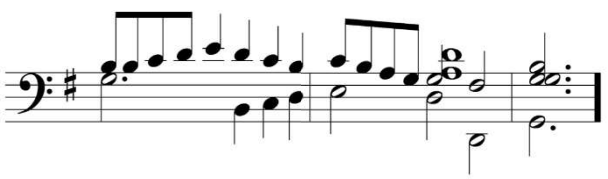
d) B. Castaldi, 'Ritornello Primo', mes. 13-15
(*Capricci,* p. 40)





e) A. Piccinini, 'Corrente III', mes. 1-3
(*Libro primo*, p. 96)

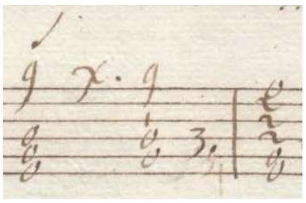




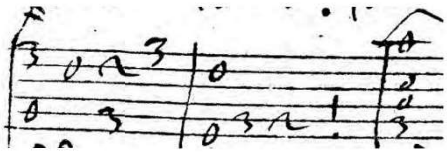
f) A. Piccinini, 'Gagliarda III', cadence finale
(*Libro primo*, p. 99)

ANNEXE 26

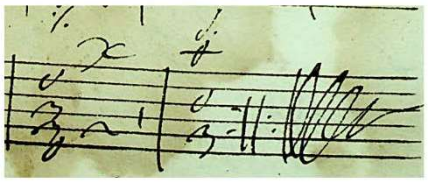
Septièmes non préparées ou non résolues



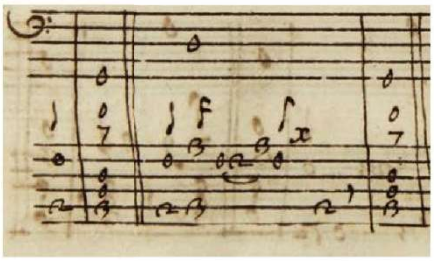
a) [Sans titre], mes. 10-11
(*Krakow 40591,* f. 2v, ligne 3)



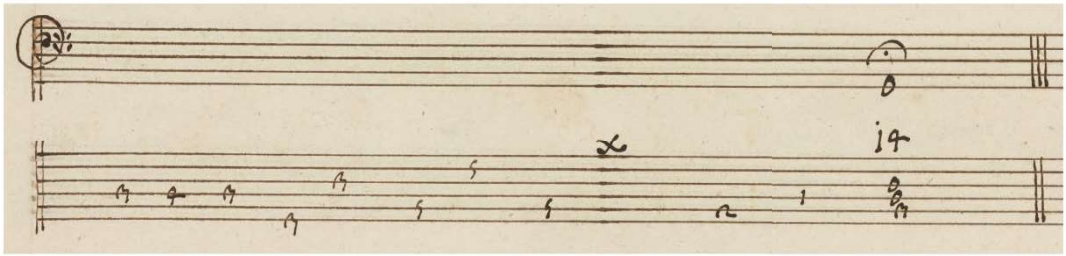
b) [Sans titre (Ruggiero)], mes. 29-31
(*Berkeley 757*, f. 32r)



c) 'Battaglia AP', cadence finale
(*Modena B,* f. 19v)



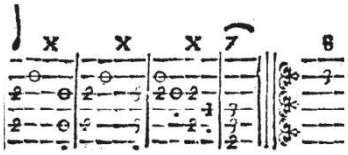
d) Cadenze finali (*Modena G 239*, p. 105 [ed. Bagnati = No 19, p. 5])



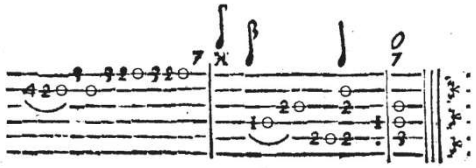
e) *New York 93-2,* f. 25v, 2e système

ANNEXE 27

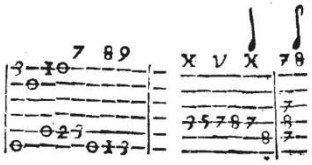
Dissonances non préparées ou non résolues (Piccinini et Castaldi)



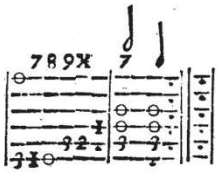
a) A. Piccinini, 'Toccata Prima', cadence finale (*Libro primo*, p. 86)



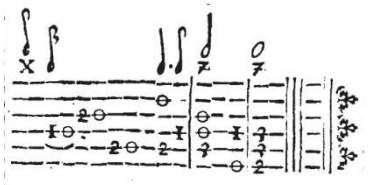
b) A. Piccinini, 'Partita VI [Romanesca con partite variate', cadence finale (*Libro primo*, p. 95)



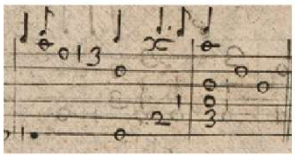
c) A. Piccinini, 'Partita III [Romanesca con partite variate', mes. 20-22 (*Libro primo*, p. 93)



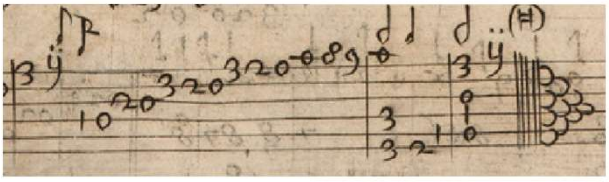
d) A. Piccinini, 'Corrente VII', cadence finale (*Libro primo*, p. 109)



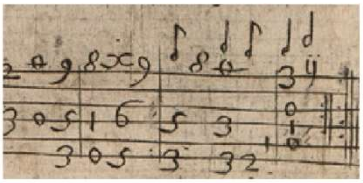
e) A. Piccinini, 'Toccata X', cadence finale (*Libro primo*, p. 113)



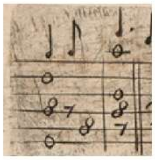
f) B. Castaldi, 'Folia', mes. 30-31 (*Capricci,* p. 58)



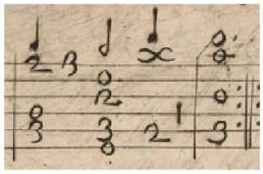
g) B. Castaldi, 'Battocchiata', cadence finale (*Capricci,* p. 39)



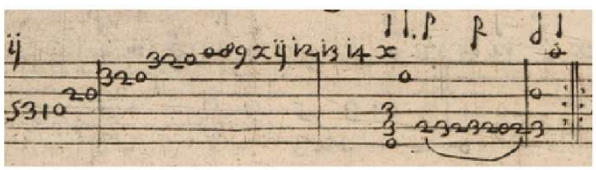
h) B. Castaldi, 'Novizza corrente', cadence finale (*Capricci,* p. 47)



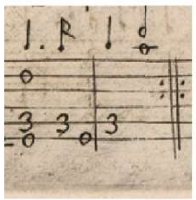
i) B. Castaldi, 'Folia', mes. 62-63 (*Capricci,* p. 59)



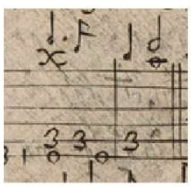
j) B. Castaldi, 'Saltarello allegro', mes. 7-8 (*Capricci,* p. 44)



k) B. Castaldi, 'Tempestamento detto chiachierino', mes. 13-15 (*Capricci,* p. 55)



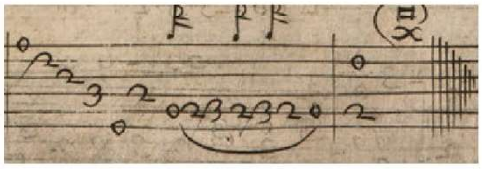
l) B. Castaldi, 'Arpesca gagliarda', cadence finale (*Capricci,* p. 54)



m) B. Castaldi, 'Folia', mes. 54-55 (*Capricci,* p. 58)

ANNEXE 28

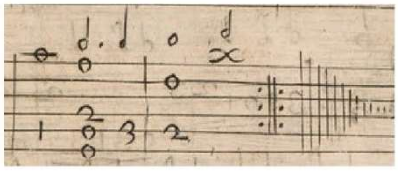
Sensible non résolue



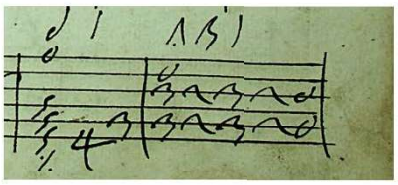
a) B. Castaldi, 'Arpeggiata a mio modo', cadence finale (*Capricci,* p. 31)



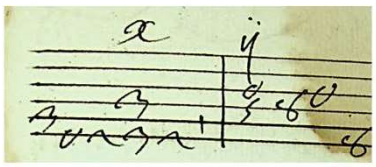
b) B. Castaldi, 'Capriccietto galante', cadence finale (*Capricci,* p. 43)



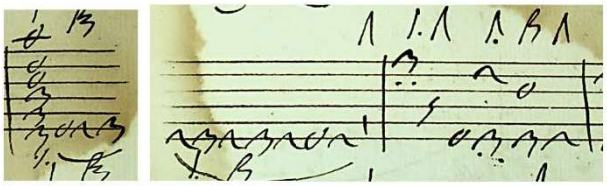
c) B. Castaldi, 'Saltarello allegro', cadence finale (*Capricci,* p. 44)



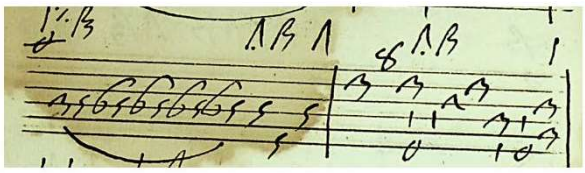
d) 'Toccata 2 HK', mes. 59-60 (*Modena B,* f. 7r)



e) 'Toccata I HK', mes. 21-22 (*Modena B,* f. 4r)



f) 'Toccata 2 HK', mes. 17-18 (*Modena B,* f. 6r)



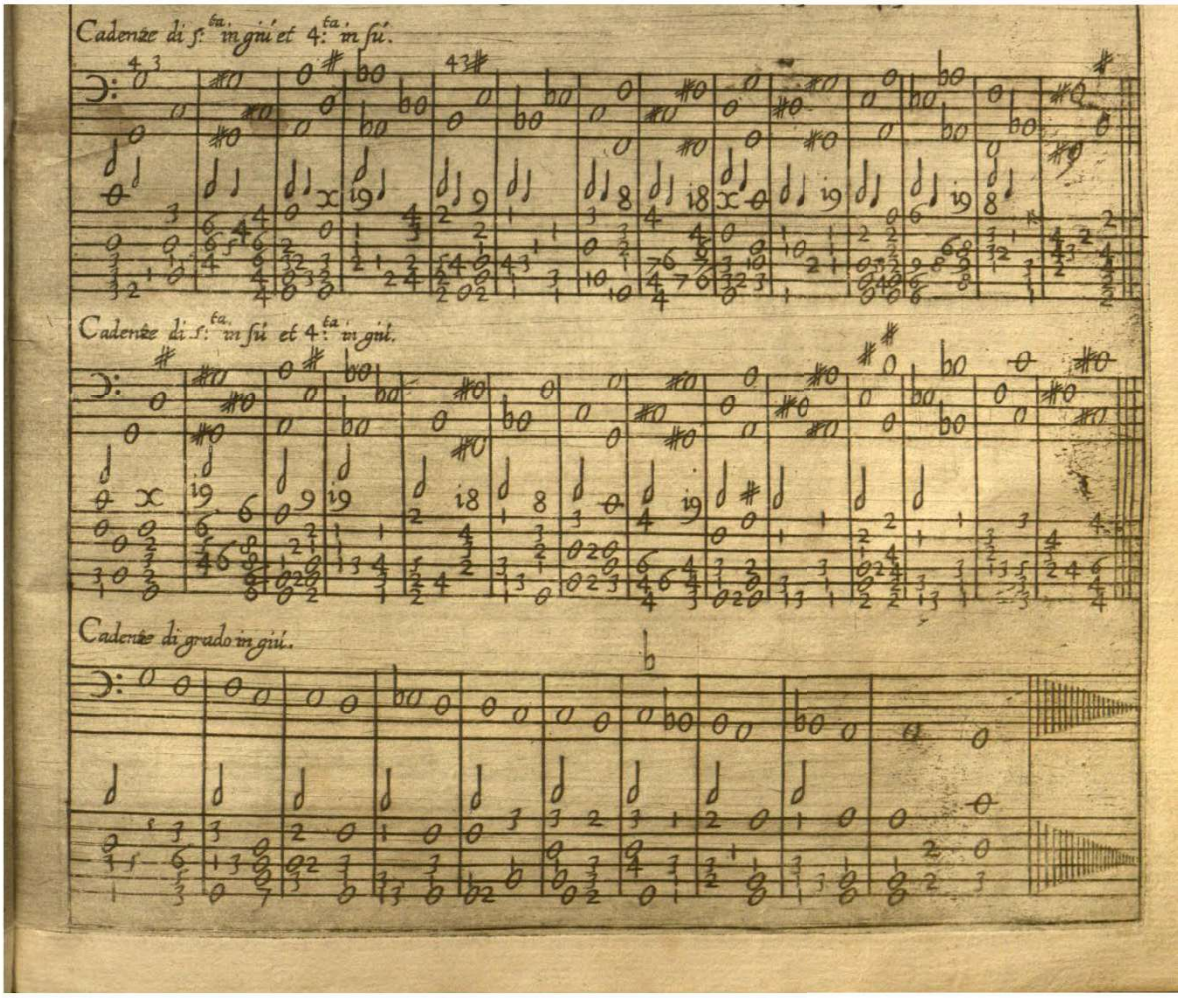
g) 'Toccata 2 HK', mes. 3-4 (*Modena B,* f. 5v)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

h) 'Passagaglio', cadence finale (*Rome 4145,* f. 36v, ligne 2)

ANNEXE 29

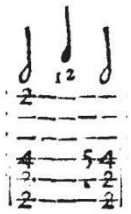
Cadenze



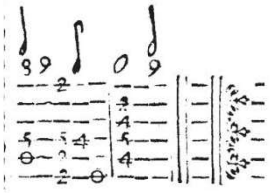
G.G. Kapsperger, *Cadenze* (*Chitarrone 3*, p. 43)

ANNEXE 30

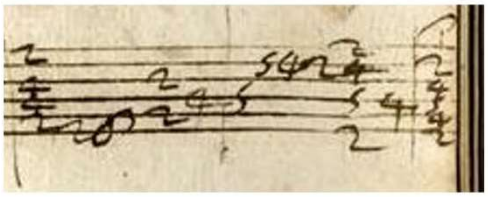
Luth : Cadence parfaite *la-ré*
(équivalente à la cadence *si- mi* au théorbe)



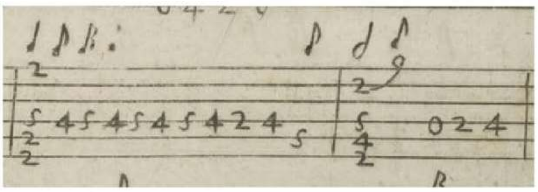
a) A. Piccinini, 'Gagliarda VI' [pour luth], mes. 36, (*Libro primo*, p. 61)



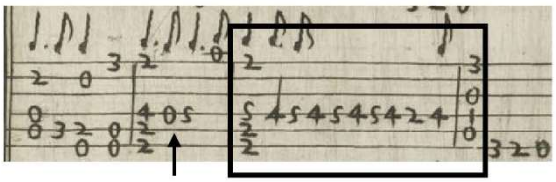
b) A. Piccinini, 'Gagliarda V' [pour luth], cadence finale (*Libro primo*, p. 60)



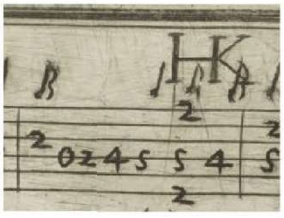
c) [Sans titre], deux dernières mesures de la page (*Albani 2-22 (P-VII.4),* p. 37)



d) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 31-32 (*Lauto 1,* p. 9)

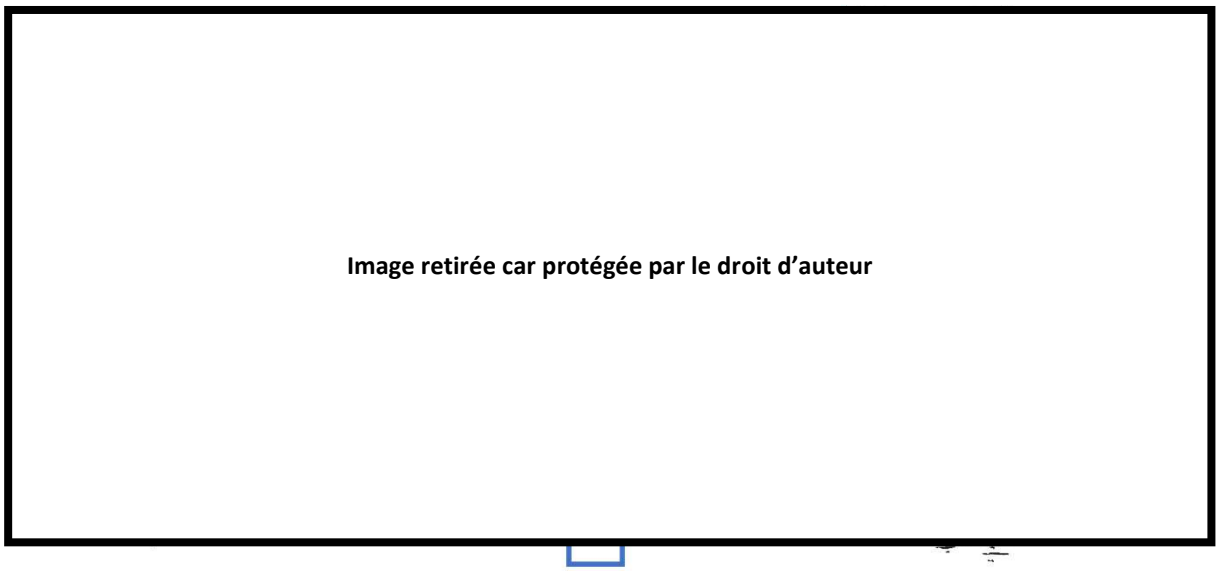


e) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2a', mes. 21-24 (*Lauto 1,* p. 7)



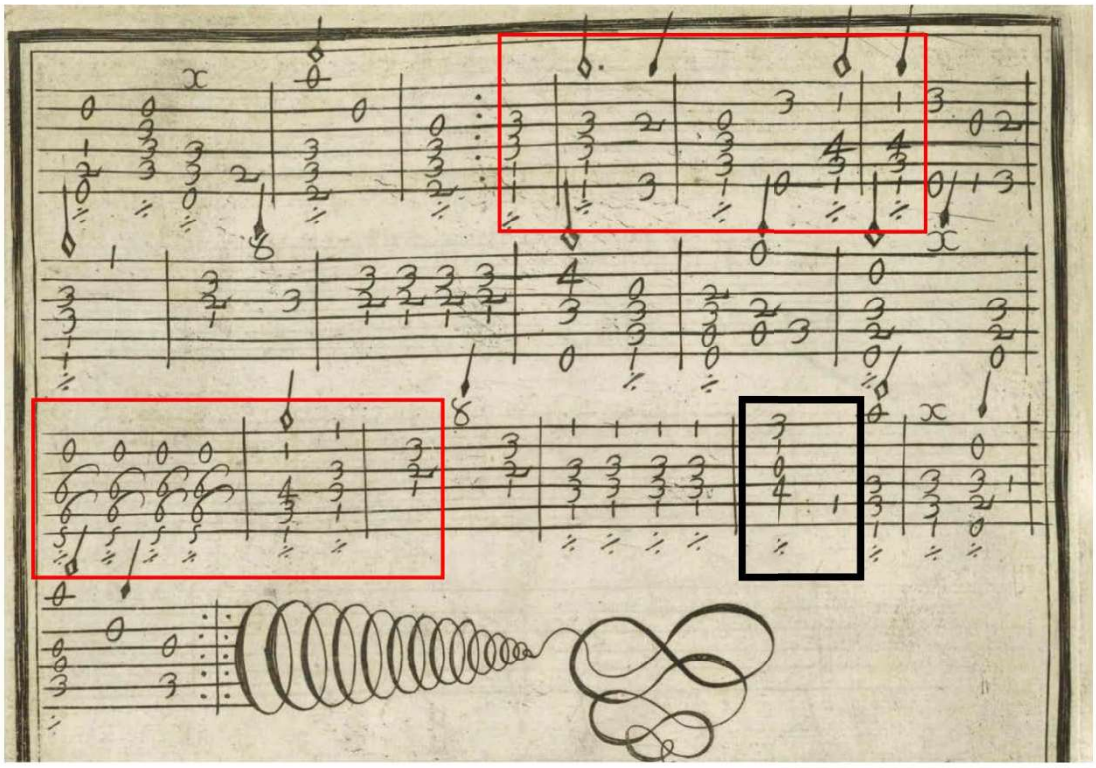
f) G.G. Kapsperger, '[Corrente] 7a', mes. 37-38 (*Lauto 1,* p. 29)

ANNEXE 31



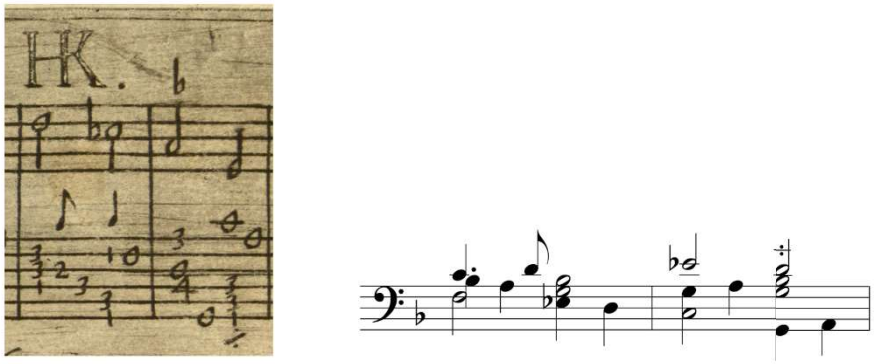
G.G. Kapsperger, '(Gagliarda] 7ma'
(*Chitarrone 4,* p. 45)

ANNEXE 32



G.G. Kapsperger, 'Tenore del Kapsperger', mes. 14-32
(*Chitarrone 1,* p. 60)

ANNEXE 33



a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 4-5
(*Chitarrone 3,* p. 12)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

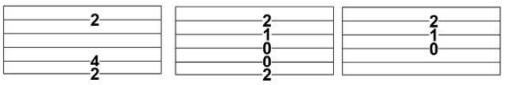
b) G.G. Kapsperger, '(Gagliarda] 8va', mes. 4-5
(*Chitarrone 4,* p. 46)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

h) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 12ma', mes. 36-39
(*Chitarrone 4,* p. 23)

ANNEXE 34

Libro primo di arie passeggiate : Positions de *mi* majeur et de *mi* bémol majeur



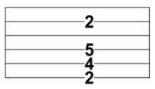
Page	Emplacement	Total de la ligne	Total de la page
4	Ligne 4, mes. 2	1	1
6	Ligne 1, dernier accord	1	2
	Dernière ligne, mes1	1	
7	Ligne 1, mes. 3	1	6
	Ligne 4	5	
9	Ligne 1, mes. 7	1	1
11	Ligne 1, mes. 1, 5	2	
	Ligne 2, mes. 1, 2	2	6
	Ligne 5, mes. 1, 2	2	
12	Ligne 1, mes. 3	1	5
	Ligne 3, mes. 2, 4	2	
	Ligne 4, mes. 2	1	
	Ligne 5, mes. 1	1	
13	Ligne 1, mes. 2	2	8
	Ligne 2, mes. 1,3	2	
	Ligne 3	1	
	Ligne 4, mes. 1, 3	2	
	Ligne 5, mes. 1	1	
14	Ligne 1	3	7
	Ligne 3, mes. 2	2	
	Ligne 4, mes. 3	2	
15	Ligne1, mes. 1	1	1
16	Ligne 1 dernier accord	1	4
	Ligne 2, mes. 3, 4	2	
	Ligne 4, mes. 1	1	
17	Ligne 1, mes. 2, 4	2	2
18	Ligne 2, mes. 1	1	6
	Ligne 3, mes. 1, 2	2	
	Ligne 4, mes. 2	1	
	Ligne 5, mes. 1, 2	2	
22	Ligne 3, mes. 1 (x2), 2, 4	4	7
	Ligne 4, mes. 3, 4	3	
25	Ligne 1, mes. 3	1	1
27	Ligne 2	1	1
28	Ligne 2, mes. 1, 3	2	4
	Ligne 4, mes. 2	2	
31	Ligne 2, mes. 3	1	6
	Ligne 3	2	
	Ligne 4, mes. 1	1	
	Ligne 5, mes. 1, 2	2	
		Total:	68

a) *Mi* majeur, sans octave aigüe



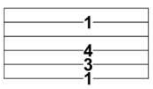
Page	Emplacement	Total de la ligne	Total de la page
4	Ligne 1	1	1
8	Ligne 4, dernière mes.	1	1
9	Ligne 1	1	4
	Ligne 3, mes. 1, 4	2	
	Ligne 5, mes. 3	1	
12	Ligne 1, mes. 5	1	1
14	Ligne 5, mes. 2	1	1
15	Ligne 3, mes. 1, 4	1	1
19	Ligne 1, mes. 1, 2	2	3
	Ligne 3, mes. 3	1	
20	Ligne 1, mes. 1, 2	1	1
21	Ligne 3, mes. 2	1	1
23	Ligne 3	1	1
24	Ligne 3	1	1
29	Ligne 1	1	2
	Ligne 3	1	
		Total:	18

b) *Mi*♭ majeur, sans octave aigüe



Page	Emplacement	Total de la ligne	Total de la page
-	-	-	-
		Total:	0

c) *Mi* majeur, avec octave aigüe



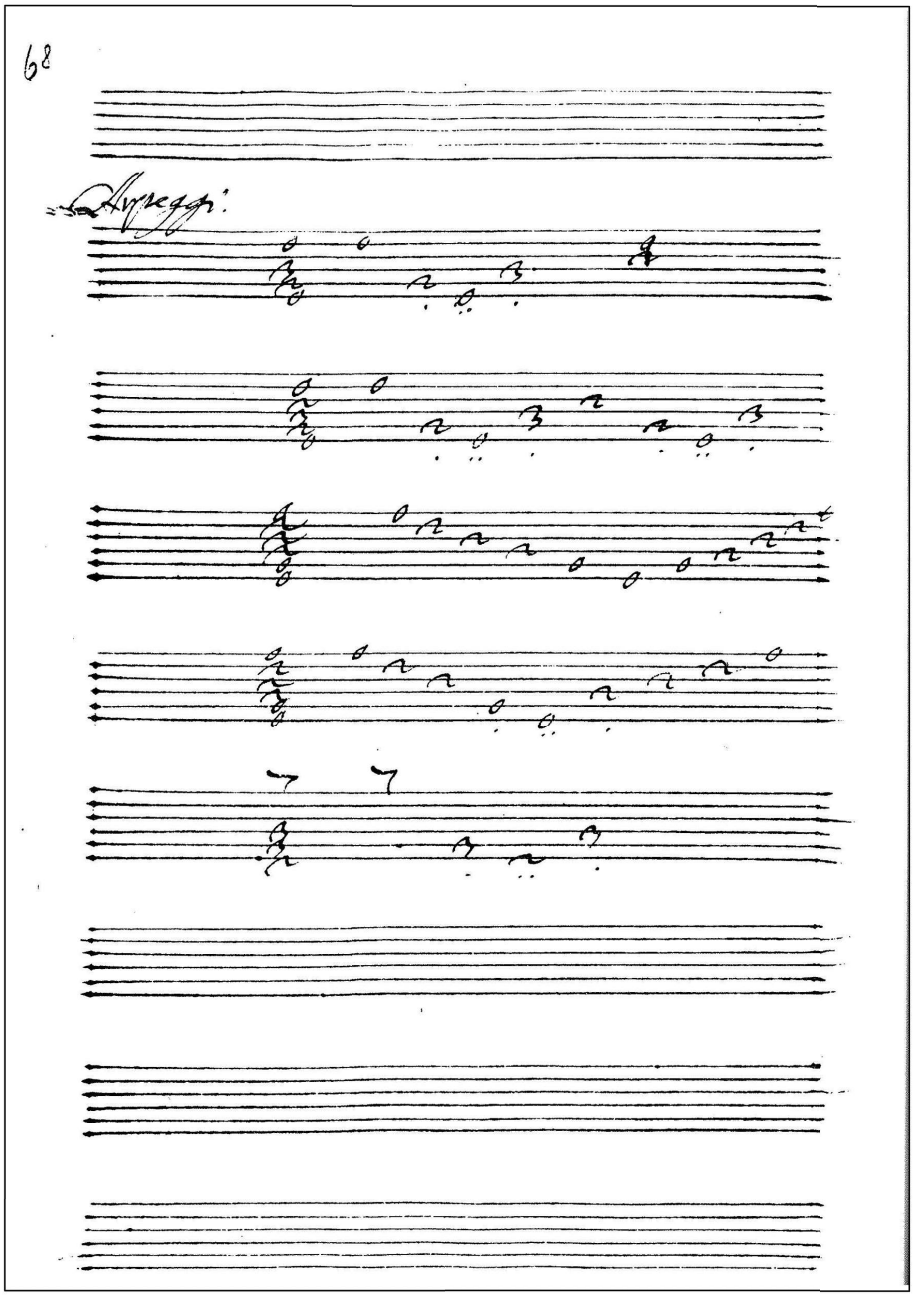
Page	Emplacement	Total de la ligne	Total de la page
8	Ligne 4, mes. 2	1	1
15	Ligne 4, mes. 1	1	1
		Total:	2

d) *Mi*♭ majeur, avec octave aigüe

- Sont comptabilisés tous les accords de *mi* majeur et *mi* bémol majeur, à partir de 3 notes.
- Sont incluses les variantes avec retard de la tierce (5/4).
- Ne sont pas incluses les inversions de 6te (*mi* 6 ou *mi*♭ 6).
- Les répétitions rythmiques d'une même position ont été comptabilisées une seule fois.

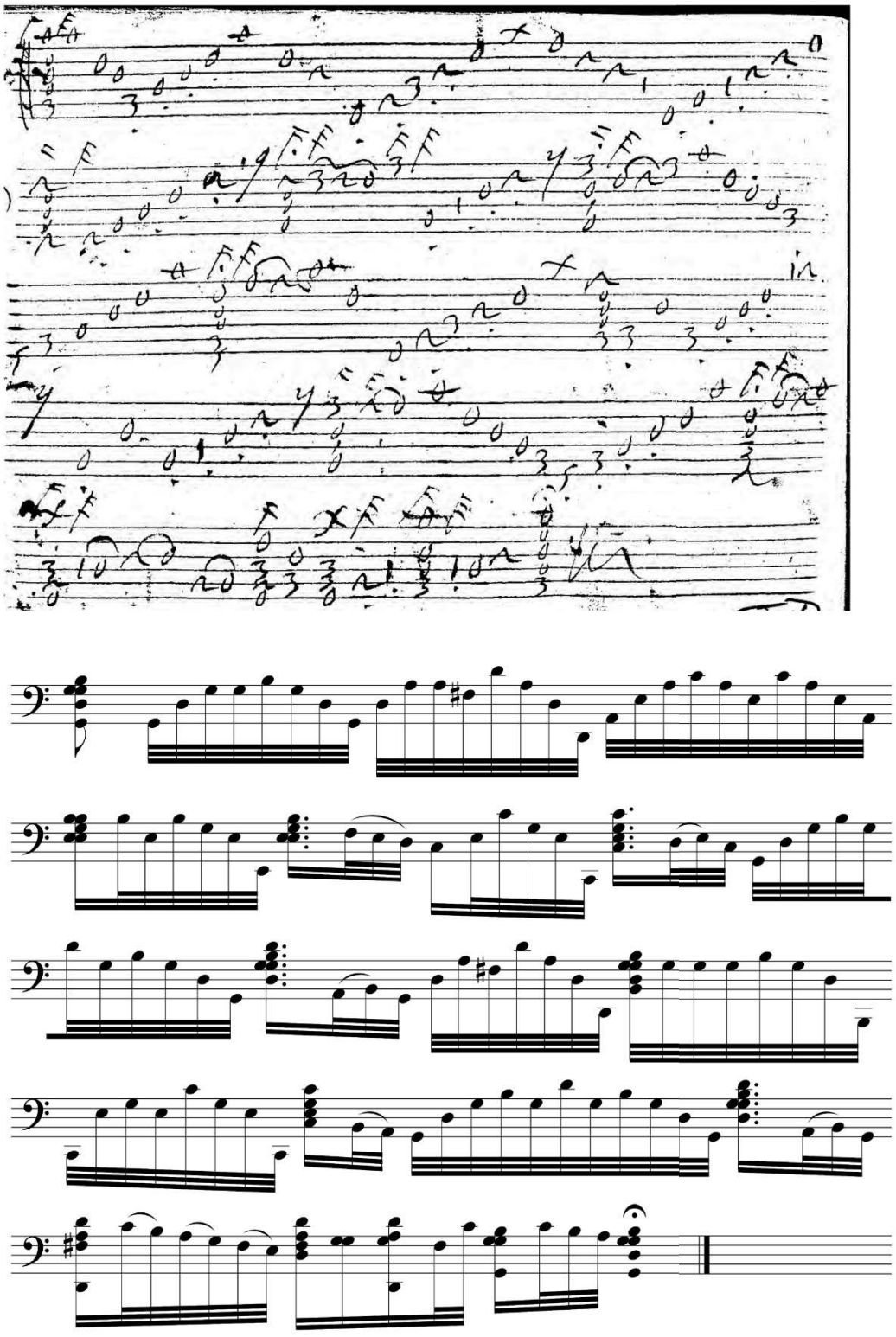
Arpèges

ANNEXE 35



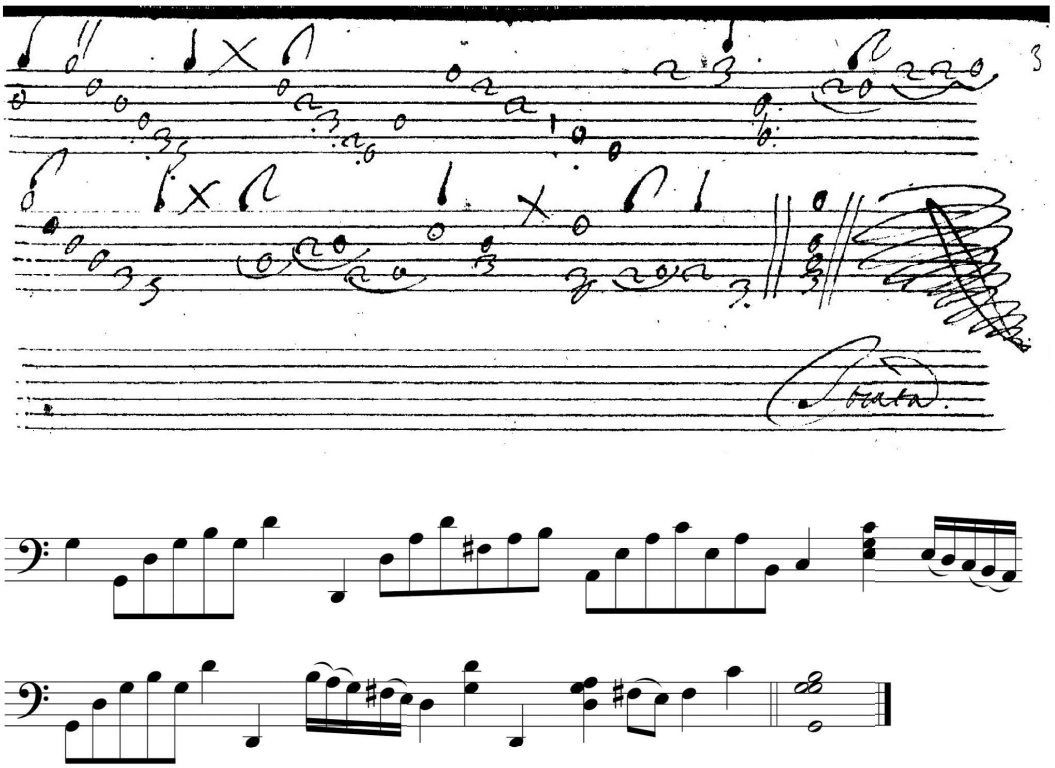
Arpeggi (*Perugia*, p. 68)

ANNEXE 36



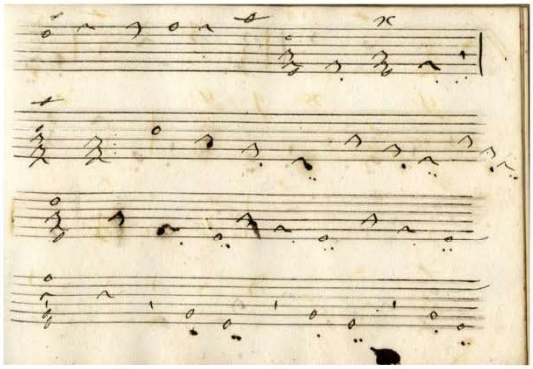
'Tocata'
(*Berkeley 757*, f. 33v)

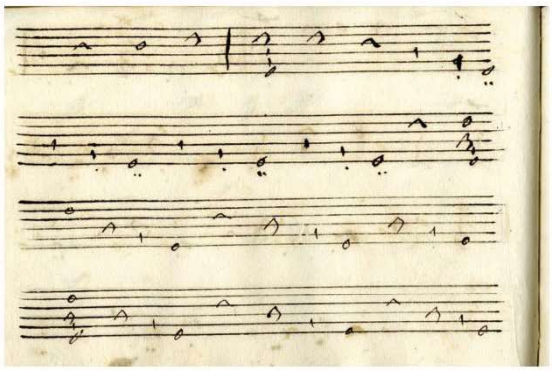
ANNEXE 37

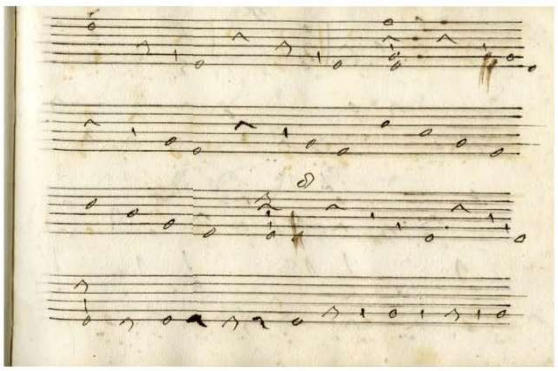


'Tocata'
(*Bologna,* f. 3r)

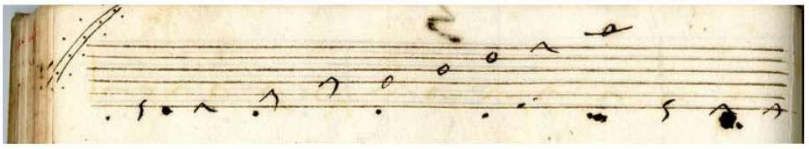
ANNEXE 38



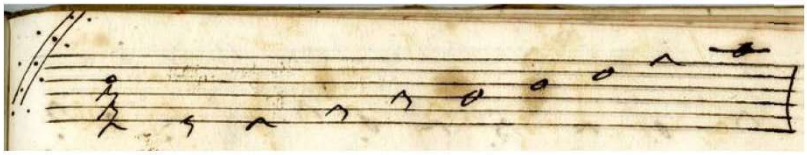




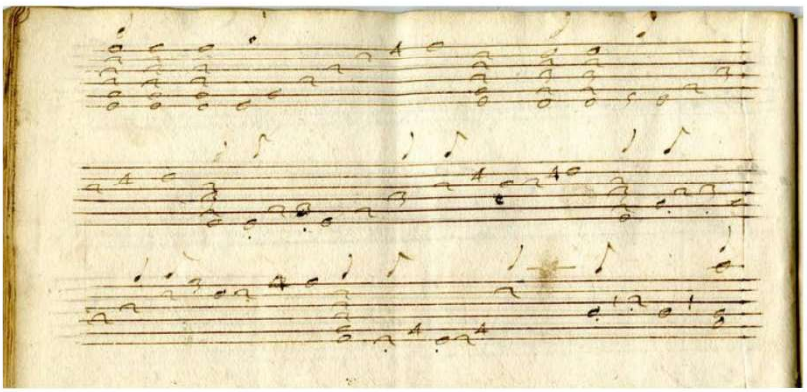
a) *Albani, 2-34 (P. XVII.21)*, p. 45-47



b) *Albani, 2-34 (P-XVII.21),* p. 102, 1e ligne

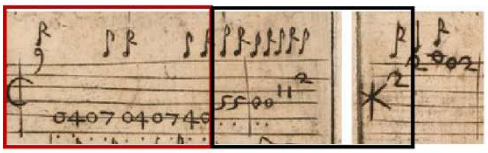


c) *Albani, 2-34 (P-XVII.21),* p. 129, 1e ligne

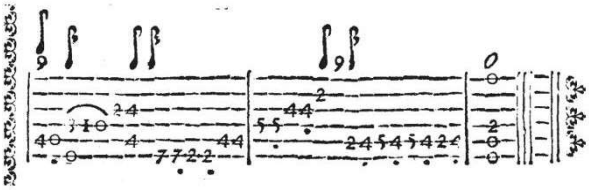


d) *Albani, 2-32 (P. XVII.211),* p 36, 3 premières lignes de la page

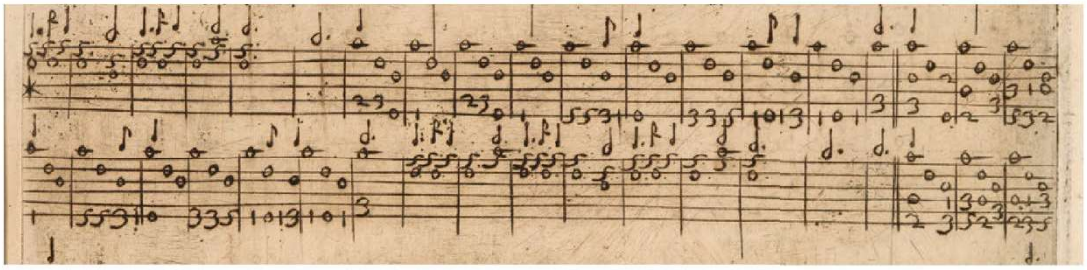
ANNEXE 39



a) B. Castaldi, 'Capriccio di battaglia a due stromenti', partie de *Tiorba*, mes. 15
(*Capricci*, p. 4)



b) A. Piccinini, 'Toccata XX [Ipour luth]', cadence finale
(*Libro primo*, p. 69)



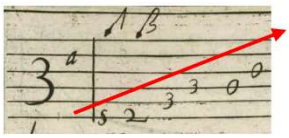
c) B. Castaldi, 'Capriccio di battaglia a due stromenti', 2e système de la page,
(*Capricci*, p. 8)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

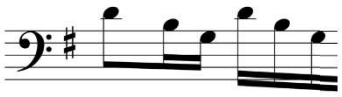
d) G.G. Kapsperger, 'Battaglia', 4e système de la page
(*Chitarrone 4,* p. 29)

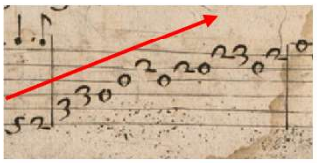
ANNEXE 40

Arpèges : « comme au luth »



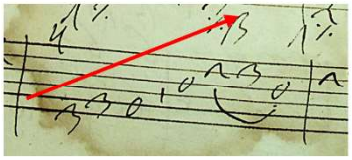
a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 1 (*Chitarrone 1*, p. 8)



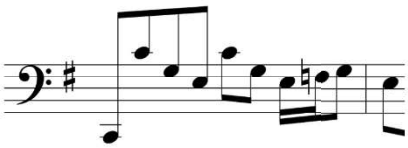


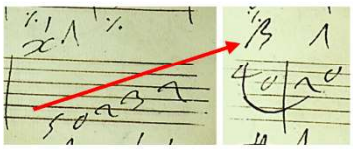
b) B. Castaldi, 'Furiosa corrente', mes. 20-22 (*Capricci*, p. 61)



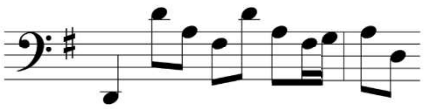


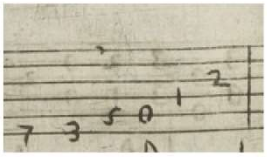
c) 'Ricerchata HK', mes. 10-11 (*Modena B*, f. 25v)

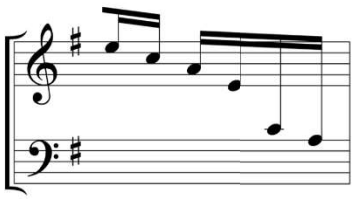




d) 'Ricerchata HK', mes. 18-19 (*Modena B*, f. 26r)

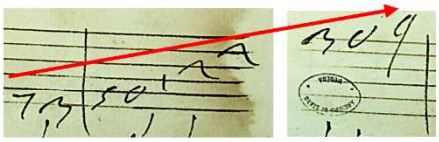


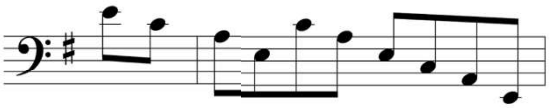




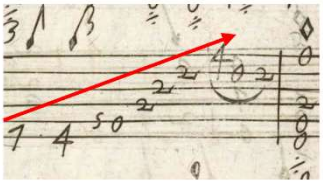
e) G.G. Kapsperger, '[Toccata]2a', mes. 2 (*Lauto 1,* p. 6)

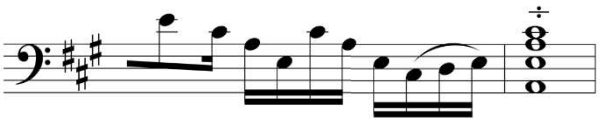
Transcription : luth en *la*



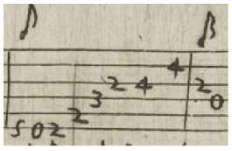


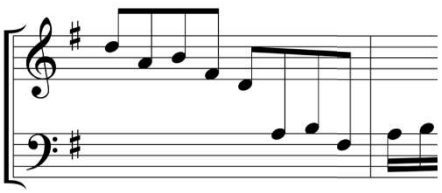
f) 'Ricerchata HK', mes.22-23 (*Modena B,* f. 26r)





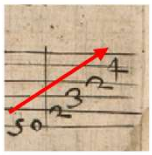
g) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes. 2 (*Chitarrone 1,* p. 13)

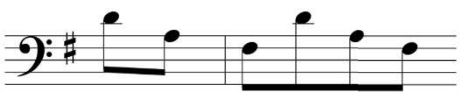




h) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2a', mes. 32 (*Lauto 1,* p. 7)

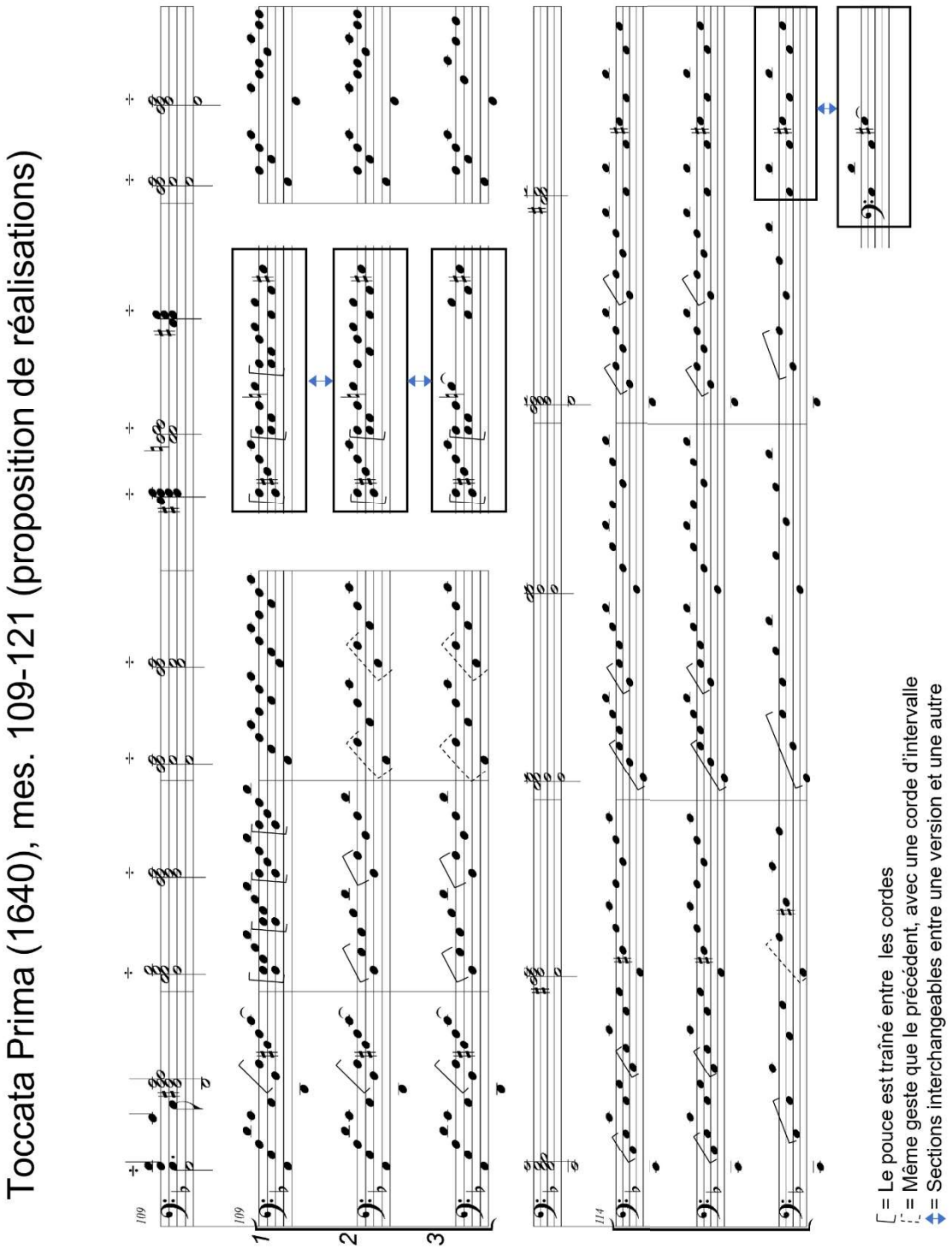
Transcription : luth en *la*

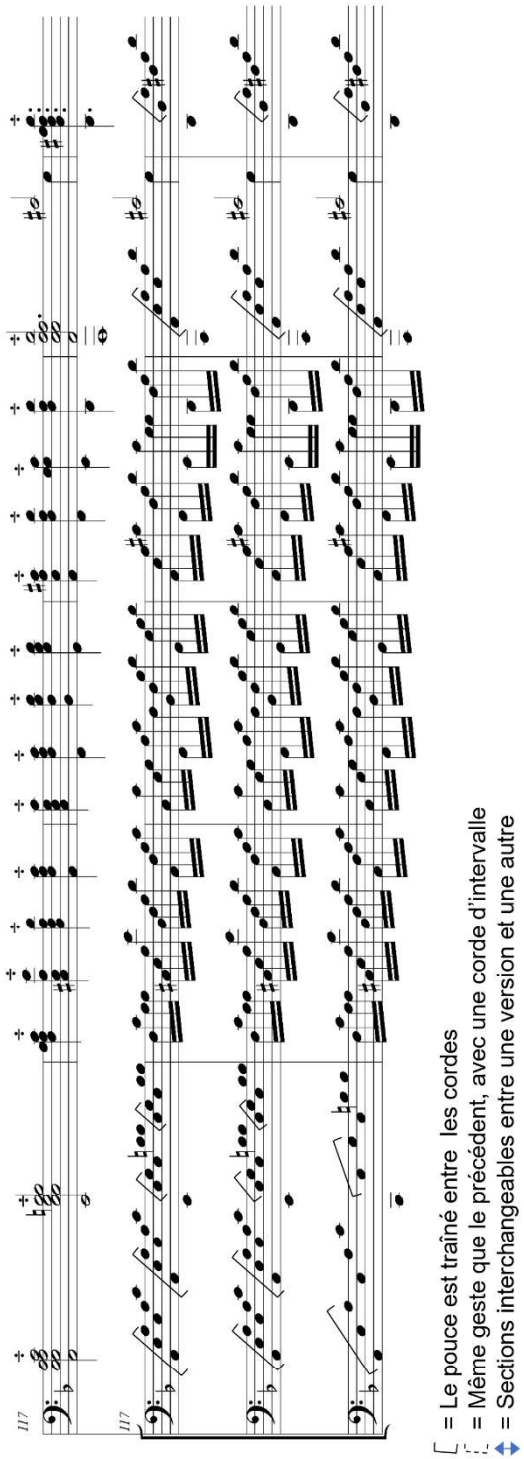




i) B. Castaldi, 'Furiosa corrente', mes.13-14 (*Capricci*, p. 61)

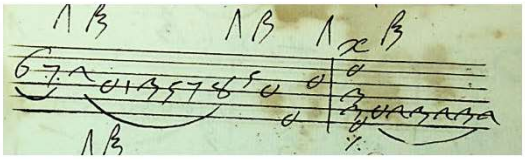
ANNEXE 41


Toccata Prima (1640), mes. 109-121 (proposition de réalisations)
Tablature
Réalisation 1
Réalisation 2
Réalisation 3
109
109
114
= Le pouce est traîné entre les cordes
= Même geste que le précédent, avec une corde d'intervalle
= Sections interchangeables entre une version et une autre

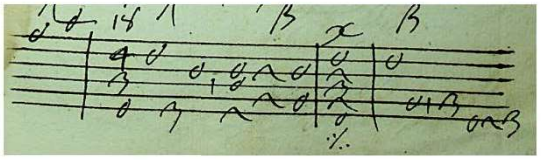

= Le pouce est traîné entre les cordes
= Même geste que le précédent, avec une corde d'intervalle
= Sections interchangeables entre une version et une autre

ANNEXE 42

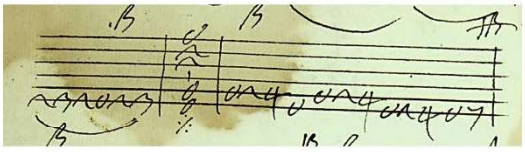
Signe d'arpège « :/: »



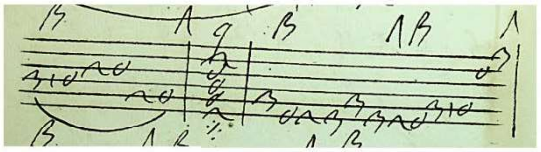
a) *Modena B,* f. 3r, 3e ligne de la page



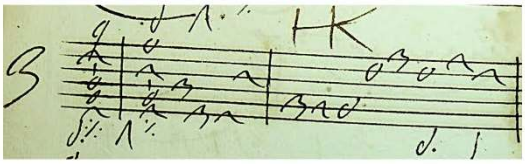
b) 'Toccata 1 HK'
(*Modena B,* f. 4r, 6e ligne de la page)



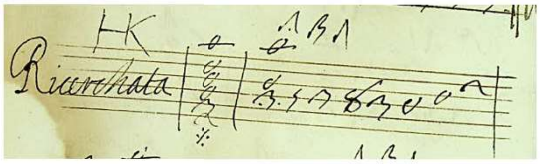
c) 'Toccata 1 HK'
(*Modena B,* f. 4v, 2e ligne de la page)



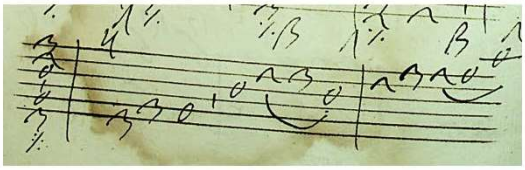
d) 'Toccata 1 HK'
(*Modena B,* f. 4v, 4e ligne de la page)



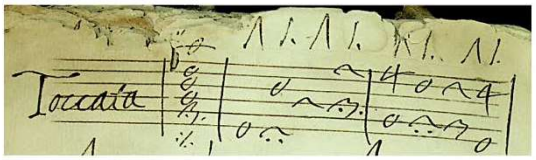
e) '[Toccata] 3 HK'
(*Modena B,* f. 7v, 4e ligne de la page)



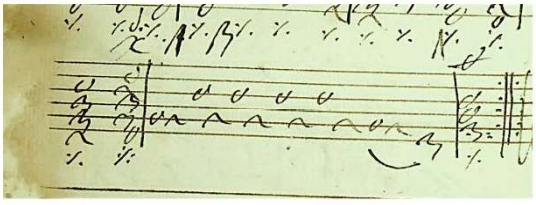
f) 'Ricerchata HK'
(*Modena B,* f. 25v, 3e ligne de la page)



g) 'Ricerchata HK'
(*Modena B,* f. 25v, 6e ligne de la page)



h) 'Toccata'
(*Modena B,* f. 27v, 1e ligne de la page)



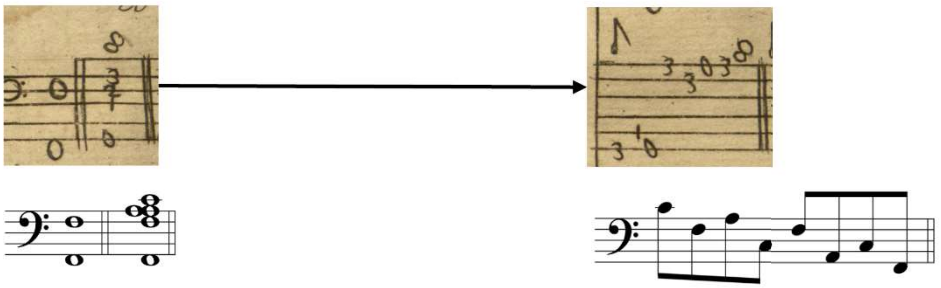
i) [Sans titre visible]
(*Modena B,* f. 30v, 4e ligne de la page)

Arpèges écrits chez G.G. Kapsperger

ANNEXE 43

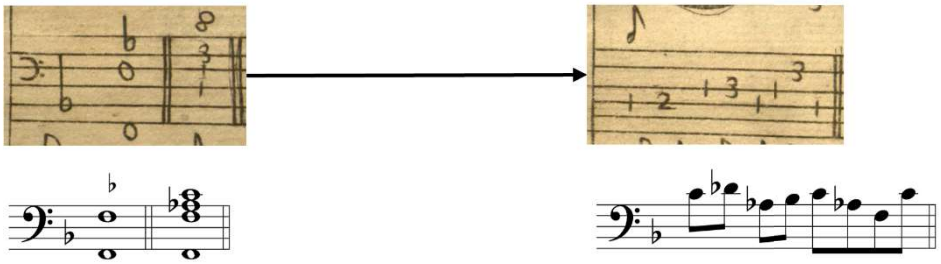
Passaggi diversi su le note per sonare sopra la parte : sélection d'arpèges

Modèle **Exemple de réalisation**



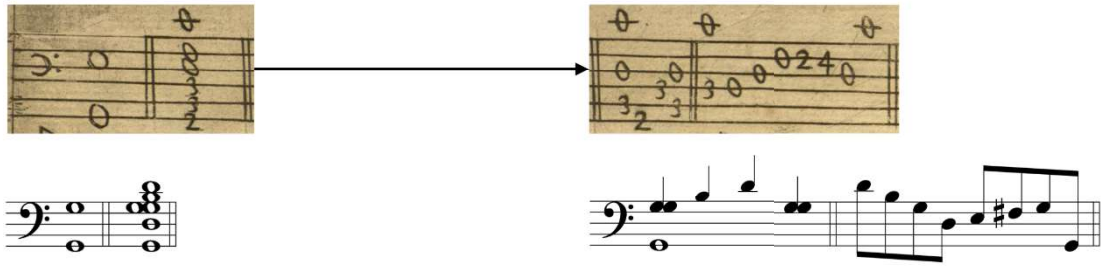
a) [*fa* majeur]
p. 35, première ligne, mes. 1-2

b) p. 35, ligne 2, mes. 1



c) [*fa* mineur]
p. 35, ligne 5, mes. 1-2

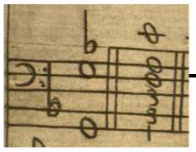
d) p. 35, ligne 7, mes. 1



e) [*sol* majeur]
p. 36, ligne 3, mes. 1-2

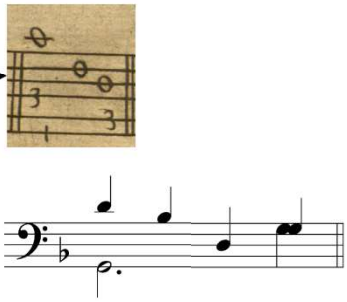
f) p. 36, ligne 3, mes. 3-4

Modèle

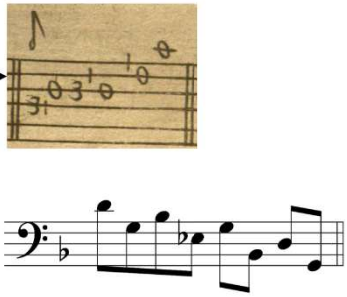


g) [*sol* mineur]
p. 36, ligne 7, mes. 1-2

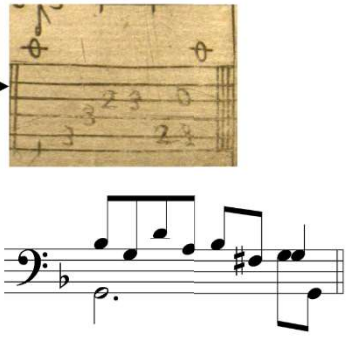
Exemple de réalisation



h) p. 36, ligne 7, mes. 3

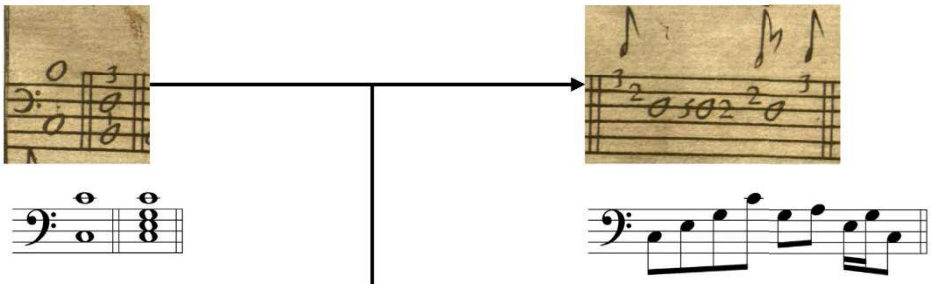


i) p. 36, ligne 7, mes. 5



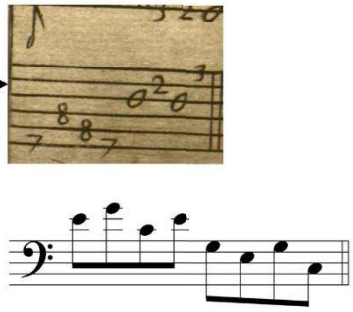
j) p. 36, dernière ligne, mes. 3

Modèle **Exemple de réalisation**

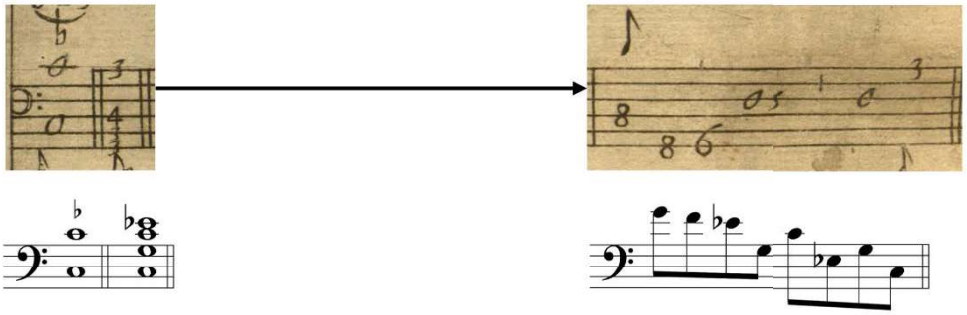


k) [*do* majeur]
p. 39, ligne 9, mes. 1-2

l) p. 39, ligne 9, mes. 4



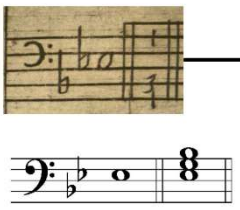
m) p. 39, ligne 10, mes. 1



n) [*do* mineur]
p. 40, ligne 3, mes. 1-2

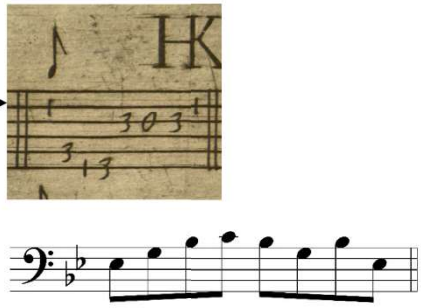
o) p. 40, ligne 5, mes. 3

Modèle

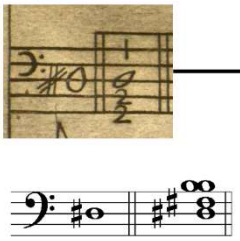


p) [*mi*♭ majeur]
p. 43, ligne 1, mes. 1-2

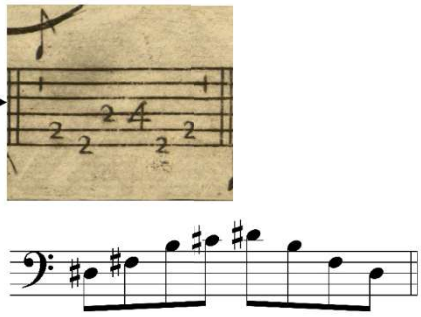
Exemple de réalisation



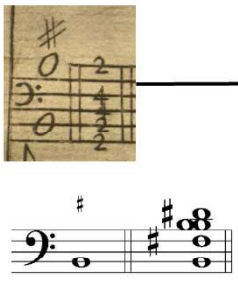
q) p. 43, ligne 1, mes. 4



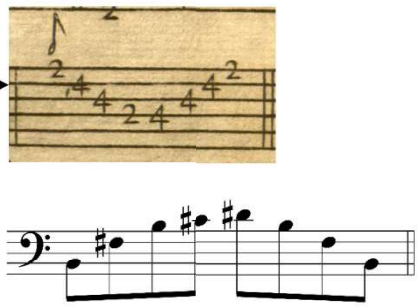
r) [*ré*# 6]
p. 41, ligne 9, mes. 1-2



s) p. 42, ligne 2, mes. 2



t) [*si* majeur]
p. 39, ligne 5, mes. 1-2

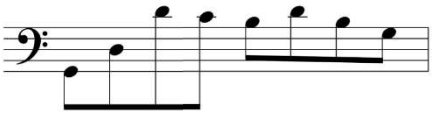


u) p. 39, ligne 8, mes. 3

ANNEXE 44

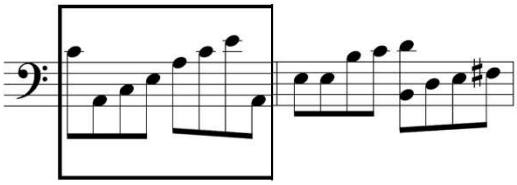
Arpèges : une mesure entière

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



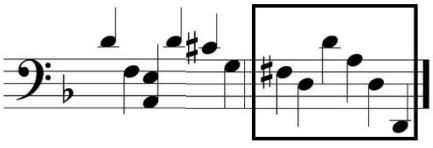
a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes.49 (*Chitarrone 4,* p. 18)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 9na', mes. 22-13 (*Chitarrone 4,* p. 20)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



c) G.G. Kapsperger, 'Gagliarda Prima', cadence finale (*Chitarrone 4,* p. 44)

ANNEXE 45

Arpèges en tant que variations

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

a) G.G. Kapsperger, 'Canario' (modèle)
(*Chitarrone 4,* p. 37)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

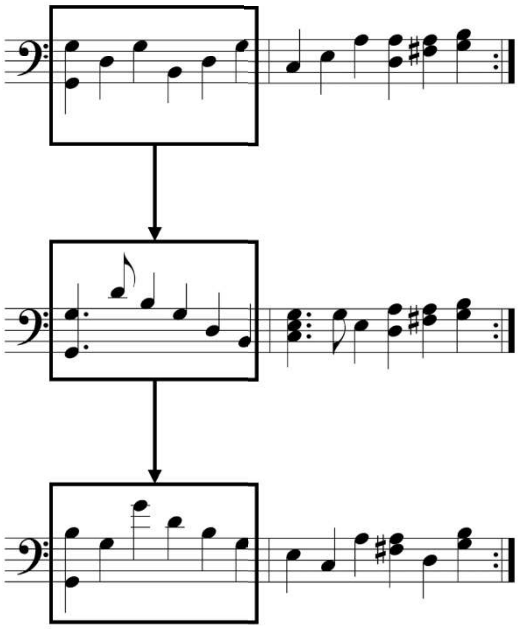
b) G.G. Kapsperger, 'Canario', mes. 7-8
(*Chitarrone 4,* p. 37)

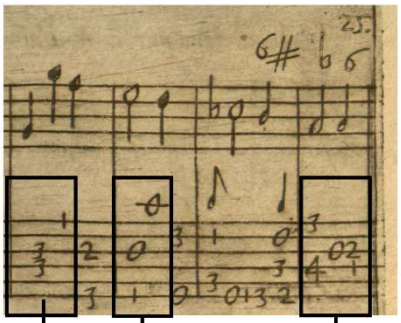
Image retirée car protégée par le droit d'auteur

c) G.G. Kapsperger, 'Canario', mes. 9-10
(*Chitarrone 4,* p. 37)

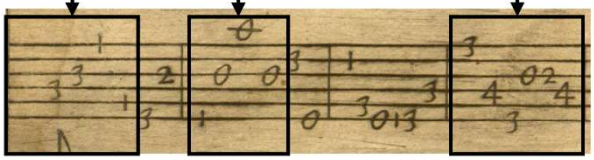
Image retirée car protégée par le droit d'auteur

d) G.G. Kapsperger, 'Canario', mes. 12-13,
(*Chitarrone 4,* p. 38)





e) G.G. Kapsperger, 'Corrente 2da', mes. 6-9 (*Chitarrone 3,* p. 25)



f) G.G. Kapsperger, 'Partita [Corrente 2da]', mes. 6-9 (*Chitarrone 3,* p. 25)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

g) G.G. Kapsperger, 'Gagliarda' (modèle), mes. 7-11 (*Chitarrone 4,* p. 40)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

h) G.G. Kapsperger, 'Gagliarda', mes. 7-9 (*Chitarrone 4,* p. 40)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

i) G.G. Kapsperger, 'Gagliarda', mes. 17-19 (*Chitarrone 4,* p. 40)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

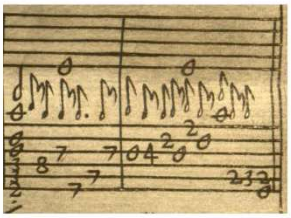
j) G.G. Kapsperger, 'Gagliarda', mes. 15-17 (*Chitarrone 4,* p. 40)

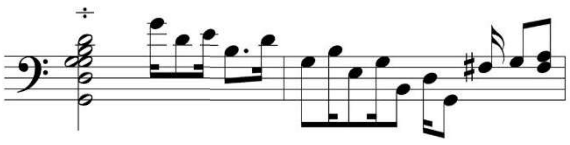
Image retirée car protégée par le droit d'auteur

k) G.G. Kapsperger, 'Gagliarda', mes. 25-27 (*Chitarrone 4,* p. 40)

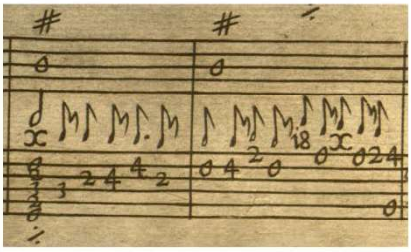
ANNEXE 46

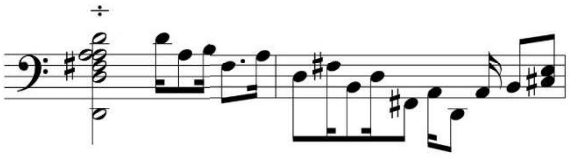
Long arpège descendant



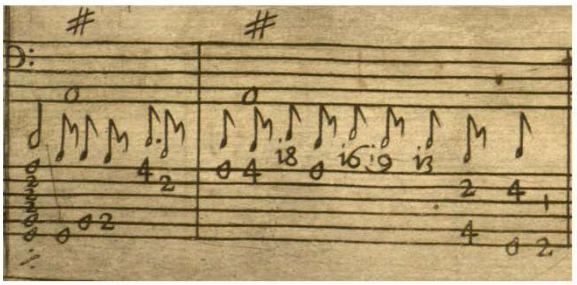


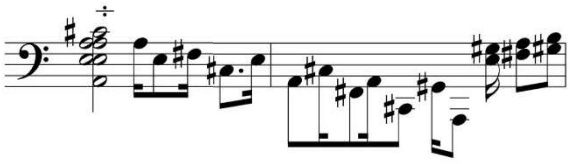
a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 4-5
(*Chitarrone 3,* p. 20)



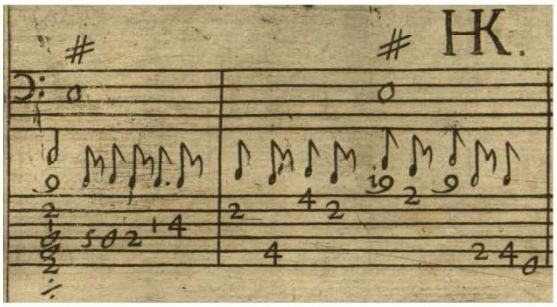


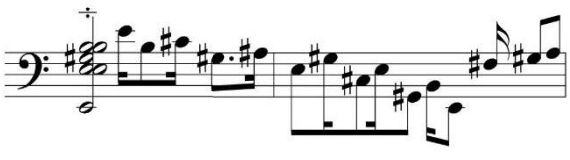
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 7-8
(*Chitarrone 3,* p. 20)



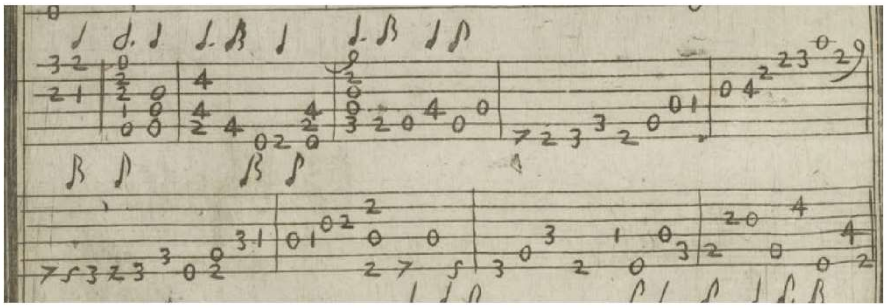


c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 10-11
(*Chitarrone 3,* p. 20)

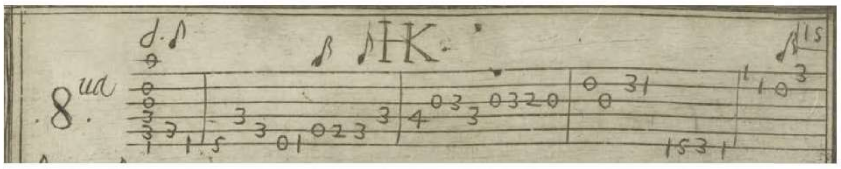




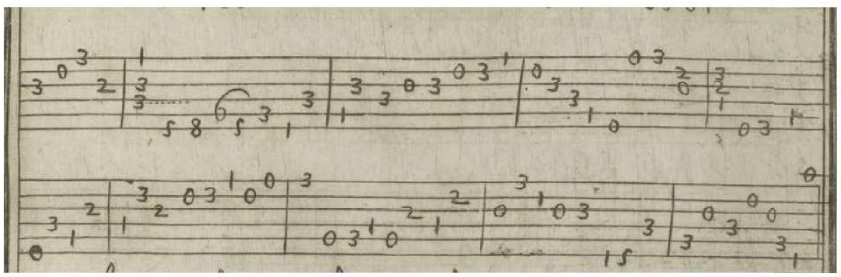
d) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 13-14
(*Chitarrone 3,* p. 21)



e) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5a', mes. 21-30
(*Lauto 1,* p.10)



f) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 1-5
(*Lauto 1,* p.15)



g) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 9-17
(*Lauto 1,* p.15)

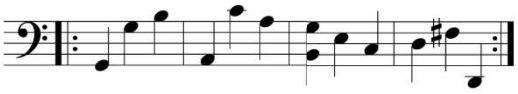
ANNEXE 47

Arpèges à 3 notes

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

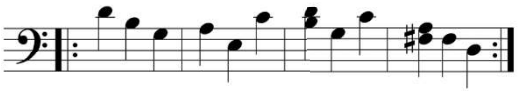
a) G.G. Kapsperger, 'Sarabanda' [modèle]
(*Chitarrone 4,* p. 36)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



b) G.G. Kapsperger, 'Sarabanda', mes. 9-12
(*Chitarrone 4,* p. 36)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

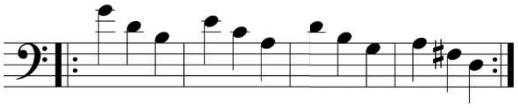


c) G.G. Kapsperger, 'Sarabanda', mes. 17-20
(*Chitarrone 4,* p. 36)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

d) G.G. Kapsperger, 'Sarabanda [2a]' (modèle)
(*Chitarrone 4,* p. 36)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



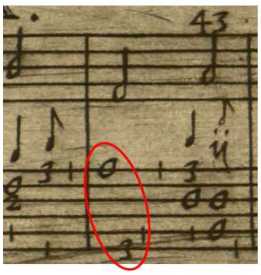
e) G.G. Kapsperger, 'Sarabanda [2a]', mes. 9-12
(*Chitarrone 4,* p. 36)

ANNEXE 48

Arpèges à 3 notes sur sur une carrure binaire

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 40-45
(*Chitarrone 4,* p. 15)



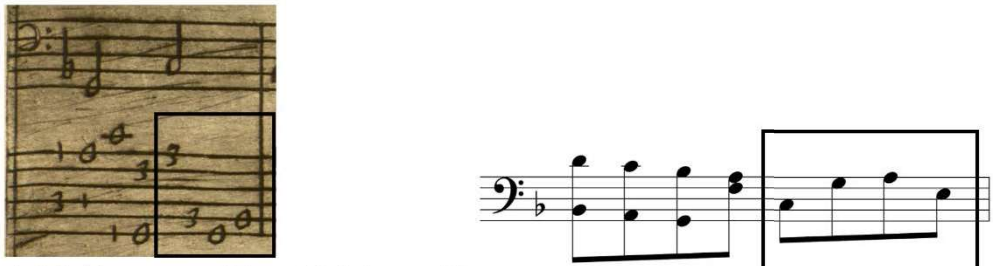
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 34-35
(*Chitarrone 3,* p. 13)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

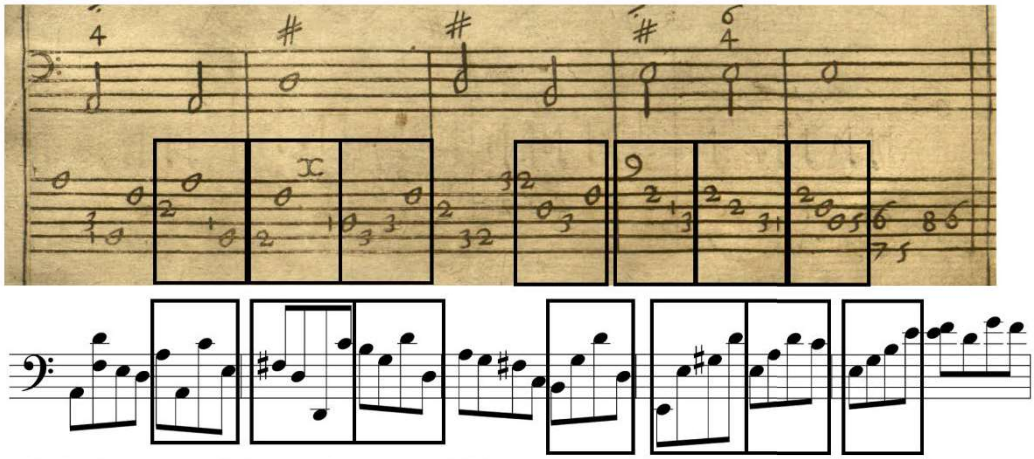
c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 72-73
(*Chitarrone 4,* p. 18)

ANNEXE 49

Arpèges à 4 notes

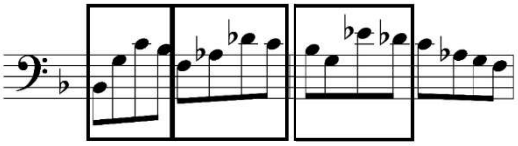


a) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 19
(*Chitarrone 3,* p. 12)



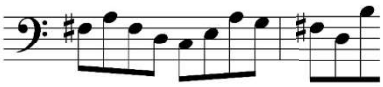
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 32-36
(*Chitarrone 3,* p. 19)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



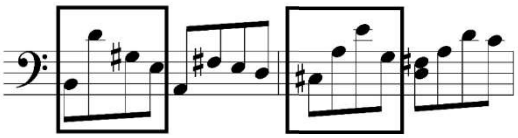
c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6ta', mes. 27-28
(*Chitarrone 4,* p. 16)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



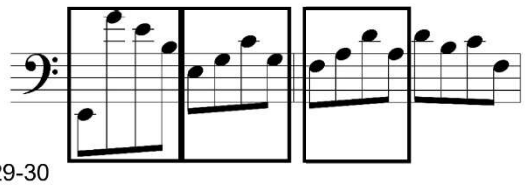
d) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 50-51
(*Chitarrone 4,* p. 18)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



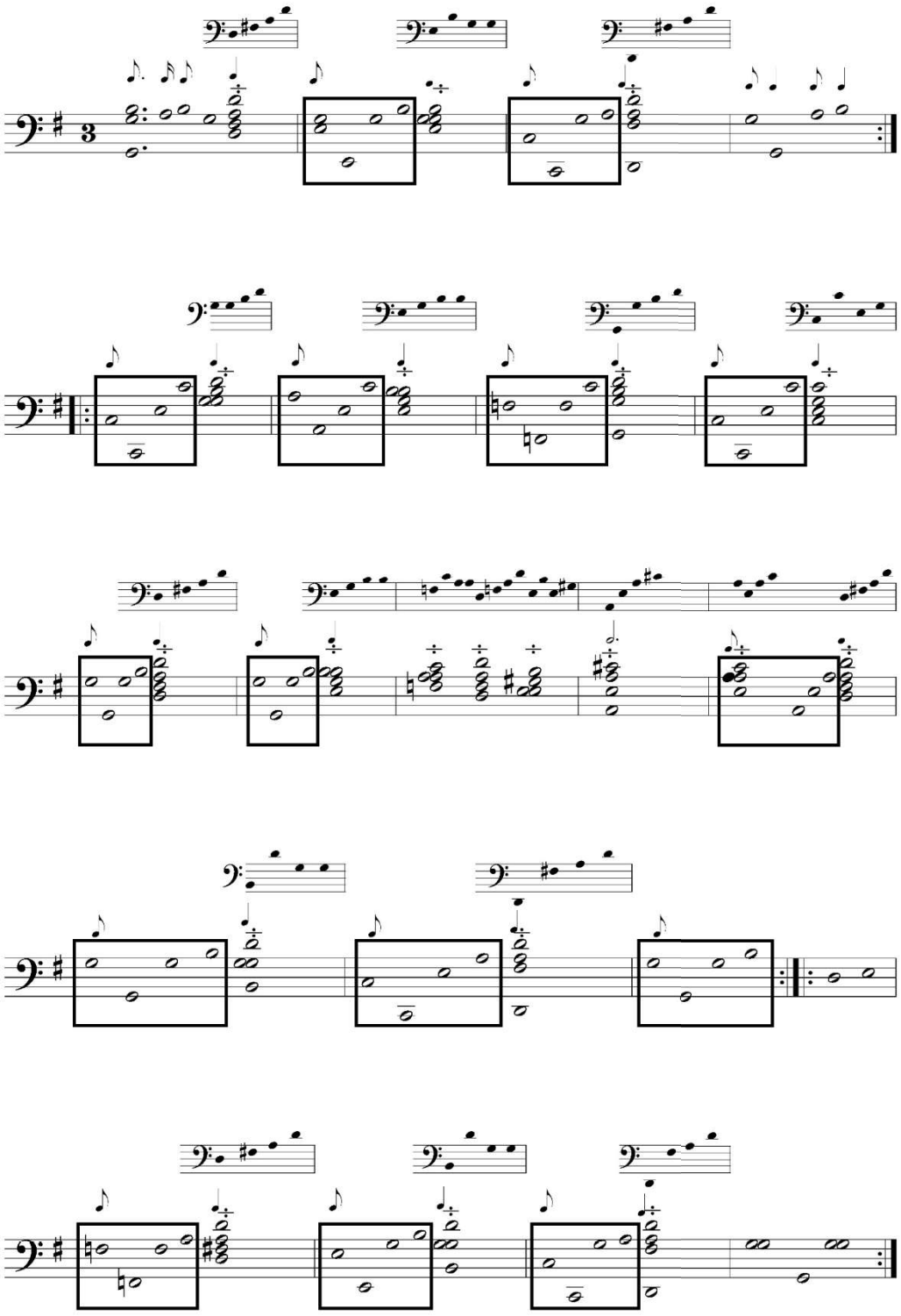
e) G.G. Kapsperger, '[Toccata] Xma', mes. 14-15
(*Chitarrone 4,* p. 21)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



f) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 11ma', mes. 29-30
(*Chitarrone 4,* p. 22)

ANNEXE 50



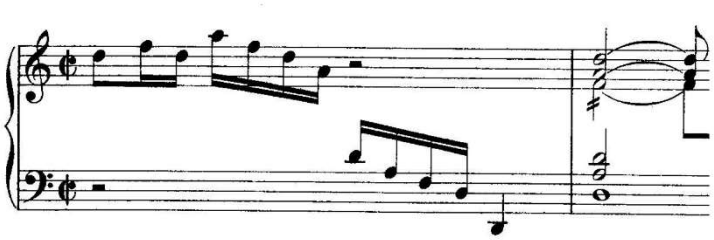
Portée supérieure : réalisation des accords se trouvant sous le signe « ÷ », selon la préface de Kapsperger
Portée inférieure : transcription de la tablature

G.G. Kapsperger, '[Partita] 9a [Aria di Fiorenza]'.
(*Chitarrone 1,* p. 28)

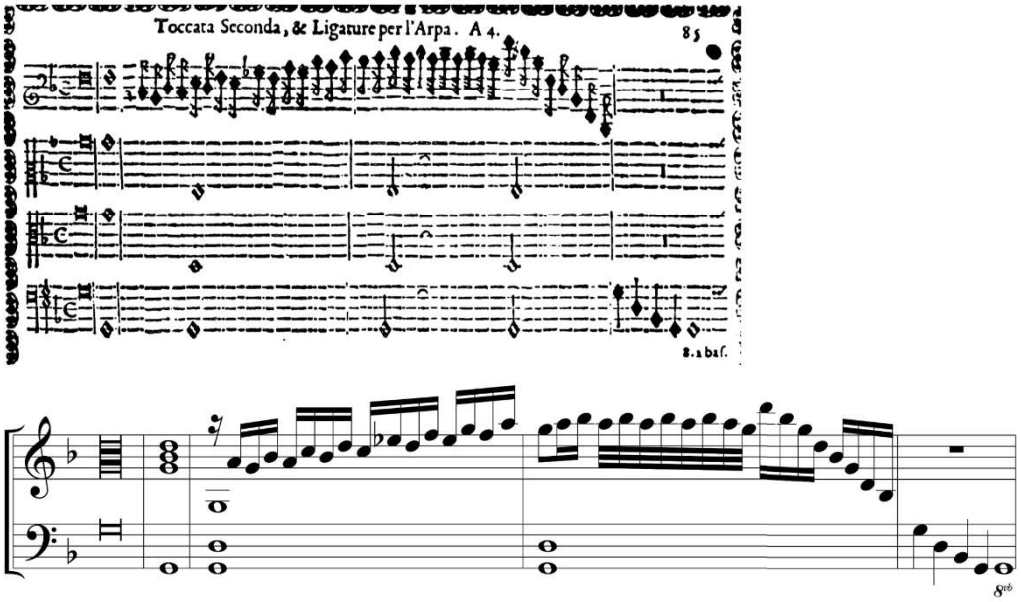
Ouvertures

ANNEXE 51

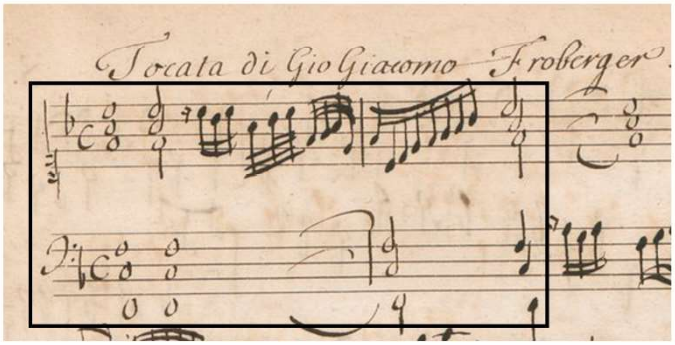
Ouvertures : toccatas pour clavier et harpe



a) G.Pichi 'Toccata', mes. 1-2 (*Fitzwilliam Virginal Book,* p. 373)



b) G.M. Trabaci 'Toccata seconda, & ligature per l'Arpa. A 4', caselle 1-5
(*Il Secondo Libro de Ricercate, altri varij Capricci,* 1615, p. 85)



c) J.J. Froberger, 'Toccata', mes. 1-2 (*Bauyn,* vol. 2, f. 8v [84v])

ANNEXE 52

Ouvertures :
Perugia, Albani 2-34 (P-XVII.21), Paris 30

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

a) 'Toccata del Tedesco' [No. 67] [= Kapsperger, [toccata] 5a, *Lauto 1,* p. 10], mes. 1-4
(*Perugia,* p. 90)



b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5a', mes. 1-4
(*Lauto 1,* p. 10)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

c) '[Toccata]' [No. 59], 1e ligne
(*Perugia,* p. 76)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

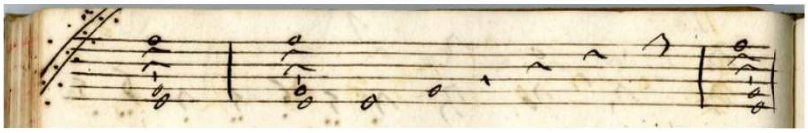
d) 'Toccata' [No. 76], mes. 1-3
(*Perugia,* p. 104)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

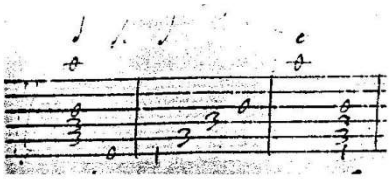
e) '[Toccata]' [No. 49], 1e ligne (*Perugia,* p. 58)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur

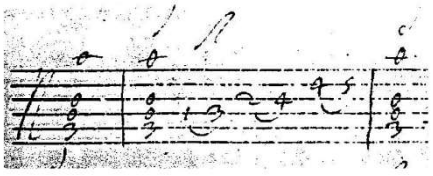
f) '[Toccata]' [No. 51], 1e ligne (*Perugia,* p. 60)



g) [Sans titre], 1e ligne (*Albani, 2-34 (P-XVII.21),* p. 90)



h) 'Toccata', mes. 1-3,
(*Paris 30*, fol. 2r [LSA Digital Facsimiles : p. 3])



i) 'Toccata', mes. 1-3,
(*Paris 30*, fol. 2v [LSA Digital Facsimiles : p. 4])

ANNEXE 53

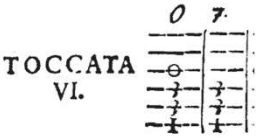
Ouvertures implicites chez Piccinini



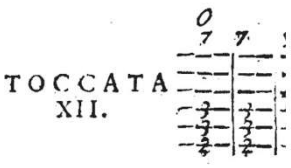
a) A. Piccinini, 'Toccata Prima [pour chitarrone]', mes. 1-2
(*Libro primo*, p. 86)



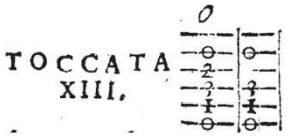
b) A. Piccinini, 'Toccata II [pour chitarrone]', mes. 1-2
(*Libro primo*, p. 89)



c) A. Piccinini, 'Toccata VI [pour chitarrone]', mes. 1-2
(*Libro primo*, p. 100)



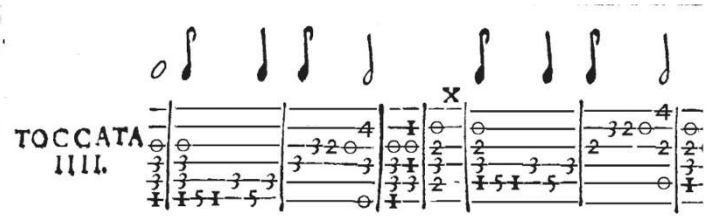
d) A. Piccinini, 'Toccata XII [pour chitarrone]', mes. 1-2
(*Libro primo*, p. 118)



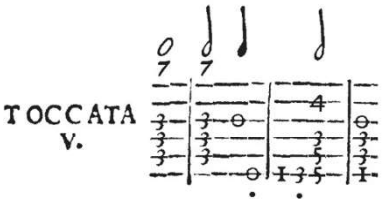
e) A. Piccinini, 'Toccata XIII [pour chitarrone]', mes. 1-6
(*Libro primo*, p. 119)

ANNEXE 54

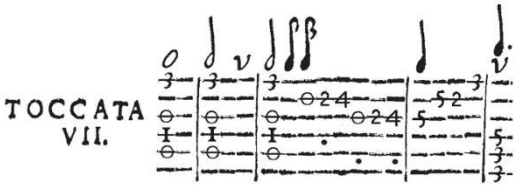
Ouvertures écrites chez Piccinini



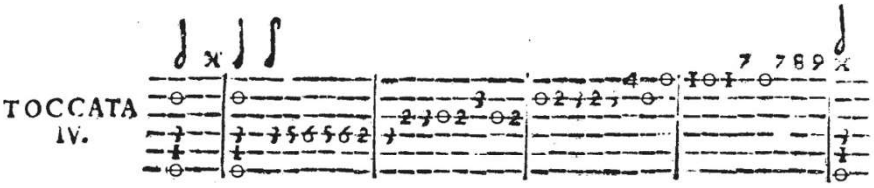
a) A. Piccinini, 'Toccata IIII [pour luth]', mes. 1-8
(*Libro primo*, p. 18)



b) A. Piccinini, 'Toccata V [pour luth]', mes. 1-4
(*Libro primo*, p. 20)



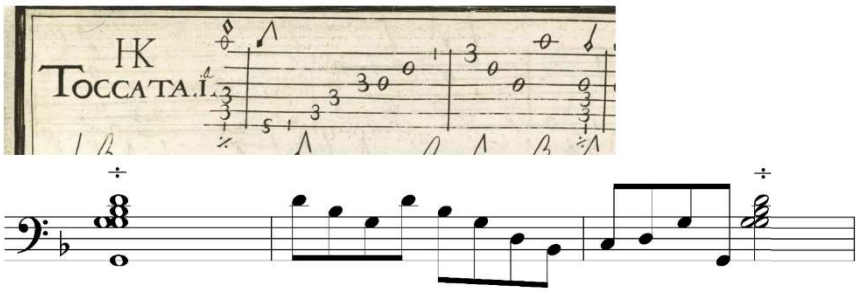
c) A. Piccinini, 'Toccata VII [pour luth]', mes. 1-5
(*Libro primo*, p. 26)



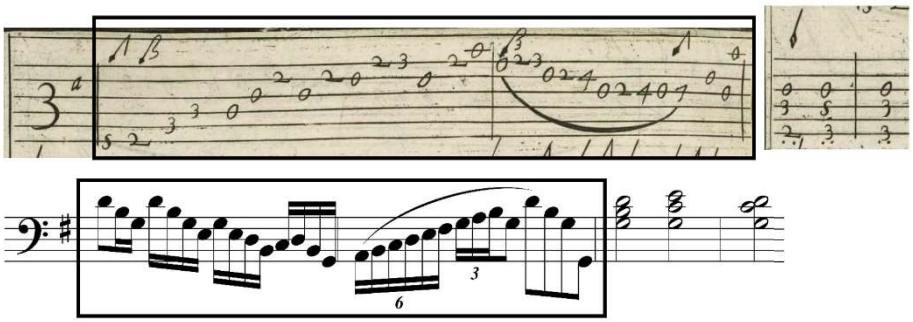
d) A. Piccinini, 'Toccata IV [pour chitarrone]', mes. 1-6
(*Libro primo*, p. 96)

ANNEXE 55

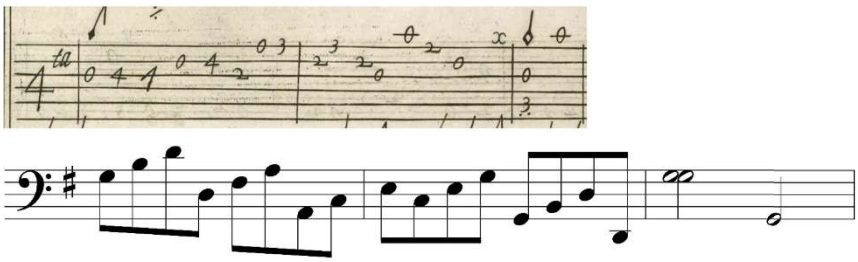
Ouvertures chez Kapsperger



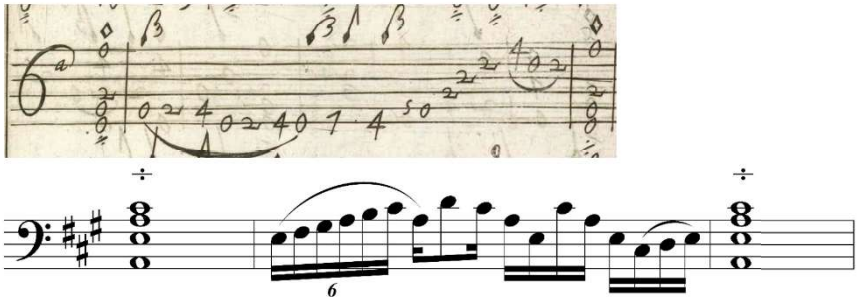
a) G.G. Kapsperger, 'Toccata 1a', mes. 1-3
(*Chitarrone 1,* p. 5)



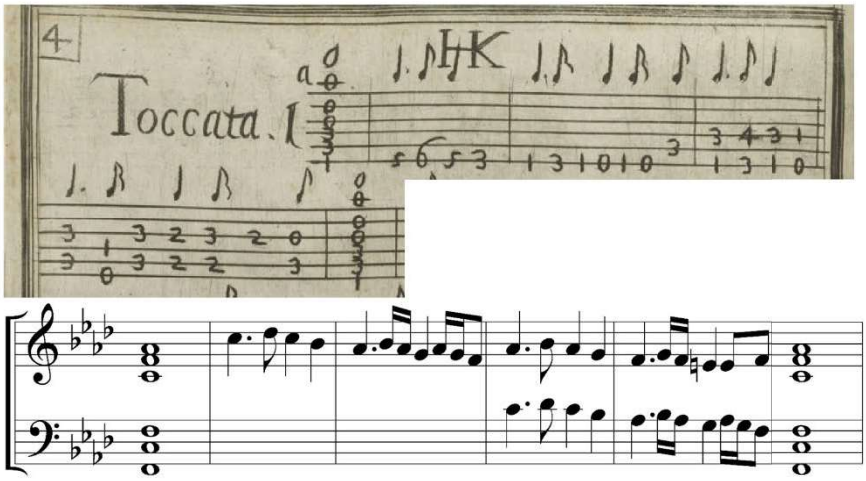
b) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 1-4
(*Chitarrone 1,* p. 8)



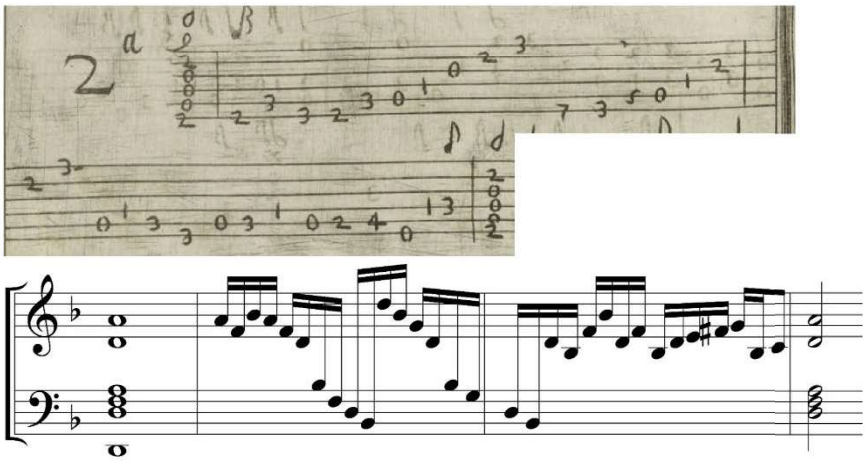
c) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4a', mes. 1-3
(*Chitarrone 1,* p. 9)



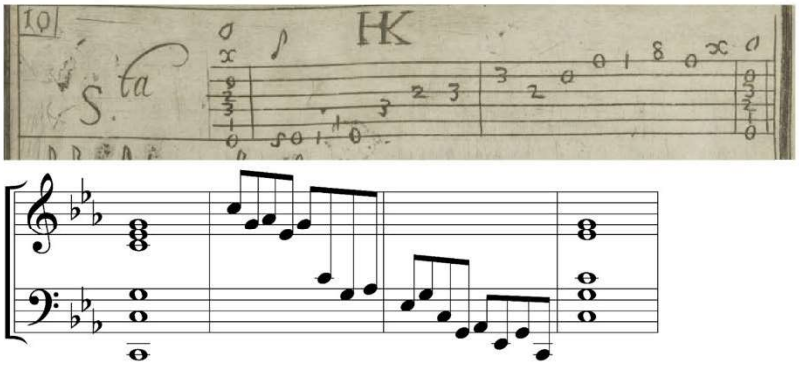
d) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 6a', mes. 1-3
(*Chitarrone 1,* p. 13)



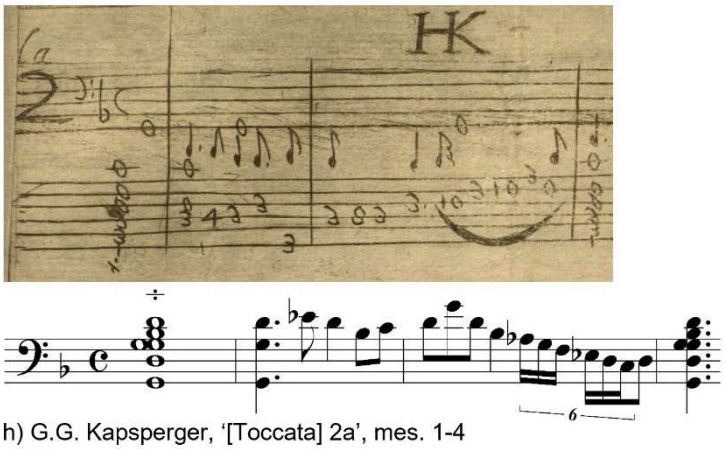
e) G.G. Kapsperger, 'Toccata1a', mes. 1-6
(*Lauto 1,* p. 4)



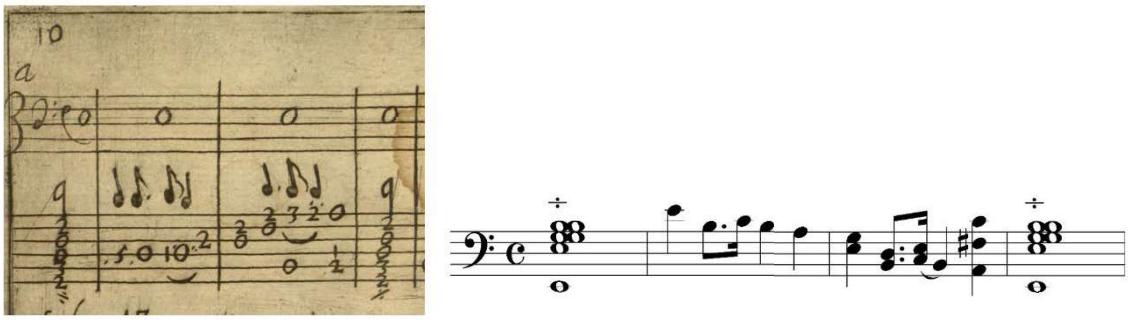
f) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2a', mes. 1-4
(*Lauto 1,* p. 6)



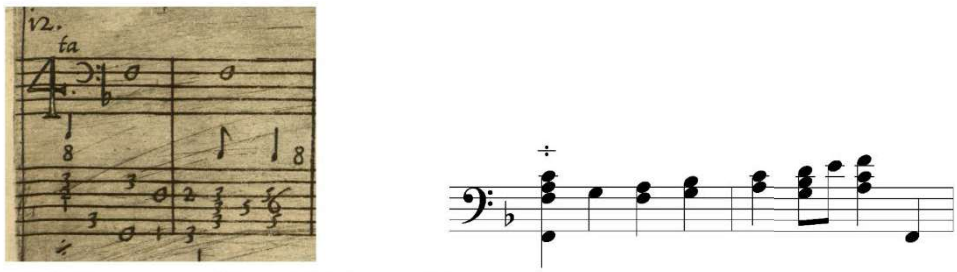
g) G.G. Kapsperger, 'Toccata5a', mes. 1-4
(*Lauto 1,* p. 10)



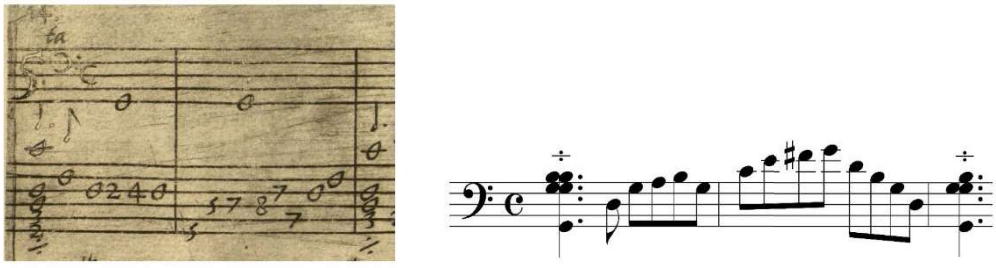
h) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2a', mes. 1-4
(*Chitarrone 3,* p. 7)



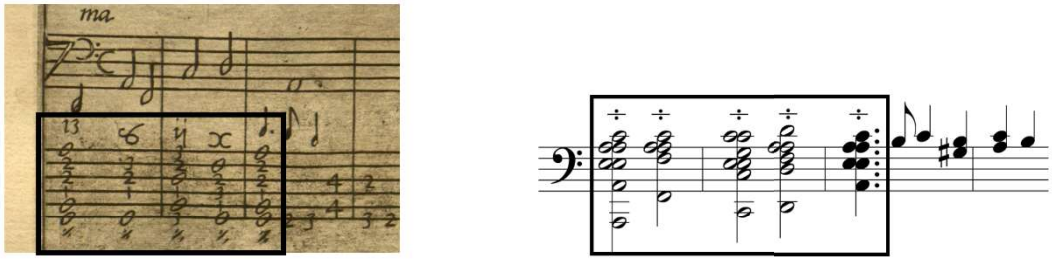
i) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3a', mes. 1-4
(*Chitarrone 3,* p. 10)



j) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4a', mes. 1-2
(*Chitarrone 3,* p. 12)

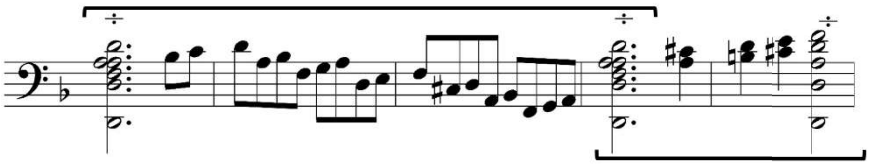


k) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5a', mes. 1-3
(*Chitarrone 3,* p. 14)



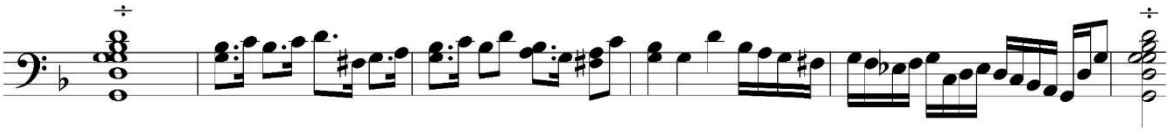
l) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 1-4
(*Chitarrone 3,* p. 18)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



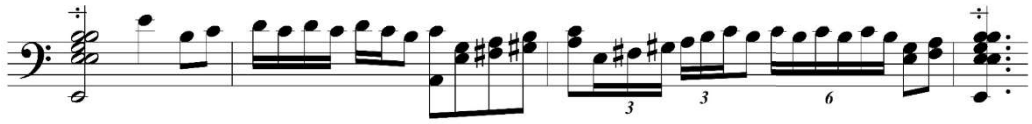
m) G.G. Kapsperger, 'Toccata prima', mes. 1-5
(*Chitarrone 4,* p. 6)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



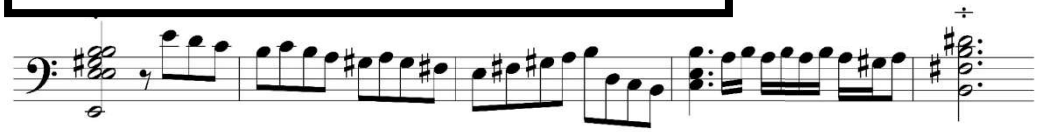
n) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 2da', mes. 1-6
(*Chitarrone 4,* p. 9)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



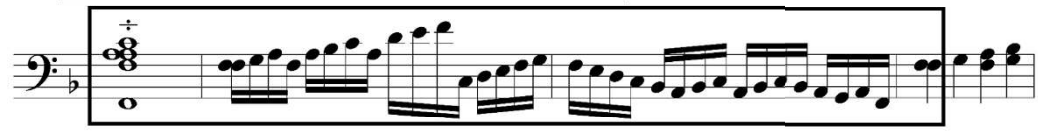
o) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 3za', mes. 1-4
(*Chitarrone 4,* p. 11)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



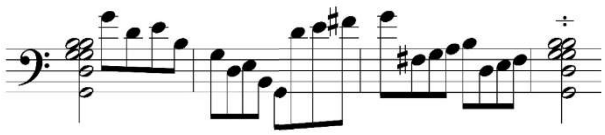
p) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 4ta', mes. 1-5
(*Chitarrone 4,* p. 13)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



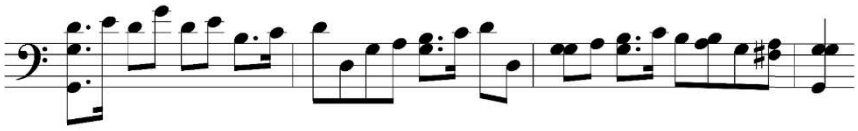
q) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 5ta', mes. 1-4
(*Chitarrone 4,* p. 14)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



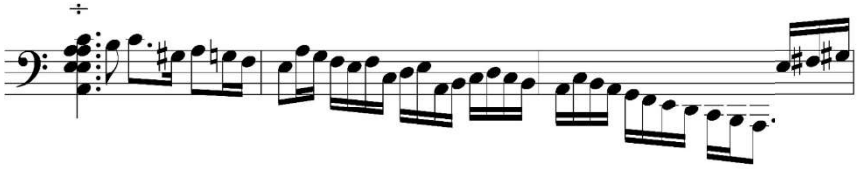
r) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 7ma', mes. 1-4
(*Chitarrone 4,* p. 17)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



s) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 8va', mes. 1-4
(*Chitarrone 4,* p. 19)

Image retirée car protégée par le droit d'auteur



t) G.G. Kapsperger, '[Toccata] 9na', mes. 1-3
(*Chitarrone 4,* p. 20)

BIBLIOGRAPHIE

Sources (avant 1800)

a) Œuvres imprimées

AGAZZARI Agostino, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607.

ALLACCI Leone [Leonis Allatii], *Apes Urbanae*, Rome, 1633.

ARTUSI Giovanni Maria, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venise, Giacomo Vincenti, 1600.

ARTUSI Giovanni Maria, *Seconda parte dell'Artvsi ouero delle imperfettioni della moderna mvsica, nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni scrittori, & compositori. Nuouamente stampàta.*, Venise, Giacomo Vincenti, 1603.

BANCHIERI Adriano, *L'organo suonarino* [première éd.], Venise, Ricciardo Amadino, 1605.

BANCHIERI Adriano, *L'organo suonarino* [deuxième éd.], Venise, Ricciardo Amadino, 1611.

BANCHIERI Adriano, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologne, Heredi di Gio. Rossi, 1609.

BARTOLOMI [Bartolotti] Angelo Michele, *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, Robert Ballard, 1669.

BARUFFALDI Girolamo, *Dell'istoria di Ferrara... libri nove, ne' quali diffusamente si narrano le cose avvenute in essa, dall'anno 1655, fino al 1700...*, Ferrare, per Bernardino Pomatelli, 1700, 598 p.

BESARD Jean-Baptiste, *Thesaurus harmonicus*, Cologne, Gerardus Greuenbruch, 1603.

BESARD Jean Baptiste, *Isagoge in artem testudinariam : das ist: gründtlicher Unterricht über das künstliche Saitenspil der Lauten*, Augsburg, 1617.

BESARD Jean-Baptiste, *Novvs Partvs, siue Concertationes Mvsicae, Dvodena Trivm, Ac Totidem binarum Testitudinum [...] Ad artem Testudinis breui, citraque magnum fastidium capescendam, facilem & methodicam institutionem hisce subiecit*, Cologne, 1617. [Exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg (BNU, Espace Patrimoine, R.10.709)].

BESARD Jean-Baptiste, *Novus partus/ Isagoge in artem testudinariam/ et supplément manuscrit de l'exemplaire de la Bibliothèque de Strasbourg*, 1617, éd. fac-similé, Genève, Minkoff Reprint, 1983.

BONINI Severo, *Discorsi e regole sopra la musica*, s.d. [ca. 1650], dans Leila Galleni Luisi (ed.), *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, Crémone, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, 127 p.

CACCINI Giulio, *Le nuove Musiche*, Florence, I Marescotti, 1601.

CAMPION François, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris, 1716.

CASTALDI Bellerofonte, *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie. SETNOFORELLEB TABEDUL*, Modène, presso l'autore medesimo, 1622.

CAVALIERI Emilio de', *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Rome, Nicolo Mutij, 1600.

CERRETO Scipione, *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Naples, Iacomo Carlino, 1601.

CORRADI Flamminio, *Le Stravaganze d'amore... a una, due et tre voci con la intavolatura del chitarrone et della chitarra alla spagnola con il basso continuo da sonare nel clavicembalo et altri istromenti simili. Novamente composte et date in luce*, Venise, Giacomo Vincenti, 1616.

DE ROSSI Bastiano, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreno, gran duchi di Toscana*, Florence, Anton Padouani, 1589.

DE VISÉE Robert, *Livre de Guittarre dedié au Roy*, Paris, Hierosme Bonneüil, 1682.

DELAIR Denis, *Traité d'Accompagnement pour le theorbe, et le clavessin*, Paris, 1690.

DOWLAND Robert (ed.), *Varietie of Lvte-Lessons […] Whereunto is annexed certaine Obseruations belonging to Lvte-playing: By Iohn Baptisto Besardo of Visonti. Also a short Treatise thereunto appertayning: By Iohn Douland*, Londres, Thomas Adams, 1610.

FONTANA Giovanni Battista, *Sonate a 1, 2, 3 per Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino e simile altro Jstromento [Partitura]*, Venise, Bartolomeo Magni, 1641.

FOSCARINI Giovanni Paolo, *I quatro Libri della chitarra spagnola nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici & passeggiate, […]. Autore l'Academico Caliginoso detto il furioso. Novamente composto e datto in luce*, s.l., s.d. [ca. 1632].

FRESCOBALDI Girolamo, *Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo [...] Nouuamente da lui date in luce, et con ogni diligenza corrette. Libro Primo.*, Rome, Nicolò Borboni, 1615. http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_Z/Z168/, consulté le 22 septembre 2021.

FRESCOBALDI Girolamo, *Toccate e partite d'intavolatura di Cimbalo [...] Libro primo*, Rome, Nicolò Borboni, 1616.

FRESCOBALDI Girolamo, *Toccate D'Intavolatvra di Cimbalo et Organo, Partite di Diverse Arie e Corrente, Balletti, Ciaccone, Passaghagli, Libro Primo*, Rome, Nicolò Borboni, 1637.

GALILEI Vincenzo, *Fronimo dialogo : sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali si di corde comedi fiato, & in particulare nel liuto*, Venise, l'Herede di Girolamo Scotto, 1584.

GIUSTINIANI Vincenzo, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628, dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 98-128.

GUIDOTTI Alessandro (ed.), « A' Lettori » dans *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Rome, Nicolo Mutij, 1600.

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Venise, Raccolto dal Sigr. Giacomo Antonio Pfender, 1604, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1982.

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro primo de Madrigali a cinque voci. Raccolti dal Sig. Cavalier Marcantonio Stradella dell'Ordine di S. Stefano*, Rome, Pietro Manelfi, 1609.

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro primo di Villanelle à 1, 2 et 3 voci accommodate per qual si voglia strumento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola*, Rome, Flamminio Famminii, 1610.

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro primo d'intavolatura di lauto*, Rome, Raccolto dal Sig. Filippo Niccolini, 1611, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1982.

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro primo di arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone*, Rome, Jacomo Christoforo, 1612.

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro terzo di Villanelle a 1, 2 et 3 voci accomodate per qual si voglia stromento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola*, Rome, Francesco Porta, 1619.

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Michele Privii, 1626. [Exemplaire conservé à la Gilmore Music Library, Yale University (Music Library, SML, Microforms (Non-Circulating), Reel 2503)].

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Raccolto dal Sig. Michele Privii, 1626, éd. fac-similé, Bologne, Arnaldo Forni, 2009.

KAPSPERGER Giovanni Girolamo, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, Rome, 1640, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1982.

KIRCHER Athanasius, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Rome, Haeredum Francisci Corbelletti, 1650.

LE ROY Adrien, *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute. With a briefe Instruction how to play on the Lute by Tablature*, London, 1574.

LIBANORI Antonio, *Ferrara d'oro imbrunito ... Parte terza che contiene gl'elogij de' più famosi, ed illustri scrittori di questa patria, i quali anno alla stampa l'opere loro di sagra teologia, leggi, filosofia, ...*, Ferrare, nella Stampa Camerale, 1674, vol.3, 344 p.

MALVEZZI Cristofano (ed.), *Intermedii et Concerti, Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana [Canto]*, Venise, Giacomo Vincenti, 1591.

MALVEZZI Cristofano (ed.), *Intermedii et Concerti, Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana [Nono]*, Venise, Giacomo Vincenti, 1591.

MAUGARS André, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, 1639, dans Heuillon, Joël, (ed.), *André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie : Rome 1639*, Paris, Cahiers GKC, 1992, 92 p.

MAYONE Ascanio, *Secondo libro di diversi Capricci per sonare*, Naples, Nella Stampa di Gio. Battista Gargano, & Lucretio Nucci, 1609.

MELII Pietro Paolo, *Intavolatura di liuto attiorbato. Libro Secondo*, Venise, Giacomo Vincenti, 1614, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1979.

MELII Pietro Paolo, *Intavolatura di liuto attiorbato. Libro Terzo*, Venise, Giacomo Vincenti, 1616, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1979.

MELII Pietro Paolo, *Intavolatura di liuto attiorbato. Libro Quarto*, Venise, Giacomo Vincenti, 1616, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1979.

MELII Pietro Paolo, *Intavolatura di liuto attiorbato, e di tiorba. Libro Quinto*, Venise, Alessandro Vincenti, 1620, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1979.

MERSENNE Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie*, Paris, Pierre Ballard, 1637.

MONTEVERDI Claudio, *L'Orfeo, favola in musica*, Venise, Ricciardo Amadino, 1609. [I-MOe, Mus.D.249].

MUDARRA Alonso, *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, Séville, Juan de Leon, 1546.

PICCININI Alessandro, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1983.

PITTONI Giovanni, *Intavolatura di tiorba : opera prima e seconda*, Bologne, Giacomo Monti, 1669, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1980.

PRAETORIUS Michael, *Syntagma musicum*, Vol. 1 : Wittenberg, J. Richter, 1614-1615 Vol. 2 et 3 : Wolfenbüttel, E. Holwein, 1619, éd. fac-similé, Kassel, Bärenreiter 2001.

PRAETORIUS Michael, *Syntagma musicum : De Organographia*, Wolfenbüttel, E. Holwein, 1619.

ROBINSON Thomas, *The Schoole of Musicke*, Londres, Thomas Este, 1603.

ROSSI Salomone, *Il primo libro de madrigali a cinque voci [...] con alcuni di detti madrigali per cantar nel chittarrone, con la sua intavolatura, posta nel soprano. [Canto]*, Venise, Ricciardo Amadino, 1600.

ROSSI Salomone, *Il primo libro de madrigali a cinque voci [...] novamente corretto e ristampato [Alto, Tenore, Basso et Quinto]*, Venise, Ricciardo Amadino, 1607.

ROSSI Salomone, *Il primo libro delle Sinfonie et Gagliarde A tre, quattro, a cinque voci*, Venise, Ricciardo Amadino, 1607.

ROSSI Salomone, *Il primo libro de madrigali a cinque voci. B. Continuo.*, Anvers, Pierre Phalèse, 1618.

ROSSI Salomone, *Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente. Per sonar due Viole da braccio, & un Chittarrone, o altro stromento simile*, Venise, Alessandro Vincenti, 1623.

SAINT-LAMBERT Michel de, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, Paris, Christophe Ballard, 1707.

SAINT-LAMBERT Michel de, *Les principes du clavecin. Contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier.*, Paris, Christophe Ballard, 1702.

SANZ Gaspar, *Instruccion De Musica Sobre La Guitarra Española; Y Metodo De Sus Primeros Rudimentos, Hasta Tañerla Con Destreza [...]*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674.

TRABACI Giovanni Maria, *Ricercate, canzone franzese, capricci, canti fermi, gagliarde, toccate, [...] Libro primo*, Naples, Costantino Vitale, 1603.

TRABACI Giovanni Maria, *Il Secondo Libro de Ricercate, & altre varij Capricci [...]*, Naples, Gio: Giacomo Carlino, 1615.

VALDAMBRINI Ferdinando, *Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*, Rome, 1646.

VALLE Pietro DELLA, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. Al sig. Lelio Guidiccioni*, 1640 dans Angelo Solerti (ed.), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 148-179.

b) Manuscrits

ALBANI 1-09-271 : *Romanesca*, Pesaro, Villa imperiale, Archivio Albani, Ms. 1-09-271.

ALBANI 2-22 (P-XVII.4) : *Libro di musica esagrammato - P XVII.4 (1576-1653),* Pesaro, Villa imperiale, Archivio Albani, Ms. 2-22.

ALBANI 2-25 (P-XVII.209) : *Libro di musica esagrammato - P XVII.209 (1576-1653)*, Pesaro, Villa imperiale, Archivio Albani, Ms. 2-25.

ALBANI 2-32 (P-XVII.211) : *Libro di musica esagrammato - P XVII.211 (1594 agosto 4)*, Pesaro, Villa imperiale, Archivio Albani, Ms. 2-32.

ALBANI 2-34 (P-XVII.21) : *Libro di musica esagrammato - P XVII.21 (1576-1653),* Pesaro, Villa imperiale, Archivio Albani, Ms. 2-34.

BAUYN : *Pièces de clavecin de différents auteurs* [2 volumes], Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Vm7 674-675.

BERKELEY 757 : Berkeley, University of California Music Library, Ms. 757.

BOLOGNA : Bologne, Archivio di Stato, Fondo Malvezzi-Campeggi, Ms. IV-86/746a.

BRUSSELS 704 : Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Ms. 704.

CAPIROLA Vincenzo, *Compositione di meser Vicenzo Capirola* [*Capirola lute book*], US - Cn, Case MS - VM 140.C25 (VAULT), s.d. [ca. 1515-1520]. http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/pages/notice.asp?numnotice=4, consulté le 20 mars 2021.

CARLO G : *The Carlo G Manuscript,* Collection privée, inaccessible au public. Une reproduction est disponible sur le site : https://imslp.org/wiki/The_Carlo_G_Manuscript_(Anonymous)#IMSLP347208, consulté le 10 mars 2019.

CAVALIERI Emilio de, [*Lettre à Luzzasco Luzzaschi*], 31 octobre 1592, Modène, Archivio di Stato, ASMo, ASE, Archivio per materie, Musica e Musicisti, b. 1 A, fasc. « appendice ».

FROBERGER Johann Jacob, Libro Secondo di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue et altre Partite. Alla sacra caesarea maesta [Ferdinando III.] divotissimamente dedicato ... [a 4 voci], 1649, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn), Mus.Hs.18706 MUS MAG. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3684669, consulté le 8 octobre 2021.

KRAKOW 40591 : Cracovie, Biblioteka Jagiellońska, Berol. Mus. ms. 40591.

MODENA B [Scan du manuscrit original] : Modène, Archivio di Stato, ASMo, ASE, Archivio per materie, Musica e Musiciste, b.4 componimenti n.2.

MODENA B [édition fac-similé] : *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1999.

MODENA G239 : *Cantate, canzonette per soprano e basso continuo, e cadenze finali per liuto,* Modène, Biblioteca Estense Universitaria, mus.g.239. http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-mus.g.239.pdf

NEW YORK 93-2 : *Introdutioni a note con terza maggiore e con terza minore e terza natturale,* New York, Music Division, The New York Public Library, JOC 93-2. https://digitalcollections.nypl.org/items/ca4abe50-9b34-0132-1ad6-58d385a7bbd0, consulté le 24 octobre 2022.

PARIS 30 : *Intavolatura di Chitarone al uso d'Ittalia & altre Provincie*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Vmd. ms. 30.

PERUGIA : *Libro di leuto di Gioseppe Antonio Doni: MS Perugia, sec. XVII/ Falconieri, Kapsberger, Baglioni ed altri*, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1988.

PESARO B10 : Pesaro, Biblioteca del Conservatorio "G. Rossini", Ms. rari.b.10.

ROME 4145 : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barberini Lat. 4145. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4145, consulté le 12 août 2022.

WARMINSTER : *The Thynne Lutebook*, Warminster, Longleat House, Old Library, Recess VI, Music Ms. 7.

c) Iconographie

BRIZIO Francesco (attribué à), *Dos estudios para una portada de libro de música*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, n. inv. D-0399 (inventario antiguo 152), *Tomo VII,* p. 14. https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=D-0399, consulté le 25 octobre 2022.

SARACENI Carlo (attribuée à), *Sainte Cécile et l'ange*, Rome, Galleria Nazionali Barberini Corsini.

d) Instruments historiques (par date de fabrication)

THÉORBE, Matheus Buchenberg, 1604 : Paris, Philharmonie de Paris, Collection Musée de la musique, E.1557. https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0157886?_ga=2.94664988.1076217638.1666689752-2084765236.1666689752, consulté le 25 octobre 2022.

THÉORBE, Wendelio Venere, Padoue 1606 : Paris, Philharmonie de Paris, Collection Musée de la musique, E.548. https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0161812?_ga=2.227469405.1348050005.1584547816-138232348.1554029579, consulté le 25 octobre 2022.

THÉORBE, Martin Kaiser, Venise, 1609 : Paris, Philharmonie de Paris, Collection Musée de la musique, E.24. https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0130249?_ga=2.55419627.1348050005.1584547816-138232348.1554029579

THÉORBE, Matheus Buchenberg (Buechenberg), Rome, 1610 : Bruxelles, Musée des instruments de musique (MIM), inventaire n° 1570.

THÉORBE, Matteo Sellas, 1640 : Paris, Philharmonie de Paris, Collection Musée de la musique, E.545. http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0161799/theorbe, consulté le 25 octobre 2022.

THÉORBE, Mateo Sellas, ca.1640 : Paris, Philharmonie de Paris, Collection Musée de la musique, E.547. https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0161804?_ga=2.86400536.1076217638.1666689752-2084765236.1666689752, consulté le 25 octobre 2022.

Études

ALLSEN J. Michael, « A chitarrone and lute manuscript for Stefano Pignatelli », *Journal of the Lute Society of America*, 1984 & 1985, vol. 17 & 18, p. 1-25.

ANNIBALDI Claudio, « A Ritratto of Frescobaldi: Some problems of Biographical Methodology » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press (coll. « Sources of music and their interpretation : Duke studies in music »), 1987, p. 30-54.

ANNIBALDI Claudio, « Froberger à Rome : de l'artisanat frescobaldien aux secrets de compostion de Kircher » dans École nationale de musique de Montbéliard (ed.), *J.J. Froberger, musicien européen: colloque organisé par la ville et l'École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 Novembre 1990*, Paris, Klincksieck (coll. « Domaine musicologique »), 1998, p. 39-66.

ANTONICEK Theophil et SAUNDERS Steven, « Melli [Meli, Melij, Mely], Pietro Paolo » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

APEL Willi, *The history of keyboard music to 1700*, traduit par Hans Tischler, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1972, 878 p.

ASHWORTH Jack et O'DETTE Paul, « Basso Continuo » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 317-346.

BAGNATI Tiziano (ed.), *Cadenze e passaggi diversi intavolati per tiorba dal manoscritto Estense G 239 (sec. XVII)*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1995, 33 p.

BARKER Naomi Joy, « Frescobaldi and Louis Couperin », *Early Music*, 2003, vol. 31, n° 1, p. 137-138.

BARKER Naomi Joy, « Learning the trade: What did Froberger do in Rome? » dans Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien (coll. « Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte »), 2018, p. 205-221.

BEIER Paul, « Right Hand Position in Renaissance Lute Technique », *Journal of the Lute Society of America*, 1979, vol. 12, p. 5-24.

BINKLEY Thomas, « Le luth et sa technique » dans Jean Jacquot (ed.), *Le luth et sa musique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 25-36.

BISARO Xavier, CHIELLO Giuliano et FRANGNE Pierre-Henry, *L'ombre de Monteverdi : la querelle de la nouvelle musique, 1600-1638 ; L'Artusi, ou Des imperfections de la musique moderne de Giovanni Artusi, 1600*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

BONINO Maryann, « Bonini, Severo » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

BOYE Gary, « Performing seventeenth-century Italian guitar music: the question of an appropriate stringing » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and*

vihuela: historical practice and modern interpretation, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 180-194.

BRADSHAW Murray C., « Cavalieri and Early Monody », *The Journal of Musicology*, 1991, vol. 9, nº 2, p. 238-253.

BUETENS Stanley, « The Instructions of Alessandro Piccinini », *Journal of the Lute Society of America*, 1969, vol. 2, p. 6-17.

BUETENS Stanley, « Theorbo Accompaniments of Early Seventeenth-Century Italian Monody », *Journal of the Lute Society of America*, 1973, vol. 6, p. 37-45.

CAFFAGNI Mirko, « The Modena Tiorba Manuscript », *Journal of the Lute Society of America*, traduit par Douglas Alton Smith, 1979, XII, p. 25-42.

CANTALUPI Diego, *La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento*, Cremona, MV, 1996, 130 p.

CARTER Tim, « Jacopo Peri », *Music & Letters*, 1980, vol. 61, nº 2, p. 121-135.

CASTRO Parsival, « Entre le visuel et le sonore : les tablatures de Salomone Rossi et le mirage de leur transcription », *Musurgia*, 2020, Volume XXVII, nº 4, p. 73-95.

CATTIN Giulio, « Preface » dans *Adriano Banchieri, L'organo suonarino (1605, 1611, 1637)*, Amsterdam, Frits Knuf, 1969.

CHAPELIN-DUBAR Anne, *Les préludes non mesurés de Louis Couperin. Volume 1*, Bourg-la-Reine, A. Zurfluh, 2010.

CHENEY Stuart et COEYMAN Barbara, « The Viola da Gamba Family » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 210-230.

CHLADA Roman, *Die Begleitung am Tasteninstrument bei Carlo G. Versuch einer ersten Bestimmung und praktischen Auswertung der neu aufgefundenen Handschrift*, Bachelorarbeit, Konservatorium Wien Privatuniversität, Vienne, 2007.

http://www.romanchlada.com/download/BA-Arbeit.pdf, consulté le 19 mars 2019.

CHRISTENSEN Thomas, « The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory », *Journal of Music Theory*, 1992, vol. 36, nº 1, p. 1-42.

CLERC Pierre-Alain, « Discours sur la rhétorique musicale et plus particulièrement la rhétorique allemande entre 1600 et 1750 », Peyresq, 2000. http://www.concert-brise.eu/documents/discours_reth_mus.pdf, consulté le 20 octobre 2022.

COELHO Victor, « [Letter from Victor A. Coelho] », *Journal of the American Musicological Society*, 1982, vol. 35, nº 1, p. 201-202.

COELHO Victor, *The chitarrone toccatas of Johann Hieronymus Kapsberger : 1580-1651*, Mémoire de Master, University of California, Los Angeles, 1983.

COELHO Victor, « G.G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New biographical data », *Journal of the Lute Society of America*, 1983, vol. 16, p. 103-133.

COELHO Victor, « Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba" » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press (coll. « Sources of music and their interpretation : Duke studies in music »), 1987, p. 137-156.

COELHO Victor, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland, 1995, xxix+711 p.

COELHO Victor, « [Notice analytique] », livret de CD, traduit par Mary Pardoe, dans Hopkinson Smith, *Giovanni Girolamo Kapsperger, Libro primo d'intavolatura di lauto*, CD, ASTREE Auvidis, E 8553, 1995.

COELHO Victor, « Kapsperger, Giovanni Girolamo » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

COELHO Victor (ed.), *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge companions to music »), 2003, 264 p.

COELHO Victor, « Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 108-141.

COELHO Victor (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge studies in performance practice »), 2005, 231 p.

COELHO Victor et POLK Keith, *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420–1600: Players of Function and Fantasy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

COLLINS Timothy A., « "Reactions against the Virtuoso." Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2001, vol. 32, n° 2, p. 137-152.

CORREIA Bruno, *As tocatas para alaude de Giovanni Girolamo Kapsperger e suas possibilidades interpretativas*, phd, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CRAWFORD Tim, « Dis-intabulations », *Early Music*, 2002, vol. 30, n° 1, p. 133-138.

CRISTOFORETTI Orlando, « [Préface] » dans Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo di mottetti passeggiati à una voce*, Rome, Raccolto dal Sigr. Francesco de Nobili, 1612, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1980.

CRISTOFORETTI Orlando, « [Préface] » dans G.G. Kapsperger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Venise, Raccolto dal Sigr. Giacomo Antonio Pfender, 1604, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1982.

CRISTOFORETTI Orlando, « [Préface] » dans Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo*, Bologne, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1983.

CRISTOFORETTI Orlando, « Les Piccinini et l'évolution organologique du luth à la fin du XVI siècle », *Musique ancienne*, traduit par Marco Horvat, 1985, Mars, n° 19, p. 4-20.

CROOKES David Z. (trad.), *Syntagma musicum II. De organographia: parts I and II. Michael Praetorius*, Oxford Oxfordshire, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Clarendon Press (coll. « Early Music Series »).

CROTON Peter, *Performing baroque music on the lute & theorbo: a practical handbook based on historical sources*, USA, Roger Harmon, 2016, 269 p.

CURTIS Alan (ed.), *Louis Couperin : Pièces de clavecin*, Paris, Heugel & Cie (coll. « Le Pupitre »), 1970.

CYPESS Rebecca, « "Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century », *The Journal of Musicology*, 2010, vol. 27, n° 2, p. 181-223.

CYPESS Rebecca, « Instrumental Music and 'Conversazione' in Early Seicento Venice: Biagio Marini's 'Affetti Musicali' (1617) », *Music and Letters*, 1 novembre 2012, vol. 93, n° 4, p. 453-478.

DALLA LIBERA Sandro (ed.), *Girolamo Frescobaldi: Nove toccate inedite*, Kassel, Bärenreiter, 1962.

DAMIANI Andrea, « Il chitarrone nel Seicento italiano. Appunti sulla tecnica esecutiva », *Il Flauto dolce*, 1985, n° 13, p. 3-14.

DAMIANI Andrea, « An hypothesis on the tuning of the Italian theorbo », *LuteBot Quarterly*, traduit par Federico Marincola et Doc Rossi, 1999, vol. 7, summer. Traduction de l'article paru dans *Bolletino della Societa' Italiana del Liuto*, janvier 1994, vol. 11, n° 1. http://www.marincola.com/lutebot.html, consulté le 19 avril 2020.

DANNER Peter, « Giovanni Paolo Foscarini and his "Nuova Inventione" », *Journal of the Lute Society of America*, 1974, vol. 7, p. 4-18.

DARBELLAY Étienne, « Liberté, variété et "affetti cantabili" chez Girolamo Frescobaldi », *Revue de Musicologie*, 1975, vol. 61, n° 2, p. 197-243.

DARBELLAY Etienne (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Il primo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo, 1615-1637*, Milan, Suvini Zerboni (coll. « Opere complete / Girolamo Frescobaldi »), 1977, 135 p.

DARBELLAY Etienne (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Il secondo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo, 1627-1637*, Milan, Suvini Zerboni (coll. « Opere complete / Girolamo Frescobaldi »), 1980, 119 p.

DARBELLAY Etienne, *Le toccate e i capricci di Girolamo Frescobaldi: genesi delle edizioni e apparato critico*, Milan, Zerboni (coll. « Opere complete / Girolamo Frescobaldi »), 1988, 178 p.

DARBELLAY Etienne, « Tempo relationship in Frescobaldi's Primo Libro di Capricci » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press (coll. « Sources of music and their interpretation : Duke studies in music »), 1987, p. 301-326.

DARBELLAY Etienne, « "Stile fantastico, passi, affeti": des "Imprese musicali?" : le temps comme interprète de l'espace et la forme comme histoire » dans François Seydoux (ed.), *Fiori musicologici: studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, Bologne, Pàtron, 2001, p. 175-217.

DE WAARD Cornélis (ed.), *Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux minime. IV, 1634*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

DE WAARD Cornélis, *Correspondance du P. Marin Mersenne religieux Minime. I, 1617-1627*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945.

DELALANDE François, « Faut-il transcrire la musique écrite ? », *Analyse musicale*, juin 1991, n° 24, p. 13-18.

DESJARDINS Daniel, *Le manuscrit Introdutioni a note... de la New York Public Library : un traité majeur pour l'apprentissage de la basse continue au théorbe.*, Thesis, University of Ottawa, Ottawa, 1999.

DICKEY Bruce, « Cornett and Sackbut » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 100-118.

DICKEY Bruce, « Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 293-316.

DIPERT Randall R., « The Composer's Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance », *The Musical Quarterly*, 1980, vol. 66, n° 2, p. 205-218.

DOLATA David (ed.), *Bellerofonte Castaldi: Capricci (1622) Part 1: Duos for theorbo and tiorbino ; Sonatas for theorbo*, Middleton Wisconsin, A-R Editions, Inc., 2006.

DOLATA David (ed.), *Bellerofonte Castaldi: Capricci (1622) Part 2: Dances and Other Works for Theorbo Songs with Tablature Accompaniment*, Middleton Wisconsin, A-R Editions, Inc., 2006.

DOLATA David, « Bellerofonte Castaldi (1580-1649) of Modena: Musician, Poet, and Adventurer », *Acta Musicologica*, 2007, vol. 79, n° 1, p. 85-111.

DONINGTON Robert, « Broken chord » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

DRAGOSITS Anne Marie, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1581-651) : Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*,Leiden University Academy if Creative and Performing Arts, Faculty of Arts, Leiden University, Leyde, 2012.

DRAGOSITS Anne Marie, *Giovanni Girolamo Kapsperger: « Ein ziemlich extravaganter Mann »*, Lucca, LIM, 2020.

DUGOT Joël, « Description des luths de la collection du musée du C.N.S.M.II », *Musique Ancienne*, 1983, n° 16-17, p. 22-74.

DUGOT Joël et HORVAT Marco, « Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623 », *Musique Ancienne*, mars 1985, n° 19, p. 21-29.

DUPRAZ Isaline (trad.), *Agostino Agazzari: Del sonare Sopra il Basso*, http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.html, consulté le 19 avril 2021.

DURANTE Sergio, « On Artificioso Compositions at the Time of Frescobaldi » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press (coll. « Sources of music and their interpretation : Duke studies in music »), 1987, p. 195-217.

DVORAN Yuval, « A Close Look at Nicolas Fleury: A critical investigation of tunings in French methods for the theorbo by Fleury, Bartolomi, Grenerin, Delair and Campion », *The Lute*, 2016, vol. 56, p. 130-150.

EISENHARDT Lex, « Bourdons as Usual », *The Lute*, 2007, XLVII, p. 1-37.

EISENHARDT Lex, « Baroque guitar accompaniment: where is the bass? », *Early Music*, février 2014, vol. 42, n° 1, p. 73-84.

FABBRI Mario, « La collezione medicea degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo Seicento » dans *Note d'archivio per la storia musicale*, Venise, 1983.

FABRIS Dinko, *Andrea Falconieri Napoletano: un liutista-compositore del seicento*, Rome, Italie, Torre d'Orfeo, 1987, 195 p.

FABRIS Dinko, « [Préface] » dans *Libro di leuto di Gioseppe Antonio Doni: MS Perugia, sec. XVII/ Falconieri, Kapsberger, Baglioni ed altri*, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1988.

FABRIS Dinko, « Influenze stilistiche e circolazione manoscritta della musica per liuto in Italia e in Francia nella prima metà del Seicento », *Revue de Musicologie*, 1991, vol. 77, n° 2, p. 311-333.

FABRIS Dinko, « Lute tablature instructions in Italy: a survey of the regole from 1507 to 1759 » dans Victor Coelho (ed.), *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 16-46.

FADINI Emilia, « The Rhetorical Aspect of Frescobaldi's Musical Language » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press (coll. « Sources of music and their interpretation : Duke studies in music »), 1987, p. 284-297.

FENLON Iain, « Papal Patronage under Urban VIII », *Early Music*, 1996, vol. 24, n° 3, p. 497-498.

FENLON Iain, « Rossi, Salamone » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

FÉTIS François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Ha - Ku*, Bruxelles, Les fils de B. Schott, 1839, vol.5, 442 p.

FORBES James, *The nonliturgical vocal music of Johannes Hieronymous Kapsberger (1580-1651)*, Michigan, 1977.

FORTUNE Nigel, « Giustiniani on Instruments », *The Galpin Society Journal*, 1952, vol. 5, p. 48-54.

FULLER MAITLAND J. A. et BARCLAY SQUIRE W. (eds.), *Fitzwilliam Virginal Book*, vol. 1, New York, Dover Publications, 1963.

GALLENI LUISI Leila, « Introduzione » dans Leila Galleni Luissi (ed.), *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, Crémone, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, p. 11-25.

GANDOLFI Riccardo, « Lettere inedite scritte da musicisti e letterati, appartenenti alla seconda metà del seclo XVI, estratte dal R. Archivio di Stato in Firenze », *Rivista Musicale Italiana*, 1913, XX, n° 1-4, p. 527-554. Emeroteca digitale italiana, http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3ARMI1913&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1, consulté le 31 janvier 2021.

GARGIULO Piero, « Strumenti musicali alla corte medicea: nuovi documenti e sconosciuti inventari (1553-1609) » dans *Note d'archivio per la storia musicale (nuova serie)*, Venise, Fondazione Levi, 1985, p. 55-71.

GAVITO Cory, « In Search of the Improvising Froberger » dans Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien (coll. « Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte »), 2018, p. 187-203.

GEVAERT F.-A., « L'art du chant vers 1600 : Préface des Nuove musiche de Caccini (4e partie) », *Le Ménestrel*, 1 février 1874, vol. 40, n° 9, p. 66-67.

GHISI Federico, « La tradition musicale des fêtes florentines et les origines de l'opéra » dans D. P. Walker, Federico Ghisi et Jean Jacquot (eds.), *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine : Florence 1589. I, Musique des intermèdes de « La Pellegrina »*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963, p. XI-XXII.

GILBERT Kenneth (ed.), *Giovanni Girolamo Kapsperger : Intavolatura di chitarrone, libro primo (Venezia 1604) traslitterato per tastiera*, Seconda edizione., Bologna, UT Orpheus (coll. « Tastar de corde »), 2001, 65 p.

GILBERT Kenneth (ed.), *Giovanni Girolamo Kapsperger : Intavolatura di Liuto, Libro Primo (Roma 1611) traslitterato per tastiera*, Terza edizione., Bologna, UT Orpheus (coll. « Tastar de corde »), 2001.

GILL Donald, « The Stringing of the Five Course Baoque Guitar », *Early Music*, 1975, vol. 3, nº 4, p. 370-371.

GODWIN Joscelyn, « The survival of the Theorbo Principal », *Journal of the Lute Society of America*, 1973, vol. 6, p. 4-16.

GOEDE Thérèse DE, « From Dissonance to Note-Cluster: The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Solo Music », *Early Music*, 2005, vol. 33, nº 2, p. 233-250.

GOY François-Pierre, *Les sources manuscrites de la musique pour luth sur les « accords nouveaux » (vers 1624-vers 1710) : catalogue commenté*, Paris, 1988, édition augmentée PDF 2008. https://accordsnouveaux.ch, consulté le 26 novembre 2021.

GUILLOTEL-NOTHMANN Christophe, *Dissonances et progressions harmoniques : Le cas du Tractatus compositionis (c. 1655-1659) de Christoph Bernhard*, Mémoire de Master Recherche, Paris Sorbonne (Paris IV), Paris, 2007.

GUILLOTEL-NOTHMANN Christophe, « Traitement des dissonances et progressions harmoniques : L'impact de la seconda pratica sur l'origine de la tonalité », *Musurgia: Analyse et pratique musicales*, 1 janvier 2010, vol. 17, nº 4, p. 33-55.

HAMMOND Frederick, « Girolamo Frescobaldi: New Biographical Information » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press (coll. « Sources of music and their interpretation : Duke studies in music »), 1987, p. 13-29.

HAMMOND Frederick, « The influence of Girolamo Frescobaldi on French keyboard music », *Recercare*, 1991, vol. 3, p. 147-167.

HAMMOND Frederick, *19 The Performance of Frescobaldi's Keyboard Music – Girolamo Frescobaldi: An Extended Biography*, https://girolamofrescobaldi.com/19-the-performance-of-frescobaldis-keyboard-music/, consulté le 20 octobre 2022.

HARNONCOURT Nikolaus, *Le Dialogue musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, traduit par Dennis Collins, Paris, Gallimard (coll. « Arcades »), 1985, 345 p.

HARRÁN Don (ed.), *Salamone Rossi Complete Works*, Middleton, Wis. Neuhausen, American Institute of Musicology Hänssler-Verlag (coll. « Corpus mensurabilis musicae »), 1995, vol.1-2, Vol1: lxxxvi+94; Vol2: xxxii+68 p.

HARRÁN Don, « Toward a rhetorical code of early music performance », *The journal of musicology*, 1997, vol. 15, nº 1, p. 19-42.

HARRÁN Don, *Salamone Rossi: jewish musician in late Renaissance Mantua*, Oxford, Oxford university press, 1999, 310 p.

HARRÁN Don, « The subject of Decision-Making in Music as the Choice between Virtue and Pleasure », *Acta Musicologica*, 2007, vol. 79, n° 1, p. 113-149.

HARWOOD Ian et SPENCER Robert, « Chitarrone » dans Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of musical instruments*, London, Macmillan, 1987, vol. 3/1, p. 358-360.

HARWOOD Ian, SPENCER Robert et TYLER James, « Theorbo » dans Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of musical instruments*, London, Macmillan, 1987, vol. 3/3, p. 574-575.

HEARTZ Daniel, « Les premières "instructions" pour le luth (jusque vers 1550) » dans Jean Jacquot (ed.), *Le luth et sa musique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 77-92.

HECK Thomas F., « Lute Music: Tablatures, Textures and Transcriptions », *Journal of the Lute Society of America*, 1974, VII, p. 19-30.

HELLWIG Friedemann, « The Morphology of Lutes with Extended Bass Strings », *Early Music*, 1981, vol. 9, n° 4, p. 447-454.

HILL John Walter, « Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600 », *Early Music*, 1983, vol. 11, n° 2, p. 194-208.

HILL John Walter et SPENCER Robert, « Florentine Continuo c1600 », *Early Music*, 1984, vol. 12, n° 1, p. 153.

HILL John Walter, « Frescobaldi's Arie and the Musical Circle around Cardinal Montalto » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press (coll. « Sources of music and their interpretation : Duke studies in music »), 1987, p. 157-194.

HILL John Walter, « Michi [Mihi; Dell'Arpa; Michi dell'Arpa], Orazio » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

HITCHCOCK H. Wiley, « Maugars, André » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

HOFFMANN Bettina, *The viola da gamba*, traduit par Paul Ferguson, Abingdon, Oxon ; New York, NY, Routledge, 2018, 389 p.

HORSLEY Imogene et NUTTER David, « Cerreto, Scipione » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

INDY Vincent D' (ed.), *Salomon Rossi (Ebreo) : Choix de 22 madrigaux à cinq voix avec accompagnement de chittarone, orgue et basse continue ou à voix seules*, 1877, réimpression, New York, Sacred Music Press (coll. « Cantiques de Salomon Rossi »), 1954.

JACQUOT Jean, SORDES Pierre-Yves et VACCARO Jean Michel, *CLF Œuvres d'Adrian Le Roy, Les instructions pour le luth (1574)*, Paris, Centre national de la recherche scientifique (coll. « Le choeur des muses »), 1977.

JACQUOT Jean, « Problèmes et méthodes d'édition : introduction à un nouvel examen » dans Jean Michel Vaccaro (ed.), *Le luth et sa musique II : [actes de la Table ronde internationale du Centre national de la Recherche scientifique], Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 15-18 septembre 1980*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p. 17-29.

JENSEN Richard d'A, « The Guitar and Italian Song », *Early Music*, 1985, vol. 13, n° 3, p. 376-383.

JULIA SUTTON, « The Lute Instructions of Jean-Baptiste Besard », *The Musical Quarterly*, avril 1965, vol. 51, n° 2, p. 345-362.

KAST Paul, « Biographische Notizen über Johann Hieronymus Kapsberger aus den Vorreden zu seinen Werken », *QFIAB 40 (1960) - [Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken Band 40 (1960)]*, 1960, vol. 40, p. 200-211.

KAST Paul, « Tracce monteverdiane e influssi romani nella musica sacra del Kapsberger », *Rivista Italiana di Musicologia. Atti del convegno di studi dedicato a Claudio Monteverdi*, 1967, vol. 2, n° 2, p. 288-293.

KINSKY Georg, « Alessandro Piccinini und sein Arciliuto », *Acta Musicologica*, 1938, vol. 10, n° 3, p. 103-118.

KIRALY Peter, « Some new facts about Vendelio Venere », *The Lute*, 1994, vol. 34, p. 26-32.

KIRALY Peter, « Some new facts about Vendelio Venere: errata in The Lute 1994 », *The Lute*, 1995, vol. 35, p. 73-75.

KIRKENDALE Warren, *Emilio De' Cavalieri « Gentiluomo romano »: his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions*, Firenze, Italie, L. S. Olschki, 2001, 551; 63 p.

KITSOS Theodoros, « Arpeggiated chords in Early Seventeenth-Century Italy », *The Lute*, 2002, vol. 42, p. 54-72.

KITSOS Theodoros, *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, phd, University of York, 2005, Vol1: 159p; Vol2: 62p; Vol3: 105 p.

KIVY Peter, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 2002.

KIVY Peter, *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*, Ithaca, Cornell University Press (coll. « Cornell paperbacks »), 1997, 299 p.

KROLL Mark, « Keyboard Instruments » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 248-271.

LEDBETTER David, « What the Lute sources tell us about the performance of French harpsichord music », *The harpsichord and its repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium. Utrecht 1990*, 1992, p. 59-85.

LEDBETTER David, « Froberger and the Lute » dans Markus Grassl et Andreas Vejvar (eds.), *« Avec discrétion »: Rethinking Froberger*, Wien Köln Weimar, Böhlau Wien (coll. « Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte »), 2018, p. 239-259.

LEECH-WILKINSON Daniel, « The Thynne Lute Book », *The Lute*, 1993, vol. 33, p. 1-11.

LINDGREN Lowell et MURATA Margaret, *The Barberini Manuscripts of Music*, Cité du Vatican, Biblioteca apostolica vaticana, 2018, 644 p.

LINDLEY Mark, « Chromatic Systems (Or Non-Systems) from Vicentino to Monteverdi », *Early Music History*, 1982, vol. 2, p. 377-404.

LISLEVAND Rolf, « Libro quarto d'intavolatura di chitarone : Roma 1640 », livret de CD, dans Rolf Lislevand, *Johannes Hieronymus Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di chitarone, Roma 1640*, CD, ASTREE Auvidis, E 8515, 1993.

LIVINGSTON Donald D., *A critical edition of the Sonate da chiesa for theorbo and organ of Giovanni Pittoni*, Report, Kansas State University, 2010.

LOUW Zirk Walter Eon, *The toccatas in the Italian lute and theorbo repertoires of the early seventeenth century: a contribution to the history of instrumental music in the beginning of the Baroque*, Thesis, Stellenbosch : Stellenbosch University, 2019.

LOUW Zirk Walter Eon, « Lute and theorbo toccatas of seicento Italy: the historical significance of a sidelined repertory », *Early Music*, 1 août 2021, vol. 49, n° 3, p. 347-367.

LOWE Michael, « The Historical Development of the Lute in the 17th Century », *The Galpin Society Journal*, 1976, vol. 29, p. 11-25.

LOWE Michael, « In Defence of Real Lutes and Theorbos - Why History Matters » dans Peter Kiraly (ed.), *Die Laute: Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Frankfurt/M, Deutsche Lautengesellschaft, 2019, vol.13, p. 85-99.

LOWE Michael, « The Historical Lute: What Lute Teachers Need To Know » dans John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021, p. 133-138.

LUBENOW Martin (ed.), *Hieronymus Kapsperger: Canzonen (1&2) und Balli (1-3) für Chitarrone und B.c. aus « Libro quarto », Rom 1640*, Germersheim, Lubenow (coll. « Musiche Varie: Musik des 17. Jahrhunderts »), 1999.

LUBENOW Martin (ed.), *Hieronymus Kapsperger: Zwölf Toccaten für Chitarrone und B.c. aus « Libro quarto », Rom 1640*, Germersheim, Lubenow (coll. « Musiche Varie: Musik des 17. Jahrhunderts »), 1999.

LUMSDEN David (ed.), *Thomas Robinson, The schoole of musicke (1603)*, Editions de Centre national de la recherche scientifique., Paris, (coll. « Le chœur des muses »), 1971.

MACCLINTOCK Carol, « Giustiniani's "Discorso Sopra la Musica" », *Musica Disciplina*, 1961, vol. 15, p. 209-225.

MAMMARELLA Alberto et NAVACH Lisa, « Musical Instruments in a 1592 Inventory of the Marquis Ferdinando d'Alarçon », *The Galpin Society Journal*, 2006, vol. 59, p. 187-205.

MARINCOLA Federico, « The instructions from Vincenzo Capirola's Lute Book - A New Translation », *The Lute*, 1983, vol. 23, Part 2, p. 23-28.

MASON Kevin Bruce, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Wales, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Boethius Press, 1989, 189 p.

MASSIP Catherine, « Froberger et la France » dans École nationale de musique de Montbéliard (ed.), *J.J. Froberger, musicien européen : colloque organisé par la ville et l'École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 Novembre 1990*, Paris, Klincksieck (coll. « Domaine musicologique »), 1998, p. 67-75.

MAY William S. et WIERING Frans, « Banchieri, Adriano » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

MAZZI Maria Chiara, « Giovanni Girolamo Kapsberger: appunti sulla vita e l'opera del musicista nel contesto della Roma del Primo Seicento » dans *Studia Oliveriana. Quarta serie*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2019, vol.V-VI, p. 227-238.

MEEÙS Nicolas, « Apologie de la partition », *Analyse musicale*, juin 1991, n° 24, p. 19-22.

MEUCCI Renato, « Da "chitarra italiana" a "chitarrone": una nuova interpretazione » dans Francesca Seller (ed.), *Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo : atti del Convegno di studi, Foggia, 7-8 aprile 2000*, Lucca, LIM, 2002, p. 37-57.

MEUCCI Renato, « De la "Guitare italienne" au "Chitarrone" [première partie] », *Le joueur de luth*, traduit par Jeanne Boëlle et traduit par Fulvio Garlaschi, 2007, décembre, p. 11-14.

MEUCCI Renato, « De la "Guitare italienne" au "Chitarrone" (2e partie) », *Le joueur de luth*, traduit par Jeanne Boëlle et traduit par Fulvio Garlaschi, 2008, mars, p. 12-17.

MEUCCI Renato, « Alessandro Piccinini e il suo arciliuto », *Recercare*, 2009, vol. 21, n° 1/2, p. 111-133.

MEUCCI Renato, « New light on the origin of the chitarrone and related instruments » dans Christian Ahrens (ed.), *Laute und Theorbe: Symposium im Rahmen der 31. Tage Alter Musik in Herne 2006*, Munich, Musikverl. Katzbichler (coll. « Tage alter Musik in Herne. Symposium »), 2009, p. 10-29.

MINAMINO Hiroyuki, « Harping on a Lute String », *Discoveries: South-Central Renaissance Conference News and Notes*, 1999, vol. 16, n° 2, p. 5-6.

MINAMINO Hiroyuki, « The First Printed Lute Instruction: Petrucci's Regola », *The Lute*, 2012, vol. 52, p. 30-50.

MURPHY Sylvia, « The Tuning of the Five-Course Guitar », *The Galpin Society Journal*, août 1970, vol. 23, p. 49-63.

MYERS Herbert W., « Praetorius's Pitch Standard », *The Galpin Society Journal*, 1998, vol. 51, p. 247-267.

NATTIEZ Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité » dans Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle. 2, Les savoirs musicaux*, France, 2004, p. 1128-1148.

NAVARRE Jean-Philippe (ed.), *Giulio Caccini: Le nuove musiche, Florence 1601 ; Nuove musiche e nuova maniera di scriverle, Florence 1614*, traduit par Jean-Philippe Navarre, Paris, France, Editions du Cerf, 1997, 253 p.

NESS Arthur J., « Capirola, Vincenzo » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

NORTH Nigel, *Continuo playing on the lute, archlute, and theorbo*, Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1987, 305 p.

NORTH Nigel, « "Tut, Tut!!" - The Articulate Lutenist » dans John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021, p. 43-57.

NUTTER David, « Salomone Rossi's chitarrone madrigals » dans Paola Bessutti, Teresa Gialdroni et Rodolfo Baroncini (eds.), *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, Leo S. Olschki., Firenze, 1998, p. 215-261.

O'DETTE Paul, « Plucked String Instruments » dans Stewart Carter et Jeffery Kite-Powell (eds.), *A performer's guide to seventeenth-century music*, Deuxième édition., Bloomington, Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 2012, p. 272-290.

O'DETTE Paul, « Teaching Historical Lute Technique in the Twenty-Firt Century: Exceptions to the Normal Rules of Renaissance Lute Fingering » dans John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021, p. 23-42.

OSTUNI Pierluigi, « Il chitarrone "col suono solo" e la sua destinazione "in seguitare queli che cantano": La riscoperta del Libro terzo d'intavolatura di chitarrone di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626) », *Rivista italiana di musicologia*, 1 janvier 2004, vol. 39, n° 2, p. 271-297.

PALISCA Claude V., *La Musique baroque*, traduit par Dennis Collins, Arles, Actes Sud, 1994.

PALISCA Claude V., « Bardi, Giovanni de', Count of Vernio » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

PASINI Francesco, « Notes sur la Vie de Giovanni Battista Bassani », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1906, vol. 7, n° 4, p. 581-607.

PAVAN Franco, « La memoria della carta. Storia incompleta del Libro Terzo d'Intavolatura di Chitarone di Gio: Girolamo Kapsperger » dans Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarone*, Rome, Raccolto dal Sig. Michele Privii, 1626, éd. fac-similé, Bologne, Arnaldo Forni, 2009.

PAVAN Franco, « L'archivio dei suoni: le intavolature per liuto, chitarrone, cetra e chitarrino della collezione Albani » dans *Studia Oliveriana. Quarta serie*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2019, vol.V-VI, p. 167-226.

PAVAN Franco, « Twenty-six newly discovered Italian lute manuscripts in Pesaro », *Lute news*, avril 2020, nº 133, p. 34-39.

PAVAN Franco, « La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender : nuove acquisizioni », *Recercare*, 2020, XXXII, nº 1-2, p. 57-78.

PAVAN Franco, « New Sources for New Learning » dans John Griffiths et Sigrid Wirth (eds.), *Teaching & Studying the Lute: International Conference Bremen 2019*, Las Vegas, Deutsche Lautengesellschaft - Lute Society of America, 2021, p. 79-97.

PESCI Marco, « Nuove proposte di prassi esecutiva fondate su un inedito trattato di basso continuo per arciliuto », *Recercare*, 1996, vol. 8, p. 5-57.

PIDOUX Pierre (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Das zweite Buch der Toccaten, Canzonen usw. 1637*, Kassel, Bâsel, London, Bärenreiter (coll. « Orgel- und Klavierwerke : Organ and keyboard works. »), 1954.

PIDOUX Pierre (ed.), *Girolamo Frescobaldi : Das erste Buch der Toccaten, Canzonen usw. 1637*, Kassel, Bâsel, London, Bärenreiter (coll. « Orgel- und Klavierwerke : Organ and keyboard works. »), 1948.

POLLARD Richard, *El laboratorio de la traducción/ The Translation Lab: El libro de Capirola, traducción de un texto fundamental del repertorio para el laúd*, https://ellaboratoriodelatraduccion.blogspot.com/2019/08/el-libro-de-capirola-traduccion-de-un_30.html, consulté le 8 juillet 2022.

PORTER William V., « Peri and Corsi's "Dafne": Some New Discoveries and Observations », *Journal of the American Musicological Society*, 1965, vol. 18, nº 2, p. 170-196.

PORTER William V. et CARTER Tim, « Peri, Jacopo » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

POULTON Diana, « La technique du jeu du luth en France et en Angleterre » dans Jean Jacquot (ed.), *Le Luth et sa musique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 107-119.

POULTON Diana et LAM Basil (eds.), *The Collected Lute Music of John Dowland*, London, Faber Music, 1995.

PRUNIÈRES Henri, « Une lettre inédite d'Emilio del Cavaliere », *La revue musicale*, 1923, IV, nº 8, p. 128-133.

PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA Barbara, « The Careers of Italian Musicians Employed by the Polish Vasa Kings (1587–1668) », *Musicology Today*, 2009, vol. 6, p. 26-43.

QUITTARD Henri, « Le théorbe comme instrument d'accompagnement », *S.I.M. Revue musicale mensuelle*, 15 avril 1910, nº 4, p. 221-237.

ROLLIN Monique, « Étude biographique et appareil critique » dans *Oeuvres pour luth seul de Jean-Baptiste Besard*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1969, p. XI-XXXVI.

ROOLEY Anthony, « Bizzarri, Bizzarri, Bizzarri », *Early Music*, 2007, vol. 35, nº 3, p. 465.

ROTEM Elam, *Early Basso Continuo Practice: Implicit Evidence in the Music of Emilio de' Cavalieri*,Universität Würzburg, 2015.

ROTEM Elam (ed.), *The Carlo G manuscript (ca.1600-1620). Selected pieces*, Basel, 2016, xv+97 p.

ROTEM Elam, « The "Carlo G manuscript". New light on early seventeenth century accompaniment and diminution practices » dans Martina Papiro (ed.), *Groß Geigen um 1500, Orazio Michi und die Harfe um 1600*, Basel, Schwabe Verlag (coll. « Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis »), 2020, vol.39, p. 401-429.

RUSSEL Craig H., « Radical innovations, social revolution, and the baroque guitar » dans Victor Coelho (ed.), *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge companions to music »), 2003, p. 153-181.

SAYCE Lynda, « Continuo Lutes in 17th and 18th-Century England », *Early Music*, 1995, vol. 23, nº 4, p. 667-684.

SAYCE Lynda, *Lynda Sayce - for players - Big theorbos*, http://www.theorbo.com/theorboinformation/theorboinformation/players_assets/Theorbo%20sizes.pdf, consulté le 7 février 2021.

SAYCE Lynda, *Lynda Sayce-for players - FAQS*, http://www.theorbo.com/theorboinformation/theorboinformation/players_assets/FAQs.pdf, consulté le 7 février 2021.

SCHEIT Karl, « Ce que nous enseignent les traités de luth des environs de 1600 » dans Jean Jacquot (ed.), *Le luth et sa musique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 93-105.

SCHLEGEL Andreas et LÜDTKE Joachim, *Die Laute in Europa. 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern.*, Menziken, The Lute Corner, 2011, 447 p.

SCHNITZLER Rudolf et SEIFERT Herbert, « Draghi, Antonio » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

SCHNOEBELEN Anne, « Cazzati, Maurizio » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

SCHOTT Howard (ed.), *J.J. Froberger : Œuvres complètes pour clavecin. Tome 1, Livre de 1649, 1656 et 1658*, Paris, Heugel, 1979.

SCHOTT Howard (ed.), *J.J. Froberger : Œuvres complètes pour clavecin. Tome 2, Volume 1, Toccatas et pièces polyphoniques*, Paris, Heugel, 1989.

SCHOTT Howard, « Parameters of interpretation in the music of Froberger » dans École nationale de musique de Montbéliard (ed.), *J.J. Froberger, musicien européen: colloque organisé par la ville et l'École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 Novembre 1990*, Paris?, Klincksieck (coll. « Domaine musicologique »), 1998, p. 99-120.

SCHOTT Howard, « Froberger, Johann Jacob » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

SCHRADE Leo (ed.), *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro. Compuesto por Luys Milan. In der Originalnotation und einer Übertragung Herausgegeben*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927.

SÈVE Bernard, *L'instrument de musique : une étude philosophique*, Paris, Seuil (coll. « L'Ordre philosophique »), 2013, 367 p.

SIEDENTOPF Henning, « Froberger et Frescobaldi: Etude comparative de leurs oeuvres » dans École nationale de musique de Montbéliard (ed.), *J.J. Froberger, musicien européen: colloque organisé par la ville et l'École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 Novembre 1990*, Paris, Klincksieck (coll. « Domaine musicologique »), 1998, p. 89-98.

SILBIGER Alexander, « An Introduction to Frescobaldi » dans Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham, Duke University Press (coll. « Sources of music and their interpretation : Duke studies in music »), 1987, p. 1-10.

SILBIGER Alexander, « The Roman Frescobaldi Tradition, c. 1640-1670 », *Journal of the American Musicological Society*, 1980, vol. 33, n° 1, p. 42-87.

SMITH Douglas Alton, « On the Origin of the Chitarrone », *Journal of the American Musicological Society*, 1979, vol. 32, n° 3, p. 440-462.

SMITH Douglas Alton, *A history of the lute from antiquity to the Renaissance*, Lute Society of America, 2002, 389 p.

SMITH Hopkinson, « Le langage du luth à l'époque de Froberger » dans École nationale de musique de Montbéliard (ed.), *J.J. Froberger, musicien européen: colloque organisé par la ville et l'École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 Novembre 1990*, Paris, Klincksieck (coll. « Domaine musicologique »), 1998, p. 143-147.

SOURIS André, « Tablature et syntaxe. Remarque sur le problème de la transcription des tablatures de luth » dans Jean Jacquot (ed.), *Le luth et sa musique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 285-295.

SOURIS André et ROLLIN, MONIQUE, (eds.), *Oeuvres pour luth seul de Jean-Baptiste Besard*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1969.

SPENCER Robert, « Chitarrone, Theorbo and Archlute », *Early Music*, 1976, vol. 4, n° 4, p. 407-423.

SPENCER Robert, ROOLEY Anthony et PHILLIPS Peter, « Approaches to Performance: The Lutenists' View », *Early Music*, 1979, vol. 7, n° 2, p. 225-235.

SPENCER Robert, « Florentine continuo c1600 », *Early Music*, 1983, vol. 11, n° 4, p. 575-577.

SPENCER Robert, « Archlute » dans Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of musical instruments*, London, Macmillan, 1987, vol. 3/1, p. 69-70.

STEMBRIDGE Christopher (ed.), *Ascanio Mayone: Diversi capricci per sonare, Libro II. Napoli 1609*, Padova, G. Zanibon, 1984, 80 p.

STRIZICH Robert et BOYE Gary R., « Bartolotti, Angelo Michele » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

SZWEYKOWSKI Zygmunt Marian, « Kapsperger: Successor to Monteverdi? » dans *Claudio Monteverdi und die Folgen.*, traduit par Shawn Brian, Kassel, Bärenreiter, 1998, p. 311-323.

TAGLIAVINI Luigi Ferdinando, « The Art of "Not Leaving the Instrument Empty": Comments on Early Italian Harpsichord Playing », *Early Music*, 1983, vol. 11, n° 3, p. 299-308.

TARUSKIN Richard, *Text and act: essays on music and performance*, New York, Oxford University Press, 1995, 382 p.

The Vincenzo Capirola Lutebook | Italian Paleography, The Newberry / University of Toronto / Saint Louis University, https://italian-paleography.library.utoronto.ca/content/transcript_IP_027, consulté le 20 mars 2021.

TORELLI Francesca, « Playing a Kapsberger Toccata », *LSA Quarterly*, 2011, vol. 46, n° 3, p. 23-29.

TORELLI Francesca, « Pietro Paolo Melii, Musician of Reggio Emilia », *Journal of the Lute Society of America*, 1985 1984, vol. 17 & 18, p. 42-49.

TORELLI Francesca, « Una prima documentazione sui Melii, musicisti di Reggio Emilia », *Il Flauto dolce*, 1984, n° 10/11, p. 35-39.

TORELLI Francesca, « [Préface] » dans *G. Kapsberger, A. Piccinini, G. Viviani : Intavolature di Chitarrone (MSS. Modena)*, éd. fac-similé, Florence, SPES, 1999, p. [I-VIII].

TORELLI Francesca, *A tutor for the theorbo*, traduit par Ivan Fowler, Bologna, UT Orpheus (coll. « Teoria e didattica della musica »), 2006, 69 p.

TRAUBE Caroline, « La notation du timbre instrumental : noter la cause ou l'effet dans le rapport geste-son », *Circuit : musiques contemporaines*, 2015, vol. 25, n° 1, p. 21-37.

TYLER James, « The Guitar and its Performance from the Fifteenth to Eighteenth Centuries », *Performance Practice Review*, 1997, vol. 10, n° 1, p. 61-70.

TYLER James, « Campanelas » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

TYLER James et SPARKS Paul, *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, New York, Oxford University Press, 2002, 362 p.

VACCARO Jean-Michel, *La musique de luth en France au XVIe siècle*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981.

VENTRELLA Paola, *Ludebat Bellerofontes: vita et opere di Bellerofonte Castaldi, liutista modenese*, Naples, Editoriale scientifica (coll. « Punto org »), 2020, 166 p.

WALKER D. P., GHISI Federico et JACQUOT Jean (eds.), *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine : Florence 1589. I, Musique des intermèdes de « La Pellegrina »*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963, lviii+158 p.

WALKER D. P., « La musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme » dans D. P. Walker, Federico Ghisi et Jean Jacquot (eds.), *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine : Florence 1589. I, Musique des intermèdes de « La Pellegrina »*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963, p. XXIII-XXXI.

WALKER D. P. et JACQUOT Jean, « Notes critiques à l'usage des réalisateurs et des historiens » dans D. P. Walker, Federico Ghisi et Jean Jacquot (eds.), *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine : Florence 1589. I, Musique des intermèdes de « La Pellegrina »*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963, p. XXXIII-LVIII.

WILLIAMS W. G. et HARWOOD Ian, « Lute Construction and Playing », *Early Music*, 1975, vol. 3, n° 2, p. 177-185.

WITZENMANN Wolfgang, « Kapsberger, Johann Hieronymus » dans Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musiciens*, Londres, Macmillan, 1980, vol.9, p. 800-801.

WRAIGHT Denzil, « Arpitarrone » dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

Enregistrements sonores

ARPEGGIATA L', PLUHAR Christina, *Francesco Cavalli, L'amore innamorato*, CD, Warner Classics/Erato, 0825646166428, 2015.

CIZMAR Jan, *Kapsberger: Toccata prima,* enregistrement du concert du Collegium 1704 (dir. Václav Luks) donné à Prague, Senate of Czech Republic, Wallenstein palace, diffusé sur la chaîne nationale tchèque (Czech national TV channel) le 24 décembre 2011 à 19h05 ; Jan Cizmar, Théorbe ; Vaclav Lucks, Orgue. https://www.youtube.com/watch?v=qFY7bCA8K9s, consulté le 25 octobre 2022. Cet enregistrement est reproduit dans l'annexe 56 de ce travail.

HENNING Lukas, *Roma 1623 – MA-concert Lukas Henning, class Hopkinson Smith – Schola Cantorum Basiliensis*, enregistrement du concert de Master, Basel, Schola Cantorum Basiliensis, 4 juillet 2016. https://www.youtube.com/watch?v=ZvTkVHA8m9s, consulté

le 25 octobre 2022. Un extrait de cet enregistrement [G.G. Kapsperger, 'Toccata prima' (1640), 00:00-06 :57] est reproduit dans l'annexe 57 de ce travail.

JACOBS Fred, *Giovanni Girolamo Kapsperger, Virtù e Nobiltà*, CD, Metronome, METCD 1093, 2019.

LISLEVAND Rolf, *Johannes Hieronymus Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di chitarone, Roma 1640*, CD, ASTREE Auvidis, E 8515, 1993.

NORDBERG Jonas, *Giovanni Girolamo Kapsperger, Intavolatura di chitarone*, CD, BIS, BIS-2417, 2019.

O'DETTE Paul, *J. H. Kapsberger, Lute Works « Il Tedesco della Tiorba »*, CD, harmonia mundi, HMG 507020, 2008.

SMITH Hopkinson, *Giovanni Girolamo Kapsperger, Libro primo d'intavolatura di lauto*, CD, ASTREE Auvidis, E 8553, 1995.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT 7

INTRODUCTION 11

CHAPITRE 1 : Éléments de contexte 27
1.1. Giovanni Girolamo Kapsperger : Éléments biographiques et postérité de son œuvre 28
1.2. Le Chitarrone 37

CHAPITRE 2 : Une nouvelle poétique musicale au centre des expériences organologiques 45
2.1. Le *bel cantare*, aux origines du chitarrone 46
2.2. Le chitarrone de Kapsperger 55
2.3. Les basses chromatiques au 17e siècle et l'influence de Kapsperger 61
2.4. Instruments historiques et réception contemporaine 67

CHAPITRE 3 : Renversements et réception contemporaine 71
3.1 L'imperfection du chitarrone dans l'accompagnement des premières monodies 74
3.2 Girolamo Kapsperger et Salomone Rossi : des problèmes similaires 81
3.3 Le tableau de Banchieri : Une description litigieuse 84
3.4 Le chitarrone des intermèdes de *La Pellegrina*, un archiluth ? 94
3.5 L'hypothèse du *Libro primo di arie passeggiate* (1612) 100
3.6 Une hypothèse pour le répertoire soliste 103
3.7 Girolamo Kapsperger et Salomone Rossi : problèmes similaires, réception différente 108

CHAPITRE 4 : Accords renversés 119
4.1 Identification des cas 120
4.2 Le rôle du pouce 122
4.3 Les renversements d'accords dans l'œuvre de Kapsperger 137
4.3.1 Premier livre de chitarrone 137
4.3.2 Œuvres vocales 142
4.3.3 Troisième livre de chitarrone 147
4.3.4 Quatrième livre de chitarrone 148
4.3.5 La *Tavola per sonare il Chitarone Sopra il Basso* et un manuscrit autographe 150
4.4 *Il piu perfetto istrumento* : remarques finales sur le renversement d'accords au chitarrone ... 153

CHAPITRE 5 : Stratégies mélodiques et renversements 161
5.1 Comme au luth 162
5.2 Vers une écriture mélodique propre au chitarrone 174
5.2.1 Le jeu sur les cordes avalées 174
5.2.2 Cordes graves jusqu'au troisième chœur 175
5.2.3 Division de l'instrument en deux groupes de cordes 176
5.3 Renversements mélodiques dans les sources 179

5.4 Stratégies mélodiques dans l'œuvre de Kapsperger 188
5.4.1 Repositionnement du registre 188
5.4.2 Campanela 189
5.4.3 Proto-campanela 190
5.5 Renversements mélodiques chez Kapsperger 193
5.5.1 Illusions visuelles, illusions sonores 193
5.5.2 Efficacité du geste 198
5.6 Licences et témoignages d'époque 202

CHAPITRE 6 : Positions standard et formules cadentielles 205
6.1 Positions standard dans les sources 206
6.2 Positions standard dans les œuvres pour chitarrone solo 211
6.3 Cadences 219
6.3.1 Les tableaux de cadences du troisième livre pour chitarrone 219
6.3.2 Formules cadentielles dans l'œuvre de Kapsperger : Aspects généraux 222
6.3.3 Densités 224
6.3.4 L'accord de dominante 226
6.3.5 Septièmes renversées 231
6.3.6 Sensible non résolue 237
6.3.7 Formules cadentielles et ton de résolution 239

CHAPITRE 7 : Cadence parfaite *si-mi* 241
7.1 Description du problème 242
7.2 Cadence *si-mi* dans les tablatures pour accompagnement 245
7.2.1 Œuvres vocales de Kapsperger 245
7.2.2 *Le stravaganze d'amore* de Flamminio Corradi 248
7.2.3 *Carlo G* 249
7.2.4 *Modena G239* 257
7.2.5 *New York 93*-2 258
7.3 Cadence *si-mi* dans le répertoire soliste 260
7.3.1 Chez Pittoni 260
7.3.2 Chez Castaldi 262
7.3.3 Chez Piccinini 263
7.4 Cadence parfaite *si-mi* dans les tablatures solistes de Kapsperger 265
7.5 Formules de cadences et facture instrumentale 271
7.6 Tablatures d'accompagnement, tablatures solistes 273

CHAPITRE 8 : Les arpèges 285
8.1 La formule de Kapsperger et sa réception aujourd'hui 286
8.2 La formule de Kapsperger et sa réception au 17e siècle 295
8.3 Formule d'arpège : accords à quatre notes 307
8.3.1 Textures 307
8.3.2 Virtuosité 308
8.3.3 Couleurs harmoniques 309
8.3.4 Profil mélodique 313

8.3.5 Variantes historiques, variantes contemporaines 317
8.4 Formule d'arpège : accords à plus de quatre notes 323
8.4.1 Les arpèges de la 'Toccata prima' du quatrième livre et l'interprétation contemporaine 324
8.4.2 Densités irrégulières et recherche des nouvelles textures 330
8.4.3 Trois propositions pour les arpèges de la 'Toccata prima' (1640) 335
8.5 D'autres types d'arpèges dans l'œuvre de Kapsperger 339
8.5.1 Formule d'arpèges : accords à trois notes 339
8.5.2 Accords sans signe d'arpège 341
8.5.3 Arpèges écrits in extenso 342
8.5.4 Arpèges dans le *Libro primo d'intavolatura di lauto* (1611) 345
8.6 Diverses explorations de l'arpège dans les sources pour luth et chitarrone 347

CHAPITRE 9 : L'arpège et les débuts de toccatas 355
9.1 Formules et variantes d'arpèges non explicites dans les préfaces 357
9.1.1 Arpèges pour improviser sur de longs accords chez Kapsperger 357
9.1.2 Variantes d'arpège dans *Modena B* 357
9.1.3 Variantes d'arpège dans *Perugia* 362
9.1.4 *Perugia, Modena B* et l'influence du *Tedesco* 365
9.2 L'arpège d'après les sources pour clavier et harpe 368
9.3 Ouvertures écrites 378
9.4 Ouvertures et perspectives d'interprétation 388

CONCLUSION 399

ANNEXES 411
Annexe 1 412
Annexe 2 413
Annexe 3 415
Annexe 4 417
Annexe 5 418
Annexe 6 419
Annexe 7 420
Annexe 8 421
Annexe 9 422
Annexe 10 423
Annexe 11 426
Annexe 12 427
Annexe 13 430
Annexe 14 431
Annexe 15 432
Annexe 16 433
Annexe 17 434

Annexe 18 435
Annexe 19 436
Annexe 20 438
Annexe 21 439
Annexe 22 440
Annexe 23 441
Annexe 24 442
Annexe 25 443
Annexe 26 444
Annexe 27 445
Annexe 28 446
Annexe 29 447
Annexe 30 448
Annexe 31 449
Annexe 32 450
Annexe 33 451
Annexe 34 452
Annexe 35 454
Annexe 36 455
Annexe 37 456
Annexe 38 457
Annexe 39 458
Annexe 40 459
Annexe 41 461
Annexe 42 463
Annexe 43 466
Annexe 44 470
Annexe 45 471
Annexe 46 473
Annexe 47 475
Annexe 48 476
Annexe 49 477
Annexe 50 479
Annexe 51 482
Annexe 52 483
Annexe 53 485
Annexe 54 486
Annexe 55 487

BIBLIOGRAPHIE 493
Sources (avant 1800) 493
a) Œuvres imprimées 493
b) Manuscrits 497
c) Iconographie 499

d) Instruments historiques (par date de fabrication) 499
Études 500
Enregistrements sonores 517

TABLE DES MATIÈRES 519

Parsival Alejandro CASTRO MEJÍA

L'œuvre pour chitarrone solo de G.G. Kapsperger (1580-1651) :

Problèmes d'interprétation et de réception

Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1580-1651), un des musiciens les plus renommés de la Rome du début du 17e siècle, a donné une impulsion décisive au développement du répertoire soliste pour chitarrone (appelé de nos jours théorbe) et ses tablatures occupent une place centrale dans ce répertoire. Pourtant, certains passages de son œuvre sont considérés aujourd'hui comme des fautes de contrepoint ou des négligences d'écriture : les musiciens n'hésitent pas à ignorer les instructions d'interprétation indiquées dans les préfaces de ses livres solistes. Nous émettons l'hypothèse que ces passages pourraient en réalité constituer des expérimentations sonores en lien direct avec les caractéristiques spécifiques de l'instrument et les recherches du *stile moderno*. Pour ce faire, nous examinons les publications pour chitarrone solo de Kapsperger qui nous sont parvenues, pour les confronter à d'importantes tablatures d'époque ainsi qu'à certaines œuvres solistes pour clavier. Cette confrontation, soutenue par une prise en compte de la principale littérature disponible actuellement sur le sujet, a pour objectif de produire une meilleure compréhension de l'œuvre soliste de Kapsperger, ainsi que, plus généralement, des tablatures pour chitarrone de l'époque, et d'apporter des éléments susceptibles d'inspirer et d'enrichir la pratique du théorbe d'aujourd'hui.

Mots clés : Kapsperger, chitarrone, théorbe, tablature, musique instrumentale.

Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1580-1651), one of the most renowned musicians of early 17th-century Rome, gave a decisive impulse to the development of the solo repertoire for chitarrone (now called theorbo), and his tablatures occupy a central place in this repertoire. However, some passages of his work are considered today as counterpoint errors or writing oversights: nowadays, musicians do not hesitate to ignore the interpretation instructions indicated in the prefaces of his solo books. We hypothesize that these passages may in fact constitute sound experiments directly related to the specific characteristics of the instrument and the research of the *stilo moderno*. To this end, we examine Kapsperger's surviving publications for solo chitarrone and compare them with important period tablatures and some solo keyboard works. This confrontation, supported by a consideration of the principal literature currently available on the subject, aims to produce a better understanding of Kapsperger's solo work, as well as, more generally, of chitarrone tablatures of the period, and to provide elements likely to inspire and enrich today's theorbo practice.

Keywords : Kapsperger, chitarrone, theorbo, tablature, interpretation, instrumental music.