

45 Fz

HANDELINGEN
DER MAATSCHAPPIJ
VAN
GESCHIED- en OUDHEIDKUNDE
TE GENT.

ANNALES
DE LA
SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE
DE GAND.

DEEL XIII. — TOME XIII.

ES VAN DEN BORREN. — Les origines de la musique de clavier
dans les Bays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630.

GAND,
V. VAN DOOSSELAERE & FILS,
Boulevard de l'Heirnisse, 17.

1914.

INTRODUCTION.

S'il fallait en croire les documents pratiques qui nous sont restés de l'activité des organistes, clavicordistes et clavecinistes néerlandais pendant la période qui s'étend jusque vers la fin du XVI^e siècle, l'on serait tenté de conclure que les instruments à clavier ont joué un rôle extrêmement restreint dans les Pays-Bas, à une époque où, en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Allemagne et même en Pologne, ces instruments possédaient un répertoire important, dont le souvenir nous a été conservé sous formes de tablatures ou autrement.

En effet, jusqu'à Sweelinck, l'on ne rencontre chez nous qu'un nombre extrêmement restreint de recueils de musique instrumentale dont on peut dire, avec quelque certitude, qu'ils sont destinés au clavier. Encore cette destination n'est-elle que toute indirecte et n'exclut pas, comme nous aurons l'occasion de le voir, la possibilité d'une exécution au moyen d'autres instruments.

Il semble donc, à première vue, que les Pays-Bas, grands initiateurs sur le terrain de la musique vocale, aient été en arrière sur les autres peuples musiciens de l'Europe en ce qui regarde la musique instrumentale, plus particulièrement celle de clavier.

Il serait pourtant dangereux de juger d'après ces simples apparences, car, si rien ou presque rien ne nous est resté du répertoire de clavier néerlandais, il est cependant démontré que pendant la seconde moitié du XV^e siècle et le XVI^e siècle tout entier, il y a eu, dans nos régions, des organistes-clavecinistes de premier ordre, dont plusieurs ont fait une brillante carrière à l'étranger. Leurs œuvres n'ont malheureusement point été conservées. Aussi bien, en ont-ils écrit? C'est ce que l'on ne saurait affirmer d'une manière

positive. Peut-être étaient-ils surtout de grands improvisateurs dans l'art libre de préluder, dans celui de développer des thèmes sous la forme imitative du *ricercar*, et dans celui d'interpréter, en les ornant de coloratures, des chansons ou des motets vocaux préexistants?

Quoiqu'il en soit, il faut considérer comme un fait certain, en présence de la célébrité de ces artistes, que leur art n'était point inférieur à celui de leurs contemporains italiens, espagnols, anglais, allemands et polonais.

Si nous sommes forcés de nous mouvoir, en ce qui regarde ce point, dans le domaine de la pure hypothèse, il n'en va plus de même à partir du moment où Sweelinck (1562-1621) entre en scène. Le grand organiste hollandais nous a laissé, en effet, outre des œuvres vocales nombreuses, un contingent respectable de pièces d'orgue ou de clavier. Comme l'a fort bien montré M. Seiffert, il a, dans cet ordre d'idées, une importance européenne. Elevé à l'école des Italiens et des Anglais, il synthétise, par sa conception de la forme musicale et les particularités de sa technique, les conquêtes réalisées par ces deux peuples, en matière de musique de clavier, jusque vers la fin du XVI^e siècle. Son œuvre constitue donc un point culminant dans l'histoire de cette branche de l'histoire musicale. Son influence a été grande, surtout en Allemagne, où il eut de nombreux élèves, et à ce titre encore, il mérite la considération que M. Seiffert lui a accordée.

Notre étude sur les origines de la musique de clavier en pays néerlandais, ne se limite point aux seuls Pays-Bas du sud. Elle englobe également les Pays-Bas du Nord, en vertu de la solidarité esthétique qui régna entre ces deux régions jusqu'à l'époque de Sweelinck.

D'un autre côté, nous arrêterons nos investigations, en ce qui regarde le temps, à la première moitié du XVII^e siècle, période au cours de laquelle moururent Sweelinck et quelques autres organistes-clavecinistes importants de sa génération, tels que Peter Cornet, Carolus Luython et Samuel Mareschall.

CHAPITRE I.

Rôle des instruments à clavier dans la vie publique et privée pendant la période des origines.

C'est un fait établi que, du XIV^e au XVII^e siècle, il régna une grande activité musicale dans les villes de Belgique. Van der Straeten a fait, dans cet ordre d'idées, de nombreuses recherches, dont il a consigné le résultat dans son grand ouvrage, *La Musique aux Pays-Bas* (1). C'est dans sa notice sur Philippe Van Ranst (Vol. IV, p. 67 et ss.), que l'on trouve le plus grand nombre de renseignements à ce sujet : Il y passe en revue l'organisation musicale de nos différentes villes, et cite quantité de ménestrels et instrumentistes dont les noms apparaissent dans les comptes communaux de ces centres urbains.

La musique de clavier n'intervient guère dans ces nomenclatures, mais l'on sait, par d'autres sources, que, tout au moins à partir de la fin du XV^e siècle, elle commença à jouer un rôle dans la vie privée des princes, des nobles et sans doute aussi des simples bourgeois.

Le talent musical était héréditaire dans la famille de Bourgogne. La duchesse Marie, qui régna de 1477 à 1482, avait reçu une éducation musicale des plus soignées. Elle avait eu comme professeur, Pierre Buerse, lequel était organiste de la chapelle domestique de son mari, Maximilien

(1) *La Musique aux Pays-Bas*, par Van der Straeten, en huit volumes parus, le premier en 1867, à Bruxelles, chez Muquardt, le 2^e, le 3^e, le 4^e, le 5^e, le 6^e et le 7^e respectivement en 1872, 1875, 1878, 1880, 1882 et 1885, à Bruxelles, chez Van Trigt, le 8^e, en 1888, à Bruxelles, chez Schott frères. Cet ouvrage, d'un maniement difficile, à cause du manque de méthode de l'auteur, n'en est pas moins une mine inépuisable de renseignements précieux.

d'Autriche, grand amateur de musique lui aussi. L'instrument dont jouait Marie de Bourgogne, sous la direction de Buerse, était un *clavicordion* (1).

Marguerite d'Autriche, la tante de Charles-Quint, qui fut gouvernante des Pays-Bas pendant le premier tiers du XVI^e siècle, avait sans doute hérité des dispositions musicales de sa grand-mère, la duchesse Marie : elle apprit en effet à jouer de « plusieurs instruments de musique », sous la direction de Gommaire Nepotis ou de Nève, organiste de la chapelle domestique de la cour (2). Il n'est pas douteux que, parmi ces instruments, se trouvait le clavicorde.

Les enfants de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, Charles-Quint et ses sœurs Eléonore, Marie et Isabelle, étudièrent le *clavicordium* ou *manicordium*, avec l'organiste Henri Bredemers (3). Charles-Quint eut encore, occasionnellement, un autre professeur de « manicordium », Maître Van de Vivere ou Van Viven. C'était en 1508 : le futur empereur, qui n'avait alors que huit ans, et qui vivait à Malines, dut un jour quitter cette ville pour échapper à une épidémie de peste. On l'emmena à Lierre, où il reçut les leçons de Van de Vivere. L'instrument sur lequel il jouait était un « manicordium » sorti des ateliers de Marc Moers (4).

Un autre document nous révèle que l'archiduchesse Eléonore, sœur aînée de Charles-Quint, reçut un jour en cadeau, un *clavicenon*, qui avait été acheté en décembre 1512, à Anvers, chez Hans Van Ceulen (5). En 1516, à l'âge de dix-huit ans, elle se servait d'un clavicorde fabriqué par Antoine Mors (6). L'on sait, d'autre part, que cette princesse avait un réel talent musical : elle cultivait l'art du chant et, outre le « manicordium », jouait encore d'autres instruments (7).

(1) Van der Straeten, T. VII, p. 196 et ss, et p. 212.

(2) Van der Straeten, T. VII, p. 198 et ss. et p. 212.

(3) Van der Straeten, T. VII, p. 199 et ss.

(4) Van der Straeten, T. I, p. 278 et ss., T. VII, p. 200, note 2 et p. 256.

(5) Van der Straeten, T. VII, p. 202 et ss.

(6) Van der Straeten, T. I, p. 278 et ss.

(7) Van der Straeten, T. VII, p. 286 et s.

La musique n'était pas seulement l'objet d'un culte purement privé et individuel à la cour des Pays-Bas. En 1521, le prince d'Orange y donna, en l'honneur de Marguerite d'Autriche, un concert d'orgues, de fifres et de tambourins. Les instruments utilisés dans les concerts de la cour, à cette époque, étaient les « grosses fleutes », les rebecs, les hautbois, les saquebutes, auxquels s'adjoignaient des trompettes, des cornets à bouquin et quatre violes (1). On n'y voit point encore figurer d'instruments à cordes pourvus de clavier, ce qui n'a rien d'étonnant, ces instruments n'étant pas encore aptes, à cette époque, à figurer utilement dans un ensemble, à cause de la faiblesse de leur son.

Les archives de 1522 nous parlent de deux petits prodiges, lesquels, amenés d'Anvers par leur père, un organiste dont le nom n'est point cité, jouèrent de l'épinette et chantèrent au palais de Bruxelles pour divertir Marguerite d'Autriche pendant son dîner (2). En 1526, ce même palais fut le théâtre d'un concert intime d'épinette, dont le souvenir a été conservé par l'extrait de compte suivant : « A l'organiste de Monsieur de Fiennes, la somme de 7 livres dont Madame [Marguerite d'Autriche] luy fait don, en faveur de ce que le second jour de décembre XV^e XXVI il est venu jouher d'ung instrument, dit espinette, devant elle à son disner » (2).

La sœur de Charles-Quint, Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas à partir de 1531, avait, comme la plupart des membres de sa famille, un goût prononcé pour la musique (3)

L'on voit, par ce qui précède, que les instruments à cordes pourvus de clavier avaient une part, si pas importante, tout au moins digne d'être remarquée, dans les préoccupations des souverains de la fin du XV^e siècle et de la première moitié du XVI^e. Cette part ne fit que s'accroître avec les années, surtout à partir du moment où les Pays-Bas devinrent, avec les Ruckers, un centre de fabrication d'une réputation européenne, pour cette sorte d'instruments. Néan-

(1) Van der Straeten, T. IV, p. 188 et s.

(2) Van der Straeten, T. I, p. 273 et ss. Les deux enfants sont désignés comme étant « felz et fille » de l'organiste en question.

(3) Pirenne, *Histoire de Belgique*, T. III, p. 102.

moins, au début du XVII^e siècle, le clavecin était concurrencé par le luth et le théorbe, au point de n'occuper qu'une position relativement inférieure vis-à-vis d'eux. Cet état de choses, commun aux Pays-Bas du Nord et du Sud, ne tarda pas à se modifier avec les années, en sorte que le luth et le théorbe furent bientôt détrônés par l'instrument à clavier (1).

A l'époque de Sweelinck, et pendant la période qui suivit sa mort, la Hollande se trouva, grâce à l'action de son grand organiste, dans une situation privilégiée, au point de vue de l'exercice de la musique de clavier, plus spécialement celle d'orgue. Il est certain que Sweelinck a dû largement contribuer à faire connaître à ses compatriotes, les œuvres des maîtres italiens et anglais contemporains, dont lui-même avait subi l'empreinte (2). M. Scheurleer donne, dans son intéressant ouvrage sur *La vie musicale à Amsterdam au XVII^e siècle (Het Muziekleven van Amsterdam in de XVII^e eeuw)*, de curieux détails sur l'institution des concerts d'orgue dont

(1) Van der Straeten, T. IV, p. 284 et ss. — Voir aussi Scheurleer, *Het Muziekleven van Amsterdam in de 17^e eeuw* (Ed. Nijhoff, La Haye; volume extrait d'*Amsterdam in de 17^e eeuw*, publication de Van Stockem en Zoon, parue de 1901 à 1904).

M. Körte (*Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Ed. Breitkopf et Härtel, 1901, p. 10 et s.) énumère les avantages qu'avait le luth, au XVI^e siècle, sur le clavicorde et le clavecin : son mieux équilibré et d'une durée plus prolongée, faculté expressive, caractère plus portatif. Il est clair que les perfectionnements dont les instruments à cordes pourvus de clavier furent l'objet à partir de la fin du XVI^e siècle, contribuèrent pour beaucoup à renforcer leur position au détriment du luth.

Malgré cela, ce dernier et les instruments qui lui sont apparentés, tels que le théorbe, jouent encore un rôle fort important dans les Pays-Bas, particulièrement dans le Nord, pendant une grande partie du XVII^e siècle. Voir, à ce sujet, la correspondance musicale de Constantin Huygens, publiée par Jonckbloet et Land, en 1882 (*Musique et Musiciens au XVII^e siècle*, Ed. Brill, Leyde), notamment p. CCLXVIII de la préface.

M. Scheurleer (*op. cit.*) observe qu'à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, le clavier fut, à son tour, insensiblement détrôné, dans les Pays-Bas du Nord, par les instruments à archet, spécialement la viole de gambe.

(2) Scheurleer, *op. cit.* p. 70 et ss.

les églises d'Amsterdam étaient le théâtre (1). Jusqu'à l'année 1680, les organistes de cette ville avaient coutume de ne jouer de leur instrument qu'avant et après la prédication; ils n'avaient point à accomplir la besogne subalterne d'accompagner le chant de la communauté. Ils donnaient ainsi de véritables concerts, lesquels étaient encouragés, à titre de réjouissance publique (*openbaar vermaak*), par le magistrat communal (2). A partir de quel moment ces concerts ont-ils été institués, c'est ce que l'on ne saurait dire, mais il est fort probable, suivant M. Scheurleer, que ce fut peu de temps après la nomination de Sweelinck comme organiste de l'*Oude Kerk* (1580).

Les documents ne donnent aucune précision concernant le répertoire de ces concerts (3). Tout ce que l'on sait, c'est que, les psaumes une fois chantés, l'organiste improvisait, sur leurs thèmes, des développements contrapontiques variés (4) (5).

(1) Voir *op. cit.*, p. 15 et ss.

(2) A Leiden, le jeu de l'orgue, dans les églises, est considéré comme ayant une action moralisatrice. Ainsi, en 1593, Cornelis Schuyt est engagé comme organiste adjoint de la ville, avec l'obligation de « jouer sur les orgues des églises aux jours et heures fixés, afin d'édifier la communauté et la détourner de la fréquentation excessive des auberges et des tavernes » (*op de kerkorgels op gezette tijden en uren te spelen om de gemeente te stichten en om haar van het overmatige bezoek der herbergen en taveernen te houden*). Voir Seiffert, article sur *Cornelis Schuyt*, dans le *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, Deel V, p. 246. Plus loin (p. 250), M. Seiffert, parlant du rôle général de l'orgue en Hollande, à cette époque, dit que cet instrument ne servait pas uniquement à des fins liturgiques, mais aussi « pour récréer et charmer la communauté » (*tot recreatie en verlustinge van de gemeente*).

Il semble que ces concerts d'orgue aient donné lieu à certains abus, en ce sens que l'édification de la communauté était parfois sacrifiée à sa trop grande prédilection pour la virtuosité. C'est, du moins, ce qui résulte du traité sur l'usage de l'orgue, que publia Constantin Huygens en 1641 et dans lequel « il s'opposait à ce qu'on s'en servît dans le seul but de charmer les auditeurs par des préludes ou des fioritures, au moment où les fidèles quittent le temple; il voulait que l'instrument, qu'il avait en très haute estime, ne servît qu'à la louange du Seigneur » (*Correspond. music. de Huygens*, préface, p. XVII).

(3) Scheurleer, p. 20.

(4) Scheurleer, p. 18.

(5) De Hollande, l'usage des concerts d'orgue avait passé en Allemagne,

De l'orgue au clavier proprement dit, il n'y avait pas loin, d'autant plus qu'à l'époque de Sweelinck, la séparation n'était pas encore tout à fait nette entre le répertoire de l'un et celui de l'autre. Aussi le nombre de personnes jouant du clavecin à Amsterdam, au XVII^e siècle, était-il relativement élevé. M. Scheurleer en fournit la preuve en citant les noms d'une quantité d'amateurs — hommes et femmes — qui se trouvaient dans ce cas. Cet état de choses est en majeure partie solidaire de l'existence, dans la grande cité, du célèbre cercle littéraire et artistique, le *Muiderkring*, qui comptait, parmi ses membres, l'élite des écrivains, des artistes et des dilettantes de la Hollande (1).

Enfin, il n'est pas jusqu'au peuple lui-même, qui ne s'intéressât à la musique de clavier. Dès le début du XVII^e siècle, il y avait, à Amsterdam, des auberges où l'on faisait de la musique, et, parmi les divers instruments dont elles étaient pourvues, se trouvaient des *clave-cimbels* et des *clave-cordes* (2).

grâce aux élèves allemands de Sweelinck, et s'était étendu jusqu'à Copenhague (voir le livre de M. Pirro sur *Buxtehude*, Ed. Fischbacher, Paris, 1913, p. 19 et 81).

(1) Scheurleer, p. 51 et ss.

(2) Scheurleer, p. 20.

CHAPITRE II.

Instruments à clavier en usage pendant la période des origines.

La communauté de répertoire entre l'orgue et les instruments à cordes pourvus de clavier, pendant toute la période des origines, nous amène tout naturellement à nous poser quelques questions relativement aux débuts de l'orgue dans les Pays-Bas. Nous nous en tiendrons, dans cet ordre d'idées, à des lignes très générales, étant donné que l'orgue n'intervient, dans cette étude, qu'à titre secondaire.

L'orgue pneumatique semble avoir été introduit dans nos régions vers 757, époque à laquelle Pepin le Bref reçut de l'empereur de Byzance, Constantin Copronyme VI, un orgue qui fut placé dans l'église St. Corneille, à Compiègne (1). En 811 ou 812, Charlemagne fit construire, pour sa Cour d'Aix-la-Chapelle, un orgue copié sur celui de Compiègne.

Avec le temps, l'instrument nouveau se répandit peu à peu dans les Pays-Bas et devint l'objet d'une fabrication locale de plus en plus active. D'après Grégoir (2), le plus ancien constructeur d'orgues belge dont le souvenir se soit conservé, serait Van Hollebeke, *d'orghelmakere van Ypere*. Il aurait déployé son activité vers le début du XIII^e siècle. Cela n'aurait rien d'impossible : malheureusement l'extrait des registres de la confrérie O. L. V. Ter Rayen, de la commune de Bierbeek (près Louvain), que Grégoir invoque pour étayer

(1) Grove, *Dictionary of music and musicians*, v^o *Organ*. — Compiègne ne se trouve pas dans les Pays-Bas, mais cette ville était englobée dans un vaste État dont les Pays-Bas faisaient partie.

(2) *Historique de la facture et des facteurs d'orgue*, etc. Ed. de la Montagne, Anvers 1865.

son affirmation, est rédigé de telle sorte (1), qu'on se demande si cet auteur peu sûr n'a pas été dupe d'une mystification ou s'il ne s'est pas grossièrement trompé dans sa façon de lire la date de ces registres (1203 à 1206).

Van der Straeten a fait des recherches spéciales concernant la facture des orgues dans les diverses villes de Belgique (2). Il a pu remonter jusqu'à 1299 pour Bruges, 1394 pour Anvers, 1439 pour Aerschot, 1446 pour Louvain et 1467 pour Termonde.

D'après M. Van Doorslaer, le premier compte communal de la ville de Malines où il soit question d'un orgue, date de 1330 (3). Il paraît en tout cas certain, qu'en ce qui regarde la construction et l'usage des orgues, les Pays-Bas n'étaient point en retard sur les autres pays de l'Europe. Au XVI^e et au XVII^e siècle, nous eûmes même des facteurs dont la réputation s'établit à l'étranger : témoins Gilles Brebos, qui, vers la fin du XVI^e siècle, construisit des orgues en Espagne, et son fils Jean, qui fut chargé de fabriquer, pour le même pays, des orgues, des régales et des clavicornes (4); témoin encore Guillaume Herman, qui érigea des orgues magnifiques dans la cathédrale de Côme, vers le milieu du XVII^e siècle (5) (6).

(1) .. « *Omme dieswille dat de orghele dezer kerke zeer gecranct wesende van de elfste eeuw* (cet « *elfste eeuw* » nous paraît particulièrement suspect) . . . *betaelt voor twaelf grote pypen omme de lage bourdon, welke boven de contracte gemaect waeren. . . . Item voor de swarte tousen van de klauwiere, ooc overwercke* (Ces détails techniques et cette orthographe ont une physionomie bien anachronique pour le début du XIII^e siècle).

(2) T. VII, p. 225 et ss.

(3) Voir Van Doorslaer, *Jubés et Matrices de Malines*, Ed. Godenne, Malines, 1906. Cette brochure et une autre étude du même auteur, *Notes sur les facteurs d'orgues malinois*, parue dans les *Annales* du XXII^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (Ed. Godenne, Malines 1911), contiennent d'intéressants renseignements biographiques et autres.

(4) Van der Straeten, VII, p. 236 et ss.

(5) Van der Straeten, VII, p. 61 et ss.

(6) Ces lignes étaient déjà écrites, lorsque notre attention a été attirée sur les facteurs d'orgues néerlandais qui allèrent s'établir en Angleterre au XV^e et au XVI^e siècle. Au XV^e siècle : William Barbour, de Bruxelles,

Les instruments à cordes pourvus de clavier ont commencé à être d'un usage courant dans les Pays-Bas, comme, d'ailleurs, dans les autres pays de l'Europe occidentale, à partir de la seconde moitié du XV^e siècle. Mais il semble certain qu'ils y étaient connus avant cette époque. M. Carl Krebs, dans l'importante monographie qu'il a consacrée à ces instruments (1), est d'avis qu'ils sont fort probablement nés en Angleterre, et que de là, ils ont passé dans les Pays-Bas(2). Selon lui, l'« instrument semblant d'orguens, qui sona ab cordes » dont il est question dans une lettre de Jean I^{er} d'Aragon, datée de 1388, ne serait autre qu'un instrument à cordes pourvu de clavier. Or, ce clavicorde ou clavecin primitif, qui excite l'admiration du roi d'Aragon, et dont il brûle de se faire expédier un exemplaire en Espagne, devait venir des Pays-Bas. L'art de jouer de cet instrument était exercé par *Johan dell's Orguens* ou *Juan de los Organos*, que le monarque aragonais appelle « *un bon minister flamench* », et qu'il désirerait vivement avoir à son service.

Dans une lettre datée de 1387, le roi se sert du terme *exaquier* pour désigner l'instrument en question. Ce mot se retrouve sous les formes suivantes chez les écrivains du XIV^e et du XV^e siècle : *eschaqueil*, *eschequier*, *eschiquier*, *échiquiers*, *esquaquiel* (formes françaises), *scacarum* (forme latine), *Schachtbret* (forme allemande), *exabeva* (?) (forme espagnole) (3). Il est fort probable que ces différents termes

et Laurence, de Nimègue; au XVI^e siècle, Michel Mercator, de Venloo; Louis Theewes, d'Anvers; Paul Vandevelde, de Louvain, etc. (Voir, dans l'étude que nous avons consacrée aux *Musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance* (Bruxelles, Groenveltdt, 1913), le paragraphe relatif aux facteurs d'instruments de musique, p. 98 et ss.)

(1) Carl Krebs, *Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1892, Heft I.

(2) *Op. cit.* p. 94.

(3) Voir, Van der Straeten, T. VII, p. I et ss., Krebs, p. 93 et s. et Goehlinger, *Geschichte des Klavichords* (Ed. Birkhäuser, Bâle, 1911), p. 9 et s.

Parmi les instruments de musique cités dans les *Minneregel* d'Eberhard Cersne (1404), se trouvent le *clavicordium*, le *clavicymbolum* et le *Schachtbret* (*Die Musikinstrumente der Minneregel*, par Curt Sachs, Rec.

s'appliquent uniformément à l'instrument que le souverain d'Aragon réclamait avec tant d'insistance. Il semble certain, d'autre part, à en juger par l'expression naïve « *semblant d'orguens, qui sona ab cordes* », que cet instrument était, vers 1387, une nouveauté pour l'Espagne. En France, il devait être connu depuis quelque temps déjà, puisque le trouvère Guillaume de Machault, mort en 1377, en parle dans deux de ses œuvres : dans l'une d'elles, il l'appelle *eschaqueil d'Angleterre*, ce qui fait conclure M. Krebs à son origine anglaise. D'autre part, il est établi, par une pièce d'archives, que l'on jouait de l'eschiquier à la cour de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (de 1363 à 1404) et comte de Flandre (1).

Un extrait de compte de l'hôpital St. Jean, à Bruges, se rapportant à l'année 1404-1405, mentionnerait, d'après M. Van de Castele (Journal *La Plume*), l'engagement d'un « clavecin de grande dimension » au mont-de-piété de cette ville (2). Malheureusement, cet extrait a été analysé d'une manière si peu scientifique par l'auteur, qu'il est bien difficile d'ajouter foi à son affirmation. Il n'y aurait cependant nulle impossibilité chronologique, à ce que le terme « clavecin » ait été employé sous sa forme latine « *clavicymbalum* », à cette époque et dans nos régions (3).

Quoiqu'il en soit, il est établi, d'autre part, que le mot

trim. de la S. I. M., XIV, 4, p.284). M. Sachs est d'avis que *Schachtbret* ne signifie nullement *Schachbrett* (= échiquier), mais est formé au moyen du mot *Schacht*, qui veut dire, en néerlandais ancien et moderne, « tuyau de plume » (*Federkiel*). Le *Schachtbret* serait une sorte de damier, pourvu de tuyaux de plumes destinés à pincer les cordes de l'instrument; celui-ci ne serait donc autre chose qu'un clavecin primitif, semblable à l'*échiquier* français, malgré la différence d'étymologie.

(1) Voir, dans Michel Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France* (Paris, Alcan. 1911), l'étude consacrée aux *Musiciens de Philippe le Hardi*, p. 9. On ne rencontre qu'une seule fois, dans les comptes relatifs aux musiciens de ce prince, la mention d'un « menestrier qui avait joué de l'eschiquier ».

(2) Voir *Musicians*, par Weckerlin (Ed. Garnier frères, Paris 1877) p. 89.

(3) Voir Krebs, *op cit.*, p. 105.

clavicymbalum (en flamand *clavizimbele*) n'a commencé à entrer dans l'usage courant, en Belgique, que vers le milieu du XVI^e siècle. Avant cela, c'étaient les vocables *clavicorde*, *clavicordion*, *clavicornium*, *clavicenon*, *manicornium* et *manicordion*, qui prévalaient. Comme nous l'avons déjà vu, on employait aussi le terme *espinette* à la cour de Marguerite d'Autriche, dès 1522 (1). Un compte de 1526 (voir plus haut) fait mention d'« *ung instrument, dit espinette* ». Cette manière de s'exprimer ne semble-t-elle pas indiquer qu'il s'agissait, sinon d'un instrument nouveau, tout au moins d'une appellation qui n'était pas encore entrée dans les habitudes? (2)

Y avait-il dans les Pays-Bas, au début du XVI^e siècle, deux types d'instruments à cordes pourvus de clavier, l'un à cordes frappées par une tangente (lamelle) en cuivre, l'autre à cordes pincées par un petit plectre formé au moyen de la partie cornée d'une plume de corbeau? Cela ne semble pas devoir faire l'objet d'un doute.

A l'heure actuelle, quand on veut distinguer le premier type du second, on lui applique l'appellation spécifique de « *clavicorde* », tandis que l'on désigne le second par le terme « *clavecin* ». On se conforme en cela à une terminologie qui semble avoir été courante au XVII^e et au XVIII^e siècle.

En était-il de même au commencement du XVI^e siècle? C'est ce que l'on ne saurait affirmer d'une manière précise, étant donnée la confusion des termes qui régnait à cette époque dans la désignation des instruments de musique. Il est néanmoins à présumer que, le type à cordes frappées étant le plus ancien et probablement le plus répandu, c'est au terme le plus fréquemment employé, à savoir « *clavicorde* », que l'on recourait généralement pour le désigner.

Mais ce qui arrivait également, c'est que l'on utilisait le vocable « *clavicymbalum* » pour qualifier un clavecin à cordes

(1) Van der Straeten, T. I, p. 275.

(2) Pour l'étymologie du mot « *espinette* », voir Krebs, *op. cit.*, p. 107 et ss.

frappées. Van der Straeten (1) en cite un exemple caractéristique : Dans un manuscrit du début du XVI^e siècle, qui appartient à la Bibliothèque de la ville de Gand (2), se trouve reproduit un petit clavier à tangentes, du XV^e siècle, auquel le scribe a accolé le nom de *clavecimbalum*.

Sans doute aussi, l'inverse se produisait-il et appelait-on « clavicordes » des claviers à cordes pincées.

A Anvers, où l'industrie des instruments à clavier pourvus de cordes, se développa de bonne heure, le mot « clavicorde » semble avoir été seul en usage jusqu'environ 1530. Les premiers luthiers qui vinrent s'établir dans cette ville étaient inscrits, dans les livres de la bourgeoisie, sous le nom de *clavicordimakers* (3). Le terme « clavecin » n'apparaît à Anvers qu'à partir de 1532 : on relève cette année-là, l'existence, dans la paroisse de Notre-Dame, d'une maison qui porte l'enseigne : *de Clavizimbele* (4). Nous n'oserions inférer de cette circonstance, comme le fait M. de Burbure, qu'avant cette date, on ne construisait, à Anvers, que des claviers à tangentes.

En réalité, il paraît établi qu'au début du XVI^e siècle, on utilisait, dans les Pays-Bas, de petits instruments à cordes frappées et d'autres à cordes pincées : c'étaient des claviers minuscules, rectangulaires et sans pieds, que l'on déposait sur un autre meuble, et qui comportaient une étendue maximum d'un peu plus de trois octaves (5). Les

(1) T. I., p. 278.

(2) Ce manuscrit porte le titre suivant : *De diversis monocordis, tetracordis, penthacordis, extacordis, etc. Ex quibus diversa formantur instrumenta musica*. Ce n'est pas un manuscrit original, mais une copie.

(3) Voir L. de Burbure, *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers, depuis le 16^e jusqu'au 19^e siècle*, Ed. Hayez, Bruxelles, 1863, p. 7.

(4) de Burbure, *op. cit.*, p. 6.

(5) Il n'existe point d'œuvres de clavier néerlandaises du début du XVI^e siècle, permettant de se rendre compte de l'étendue nécessaire, mais on peut conclure ici par voie de comparaison. Etant données, d'une part, certaines pièces anglaises de l'époque, et, d'autre part, les dessins de Virdung (*Musica getutsch*, 1511) représentant un virginal et un clavicorde,

premiers avaient plus de touches que de cordes, les seconds autant de cordes que de touches.

Mais, de même que l'industrie des facteurs d'orgues, celle des facteurs d'instruments à cordes pourvus de clavier se développa rapidement, dans les Pays-Bas, au cours du XVI^e siècle, jusqu'à atteindre, avec la famille Ruckers, à la fin du siècle et pendant la première moitié du siècle suivant, une renommée européenne (1). Ces facteurs célèbres étaient d'ailleurs loin d'avoir le monopole de la construction des claviers dans notre pays. A côté d'eux fonctionnaient, particulièrement à Anvers, un grand nombre d'autres fabricants de clavicordes et de clavecins (2).

Il va sans dire qu'avec le temps, ces instruments croissent non seulement en perfection, mais aussi en dimension. Ils prennent insensiblement la forme de nos pianos à queue, et se voient adjoindre des pieds. Sweelinck a besoin d'un clavier d'au moins trois octaves et une sixte majeure (3). Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur les particularités de ce clavier, lorsque nous étudierons l'œuvre du maître d'Amsterdam.

N'ayant pas à faire ici un historique de l'instrument en lui-même, nous nous abstenons d'entrer dans plus de détails en ce qui regarde son évolution et sa structure.

Signalons, en terminant ce chapitre, que certains musiciens néerlandais s'intéressaient aux tentatives des Italiens de construire des claviers capables de rendre des intervalles plus petits qu'un demi-ton. Ainsi Carolus Luython (vers

on peut admettre que l'étendue des claviers en usage dans les Pays-Bas était, à peu de chose près, celle que nous indiquons ci-dessus. Cf. notre ouvrage : *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, Ed. Groenveldt, Bruxelles, 1912, appendice, p. 231.

(1) Sur les *Ruckers*, voir l'article de E. Closson dans la *Biographie nationale*, publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, T. XX, col. 381-386 (1908).

(2) Voir de Burbure, *op. cit.* et, dans Goehlinger, *op. cit.* p. 57 et ss., la liste alphabétique des facteurs belges du XVI^e et du XVII^e siècle.

(3) Voir Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, Viertelj. für Musikw. 1891, p. 184.

1550-1620) possédait, pendant qu'il était au service de la cour d'Autriche, un clavier fabriqué à Vienne et qui comptait 77 touches pour l'espace de 4 octaves (1). En Hollande, un prêtre de Haarlem écrit, au XVII^e siècle, un traité dans lequel il est question d'un *archicymbalum* ou *volmaekte klawwier* (clavier parfait) pourvu de 18 touches par octave(2).

De même que leurs modèles italiens du XVI^e siècle (*archicembalo* de Vicentino, etc.), ces instruments trahissent la préoccupation essentiellement théorique, de retrouver les genres chromatique et enharmonique des Grecs. Ils n'ont eu, en fait, aucune influence sur la pratique instrumentale. Celle-ci tend, au contraire, à évoluer de plus en plus vers l'application du tempérament égal, qui consacre l'égalité mathématique de tous les demi-tons dont la succession forme la gamme chromatique.

(1) Voir A. Koczirz, *Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels*, Rec. trim. de la S. I. M., XIX, 4, p. 565.

Il y avait, à la cour de Hesse-Cassel, au début du XVII^e siècle, un musicien du nom de Christoph Cornet, qui s'intéressait tout particulièrement à ce genre de claviers à touches multiples (voir *H. Schütz*, par A. Pirro, p. 41, Ed. Alcan, Paris 1913). Peut-être ce Cornet avait-il des liens de parenté avec les Cornet belges (Séverin Cornet, Pierre Cornet)..

(2) Voir Scheurleer, *op. cit.* p. 48, 100 et 108. — M. Scheurleer reproduit le dessin de l'octave d'un *volmaekte klawwier* (1639). On ne sait si cet instrument est resté à l'état de projet ou a été exécuté.

CHAPITRE III

Artistes du clavier appartenant à la période des origines.

Nous avons eu l'occasion d'attirer l'attention, plus haut, sur le fait que les Pays-Bas ont possédé un nombre relativement élevé d'artistes du clavier — organistes, clavicordistes et clavecinistes — appartenant à cette période antérieure à Sweelinck, qui se signale par l'absence pour ainsi dire absolue de tout répertoire de clavier.

Etablir une nomenclature complète de ces artistes serait un travail fastidieux, qui, d'ailleurs, n'entrerait guère dans le cadre de cette étude, où nos préoccupations vont plutôt à la musique de clavier qu'à ceux qui la cultivèrent. Aussi, nous contenterons-nous de grouper ici les plus célèbres parmi ces artistes, ceux dont la renommée a dépassé les bornes de nos régions, et dont on peut légitimement présumer qu'ils jouaient et composaient des œuvres comparables à celles qui ont illustré leurs contemporains italiens, anglais, allemands, français et polonais.

La pratique courante de l'époque établissait, comme nous l'avons déjà vu, une confusion à peu près complète entre le répertoire d'orgue et celui de clavier. C'est pourquoi nous citerons, à plusieurs reprises, des organistes dont les documents ne nous disent pas expressément qu'ils jouaient du clavicorde ou du clavecin. Organistes, telle était leur fonction principale; mais il résulte de la nature même des choses qu'ils devaient cultiver les deux autres instruments et enseigner leur technique.

Nous entrerons dans quelques détails pour la période qui précède Sweelinck. En effet, cette période est mal connue et n'a jamais été étudiée, dans son ensemble, sous la forme d'un

tout cohérent. La majeure partie des documents qui la concernent sont disséminés dans l'ouvrage de Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*. Il nous a paru qu'il serait intéressant de dégager de ce fouillis précieux, mais désordonné, quelques lignes générales, qui permettraient d'entrevoir, avec une certaine clarté, quel a été le rôle des grands organistes néerlandais pendant la seconde moitié du XV^e siècle et le XVI^e siècle tout entier.

A partir de Sweelinck, l'on entre dans une période mieux connue et que divers travaux, en tête desquels il faut citer ceux de M. Seiffert, ont fort bien mise en lumière. Nous nous bornerons donc, pour cette époque plus récente, à quelques traits essentiels relatifs à la biographie des artistes qui s'y rattachent.

* * *

D'après Van der Straeten (1), le plus ancien organiste et facteur d'orgues néerlandais dont on ait retrouvé la trace en Italie serait GEORGE DE GÉRARD, lequel était au service du duc de Milan en 1475. L'auteur de la *Musique aux Pays-Bas* incline à croire que cet artiste était originaire de Belgique, peut-être de la ville d'Audenaerde, et que son véritable nom était George van Geeraerdsberghe. Nous donnons ces renseignements et cette opinion pour mémoire, en faisant remarquer que le zèle parfois un peu maniaque de Van der Straeten à « néerlandiser » de force ou de gré certains artistes dont il a retrouvé la trace à l'étranger, l'a plus d'une fois amené à des déductions erronées (2).

Un autre maître néerlandais de la fin du XV^e siècle, qui s'illustra en Italie et au sujet duquel Van der Straeten donne

(1) T. VI., p. 25.

(2) Par exemple, quand il fait, des frottolistes italiens de la fin du XV^e siècle, Capreolus et Michele Pesenti (de Vérone), un Degeyter et un Dezwaere! Ce sont là, il est vrai, de pures hypothèses, mais il faut avouer qu'elles partent d'un esprit par trop enclin à étendre le rôle des musiciens néerlandais à l'étranger.

des renseignements plus sûrs, est l'humaniste RODOLPHE AGRICOLA, qui était organiste en même temps que savant et philosophe (1). On relève sa présence à Ferrare en 1475 et 1476. Né à Bafflen (2), près de Groningen, « *Magister Rodolphum de Frisia* », alias le « *Mastro di Frisia* » avait été nommé, le 2 décembre 1475, organiste de la chapelle du duc Hercule I^{er} d'Este. L'année suivante, il prononça, en sa présence, l'éloge de ce prince. Cette harangue nous a été conservée. On retrouve encore la trace de Rodolphe Agricola en 1479, année au cours de laquelle il collabora à la construction d'un grand orgue à Groningen.

Passons au début du XVI^e siècle. Nous rencontrons tout d'abord un organiste, HENRI BREDEMERS, BREMERSCH ou BREMERS, au sujet duquel Van der Straeten et de Burbure ont pu recueillir quelques renseignements importants (3). Henry l'organiste, ou Maître Henri, comme on l'appelle parfois, est né probablement à Namur (4), au cours de la seconde moitié du XV^e siècle. Il reçut son éducation musicale à la maîtrise de la cathédrale anversoise, qui était, à cette époque, sous la direction de Jacques Barbireau. En 1492, il remplace Govart de Nève ou Nepotis, en qualité d'organiste, à la chapelle de la Vierge, qui faisait partie de la cathédrale. En 1501, il monte en grade et se voit confier le poste plus important d'organiste du grand chœur, en remplacement de Hagha.

Par une ordonnance du 1^{er} février 1500, il est nommé organiste de la chapelle de Philippe le Beau, en lieu et place de Florent Nepotis, décédé. Un document de l'époque nous

(1) Van der Straeten, T. VI, p. 123 et 130, T. VII, p. 495.

(2) Sans doute la localité qui porte actuellement le nom de *Basflo*.

(3) Voir T. VII, p. 137, 146, 192 et ss., 207 et ss., 212 et ss., 221, 498. — Voir l'article de de Burbure sur Bredemers dans la *Biographie nationale belge*. — Eitner (*Quellenlexicon*, V^o *Bredemers*), a colligé tant bien que mal les renseignements épars et plus ou moins contradictoires que l'on trouve dans Van der Straeten et dans de Burbure.

(4) Van der Straeten pense qu'il a dû naître à Anvers, mais un document invoqué par de Burbure l'appelle *Henri Van Namen* (Henri de Namur). Peut-être aussi ce surnom provient-il de ce que Bredemers obtint des prébendes à Namur à partir de 1504.

apprend qu'il fit hommage, à son souverain, d'un « grant instrument en manière de manicordion » destiné à donner l'intonation, durant les offices chantés journellement devant le prince. Nous avons vu plus haut que les enfants de Philippe le Beau : Charles-Quint, Eléonore, Marie et Isabelle, reçurent de Bredemers des leçons de clavicorde.

A la mort de Philippe le Beau, Henry l'organiste resta au service de Charles-Quint. En 1516, on lui adjoignit un autre organiste, Florent Nepotis, homonyme et sans doute parent de celui qu'il avait remplacé lui-même lors de son entrée au service de la Cour des Pays-Bas. Lors du premier départ de Charles-Quint pour l'Espagne, en 1517, Bredemers suivit son maître dans ce pays. Une pièce datant de cette année, le qualifie de « prévôt de Namur et organiste du roi de Castille ». Charles-Quint faisant un voyage en Angleterre, en 1520, il fut admis à l'accompagner. Il résulte d'un document que Bredemers donna, à ses propres frais, un banquet aux chanteurs de la chapelle de Henri VIII, à Cantorbery.

Enfin, l'on sait que Bredemers voyagea en Allemagne, en 1512 et en 1521. Cette dernière année fut celle de sa retraite. Il alla, dès lors, habiter une maison dont il était propriétaire, à Lierre. La date de sa mort est inconnue (1).

Les notes biographiques qui précèdent, nous ont révélé l'existence d'une famille d'organistes du nom de DE NEVE ou NEPOTIS. Le plus ancien, Govart, est celui qui fut remplacé, en 1492, par Henry l'organiste, à la chapelle de la Vierge de la cathédrale d'Anvers. Il y eut ensuite deux Florent Nepotis. Le plus ancien est celui qui est cité en 1496 comme organiste de la chapelle de Philippe le Beau (2) et que remplaça

(1) D'après Grégoir (Notice sur Bredemers dans : *l'Historique de la facture et des facteurs d'orgues* etc. p. 261) et Fétis, la Bibliothèque de Bruxelles conserverait une messe à 4 voix (*super Ave regina celorum*) et un motet (*Misit me pater*), ce dernier paru en 1529 dans un recueil imprimé par Plantin. Ces indications doivent être erronées, car, d'une part, Plantin n'a commencé à imprimer de la musique qu'entre 1560 et 1570; d'autre part, Eitner n'a pas trouvé trace de la messe *Ave regina celorum*, lors de son passage par la bibliothèque royale de Bruxelles, en 1891.

(2) Van der Straeten, T. VII, p. 305 et ss.

Bredemers en 1500, après sa mort (1). Le second fut adjoint à Henry l'organiste, en 1516, et prit sa place, après sa retraite (2). Un document de 1522, le qualifie de « varlet de chambre » (3). En 1542, la gouvernante des Pays-Bas, Marie de Hongrie, cède à son frère, Charles-Quint, son « féal Fleurquin », qui n'est autre que Florent Nepotis.

Nous avons vu que Bredemers accompagna son maître Charles-Quint en Angleterre, en 1522. Quelques années auparavant, on note la présence, à la Cour d'Angleterre, et au service du roi, d'un organiste flamand, BENET DE OPICIJS ou DEOPITIJS. Son nom figure dans les comptes royaux, du 1^{er} mars 1516 jusqu'à avril 1518 (4). Or, il est établi (5) que ce musicien est le même que le Benedict, Benedyct ou Bedyct, qui était, en 1515, organiste de la chapelle de la Mère de Dieu, à la cathédrale d'Anvers, et prince de la Gilde de St. Luc, dans cette ville. Après 1518, on perd entièrement sa trace. M. Barclay Squire conjecture que le nom *de Opitijs* pourrait bien indiquer que Benedict était originaire du village d'Opitter, dans le Limbourg. L'on a conservé, de ce musicien, un motet à quatre voix : *Sub suum presidium* et une longue séquence à quatre voix : *Summe laudis O Maria* (6).

L'artiste qui doit maintenant solliciter notre attention, ROGER PATHIE ou PATYE (7), fut non seulement organiste

(1) L'ordonnance qui nomme Bredemers, parle de « feu Flourkin » (Van der Straeten, T. VII, p. 498).

(2) Van der Straeten, T. VII, p. 212 et ss.

(3) Van der Straeten, T. VII, p. 305 et ss.

(4) Voir Nagel, *Annalen der englischen Hofmusik* (1509-1649), p. 13 et s.; Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1894.

(5) Voir l'intéressant article de M. Barclay Squire : « *Who was Benedictus* », dans le Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 2, p. 264 et ss.

(6) L'article cité de M. Barclay Squire contient des renseignements précis concernant ces deux compositions.

Voir aussi, concernant de Opicijs, nos *Musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance*, p. 56 et ss.

(7) Il signait : Ruger Patye. Van der Straeten, dans la notice qu'il consacre à ce maître (T. VII, p. 407 et ss.) reproduit sa signature en fac-simile.

à la cour des Pays-Bas, mais encore rempli, auprès de la gouvernante Marie de Hongrie, d'importantes fonctions administratives.

Était-il d'origine belge? C'est ce que l'on se saurait affirmer avec une certitude absolue. En effet, on le rencontre tout d'abord en France, où de 1533 à 1535, il occupe le poste d'organiste et de valet de la chambre du roi de France, François I^{er}, avec le titre d'officier domestique (1). A la même époque (1532-1533), un certain Jean ou Jehan Patye, que M. Michel Brenet suppose être le frère aîné, ou tout au moins un proche parent de Roger, remplissait les fonctions de « petit organiste » (1) et de chantre à la cour de France et jouissait d'une prébende de chanoine (2).

De France, Roger Pathie passa en Belgique, où il entra au service de Marie de Hongrie. Voici, d'après Van der Straeten (3), les étapes de la brillante carrière qu'il fournit dans les Pays-Bas : En 1538, 1539 et 1541, il est cité comme organiste de la « royne régente » (4). Mais il ne tarde pas à cumuler, avec celle-là, les fonctions de « varlet de chambre, *maestro de camara*, contrôleur et trésorier général ». En 1542, on le voit intervenir dans un recrutement de chantres pour la chapelle flamande de Charles-Quint en Espagne.

Lorsque Marie de Hongrie suivit son frère Charles-Quint en Espagne, lors de son abdication en 1555, elle congédia la plus grande partie de son personnel. Parmi les rares officiers domestiques qui restèrent attachés à sa personne, se trouve le « contrerolleur maistre Roger Pathie ». Après la mort de l'ex-gouvernante des Pays-Bas, il resta au service de Philippe II, qui le nomma, vers 1560, gouverneur du château royal d'Aranjuez. Une pension de 600 livres lui fut allouée, en 1565, pour ses « bons et leaulx services ».

(1) Voir *La Musique de la chambre et de l'écurie, sous le règne de François I^{er}* (1516-1547), par H. Prunières, dans l'*Année musicale*, 1911, p. 215 et ss. (Ed. Alcan, Paris).

(2) Voir *Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France*, par M. Brenet, dans le Rec. trim. de la S. I. M., VI, 1, p. 4 et ss.

(3) T. I, p. 45 et ss.; T. VII, p. 407 et ss.

(4) Marie était reine de Hongrie.

Il est douteux que cette pension lui ait été nécessaire pour vivre, car ses diverses fonctions l'avaient certainement enrichi avant son départ pour l'Espagne. Nous en trouvons la preuve dans l'acquisition qu'il fit, en 1553, d'un domaine important, l'*Outhoff*, situé à Lennick-Saint-Martin (1). Cet achat avait été fait en commun par lui et sa femme, Catherine Van Bombergen. S'il n'est pas possible de déduire l'origine néerlandaise de Maître Roger Pathie de son mariage avec cette dame flamande, on peut cependant admettre que cette union et les fonctions importantes qu'il remplit à la cour, l'avaient rendu Belge de fait.

L'on n'a conservé aucune composition de Roger Pathie pour orgue ou pour clavier. Mais on a de lui un certain nombre d'œuvres vocales parues dans divers recueils du XVI^e siècle (2).

Nous ne pouvons franchir le seuil qui sépare la première moitié du XVI^e siècle, de sa seconde moitié, sans dire quelques mots de deux artistes belges dont l'activité se dépensa en majeure partie à l'étranger et qui occupent une place importante dans l'histoire de la musique de clavier : ADRIEN WILLAERT, et JACOB BUUS. Nous nous abstenons de donner de nombreux détails à leur sujet, d'une part pour la raison que leur vie a été bien étudiée et a donné lieu à d'excellentes notices biographiques que l'on peut trouver un peu partout (3), d'autre part, parce que le rôle qu'ils ont joué dans l'évolution de la musique de clavier intéresse plutôt l'Italie que les Pays-Bas, tout au moins pour ce qui regarde l'avenir de cette musique.

(1) Voir Alph. Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles*, T. I., p. 237 (Ed. Vanderauwera, Bruxelles, 1855).

(2) Voir Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh.*, V^o *Roger Patie*. — Les seules parmi ces compositions, qui portent son nom tout entier (*Roger Patie* ou *Ro. Patie*) sont : *Cesse mon œil* et *Le doux baisier*, chansons à quatre voix, parues dans un recueil d'Attaingnant, à Paris, en 1534, et *En vous voyant jay liberte perdue*, chanson à 4 voix, parue dans un recueil de Moderne, à Lyon, en 1538.

(3) Voir, entre autres, Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik* (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1899), et Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, I (Ed. Breitk. et Härt., Leipzig 1907).

Adrien Willaert est l'un des musiciens les plus illustres du XVI^e siècle. C'est lui qui enseigna le contrepoint néerlandais aux Vénitiens. C'est lui qui leur montra la voie vers le chromatisme. C'est lui, enfin, qui systématisa ce style à double chœur qui fit la gloire de Venise pendant la seconde moitié du XVI^e siècle.

Il serait né à Roulers, vers 1490 (1). Très jeune, il alla à Paris, pour étudier le droit, qu'il abandonna bientôt pour se consacrer à la musique. Il eut pour maître Jean Mouton, élève de Josquin des Prés. En 1516, il passe par Rome; la même année, et jusqu'à 1526, il est attaché comme chanteur à la chapelle du roi Louis II de Hongrie. Après avoir passé un temps assez court à Ferrare, il est élu maître de chapelle de St. Marc, à Venise, en 1527. Il y resta jusqu'à sa mort, le 7 décembre 1562. Deux voyages dans son pays natal, en 1542 et en 1556, interrompirent cette longue et fructueuse carrière.

Jacob Buus est né, probablement à Bruges, vers le début du XVI^e siècle. Après un séjour temporaire en France, il alla s'établir à Venise, où il fut élu second (2) organiste de la basilique St. Marc, en 1541. En 1550, il obtint un congé de cinq mois pour retourner dans sa patrie, où des affaires pressantes l'attendaient. Les quatre mois passés, il ne donna plus signe de vie. Comme on avait appris qu'il s'était établi à Vienne, l'on fit faire des démarches auprès de lui, pour qu'il rentrât à son poste. Il n'y voulut consentir que si on lui accordait une augmentation de traitement. Celle-ci lui ayant été refusée, il resta à Vienne, où il remplit les fonctions d'organiste de la cour jusqu'en 1564 (3). On ignore s'il

(1) Le fait de la naissance de Willaert à Roulers n'est établi par aucun document authentique, mais un écrivain contemporain du maître, Jacques de Meyerus, (*Res Flandricae*, Bruges 1551) dit de lui : *Adrianus Vuillardus, Rosilaria oriundus* (Van der Straeten, T. I, p. 248 et ss.).

(2) Non pas « premier » comme le dit Seiffert, *op. cit.* p. 27 (voir *Caffi, Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, p. 107, Ed. à Venise, 1854).

(3) Son nom n'apparaît sur les listes de la chapelle impériale qu'à partir de 1553, mais il est très probable qu'il remplissait déjà ces fonctions avant cette année.

mourut cette année-là, ou s'il quitta Vienne pour aller s'établir ailleurs.

Notons que la ville de Bruges possédait une école d'orgue très renommée. Van der Straeten (1) pense que Jacob Buus, qui semble avoir appartenu à une famille brugeoise, a dû recevoir son éducation d'organiste dans cette école.

Après Willaert et Buus, la liste n'est pas close des organistes qui illustrèrent les Pays-Bas à l'étranger dès avant 1550. On note encore la présence à Ferrare, de 1553 à 1559, d'un maître organiste du nom de JACQUES BRUMEL (2). Van der Straeten pense qu'il était peut-être le fils du grand contrapontiste Antoine Brumel, qui lui aussi remplit des fonctions musicales à Ferrare (à partir de 1505). Les pièces d'archives de l'époque l'appellent *Dominus Jaches Gallico* ou *Maestro Jacomo Brumello, ditto Jaches*. Le qualificatif *gallico* n'implique pas nécessairement une origine française, comme le fait très justement observer Van der Straeten : il était, en effet, souvent appliqué, à l'étranger, aux Belges wallons et même aux Flamands.

A côté de Venise et de Ferrare, Rome eut aussi un organiste néerlandais, en la personne de MARC HOUTERMAN, *alias* Marco Fiamengo. Né à Bruges en 1537, il devint organiste à St. Pierre de Rome, à l'époque de Palestrina, et mourut, à l'âge de quarante ans, en 1577. Sur le monument qui fut érigé à sa mémoire, dans l'église de Notre-Dame de l'Ame, à Rome, il est qualifié de : *Musicorum sui temporis facile princeps*. Sa renommée était si grande que le duc de Bavière fit faire des démarches auprès de lui par Roland de Lassus, afin de l'avoir à son service. Houterman n'accepta point ces offres. Sa lettre de refus, qui a été conservée, est signée : *Marco Houtermano fiamengo, organista di S^{to} Pietro di Ra* (3).

D'Italie, passons en Espagne, où nous rencontrons un organiste de marque venu des Pays-Bas avec Marie de Hon-

(1) Voir Van der Straeten, T. VI, p. 271.

(2) Voir Van der Straeten, T. VI, p. 102.

(3) Van der Straeten, T. I, p. 147 et ss., T. VI, p. 501, T. VIII, p. 20.

grie, quand cette princesse se retira de la vie politique, lors de l'abdication de Charles-Quint, en 1555. Cet artiste, appelé CHRÉTIEN MARIN, *M. Christierno* et *Maestre Christiaen*, eut une vogue extrême au delà des Pyrénées. L'historien espagnol Mariano Soriano Fuertes le qualifie de *celebre clavicordista flamenco Cristiano*. On rapporte, d'autre part, que sa fille jouait fort bien du clavicorde (1).

Un autre organiste belge qui fit sa carrière en Espagne, au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, est MICHEL DE BOCK, *Du Bocq* ou *Bocq* (2). Il résulte des lettres patentes de retraite, accordée à ce musicien par Philippe II, le 20 décembre 1576, qu'il était au service de la Cour d'Espagne, comme organiste de la chapelle royale, à Madrid, depuis 1546 environ. Il avait donc été élevé à ce poste sous Charles-Quint. Sa présence est signalée à Bruxelles en 1568. Outre ses fonctions d'organiste, il eut également à s'occuper d'enrôlements de chanteurs pour la chapelle royale espagnole. Il devait être très apprécié de ses maîtres, car il obtint d'eux de nombreuses prébendes. Lors de sa mise à la retraite, il se retira à Mons. Le dernier document où il est question de lui, est une lettre de Philippe II, datée du 4 septembre 1593. Van der Straeten pense qu'il a dû mourir peu de temps après cette date (3).

Remarquons que Chrétien Marin et Michel De Bock pratiquaient leur art en Espagne, à l'époque même où Antonio de Cabezon remplissait ses fonctions d'organiste à la cour espagnole. Or, l'on a conservé un grand nombre de compositions pour clavier de Cabezon, qui sont les plus remarquables que l'on ait écrites, dans l'Europe entière, vers le milieu du XVI^e siècle. On peut juger, d'après cela, de la situation prééminente que devaient occuper nos deux compatriotes dans un pays où l'art national était représenté par un musicien aussi considérable que Cabezon.

(1) Van der Straeten, T. VII, p. 426.

(2) Il signait *Bocq* (Van der Straeten, T. VIII, p. 102).

(3) Van der Straeten, T. III, p. 150, p. 168, p. 170 et ss.; t. VIII, p. 17 et ss.; p. 102.

D'Espagne, revenons dans les Pays-Bas. Nous y rencontrons, pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, un artiste bruxellois, LOUIS BROOMAN, qui occupait, à la Cour, la position d'organiste principal du duc de Parme, gouverneur général des Pays-Bas. Il résulte de l'inscription qui se trouve sur son tombeau, qu'il était né en 1527 et qu'il mourut en 1597 (1). En 1567 ou 1568, il est appelé à expertiser de nouvelles orgues à la cathédrale d'Anvers, en collaboration avec un autre organiste, Servais Vander Meulen, et avec le polyphoniste Gérard Turnhout, qui présidait la commission d'expertise. Van der Straeten reproduit un distique de Jean Boschius, à la louange de Brooman (*In Lodovicum Broomannum, artium liberalium doctorem, jurisprudentiae candidatum, musicesque principem*). Brooman était atteint de cécité (2).

Passons maintenant aux organistes belges qui firent leur carrière en Allemagne, pendant la seconde moitié du XVI^e siècle et les premiers temps du XVII^e. C'est particulièrement à la chapelle impériale de Prague, où brilla l'illustre Philippe de Monte, que leurs services furent appréciés. Van der Straeten en donne, dans le tome IV de *La Musique aux Pays-Bas* (3), une liste que nous reproduisons ci-après (4) :

Wilhelm Formellis (du 1^{er} décembre 1564, jusqu'à sa mort, le 4 janvier 1582).

Wilhelm Van Mülen (de 1567 à 1585) (5).

Paul von Winde (du 1^{er} décembre 1570 jusqu'à sa mort, fin février 1596).

• Hans Perger (du 1^{er} octobre 1573 à 1596).

(1) Le 8 janvier, d'après Henne et Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, T. III, p. 650.

(2) Voir Van der Straeten, T. VI, p. 54; T. VIII, p. 23.

(3) T. IV, p. 102.

(4) L'orthographe des noms qui suivent est celle des documents allemands dont Van der Straeten tire ces renseignements.

(5) D'après un autre passage de Van der Straeten (T. V, p. 106), Guillaume Van Mullen aurait été chanteur (alto) et organiste à la cour impériale, de 1564 (et non 1567) jusqu'à sa mort, le 25 janvier 1598 (et non jusqu'à 1585 seulement).

Hans Lemmens (du 1^{er} avril 1594 au 15 septembre 1599).
Carl Luython.

Liberalis Zanchius.

Comme la chapelle impériale de Prague et celle de Vienne ne faisaient qu'un, il va sans dire que ces artistes déployaient leur activité, tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre de ces villes.

L'on n'a de renseignements plus ou moins précis que sur une partie de ces organistes, à savoir : Formellis, von Winde et Luython.

GUILLAUME DE FORMELLIS était probablement, d'après Van der Straeten, de famille brabançonne. Il occupait le premier rang à la chapelle de Maximilien II (1). Une supplique adressée par Formellis à l'empereur, en janvier 1578, nous renseigne qu'il était, cette année-là, depuis vingt-cinq ans au service de la famille impériale, donc depuis 1553 (2). Sans doute avait-il déjà servi les Habsbourg dans les Pays-Bas, avant d'entrer à la chapelle impériale, en 1564. L'on a conservé un certain nombre d'œuvres vocales religieuses de ce maître, dans des recueils publiés à Nuremberg en 1564 et à Venise en 1568. Eitner en donne l'énumération, v^o *Formellis*, dans sa *Bibliographie der Musik-Sammelwerke, etc.*

PAUL DE WINDE OU VON WINDI, avant de devenir *Nebenorganist* à la chapelle impériale de Vienne-Prague, avait commencé par être organiste à l'église de St. Rombaut à Malines. Il passe pour avoir publié plusieurs œuvres, dont

(1) Van der Straeten, T. V, p. 102.

(2) Cette supplique, rédigée en italien, a été publiée récemment par M. Koczirz dans le premier *Beiheft* des *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, p. 295 (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1913). On y lit, entre autres, que Formellis avait perdu en Flandre (*in Fiandra*), à cause des troubles, le peu de biens qu'il avait pu y laisser. Sans doute, *Fiandria* doit être pris ici dans son sens large qui, à cette époque, englobait une partie des Pays-Bas du Sud plus étendue que la Flandre proprement dit.

D'une autre pièce, publiée par M. Koczirz (*eod. loco*, p. 293), il paraît résulter que Formellis se maria en 1581. Il reçut, en effet, cette année-là, à titre de don octroyé par la Cour, une somme de 40 florins, à l'occasion de son mariage.

aucune n'a été conservée (1). M. Van Doorslaer a fait des recherches spéciales dans les archives malinoises, concernant Van Winde. Il résulte de ses investigations que cet artiste entra en fonctions à St. Rombaut en 1563, et y resta jusqu'en mars 1573, d'où il résulte que la date de 1570, donnée par Van der Straeten pour son entrée à la chapelle impériale, serait erronée (2). Van Winde devait être un personnage important à Prague, puisqu'on l'y éleva à la dignité de vice-recteur d'une association musicale dont le but principal était d'exécuter, tous les jeudis, une messe solennelle avec le concours de plus de quarante exécutants. Le premier juin 1584, il obtint une prébende de chanoine à Nivelles (3).

Paul Van Winde, comme d'ailleurs tous les organistes de l'époque, jouait également du clavecin. On en trouve la preuve dans le fait que la ville de Malines le chargea, en 1569-1570, de l'éducation musicale d'un enfant trouvé privé de la vue, et acquit, à cette fin, un clavecin (*clavesimble*) pour ce jeune élève (4).

(1) Van der Straeten, T. IV, p. 55; T. V, p. 104 et ss.

(2) Voir *Jubés et maîtrises de Malines*, par G. Van Doorslaer, p. 74 et ss. (Ed. Godenne, Malines, 1906). — M. Koczirz publie des documents nouveaux concernant Paul Van Winde, dans le premier *Beiheft* des *Denkm. der Tonk. in Österr.*, p. 302, entre autres, une supplique en italien, datant, selon toute vraisemblance, de peu de temps avant juillet 1594 et d'où il résulte que cette année-là, il était au service de la cour depuis 24 ans, donc depuis 1570, conformément aux données de Van der Straeten. D'autre part, il réclame, dans cette requête, le paiement d'une somme qui lui permettra de faire un voyage en Flandre (*Flandria*), où, dit-il, il ne s'est plus trouvé depuis 22 ans. Sans doute faut-il admettre que de Winde avait été nommé à la cour de Vienne dès 1570, mais qu'il n'y vint remplir ses fonctions qu'à partir de 1573, après avoir entièrement liquidé ses engagements à Malines. Le fait qu'il déclare, en 1594, ne s'être plus trouvé en Flandre depuis 22 ans, vient à l'appui de cette hypothèse et concilie les données en apparence contradictoires de Van der Straeten et de M. Van Doorslaer.

(3) M. Koczirz publie, en outre (*ead. loc.* p. 293), une pièce datée de 1607, d'où il résulte que Paul Van Winde reçut de la Cour, un cadeau de 40 florins, à l'occasion de son mariage, en 1567; et, en 1591, un cadeau analogue de 48 fl. 7 1/2 kr. Il en résulte que, bien que pourvu de la qualité de chanoine depuis 1584, Van Winde se maria une seconde fois en 1591.

(4) Voir Van Doorslaer, *op. cit.*, p. 74 et 76.

CAROLUS LUYTHON est une figure bien connue, et particulièrement intéressante par le fait que l'une de ses œuvres de clavier a été préservée de la perte. Fils d'un père valençiennois, qui était recteur d'une école à Anvers, il naquit dans cette ville, probablement vers 1550. Il semble avoir émigré fort jeune en Allemagne, où il jouit de la faveur de Hans Fugger, à Augsbourg. Le 15 mai 1576, il est nommé *Kammermusikus* à la Cour de Maximilien II, à Prague. L'empereur étant mort la même année, son héritier Rodolphe II conserva Luython à son service. Le 1^{er} janvier 1582, Luython fut nommé organiste de la cour, en remplacement de G. de Formellis, décédé (1), et sur la recommandation de Philippe de Monte. A la mort de ce dernier, Luython le remplaça (en 1603), comme *Komponist der Hofkapelle*. Il fut pensionné en 1612. A partir de ce moment, son activité productrice s'éteignit subitement. Sa pension ayant cessé de lui être payée, par suite de circonstances politiques défavorables, il vécut misérablement jusqu'en août 1620, date de sa mort. Son œuvre vocale (motets et madrigaux) est de beaucoup plus importante que son œuvre instrumentale (2),

Un dernier musicien belge qui vécut en pays allemand, et dont nous avons à nous occuper, est SAMUEL MARESCHALL. Né à Tournai, en mai 1554, il étudia le droit en même temps que la musique et reçut le titre de *Notarius publicus*. En 1576, il obtint le droit de bourgeoisie à Bâle et fut nommé organiste de cette ville. Dans la suite, il fut encore appelé à remplir les fonctions de *Musicus* à l'Université. En avril 1640, à l'âge de quatre-vingt six ans, il accomplissait encore les devoirs de ces deux charges. Mareschall est surtout connu comme l'auteur d'une version musicale des psaumes de

(1) La date du 1^{er} janvier 1582 est en contradiction avec celle du 4 janvier 1582, que Van der Straeten (T. IV, p. 102) renseigne comme étant celle de la mort de Formellis. Sans doute ce dernier était-il mort vers la fin de 1581.

(2) Voir Léon de Burbure, *Charles Luython, compositeur de musique de la cour impériale. Sa vie et ses ouvrages*, Bruxelles, Hayez, 1880. Voir aussi Seiffert, *Gesch. der Klaviers.*, p. 93 et s.

l'église réformée. Mais l'on possède également de lui, plusieurs tablatures d'orgue autographes (1).

Nous arrivons enfin à Sweelinck, le grand organiste hollandais, dont l'œuvre de clavier a été en partie conservée, et qui est, de toutes les individualités dont nous avons à nous occuper, la plus géniale et la plus importante au point de vue historique. Sweelinck et son œuvre ont trouvé en M. Seiffert un biographe et un commentateur de premier ordre, aux travaux duquel nous aurons constamment à nous référer. C'est à lui que nous empruntons les notes biographiques qui suivent :

JAN PIETERSZIJN SWEELINCK est né à Amsterdam, entre le 28 avril et le 16 octobre 1562. Il apprit la musique sous la direction de son père Pieter Sweelinck, organiste de l'*Oude Kerk*, mort en 1573. Muni d'un subside de la ville, le jeune Sweelinck se rendit à Venise, probablement en 1578, pour étudier la composition auprès de Zarlino. Tout porte à croire qu'il eut des relations personnelles, dans la cité des doges, avec les grands organistes de la chapelle de St. Marc, Andrea Gabrieli et Claudio Merulo. Rentré dans sa patrie en 1580, il obtint immédiatement le poste d'organiste de l'*Oude Kerk*, qu'avait occupé son père. Il garda ces fonctions jusqu'à sa mort, survenue le 16 octobre 1621.

Sweelinck jouissait d'une grande considération auprès de ses concitoyens, à la fois comme homme et comme artiste. Membre du célèbre *Muiderkring* et âme du *Collegium musicum* d'Amsterdam, il était, en outre, grâce à son talent de virtuose, l'objet d'une admiration sans bornes de la part des dilettantes de la ville. Chaque fois qu'il jouait de l'orgue, un grand concours de monde se pressait pour l'entendre. Il brillait surtout par une incomparable faculté d'improvisation.

Comme professeur, il avait une grande réputation et une

(1) Voir Seiffert, *Gesch. der Klaviern.*, p. 92; Karl Nef, *Die Musik an der Universität Basel* (Tirage à part de la *Festschrift zur Feier des 450 jährigen Bestehens der Universität*). L'Antiquariat Liepmannsohn a offert en vente, dans son catalogue 174, sub. n° 1248, un feuillet d'album contenant un fragment musical et la signature autographe de Mareschall.

rare autorité. Ses meilleurs élèves ont été des Allemands : S. Scheidt, de Halle, P. Siefert, de Dantzig, M. Schildt, de Hanovre, J. Prætorius et H. Scheidemann, de Hambourg.

En dehors de ses œuvres de clavier, Sweelinck a composé un grand nombre d'œuvres vocales profanes et religieuses, parmi lesquelles sa version musicale des psaumes de Marot et Th. de Bèze est la plus connue.

Pendant que Sweelinck illustrait les Pays-Bas du Nord (1), un autre artiste du clavier, plus modeste et moins connu, PIERRE CORNET, dont un certain nombre de compositions sont parvenues jusqu'à nous, déployait son activité à Bruxelles, en qualité d'organiste de la chapelle royale. Il remplit ces fonctions pendant trente trois ans, de 1593 à 1626. Il est probablement né vers la même époque que Sweelinck (1562). Il vivait encore le 30 septembre 1625 et est sans doute mort l'année suivante. Il y a plus d'une raison de croire qu'il était d'origine néerlandaise et qu'il appartenait à la même famille que le polyphoniste Séverin Cornet.

Il nous reste, pour terminer ce chapitre, à signaler rapidement l'activité que déployèrent, dans les Pays-Bas, trois organistes anglais : Peter Philips, John Bull et Richard Deering, dont les deux premiers ont exercé, dans nos régions, une influence considérable sur l'art du clavier, influence dont l'on peut se rendre compte par l'examen de leurs œuvres, dont un grand nombre nous a été conservé (2).

La vie de PETER PHILIPS a été décrite avec précision par

(1) Il n'était pas le seul organiste hollandais de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, qui fût en même temps un compositeur de mérite. Il faut notamment citer son contemporain, l'organiste Cornelis Schuyt (1557-1616), dont un certain nombre de compositions, pour la plupart vocales, ont été conservées. L'on ne connaît malheureusement de lui, aucune œuvre d'orgue (voir l'article de M. Seifert sur *Cornelis Schuyt*, dans le *Tijdschr. der Vereen. voor Noord-Ned. Muziekgesch.*, Deel V, p. 244 et ss.).

(2) Voir à ce sujet, notre ouvrage, *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*.

M. Barclay Squire, dans la dernière édition du *Dictionary of music and musicians* de Grove (1907), v^o *Philips*. La documentation de cet auteur est en partie basée sur des recherches faites par M. Bergmans concernant l'activité de Philips en Belgique (1).

Philips est né en Angleterre, de parents catholiques. Il serait allé en Italie vers 1595 et aurait résidé quelques mois à Rome. Il est fort peu probable qu'il se soit encore trouvé en Angleterre après 1590, car, dès 1591, il fit paraître à Anvers son premier recueil de madrigaux (2). Le titre d'un autre recueil édité dans la même ville, en 1598, contient, pour la première fois, l'indication de sa qualité d'organiste des archiducs Albert et Isabelle. Le 9 mars 1610, Philips obtint un canonicat à Soignies. A partir de 1611, il remplit les fonctions d'organiste à la chapelle royale de Bruxelles. Le 5 janvier 1621, il échange son canonicat de Soignies contre une prébende de chapelain à Tirlemont (3). Un recueil paru en 1623 fait allusion, dans son titre, à un canonicat qu'il aurait obtenu à Béthune. En quelle année Philips est-il mort? M. Barclay Squire estime que ce doit être vers 1633, année où parut son dernier recueil. Cependant il se pourrait que ce recueil et celui qui fut édité en 1630, fussent posthumes, car d'après une note du Dr. John Southcote, publié par

(1) Paul Bergmans, *L'organiste des archiducs Albert et Isabelle, Peter Philips*, Gand, 1903.

(2) On n'a aucun renseignement précis sur les années passées par Philips en Angleterre, avant son installation sur le continent.

M. Arkwright a publié récemment, dans le *Musical Antiquary* (avril 1913, p. 187 et ss.) le testament de Sebastien Westcote, aumônier de la Cathédrale de St.-Paul à Londres, pièce datée du 3 avril 1582, dans laquelle le *de cuius* lègue une somme à *Peter Philipps, remaining with me*. M. Arkwright conclut de cette mention que Philips a dû débiter comme enfant de chœur à St.-Paul et qu'à l'époque de la mort de Westcote (1582), il habitait chez ce dernier, dans l'aumônerie, à titre d'élève ou d'assistant (Philips avait alors 20 à 30 ans, et avait déjà composé — en 1580 — sa première pavane, qui se trouve dans le *Fitzwilliam Virginal Book*).

(3) Cependant, un recueil publié en 1^{re} édition, l'année 1628, le qualifie encore de chanoine à Soignies.

la *Catholic Record Society* (vol. I, p. 113), Philips serait mort dès 1628 (1).

Philips a probablement été en relations personnelles avec Sweelinck. C'était un musicien hautement apprécié par ses contemporains, non seulement sur le continent, mais encore dans cette Angleterre où il n'avait pas vécu longtemps, et dont il semble s'être exilé pour des motifs religieux. Ses œuvres vocales et instrumentales trahissent des influences italiennes plutôt qu'anglaises.

JOHN BULL, le plus progressif parmi tous les maîtres du clavier de l'époque, est né en 1563, dans le comté de Somerset. Il eut pour maître l'organiste de la cour, William Bli-theman. Organiste à Hereford en 1582, bachelier à Oxford en 1586, organiste de la cour en 1591, docteur à Cambridge en 1592, professeur de musique à Gresham College en 1595 : telles sont les étapes de sa carrière dans son pays natal. En 1601 il entreprit un grand voyage sur le continent; partout, dans les Pays-Bas comme en Allemagne et en France, sa prodigieuse virtuosité suscita des admirations sans nombre. Il resta attaché au service de la cour anglaise jusqu'en 1613, époque à laquelle il émigra à Bruxelles, où on lui confia le poste d'organiste de la cour, qu'il remplit concurremment avec Juan Zacharias, P. Cornet, P. Philips et Vinc. Guami (2). En 1617 il va s'établir à Anvers, comme organiste de la cathédrale. Il mourut dans cette ville, le 12 ou le 13 mars 1628. La production instrumentale de Bull (musique d'orgue et de clavier) est beaucoup plus importante que sa production vocale (3).

(1) *Musical Antiquary*, juillet 1911, p. 241 (Ed. Oxford University Press, Londres).

(2) Notons, en passant, la présence de cet organiste *italien* dans les Pays-Bas. Les années d'apprentissage de Sweelinck à Venise, le voyage probable de Philips en Italie, celui de Frescobaldi dans les Pays-Bas (1607) et le passage de V. Guami par la cour de Bruxelles : tels sont les éléments principaux desquels on peut induire qu'il y a eu d'importants échanges entre l'Italie et les Pays-Bas, en matière de musique de clavier, aux confins du XVI^e et du XVII^e siècle.

(3) Voir Seiffert, *Gesch. der Klavierm.*, p. 86 et s., et Grove, *Dictionary*, V^o *Bull*.

De RICHARD DEERING ou *Dering*, nous n'aurons pas grand chose à dire, pour le motif qu'aucune des œuvres de clavier qu'il a pu écrire, ne nous a été conservée. Bachelier d'Oxford, en 1610, il émigra dans les Pays-Bas, à la suite de persécutions, et obtint le poste d'organiste au couvent des Dames anglaises, à Bruxelles. En 1625, rentré en Angleterre, il devint organiste de la reine Henriette de France, femme de Charles I. Il est mort au début de 1630 (1) (2).

(1) Voir Grove, *Dictionary*, dernière édition V^o *Dering*. *The King's Musick*, par Cart de Lafontaine (Ed. Novello, Londres 1909) contient, p. 71, un extrait de compte daté du 2 avril 1630, duquel il résulte que Giles Tomkins remplaça, à cette époque, Richard Deering, décédé, comme « *Musician for the virginalls with the voices in ordinary* ».

(2) Il est encore un autre organiste anglais, John Bolt, qui, ayant quitté l'Angleterre pour des motifs d'ordre religieux, vint s'établir dans les Pays-Bas. Il arriva à St-Omer en 1595 et y fut ordonné prêtre en 1605. De 1608 à 1611, il exerça les fonctions d'organiste des Bénédictines à Bruxelles. De 1612 à sa mort, le 3 août 1640, il remplit le même office chez les Augustines, à Louvain (*Musical Antiquary*, juillet 1913, p. 261).

CHAPITRE IV.

Répertoire de la musique de clavier pendant la période des origines.

§ I. — NOTIONS GÉNÉRALES SUR LES ORIGINES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DANS LES PAYS-BAS.

C'est un fait avéré, que pendant la dernière période du moyen-âge et les débuts des temps modernes, la musique instrumentale joua, dans l'Europe musicale tout entière, un rôle beaucoup plus important que ne pourrait le faire croire l'absence presque complète de tout répertoire écrit. La profusion des représentations d'instruments de musique par la peinture, la sculpture et la gravure fournit déjà par elle-même, une preuve palpable de l'importance relative que ces instruments avaient dans la vie artistique d'alors. De nombreux documents littéraires viennent confirmer, d'autre part, ce que révèlent les documents plastiques. Enfin, des pièces d'archives établissent d'une manière péremptoire, que les allusions des écrivains et les représentations des peintres et des sculpteurs ne reposaient pas uniquement sur l'imagination, mais aussi sur des réalités, dont les traces se retrouvent dans les comptes de l'époque.

Les Pays-Bas n'étaient pas moins bien partagés, sous ce rapport, que les autres pays de l'Europe. Nous avons déjà vu, plus haut, d'après Van der Straeten (1), que, dès le XIV^e siècle, les différentes villes de Belgique avaient à leur service des instrumentistes divers, dont le concours permanent ou temporaire assurait une vie musicale officielle à la cité. Si l'on veut se rendre compte, d'une façon précise, de ce que pouvait être cette vie musicale, dans une ville comme Malines, par exemple, vers la fin du moyen-âge, l'on peut consulter utilement l'excellente monographie qu'a consacré à cet objet M. Van Aerde, dans ses *Ménestrels communaux*

(1) T. IV, p. 67 et ss.

et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines, de 1311 à 1790 (1). Dès le XIV^e et le XV^e siècle, on cultive, dans la ville de St. Rombaut, la trompette, la flûte, les *schalmeien*, la bombarde, les naquaires, les douxaines, la cornemuse, les *vedels* (violes), le rebec, le tambour, etc. Au XVI^e siècle apparaissent le cornet à bouquin (*horeke*), la harpe, les *grootte violen* (grandes violes) les flûtes douces (*doove ou doofne fluyten*), etc. M. Van Aerde donne, en outre, des indications sur ce qu'était ou pouvait être le répertoire des artistes qui jouaient de ces instruments, et sur les combinaisons d'ensemble auxquelles ces derniers pouvaient se prêter. Malheureusement l'absence de toute musique notée ne permet guère d'aller au delà de l'hypothèse vague et abstraite. Tout ce que l'on sait de précis, se réduit au fait très mince que, dès le XV^e siècle, des instrumentistes exécutaient des interludes (*poosen*), accompagnaient les chanteurs et marquaient le pas de la danse dans les représentations dramatiques; l'on sait, de plus, qu'au XVI^e siècle, l'une des danses les plus jouées à Malines était la *moresca* ou *morisque* (2).

La danse paraît d'ailleurs avoir été le terrain d'exploitation favori des instrumentistes du moyen-âge. Les plus anciens textes de musique instrumentale qui aient été conservés, sont des *estampies* et des *danses royales* françaises, à une voix, datant du début du XIV^e siècle (3). L'*estampie* ou *estampida* était, primitivement, une danse chantée du midi de la France, l'un des genres cultivés avec prédilection par les troubadours (4). Elle était encore en honneur à la fin du XIV^e siècle, tout au moins sous sa forme purement

(1) Ed. Godenne, Malines 1911. Voir spécialement p. 43 et 66 et ss.

(2) Voir Van Aerde, *op. cit.*; p. 51 et ss.

(3) Voir l'article de Pierre Aubry, *Estampies et danses royales*, dans le *Mercure Musical* du 15 septembre 1906, p. 169 et ss.

(4) Elle était connue et pratiquée dans les Pays-Bas, dès les confins du XII^e et du XIII^e siècle, puisque l'écrivain flamand Boendaele, mort vers 1212, parle déjà, dans ses *Brabantsche yeesten*, de certaines *stampiën*, qu'il attribue à Lodewijc Van Vaelbeke (voir Van Duyse, *Het oude nederlandse lied*, Ed. Nijhoff, La Haye, 1904, p. 1687).

instrumentale, puisque nous voyons Jean I^{er} d'Aragon, lors des démarches qu'il fit, en 1388, pour avoir auprès de lui l'organiste flamand Johan dells Orguens, insister pour qu'il apporte avec lui le cahier où sont notées les *estampidas* et les autres morceaux qu'il sait jouer sur l'*exaquier* et sur l'orgue (*las estampidas y las demas obras que el sabe sobre el exequier y los organos*) (1). L'on voit par là, qu'en 1388, l'on jouait de la musique de danse sur les instruments à clavier, dans les Pays-Bas.

Cette tradition se perpétua au XV^e et au XVI^e siècle, et il ne serait nullement étonnant que les cinquante-neuf basses danses à une voix, contenues dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, aient été exécutées, en fait, sur le clavicorde. Ce manuscrit a fait, récemment, l'objet d'une monographie approfondie de la part de M. E. Closson (2), qui croit pouvoir le dater approximativement de la première moitié du XV^e siècle, et estime qu'avant d'appartenir à Marguerite d'Autriche — qui a passé, jusqu'à présent, pour être son propriétaire originaire — il a dû faire partie de la bibliothèque de sa mère, Marie de Bourgogne. Celle-ci, comme nous le savons, jouait du clavicorde. Peut-être ces basses danses constituaient-elles une partie de son répertoire de clavier. L'on ne peut malheureusement juger que d'une partie très minime de ces

(1) Vander Straeten, T. VII, p. 1 et ss. — Il existe, au British Museum, un manuscrit (Add. ms. 29987) que M. Hughes-Hughes (*A Catalogue of the manuscript music in the British Museum*, vol. III, p. 77) date du XV^e ou du XVI^e siècle, et qui contient une série de morceaux instrumentaux écrits par des musiciens italiens anonymes. La majeure partie de ces morceaux (*Ghaetta*, *Chominciamento*, *Isabella*, *Tre fontane*, etc.) serait, d'après M. Hughes-Hughes, comprise sous l'appellation générale de *Stampita*, qui est, à toute évidence, le version italienne d'*estampie*. M. Johannes Wolf reproduit, p. 434 de son *Handbuch der Notationskunde* (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig 1913), le premier de ces morceaux, sous le titre d'*Istampitta Ghaetta*. C'est une pièce intéressante à la fois par son rythme (en notation moderne 6/8, puis 4/8) et par l'usage qui y est fait de certaines altérations chromatiques. M. Wolf la date, avec raison, du XIV^e siècle.

(2) *Le manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, introduction et transcription par Ernest Closson (Ed. de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912).

petits morceaux, car la plupart d'entre eux sont transcrits en une notation d'apparence schématique dont la clef n'a pas été retrouvée (1). Les cinq d'entre eux (2) qui ont pu

(1) Ce passage de notre travail était déjà écrit, lorsqu'a paru, dans le Rec. trim. de la S. I. M., XIV, 3, p. 349 et ss., un article de M. Hugo Riemann (*Die rhythmische Struktur der Basses danses der Handschrift 9085 der Brüsseler Kgl. Bibliothek*), dans lequel l'auteur tente d'interpréter d'une manière précise cette notation. Laissant de côté la discussion à laquelle cette interprétation peut donner lieu, nous nous contenterons d'observer que si les résultats obtenus par M. Riemann semblent plus ou moins satisfaisants au point de vue du rythme, il n'en est pas de même à celui de la mélodie : la ligne mélodique offre, en effet, le plus souvent, des intervalles si singuliers et si peu en rapport avec les habitudes du temps, que l'on se demande si un instrument solo a jamais pu exécuter ces danses telles quelles. Chose curieuse : ces marches mélodiques donnent, pour la plupart, l'impression d'excellentes basses continues à réaliser ! Il ne peut naturellement être question de *continuo* à l'époque où le ms. a été rédigé. Mais n'existait-il pas alors l'une ou l'autre pratique dont le souvenir se serait perdu et qui se serait plus ou moins rapprochée, en fait, de la réalisation de la basse continue du XVII^e siècle ? Si oui, il faudrait admettre que les mélodies du ms. des basses danses n'étaient point exécutées seules, mais servaient de *cantus firmus* (peut-être placé à la basse) à une polyphonie plus ou moins homophonique exécutée par le luth ou un instrument à clavier. Les cas où l'on rencontre des basses à caractère plus ou moins harmonique ne sont pas si rares qu'on pourrait le croire, à l'époque de Josquin des Prés (voir article de M. Schering, *Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon*, Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 4, p. 569 et ss.), et il est probable que l'on en trouverait plus d'un, en remontant jusqu'à la première moitié du XV^e siècle.

A l'essai d'interprétation rythmique de M. Riemann, M. Closson a répondu dans un article paru dans le Rec. trim. de la S. I. M., XIV, p. 567. Voir aussi la réplique de M. Riemann, dans le Bull. mens. de la S. I. M., XV, 1, p. 8. M. Riemann rapporte, dans cette réplique, qu'il a mis ces basses danses à 4 parties, et que le résultat obtenu établit l'existence d'une parenté étroite entre ces pièces et les danses des recueils d'Attaignant de 1520-30. Il pense, néanmoins, que ces basses danses n'étaient, en fait, exécutées qu'à une seule voix et par un seul instrument, probablement une basse de viole. La tentative de M. Riemann est à rapprocher de l'hypothèse, en quelque sorte inverse, que nous émettons plus haut.

(2) N^o 30 (*La danse de Ravenstain*), n^o 55 (*Roti bouilly ioyeux*), n^o 56 (*Lesperance de Bourbon*), n^o 58 (*La danse de cleves*) et n^o 59 (*La franchoise nouvelle*).

être réduits en notation moderne par M. Closson, grâce à ce que les originaux étaient écrits au moyen de signes mensuraux, ont un caractère fort moyenâgeux, qui se révèle surtout par la subordination du détail rythmique à la tyrannie d'une notation qui manque de souplesse. Le rythme générateur de la danse, est, certes, nettement marqué, mais les mélismes dont le chant s'orne ont, le plus souvent, un rythme contraint et antinaturel. C'est d'ailleurs là une observation qui s'applique à une grande partie de la musique mensurale antérieure à 1450. Pour expliquer le succès qu'elle a eue auprès des dilettantes du temps, l'on est tenté d'admettre que, dans la pratique de la lecture musicale, on devait s'écarter, dans une certaine mesure, de la rigidité résultant de l'interprétation mathématique des signes mensuraux.

Au XVI^e siècle, les danses instrumentales sont à la mode dans toute l'Europe occidentale. Les imprimeries musicales profitent de cette vogue pour en publier des recueils. C'est d'abord Attaignant qui ouvre le feu, à Paris, vers 1530, avec un tablature contenant des pavaues, des gaillardes, des branles et des basses danses destinées à l'orgue et à l'épINETTE. A Venise, Antonio Gardano publie, dès 1551, une collection de danses (*balli*) pour instruments à clavier. La même année, Susato édite à Anvers, un recueil de basses danses, rondes, allemandes, pavaues et gaillardes instrumentales, sur lequel nous aurons à revenir en détail plus loin. Enfin, la tablature d'Ammerbach, datée de 1571, et qui contient, parmi d'autres morceaux, un certain nombre de danses systématiquement groupées, témoigne de ce que l'Allemagne, elle aussi, entend suivre le courant général (1).

Dans les Pays-Bas, la danse instrumentale à plusieurs voix

(1) Nous ne citons ici que les recueils de musique de danse qui intéressent le plus directement la musique de clavier, et, dans chaque pays, celui qui a la priorité chronologique. Il ne faut pas oublier, d'autre part, que pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, l'Espagne et l'Angleterre pratiquaient également la danse instrumentale. Mais ce genre n'y a point donné lieu, comme dans les autres pays, à des recueils d'ensemble imprimés. Enfin, dès avant 1530, on trouve de la musique de danse dans les recueils de luth publiés par Petrucci, à Venise, à partir de 1507-8.

était déjà cultivée avant que Susato imaginât de la répandre par l'imprimerie. Le manuscrit 124 de la bibliothèque de la ville de Cambrai, qui date de 1542, en contient quelques-unes à quatre voix, transcrites par parties séparées. D'après l'analyse que de Coussemaker a faite de ce document (1), l'une d'entre elles — une pavane — est due à l'un des trois « Benedictus » qui vécurent pendant la première moitié du XVI^e siècle. M. Barclay Squire (2), pense que l'auteur de cette pavane et de 14 autres morceaux vocaux qui lui sont attribués dans le manuscrit de Cambrai, est Benedictus Appenzelder, qu'il suppose néerlandais et élève de Josquin des Prés. Ce musicien devint maître des enfants de chœur de la chapelle de Marie de Hongrie, entre 1531 et 1540. Il occupait encore ce poste en 1551.

Van Maldeghem a publié, dans le *Trésor musical* (année 1879), sous le nom de Benedictus, les sept autres danses qui figurent dans le même manuscrit : 5 pavaues, dont les deux premières portent un titre — *La Rote* et *La Fasane* —, et 2 basses danses. D'après de Coussemaker, ces danses sont anonymes. Nous ignorons la raison pour laquelle Van Maldeghem a cru pouvoir les attribuer à Benedictus. Quoiqu'il en soit, il y a tout lieu de croire qu'elles ont pour auteur un maître néerlandais, le manuscrit en question étant essentiellement un recueil d'œuvres composées par des musiciens des Pays-Bas.

Il est vraisemblable que ces danses étaient destinées, en ordre principal, à être exécutées par quatre instruments jouant chacun une partie, par exemple un quatuor de violes. Mais il est aussi fort possible qu'elles aient été jouées sur des clavicordes ou des clavecins. Cela serait, dans tous les cas, entièrement conforme aux usages de l'époque et, si l'on met à part les pavaues 3, 4 et 5, où les

(1) Notices sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord, par de Coussemaker, Paris, 1843.

(2) Voir son article, déjà cité : *Who was « Benedictus »*, dans le Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 2, p. 264 et ss.

intervalles des accords ne sont pas très favorables au jeu du clavier (1), le fait est que quatre de ces sept morceaux, produisent l'effet le plus heureux sur un instrument à clavier, lorsqu'on les lit d'après une réduction *ad hoc*. A l'époque de Benedictus, l'artiste du clavier déchiffrait, soit directement, en parcourant des yeux les quatre parties séparées (2), soit indirectement, au moyen d'une réduction en tablature faite au préalable d'après ces parties.

Les pavaues et les basses-danses du manuscrit de Cambrai reproduits par Van Maldeghem, ont ce caractère de noblesse grave et un peu mélancolique que l'on trouve dans les danses du même genre des recueils français d'Attainant. Pavaues et basses-danses ont en commun un rythme binaire lent et majestueux et des successions massives d'harmonies figurées au moyen de quelques notes de passage. Les tonalités de ces diverses pièces se rapprochent de notre majeur (3) et de notre mineur (4) modernes, et sont sujettes à des modulations d'un effet parfois étrange (5). Malgré ces tendances harmoniques plus ou moins modernisantes, les modes d'église ont encore leur mot à dire dans ces petites pièces et ce qui reste d'eux contribue à leur donner cette saveur archaïque qui fait une grande partie de leur attrait (6).

* * *

Par ce qui précède, nous avons constaté que, dans les Pays-Bas, comme dans les autres pays de l'Europe musicale,

(1) Il suffit, toutefois, de déplacer une seule voix d'une octave, pour éviter cet inconvénient, et ce, sans que la succession des harmonies de ces trois pièces en soit troublée.

(2) Elles étaient généralement disposées comme suit, sur deux pages se faisant vis-à-vis :

superius	altus
bassus	tenor

(3) *Fa* majeur (La *Rote* et la *Fasane*), *ut* majeur (3^e et 4^e pavane).

(4) *Ré* mineur (5^e pavane), *sol* mineur (les deux basses danses).

(5) Voir, par exemple, la seconde basse danse.

(6) M. Körte (*Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, p. 103) fait observer que les danses pour luth de la première moitié du XVI^e siècle, sont encore, elles aussi, tout imprégnées des modes d'église,

la danse paraît avoir été le point de départ de la musique instrumentale.

D'un autre côté, il est de plus en plus avéré que les instruments jouaient, à la fin du moyen-âge et pendant la période de la Renaissance, un rôle considérable, en tant qu'intervenant dans l'exécution des œuvres vocales. S'il est vrai que le chant polyphonique néerlandais *a capella* a connu une période de splendeur à la fin du XV^e siècle et pendant une grande partie du XVI^e, il ne peut plus être soutenu, aujourd'hui, que sa prépondérance ait été absolue. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail des points de vue nouveaux qui ont vu le jour, dans cet ordre d'idées, et qui ont trouvé en MM. Hugo Riemann (1) et Arnold Schering (2) en Allemagne, et en M. Henri Quittard (3), en France, des défenseurs bien armés pour les soutenir. Tenons-nous en seulement à quelques généralités : M. Riemann et M. Quittard ont particulièrement insisté sur l'intervention des instruments dans le lied polyphonique profane du XIV^e et du XV^e siècle. Ils ont montré qu'ils étaient utilisés, tantôt pour exécuter des préludes, postludes et ritournelles, tantôt pour accompagner la ou les voix chantées, à l'unisson ou au moyen de contrepoints divers. Les documents de l'époque manquant de toute précision à cet égard, ils ont dû procéder par présomptions, pour restituer à ces morceaux leur caractère véritable, en vue de l'exécution pratique.

(1) *Handbuch der Musikgeschichte*, II, I, chap. XVIII, p. 18 et ss. (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1907); voir aussi la publication de M. Riemann, *Hausmusik aus alter Zeit*, (3 fascicules, édités par Breitkopf et Härtel).

(2) *Das kolorierte Orgelmadrigeal des Trecento* (Rec. trim. de la S. I. M. XIII, I, p. 172); *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin* (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1912); *Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon* (1547), dans le Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 4, p. 569; *Experimentelle Musikgeschichte*, dans le Bull. mens. de la S. I. M., XIV, 8, p. 234; voir aussi la publication pratique de M. Schering : *Einstimmige Chor- und Sololieder des XVI. Jahrhunderts mit instrumental-Begleitung* (2 fascicules, édités par Breitkopf et Härtel).

(3) Compte-rendu de la publication de M. Riemann, *Hausmusik aus alter Zeit*, dans la Revue musicale du 15 février 1907; *Chansons du XV^e siècle*, dans la revue S. I. M., IV, 10, p. 1043 et ss.

M. Riemann et M. Quittard s'étaient bornés à appliquer ces points de vue inédits à la chanson polyphonique profane. M. Schering — dont les théories concernant le lied sont d'ailleurs loin de se rencontrer en tout et pour tout avec celles de M. Riemann et de M. Quittard (1) — va plus loin, et aborde la question de savoir si les instruments n'intervenaient pas d'une façon régulière et constante, dans la musique *religieuse* du temps. Nous ne retiendrons qu'un point essentiel parmi ses déductions : l'importance extrême — peut-être même excessive — qu'il accorde à l'orgue, en tant que prenant part à l'exécution d'œuvres dont le caractère exclusivement vocal n'avait, jusqu'ici, soulevé aucun doute.

L'étude de M. Schering : *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin* nous intéresse doublement : d'abord en ce qu'elle s'occupe de la musique néerlandaise de l'époque que nous étudions, ensuite, en ce qu'elle tend à élargir le rôle de l'orgue, instrument à clavier. La thèse de M. Schering est celle-ci : dans un grand nombre de messes et de motets de l'époque de Josquin, réputés jusqu'à présent *a capella*, certaines voix offrent des successions d'intervalles d'essence instrumentale et par conséquent peu favorables à l'exécution vocale. En outre le texte s'y applique difficilement, et d'ailleurs, les documents manuscrits ou imprimés de l'époque s'abstiennent généralement de placer les paroles sous chacune des parties séparées de la polyphonie. Nous passons sous silence les arguments secondaires de M. Schering, afin de ne pas nous attarder trop longtemps sur cet objet qui ne nous touche qu'indirectement (2).

(1) Nous ne pouvons entrer ici dans l'examen de ces divergences, et ne pouvons que renvoyer, à cet égard, aux études, renseignées plus haut, de ces trois auteurs.

(2) M. Leichtentritt discute les arguments de M. Schering, dans un fort intéressant article paru dans le Bull. mens. de la S. I. M., XIV, 12, p. 359 (*Einige Bemerkungen über die Verwendung der Instrumente im Zeitalter Josquin's*). — Voir la réponse de M. Schering, suivie d'une courte réplique de M. Leichtentritt, dans le Bull. mens. de la S. I. M., XV, 1, p. 16 et ss.

Les questions soulevées par M. Schering ont été examinées dans une

Quelles parties doivent être chantées, quelles autres doivent être jouées sur l'orgue? Cela dépend des cas. M. Schering donne, à ce sujet, des explications détaillées et y joint des exemples démonstratifs. Ainsi, le *Kyrie* de la messe à 4 voix, *L'homme armé*, de Josquin des Prés (p. 54), débute-rait, selon lui, par un prélude d'orgue à 3 voix, et les chanteurs, intervenant au bout de six mesures, interpréteraient à l'unisson le *cantus firmus* en longues notes, sur un accompagnement d'orgue à trois voix, en valeurs plus courtes. Dans le *Gloria*, (p. 57), M. Schering admet une combinaison du *cantus firmus* chanté à l'unisson, avec d'autres voix chantées, qu'il fait intervenir temporairement et en les groupant de manière assez diverse : le tout est accompagné sans interruption par l'orgue, qui double toutes les parties chantées, hormis le *cantus firmus* (1).

L'on voit, par ces exemples, le rôle capital que joue l'orgue dans ces combinaisons (2). Poussant son système jusqu'à ses extrêmes limites, M. Schering va jusqu'à prétendre que plus d'un parmi les morceaux polyphoniques de l'époque de Josquin doit être considéré comme excluant totalement l'exécution vocale, et tenu en fait pour une sorte de « fantaisie d'orgue ». Il donne comme exemple de fantaisie de ce genre, un *Salve Regina* du Hollandais Hobrecht (p.81),

publication toute récente, la *Geschichte der Messe, I. Teil*, de M. Peter Wagner (Ed. Breitkopf et Härtel, 1913). L'auteur incline dans le sens de M. Schering (voir notamment, p. 80 et ss., 85, 120, 178), tout au moins pour ce qui est de la fréquence de l'emploi de l'orgue dans la messe, à la fin du moyen-âge et aux débuts des temps modernes. — Par contre, M. Johannes Wolf (*Handbuch der Notationskunde*, p. 438) considère les théories de M. Schering comme manquant d'une base historique suffisante.

M. Schering annonce la publication prochaine d'un ouvrage dans lequel ses idées sur le rôle de l'orgue dans la musique du XV^e et du XVI^e siècles seront développées sur une base plus large, et appuyées de nouvelles preuves.

(1) Voir, p. 63 et ss., toute une série d'autres exemples empruntés à la même messe, à une messe d'Hobrecht, etc.

(2) Notons que M. Schering n'exclut nullement l'intervention d'autres instruments (à cordes ou à vent) dans la musique religieuse (messe ou motet) (Voir p. 46).

auquel les historiens de la musique d'il y a dix ans n'auraient pas manqué d'attribuer le caractère de chant *a capella*. Il base son interprétation sur la nature essentiellement instrumentale du dessin mélodique des diverses voix et sur l'appropriation remarquable de l'ensemble à la technique de l'orgue. Le fait est que ce morceau, où l'on observe une combinaison de courtes imitations et de contrepoint libre, a fort beau caractère et représente véritablement l'idéal du motet religieux approprié aux exigences particulières de l'orgue.

Ici, nous touchons à l'un des problèmes les plus attachants qui soient, dans l'histoire de la musique de clavier : l'origine du *ricercar*, cette forme si caractéristique dont on trouve les premiers exemplaires imprimés dans la musique d'orgue éditée à Venise entre 1540 et 1550, et qui fut illustrée, au cours de cette période primitive, par les Cavazzoni, les Willaert et les Buus (1). Le *ricercar* consiste dans le développement, sous forme imitative, d'un certain nombre de thèmes. Son allure grave l'apparente plutôt au motet religieux qu'à la chanson profane. Aussi, a-t-on pu dire qu'il trouvait son origine dans le type le plus habituel du motet néerlandais de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e, dont la caractéristique principale gît précisément dans la succession de divers épisodes imitatifs destinés chacun à mettre en relief les idées, les images et les sentiments essentiels du texte mis en musique (2).

Or, il semble certain que Cavazzoni, Willaert et Buus n'ont nullement été les inventeurs du *ricercar* d'orgue modelé d'après le motet vocal, mais qu'ils n'ont fait que se confor-

(1) Les luthistes italiens utilisaient le mot *ricercar* dès le début du XVI^e siècle, mais leurs *ricercari* n'ont pas encore les caractéristiques formelles complexes du *ricercar* d'orgue. — M. Körte (*Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrh.*, p. 119 et s.) estime que, pour ce qui est de la structure formelle, les *ricercari* des recueils de luth de Petrucci du début du XVI^e siècle se différencient à peine des préludes ou préambules contenus dans ces mêmes recueils. Voir exemples pratiques dans Körte, p. 129 et ss.

(2) Voir, à ce sujet, H. Riemann, *Handb. der Musikg.* II, I, VII. Buch (*Der Durchmüthierende a cappella-Vokalstil* etc.).

mer, dans ceux qu'ils nous ont laissés, à une pratique courante depuis des années. Cette pratique, Willaert et Buus l'avaient sans doute apportée des Pays-Bas. Elle fit fortune en Italie, où elle se développa au point de donner lieu à un genre proprement national pendant la seconde moitié du XVI^e siècle et une partie du XVII^e (1). L'une des conséquences de cette vogue fut que l'on baptisa le genre du nom italien de *ricercar*.

L'hypothèse de M. Schering relative à la « fantaisie d'orgue » vient à l'appui de l'origine néerlandaise du *ricercar*. Car, s'il est établi qu'une grande partie des morceaux polyphoniques composés par des maîtres néerlandais à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, doivent être tenus pour des morceaux d'orgue plutôt que pour des pièces vocales, il en résulte que ceux qui, parmi ces morceaux, se rapprochent le plus de la structure formelle du futur *ricercar*, constituent, en réalité, de véritables *ricercari* avant la lettre. Le *Salve regina* d'Hobrecht comporte une trop grande part de contrepoint libre pour qu'on puisse le considérer comme se trouvant dans ce cas. C'est pourquoi l'appellation de « fantaisie d'orgue » lui convient mieux que celle de *ricercar* (2). Mais M. Schering cite (p. 50) diverses compositions datant des confins du XV^e et du XVI^e siècle, et que leur forme permet d'assimiler entièrement au *ricercar*.

L'on sait que, parallèlement au *ricercar*, les artistes italiens du clavier ont pratiqué la *canzon* ou *canzon francese* (3). Celle-ci est née de la chanson vocale du début du XVI^e siècle, par un processus absolument analogue à celui

(1) L'Espagne eut aussi son *ricercar* au XVI^e siècle; mais il y portait le nom de *tiento* ou de *fantasia*.

(2) On peut aussi considérer ce morceau comme un choral figuré. Le *Salve regina* grégorien s'y retrouve, en effet, tout entier, paraphrasé sous une forme très libre. Cette liberté même justifie, de son côté, la dénomination de « fantaisie », adoptée par M. Schering.

(3) Les premiers exemplaires de *canzoni* de cette espèce se rencontrent dans la tablature d'orgue de Cavazzoni de 1542. Ils ont effectivement pour base des chansons françaises de l'époque (voir Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. III, p. 21 et ss.).

que l'on observe pour le *ricercar*. Mais son origine profane a eu pour conséquence de lui donner une allure plus vive et plus piquante. D'autre part, l'élément imitatif n'y a point une place aussi stricte que dans le *ricercar* et l'on y voit poindre, par moments, certaines tendances homophoniques. M. Schering (1) a trouvé également divers exemples de *canzoni* du XV^e siècle et du début du XVI^e, qui présentent toutes les conditions nécessaires pour que l'on puisse légitimement supposer qu'elles étaient destinées à l'orgue ou à un ensemble d'autres instruments, plutôt qu'à des voix chantées (2).

Les hypothèses nouvelles de M. Schering, jointes à quelques notions bien connues que nous allons rappeler sommairement, aboutissent, en fin de compte, à nous faire entrevoir quel a pu être le répertoire de ces organistes néerlandais réputés du premier quart du XVI^e siècle, les Brede-mers, les Nepotis, les Benet de Opitiis, etc.

Ce répertoire comportait, outre les accompagnements en contrepoint des œuvres vocales :

1^o des transcriptions figurées de morceaux vocaux religieux.

2^o des transcriptions figurées de lieds profanes.

(1) Voir p. 50.

(2) Ces lignes étaient écrites depuis longtemps, lorsqu'a paru le recueil de M. Schering : *Alte Meister aus der Frühzeit des Orgelspiels* (n^o 3938 de l'édition Breitkopf et Härtel), dans lequel sont réunis un certain nombre de morceaux du XV^e et du XVI^e siècle, que l'on peut considérer, hypothétiquement, comme destinés à l'orgue. Parmi les douze pièces que comporte ce recueil, celles d'Isaak (n^o 1 et 11), Hobrecht (n^o 2 et 3), Josquin des Prés (n^o 5) et Antoine Brumel (n^o 7), intéressent tout particulièrement les Pays-Bas. La ravissante *Canzone* « *La Martinella* » d'Isaak (n^o 11) s'approprie tout aussi bien au clavicorde ou au clavecin qu'à l'orgue. A supposer que les instruments de la seconde moitié du XV^e siècle aient possédé un mécanisme permettant d'atténuer le son — ce qui n'est point invraisemblable — il est possible que cette exquise composition ait été effectivement exécutée, avec ses effets d'échos, sur des clavicordes ou des clavecins de l'époque.

M. Peter Wagner (*Gesch. der Messe, I, Teil*, p. 178) publie, de son côté, un fragment du *Kyrie* d'une messe d'Antoine Brumel, lequel débute par un prélude d'orgue.

3^o des préludes ou préambules en style libre, destinés à donner l'intonation au chœur ou à l'officiant, dans les cérémonies du culte.

En ce qui regarde ces trois premières formes, nous savons, par les tablatures allemandes, qu'elles étaient couramment pratiquées en Allemagne au XV^e siècle et au début du XVI^e. Il n'y a aucune raison de croire qu'elles ne l'étaient pas, à la même époque, dans un pays qui, comme les Pays-Bas, n'était nullement en retard sur l'Allemagne en matière musicale.

4^o des fantaisies contrapontiques en style plus ou moins libre, basées sur des motifs religieux ou profanes. (Cf. la fantaisie d'orgue d'Hobrecht).

5^o des pièces de caractère religieux, en style strictement imitatif, à la manière du futur *ricercar* italien.

6^o des pièces de caractère profane modelées sur la chanson franco-néerlandaise du temps, sans en être de pures transcriptions.

7^o des danses de caractère homophonique.

Comme les organistes néerlandais de l'époque de Charles-Quint jeune, étaient également des clavicordistes et des clavecinistes, il va de soi que ce répertoire était commun à l'orgue et aux instruments à cordes pourvus de clavier. Pour ce qui est de la pratique de l'exécution en public, il faut s'en référer à la distinction proposée par M. Seiffert à propos de Conrad Paumann (1), et conclure avec lui que les pièces de caractère profane (2^o, 6^o, 7^o et en partie 4^o) étaient celles que se prêtaient le mieux au clavicorde et au clavecin, tandis que les autres (1^o, 3^o, 5^o, et en partie 4^o) trouvaient un emploi plus justifié sur l'orgue.

* * *

Il n'y a nulle trace de musique instrumentale imprimée dans les Pays-Bas pendant toute la première partie du règne

(1) *Gesch. der Klaviermusik*, p. 3.

de Charles-Quint (1). Nous avons vu, plus haut, que Susato commença à imprimer des danses instrumentales, à Anvers, à partir de 1551. Ce n'était toutefois pas la première fois que le célèbre éditeur flamand publiait des recueils où l'usage des instruments était prévu. Mais il faut observer que, dans les éditions antérieures de Susato, il n'est jamais question des instruments *seuls*, mais bien d'une alternative entre l'exécution vocale ou l'exécution instrumentale de pièces uniformément publiées par parties séparées. Ainsi, le premier recueil de ce genre, édité en 1543, porte le titre : *Premier*

(1) Voici, d'après Goovaerts, *Histoire et Bibliographie de la Typographie musicale dans les Pays-Bas*, Ed. Koëckx, 1880, quelques notions sur les débuts de l'imprimerie de musique dans les Pays-Bas : Le premier imprimeur de musique dont on trouve la trace à Anvers, est Symon Cock, auquel on doit l'édition de *Een devoot ende profitelyck boeckken*, 1539. Cock disparaît bientôt pour faire place à Thielman Susato, qui travaille, dès 1543, avec deux associés, dont il se débarrasse la même année. Il meurt entre 1561 et 1564. Son fils Jacques Susato lui succède : la mort prématurée de ce dernier, en 1564, met fin à l'entreprise.

Pierre Phalèse le Vieux inaugure son imprimerie musicale à Louvain, en 1546. A partir de 1570, il s'associe avec Jean Bellère, imprimeur musical établi à Anvers depuis 1555. Il meurt en 1573-74. Son fils, Pierre Phalèse le Jeune, continue tout d'abord les affaires dans les mêmes conditions d'association que son père, et devient bientôt l'imprimeur le plus important des Pays-Bas. En 1581, il abandonne Louvain pour se fixer définitivement à Anvers. Son associé, Jean Bellère, meurt le 15 octobre 1595. Pierre Phalèse continue l'entreprise à lui-seul et décède le 13 mars 1629. Ses filles Madeleine et Marie lui succèdent. La première meurt en 1652. La seconde prend dès lors la direction des ateliers typographiques. Ceux-ci subsistent jusqu'à 1673.

En 1554, le compositeur Hubert Waelrant s'associe avec Jean de Laet et fonde avec lui une imprimerie musicale à Anvers. Dix ans plus tard, en 1564, le plus illustre imprimeur d'Anvers, Christophe Plantin, tente son premier essai de typographie musicale.

Nous ne nous occupons point, dans ces notes sommaires, des imprimeries musicales de second plan. L'ouvrage de Goovaerts, auquel nous nous référerons plus d'une fois dans ce qui suit, est assez incomplet et peu méthodique. Mais il permet de jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'activité des presses musicales des Pays-Bas; d'autre part, ses nomenclatures contiennent, à elles seules, quantité de renseignements intéressants pour la pratique musicale de la seconde moitié du XVI^e siècle et du début du XVII^e.

livre des chansons à quatre parties au quel sont contenues trente et une nouvelles chansons, convenables Tant à la Voix comme aux Instrumentz, imprimees en Anvers. Par Tylman Susato, etc.

Dans la suite, et jusque dans les premières années du XVII^e siècle, les éditeurs néerlandais, en tête desquels Susato (jusqu'en 1564) et Phalèse, publient de nombreuses séries de recueils de chansons à double fin : vocale ou instrumentale. On peut dire, d'une façon générale, que cette alternative s'applique à la plupart des compositions profanes — *chansons* polyphoniques françaises ou flamandes — éditées à cette époque en pays néerlandais. Mais, d'autre part, on rencontre aussi, au cours du dernier tiers du XVI^e siècle, des exemples de *motets* ou *cantiones sacrae* à double fin (1).

Lorsque la basse continue pénétra dans les Pays-Bas, au début du XVII^e siècle (2), la tradition des recueils à double fin disparut insensiblement par la force même des choses. A l'ancienne polyphonie horizontale se substitue, en effet, une polyphonie harmonique verticale, dont les successions d'accords s'accomodent de moins en moins de la publication par parties séparées, et exigent de plus en plus impérieusement l'application du système de la mise en partition.

Les formules servant à indiquer l'alternative vocale ou instrumentale sont assez diverses. Citons-en quelques-unes à titre d'exemples :

1) *Chansons... convenables tant à la voix comme aussi propices à jouer de divers instrumens* (Susato, 1544).

2) *Chansons... convenables et propices à jouer de tous Instrumentz* (Id.).

(1) L'alternative vocale ou instrumentale n'est point un fait uniquement propre aux Pays-Bas. M. Pirro, dans son livre sur *Buxtehude* (Paris, Fischbacher, 1913), p. 7, fait remarquer, à propos des *cantiones sacrae* de Christian Hunnius, organiste à Elseneur (1630), que « comme beaucoup de compositeurs du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e, Hunnius admet que ces pièces soient chantées ou jouées sur des instruments de toute espèce ».

(2) Phalèse édite, pour la première fois dans les Pays-Bas, les *Concerti ecclesiastici* avec basse continue de Viadana, en 1613 (Goovaerts, *op. cit.* p. 311).

3) *Chansons... propices à tous Instrumentz musicaulx* (Susato 1550).

4) *Liedekens... zeer lustich om singen en spelen op alle musicale Instrumenten* (Susato, 1551).

5) *Chansons... convenables tant aux instruments comme à la voix* (Phalèse 1553).

6) *Chansons et Motetz... convenables à tous Instrumens Musicalz* (Phalèse, 1571).

7) *Tricinorum sacrorum* (recueil de chants sacrés à trois voix)... *omnis generis instrumentis musicis, et vivae voci accomodatorum* (Phalèse, 1574).

8) *Cantiones... tam divinae musices tyronibus quam ejusdem artis peritioribus magno usui futurae necnon et quibusvis Instrumentis accomoda* (Phalèse, 1590).

9) *Cantiones sacrae... tam viva voce quam omnis generis instrumentis cantatu commodissimae* (Phalèse, 1602) (1).

Comme on le voit par les formules 2, 3 et 6, il arrive parfois que le point de vue instrumental semble l'emporter sur le vocal. Mais il ne faut pas oublier que, dans ces cas, comme dans les autres, le point de départ reste une pièce vocale : chanson ou motet, et qu'il s'agit toujours d'une adaptation littérale, qui n'est pas même un arrangement, et qui laisse par conséquent subsister, dans son entier, la possibilité de l'alternative vocale.

Il est cependant un cas où l'alternative étant expressément indiquée, il y a lieu d'admettre que l'exécution instrumentale devait avoir le pas sur la vocale. C'est celui du recueil édité par Phalèse et Bellère à Anvers, en 1583, et qui porte le titre curieux de : *Chorearum molliorum collectanea, omnis fere generis tripudia, complectens : utpote Padoanas, Passemezos, alemandas, Galliardas, Branles, atq; id genus quaecumque alia, tam vivae voci, quam Instrumentis Musicis accomoda : nunc demum ex varijs Philoharmonicorum libris accurate collecta.*

Il est certain que les danses qui forment le contenu de ce

(1) Ces indications sont extraites de Goovaerts, *op. cit.*, où les recueils en question sont groupés année par année.

recueil, s'accmodaient mieux d'être jouées par des instruments que d'être chantées.

Les cas où les éditeurs musicaux de l'époque ont publié de la musique exclusivement instrumentale sont assez rares. En dehors du recueil de danses de Susato, daté de 1551, et auquel nous avons fait allusion plus haut, l'on ne rencontre guère que deux autres collections du même genre, parues, l'une en 1571 chez Phalèse et Bellère à Louvain et Anvers (*Premier livre de danseries*, etc.) (1), l'autre en 1573, chez Phalèse seul, à Louvain (*Petit trésor des danses et branles*, etc.) (2). Dans aucun de ces trois recueils, les instruments à utiliser ne sont désignés. Mais les expressions « *alle musicale instrumenten* », « *tous instruments musicalz* » et « *tous les estrumenz* » qui figurent dans le titre, impliquent la plus grande latitude dans le choix des instruments et, entre autres, la possibilité de se servir du clavier : aussi, aurons-nous à revenir en détail, plus loin, sur le contenu de ces divers recueils.

Quant à l'orgue, au clavicorde, au clavecin et à l'épinette, il n'en est jamais question chez les grands éditeurs d'Anvers et de Louvain. Nous n'avons rencontré qu'un seul recueil, datant du début du XVII^e siècle, où il y soit fait allusion : les *Psaumes de David mis en Tablature sur l'instrument des Orgues et de l'Espinette, à 2 parties, composés par Henry Spuy, organiste à Dordrecht; Dordrecht, 1610* (3). Comme

(1) Seiffert, *Gesch. der Klaviern.* p. 74.

(2) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1573.

(3) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1610, p. 307. — D'après Eitner (*Quellenlexicon*, V^o Speuy), le titre véritable de ce recueil est : *De Psalmen Davidis gestelt op het tabulatur van het orghel ende clavercymmel met 2 partyen*. Le British Museum et la bibliothèque de Glasgow en possèdent chacun un exemplaire. — A notre connaissance, ce document n'a jamais été analysé. Il doit d'ailleurs être d'un intérêt médiocre, étant donné le caractère élémentaire que doit nécessairement avoir une réduction à deux voix.

Parmi les œuvres musicales qui composaient la bibliothèque des princes d'Orange, fondée par Frédéric-Henri, se trouvait *sub* n^o 3629, *Certains Pseaumes de David*, par Henry Spuy, Organist à Dordrecht, 1621 (voir la correspondance de C. Huygens, publiée par Jonckbloet et Land, préface, p. CCXXV, note 1). Sans doute y a-t-il quelque rapport entre ces psaumes et ceux de 1610.

on le voit, il s'agit là, derechef, d'une simple adaptation d'œuvres vocales.

Il n'est, au XVI^e siècle et au début du XVII^e, qu'un seul instrument dont le répertoire se soit individualisé au point de donner lieu à des recueils imprimés exclusivement à son usage : le luth. La chose est d'autant plus importante à observer, que la musique de luth a eu une action considérable sur la formation du répertoire du clavecin et du clavicorde. C'est l'influence du luth — instrument mal fait pour rendre le tissu complexe de la polyphonie, mais admirablement approprié au style harmonique — qui a le plus puissamment contribué à dégager ce répertoire de la tutelle de la musique vocale et de la musique d'orgue, et à l'engager dans la voie d'une technique indépendante et mieux en rapport avec les ressources spécifiques de l'instrument.

La vogue du luth est assez ancienne dans les Pays-Bas. Dès le XIV^e siècle, on y suit la trace de nombreux luthistes (1). Au XV^e et au XVI^e siècle et pendant le règne des archiducs Albert et Isabelle, cette vogue ne fit que croître, et, comme nous l'avons déjà observé, il n'est pas douteux que, jusque vers 1625 environ, le luth ait joué un rôle plus important que le clavicorde et le clavecin, dans la vie privée des dilettantes du temps. C'est là sans doute ce qui explique pourquoi les imprimeries de musique des Pays-Bas, voulant faire correspondre l'offre à la demande, ont publié un nombre relativement élevé de recueils pour le luth, alors que la musique de clavier ne paraît avoir été, de leur part, l'objet d'aucune attention.

C'est Phalèse le vieux qui, dès la première année de son installation, ouvre le feu, en publiant différents livres de luth (*testudo*), dans lesquels on trouve de la musique de Francesco da Milano, de Pietro Paolo da Milano et d'autres luthistes célèbres du temps (2).

(1) Sur les premiers luthistes en Belgique, voir Van der Straeten, T. II, p. 368 et ss.

(2) Voir Goovaerts, *op. cit.*, p. 192. — N'ayant pas à faire ici une monographie relative à la musique de luth, nous nous en tiendrons seulement à quelques indications générales.

Dans la suite, le même éditeur publie encore divers autres recueils de luth (1). L'un des plus importants est l'*Hortus musarum*, qui parut en deux tomes, respectivement en 1552 et 1553 (2). Le premier contient des fantaisies de divers luthistes célèbres ou anonymes, et des transcriptions de chansons et de motets; le second, des transcriptions pour voix seule, avec accompagnement de luth, de chansons et de motets polyphoniques. Notons, en passant, le caractère progressif de ces dernières transcriptions : elles présentent, environ cinquante ans avant les *Nuove Musiche* de Caccini (1601), tous les caractères de la monodie accompagnée. Après l'*Hortus musarum*, citons encore, parmi les publications de Phalèse, le *Luculentum theatrum musicum* (1568), où se trouvent, entre autres, des *Fantasiae*, *Passomezi*, *Galliardes*, *Bransles*, *Almandes*, etc. du luthiste malinois Sébastien Vreedman (3). En 1573, l'éditeur louvaniste imprime un recueil dans lequel il y a, notamment, des pièces du célèbre luthiste français, Albert de Ripe (4). En 1575, il publie des « *Chansons réduitz en tablature de lut à deux, 3 et 4 parties, avecq une brieve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer dudit lut* » (5) : en d'autres termes, une véritable méthode de luth.

L'année 1584 voit paraître, chez Phalèse le Jeune, un livre de luth contenant 195 pièces (*carmina*, à 4, 5 et 6 voix) et danses diverses de maîtres néerlandais et italiens, dont quelques-unes destinées à être jouées par un concert de 2, 3 ou 4 luths. Le tout est mis en tablature par le luthiste anversoïis

(1) Plusieurs sont des rééditions, ce qui prouve la vogue de ces recueils.

(2) Voir l'article de M. Quittard : *L'Hortus musarum*, etc., dans le Rec. trim. de la S. I. M., VIII, 2, p. 254.

(3) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1568. Tappert (*Sang und Klang aus alter Zeit*, Ed. Liepmannsohn, Berlin 1906), publie, p. 37, un morceau (*Ick segge adieu*) extrait de cette tablature, ainsi qu'une danse (*Matachina*) (p. 39) prise dans une tablature de luth éditée par Phalèse en 1570. — M. Scheurleer, de la Haye, possède un exemplaire du *Luculentum Theatrum* dans sa bibliothèque (voir catalogue, publié de 1893 à 1910).

(4) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1573.

5) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1575.

Emmanuel Adriansen (1). Ce recueil eut un vif succès, car il fut réédité en 1592 : en cette même année parut un 2^e livre et, en 1600, un 3^e.

En 1602 se publie à Amsterdam, la première édition du *Nieu Chyterboek genaemt den Corten Wegwijser die 't Hert verheugt*, dont l'auteur a passé pendant longtemps pour être Sweelinck (2). Ce recueil n'a, malheureusement, pu être retrouvé. En 1612, on édite, à Leyden, un livre de luth de Joachim van den Hove (3). Enfin, le *Nederlandsche Gedenck-clanck* de Valerius, paru à Haerlem, en 1626, contient, outre les chansons populaires qui en constituent le fond, leur réduction en « *tablatuer van de Luyt en de Cyther* » (4).

Comme on le voit par cette dernière indication et par l'intitulé de la tablature de 1602, le début du XVII^e siècle voit entrer en lice la *chitarra* (*chyter*, *Cyther*), instrument apparenté au luth.

* * *

Les observations purement externes que nous venons de faire sur le rôle de la musique instrumentale dans les Pays-Bas, pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle et le début du XVII^e — observations basées sur les documents que nous apporte la typographie musicale — nous amènent à conclure que la musique de clavier semble avoir occupé une position tout à fait subalterne, au cours de cette longue période.

S'il faut en croire les apparences, les clavecinistes et clavichordistes de l'époque se seraient contentés d'exécuter, sur

(1) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1584. — Wasielewski (*Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh.* Berlin, 1878), publie, p. 23 des annexes musicales, une gaillarde extraite de ce recueil.

(2) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1602. — M. Seiffert (*Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, deel V, p. 42 et ss.) croit que cette tablature pourrait bien se confondre avec le *citerbouck* pour lequel Willem de Swert, d'Arnhem, obtint privilège à la même époque.

(3) Voir Goovaerts, *op. cit.*, p. 310.

(4) Voir Goovaerts, *op. cit.*, anno 1626. Tappert, *op. cit.*, p. 74-75. reproduit une *Gaillarde belle*, extraite de cette tablature.

leur instrument, des danses et des chansons ou motets vocaux. C'est là fort peu de chose, à vrai dire, et l'on serait en droit de penser que la musique de clavier a traversé depuis l'époque de Bredemers jusqu'à celle de Sweelinck, une véritable crise de décadence, ou tout au moins de stagnation.

Nous pensons cependant qu'il n'a pas dû en être ainsi, et que l'absence de documents pratiques ne doit pas être interprétée dans un sens radicalement défavorable au répertoire des organistes, clavecinistes et clavicordistes néerlandais. Cette absence de documents n'est d'ailleurs point complète, puisque nous possédons des œuvres de clavier — *fantasie, ricercari et contrapunti* — de Willaert et de Buus. Or, tandis que ces deux maîtres s'illustraient, le premier à Venise, le second à Venise et à Vienne, divers autres organistes des Pays-Bas, dont aucune composition n'a été conservée, représentaient avec honneur l'art du clavier à l'étranger : En Espagne, c'étaient Chrétien Marin et Michel De Bock, qui rivalisaient avec le grand Antonio de Cabezon. A Ferrare, Jacques Brumel; à Rome, Marc Houterman, qui faisait retentir des sons de l'orgue l'église St. Pierre, la plus importante de toute la Chrétienté (1).

Il n'est pas croyable que ces maîtres du clavier se soient contentés de jouer de simples transcriptions colorées d'œuvres vocales. D'un autre côté, comme l'époque païestrienne, à laquelle ils appartiennent, est précisément celle où le chant *a capella* se trouve dans sa plus grande période de floraison, tout au moins pour ce qui regarde le répertoire d'église, le rôle d'accompagnateurs que ces maîtres ont pu être appelés à remplir était, par le fait même, réduit au minimum. Il est beaucoup plus admissible, dans ces conditions, que leur réputation se soit faite grâce à ce qu'ils apportaient de réellement individuel. Or, que pouvaient-ils

(1) Ces musiciens appartiennent à une génération plus récente que Willaert et Buus, mais tous quatre ont débuté dans la carrière d'organiste à une époque où ces derniers vivaient encore et étaient encore en fonctions.

réaliser, dans cet ordre d'idées, si ce n'est quelque chose de semblable à ce qui a été préservé de l'œuvre de Willaert et de Buus, à savoir des fantaisies imitatives dans le genre du *ricercar*, où un ou plusieurs thèmes faisaient l'objet de développements divers? Improvisées ou non, ces fantaisies devaient constituer à toute évidence le fond le plus important de leur répertoire. Mais il semble certain qu'à côté de cela, ils pratiquaient aussi le *préambule* ou *intonation* de forme libre, dont les deux Gabrieli nous ont laissé des exemples si caractéristiques, et qui s'épanouit, pendant les vingt ou trente dernières années du XVI^e siècle, sous la forme agrandie de la *toccata*. Sans doute aussi, mêlant le profane au sacré, s'essayaient-ils dans le domaine séduisant de la *canzon francese*. Enfin, il n'est pas impossible que des artistes comme Marin et De Bock, qui vivaient en Espagne à l'époque même où Cabezon (mort en 1566) y créait la variation de chanson profane et de danse, aient eux-mêmes pratiqué ce genre nouveau, cultivé avec tant de goût et d'originalité par leur émule castillan.

Ces hypothèses, pour fondées qu'elles paraissent être, n'empêchent toutefois pas, que la part des instruments à cordes pourvus de clavier, apparaisse comme bien mince en tant que faisant l'objet d'un répertoire spécifiquement approprié aux ressources de ces instruments. Les différentes formes auxquelles nous venons de faire allusion sont — à part la variation — essentiellement propres à l'orgue : le clavecin et le clavicorde ne les adoptent qu'en seconde main, comme tributaires de l'instrument d'église.

Mais il ne faut pas perdre de vue que cette communauté presque absolue entre le répertoire de l'orgue et celui des instruments à cordes pourvus de clavier est générale à cette époque, sur le continent, et qu'elle le restera jusqu'aux confins du XVI^e et du XVII^e siècle : à ce moment, les Anglais, qui furent les premiers à écrire une musique réellement adaptée au mécanisme du clavecin et du clavicorde (1),

(1) Plus spécialement du *virginal*, instrument à cordes pincées, donc plus proche du clavecin que du clavicorde.

importèrent leurs innovations dans nos contrées, par l'intermédiaire de Peter Philips et de John Bull, et les Pays-Bas furent ainsi les premiers à profiter, en majeure partie grâce au génie de Sweelinck, de cette individualisation du répertoire des instruments à cordes munis de clavier.

Il serait cependant faux de s'imaginer qu'avant la fin du XVI^e siècle, il n'y avait eu, dans les Pays-Bas, aucun symptôme avant-coureur de cette individualisation. Il a dû se passer, en effet, chez nous, ce que M. Seiffert a très justement observé à propos des coloristes allemands, dont la tablature d'Ammerbach (1571) offre, pour la première fois, un ensemble imposant d'œuvres (1). Période de sécheresse et de stérilité, si l'on veut, la période du colorisme n'en marque pas moins, en Allemagne, une évolution très nette vers un concept nouveau, où l'accord harmonique tend de plus en plus à se substituer aux consonnances plus ou moins fortuites nées de la rencontre des voix polyphoniques, et où, sous l'influence de la musique de luth, le tissu complexe de la polyphonie subit une sorte de contraction, qui a pour effet d'établir un trait d'union entre la notion ancienne et la tendance nouvelle (2). Il y a là une double étape à considérer : d'abord celle qui libère la musique de clavier, y compris l'orgue, des liens de la musique vocale; ensuite, celle qui tend à détacher le répertoire du clavicorde et du clavecin de celui de l'orgue.

Si, d'Allemagne, nous passons dans les Pays-Bas, nous n'aurons pas, pour étayer notre argumentation, d'éléments aussi positifs que les tablatures allemandes des trente dernières années du XVI^e siècle. Mais il est hors de doute que si l'on considère l'ensemble des chansons et des motets à fin

(1) Voir *Gesch. der Klavierm.*, p. 16 et ss.

(2) Au début du XVI^e siècle, toutes les compositions pour luth sont écrites à trois voix. Vers le milieu du siècle (Ochsenkuhn, 1558), le nombre de voix va en augmentant jusque 4 et même 5, en sorte que la difficulté d'individualiser les voix devient de plus en plus grande, et que l'on s'éloigne forcément de plus en plus de l'ancien concept polymélodique horizontal, pour se rapprocher du concept harmonique vertical (Körte, *Laute und Lautenmusik*, etc., p. 126).

vocale ou instrumentale publiés par les Susato, les Phalèse, etc., pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, on arrive à cette conclusion que l'évolution se poursuit, chez nous, dans un sens identique à celui que l'on observe en Allemagne. Lorsqu'il s'agit de danses — et, comme nous le savons, Susato nous en offre un recueil dès 1551 — la question a à peine besoin d'être posée : il est certain, en effet, que jouées par un ensemble d'instruments divers à cordes ou à vent, ou par un seul instrument à cordes pourvu d'un clavier, ces danses doivent, de toute manière, produire un effet plus favorable que sur l'orgue, instrument qui répugne essentiellement à la carrure du rythme.

Quant à la musique à fin vocale ou instrumentale, il faut distinguer. Les recueils de Susato, Phalèse, etc. contiennent des chansons et des motets dont le style est tantôt plus polyphonique qu'homophonique, tantôt plus homophonique que polyphonique. Dans le premier cas, il est clair que l'exécution instrumentale s'accommodera mieux d'un ensemble d'instruments divers, que d'un instrument comme le clavier, où l'indépendance des voix n'est point sauvegardée, par suite de l'unification absolue du timbre et des nuances expressives. Par contre, en cas d'homophonie, l'exécution au clavier, sera, sans exclure l'autre, tout aussi favorable que cette dernière. Le motet, généralement lent et grave, conviendra plus spécialement à l'orgue; la chanson, plus alerte et plus rythmée, trouvera meilleur emploi sur le clavier-corde ou le clavecin.

C'est un fait avéré, que plus on approche de la fin du XVI^e siècle, plus l'homophonie tend à prendre le pas sur l'ancienne polyphonie, tant dans le domaine vocal qu'instrumental. C'est là un phénomène commun à l'Europe musicale toute entière (1) et les Pays-Bas, qui ont cependant été les plus grands pourvoyeurs de la polyphonie, n'ont point échappé à ce mouvement général. La musique instrumentale de luth

(1) En Italie (*frottola*, *villanella*, style harmonique des Vénitiens); en Espagne (*villancico*); en Allemagne (style d'ode, choral luthérien); en France, (musique mesurée à l'antique), etc.

et de clavier n'a d'ailleurs pas été la seule, au XVI^e siècle, à suivre la voie nouvelle. La musique vocale elle-même a eu sa part dans l'évolution. S'il faut admettre que, dans certains cas, cette part a pu se manifester sous la forme d'une action plus ou moins indépendante, on doit cependant estimer, d'une façon générale, que c'est en grande partie à l'influence du luth et du clavier que la musique vocale doit de s'être ainsi transformée.

C'est précisément cette tendance à l'homophonie qui fait que, plus on s'approche du XVII^e siècle, plus la musique à double fin éditée dans les Pays-Bas s'accomode d'une exécution au clavier. Aussi, lorsque la basse continue pénétrera dans nos régions, au début du XVII^e siècle, les organistes, clavecinistes et clavicordistes n'auront-ils aucune difficulté à s'accoutumer à ce nouveau système, qui, somme toute, n'était autre chose qu'une simplification de ce qu'ils pratiquaient déjà depuis des années, en adaptant des œuvres vocales au clavier.

Si donc la première moitié du XVI^e siècle a été pour les artistes néerlandais du clavier une période d'apprentissage dans l'art d'adapter à leur instrument les formes sévères de la polyphonie vocale, formes dont le *ricercar* offre le type le plus accompli, par contre, la seconde moitié de ce siècle aura été pour eux, une époque d'évolution vers l'homophonie, c'est-à-dire vers un système d'écriture musicale beaucoup plus favorable que la polyphonie au développement d'un style propre au clavier, et, plus spécialement aux instruments à corde pourvus de clavier (1).

Nous arrêterons ici cet aperçu général sur l'état de la

(1) Cela n'exclut pas la possibilité de ce style polyphonique particulier à l'orgue, et dont le XVII^e et le XVIII^e siècle offrent tant d'exemples transcendants. Notre piano moderne, instrument si merveilleusement perfectionné, s'accomode d'ailleurs fort bien aussi de ce style. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il y a une différence très grande entre cette polyphonie harmonique et la polyphonie vocale du XVI^e siècle. Quant au clavicorde et surtout au clavecin, il n'y a pas de doute que le style harmonique leur convienne mieux que le style polyphonique, quel qu'il soit.

musique instrumentale dans les Pays-Bas, pendant la période des origines. En apparence, et s'il faut en juger d'après les documents pratiques, il semble que l'on doive clôturer ce chapitre par un procès-verbal de carence. En réalité, certains éléments nous permettent de conclure indirectement, que cette musique a, au contraire, été l'objet d'une culture intensive dans nos régions. Aussi, n'est-ce pas sans raison que M. Hugo Riemann fait cette observation, à première vue très paradoxale, que les Pays-Bas ont dû être, pendant la période qui nous occupe, le centre le plus important de cette culture en Europe (1).

§ 2. — DOCUMENTS PRATIQUES DE LA MUSIQUE DE CLAVIER
PENDANT LA PÉRIODE DES ORIGINES. — NOMENCLATURE
ET ANALYSE.

M. Seiffert a déjà traité d'une façon assez détaillée ce qui va faire l'objet de ce paragraphe, dans sa magistrale *Histoire de la musique de clavier* (2). Nous nous baserons donc en partie sur son travail. Mais, nous plaçant à un point de vue plus spécial et plus exclusivement local que lui, nous serons naturellement amenés à nous étendre davantage et à élargir notre horizon, en englobant dans notre sujet, des éléments qu'il a jugé bon de grouper ailleurs. C'est ainsi, par exemple, que nous parlerons ici de l'œuvre de Willaert et de Buus, que M. Seiffert rattache à l'Italie, et de celle de Mareschall et de Luython, dont il fait bénéficier l'Allemagne. Nous procéderons en sens inverse pour les Anglais Philips et Bull, qu'il solidarise avec les artistes néerlandais, à raison de leur long séjour dans les Pays-Bas. Nous renvoyons, au surplus, pour l'étude de l'œuvre de ces deux maîtres du clavier, à notre ouvrage sur *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, dans lequel elle fait l'objet d'une étude approfondie.

(1) *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 2, p. 83.

(2) *Geschichte der Klaviermusik*, I. Band, chapitre VI, p. 72 et ss.

Nous passerons d'abord en revue ce qui concerne la période antérieure à Sweelinck. Nous consacrerons ensuite un fragment important de cette étude à l'œuvre du grand maître hollandais. Enfin, une dernière subdivision s'occupera de celle des contemporains de Sweelinck : P. Cornet, Mareschall, Luython, etc.

A. — *Période antérieure à Sweelinck.*

Van der Straeten parle, dans sa *Musique aux Pays-Bas* (1), d'une petite méthode de clavicorde, de luth et de flûte, publiée en français, à Anvers, en 1529, et rééditée dans la même ville, en flamand, en 1568. Ce document aurait eu pour nous une importance capitale, si Van der Straeten n'avait pas découvert, après de multiples tâtonnements (2), qu'il n'était autre chose qu'une traduction du passage de la *Musica Getutscht* de Virdung (Bâle, 1511), dans lequel cet auteur parle des trois instruments en question. Virdung procède, selon un usage très commun à cette époque, par voie de dialogue entre deux personnages, Sebastian (Virdung lui-même) et son élève, Andrea de Silva ou Silvanus. Ces deux interlocuteurs ont été remplacés, dans la version néerlandaise, par *Die meester* et *Die jonghe*. Un second changement consiste en ce que l'éditeur anversois a remplacé par une chanson flamande, la mélodie allemande mise en tablature de clavicorde par Virdung, à titre d'exemple. A part cela, il y a coïncidence complète entre les deux textes.

L'absence de caractère local enlève à cette méthode une grande partie de l'intérêt qu'elle pourrait avoir à notre point de vue, si l'on pouvait prouver qu'elle était vraiment l'image fidèle de la pratique de la musique de clavier, dans nos régions, vers 1530. Quelle signification faut-il lui attribuer dans les conditions où elle se présente à nous? Est-il

(1) T. I, p. 273 et ss.; T. II, p. 111; T. IV, p. 284 et T. VII, p. 257 et ss.
— Vander Straeten n'indique malheureusement pas en possession de qui ou de quelle bibliothèque se trouvent les exemplaires encore existants de cette méthode.

(2) Voir spéc. T. VII, p. 257 et ss.

permis de croire qu'elle avait encore une valeur pratique quelconque en 1568, c'est-à-dire à une époque où la musique de clavier avait eu le temps de se développer et de se perfectionner depuis Virdung? Ne faut-il pas y voir un simple hommage rendu à un ouvrage célèbre? Ces questions se posent d'autant plus naturellement, que, d'après le témoignage de Van der Straeten, la chanson flamande à 3 voix, imprimée à titre d'exemple par le traducteur néerlandais, n'offre aucun caractère spécifiquement instrumental. Elle consiste en une succession d'accords homophoniques, dont l'ensemble reproduit « avec une passivité absolue », la ligne des voix chantées, Peut-être y a-t-il lieu de conclure, en présence de ce fait, que pour les dilettantes de l'époque, l'art du clavicorde se bornait à jouer des chansons ou des danses fort simples et très faciles à mettre en tablature. Si l'on adopte ce point de vue, il est fort probable que la méthode de Virdung n'était point encore surannée en 1568. Ajoutons à cela que les livres de danses pour toutes sortes d'instruments, publiés dans les Pays-Bas à partir de 1551, ne semblent être autre chose, comme nous le verrons plus loin, que des recueils pour les amateurs, Il est, en effet, impossible de croire que les grands organistes, clavecinistes et clavicordistes de l'époque, aient fait de ces petites pièces faciles, le fond de leur répertoire. Cette circonstance ne paraît-elle pas indiquer que les règles de mise en tablature de Virdung, rééditées en 1568, étaient uniquement destinées, en fait, aux dilettantes du temps?

Quoiqu'il en soit, il est certain qu'à cette époque et depuis des années déjà, les professionnels illustres allaient bien au delà de ces petits jeux de commençants et s'exerçaient dans le domaine plus complexe du contrepoint imitatif et dans celui, plus libre, de l'improvisation virtuosistique.

Nous n'en voulons pour preuve que ce qui nous est resté de l'œuvre instrumental de Buus et de Willaert (1). Du premier, l'on a conservé les recueils intitulés :

(1) Voir Seiffert, *Gesch. der Klaviern.*, p. 26 et ss.; Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, p. 140 et ss. (Ed. Breitkopf et

Ricercari da cantare e sonare d'organo e altri stromenti, Lib. I. à 4 voci, Venise, A. Gardano, 1547. — Ce recueil contient 10 *ricercari* (1).

Un second livre, portant le même titre, et publié en 1549, chez le même éditeur, contient 8 *ricercari* (2). Observons tout d'abord le fait important que ce titre, qui consacre l'alternative vocale ou instrumentale, prévoit expressément l'usage de l'orgue. Remarquons, d'autre part, que les compositions contenues dans ces deux recueils, sont dépourvues de texte et imprimées par voix séparées.

Comme le dit fort justement M. Kinkeldey (3), l'exécution à l'orgue de ces *ricercari* n'était possible que moyennant une mise en partition ou en tablature préalable. Or, l'on possède précisément une mise en tablature faite par Buus lui-même, de quatre *ricercari* extraits du recueil de 1549. Elle porte pour titre :

Intabolutura d'Organo di Ricercari di M. Giacques Buus, Organista dell' illustrissima Signoria di Venetia in San Marco. Novamente stampata con carateri di stagno. Libro primo. In Venetia appresso di Antonio Gardane 1549 (4).

Quant à Willaert, ses œuvres instrumentales sont disséminées dans les recueils suivants :

1) *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici*, Venise, *Al segno del pozzo MDXL* (1540).

D'après M. Torchi (5), ce recueil contiendrait des compo-

Härtel, Leipzig, 1910); Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahr.*, p. 122 et ss. (Berlin, 1878); Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 449; Torchi, *La musica istrumentale in Italia nei sec. 16, 17, 18*, p. 110 et ss. (Ed. Bocca, Turin 1901).

(1) La bibliothèque Proske, celle de Munich et celle du Liceo musicale de Bologne, en possèdent chacune un exemplaire.

(2) La bibliothèque Proske en possède un exemplaire.

(3) *Op. cit.*, p. 141.

(4) Le *British Museum* en possède un exemplaire. — Afin de ne pas encombrer cette étude par des détails qui n'ont point un intérêt suffisamment direct pour nous, nous nous abstenons de toutes précisions relatives à la notation en tablature ou autrement.

(5) *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII et XVIII*, et Catalogue de la bibliothèque du *Liceo musicale* de Bologne, vol. IV, p. 37.

sitions d'Adriano Willaert, de Gerolamo da Bologna detto d'Urbino, de Gerolamo Parabosco et de Giulio Segni. Malheureusement, cet auteur n'indique pas dans quelle bibliothèque ce recueil a été conservé et ne donne aucun détail précis sur ce qu'il renferme.

2) *Fantasia et Rechercari a 3 voci, accomodate da cantare et sonare per ogni instrumento, composte da Giuliano Tiburtino da Tievoli, musico eccellentiss. Con la gionta di alcuni altri Rechercari et madrigali a tre voci, composti da le Eccellentiss. Adriano Vuigliart, et Cipriano Rore suo discepolo.* Venise, Scotto, 1549 (1).

Ce recueil contient (2) 13 morceaux instrumentaux de Tiburtino da Tievoli, 10 madrigaux de divers auteurs, dont 2 de Willaert (*S'el veder voi* et *Sur le joly jonc*), et 8 *ricercate* de Willaert.

3) *Fantasia, Recercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano e di altri Autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti, con due Regina Coeli, l'uno di M. Adriano e l'altro di M. Cipriano sopra un medesimo canto fermo. Novamente per Ant. Gardano ristampati. In Venetia appresso di A. Gardano.* 1559 (3).

Ce recueil, qui a encore été réédité en 1593, reproduit les 8 *ricercate* de Willaert qui se trouvent dans celui de 1549. L'éditeur y a ajouté un 9^e *ricercar* et un *Regina Coeli* du même maître.

Le premier de ces trois recueils fait seul allusion à l'orgue, tout en permettant l'alternative vocale. Les deux autres, publiés seulement par parties séparées, prévoient également l'alternative vocale ou instrumentale, mais ne désignent aucun instrument déterminé pour l'exécution.

Les *ricercari* ou fragments de *ricercari* de Buus et de Willaert rendus accessibles par la réduction en notation moderne se trouvent dans les ouvrages suivants :

(1) La bibliothèque du British Museum et celle du *Liceo* de Bologne en possèdent chacune un exemplaire.

(2) D'après un article d'Eitner dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1887, p. 114.

(3) Il s'en trouve un exemplaire à la bibliothèque de Munich.

Wasielewski publie (*Gesch. der Instrumentalm. im 16. Jahr.*, p. 30 des *Beilagen*) en partition, sur trois portées, un long *ricercar* à 4 voix de Buus, extrait du recueil de 1547. M. Hugo Riemann reproduit le même morceau, sur deux portées seulement, dans sa *Musikgeschichte in Beispielen* (Ed. Seemann, Leipzig 1912), p. 70 et ss., en l'enrichissant d'une quantité de nuances rythmiques, dynamiques, etc.

Un fragment de *ricercar* de Buus, emprunté au second livre de 1549, est reproduit en partition sur quatre portées par R. Schlecht, dans sa *Geschichte der Kirchenmusik* (Ratisbonne, 1871), p. 360. Or, cette composition a été mise en tablature par Buus lui-même, dans son *Intabolutura* de 1549. M. Kinkeldey (*Orgel und Klavier*, etc., p. 245) a eu l'excellente idée de mettre en regard du fragment publié par Schlecht, la réduction en notation moderne, sur deux portées seulement, de la version en tablature. Il a d'ailleurs eu soin de transcrire cette dernière jusqu'au bout, en sorte que nous possédons ainsi la physionomie exacte de ce que devait être une exécution, par Buus lui-même, de l'un de ses *ricercari*.

Quant à Willaert, Wasielewski nous offre, dans sa *Gesch. der Instr.*, etc., p. 27 des *Beilagen*, une réduction en notation moderne de l'un de ses *ricercari*, extrait du recueil de 1549-59. M. Riemann (*Handb. der Musikg.* II, I, p. 450) en reproduit un autre, extrait de la même collection : ce dernier reparait, pourvu de nuances, dans la *Musikgeschichte in Beispielen* du même auteur, p. 78.

On peut se rendre un compte plus complet de la musique d'orgue qui se jouait à Venise à l'époque de Buus et de Willaert, en lisant les compositions extraites par M. Torchi de la tablature de Gerolamo Cavazzoni (Hieronimo de Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino), parue à Venise en 1542(1). Ces pièces, qui sont des *ricercari* (2), des *canzoni*, des *himni*

(1) Sur Cavazzoni et les œuvres qui nous ont été conservées de ce maître, voir Torchi, *La Musica istrumentale in Italia...* p. 110, et Catalogue de la bibliothèque du *Liceo musicale* de Bologne, vol. IV, p. 37.

(2) L'un d'eux est reproduit, avec des nuances, par M. Riemann, dans sa *Musikg. in Beisp.*, p. 64.

(sortes de chorals figurés) et des *magnificat*, sont reproduits en notation moderne, dans l'*Arte musicale in Italia*, vol. III, p. I et ss. (Ed. Ricordi). L'auteur, chantre à St. Marc, devait être un ami intime de Willaert, qui le nomme parmi ses exécuteurs testamentaires, dans ses testaments de 1552, 1558 et 1559 (1). Il est hors de doute qu'entre la musique d'orgue de Cavazzoni, d'une part, et celle de Willaert et Buus, d'autre part, il y avait beaucoup de points communs. Le fait que cette musique nous a été conservée sous forme de tablature et non par parties séparées, est de nature à nous donner une idée plus exacte de ce que pouvait être l'exécution réelle sur l'orgue. Enfin, l'existence, dans ce recueil, de *canzoni* et de chorals figurés, nous permet de supposer que Buus et Willaert ne s'en tenaient pas uniquement aux *fantasie* et *ricercari* que nous connaissons, mais avaient, eux aussi, des *canzoni* (2), des *himni* et des *magnificat* dans leur répertoire d'orgue.

(1) Voir Caffi, *Storia della musica sacra nella già capella ducale di S. Marco in Venezia*, (Venise, 1854), vol. I. p. 99. — Voir la traduction de ces testaments, dans *Ecrits de musiciens*, par J. G. Prod'homme, p. 31 et ss. (Ed. du Mercure de France, Paris, 1912). — On trouvera, en outre, quelques détails sur Giov. Cavazzoni et ses œuvres d'orgue, dans Torchi, *La Musica istrumentale in Italia*, etc., pp. 113 et ss.

(2) Parmi les *Canzoni* d'orgue de G. Cavazzoni, se trouve la *Canzon sopra i le bel e bon* (Torchi, *Arte mus. in Ital.*, III, p. 21), qu'il est intéressant de comparer avec la version vocale de cette même chanson (*Il est bel et bon*, de Passereau) publiée par M. Expert, dans ses *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, et extraite de l'un des recueils d'Attaignant. Que Cavazzoni ait connu ou non cette version, peu importe : ce qu'il faut retenir, c'est qu'il s'est servi du thème principal (peut-être une mélodie populaire?) pour en faire, au moyen du procédé imitatif, une œuvre beaucoup mieux appropriée à l'orgue ou au clavier, que la chanson de Passereau. Cet exemple semble démontrer que, dès cette époque, la musique d'orgue ou de clavier écrite dans le style imitatif, était plus dégagée du style vocal qu'on ne le croit généralement. M. Riemann (*Handb. der Musikg.* II, I, p. 462) signale que le 2^e *canzon* de Cavazzoni (*Canzon sopra Falt d'argens*) publiée par M. Torchi (*Arte mus. in It.*, III, p. 24), correspond à l'une des « 33 chansons musicales » publiées par Attaignant en 1529. Il y aurait encore là une intéressante comparaison à faire entre la version vocale et la version pour clavier.

Nous avons d'ailleurs la preuve de ce fait, dans les *contrapunti* qui se trouvent dans le recueil de 1559 cité plus haut. Ces *contrapunti* consistent, d'après M. Seiffert (*Gesch. der Klav.*, p. 32) en véritables chorals figurés, dans lesquels une mélodie religieuse, utilisée comme *cantus firmus*, est entourée de deux voix de contrepoint, qui s'imitent librement entre elles. Les *himni* et les *magnificat* de Cavazzoni reproduits par M. Torchi, sont généralement écrits à 4 voix (1) au lieu de 3. La mélodie religieuse ne paraît être employée qu'exceptionnellement comme *cantus firmus* d'un bout à l'autre du morceau (2). Dans la majeure partie des cas, elle est fractionnée en courts épisodes — généralement deux — qui sont traités sous forme imitative, dans le mode du *ricercar*. Les *magnificat* comportent une succession de courts morceaux, intitulés respectivement *Magnificat*, *Quia respexit*, *Deposuit*, *Gloria patri* (3). Dans chacune de ces pièces, le thème du *Magnificat* (4) est traité en deux fragments successifs, dans le style imitatif du *ricercar*. On dirait une succession de variations contrapontiques sur un thème donné (5). Dans le *Gloria patri* du *Magnificat primi toni* (6), le thème subit une transformation rythmique : de la mesure binaire à 4 temps, il passe à la mesure ternaire, à la manière d'une gaillarde qui suit sa pavane; de plus, la conclusion est écrite en style libre de toccate.

(1) A la fin des morceaux, certains accords offrent le plus souvent des voix surajoutées. C'est là un indice tout particulier d'appropriation au clavier.

(2) Voir l'*Hymnus* « *Lucis creator optime* », Torchi, p. 31.

(3) Ces titres correspondent aux divisions principales du texte du *Magnificat*.

(4) Il y a, dans la liturgie catholique, différents thèmes du *Magnificat*. Les deux *Magnificat* de Cavazzoni, que reproduit M. Torchi (p. 35 et p. 40), utilisent chacun des thèmes différents. Nous avons pu nous rendre un compte exact de la structure du second, en comparant le thème qui y est traité, avec son original grégorien, que l'on peut trouver, par ex., dans l'*Epitome e Graduali* (Edition Schwann T., Düsseldorf 1908), p. 177.

(5) Cf. les fugues de Pachelbel sur le *Magnificat*, écrites à la fin du XVII^e siècle (voir p. 84 et ss. des *Alte Meister des Klavierspiels* de M. Niemann, Ed. Peters, n^o 3173).

(6) Torchi, p. 39.

Comme on le voit, il s'agit là d'un art assez perfectionné au point de vue de la forme. D'autre part, si influencé qu'il soit par la musique vocale du temps, il trahit d'incontestables préoccupations instrumentales. Ces hymnes et ces *magnificat* ont, en effet, un caractère très organistique, et ne donnent point l'impression de transcriptions littérales d'œuvres vocales. Ils ont, au surplus, une réelle valeur esthétique, grâce à la manière dont chaque thème est traité selon son sentiment propre.

Si nous avons tant insisté sur les *himni* et les *magnificat* d'orgue de Cavazzoni, c'est — répétons-le — parce qu'ils sont de nature à nous donner une idée de ce que pouvaient être certains aspects ignorés, faute de documents, de l'activité organistique des Néerlandais Willaert et Buus. Vivant à la même époque que l'organiste italien, et dans la même ville, ces maîtres illustres, dont l'un s'était spécialisé dans l'étude de l'orgue (1), ont, sans aucun doute, pratiqué un art organistique en tout et pour tout comparable à celui de leur contemporain moins célèbre.

Il nous faut maintenant parler des *ricercari* de Buus et de Willaert (2). Comme nous l'avons déjà dit antérieurement, le *ricercar* comporte le développement, sous forme imitative, d'un nombre variable de courts motifs : il en résulte une succession d'épisodes non point indépendants les uns des autres, mais le plus souvent rattachés entre eux par de brèves transitions en contrepoint plus ou moins libre.

Le nombre de thèmes traités n'est soumis à aucune règle. On observe assez souvent une parenté entre quelques uns des thèmes qui sont développés au cours d'un *ricercar*. Ces thèmes ne sont nullement invariables quant à la forme : ils

(1) Willaert était, aux yeux de ses contemporains vénitiens, l'une des plus grandes gloires de son temps. Il est même considéré comme le fondateur de l'école vénitienne. Maître de chapelle à St-Marc, il ne s'est sans doute occupé qu'accessoirement de l'orgue. Buus, au contraire, était un organiste « qualifié ». Cavazzoni était chantre à St-Marc : sans doute était-il, en outre, organiste à l'une des autres églises de Venise.

(2) Voir Seiffert, *Gesch. der Klaviern.*, p. 32 et ss.

sont sujets à diverses fragmentations; ils subissent des modifications de rythme, ou bien encore des allongements ou des diminutions de valeur totales ou partielles, etc. Il existe un type de *ricercar* auquel M. Seiffert croit pouvoir réserver la qualification de *fantasia*, que l'on rencontre dans l'intitulé de l'un des recueils où se trouvent des pièces de Willaert : c'est le *ricercar* qui ne comporte qu'un seul thème, ou qui tend, de toute autre manière, vers l'unité.

Buus est précisément l'auteur d'un *ricercar* à un seul thème (1), dont l'étude est intéressante, pour se rendre compte de la structure de ce genre de morceau. L'œuvre est de dimensions importantes. L'unique thème y revient environ 85 fois, soit dans son entièreté, soit fragmentairement. Trois fois, il apparaît en valeurs allongées. Tantôt il est traité en strette, tantôt sans strette. Pour ainsi dire aucune place n'est laissée aux épisodes de transition en contrepoint libre.

Ce *ricercar* est, dans son ensemble, d'une grande monotonie et fait l'impression d'une étude de contrepoint imitatif, plutôt que d'un morceau destiné à plaire par la variété et la gradation. Les procédés de modulation de la fugue, dont le *ricercar* à un seul thème peut être considéré comme l'ancêtre, manquent ici, et l'uniformité du mode mixolydien qui règne d'un bout à l'autre de cette composition, n'est pas suffisamment compensée par les altérations passagères et les dessins rythmiques que l'on rencontre en chemin. Au surplus, l'influence vocale semble restée très grande et se manifeste par de continuels croisements de voix, qui rendent l'exécution difficile, tout en perdant le bénéfice de leur effet propre. L'on est tenté de croire, à première vue, qu'en réalité, ce *ricercar* convient mieux aux *altri stromenti*, dont il est question dans le titre du recueil (2), qu'à l'orgue ou aux instruments à clavier en général.

Mais il ne faut cependant pas trop se hâter de conclure

(1) Wasielewski, *Beil.*, p. 30; Riemann, *Musikg. in Beisp.*, p. 70.

(2) Par exemple les archets.

dans ce sens. En effet, nous savons que l'exécution des *ricercari* à l'orgue était soumise à une mise en tablature préalable. M. Kinkeldey a, comme nous l'avons vu plus haut, attiré l'attention sur le fait que Buus a réduit lui-même en tablature d'orgue, quatre de ses *ricercari* publiés en 1549 par parties séparées; d'autre part, il a montré, par la juxtaposition des deux versions (1), que celle d'orgue différait assez fortement de celle qui résulte de la simple mise en partition des voix séparées.

La différence la plus apparente que l'on observe à la lecture, consiste en ce que la tablature offre une foule de coloratures, dont les voix séparées sont exemptes. Il n'y a à cela rien qui doive étonner. L'on sait, en effet, que le jeu coloré était d'un usage courant dans la musique instrumentale du XVI^e siècle. Il en était d'ailleurs de même pour la musique vocale. Il résulte de là qu'une réduction littérale des parties séparées, pour le clavier, ne donne pas une image exacte de ce qu'était l'exécution réelle. Cela ne veut point dire que celle-ci fût nécessairement embellie par l'intrusion de la colorature. Il en est d'autant moins ainsi que ces mélismes surajoutés n'étaient, le plus souvent, nullement commandés par des nécessités instrumentales. Les comparaisons que nous avons eu l'occasion de faire entre la version colorée et la version non colorée de diverses œuvres d'orgue, nous ont généralement convaincu que ces fioritures sont en majeure partie affaire de mode, d'usage et de virtuosité, et que, loin d'ajouter un élément d'intérêt esthétique aux pièces auxquelles elles s'appliquent, elles tendent plutôt à en restreindre l'effet expressif (2). L'on sait, d'ailleurs, qu'au XVI^e siècle, comme à d'autres époques, l'abus de la colorature

(1) Voir Kinkeldey, *op. cit.* p. 245.

(2) M. Körtz (*Laute und Lautenmusik*, etc., p. 92 et 93) abonde dans le même sens, lorsqu'il dit qu'il y a une grande part de convention dans l'ornementation, au moyen de coloratures, des pièces de luth du XVI^e siècle. Il s'étonne à bon droit de ce que l'on ait pu s'extasier, à cette époque, devant ces fioritures qui dissimulaient complètement la marche des voix, dans les transcriptions pour luth, des morceaux vocaux.

ture, tant vocale qu'instrumentale, était un mal contre lequel les musiciens de goût s'efforçaient à l'envi de réagir (1).

Si nous examinons, à ce point de vue, le *ricercar* de Buus, nous n'aurons pas de peine à nous persuader que les passages les plus dépourvus de mélismes sont, dans la version en tablature, ceux qui sonnent le plus naturellement et le plus agréablement. Ces coloratures ont, le plus souvent, quelque chose de contraint et de cliché. Elles donnent l'impression d'applications superficielles, qui ont pour effet de briser la noble simplicité de la ligne mélodique et la plénitude sonore des harmonies (2). Ce serait aller trop loin que de soutenir qu'elles ont un caractère anti-organistique. Tout au plus pourrait-on dire, qu'en ce qui regarde le clavicorde et le clavecin, elles sont de nature à pallier, par moments, l'inconvénient qui résulte de l'inaptitude relative de ces instruments à soutenir le son.

En réalité, la grande divergence entre les deux versions du *ricercar* de Buus ne consiste pas tant dans l'adaptation

(1) Cette question des ornements est en réalité très vaste. Elle se pose continuellement quand il s'agit de musique ancienne. L'un des domaines où elle donne lieu aux discussions les plus intéressantes, est celui du chant grégorien. Voir, à ce sujet, l'intéressant travail de A. Dechevrens : *Des ornements du chant grégorien*, dans le Rec. trim. de la S. I. M., XIV, 3, spéc. pp. 279 et 345. « Les ornements, dit cet auteur, ne sont, il est vrai, que l'accessoire du chant. Toutefois aucune musique n'en est totalement dépourvue; ils y prennent seulement des formes assez diverses, selon le goût et les habitudes des chanteurs. En tel lieu, à telle époque, on en use avec profusion; ailleurs, au contraire, ou dans tout autre temps, on les dédaigne et on les rejette plus ou moins.... Il n'en est pas moins vrai que, les ornements de la voix ayant dans le chant grégorien primitif une part considérable, ce serait tout à la fois mal le connaître et le juger de façon très imparfaite, incorrecte même, que de le dépouiller de cet accessoire important, sans lequel les anciens ne concevaient ni ne goûtaient les mélodies sacrées.... »

(2) Il est intéressant, à ce point de vue, de lire les *ricercari* de Cavazzoni (voir Torchi, *Arte music. in Ital.*, III, p. I et ss.), dont la version en tablature — la seule qui existe — est, en principe, l'image précise de ce que devait être l'exécution réelle. Les coloratures y sont plutôt rares : aussi l'effet obtenu est-il de beaucoup supérieur à celui du *ricercar* coloré de Buus.

des coloratures, que dans les procédés employés pour réduire à un tissu harmonique homogène, les passages où l'indépendance des voix produit des croisements dont l'effet est anéanti par le timbre unifié de l'instrument. Un exemple est indispensable pour que l'on puisse se faire une idée de ces procédés. Voici les mesures 25 et 26 de la version non colorée, mise en partition :



The image shows a musical score for measures 25 and 26. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a style that suggests a complex texture with many notes and some crossings between staves, illustrating the 'indépendance des voix' mentioned in the text.

Si l'on place ces quatre voix sur deux portées seulement, on obtient ce qui suit :



The image shows a simplified version of the musical score for measures 25 and 26. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The music is written in a more homogeneous style, with fewer notes and a clearer harmonic structure, illustrating the 'tissu harmonique homogène' mentioned in the text.

L'on voit, par cette réduction, à quel résultat informe on

aboutit, au point de vue de l'exécution au clavier. Observons maintenant ce que donne la mise en tablature par Buus :



Et, pour pouvoir mieux comparer encore, reprenons cette version, en lui enlevant ses coloratures :



Nous avons là une suite de notes dont l'exécution au clavier est très favorable et l'effet excellent. Pourtant, si l'on excepte le *mi* de la basse, à la fin de la première mesure, rien n'est modifié à la succession des notes dont se compose ce passage. Seulement, les croisements de voix ont disparu : l'indépendance polyphonique a fait place à une sorte d'homophonie, où l'on reconnaît, à peu de chose près, la substance harmonique latente du tissu contrapontique primitif. Aucun exemple ne montre mieux l'influence que les instruments à clavier ont dû avoir, au XVI^e siècle, dans l'élaboration du style harmonique. Quant aux légères coloratures que Buus a placées là, elles ne font guère que donner l'illusion théorique d'un mouvement un peu plus accentué : elles n'ont, en fait, aucune importance réelle.

Si l'on imagine une mise en tablature appliquée de la même manière au premier *ricercar* de Buus que nous avons

analysé, l'on arrive à cette conclusion qu'il y a parfaitement moyen de le rendre organistique en tournant la difficulté des croisements de voix, comme l'organiste flamand l'a fait pour son second *ricercar*. Celui-ci offre une structure assez différente du premier. Il est aussi long, mais moins monotone, parce qu'au lieu de ne traiter qu'un seul thème, il en développe trois. Cependant, une préoccupation d'unité se remarque dans le fait qu'après avoir exposé en long et en large les deux premiers (1), Buus fait du développement du troisième l'objet d'un épisode central, après lequel il reprend successivement, pour conclure, le premier et le deuxième. Le premier est, cette fois, traité à trois temps, au lieu de deux, ce qui produit un heureux effet de contraste rythmique. Scolastique quand même, ce *ricercar* est cependant moins aride que l'autre. Il s'y trouve plus de variété, et, par moments — par exemple à la fin de l'épisode à trois temps — une certaine gradation dans l'expression, qui vient à l'encontre de la sécheresse générale.

Les deux *ricercari* de Willaert qu'il nous a été possible d'étudier, grâce à des rééditions modernes, ont un caractère assez différent de ceux de Buus. Ecrits à trois voix, avec de fréquents passages où l'une des trois voix est inoccupée, ils sont plus courts et d'une tournure générale beaucoup plus élégante. L'on sait que Willaert est, parmi les contrapontistes du XVI^e siècle, l'un des plus experts dans l'art d'écrire une polyphonie claire, transparente et aérienne. Ses élèves ne tarissent pas d'éloges à ce sujet. Il est, dans cet ordre d'idées, un grand classique. C'est lui qui apprit aux Vénitiens les raffinements les plus merveilleux de l'art néerlandais. Et, tandis que, d'une part, il apparaît comme l'aboutissement logique de l'évolution qui se poursuit dans la polyphonie, depuis G. Dufay, en passant par Okeghem et Josquin, il est, d'autre part, grâce à ses recherches théori-

(1) Parfois déformés au point de faire croire qu'il s'agit de nouveaux thèmes. Remarquons, d'un autre côté, que l'analyse de ce morceau est rendue particulièrement difficile par le fait que la mise en tablature embrouille les différentes voix et leurs imitations.

ques dans le domaine du chromatisme, l'un des précurseurs les plus remarquables de l'ère harmonique. Ses compositions vocales séduisent plus par l'admirable perfection de leur forme que par leur force d'expression. Rien n'est plus harmonieux, plus noble et plus suave que ses motets et ses madrigaux. Mais la sereine atmosphère de rêve qui les entoure, n'a pas cette chaleur et cette passion géniales que l'on trouve, par exemple, dans les madrigaux et les *Vergini* de son successeur à la chapelle de St. Marc, le Flamand Cipriano di Rore.

Le plus court des deux *ricercari* de Willaert (1) développe assez librement quatre ou cinq thèmes ou fragments de thèmes. A certains moments, l'un des thèmes forme contrepoint avec un fragment renversé d'un autre thème.

Le second *ricercar* (2) comporte environ 22 thèmes ou fragments de thèmes, dont plusieurs apparentés entre eux. Ce grand nombre de motifs, appliqué à une composition qui n'est pas fort longue, a pour conséquence que le développement proprement dit n'y occupe pas une place importante et que l'on se trouve plutôt en présence d'une succession de courts épisodes imitatifs étroitement liés entre eux. Un autre élément de variété résulte de ce que les deux premiers tiers du *ricercar* sont en mesure binaire, et le derniers tiers, en mesure ternaire.

Ces deux *ricercari* n'offrent aucune colorature. Il est vrai que nous n'en connaissons que la version par voix séparées. Cependant, tels quels, ils se suffisent amplement à eux-mêmes : y ajouter des mélismes ne ferait que compromettre leur bel équilibre. Une simple mise en partition suffit d'ailleurs pour que leur caractère organistique apparaisse en pleine lumière. Les rares croisements de voix que l'on y rencontre, ne parviennent pas à le leur enlever. L'on peut dire, somme toute, que ces deux pièces offrent l'image d'une fusion parfaite entre le style vocal et le style instrumental, et

(1) Voir *Wasielewski, op. cit.*, p. 27 des *Beilagen*.

(2) Voir Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, I, p. 450; *Musikg. in Beisp.*, p. 78.

qu'elles justifient admirablement l'expression *da cantare et sonare*, que l'on trouve dans le titre du recueil qui les contient. L'écriture à 3 voix est, bien entendu, de nature à faciliter cette fusion. Qu'on les chante ou qu'on les joue sur l'orgue ou le clavier, ces deux *ricercari* doivent nécessairement produire un effet de clarté et d'aisance. Ils donnent aussi l'impression d'un goût raffiné et d'un sens de la mesure qui contraste vivement avec l'excès du développement dont les deux *ricercari* de Buus nous ont laissé le souvenir.

Nous ne poursuivrons pas ici l'étude de ce qu'est devenu le *ricercar* en Italie, après Buus et Willaert. Nous ne reviendrons, le cas échéant, sur cet objet, que lorsque nous analyserons l'œuvre de Sweelinck, dont le contact avec les organistes d'Italie a eu pour effet de lui faire adopter certaines formes musicales cultivées par ces derniers (1).

* * *

D'Italie, tournons de nouveau nos regards vers les Pays-Bas. Comme nous l'avons déjà observé plus haut, l'on ne

(1) Ces lignes étaient écrites, lorsque notre attention a été attirée sur certaines pièces d'Orlande de Lassus, qui pourraient bien ne pas être étrangères à la musique de clavier, et qui peuvent être considérées comme des sortes de *ricercari*. Ces pièces, au nombre de 12, ont paru pour la première fois dans un recueil publié à Munich, en 1577. Réimprimées à Paris, en 1578, elles portent, dans ce second recueil, le titre de *Fantasiae*. Dans un troisième recueil, édité à Venise, en 1589, elles sont qualifiées de *ricercari*.

Elles ont enfin été rééditées dans le *Magnum Opus* de 1604, comme *Cantiones duarum vocum*. Elles sont reproduites en notation moderne dans le tome I^{er} des *Œuvres complètes* d'Orlande, p. 8 et ss. (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1894). (Voir aussi la préface de F. X. Haberl, p. X et XXI).

Ces morceaux sont tous à deux voix. Leur écriture est à base canonique et offre des particularités, telles que broderies, séquences, *hoketus*, décomposition d'accords et dessins rythmiques, qui se rattachent directement au style instrumental. La 11^e (n^o 23 du I^{er} vol. des *Œuvres complètes*) est une très curieuse fantaisie imitative sur l'un des thèmes du magnificat grégorien. On y observe un mode de développement par diminution progressive du thème, qui est d'une singulière audace pour l'époque.

trouve, pendant toute la seconde moitié du XVI^e siècle, pas un seul recueil imprimé, sortant des presses néerlandaises, où il soit fait expressément mention de l'orgue ou du clavier comme instrument d'exécution. Ou bien ces recueils parlent de « tous instruments musicaux » sans désignation spéciale, ou bien ils prévoient l'alternative vocale ou instrumentale, sans entrer dans le détail au sujet de la manière dont elle pouvait se réaliser.

Il est hors de doute que, parmi les instruments visés, se trouvaient l'orgue et le clavier. Comme, d'autre part, ces recueils n'étaient publiés que par voix séparées, il était indispensable que l'exécutant à l'orgue, au clavecin ou au clavicorde, eût à sa disposition une réduction en tablature. Il est assez singulier qu'il ne soit resté aucune trace manuscrite de ce genre de réduction. La chose peut pourtant s'expliquer par le fait qu'il n'y avait là qu'un simple travail mécanique, le plus souvent fragmentaire, et toujours lié aux nécessités du moment. Il n'y a donc pas lieu de trop s'étonner de ce que ces documents de nature toute privée, aient disparu.

Comme M. Seiffert le fait très justement observer (1), la mise en tablature avait pour corollaire obligé l'ajoute de coloratures variées. L'on peut se rendre compte de ce que devaient être ces coloratures, par une comparaison que fait M. Reinhard Opper dans l'une de ses études (2), entre la danse *c'est une dure departie*, publiée en tablature de clavier par Attaignant, en 1530, et sa version par voix séparées, éditée en 1551, par Susato. M. Opper juxtapose les deux versions : la seconde s'abstient de tout mélisme; la première, qui donne la physionomie exacte de ce que devait être l'exécution au clavier, s'orne de coloratures dont le caractère plus ou moins cliché se concilie avec une certaine grâce élégante, d'ailleurs commune à toutes les pièces des tabla-

(1) *Gesch. der Klaviern.*, p. 74.

(2) *Einige Feststellungen zu den französischen Tänzen des 16. Jahrhunderts*, par Reinhard Opper; Bull. mens. de la S. I. M., XII, 8-9, p. 213.

tures d'Attaignant (1). Il n'y a pas de raison de croire que les artistes du clavier de 1551 procédaient autrement lorsqu'ils réduisaient en tablature les danses du recueil de Susato. Celles-ci y gagnaient-elle beaucoup? nous ne le croyons guère et nous tenterons d'en apporter la preuve plus loin.

M. Seiffert (*Gesch. der Klavierm.*, p. 73 et 74) a dressé une liste comportant un certain nombre de recueils de musique purement instrumentale ou à alternative vocale-instrumentale, publiés dans les Pays-Bas entre 1551 et 1571, recueils qu'il estime à bon droit devoir intéresser le clavier. Cette liste, qui comporte six numéros, n'a qu'une portée purement exemplative, car, pour qu'elle fût complète, elle devrait comprendre les innombrables recueils prévoyant l'alternative vocale ou instrumentale, édités en pays néerlandais de 1543 jusqu'à 1600 et même au-delà. Nous n'entreprendrons point de faire cet inventaire, car cela nous mènerait trop loin, sans aucune utilité pour l'objet qui nous occupe. Nous nous contenterons, dans cet ordre d'idées, de choisir deux de ces recueils — l'un de musique profane, l'autre de musique religieuse — que des rééditions modernes ont rendues facilement accessibles, et par l'analyse desquels nous nous ferons une idée de ce que pouvait être l'alternative instrumentale, en tant qu'appliquée au clavier.

Les recueils de musique purement instrumentale, publiés dans les Pays-Bas, pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, sont les suivants :

1) *Het derde musyckboexken begrepen int ghetal van onser neder duytscher spraken, daer inne begrepen sijn alderhande danserije, te wetens Basse dansen, Ronden, Allemaingien, Pavanen ende meer andere, mits oeck vyfthien nieuwe gaillardden, zeer lustich enden bequaem om spelen op alle musicale*

(1) Observons que le version simple de Susato ne répond point en tout et pour tout à ce que devait être le version simple dont Attaignant s'est servi. Susato a, d'autre part, transformé le rythme binaire d'Attaignant en rythme ternaire. Ces divergences n'enlèvent rien à la valeur de la comparaison.

Instrumenten, Ghecomponeert ende naer dinstrumenten ghestelt duer Tielman Susato, Int jaer ons heere, 1551. Ghedruckt Tantwerpen by Tielman Susato wonende voer die nieuwe waghe In den cromhorn (1).

2) *Liber primus leviorum carminum, omnis fere generis tripudia complectens, Padovanas nimirum, Passomezo, Allemandas, gaillardas, Branles et similia, omnibus instrumentis musicis apprime convenientia... Premier livre de danseries, contenant plusieurs Pavanes, Passomezo, Almandes, gaillardes, Branles, etc. Le tout convenable sur tous Instruments Musicalz, nouvellement amassé hors de plusieurs livres. Lovanii, apud Petrum Phalesium Bibliopol. Jurat. Antverpiae apud Joannem Bellerum 1571 (2).*

3) *Petit trésor des danses et branles à quatre et cinq parties des meilleurs auteurs propres à jouer sur tous les estrumenz. A Louvain, chez Pierre Phalèse, 1573 (3).*

L'on peut joindre à ces trois recueils, un quatrième, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler plus haut, et dans lequel l'alternative vocale, prévue dans le titre, devait, en fait, céder le pas à l'instrumentale, à raison du genre même des pièces (danses) qu'il contient :

4) *Chorearum molliorum collectanea, omnis fere generis tripudia complectens : utpote Padoanas, Passemezos, Aleman-das, galliardas, Branles, atq; id genus quaecumque alia, tam vivae voci quam Instrumentis Musicis accomoda : nunc demum ex varijs Philoharmonicorum accurate collecta. — Recueil de Danseries, contenant presque toutes sortes de danses, comme Pavanes, Passemezes, Allemandes, Gaillardes, Branles et plusieurs autres, accomodées aussi bien à la voix comme à tous Instrumens Musicaux, nouvellement amassé d'aucuns sçavans maistres musiciens, et autres amateurs de toute sorte*

(1) La bibliothèque de Berlin en possède un exemplaire complet (Seiffert, p. 73).

(2) Il s'en trouve un exemplaire complet à Heilbronn (Seiffert p. 74).

(3) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1573. — Nous ignorons s'il existe encore aujourd'hui un exemplaire de ce recueil.

d'Harmonie. En Anvers, chez Pierre Phalèse au Lion rouge et chez Bellere à l'Aigle d'Or. 1583 (1).

On trouve dans l'article de M. Oppel, *Einige Feststellungen zu den französischen Tänzen des 16. Jahrhunderts*, quelques détails sur les deux premiers recueils, et, entre autres, l'index détaillé de chacun d'eux. Celui de Susato contient un peu plus de 60 danses, celui de Phalèse, un peu plus de 100. L'auteur fait très justement observer que la grande majorité de ces danses est d'origine française, et il semble bien que ces recueils aient été faits sur le modèle de ceux publiés à Paris par Attaignant, vers 1530. Comme nous l'avons vu plus haut, M. Oppel cite même une danse (*C'est une dure departie*) commune à un recueil d'Attaignant de 1530 et à celui de Susato de 1551. Aussi, faut-il considérer l'expression : *Ghecomponeert ende naer dinstrumenten ghestelt*, employée par l'éditeur anversoise dans le titre de son livre de danseries, comme synonyme de « mis à quatre parties et arrangé pour les instruments ». Susato composait lui-même, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin; mais ici, il apparaît comme simple adaptateur de motifs connus, plutôt que comme créateur. Ces motifs — tant ceux du recueil de Phalèse que ceux de Susato — viennent en majeure partie de France (2), mais il en est aussi dont la provenance néerlandaise est nettement établie par leur titre : tels, *Den Hoboecken dans* et la pavane *Ghequest bin ich* du recueil de Susato (3), *l'Almande d'Anvers* et le *Passomezo*

(1) Goovaerts, *op. cit.*, anno 1583, p. 260. — M. Dorsan van Reysschoot a bien voulu nous signaler que la Bibliothèque de Berlin possède un exemplaire de ce recueil.

(2) Le titre de la plupart des danses est déjà, à lui seul, suffisamment démonstratif à cet égard. Mais M. Oppel établit, en outre, d'une façon évidente, la provenance française réelle de plusieurs d'entre elles.

(3) *Den Hoboecken dans* se retrouve, sous le titre *Den Hoboken dans*, dans le recueil de Phalèse de 1571. — M. Oppel commet une bévue amusante lorsqu'il dit, à propos de cette pièce, qu'elle est probablement le plus ancien document de musique américaine qui soit parvenu en Europe. En pensant à Hoboken (New-Jersey), localité qui se trouve le long du fleuve Hudson, en face de New-York, il perd de vue qu'il y a, aux envi-

d'Anvers du recueil de Phalèse. Plusieurs semblent d'origine italienne (1).

Les recueils de 1551 (Susato) et de 1571 (Phalèse) ont fait l'objet de rééditions modernes partielles. Eitner a publié, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte* (1875, p. 89 et ss. des *Beilagen*), seize danses extraites du recueil de Susato de 1551 (2). La *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* a respectivement consacré ses *Uitgaven* XXV et XXVII (3), à un choix de 16 danses extraites du recueil de Susato et de 14 empruntées à celui de Phalèse. Ces publications sont excellemment préfacées par M. Scheurleer et les pièces qu'elles contiennent ont subi, de la part de M. Julius Röntgen, un arrangement pour piano à quatre mains, dont nous serons amenés à apprécier plus loin la valeur. Enfin M. Oppel (4) reproduit en partition, sur quatre portées, le morceau du recueil de Susato intitulé : *Reprise c'est une dure* (5).

Les seize danses publiées par Eitner nous donnent la physionomie exacte de l'original réduit en partition. Les voix occupent exactement la hauteur qu'elles ont dans les parties séparées. Les croisements, d'ailleurs rares, qu'elles

rons d'Anvers, un village bien plus ancien, qui porte le même nom, et dont, très vraisemblablement, la danse en question est originaire. *Ghequest ben ic van binnen* est une vieille chanson populaire flamande bien connue (voir *Het oude Nederlandsche Lied*, par Van Duyse, p. 541 et ss. et 2731 (Ed. Nyhoff, La Haye, 1903 à 1908).

(1) *Pavane La Dona* (Susato), *Gaillarde de Trajditore*, *Gaillarde Burate*, *Pavane Ferrareze*, *Passomezzo d'Italye* (Phalèse).

(2) Voir aussi la courte note, p. 191. — La première est mise en partition sur quatre portées, et réduite pour clavier sur deux portées. Les 15 autres sont uniquement réduites pour clavier.

(3) Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1902 et 1905.

(4) Art. cité, p. 217.

(5) En tenant compte du double emploi qui existe entre un certain nombre de pièces (7) publiées par Eitner et par la *Vereeniging*, les rééditions modernes nous offrent, au total, 26 pièces du recueil de Susato. Pour celui de Phalèse, nous n'en avons que 14 en tout (*Uitgave XXVII*). M. Oppel reproduit, en outre (p. 221), deux thèmes de gaillardes particulièrement intéressants, extraits de ce recueil.

font entre elles (1), y sont strictement observés. Nulle colorature n'y est ajoutée. On peut, si l'on veut, réduire de la même manière, sur deux portées, la *Reprise c'est une dure*, reproduite par M. Oppel (2).

Quel effet produisent ces réductions brutes sur le clavier ? La réponse à cette question varie suivant les cas. Cependant, une observation générale s'impose dès l'abord : à savoir que, dans toutes ces pièces, domine une sorte de lourdeur massive, provenant de ce que les voix sont très rapprochées les unes des autres, et de ce que leurs harmonies serrées s'accroissent de préférence dans le grave de l'instrument. A supposer qu'elles aient été exécutées telles quelles, au XVI^e siècle, elles eussent exigé un clavier s'étendant entre ces deux notes extrêmes :



Mais l'emploi de ces deux notes étant absolument exceptionnel, il a lieu de considérer comme limites extrêmes moyennes, les notes suivantes, que l'on rencontre très fréquemment :



Il n'y a aucune impossibilité matérielle à ce que les danses du recueil de Susato aient été exécutées, dans une réduction semblable à celle d'Eitner, sur les claviers de l'époque.

(1) Exemples dans Eitner : *Ronde*, p. 92, *Pavane Mille ducas*, p. 94, *Passe e medio*, p. 97, première *Gaillarde*, p. 98.

(2) On y observe des croisements. L'un d'eux (mesure qui précède l'avant-dernière mesure) a pour but d'éviter des octaves parallèles : celles-ci sonnent d'une façon très apparente au clavier par suite de l'unification du timbre.

(3) Le *do* du grave ne se rencontre que dans la *Pavane La Bataille* (Eitner, p. 96). A l'aigu, le *fa* de la ligne supérieure de la clef de *sol* ne se trouve que dans la première gaillarde de la p. 99 d'Eitner.

Il y en avait, en effet, parmi eux, qui présentaient l'étendue exigée par les limites extrêmes indiquées ci-dessus (1).

Comme on le voit, l'aigu du clavier n'est guère exploité. Tout se concentre dans le grave et le médium, De là, cette lourdeur uniformément cérémonieuse, qu'accentue le timbre mat de notre piano moderne, mais qui devait évidemment sonner avec une moindre opacité sur un clavecin au timbre mordant et métallique.

Les danses qui produisent le meilleur effet au clavier sont celles qui réunissent les conditions suivantes : rythme très net, harmonie homophonique peu ramassée et peu figurée. A ce point de vue, une pièce comme la *Salterelle* (Eitner, p. 92) est parfaite et n'a besoin ni d'arrangement, ni de coloratures pour réaliser l'idéal de la petite pièce de clavier. Il en est de même de la *Pavane La Bataille* (Eitner, p. 96), qui comporte au surplus, des effets instrumentaux descriptifs particulièrement favorables au clavier, tels qu'échos et répétitions de notes.

Par contre, une pièce comme la première *Gaillarde* (Eitner, p. 98), où les harmonies sont non seulement trop serrées dans le sens de la hauteur, mais encore dans celui de la largeur, par suite d'un parallélisme trop constant entre la figuration respective des quatre voix, une pièce comme celle-là, disons-nous, est intolérable de gaucherie, et ne serait acceptable que dans un arrangement qui, sans rien changer à sa substance mélodique, harmonique et contrapontique, mettrait un peu d'air entre les différentes parties et allègerait leur marche. La *Gaillarde mille ducas* (p. 99) se trouve à peu près dans le même cas (2).

Entre ces types extrêmes, dont les uns s'approprient si heureusement au clavier, et dont les autres s'en accommodent

(1) Voir, sur ce point, dans notre ouvrage : *Les Origines de la Musique de clavier en Angleterre*, les notes que nous avons consacrées à l'étendue du clavier (p. 231.).

(2) Signalons encore, comme passage typique, la cadence mélismatique entièrement harmonisée de la 8^e mesure de l'*Allemagne* reproduite par Eitner, p. 93. L'effet produit est d'une épaisseur presque grotesque.

beaucoup moins bien, il y a des types intermédiaires dont les uns penchent dans un sens, les autres dans le sens opposé. Le mouvement propre aux différentes danses joue ici un rôle qui a son importance. Une ronde ou une gaillarde d'allure vive (1) supportent moins bien les harmonies graves et compassées qu'une noble pavane ou une calme allemande (2).

On a dit (3) que l'influence vocale était considérable dans l'agencement des parties séparées du recueil de Susato. Cela est exact, et les quelques exemples de croisements que nous avons observés viennent à l'appui de cette affirmation. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue — et M. Scheurleer ne manque pas d'attirer l'attention sur ce fait (3) — que le style vocal de Susato n'est plus le style contrapontique pur des anciens maîtres néerlandais, mais bien un style homophonique, dans lequel les successions harmoniques ne sont plus le produit accidentel de la rencontre des voix, mais bien le résultat d'un système nouveau, dans lequel la voix supérieure, d'une part, et la basse, d'autre part, jouent le rôle capital. Que l'on examine attentivement les pièces du recueil de Susato, et l'on sera frappé par le caractère relativement moderne qu'y présentent les marches de la basse. Par contre, les imitations y sont très rares (4).

Si fortement influencées que soient ces danses par le style vocal, elles empruntent néanmoins à ce dernier un mode d'écriture mieux approprié aux instruments à cordes pourvus de clavier, que ne l'était l'ancienne polyphonie. Il est presque impossible de ne pas croire — et nous avons déjà fait allusion précédemment à ce fait — que la musique vocale, ait, en évoluant vers l'homophonie, subi elle-même l'action de la musique instrumentale. Les pièces de Susato

(1) Voir les quatre rondes dans Eitner, p. 89 et ss. et les quatre gaillardes, p. 98 et s.

(2) Voir les deux allemandes dans Eitner, p. 93 et s. et les deux pavanés, p. 94 et s. Voir aussi, p. 97, le *Passe et medio*, danse lente, assimilable à la pavane.

(3) Voir Scheurleer, préface de l'*Uitgave XXV de la Vereeniging voor Noord-Ned. Muziek*.

(4) Voir la première ronde de la p. 91, dans Eitner.

seraient en quelque sorte un point de jonction entre ces deux influences réciproques.

Nous avons dit, plus haut, que les artistes du clavier du XVI^e siècle devaient se servir de réductions en tablature pour pouvoir exécuter ces danses, et qu'à cette occasion, ils introduisaient, dans celles-ci, des coloratures diverses, suivant la mode de l'époque. Dans quelle mesure ces ornements intervenaient-ils? On ne peut répondre à cette question que par voie d'hypothèse. Il semble rationnel que, plus une danse était lente, mieux elle ouvrait le champ à la colorature. Ainsi, la pavane et l'allemande étaient plus aptes à s'orner de nombreux mélismes que la gaillarde, la ronde ou la saltarelle, dont le *tempo* rapide s'opposait à ce qu'elles s'encombrassent de fioritures. Les Anglais de la seconde moitié du XVI^e siècle offrent d'ailleurs, dans leurs variations de danses, des exemples typiques de cette différence et nous apportent par là une preuve indirecte de ce que nous conjecturons : ainsi leurs pavanés sont toujours beaucoup plus ornées que les gaillardes qui les suivent et qui sont souvent bâties sur les mêmes motifs (1).

Il est à présumer que certaines danses très vives, comme la *Salterelle* dont nous avons parlé plus haut (Eitner p. 92), n'admettaient que des coloratures insignifiantes. Nous pensons d'ailleurs, d'une façon générale, que les danses de Susato ne se prêtent guère à un jeu de mélismes très fourni. La plupart d'entre elles se suffisent trop bien à elles-mêmes pour qu'il en soit autrement. D'autre part, il ne semble pas qu'elles aient donné lieu, dans la pratique, à un grand déploiement de virtuosité, car, comme nous l'avons déjà suggéré précédemment, elles paraissent avoir été recueillies beaucoup plus en vue des dilettantes que des virtuoses professionnels. Enfin, il est des cas où Susato lui-même a couché par écrit les coloratures qu'il désirait voir appliquer à certains passages de ses danses. Ces cas sont, il est vrai, assez rares, et se bornent à orner légèrement la cadence

(1) Voir notre ouvrage sur *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*. p. 159 et ss.

finale, lors de la reprise de l'un des épisodes dont se compose la danse (1). Il y a là, en même temps, un embryon de variation, dont nous retrouverons des exemples plus développés dans les pièces du recueil de Phalèse, de 1571. Ces coloratures expressément prévues ne devaient cependant pas empêcher les exécutants habiles d'introduire, en outre, de nouvelles broderies, qui témoignaient de leur virtuosité. Ici encore, les virginalistes anglais nous donnent de précieuses indications dans les variations à la seconde puissance qu'ils faisaient subir à un thème déjà varié une première fois (2). Les constructions complexes qu'ils ont érigées suivant cette méthode, aux confins du XVI^e et du XVII^e siècle, nous permettent de nous rendre compte de ce qui pouvait se réaliser, dans cet ordre d'idées, sur le continent, environ cinquante ans plus tôt : mais il va de soi que ces réalisations étaient très rudimentaires et de proportions très menues.

Avant d'étudier, au point de vue de la structure formelle, du détail technique et de la portée esthétique, celles des danses des recueils de Susato et de Phalèse qui sont devenues accessibles par des rééditions modernes, il convient que nous examinions de quelle manière M. Röntgen les a arrangées, et si cet arrangement est de nature à en sauvegarder l'authenticité.

M. Scheurleer affirme, dans la préface de l'*Uitgave XXV*, que M. Röntgen n'a rien modifié à l'original et a écarté toute velléité de modernisation, au point de vue de l'harmonie. Les comparaisons que certaines pièces communes à la publication d'Eitner et à celle de MM. Scheurleer et Röntgen permettent de faire entre l'original et l'arrangement, apportent la preuve qu'il en est bien ainsi. Pour ainsi dire nulle part, la mélodie et la base harmonique n'ont été changées. Les quelques petites divergences que l'on observe entre les

(1) Voir Eitner, 2^e Ronde, p. 91, et sa *Salterelle*, p. 92, *Den tweeden Allemainge*, p. 93, *Den V. Allemainge*, p. 94.

(2) Voir notre ouvrage sur *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 161. — Cette « variation de variation » est ce que l'on appellera un « double » au XVII^e et au XVIII^e siècle.

deux versions sont insignifiantes (1). Les altérations sont conformes aux usages de l'époque. Il résulte donc des conditions dans lesquelles l'arrangement de M. Röntgen a été effectué, que la substance mélodico-harmonique des pièces en question a été entièrement préservée. On en peut dire autant des jeux de contrepoint qui occupent l'espace compris entre le *superius* et la basse.

Les changements les plus considérables apportés par l'adaptateur ont précisément consisté à réagir contre ce que nous avons reconnu être le défaut essentiel des transcriptions brutes : le caractère trop lourd et trop ramassé des harmonies. M. Röntgen s'est efforcé de mettre de l'air dans cette opacité, en écartant autant que possible les parties les unes des autres. Dans cette vue, il a largement profité de l'étendue que lui offrait le piano moderne. C'est ainsi qu'il atteint souvent, dans l'aigu, la note suivante :



Dans le bas, il va jusque :



8^a bassa.....

(Pavane *La Bataille*,
p. 18-19 de l'*Uitgave*
XXV.)

c'est-à-dire une octave plus bas que l'original.

Dans ses adaptations des pièces de Phalèse, il atteint la

(1) Un léger mélisme a été ajouté à la basse de la *Salterelle*, quatrième mesure avant la fin (Eitner p. 92, Scheurleer, p. 6); l'effet fâcheux d'un croisement a été supprimé dans l'anacrouse par laquelle débute le 2^e épisode de la *Ronde*, p. 92 d'Eitner, p. 13 de Scheurleer (5^e mesure du 2^e épisode); Id. dans la *Ronde*, p. 91 (*supra*) d'Eitner, p. 15 de Scheurleer (5^e mesure du 2^e épisode); de plus, M. Röntgen a fait subir de petits changements rythmiques et harmoniques à la basse de cette ronde; il y a aussi quelques modifications insignifiantes dans la pavane *La Bataille* (Eitner p. 96 Scheurleer, p. 18-19).

même note dans le grave (*Gaillarde J'aij du mal tant tant*, de l'*Uitgave XXVII*, p. 21 à 23), tandis que dans l'aigu, il dépasse d'une tierce majeure (*fa dièze*) le *ré* ci-dessus (*Almande* p. 17).

Afin d'éviter une harmonie trop dispersée, M. Röntgen redouble souvent les parties et retrouve ainsi, indirectement, cette plénitude harmonique que l'original présente sous une forme trop lourde et trop gauche.

Si, au fait que l'adaptateur dépasse de beaucoup les limites du clavecin et du clavicorde du XVI^e siècle quant à son étendue vers l'aigu et le grave, on joint cette circonstance qu'il s'abstient d'ajouter la moindre colorature à l'original, on sera forcément enclin à penser que la version qu'il nous propose est loin d'offrir l'aspect que devaient avoir les réductions en tablature du temps. Nous ne contestons pas qu'il y a, dans cette supposition, une grande part de vérité. Cependant, d'un autre côté, on ne peut nier qu'ainsi présentées, les danses de Susato et de Phalèse ont une physionomie extrêmement vivante et originale, et qu'elles laissent une forte impression d'authenticité. Cela peut s'expliquer, jusqu'à un certain point, par le fait que les notations incomplètes par elles-mêmes, comme celles de ces vieux recueils, peuvent être considérées comme des sortes d'esquisses, qui laissent le champ libre à une réalisation de détail, variable suivant les individus et les circonstances. Des musiciens du XVI^e siècle, ressuscitant devant un piano moderne, auraient sans doute réalisé les parties séparées de Susato et de Phalèse, à peu près exactement comme M. Röntgen. L'essentiel, c'est que le résultat soit beau et évoque en pleine clarté l'atmosphère particulière de l'époque (1).

(1) C'est la raison pour laquelle nous admirons sans réserve la façon dont M. Hugo Riemann fait revivre, dans certains cas, la musique ancienne. Sans jamais moderniser, il interprète les vieilles notations abrégées ou incomplètes, de manière qu'à la réalisation, elles donnent le maximum de beauté et de vie. Cf. par exemple, les résultats extraordinaires qu'il obtient en interprétant ainsi les œuvres des premiers monodistes italiens (*Handb. der Musikg.*, II, 2, spéc. le § 74).

Nous ne nous arrêterons guère à la description purement externe des recueils de Susato et de Phalèse, non plus qu'à l'étude théorique des diverses formes de danse qui y sont représentées. Nous renvoyons le lecteur, pour l'examen de ces questions, à l'article déjà cité de M. Opperl, aux préfaces qu'a fait M. Scheurleer pour les *Uitgaven XXV* et *XXVII* de la *Vereeniging voor Noord-Ned. Muziekgesch.*, et à notre ouvrage sur *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre* (1). De même, nous ne nous occuperons qu'accidentellement de la provenance, ainsi que des tenants et aboutissants des thèmes de danses que nous rencontrerons en cours de route (2).

Le recueil de Susato contient des *Basse-Danssen*, des *Ronden*, des *Allemaigne* et des *Pavanen*, et, annexées à ces quatre genres, d'autres sortes de danses, qui en dépendent thématiquement ou autrement, ou qui sont trop peu nombreuses pour donner lieu à une rubrique séparée (3). Ainsi, on trouve, sous la rubrique *Pavanen*, toute une série de gaillardes. Dans la pratique de la danse, la pavane était ordinairement suivie d'une gaillarde. Celle-ci n'était souvent autre chose qu'une transformation rythmique de la pavane : le thème à quatre temps de cette dernière reparaisait dans la gaillarde, mais en mesure ternaire. Le livre de danseries de Susato en offre des exemples : ainsi, le thème de la *Pavane mille ducas* (4) se retrouve tout entier dans la *Gaillarde mille ducas* (5). On le reconnaît aussi dans la *Ronde mille ducas en vostre bource* (6), où il ne donne lieu à aucune transformation rythmique, la ronde étant à quatre temps comme la pavane; mais une figuration un peu différente lui confère une allure plus animée; en outre, il est transposé à la quarte supérieure, et le troisième épisode dont il se com-

(1) Chap. V, p. 157 à 201.

(2) M. Scheurleer donne, à ce sujet, diverses indications dans ses préfaces.

(3) Voir Opperl, art. cité, p. 219.

(4) Eitner, p. 94.

(5) Eitner, p. 99.

(6) Scheurleer, p. 10-11.

pose, est remplacé par une phrase mélodique qui lui est entièrement étrangère.

On trouve des rapports thématiques semblables entre la 6^e ronde à quatre temps (1) et la *Salterelle* à trois temps (2). La rubrique *Pavanen* comprend un *Passe et medio* (Passamezzo) (3), sorte de danse qui n'est qu'une variété de la pavane. Parmi les *Basse Danssen* à trois temps, on rencontre une *Mourisque* en mesure binaire (4), qui semble n'avoir d'autre raison de se trouver là, que le désir de ne pas créer une rubrique à part pour elle seule. De même pour le *Fagot* à trois temps (5), *Den Hoboeken dans* à trois temps (6), et la *Dans de Hercules oft maticine* à quatre temps (7), que l'éditeur a mêlées aux *Ronden*. Signalons enfin, parmi ces dernières, la présence de quatre *Branles*.

Dans le recueil de Phalèse, les danses sont groupées par ordre alphabétique (8). On y trouve des *Almandes*, des *Branles*, des *Gaillardes*, des *Pavanes*, des *Passomezi*, une *ronde* et une *volte*. En outre, une *Fantasia* qui n'a rien d'une danse (9), et quelques autres morceaux : *Les Bouffons*, *De Post*, *Dans d'Hercules*, *Den Hoboken dans*, *Fagot*, dont les quatre derniers sont empruntés au recueil de Susato de 1551 (10). Les *basses danses*, passées de mode en 1571, ont entièrement disparu. Par contre, les branles, rares dans le livre de Susato, sont devenus si nombreux dans celui de

(1) Eitner, p. 91, Scheurleer, p. 8-9.

(2) Eitner, p. 92, Scheurleer, p. 6-7.

(3) Eitner, p. 97.

(4) Scheurleer, p. 8-9. — La *Moresque* traditionnelle est en mesure ternaire, mais on en trouve cependant des exemples en mesure binaire dans la musique du XVI^e siècle et du début du XVII^e (voir *The King's Morisco*, dans l'édition moderne du *Fitzwilliam Virginal Book*, vol II, p. 373. Ed. Breitkopf et Härtel, 1899).

(5) Scheurleer, p. 8-9.

(6) Scheurleer, p. 12-13.

(7) Eitner, p. 93.

(8) Opperl, art. cité, p. 220.

(9) Scheurleer, p. 6-7.

(10) Voir Opperl, article cité, p. 220. D'après les renseignements de cet auteur, outre ces quatre pièces, il y en a encore 7 autres qui sont communes au recueil de Susato et à celui de Phalèse.

Phalèse, qu'ils en occupent près de la moitié à eux seuls. On observe aussi, dans le recueil de 1571, des rapports thématiques entre certaines danses (*Pavane et gaillarde La Garde* (1); *Pavane et Gaillarde j'aij du mal tant tant* (2); *Passomezzo d'Italie*, suivi de sa gaillarde) (3).

La structure formelle des différentes danses contenues dans les recueils de Susato et de Phalèse est extrêmement simple. D'une façon générale, ces pièces comportent deux ou trois épisodes (A, B, ou A, B, C) fort courts, qui sont, tantôt de longueur égale, tantôt de longueur inégale. Ces épisodes donnent le plus souvent lieu à des reprises, soit textuelles, soit plus ou moins variées. A l'intérieur de chaque épisode, on observe des modalités de détail différentes suivant les cas.

Les danses les plus anciennes sont les basses danses, que l'on ne rencontre, comme on vient de le voir, que dans le recueil de 1551. Elles sont écrites à trois temps. Des trois exemplaires que les rééditions modernes nous ont permis d'analyser, celle que publie M. Oppel (*C'est une dure*, p. 217) comporte un épisode A assez court, et un épisode B plus long, lequel se divise lui-même en deux sous-épisodes *a* et *b* : ce dernier débute de la même façon que *a* et fait croire tout d'abord à une simple reprise; mais, après une mesure, mélodie et harmonie se modifient, et *b* se conclut sur un accord de *sol* majeur, tandis que *a* se termine sur un accord d'*ut* majeur. Nous rencontrerons souvent, dans la suite, des « fausses reprises » de ce genre, mais, dans la plupart des cas, l'illusion d'une reprise dure plus longtemps que dans la basse danse *C'est une dure*, et ce n'est qu'à l'approche de la conclusion que l'harmonie s'infléchit de manière à aboutir à une conclusion tonale différente. Observons en passant l'importance historique de ce genre de modulation, dont le caractère progressif est patent.

Les deux autres basses danses portent le sous-titre de *Bergerette*. La première (4) comporte deux épisodes A et B

(1) Scheurleer, p. 10-11.

(2) Scheurleer, p. 18-19 et 20-21.

(3) Sch., p. 14-15 et 16-17.

(4) Sch., *Utg. XXV*, p. 2-3.

d'égale longueur, divisés chacun en deux sous-épisodes *a* et *b*, dont le second a le caractère d'une fausse reprise à conclusion tonale différente. Les sous-épisodes *a* et *b* de B ont ceci de particulier, que leurs cadences finales respectives consacrent l'opposition du mineur et du majeur (*a* : *ré* mineur, *b* : *ut* majeur) : encore un pas de plus accompli dans la direction de l'harmonie moderne. Après B, a lieu une reprise textuelle de A.

La deuxième *Bergette* (*Les grands douleurs*) (1) est plus complexe. Après un épisode A, soumis à une reprise textuelle, elle se complète par un épisode B, dont le plan peut se schématiser ainsi :

$$B \left\{ \begin{array}{l} a \left\{ \begin{array}{l} 1; \text{ cadence en } \textit{ré} \text{ mineur.} \\ 2; \text{ entièrement différent de } 1; \text{ cadence en } \textit{la} \text{ mineur.} \end{array} \right. \\ b \left\{ \begin{array}{l} 1 = 1 \text{ de } a. \\ 2; \text{ entièrement différent de } 2 \text{ de } a; \text{ cadence en } \textit{ré} \text{ mineur.} \end{array} \right. \end{array} \right.$$

Ces deux *Bergettes* ont une fraîcheur et une élégance naïves qui leur donne un attrait tout particulier.

Après les basses danses, viennent les *Rondes* à quatre temps, nombreuses encore dans le livre de Susato, mais presque exilées de celui de Phalèse. Du point de vue formel, elles offrent peu d'intérêt. Leur plan est, tantôt AB (2), tantôt ABC (3). Dans l'une d'elles (4), le schéma AB présente une modalité digne de remarque : l'épisode A donne lieu à une reprise avec conclusion dans le même ton, mais un mélisme formant coda vient allonger cette reprise à concurrence d'une mesure, et apporte ainsi à l'épisode A un élément rudimentaire de variation. Il résulte aussi de cette adjonction, de petites modifications dans le détail harmonique. C'est cette même ronde qui est suivie, comme nous

(1) Sch., id., p. 4-5.

(2) *Ronde* (Eitner, n° 1 de la p. 91; Sch. n° XI, p. 14-15); *Ronde* (Eitner, n° 2 de la p. 91; Sch., p. 6-7); *Ronde* (Sch., p. 12-13).

(3) *Ronde Pourquoy* (Eitner, p. 89; Sch. n° XIII, p. 14-15); *Ronde Mille ducas* (Sch., p. 10-11).

(4) Eitner, n°2 de la p. 91; Sch., p. 6-7.

l'avons déjà vu, d'une *Salterelle* (1) bâtie sur des motifs identiques. La conclusion de la reprise de l'épisode A subit aussi, dans cette « post-danse », de légères variations mélodiques et harmoniques, mais sans que la longueur de l'épisode en soit modifiée.

Cette ronde, suivie de *Saltarelle*, a un caractère charmant de bonhomie fruste, mais elle n'a point l'allure populaire et enjouée de celle qui la précède dans l'édition d'Eitner (p. 91; voit aussi Sch., n° XI, p. 14-15), allure que la marche en canon du *superius* et du ténor de l'épisode A accentue avec une joyeuse crânerie.

Les pavanés et les gaillardes rééditées des recueils de 1551 et de 1571, sont tantôt solidaires les unes des autres, tantôt isolées. Dans la première catégorie, Susato nous offre la pavane-gaillarde *Mille ducas* (2), dont le plan est ABC (3). A se divise en deux sous-épisodes *a* et *b* à conclusion différente (*a* : accord de *la* majeur faisant fonction de dominante de *ré* mineur; *b* : *ré* mineur).

Les exemples de pavanés-gaillardes extraites du recueil de Phalèse sont plus intéressants au point de vue du détail formel. La pavane-gaillarde *La Garde* (4) et la pavane-gaillarde *j'ay du mal tant tant* (5) sont toutes deux construites sur le schéma ABC. Chacun de ces épisodes (à part A de la gaillarde *j'ay du mal*) donne lieu à une reprise *variée* : A' B' C'. Le tableau suivant montre le mécanisme de la variation :

Pavane *La Garde* :

A' (la basse de A réapparaît figurée).

Gaillarde *La Garde* :

A' (la basse de A est en partie modifiée, le *superius* est figuré).

(1) Eitner, p. 92; Sch., p. 6-7.

(2) Eitner, p. 94 et 99.

(3) C'est le plan le plus habituel des pavanés et des gaillardes de l'époque (Voir notre ouvrage sur *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 168 et ss.).

(4) Scheurleer, *Uitg.* XXVII, p. 10-11.

(5) Id., p. 18-19 et 20-21.

<p>B' (la basse de B est en partie modifiée).</p> <p>C' (la basse de C est presque entièrement modifiée).</p> <p>Pavane <i>j'ay du mal</i> :</p> <p>A' (la basse de A est modifiée).</p> <p>B' (la basse de B est modifiée).</p> <p>C' (la basse de C est modifiée).</p>	<p>B' (la basse de B est fortement modifiée, le <i>superius</i> est figuré).</p> <p>C' (la basse de C n'est presque pas modifiée, le <i>superius</i> est figuré).</p> <p>Gaillarde <i>j'ay du mal</i> :</p> <p>B' (la basse de B est modifiée, le <i>superius</i> est figuré).</p> <p>C' (la basse de C est modifiée, le <i>superius</i> est figuré).</p>
--	---

Remarquons avec une attention toute spéciale le fait que la basse se modifie dans les reprises variées. Observons aussi qu'elle ne subit point ces changements dans le but d'aboutir à des conclusions tonales différentes, comme c'est le cas lorsqu'un épisode A se divise en deux sous-épisodes *a* et *b*. Ici, point de « fausses reprises », mais des reprises réelles, où la mélodie supérieure, qu'elle soit figurée ou non, se conserve intacte et conclut sur un même accord. Il y a, derechef, une nouvelle étape vers la conception harmonique. Phalèse en arrive, en effet, à cette idée, entièrement étrangère à la polyphonie, d'*harmoniser* une mélodie de deux manières diverses, en modifiant sa basse. C'est là aussi la reconnaissance implicite de la prédominance absolue du *superius* sur les autres voix, qui va aboutir, à la fin du XVI^e siècle, à la pratique courante de la monodie accompagnée.

La pavane *La Garde* a bien le caractère de mélancolie aristocratique propre à cette danse lente et cérémonieuse. La transformation rythmique du thème s'effectue avec un art parfait dans la gaillarde, dont le caractère vif et déluré contraste vigoureusement avec l'allure majestueuse de la pavane. Même contraste entre la pavane et la gaillarde *J'ay du mal tant tant*.

Les pavanés isolées que l'on trouve dans les publications d'Eitner et de M. Scheurleer, sont au nombre de quatre. La

pavane de Susato *Si par souffrir* (1) est un type accompli du genre. De même que la pavane *Mille regrets* (2), elle se compose de trois épisodes ABC, sans reprises variées.

Dans la pavane *Lesquercarde* (3), chacun des épisodes A, B et C, est divisé en sous épisodes *a* et *b* à conclusion tonale différente. Cette pièce n'a point l'atmosphère habituelle des pavaues : la tristesse du mineur y fait place à la sérénité joyeuse du majeur; de fréquentes séquences avivent encore cette allégresse, en lui donnant une allure quasi-populaire.

La pavane *La Bataille* de Susato (4) mérite une place à part. Le rythme à quatre temps de la pavane n'est ici qu'un prétexte. En réalité, cette prétendue danse est une pièce descriptive analogue aux innombrables « batailles » en musique que l'on rencontre dans la littérature du XVI^e siècle (5). Elle se compose de quatre épisodes, A, B, C, D, dont les deux premiers ont le caractère d'une marche de parade : les quintes vides par lesquelles débute A, rappellent les sons naturels des cuivres primitifs. L'épisode C comporte de petites fanfares répétées en écho. D fait intervenir, parmi d'autres fanfares, le roulement du tambour, que rend la répétition rapide d'une seule et même note, procédé dont useront couramment, plus tard, les virginalistes anglais (6).

Les gaillardes isolées des recueils de 1551 et de 1571 (7) n'offrent, en dehors de la *Gaillarde d'Ecosse* du livre de

(1) Eitner, p. 95; Scheurleer, p. 14-15.

(2) Scheurleer, p. 18-19.

(3) Scheurleer, *Uitgave XXVII*, p. 8-9. — M. Scheurleer conjecture que le mot *Lesquercarde* vient peut-être du mot *esquer* (remuer, secouer), à moins qu'il ne soit une corruption de *Cascarda*, genre de danse dont Fabritio Caroso donne plusieurs exemples dans son *Ballarino* (Venise 1581). La *Cascarda* est une danse à trois temps, à rythme pointé comme celui de la *moresca* ou de la gigue. Il n'y a aucune communauté thématique entre la pavane *Lesquercade* et les *cascarde* du *Ballarino* (Cf. édition moderne de M. Chilesotti, vol. I de la *Biblioteca di rarità musicali*, Milan, Ricordi).

(4) Eitner, p. 96; Scheurleer, p. 18-19.

(5) Voir dans *Musique et musiciens de la vieille France*, par Michel Brenet (Paris, Alcan, 1911), l'*Essai sur les origines de la musique descriptive*.

(6) Voir notre ouvrage sur les *Origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 54 et ss.

(7) Voir Eitner, p. 98 et 99; Scheurleer, *Uitg. XXV*, p. 16-17, n^{os} 14 et 15; *Uitg. XXVII*, p. 18-19 et 24-25.

Phalèse (1), aucun intérêt particulier au point de vue formel. Leur plan est généralement A, B, C. Dans un seul cas (2), il est AB. Ce même plan est repris dans la *Gaillarde d'Écosse*, mais avec des variations A' et B'. Les variations comportent un simple changement dans la marche de la basse. Telle qu'elle est présentée par M. Röntgen, cette gaillarde plaît par sa vivacité et le caractère décidé de sa carrure. Les séquences de l'épisode BB' font un joli effet de gradation.

Les versions originales des gaillardes de Susato (Eitner, p. 98 et 99) sont lourdes et trop chargées, étant donné le mouvement rapide de cette sorte de danse. Pour pouvoir s'adapter au clavier, elles devaient certainement subir d'assez fortes modifications dans la réduction en tablature.

Remarquons encore les élégantes séquences à l'italienne que l'on trouve dans la gaillarde *La Brune*, du recueil de Phalèse (3).

Il convient de rattacher le *Passamezzo* à la pavane et à la gaillarde. Nous en trouvons, dans Eitner (p. 97), un exemple (*Passé et medio*) emprunté à Susato. Il se compose de deux parties, dont la première n'offre qu'un seul épisode A, divisé en deux sous-épisodes *a* et *b*, à conclusion tonale divergente. La seconde partie, intitulée *Reprinse la pingne*, se réduit à deux épisodes A et B.

Le *Passamezzo d'Italie* du livre de Phalèse (4) a une structure à peu près analogue :

}	1 ^{re} partie :	A	{	<i>a</i>	(reprise de <i>a</i> avec de légères modifications dans la ligne mélodique, basse différente et conclusion en <i>sol</i> majeur au lieu de <i>ré</i> majeur).
				<i>b</i>	
}	2 ^e partie : (<i>reprinse</i>	{	A	B	
	<i>l'istesso tempo</i>)				

(1) Scheurleer, *Uitg.* XXVII, p. 24-25.

(2) Seconde gaillarde de la p. 98, dans Eitner.

(3) Scheurleer, *Uitg.* XXVII, p. 18-19. Cf. la courante du *Fitzwilliam Virginal Book* dont nous reproduisons le début, p. 188 de notre ouvrage sur les *Origines de la musique de clavier en Angleterre*.

(4) Scheurleer, p. 14-15.

La première partie est ensuite réduite de quatre temps à trois et devient une « gaillarde », dans laquelle A comporte deux sous-épisodes *a* et *b*, dont le second offre les mêmes particularités que *b* du *Passomezzo*. Le début de A a une certaine analogie avec le thème de la *Passamezzo Pavana* de Byrd, qui se trouve dans le *Fitzwilliam Virginal Book* (1).

Ce *Passomezzo d'Italie* suivi de sa gaillarde, présente, comme on le voit, un certain raffinement dans la forme. Ce raffinement se retrouve aussi dans la qualité des thèmes et l'agencement des voix.

Les allemandes que l'on rencontre dans les rééditions des recueils de 1551 et 1571, ne nous apprennent rien de neuf au point de vue de la structure. La plupart comportent seulement deux épisodes A et B, sans reprise variée, et, dans un seul cas, des sous-épisodes *a* et *b* à conclusion tonale différente (2). Une allemande de Susato (3) comprend, outre A et B, un troisième épisode C, dont la reprise C' se fait moyennant une très légère variation à la conclusion. Deux de ces allemandes intéressent par leur provenance : l'*Allemaigne* de Susato que publie M. Scheurleer, p. 10-11 (*Uitgave XXV*), et qui n'est qu'une adaptation de la célèbre pavane française *Belle qui tiens ma vie* (4); l'*almande Smedelijn* de Phalèse (5), qui emprunte son thème à une vieille chanson d'origine probablement allemande (6).

En dehors des basses-danses, des rondes, des pavanes-gaillardes, des *passomezzi* et des allemandes, les livres de danseries de 1551 et 1571 renferment encore diverses danses, dont les originaux ou les rééditions modernes n'offrent d'ailleurs qu'un nombre assez limité. Si les branles occupent

(1) Edition moderne, vol. I. p. 203.

(2) Voir Eitner, p. 93 (*Den tweeden Allemainge*).

(3) Voir Eitner, p. 94 (*Den V Allemainge*).

(4) Voir cette pavane dans Boehme, *Gesch. des Tanzes in Deutschland* (Ed. Breitkopf et Härtel, 1886), II, p. 58; elle est extraite de l'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau (1588). Byrd s'est servi du même thème dans une courante que l'on rencontre dans le *Fitzwilliam Virginal Book* (II^e vol., p. 305, de l'édition moderne).

(5) Scheurleer, *Uitg.* XXVII, p. 12-13.

(6) Voir Van Duyse, *Het oude nederlandse lied*, p. 1766 et ss.

une place considérable dans le recueil de Phalèse, par contre, l'*Uitgave XXVII* n'en reproduit que deux, un *Branle gay* à trois temps (p. 12-13) et un *Branle de Bourgongne* à quatre temps (p. 22-23) (1). Leur forme n'a rien de particulièrement intéressant, à part le fait que le second épisode (B) dont se compose le *Branle de Bourgongne* est plus long que le premier et assez irrégulier de structure. Les contretemps du *Branle gay* tranchent sur le rythme très naturel de la plupart des danses des deux recueils. Le *Branle de Bourgongne* a une charmante allure populaire.

La *Volte pour jouer à la fin de toutes les gaillardes de ce ton*, qui conclut le livre de Phalèse (2), a le schéma suivant : AA', BB', CC', coda. Les variations A'B'C' comportent, outre une modification de la base harmonique, des broderies diverses appliquées à la mélodie. Cette volte n'a point tout à fait le caractère habituel de cette danse plus ou moins mouvementée, qui n'est autre chose qu'une variété de la gaillarde. C'est sans doute sa fonction conclusive qui a eu pour effet de lui donner l'allure majestueuse et triomphale par laquelle elle se distingue des voltes ordinaires.

La *Mourisque* de Susato (3) plaît par son rythme franc et populaire. Les trois morceaux suivants, communs aux recueils de 1551 et de 1571, n'offrent qu'un intérêt secondaire au point de vue de la forme : *Danse de Hercules ofte Maticine* (Eitner, p. 93) (4), *Fagot* (Scheurl. *Uit.* XXV, p. 8-9) et *Den Hoboeken Dans* (Scheurl. *Uitg.* XXV, p. 12-13). Ce dernier, où l'on rencontre de bons exemples de fausses reprises, séduit par sa couleur de légende.

Enfin, il est, dans le recueil de Phalèse, une pièce de carac-

(1) Il y a des variétés de branles à trois et à quatre temps. Voir de nombreux exemples dans *Le Trésor d'Orphée* de Françoisque (1600), tablature de luth transcrite pour piano en 1906; par M. Quittard (Ed. Fortin, Paris), p. 38 et ss.

(2) Scheurl., *Uitg.* XXVII, p. 26-27.

(3) Scheurl. *Uitg.* XXV, p. 89, — Plan : A $\left\{ \begin{array}{l} a \\ b \end{array} \right.$ B $\left\{ \begin{array}{l} a \\ b \end{array} \right.$

(4) Le thème de cette danse présente une certaine analogie avec le premier épisode de la *Danse des Bouffons* ou *Matthachins* de l'Orchésographie de Thoinot-Arbeau (voir Boehme, *op. cit.*, II, p. 58).

tère tout à fait exceptionnel, que l'on a rangée très arbitrairement parmi les danses . une *fantasia* contrapontique, où fleurit, sous un aspect fragmentaire, l'imitation en canon, le plus souvent à l'unisson, une fois seulement à la quinte (1). Composition instrumentale extrêmement délicate, et assurément l'une des plus jolies de l'époque. On n'y trouve point la scolastique parfois aride du *ricercar*, et l'artifice du canon s'y concilie de la façon la plus heureuse avec une homophonie relative et une *Stimmung* tendre, ingénue et spontanée.

S'il est possible de conclure d'après ce que les éditions partielles d'Eitner et de Scheurleer-Röntgen nous font connaître des recueils de 1551 et de 1571, il semble que, dans l'intervalle de vingt ans qui sépare la publication de ces deux livres de danseries, certains progrès aient été accomplis dans la manière de traiter les pièces instrumentales au point de vue de la structure formelle. Les analyses auxquelles nous nous sommes livré, nous ont appris, notamment, que la moyenne des pièces du recueil de Phalèse renferme des éléments de *variation* plus développés que la moyenne des danses du livre de Susato (2). D'un autre côté, une observation du même ordre paraît devoir s'imposer en ce qui regarde le mérite esthétique : à ce point de vue également, Phalèse l'emporte sur Susato.

Il ne faut, bien entendu, point s'exagérer la valeur de ces petites danses, et ne pas perdre de vue qu'elles n'intéressent que très indirectement le clavier. Les rudiments de figuration et de variation qu'elles offrent n'ont, spécifiquement, rien à voir avec la technique du clavier, et l'on ne pourrait conclure d'une façon tout à fait nette, au regard de cet instrument, que si l'on possédait une mise en tablature de ces pièces, datant de l'époque même où elles furent publiées. En attendant, on ne peut que constater que, dans leur version originale, elles sont fort peu de chose, en com-

(1) Scheurl., *Uitg. XXVII*, p. 6-7.

(2) Remarquons que cette constatation peut être faite d'une manière très catégorique, *malgré* le petit nombre de pièces de Phalèse que la publication de Scheurleer-Röntgen a mis au jour.

paraison des pièces de clavier écrites précisément entre 1551 et 1571 par les Espagnols (Cabezón) et les Anglais (1). Mais il n'est pas impossible que l'art de la variation et de la figuration instrumentales cultivée par ces nations étrangères, aient pénétré en Belgique et ait été cause du progrès qui s'est manifesté de 1551 à 1571, et dont on retrouve la trace dans les perfectionnements de forme et de détail du recueil de Phalèse (2).

* * *

Nous sommes encore loin d'avoir épuisé ce qui regarde la musique de clavier dans les Pays-Bas, avant Sweelinck.

(1) Voir notre ouvrage sur *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*, spéc. p. 105 et 127.

(2) Grâce à l'extrême obligeance de M. Dorsan van Reyschoot, qui a mis en partition les voix séparées du recueil *Chorearum molliorum...* édité par Phalèse et Bellère en 1583, et a bien voulu nous permettre d'examiner à loisir son travail, nous avons pu nous rendre compte du contenu de cette intéressante collection de « danseries ».

En fait, elle prend pour modèle le *Premier livre de danseries* de 1571, et reproduit une partie notable des pièces qu'il renferme. Le nombre de danses du recueil de 1583 s'élève également à un peu plus de 100, et ce sont aussi les branles qui y sont le plus largement représentés. Pour le surplus, cette publication offre une physionomie très proche de celle de 1571. Les danses italiennes y sont cependant plus nombreuses et quelques unes ont des titres particulièrement suggestifs, tels que : *Caro Ortolano*, *Ballo Milanese*, *La Parma*, *L'arboscello ballo Furlano*, *Putta nera ballo furlano*. En outre, on y rencontre une *Ungaresca* et une danse intitulée *Schirazula Marazula*, qui ont également été accueillies dans la tablature allemande de Jacob Paix, éditée la même année (1583).

Au point de vue de l'intérêt que peut offrir le recueil *Chorearum* etc., pour le clavier, il ne semble pas qu'il y ait d'autres observations à faire, que celles qui nous ont été suggérées par les livres de danseries de 1551 et de 1571. *L'Almande de Don Frederico* offre, par exception, deux trilles expressément marqués, dans ses cadences; mais c'est là une particularité également propre à la musique de luth. Il en est de même des très nombreuses coloratures clichées et monotones que l'on rencontre dans *L'arboscello ballo Furlano*.

L'on peut observer, dans quelques *passamezzi* et *saltarelli*, une forme de variation très libre, qui consiste dans des reprises successives (*secondo*, *terzo modo*, etc.), où le plan harmonique de la première exposition est conservé dans ses grandes lignes, mais où les voix subissent, individuellement, des changements qui modifient en grande partie la physionomie mélodique de l'ensemble.

Il nous reste à examiner dans quelle mesure et de quelle manière l'on pouvait adapter au clavier l'énorme littérature à alternative vocale ou instrumentale sortie des presses néerlandaises pendant la seconde moitié du XVI^e siècle.

Comme nous l'avons dit plus haut, nous nous bornerons, pour simplifier cette étude, à prendre deux de ces recueils à double fin — l'un de musique profane, l'autre de musique religieuse — afin de nous rendre compte du parti que l'on pouvait en tirer au point de vue de la musique de clavier.

Nous avons choisi comme exemples deux publications citées par M. Seiffert dans sa *Geschichte der Klaviermusik* (p. 73 et 74), et qui sont devenues facilement accessibles, grâce à des rééditions modernes. La première est intitulée :

Het ierste musyck boexken mit vier partyen daer inne begrepen zyn XXVIII nieuwe amoreuse liedekens in onser neder duytscher talen, Gecomponeert by diverse compositen, zeer lustich om singen en spelen op alle musicale Instrumenten Ghedruckt Tantwerpen by Tielman Susato, wonende voer die nieuwe waghe In den Cromhorn. 1551.

Ce recueil a été réédité en 1908, par Fl. Van Duyse, à l'initiative de la *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziek-geschiedenis (Uitgave XXIX)*.

L'autre publication dont nous aurons à nous occuper porte pour titre :

Psalmen David, Vyfflich, mit vier partyen, seer suet ende lustich om singen ende speelen op verscheiden instrumenten, gecomponeert by M. Cornelius Buschop, ende nu erstmaell ter eeren Godts, ende ter liefden allen Musikers ende Speelluyden in druck gestelt. Gedruckt tho Dusseldorff int jaer nae onser Heren geboert, Duysent vyffhondert ende acht en sestich (1568).

Ce n'est là qu'une seconde édition. L'édition primitive, dont aucun exemplaire n'a pu être retrouvé, date de 1562.

Les 50 psaumes de Buschop ont été republiés, en partition, par M. Seiffert, en 1899, dans l'*Uitgave XXII de la Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*.

Malgré son titre, l'*Pierste musyck boexken* de Susato ne renferme pas uniquement des chansons d'amour (*amoreuse liedekens*). Il contient aussi de fort curieuses chansons de

gildes et divers chants profanes, d'un caractère humoristique ou descriptif, qui se rattachent à la vie populaire de l'époque et dans lesquels on retrouve l'esprit de ces petits maîtres de la peinture du XVII^e siècle, qui ont saisi sur le vif le pittoresque savoureux des scènes de cabaret et dont Adrien Brouwer est le représentant le plus typique. Nous ne pouvons, sous peine de nous éloigner plus qu'il ne convient de notre sujet, entrer dans l'analyse psychologique et esthétique de ces intéressantes pièces. La plupart sont anonymes. Celles qui ne le sont pas sont de Susato lui-même, de Jérôme Vinders, de Carolus Souliaert (ou Swillaert), de Lupus Hellinc, de Gheerhart, de Josquin Baston et d'Antoine Barbe. On trouvera, pour le surplus, des renseignements complémentaires au sujet de ces chansons, dans la préface de Van Duyse à l'*Uitgave XXIX*.

Si nous nous cantonnons uniquement dans le domaine que nous nous sommes proposé d'explorer, nous observerons :

1^o que l'*ierste musyckboexken* n'a été publié que par *parties séparées*.

2^o que les textes s'appliquent sans difficulté à chacune des quatre voix.

Il résulte de cette double constatation, non seulement que l'exécution vocale *a capella* est possible, mais encore qu'elle peut être considérée comme étant la destination principale des chansons contenues dans le recueil. Il est même des cas (n^o 15 : *Het clopten een vrouken voer een taverne* (anonyme), n^o 19 : *Lecker beetgen en cleyn bier gingen uyt om aventuere*, de Josquin Baston), où elle apparaît en quelque sorte comme indispensable : ce sont ceux où, pour des raisons de variété ou de pittoresque, la voix supérieure ne chante qu'une partie du texte, l'autre partie étant simultanément confiée aux trois autres voix ou à deux d'entre elles (1).

(1) On pourrait cependant imaginer une exécution partiellement instrumentale, dans laquelle les chanteurs s'arrangeraient de manière à ne point laisser de lacune dans le texte, et où les instrumentistes prendraient pour eux ce qui reste de libre. Ainsi, dans le n^o 15, le texte peut être

Dans tous les autres cas, de multiples combinaisons vocales-instrumentales pourront être mises en jeu. Ainsi, l'une des voix — de préférence le *superius*, qui forme la si houette mélodique — sera chantée, et les autres incomberont aux instruments. Ou bien deux parties seront chantées et les deux autres exécutées par des instruments. L'on peut aussi imaginer des combinaisons dans lesquelles certaines voix chantées seront doublées, en tout ou en partie, par des instruments.

Quels seront ces instruments, appelés à jouer un rôle quasi individuel? Ce seront, en première ligne, des instruments strictement unisoniques, comme les instruments à vent — trombones, cornet à bouquin, flûtes, hautbois, bassons — et, en second lieu, des instruments qui, tout en étant capables de produire des accords, pratiquent le plus ordinairement le jeu unisonique : tels les instruments à archet. On pourra, bien entendu, réaliser des mélanges entre ces derniers et les instruments à vent. Rien ne sera plus facile à organiser qu'une exécution vocale-instrumentale de cette espèce. Les chanteurs et les instrumentistes n'auront qu'à lire leur partie dans les petits livres qui contiennent les diverses parties séparées. Il faudra tenir compte, en ce qui regarde les instruments, de l'étendue dont ils disposent. La chose sera d'autant plus facile, qu'au XVI^e siècle, les instruments à vent et à archet étaient groupés par familles comportant divers types qui correspondaient, quant à l'étendue, aux divisions principales de la voix humaine (1).

Les mêmes observations s'imposent si, à l'exécution vocale-instrumentale, on substitue une exécution entièrement instrumentale, n'utilisant que des instruments unisoniques ou quasi-unisoniques. Il est fort probable que, dans la

chanté intégralement par les deux premières voix (*superius* et *alto*); les deux autres voix seraient alors jouées par des instruments. Dans le n° 19; la première et la troisième voix (*superius* et *ténor*) chanteraient le texte. L'*alto* et la basse seraient exécutés par des instruments.

(1) Exemple : flûte déchant, flûte alto, flûte ténor, flûte basse.

pratique, c'était là le cas le plus fréquent, en dehors de l'exécution *a capella* (1).

Mais, du moment que l'on veut faire intervenir un instrument essentiellement accordique — luth, orgue ou clavecin — soit pour accompagner le chant, soit pour exécuter à lui seul la substance musicale tout entière des chansons, le point de vue change du tout au tout. Dès lors, les parties séparées ne suffisent plus. Il faut, pour arriver à une exécution de cette espèce, user d'un moyen nouveau qui semble avoir été, dans la très grande majorité des cas, la réduction en tablature (2).

Ce n'est donc que très indirectement qu'un recueil comme *Ierste musyckboecken* de Susato intéresse le clavier. Pourtant, il n'est pas douteux que les pièces qu'il renferme aient servi de base à des exécutions sur le clavicorde ou le clavecin. L'on sait, en effet, que les transcriptions colorées de chansons profanes constituaient une partie importante du répertoire des artistes du clavier, pendant la seconde moitié du XVI^e siècle.

Or, la plupart des chansons du recueil de 1551 se prêtent en général assez aisément à ce genre de transcription. Dans la mise en partition sur deux portées musicales, que nous en avons effectuée en vue d'une exécution au clavier et qui

(1) M. Schneider signale, dans la préface (p. X) de sa réédition du *Tratado de glosas, etc.*, de Diego Ortiz (Ed. Liepmannssohn, Berlin 1913), que le premier recueil de musique vocale adaptée aux instruments, où la nature de ces derniers est déterminée d'une façon plus ou moins précise, est le suivant : *Gomberti Excellentissimi, et inventione in hac arte facile principis.... musica quatuor vocum (vulgo motecta nuncupatur), lyrics maioribus, ac tibiis imparibus accommodata*, Venise, Gardano (1539?), 1541. — On voit, d'après ce titre, qu'il s'agit d'instruments à cordes et à vent.

(2) La mise en partition n'était pas encore entrée dans les usages du temps. Peut-être certains musiciens se tiraient-ils d'affaire en juxtaposant les parties séparées sur deux pages se faisant vis-à-vis :

superius	—	alto
basse	—	ténor

comme dans les livres de chœur de l'époque, et en lisant l'ensemble grâce à ce rapprochement relatif des voix. Les Espagnols usaient couramment de ce système, vers le milieu du XVI^e siècle.

remplace, de nos jours, la réduction en tablature, il y a bien des passages qui sont susceptibles d'exécution au clavier sans devoir subir la moindre modification. Le style de ces passages est vocal, en principe, mais comme il n'a rien d'anti-instrumental au point de vue spécial du clavier, il est apte à passer sans difficulté d'un domaine dans l'autre. Il est, par contre, des endroits où les caractéristiques purement vocales sont tellement accusées, que la transcription littérale aboutit à quelque chose d'informe ou d'inutilement complexe : dans ce cas, il est indispensable de faire subir à l'original un arrangement, qui, loin de changer quoi que ce soit à sa substance, en facilite ou en simplifie l'expression au clavier.

En principe, toutes les chansons de l'*ierste musyckboexken* sont adaptables au clavier, moyennant des modifications dont l'importance varie suivant les cas. Un certain nombre de ces pièces ne nécessitent que de très petits changements pour s'y approprier entièrement. C'est ce qui se produit, d'une part, pour les chansons où la polyphonie imitative n'est trop serrée ni dans le sens de la hauteur, (voix plus ou moins distantes les unes des autres), ni dans le sens de la longueur (strettes peu rapprochées); d'autre part, pour celles où domine l'homophonie (successions d'accords). Le premier cas se rencontre principalement dans les chansons d'amour de caractère tendre ou mélancolique, qui sont assez nombreuses dans le recueil, et dont le mouvement plus ou moins lent permet une adaptation particulièrement favorable à l'orgue et au clavicorde. Le second cas comprend les chansons joyeuses et humoristiques, dont l'orgue s'accommode assez mal, à l'encontre du clavicorde et du clavecin. D'une manière générale, aucune de ces chansons n'est entièrement polyphonique ou entièrement homophonique. Elles offrent, pour la plupart, un style de transition, où polyphonie et homophonie se combinent de manière fort diverse. Un élément qui intervient souvent dans ces pièces, c'est le groupement des voix deux par deux, de telle manière que le second groupe engage, avec le premier, une sorte de dialogue en forme d'écho. Il y a là, en petit,

quelque chose d'analogue au style à double chœur des Vénitiens (1). Ce procédé, plus homophonique que polyphonique, s'approprie particulièrement bien au clavier.

L'on peut citer, comme type de chanson triste s'adaptant parfaitement au clavier (orgue, clavecin ou clavicorde), le n^o 26 de l'*ierste musyck boecken* : *Niet dan druck en lyden*, pièce polyphonique anonyme fort simple, dans laquelle un amoureux exprime avec une sincérité naïve et profonde, sa douleur de se voir délaissier par sa maîtresse.

La chanson : *Het clopten een vrouken voer een taverne* — où l'auteur anonyme peint, avec une grande fermeté de traits et une verve très savoureuse, une femme à la poursuite de son mari qui s'éternise à boire et à jouer dans les cabarets — est un excellent exemple de pièce en majeure partie homophonique, dont la transcription littérale pour clavier n'a pour ainsi dire besoin d'aucun changement pour produire un effet entièrement satisfaisant. Chose curieuse : l'homophonie progressiste de cette chanson n'exclut nullement certains détails de caractère absolument archaïque, comme d'assez fréquentes quintes vides et certaine formule de cadence propre au XV^e siècle (2).

(1) On ne peut soutenir que cette façon de grouper les voix deux par deux soit d'importation vénitienne. Dès l'époque de Josquin des Prés, ce genre de groupement était couramment pratiqué dans les Pays-Bas. La musique de clavier espagnole du milieu du XVI^e siècle en offre aussi de très fréquents exemples.

Au début du XVI^e siècle, en Allemagne, Arnold Schlick le Vieux vante déjà, dans son *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511), la manière contrastante de jouer, suivant laquelle l'organiste exécute un passage à deux voix sur le pédalier de l'orgue, pour le reprendre ensuite, textuellement, sur le clavier manuel (voir la réédition moderne du *Spiegel*, dans les *Monatsh. für Musikg.*, I (1869), p. 90).

Des effets analogues se rencontrent assez fréquemment dans la musique de luth de la première moitié du XVI^e siècle (Exemples dans les annexes musicales de l'ouvrage de M. Körte, *Laute und Lautenmusik*, etc.).

(2) Voir 20^e mesure avant la fin, au *superius*. Dans son premier livre de madrigaux, imprimé à Ferrare en 1550, un an avant l'*ierste musyckboecken* Cipriano di Rore termine un madrigal écrit sur la 5^e « Sestina » de Pétrarque, par cette même cadence. Comme le texte est à cet endroit : *che non*

Comme exemple de style dialogué, citons le n° 2 (*Dese coekens en aerdighe moekens*; anonyme), le n° 6 (*Die gild is by der doot*; anonyme) et le n° 8 (*Myn boel heet my cleker bille*; anonyme).

Si heureusement que s'adaptent au clavier certaines chansons du recueil de 1551, il ne faut cependant pas perdre de vue que la version instrumentale perd, dans maint passage, une partie des qualités de la version vocale. Ni l'orgue ni le clavier ne sont aptes à rendre certains accents rythmiques commandés par le texte. Tout au plus peut-on admettre que le clavicorde, qui se rapproche du piano moderne, au point de vue des possibilités expressives, était capable de rendre ce genre de nuances.

D'un autre côté, la déclamation syllabique rapide qui caractérise la plupart des chansons gaies, perd non seulement toute sa force au clavier, mais encore s'y traduit par une monotonie et une platitude dont on se lasse vite, surtout lorsque la ligne mélodique est constituée par la répétition plus ou moins vive d'une seule et même note.

Somme toute, on pourrait comparer la réduction pour clavier de ces pièces vocales, à celle des partitions d'orchestre de notre époque. Selon les cas, cette réduction se fait avec plus ou moins de facilité. Une symphonie de Schumann est très aisée à réduire, parce que le maître de Zwickau pensait « pianistiquement ». Une composition d'orchestre de Berlioz nécessite de bien plus grands efforts, et il a fallu tout le génie de « transcripteur » d'un Liszt, pour que la *Symphonie fantastique* produisît quelque effet au piano.

Il n'est guère, dans l'*ierste musyck boecken*, qu'une seule pièce dont la transcription littérale pour le clavier soit totalement défavorable : c'est le n° 4 (*Nooit meerder last*; anonyme), qui est écrit dans le style imitatif, pour trois

cangiasser a tempo, il y a là une allusion spirituelle au caractère archaïque de cette cadence. Ces jeux de mots musico-littéraires ou « madrigalises » sont très fréquents à cette époque (voir le madrigal de Rore dans le *Vierteljahrsch. für Musikw.*, 1892, IV, p. 490).

ténors et une basse. Le fait que les quatre voix se trouvent, à peu de chose près, au même niveau, a pour conséquence des croisements continuels, qui annihilent complètement les effets vocaux et produisent une intolérable confusion.

Dans un cas comme celui-là — notons qu'il se présente parfois dans certains passages isolés des autres chansons de l'*ierste musyckboexken* — il faut, afin d'arriver à une adaptation qui soit acceptable, procéder à des transformations qui équivalent presque à une « recomposition ». Et ici, nous touchons au domaine du *ricercar* issu du motet vocal. Le *ricercar* de clavier, en tant que forme indépendante, est né de l'habitude de transcrire des motets pour l'orgue. Lorsque les transcriptions littérales étaient peu favorables à l'instrument, on modifiait l'original au moyen d'arrangements qui n'enlevaient rien d'essentiel à sa substance. C'est ainsi, par exemple, que Cabezón a écrit un admirable *tiento* (*ricercar*) sur le *Cum sancto spiritu* de la messe de *beata Virgine* de Josquin des Prés (1).

Le début du n^o 4 de l'*ierste musyck boexken* :

Ténor

Ténor

Ténor

Basse

(1) Voir l'*Hispaniæ Schola musica sacra* de M. Pedrell, vol. VII, p. 9.

donne ce qui suit, à la transcription littérale :



L'exécution de ce fragment sur le clavier, est d'un effet absolument chaotique. Pour arriver à une version acceptable, il faut élargir le tissu contrapontique, en déplaçant certaines voix d'une et même de deux octaves :



Il reste encore un croisement dans la troisième mesure (portée inférieure), mais il n'a rien de choquant et ne pourrait être évité, sans danger de s'exposer à des obstacles qui tiennent à la nature et à la pratique mêmes de l'instrument (doigté, étendue, etc.). Cette sorte de croisement n'est d'ailleurs nullement contraire à ce qui se rencontre couramment dans la musique de clavier de l'époque.

Prenons encore un exemple du même genre. Voici le début du n^o 13 (*In drucke moet ick sterven*; anonyme) :

A musical score for four parts. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The parts are labeled 'Ténor' and 'Basse' on the left. The notation shows a clear contrapuntal structure with distinct voices.

simplement de mieux appropriier au clavier certains passages dont la transcription littérale offre un caractère trop exclusivement vocal, le travail à effectuer est moins complexe et entre dans le cadre habituel de la réduction en tablature.

Un exemple fera de suite comprendre la portée de ce que nous venons de dire. Le n° 16 de l'*ierste musyck boexken* (*Nieuwe almanack ende pronosticatie*, de Lupus Hellinc) est très homophonique et, si l'on met à part une certaine monotonie résultant de l'emploi fréquent des quintes vides et de l'usage de la déclamation syllabique sur une même note constamment répétée, cette pièce s'accommode fort bien du clavier. Un passage, cependant (mesure 21 à 24), donne lieu, dans la transcription littérale, à une série de croisements qui en rend la lecture assez difficile :

Superius

Altus

Ténor

Basse

Transcription littérale :

Réduction pour le clavier (1) :



La lecture de cette réduction est extrêmement aisée, car elle supprime toutes les particularités qui, dans la transcription littérale, traduisent la marche polyphonique des voix de l'original. Pourtant, pas une note n'a été changée ou même déplacée. Si la marche des voix, inexécutable au clavier, apparaît désormais voilée, d'une autre côté, la substance harmonique du passage transcrit a été scrupuleusement respectée. Seule, l'écriture s'est modifiée, en s'appropriant aux nécessités de l'instrument. Une conséquence accidentelle de cette mise en tablature se voit au début de la deuxième mesure, où des quintes parallèles (*fa, sol-do, ré*) se produisent, par suite de la suppression d'un croisement. C'est là, comme l'a observé M. Seiffert (2), un fait très fréquent dans les tablatures du XVI^e siècle, et résultant de la nature même des choses.

On voit clairement, par un exemple comme celui que nous venons de donner, l'influence qu'ont dû avoir et qu'ont eue effectivement les instruments accordiques sans clavier, comme le luth, et avec clavier, comme l'orgue, le clavecin et le clavicorde, dans la formation du concept harmonique, en tant qu'opposé à l'ancien concept polyphonique. A force de prendre l'habitude de réduire la polyphonie à des successions d'accords plus ou moins figurés, on a fini par l'entraîner

(1) Cette réduction présume, bien entendu, une mise en tablature hypothétique, au moyen de chiffres ou de lettres, suivant l'usage de l'époque. Si les croisements et autres finesses vocales ne peuvent être rendues aisément dans notre notation moderne sur deux portées, *a fortiori* en était-il ainsi pour les réductions en tablature du XVI^e siècle.

(2) *Gesch. der Klaviermusik*, p. 23.

dans un domaine nouveau, où son horizontalité primitive a peu à peu cédé le pas à la verticalité, et où l'indépendance originaire des voix a succombé devant le principe de l'interdépendance des accords successifs.

Nous n'avons pas envisagé la question des coloratures, à propos de la réduction en tablature des chansons de *l'ierste musyck boexken*. Il est certain, néanmoins, que dans la pratique, l'exécution au clavier impliquait, selon l'usage du temps, l'ajoute de coloratures plus ou moins nombreuses selon les cas. Ainsi, dans le dernier exemple que nous avons reproduit, il n'est pas douteux que la fausse cadence de la première mesure comportait un mélisme de ce genre :



En thèse générale, les morceaux destinés à être chantés ou joués dans un mouvement lent se prêtaient mieux à l'application de coloratures que les pièces en style vif. Il n'y gagnaient rien, la plupart du temps, au point de vue de la valeur esthétique; mais il semble cependant que l'usage renforcé de ces petites figures n'ait pas été sans utilité au point de vue de l'apprentissage du style proprement instrumental. A ce titre, elles ont leur place marquée dans l'histoire de la musique de clavier, quels que soient les abus et les déformations auxquels elles ont pu donner lieu.

Il nous faut maintenant examiner les 50 *Psalmen Davids* de Cornelius Buschop ou Boscoop, au point de vue de la musique de clavier, de la même manière que nous l'avons fait pour *l'ierste Musyck boexken* de Susato. Cette analyse nous permettra de juger, en connaissance de cause, de l'intérêt que pouvait avoir la musique religieuse de l'époque au regard du clavier.

La première édition des « Psaumes » de Buschop date, comme nous l'avons vu, de 1562. L'auteur remplit les fonctions d'organiste à l'*Oude Kerk* d'Amsterdam, pendant une partie de l'interim (1573 à 1580) qui sépare la mort du père de Jan Pietersz. Sweelinck de la nomination de ce dernier à ce poste (1). L'on n'a conservé de lui aucune pièce d'orgue originale, mais il est certain que parmi les « *verscheiden instrumenten* » (divers instruments) sur lesquels ses Psaumes pouvaient se jouer, d'après le titre du recueil, il faut ranger l'orgue en toute première ligne, du moins pour la plus grande partie de ces pièces.

Avant d'aborder l'examen de cette question, il convient, tout d'abord, que nous donnions quelques indications d'ordre plus général sur ce livre de « Psaumes ». Ce recueil appartient à la nombreuse série des psaumes en musique qui virent le jour pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, dans tous les pays touchés par la Réforme : Pays-Bas, France, Allemagne, Angleterre, etc. Ces « psautiers » ont ceci d'intéressant pour nous qu'ils prétendent instaurer une musique religieuse de caractère populaire. Or, une polyphonie trop compliquée comme l'était généralement celle de la première moitié du XVI^e siècle, était tout, sauf populaire. La simplicité nécessaire ne pouvait être atteinte que moyennant le sacrifice de la virtuosité contrapontique et le ralliement à un système de composition plus accessible à la masse. Le système choisi fut celui de l'homophonie, qui comportait une prédominance de la voix supérieure et de la basse. Par le fait même, l'on écartait, d'une part, les raffinements rythmiques de l'ancienne polyphonie, et, d'autre part, on était naturellement amené à se rapprocher de la conception tonale moderne, plus simple que celle des modes d'église, qui avait régné jusqu'alors.

(1) Voir Seiffert, *Gesch. der Klaviern.*, p. 75. — Voir, spécialement, sur les « Psaumes », la préface de la réédition de M. Seiffert et un petit article de la *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, Deel V, p. 261. — L'interim de Boscoop fut de très courte durée, puisque, appelé à remplacer le père de Sweelinck, enterré le 8 juin 1573, il mourut lui-même avant le 9 octobre de la même année, date à laquelle eurent lieu ses funérailles.

Les *Souterliedekens* de Clemens non papa, édités par Susato en 4 livres, en 1556 et 1557, sont, dans les Pays-Bas, la première manifestation de cette tendance populaire. L'auteur y a adapté le texte des psaumes à des chansons flamandes qu'il a stylisées et traitées à trois voix. Les modes majeur et mineur dominant. Le plan ABA rappelle celui d'un grand nombre de *volksliederen*. De fait, cette sorte de psaumes « *met partyen* » (à plusieurs voix) était très goûté par le peuple, à l'époque du grand mouvement religieux qui secoua les Pays-Bas sous Charles-Quint et Philippe II. L'historien contemporain, Marcus van Vaernewijck décrit l'enthousiasme avec lequel les Gantois chantaient ces « *psalmzanghen* » réformés dans les rues de leur ville (1).

En France, Goudimel, qui avait publié au cours des années 1551 et suivantes, ses célèbres psaumes, écrits dans un style contrapontique raffiné, en fait paraître, en 1564-65; une version simplifiée, où l'on perçoit fortement l'influence des *Souterliedekens* de Clemens non papa. C'est à la même époque (en 1565) que s'éditent les psaumes calvinistes de Marot et de Bèze, mis en musique par Loys Bourgeois et Guill. Franc.

Des tendances analogues s'observent en Allemagne, où Lossius, dès 1553, et Lobwasser, en 1573, pratiquent une homophonie relative dans la composition des psaumes réformés.

Notons que cette homophonie se réalise, alors même que la mélodie principale ou *cantus firmus* n'est pas confiée à la voix supérieure, ce qui est de beaucoup le cas le plus fréquent (2). Car, tandis que dans la polyphonie complexe du XV^e siècle et de la première moitié du XVI^e siècle, le *cantus firmus* constitue le plus souvent une sorte de tronc autour duquel viennent se greffer ou s'entrelacer les autres voix,

(1) Préface par Van Duyse, à la réédition de *Ierste musyck boecken*, p. 5.

(2) Ce n'est guère qu'à partir de 1586 (50 *geistliche Lieder und Psalmen* d'Osiander) que l'idée de placer le *cantus firmus* à la voix supérieure, est appliquée sans exception.

à la façon de rameaux, dans les psaumes populaires de la seconde moitié du XVI^e siècle, ces autres voix occupent vis-à-vis du *cantus firmus*, une position à ce point parallèle, qu'il ne peut plus être question de rameaux, mais bien d'autres troncs unis par un lien de solidarité au tronc primitif. En d'autres termes, le *cantus firmus* perd une grande partie de son individualité, noyé qu'il est parmi d'autres voix qui n'offrent aucun contraste mélodique avec lui. Il se réduit ainsi à n'être plus qu'un simple élément du bloc harmonique que forme l'ensemble des voix. Seule une opposition de couleur serait de nature à le faire ressortir sur les autres parties : pour obtenir ce résultat, il faudrait le faire chanter en confiant l'exécution des autres voix à des instruments (1). A défaut de cela, il est clair, qu'en vertu même du parallélisme des parties et de la solidarité harmonique qu'elles offrent entre elles, ce sera la voix supérieure qui aura la prépondérance : elle donnera à l'œuvre son empreinte mélodique, tandis que la voix la plus basse régira son caractère harmonique.

Les psaumes de Buschop ont, sans nul doute, été influencés par les *Souterliedekens*. Ils offrent tous les traits de cette homophonie harmonique que nous venons de décrire. Les imitations n'en sont point absentes, mais elles sont en général fort courtes et ne se présentent jamais sous un aspect canonique ou même simplement systématique. Elles constituent, par le fait même, un élément accessoire, dont l'intervention est purement épisodique et accidentelle; aussi la masse en contrepoint note contre note que forme chaque psaume, s'en trouve-t-elle à peine troublée dans son essence. Il en est d'autant plus ainsi que l'indépendance rythmique des différentes voix, qui caractérise la polyphonie de la

(1) Comme M. Arnold Schering le propose dans ses *Einstimmige Chor- und Sololieder des XVI. Jahrhunderts mit instrumental-Begleitung* (nos 2335 et 2336 de la Part. Bibl. de Breitkopf et Härtel, 1912). Notons cependant que ces pièces appartiennent à une période antérieure à celle que nous étudions et que le *cantus firmus* y contraste d'une façon beaucoup plus accentuée avec les autres voix, que dans la littérature de psaumes de la seconde moitié du XVI^e siècle.

période antérieure, a quasi disparu au profit de ce parallélisme rythmique sans lequel l'homophonie ne pourrait se concevoir. Si les imitations sont déjà subordonnées à ce principe de dépendance, il en est ainsi a fortiori des autres accidents mélodiques, tels que notes de passage et mélismes divers : ces accidents se limitent d'ailleurs à peu de chose, comme il convient dans des pièces de style populaire; mais ils n'en jouent pas moins un rôle, en ce qu'ils dissimulent, par leur présence, les simples successions d'accords auxquelles ces pièces peuvent, en définitive, se réduire.

Les psaumes de Buschop sont à quatre voix. Ils n'ont été publiés que par parties séparées. La partie qualifiée de *ténor* est-elle ou non un *cantus firmus*? C'est ce dont nous n'avons pu nous rendre compte personnellement par l'étude de la réédition moderne de M. Seiffert. Aussi bien, la chose importe peu au point de vue où nous nous plaçons. Elle nous intéresse d'autant moins, que si jamais *cantus firmus* fut peu individualisé, c'est bien celui-là. Les voix autres que le *ténor*, offrent, en effet, au regard de ce dernier, une équivalence absolue, à raison même du parallélisme homophonique auquel elles sont soumises; de ce fait, nul contraste ne peut exister ni n'existe effectivement entre cette voix et les trois autres.

L'une des conséquences les plus importantes de l'adoption du système homophonique dans la littérature de psaumes de la seconde moitié du XVI^e siècle, consiste dans les manifestations du sens harmonique auxquelles il donne lieu. Le majeur et le mineur modernes font là une apparition de plus en plus nette. Les psaumes de Buschop sont, à cet égard, fort intéressants à étudier. Certes, ils sont loin d'offrir une indépendance absolue vis-à-vis des modes d'église. Théoriquement, ces derniers sont encore tout puissants, et l'auteur, en adoptant telles ou telles tonalités, les rattachait, sans nul doute, aux modes anciens. Pratiquement aussi, il y a, dans la façon dont Buschop traite ces tonalités, plus d'un élément qui rappelle les vieux tons ecclésiastiques. Toutefois, on remarque une tendance de plus en plus accentuée à adopter les quatre modes supplé-

mentaires (9° à 12°) dont Glareanus (*Dodekachordon*, 1547) avait proclamé l'existence, et qui correspondent, en fait, au majeur et au mineur. Sur les cinquante psaumes de Buschop, nous en avons relevé quinze qui sont écrits en majeur et trente-cinq qui le sont en mineur. Parmi ceux de la première catégorie, trois sont en *ut* majeur, et huit en *fa* majeur; les cadences finales se font, non point sur l'accord de dominante, mais bien sur celui de sous-dominante (cadence plagale). Dans deux cas (n^{os} 40 et 41); l'on a affaire au ton de *si* bémol majeur, avec cette particularité que l'accord final est un accord suspensif de *fa* majeur, dominante. Même particularité dans deux autres cas (n^{os} 49 et 50), où le ton étant *ut* majeur, le psaume se termine sur un accord suspensif de *sol* majeur. Ces conclusions suspensives se retrouvent plus abondamment encore dans les pièces écrites en mineur. Les cas le plus fréquent — il se reproduit vingt deux fois — est celui d'un accord final suspensif de *sol* majeur, qui doit être considéré, d'après le contexte, comme dominante du ton d'*ut* mineur. Dans cinq psaumes, l'on est en *ré* mineur, mais la cadence finale laisse en suspens sur un accord de *la* majeur, dominante. Un accord final de *mi* majeur, faisant fonction de dominante de *la* mineur, se rencontre dans deux cas (n^{os} 23 et 30). Dans un seul cas (n^o 2), on observe une conclusion suspensive sur *ré* majeur, dominante de *sol* mineur. Enfin, l'espèce la plus rare — elle se présente à deux reprises seulement — est celle où un accord de tonique majeur sert de conclusion au mineur basé sur la même tonique (n^o 3 : accord de *ré* majeur terminant une pièce en *ré* mineur; n^o 42 : accord de *sol* majeur concluant une pièce en *sol* mineur). Dans ces derniers cas, la cadence se fait, par exception, sur la dominante.

L'on voit, par ce qui précède, que si le majeur et le mineur se reconnaissent parfaitement dans les psaumes de Buschop, leurs modalités les plus ordinaires diffèrent quelque peu de ce qu'elles seront, plus tard, dans la pratique journalière de l'harmonie classique. Les cadences sur l'accord de sous-dominante et les conclusions suspensives sur l'accord de dominante, l'emportent de beaucoup sur la cadence réalisée

au moyen de l'accord de dominante. Il y a là une manifestation évidente de la subordination relative des modes majeur et mineur, aux vieux tons d'église, modifiés par la pratique de la *musica ficta*.

On pourrait, en étudiant en détail les psaumes de Buschop au point de vue harmonique, y découvrir un mélange curieux de traits archaïques (1) et d'éléments progressistes (2). Mais, comme ce n'est point là notre tâche principale, nous nous abstenons de nous y arrêter. Il nous aura suffi d'indiquer, d'une façon générale, le caractère homophonique-harmonique de ces pièces, caractère particulièrement important au point de vue de la musique de clavier.

Les psaumes de Buschop ne sont point une œuvre de premier ordre. Correctement écrits, solidement charpentés, et d'une carrure massive et majestueuse, ils pêchent, dans l'ensemble, par une certaine raideur calviniste, qui n'est pas sans lasser à la longue. Parfois très mélodieux, et d'un coloris harmonique agréable, ils manquent de feu intérieur, et n'offrent, somme toute, qu'une transposition musicale assez peu vivante de l'esprit biblique. L'élan des psaumes joyeux y est comprimé par la probité un peu bourgeoise d'un tempérament calme et rassis. La douleur du psalmiste s'y fait grise et sans force, en son allure de dignité froide et compassée. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que les états d'âme moyens, comme la prière et la méditation, y trouvent une expression plus adéquate que l'allégresse ou le désespoir, sentiments extrêmes, qui veulent une extériorisation moins sage et plus passionnée (3).

(1) Par ex. n° 3 : le *si* bémol du *ré* mineur en est souvent absent, ce qui rapproche le mode de l'ancien dorien d'église.

(2) Par ex. n° 5 : la cadence finale (*ut* majeur) se fait sur un accord de sous-dominante renversé à la quarte et sixte, lequel est immédiatement précédé d'un accord de 7^e de dominante de passage. Ces sortes d'accords, d'un caractère très modernisant, sont rares pour l'époque.

(3) Près de cent ans plus tard, Jacques de Gouy détermine fort bien, dans la préface de ses psaumes de 1650 (*Airs à quatre parties*, édités à

Au point de vue du rythme, les psaumes de Buschop sont d'une grande monotonie. Le binaire y règne en maître. Seul, parmi les 50 psaumes, le n° 47, offre un passage en mesure ternaire (p. 172) qui forme contraste avec le restant du morceau. Il faut encore citer le n° 17, dont le rythme ternaire composé tranche vivement sur le C barré de tous les autres numéros (1).

Quoiqu'il en soit, le recueil de Buschop n'en est pas moins, avec tous ses défauts, une manifestation fort intéressante et nullement inférieure, de la tendance à créer une musique religieuse populaire. Nous allons voir maintenant de quelle manière et dans quelle mesure il intéresse le clavier.

D'une façon générale, l'homophonie des psaumes de Buschop constitue un élément essentiellement favorable à l'exécution au clavier. Cette homophonie n'exclut toutefois pas les croisements de voix. Il est des cas où ces croisements

Paris, par Robert Ballard), les diverses caractéristiques expressives qui doivent dominer dans la musique des psaumes :

« afin » dit-il, « que chacun trouve selon sa disposition des Pseaumes qui auront des chants proportionnez à son humeur; je me suis estudié particulièrement à exprimer les sentiments du Prophete, qui sont tantost tristes, tantost serieux, et tantost gays, selon les sentimens qui predominent dans ce grand homme ».

Suivent quelques précieuses indications relatives à l'expression qui doit intervenir dans l'exécution :

« Le Maistre, avant que de faire chanter les Pseaumes, doit au moins lire une fois les paroles du premier couplet, et remarquer les passions, et les mouvemens qui s'y rencontrent, afin d'alentir la mesure quand ce seront des passions tristes, et la haster lors qu'elles sont gayer, ou lors qu'elles sont precipitées.... »

« Quand il n'y a point de passion, la mesure doit estre un peu grave, puisque le sujet est tel de sa nature.... »

«Pour bien exprimer les passions, on doit tantost adoucir la voix, et tantost la fortifier; l'adoucir aux passions tristes, et la fortifier aux paroles où il y a quelque vehemence.... » (Voir Prod'homme, *Ecrits de Musiciens*, p. 171 et ss ; Ed. Mercure de France, Paris, 1912).

(1) L'un des motifs de ce psaume (v. dernier système, p. 59), ressemble singulièrement au deuxième motif de la célèbre chanson du siège de Berg-op-Zoom (voir Van Duyse, *Het oude Nederlandsche Lied*, p. 1787 et ss.).

sont si nombreux, que l'orgue, le clavecin ou le clav corde deviennent, par le fait même, des interprètes fort imparfaits. Ce sont ceux où les deux ou les-trois voix supérieures sont des soprani ou des mezzisoprani, dont la tessiture respective est à peu de chose près la même (1). Il est évident que l'impossibilité d'individualiser les parties au clavier est, ici, un obstacle important, et qu'une exécution au moyen d'instruments à archet ou à vent, sera mieux à sa place. On peut aussi concevoir une combinaison de voix et d'instruments, avec ou sans redoublement des unes par les autres.

Il est cependant à remarquer que, grâce au principe homophonique qui régit les psaumes de Buschop, ces croisements sont, au clavier, d'un effet beaucoup moins défavorable que ceux de l'ancienne polyphonie imitative. Comme nous l'avons vu, l'adaptation de cette dernière au clavier, nécessaire, dans ce cas, une véritable recomposition pour ne pas donner l'image de la pire confusion. Il n'en est point de même dans l'espèce qui nous occupe : car, bien que possédant une individualité propre, les voix qui se croisent ont, dans les psaumes de Buschop, une fonction harmonique dont l'importance s'égale à leur rôle mélodique. La fusion qui s'opère entre elles au clavier aboutit à marquer d'une façon bien nette la succession des accords, et la silhouette mélodique née de cette fusion acquiert, par là-même, une individualité composite, entièrement différente, par son caractère positif, de l'individualité négative et destructrice, qui dérive de la fusion des voix croisées de la polyphonie proprement dite. La situation est, à peu de chose près, la même que lorsqu'il s'agit de réduire pour le clavier, des œuvres en style concertant du XVII^e ou du XVIII^e siècle : par exemple, une sonate pour deux violons, avec basse continue, dans laquelle la partie respective de ces instruments est sujette à de continus croisements. La réduction perdra évidemment le bénéfice du phrasé individuel des archets; elle ne sera plus qu'un écho, mais elle ne sera pourtant point une défiguration.

Nous avons envisagé là, le cas plus défavorable. Il se

(1) Cf. n^{os} 8, 9, 18, 19, 22, 29, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 47 et 48.

présente dans un peu plus du quart des pièces du recueil de Buschop. Toutes les autres se prêtent sans la moindre peine à l'exécution au clavier. Les croisements y sont, en effet, ou bien nuls, ou bien insignifiants. Tantôt ils affectent à la fois la basse et le superius (29 cas), tantôt la basse seulement (5 cas) (1), tantôt le superius seulement (2 cas) (2). Les petits croisements auxquels le superius donne lieu, altèrent à peine la silhouette mélodique de l'ensemble. Quant à ceux que subit la basse, ils offrent cette particularité de ne porter aucune atteinte essentielle à la marche harmonique générale, la voix qui descend en dessous de la basse faisant momentanément fonction de soutien harmonique en lieu et place de cette dernière. Voici un exemple emprunté au n^o 1 :

Supérius

Contraténor

Ténor

Bassus

Mise en partition sur deux portées :

(1) N^{os} 4, 7, 12, 25 et 44.

(2) N^{os} 3 et 10. — Notons, en outre, que parmi les cas où les 2 ou 3 voix supérieures se croisent à raison de ce qu'elles sont à peu près au même

Réduction en tablature, avec suppression des croisements :



Là où la basse s'interrompt, pendant l'espace d'une blanche, au milieu de la première mesure, le ténor, qui descend en dessous d'elle jusqu'au milieu de la mesure suivante, prend pour son compte le rôle de soutien harmonique; en sorte que l'on observe, dans ces deux mesures, la succession harmonique suivante, appartenant au ton de *ré* mineur :

accord de dominante, retardé par la tonique *ré*;

accord de tonique relié par des notes de passage à l'accord suivant, qui est son 2^e renversement (accord de quarte et sixte);

accord de dominante (sans *ut* dièse = dorien d'église);

accord de tonique, etc.

Le *ré* de la basse qui intervient sur le dernier temps de première mesure produit un effet vocal inrendable au clavier. On peut le supprimer sans grand inconvénient; cependant, si l'on désire bénéficier de la dissonance qu'il forme avec les notes de passage du *superius* et du ténor, on peut en faire une ronde et le faire résonner, en conséquence, dès le milieu de la mesure, en même temps que le *ré* du ténor (1).

niveau, il en est plusieurs où la basse n'offre aucun croisement avec lesdites voix (n^{os} 33, 47 et 48). Le mot basse est pris ici, non point dans le sens matériel de « voix de basse », mais dans celui de voix la plus basse ou, si l'on veut, de « basse ou base harmonique ». Lorsque les voix supérieures sont des soprani ou des mezzisoprani qui se croisent entre eux, cette basse occupe généralement le « niveau vocal » d'un ténor ou d'un alto.

(1) Le n^o 21 des psaumes de Buschop est celui où la basse offre le plus grand nombre de croisements. Il serait donc particulièrement intéressant de le réduire en tablature, afin d'observer si la fusion de la basse avec le ténor crée un bon soutien harmonique.

Les cas où les deux voix extrêmes ne subissent aucune espèce de croisement, se réduisent à deux. (n° 5 et 46). Superius et basse y forment une sorte de cadre mélodique et harmonique à l'intérieur duquel règne l'homophonie la plus parfaite. L'ensemble apparaîtrait en tout et pour tout semblable à un choral harmonisé à quatre voix, si certaines voix ne s'interrompaient de temps en temps et à tour de rôle, pour laisser chanter les autres voix. La basse, elle aussi, est sujette à ces interruptions, en sorte qu'elle ne constitue point encore la *basse continue* par quoi se caractérisera, quarante ans plus tard, le style nouveau de la monodie accompagnée. Mais si cette continuité n'est point encore réalisée par la basse seule, elle l'est, comme dans les cas de croisement, par la combinaison de la basse et des autres voix. Prenons, par exemple, ce passage du n° 5 :

The image shows a musical score for four voices: Superius, Contraténor, Ténor, and Bassus. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The Superius part is in a soprano clef, the Contraténor in an alto clef, the Ténor in a tenor clef, and the Bassus in a bass clef. The score consists of four staves, each with a bracket on the left side. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and a fermata over a note in the Superius part.

Réduction en tablature :

The image shows a musical score for two staves, representing a reduction of the four voices. The top staff is in a soprano clef and the bottom staff is in a bass clef. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves, each with a bracket on the left side. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and a fermata over a note in the top staff.

Ce passage est en *ut* majeur. La basse, soutien harmonique de l'accord de *sol* (dominante d'*ut*), se tait au milieu de la

première mesure. Le ténor la remplace aussitôt comme base harmonique et donne lieu à la succession des accords suivants : sous-dominante sans la quinte, dominante, tonique. La basse reprend ici son rôle, jusque et y compris le deuxième temps de la quatrième mesure, où elle forme avec les trois autres voix un unisson de tonique. Elle s'interrompt de nouveau et, pendant le restant de la mesure, c'est le contra-ténor qui prend sa place, en tant que soutien harmonique : accord de tonique sans quinte, unisson de sous-dominante, tels sont les éléments que nous rencontrons à cet endroit. Au début de la mesure suivante, le ténor reprend le rôle dévolu à la basse (accord de tonique sans quinte) et, sur le deuxième temps, la basse proprement dite intervient à nouveau (accord de tonique).

Si l'on analyse ce passage au point de vue harmonique, on fera cette constatation digne de remarque, qu'il est uniquement basé sur les accords de tonique, de dominante et de sous-dominante du ton d'*ut* majeur (1). Il y a là un témoignage extrêmement caractéristique du développement inconscient du sens harmonique. Ce passage, que nous avons pris au hasard, n'est d'ailleurs nullement isolé. On peut en trouver encore bien d'autres où le sentiment de l'harmonie se manifeste par des marches tout aussi nettes (2). Observons cependant, que, dans bien des cas, la « réalisation » de la base, si l'on peut dire, ne s'effectue pas sans donner lieu à quelques archaïsmes dérivant soit de la vision, toujours présente à l'esprit, des vieux modes d'église, soit des libertés que permettait le vieux style vocal : cadences plagales, quintes vides, fréquence des accords sans quintes, etc., tout cela se rencontre à profusion et forme obstacle à la correction classique et à la plénitude de l'harmonie.

On observe parfois aussi, dans le recueil du maître hollandais, des passages écrits dans ce style dialogué dont nous

(1) Seuls les accords de sous-dominante et de dominante y sont sujets à leur premier renversement.

(2) Les n^{os} 5, 6 et 7, tous trois en *ut* majeur, sont particulièrement intéressants à ce point de vue.

avons trouvé maint exemple dans l'*Ierste Musyck boexken*(1). Ils ont un caractère homophonique-harmonique très marqué et sont par conséquent tout à fait favorables au clavier.

Il semble indiscutable que des pièces aussi faciles à réduire en tablature que le sont la plupart de ces psaumes, aient, effectivement, servi de base, de leur temps, à des exécutions au clavier. Buschop était lui-même organiste. En jouant ses psaumes sur l'orgue, il ne faisait qu'obéir à un usage courant à son époque, usage qui se prolongea jusque bien avant dans le XVII^e siècle (2).

Il va de soi que la mise en tablature comportait, par le fait même de l'égalisation des voix, la suppression des raffinements de détail que l'exécution purement vocale pouvait présenter. Aussi bien, le style homophonique des psaumes réduisait ces éléments spécifiques à fort peu de chose, en telle manière que leur élimination constituait un travail fort aisé à accomplir.

Restent les ornements, sans lesquels on ne peut concevoir l'interprétation au clavier d'une œuvre vocale du XVI^e siècle. Les pièces homophoniques et en moyenne assez lentes d'allure du recueil de Buschop, s'y prêtent assurément mieux que les chansons de l'*Ierste Musyck boexken*, bien qu'en général, elles se suffisent à elles-mêmes et produisent, sans aucune colorature, un effet entièrement satisfaisant.

Comme il s'agit d'œuvres à destination religieuse, c'est l'orgue qui, parmi les instruments à clavier, est le mieux qualifié pour traduire les psaumes de Buschop. Cependant, le clavicorde et le clavecin leur conviennent aussi, surtout là où domine le sentiment de la louange et de l'allégresse (3).

(1) Voir, entre autres, les nos 5 et 7.

(2) Voir *Buxtehude*, par A. Pirro (Paris, Fischbacher, 1913), p. 9 (*in fine*) et note 4. Il s'agit de l'habitude qui s'était conservée en Danemark, de jouer des « motets » sur l'orgue. Au XVII^e siècle, la pratique s'était fortement modifiée, à raison de l'intervention du *continuo*; mais le principe reste le même, puisqu'il s'agit toujours de l'interprétation, à l'orgue, d'une œuvre primitivement vocale.

(3) Exemples : n^o 5 (il est question dans le texte, du son des harpes et des cordes), n^o 7, etc.

L'analyse exemplative que nous avons faite de l'*1erste Musyck boexken* et des 50 *Psalmes* de Buschop, au point de vue de la musique de clavier, nous dispense d'examiner les innombrables recueils religieux et profanes à alternative vocale ou instrumentale qui virent le jour dans les Pays-Bas, pendant la seconde moitié du XVI^e siècle. L'étude que nous pourrions faire de ces documents ne nous apporterait sans doute aucun élément nouveau, du moins en ce qui concerne les traits généraux de la pratique du clavier à l'époque envisagée. Nous pouvons donc passer directement à l'œuvre de Sweelinck, qui va nous ouvrir des perspectives nouvelles et nous montrer la musique de clavier des Pays-Bas arrivée soudain à un éclat que rien de ce que nous avons étudié jusqu'à présent ne pouvait faire prévoir. Il est avéré que le maître d'Amsterdam a synthétisé, dans son œuvre de clavier, les tendances de l'Europe occidentale tout entière, particulièrement de l'Italie et de l'Angleterre (1). Il est cependant difficile de croire qu'il doit tout à l'étranger et rien à son pays. L'avenir démontrera peut-être l'existence, dans les Pays-Bas, de certaines traditions nationales, auxquelles Sweelinck s'est rattaché et qui ont largement influé sur la formation et le développement de son génie. En attendant, l'on se trouve, à ce point de vue, en présence d'une lacune, qui n'est pas suffisamment compensée par les arrangements hypothétiques d'œuvres vocales, auxquels nous avons consacré les pages qui précèdent. Seule, la réputation acquise à l'étranger par un nombre relativement grand d'organistes néerlandais de la seconde moitié du XVI^e siècle, et, d'autre part, la simple possibilité d'une apparition comme celle de Sweelinck, nous sont un sûr garant qu'il y a eu, dans les Pays-Bas, avant les premières années du XVII^e siècle, plus et mieux que cette pratique de manouvrier, où la personnalité inventive n'a rien à voir et qui se réduit, somme toute, à des exigences d'ingéniosité, de goût, et de virtuosité.

(1) Cf. Seiffert, *Gesch. der Klaviern.*, p. 81 et 82.

B. Sweelinck.

Nous abordons ici le chapitre le plus important de ces études sur les débuts de la musique de clavier dans les Pays-Bas. Non point par son caractère de nouveauté, car, comme nous allons le voir à l'instant, Sweelinck a déjà été admirablement étudié par M. Seiffert, et une grande partie de ce que nous aurons à dire à son sujet s'appuiera sur les divers travaux que le savant professeur de Berlin a consacrés au maître d'Amsterdam. Mais, pour la première fois, Sweelinck nous permet de prendre contact avec une musique de clavier qui n'est pas purement conjecturale, comme celle dont nous sommes occupés jusqu'à présent. Et, fait plus remarquable encore, ce qu'il nous a laissé, dans cet ordre d'idées, constitue un ensemble imposant, non seulement par le nombre, mais aussi par l'intérêt historique et la valeur esthétique.

Les études qui ont été consacrées au maître hollandais avant que M. Seiffert entreprît de mettre son importance en lumière, sont peu nombreuses et d'un intérêt assez secondaire (1). Celles de M. Seiffert sont :

(1) En voici l'énumération, par ordre de date, et sans garantie qu'elle soit complète :

1° *Ueber die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhundert, nach Joh. Peter Sweelinck*, par Rob. Eitner; *Monatsh. für Musikg.*, III (1871), p. 133. — Il s'agit d'extraits d'un traité de composition écrit par Sweelinck et au sujet duquel des travaux ultérieurs fournissent, comme nous le verrons plus loin, certaines précisions. L'article d'Eitner reproduit une série d'exemples à 4 voix que Sweelinck donne pour caractériser l'*ethos* des différents modes : le *superius* y est toujours très mélodique, et plusieurs débuts rappellent des thèmes mis en œuvre par les virginalistes anglais dans leurs variations; l'un des exemples du 6^e mode commence comme la mélodie *John come kisse me now* (*Fitzwilliam Virginal Book*, variations de Byrd); le début de l'un des exemples du 7^e mode ressemble à celui de *Fortune* (*Fitzwilliam V. B.*, variations de Byrd), thème que Sweelinck a d'ailleurs traité lui-même en forme de variations.

2° *Hassler und Sweelinck*, par Rob. Eitner; *Monatsh. für Musikg.*, IV

1) *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*; Vierteljahrschrift für Musikwiss., 1891, p. 145 et ss. (1).

2) Introduction au volume I (*Werken voor orgel of clavier*) des œuvres complètes de Sweelinck, éditées par la *Vereeniging voor Noord-Ned. Muziek*.; Ed. Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1894 (2).

3) *Geschichte der Klaviermusik*, I. Band; Ed. Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1899; p. 75 et ss.

(1872), p. 41 et ss. — Eitner montre, dans cette courte étude, comment le maître allemand et le maître hollandais, ayant reçu une éducation musicale analogue à Venise, ont, dans leurs œuvres respectives, de curieuses rencontres thématiques.

3° *Levensschets van Jan Pietersz. Sweelinck*, par F. H. L. Tiedeman-Deel VI der Uitgaven van de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziek; geschiedenis.

4° *Geschichte des Orgelspiels*, par Ritter; Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig 1884. — L'auteur donne (p. 55) quelques renseignements fort incomplets sur la vie et l'œuvre de Sweelinck.

5° *Jan Pietersz. Sweelinck en andere organisten der XVI^e eeuw*, par Ch. M. Dozy; 1885.

(1) On trouvera, dans cette importante dissertation, les précisions annoncées dans la note précédente, concernant les *Compositions-Regeln* de Sweelinck. Voir aussi, sur le même objet, l'étude de M. H. Gehrman : *Johann Gottfried Walther als Theoretiker*; *Viertelj. für Musikw.* 1891, p. 483 et ss., et, dans la même publication, 1891, p. 679 et ss., la notice complémentaire de M. Seiffert; enfin, une étude plus récente de ce dernier dans le Rec. trim. de la S. I. M., II, p. 80. — En résumé, ces « Règles de composition », dont Hambourg possède deux copies et Berlin une, empruntent leur matière à Zarlino, mais avec une ordonnance nouvelle, quelques amplifications personnelles et des exemples pratiques, dont une partie est de Sweelinck lui-même et de John Bull.

(2) Les *Œuvres complètes* de Sweelinck, rééditées sous la direction de M. Seiffert, comportent 10 volumes, dont voici le contenu : Deel I : *Werken voor orgel of klavier*. — Deel II : *Het eerste Boek der Psalmen*. — Deel III : *Het tweede Boek der Psalmen*. — Deel IV : *Het derde Boek der Psalmen*. — Deel V : *Het vierde Boek der Psalmen*. — Deel VI : *De « Cantiones sacrae »*. — Deel VII : *De « Chansons »*. — Deel VIII : *De « Rimes françoises et italiennes »*. — Deel IX : *Verschillende Gelegenheids-Compositien*. — Deel X : *De « Compositions-Regeln »*. A l'occasion de la parution du premier volume, M. Seiffert a écrit un intéressant article (*Zu Band I der Werke Jan Pietersz. Sweelinck's*), dans le *Deel V* du *Tijdschrift de la Vereeniging voor N. N. M. G.*, p. 7.

Ces travaux approfondis, dans lesquels la vie et l'œuvre de Sweelinck sont étudiées sous toutes leurs faces, nous dispenseront d'aborder ici diverses questions, qui y sont traitées d'une façon définitive ou qui ne nous intéressent que trop indirectement pour que nous fassions autre chose que les effleurer. C'est ainsi que nous ne nous occuperons pas, par exemple, de l'activité de Sweelinck comme théoricien et comme professeur, ni de l'école d'organistes allemands qu'il forma par son enseignement (1). Nous ne nous attarderons pas non plus sur la question des sources de l'œuvre de clavier du maître hollandais, cette question ayant été examinée avec un soin minutieux et une rare sagacité par M. Seiffert, dans sa préface au 1^{er} volume des « Œuvres complètes » (2). Nous laisserons également de côté les problèmes qui se rattachent à la notation des pièces de clavier de Sweelinck, si ce n'est pour faire remarquer, avec M. Seiffert, la parenté de cette notation avec celle des virginalistes anglais (3), et tirer de cette observation les conséquences qu'elle implique au point de vue de l'influence que ces derniers ont pu avoir sur le maître. Nous passerons sous silence ce qui regarde les rapports spéciaux de l'œuvre de clavier de Sweelinck avec l'orgue, en tant qu'instrument différent du clavicorde et du clavecin par son mécanisme extérieur (dualité des claviers, pédalier) (4).

Notre travail se bornera, en résumé, à prendre l'œuvre de clavier de Sweelinck, telle qu'elle nous est offerte, dans sa totalité, par le premier volume des *Œuvres complètes*, et à l'analyser, en nous efforçant de montrer quelle a été sa

(1) Voir Seiffert, *Viertelj.* 1891, p. 186 et ss. Ces organistes sont : Samuel Scheidt (Halle), Melchior Schildt (Hanovre), Heinrich Scheidemann (Hambourg), Jakob Prätorius (Hambourg) et Paul Siefert (Dantzic).

(2) Voir, en outre, l'indication de trois sources complémentaires, dans un article de M. Seiffert, paru en 1895, dans le *Deel V* du *Tijdschrift der Vereen. v. N. N. M. G.* (*Sweelinckiana*, p. 40).

(3) Voir *Viertelj.* 1891, p. 146 et ss., et préface du vol. I des *Œuvres complètes*, p. VI et ss.

(4) Voir *Viertelj.* 1891, p. 176 et s., et préface du vol. I des *Œuvres Complètes*, p. XVI.

place dans l'évolution de la musique de clavier. Cette analyse, qui s'attachera surtout à l'examen des formes musicales et du matériel figuratif, s'appuiera en partie sur les observations de M. Seiffert. Nous aurons aussi plus d'une fois l'occasion de marquer les rapports qui existent entre l'œuvre de clavier de Sweelinck et celle des virginalistes anglais, ce qui nous amènera à renvoyer fréquemment le lecteur à notre ouvrage sur *Les Origines de la Musique de clavier en Angleterre*.

L'existence du premier volume des *Œuvres complètes*, où ont été réunies toutes les pièces de clavier de Sweelinck qui ont pu être retrouvées, nous dispensera de citer les autres rééditions modernes — d'ailleurs peu nombreuses — qui ont été faites de quelques unes de ces pièces.

Ce volume contient en tout 36 numéros, dont trois sont de simples fragments (1) et un, une *Fantazia* de l'Anglais John Bull sur une fugue perdue de Sweelinck (2). On connaît, en outre, le titre de 11 morceaux dont on n'a pas retrouvé la trace jusqu'à présent : 1 toccate, 9 chorals figurés et 1 série de variations profanes (3). M. Seiffert signale encore l'existence de deux pièces qui n'ont pu prendre place dans l'édition moderne, parce que ceux qui les ont en leur possession refusent de les mettre à sa disposition (4).

Les 35 pièces de Sweelinck publiées par la *Vereeniging voor Noord-Ned. Muziek* comportent 8 *Fantasiën* (n° 1 à 8), 5 *Fantasiën op de manier van een echo* (n° 9 à 13), 11 toccates (n° 14 à 24), 2 chorals figurés (n° 25 à 26), 6 séries complètes de variations profanes (n° 27 à 32);

(1) N° 33, *Capriccio*; n° 35, *Von der Fortuna....*; n° 36, *Paduana Hispania*. — N. B. Nous désignerons désormais la place qu'occupent les pièces de clavier de Sweelinck, dans le vol. I des *Œuvres Complètes*, par le numéro qui leur a été assigné.

(2) N° 34. — Nous avons fait une analyse de ce morceau dans notre ouvrage : *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 114.

(3) Préface du vol. I des *Œuvres Complètes*, p. XXVIII.

(4) Préface du vol. I des *Œuvres Complètes*, p. VI. — Depuis la parution de ce volume (1894), la situation ne s'est pas modifiée (communiqué par M. Seiffert, à qui nous adressons, à cette occasion, nos plus vifs remerciements).

2 séries incomplètes de variations profanes (n° 35 à 36) ;
1 fragment intitulé *Capriccio* (n° 33).

M. Seiffert a clairement montré quelle pouvait être la part respective de l'orgue et des autres instruments à clavier dans l'exécution de ces pièces (1). D'après lui, les chorals figurés reviennent exclusivement à l'orgue, par le fait même de leur destination extérieure; la *fantasië* et la toccate conviennent à titre égal à l'orgue et aux instruments à cordes pourvus de clavier; quant aux variations de danse ou de lied, c'est à ces derniers qu'elles s'adaptent le mieux. On voit par là, qu'à l'époque de Sweelinck, les frontières entre le répertoire de l'orgue et celui du clavicorde et du clavecin, n'étaient pas encore déterminées d'une façon absolument nette, malgré tout ce que les virginalistes anglais — dont Sweelinck a fortement subi l'empreinte — avaient fait pour individualiser le répertoire propre à leur instrument.

Nous allons analyser maintenant les compositions de clavier de Sweelinck au point de vue de la forme musicale. Nous examinerons, en même temps, quelles sont les figures spécifiquement instrumentales que le maître a appliquées à chacune de ces formes, prises isolément.

1° Chorals figurés.

Les deux exemplaires de chorals figurés de Sweelinck qui nous ont été conservés (n° 25, *Da pacem, domine, in diebus nostris* et n° 26, *Psalm 140*) appartiennent à l'espèce que nous avons appelée *choral-variation*, dans notre étude sur les *Origines de la musique de clavier en Angleterre* (2). Dans cette sorte de composition, « le musicien choisit, disions-nous, un thème religieux, et le traite en reprises successives, dans lesquelles il est chaque fois pourvu d'une figuration nouvelle ». Les trois exemplaires que nous avons rencontrés et analysés sont de John Bull, qui vécut dans les Pays-Bas

(1) *Gesch. der Klaviern.*, p. 76.

(2) Voir p. 107 et ss. de cet ouvrage.

à partir de 1613 et dont les rapports directs ou indirects avec Sweelinck ne font guère de doute (1). Sweelinck s'est-il inspiré de Bull, ou l'inverse est-il vrai? C'est ce que l'on ne saurait affirmer d'une façon tout à fait précise, étant donné que le maître anglais semble être le seul, parmi ses compatriotes, à avoir pratiqué le choral-variation au début du XVII^e siècle. Cependant, comme cette espèce de choral ne fait qu'adapter à une mélodie religieuse certains procédés de la variation profane, laquelle était en usage en Angleterre depuis nombre d'années, il est probable que le rôle d'initiateur revient à Bull plutôt qu'à Sweelinck.

Les deux chorals-variation du maître d'Amsterdam n'ont point le caractère harmonieux et charmant du choral-variation de Bull sur la mélodie flamande *Laet ons met herten reyne*, mais bien plutôt l'allure sèche et scolastique de son *Salvator mundi* et de son *Miserere* (2). Mais — et ici l'on voit apparaître pour la première fois la faculté de synthèse qui domine toute l'œuvre de Sweelinck — ces deux pièces réunissent en elles les éléments formels que l'on observe dans le *Salvator mundi* et le *Miserere* pris séparément. Dans le *Salvator mundi*, Bull traite le thème au superius en trois variations, dont la première est à deux voix, la seconde à trois voix, et la troisième à quatre voix. Dans le *Miserere*, il y a trois variations, écrites toutes les trois à trois voix, mais la mélodie, traitée au superius dans les deux premières, passe au ténor dans la troisième.

Le *Da pacem* (3) et le *Psalm 140* (4) de Sweelinck offrent chacun la double caractéristique de l'augmentation pro-

(1) Voir Seiffert, *Viertelj. für Musikw.*, 1891, p. 153.

(2) Voir *op. cit.*, p. 108.

(3) Le thème est une mélodie grégorienne appartenant à la catégorie des antiphonies (Seiffert, préface du vol. I des *Œuvres Complètes*, p. XXV).

(4) Le thème est emprunté au psautier français (Seiffert, préface du vol. I des *Œuvres Complètes*, p. XXV; M. Seiffert donne encore d'autres renseignements intéressants concernant les avatars de cette mélodie). — Le *Psalm 140* est l'une des quatre compositions de Sweelinck qui se trouvent dans le *Fitzwilliam Virginal Book*.

gressive du nombre de voix et du déplacement du *cantus firmus* de variation à variation.

Plan du *Da pacem* :

1^e variation. — 2 voix; thème au superius.

2^e variation. — 3 voix; thème au ténor.

3^e variation. — 4 voix; thème à l'alto (transposé à la quinte).

4^e variation. — 4 voix; thème à la basse.

Plan du *Psalm* 140 :

1^e variation. — 2 voix; thème au superius.

2^e variation. — 2 voix; thème au superius.

3^e variation. — 3 voix; thème au superius.

4^e variation. — 3 voix; thème à l'alto.

5^e variation. — 3 voix; thème à l'alto.

Comme on le voit, il s'agit de ce genre de variation de caractère plutôt archaïque, dont on rencontre maint exemple chez les virginalistes anglais et où le thème ou *cantus firmus* passe, de variation à variation, à une autre voix (1). La transposition de la mélodie à la quinte, que l'on observe dans la 3^e variation du *Da pacem* est exceptionnelle dans ce genre de variation : on la rencontre cependant dans un

(1) Voir *Les Orig. de la musique de clavier en Angl.*, p. 129 et ss. et p. 133 et ss. — Ce caractère archaïque n'est point absolu, car le choral d'orgue allemand du XVII^e et du XVIII^e siècle offre une infinité d'exemples où le *cantus firmus* est successivement traité à diverses voix; mais dans ce cas, l'on a affaire à une polyphonie d'un nouveau genre, basée sur les ressources de plus en plus nombreuses que l'on avait progressivement reconnues à l'orgue, en tant qu'instrument polyphonique. Le répertoire d'orgue évolue, grâce à l'usage de cette polyphonie, dans un sens de plus en plus opposé à celui des instruments à cordes munis de clavier. A l'époque de Sweelinck, cette divergence n'était pas encore très accentuée : le maître d'Amsterdam semble ne s'être servi du jeu alternatif des deux claviers et surtout du pédalier, qu'à titre assez exceptionnel (voir préface de M. Seiffert au vol. I des *Œuvres Complètes*, p. XVI et s.). En Angleterre, pays où est née la variation polyphonique, l'orgue n'avait même pas de pédalier à cette époque, et les orgues à deux claviers commencèrent seulement à faire leur apparition dans les premières années du XVII^e siècle (voir nos *Origines*, p. 12 et note 3 de la même page).

ground profane de l'Anglais Farnaby, qui doit dater à peu près de la même époque (1).

Si le traitement du *cantus firmus* à d'autres voix que le *superius* semble plutôt regarder vers le passé que vers l'avenir, il n'en est point de même du matériel figuratif dont Sweelinck s'est servi comme élément de variation. Ici, l'on voit apparaître l'arsenal complet des figures anglaises (2), utilisé systématiquement et avec le désir visible de faire bénéficier l'instrument de ces innovations si favorables au jeu du clavier. A côté de quelques rares figures pouvant se rattacher au passé (courtes imitations, petits contrepoints détachés ou *hoketus*), on observe une profusion de figures de caractère progressif, soit *mélodiques* (séquences, répétition rapide d'une seule et même note), soit *rythmiques* (petits dessins rythmiques proprement dits, contrepoints en triolets ou en sextolets, contrepoints figuratifs, contrepoints symétriques) (3), soit *harmoniques* (contrepoints en tierces ou en sixtes, brisures d'accord : celles-ci se rapprochent fortement, dans le *Psalm* 140, de la basse Alberti du XVIII^e siècle).

On voit par là combien Sweelinck est préoccupé, sinon de créer du nouveau, du moins d'appliquer avec zèle les inventions de ses contemporains anglais. Dire que ces deux chorals figurés offrent plus et mieux qu'une expérience intéressante, serait aller un peu loin. Sécheresse, virtuosité aride et, somme toute, laideur, c'est là toute l'impression qu'ils peuvent produire à l'exécution. On ne peut donc y voir autre chose qu'un exercice d'école, utile à la fois pour l'artiste exécutant qui y trouve matière à assouplir ses doigts, et pour l'apprenti-compositeur, qui peut y glaner

(1) Voir nos *Origines*, p. 139.

(2) Nous ne pouvons revenir en détail sur l'exposé systématique de ces divers modes de figuration spécifiquement instrumentaux, imaginés par les Anglais. Nous renvoyons donc à nos *Origines*, etc., p. 36 et ss. Cet exposé s'impose d'autant moins ici, que Sweelinck n'a, en réalité, rien ajouté à ce que ses prédécesseurs anglais avaient inventé, dans cet ordre d'idées.

(3) Par ex., l'une des voix de contrepoint marche par croches régulières; l'autre, simultanément, par doubles croches régulières.

maintes formules instrumentales inédites et susceptibles d'applications moins systématiques et plus spontanées.

2° *Fantaisies.*

Il faut faire, parmi les « fantaisies » de Sweelinck, une première grande division : à savoir, grouper d'un côté les *fantasiën* proprement dites; de l'autre, les *fantasiën op de manier van een echo*.

a) *Fantasiën proprement dites.*

Les *fantasiën* sont, dans l'œuvre du maître hollandais, des « pièces de résistance », dans lesquelles il semble avoir voulu montrer tout ce dont il était capable dans l'art de la composition, en tant qu'expressif de la faculté d'ordonner, de combiner et d'agencer des matériaux en un tout harmonieux et équilibré.

Les 8 *Fantasiën* de Sweelinck offrent tout d'abord un type normal, représenté par cinq exemplaires (n° 1, 2, 3, 4, 6), dans lesquels la préoccupation de créer une forme musicale largement développée, apparaît avec le plus de relief. Les *Fantasiën* appartenant à ce type se divisent chacune en trois parties d'égale importance, dans lesquelles un seul et même thème est traité suivant des modalités différentes :

La première partie traite le thème dans le style imitatif du *ricercar*. On y observe parfois (n° 2 et 4) une sorte de contre-sujet qui, à certains moments, est développé pour son propre compte et donne ainsi l'illusion passagère d'un second thème, moins important que le thème principal.

Dans la deuxième partie, le thème est traité en *augmentation*. Par exception, cet épisode est plus court que les deux autres, dans la fantaisie n° 1. Dans le n° 2, le thème est, en outre, sujet à une *double augmentation*. En fait de particularité à noter, les n° 3 et 4 présentent, dans leur deuxième partie, un élément de variation et de gradation provenant de ce que le thème y est successivement traité à 2, à 3 et à 4 voix.

La troisième et dernière partie accentue l'effet de gradation par la *diminution, simple et double* du thème, avec, dans deux cas (n° 2 et 4) un retour fugitif à la valeur normale. Le n° 4 reprend, dans sa partie conclusive, le traitement successif du thème à 2, 3 et 4 voix, que nous avons déjà observé dans sa deuxième partie.

Enfin, dans 3 cas sur cinq (n° 1 à 3), la pièce se termine par une coda en style de toccate. Cette coda est fort courte dans les n° 1 et 2, où elle n'est guère qu'un prolongement orné de la cadence finale, et plus longue dans le n° 3.

La première fantaisie du type normal est intitulée *Fantasia chromatica*, appellation qui provient de ce que le thème y apparaît sous les espèces du tétracorde chromatique descendant : *ré, do dièze, do naturel, si, si bémol, la*, ou de l'une ou l'autre de ses transpositions. A part l'exposition et la partie finale, qui est fort animée et dans laquelle on observe d'intéressantes strettes du thème en diminution, cette œuvre est d'une allure générale assez sèche et scolastique. Là où le thème est traité en augmentation, on a beaucoup plus l'impression d'une musique pour la vue que pour l'ouïe. Ceci est, d'ailleurs, une observation d'ordre général, qui vaut, non seulement pour les fantaisies de Sweelinck, mais aussi pour maints *ricercari* italiens du XVI^e siècle, où le principe de l'augmentation est appliqué (1).

La fantaisie n° 2 ne nous apporte pas plus de satisfaction que la précédente, au point de vue de l'effet d'ensemble, qui est morne et aride. Les éléments de variété que l'on y rencontre et qui consistent surtout en figurations diverses, telles que *hocketus*, triolets, etc., n'arrivent point à rompre cette sécheresse, car l'on aperçoit trop qu'ils ont été placés là expressément, par pure réflexion et en dehors de toute inspiration spontanée. Certains passages écrits en forme de dialogue entre les voix groupées deux par deux, dénotent l'influence du style à double chœur.

(1) Voir, par ex. : le *ricercar del primo tuono*, d'A. Gabrieli, reproduit dans Wasielewski, *Gesch. der Instrumentalmus. im XVI. Jahr.*, Berlin, 1878, p. 43 des Annexes musicales.

La troisième fantaisie du type normal est une vaste composition où le don contrapontique de Sweelinck s'étale avec magnificence et montre qu'aucun problème polyphonique n'était insoluble pour lui. Le thème y est, d'un bout à l'autre traité dans sa position normale ou renversée, avec de multiples combinaisons et entrelacements. Il est surprenant que, malgré la difficulté à vaincre, cette fantaisie ne soit pas sèche qu'elle n'est. Certes, maints endroits ont plus d'attrait pour la vue et l'esprit que pour l'oreille, mais il n'est pas en moins vrai que l'ensemble en impose par la puissance et la continuité logique de l'inspiration. Le thème, qui est l'un des motifs favoris du XVI^e et du XVII^e siècle (1), a d'ailleurs des qualités plastiques remarquables, qui justifient le choix que Sweelinck en a fait (2).

Dans la fantaisie n^o 4, la maître hollandais ne s'est point départi complètement de l'esprit scolastique. On y voit cependant se manifester une préoccupation d'élégance, de variété et de gradation qui fait que, malgré sa longueur, ce morceau peut être écouté tout entier sans lassitude. Il n'est pas impossible qu'il soit de date plus récente que les trois fantaisies précédentes, étant donné le caractère particulièrement moderne de ses modes de figuration et de développement. Outre de nombreuses figures d'origine anglaise, on y observe de curieuses séquences mélodiques (mes. 234 et ss., 280 et ss.) qui consistent dans des reprises successives du thème par la même voix, sur d'autres degrés de l'échelle musicale. On y trouve aussi des passages à double chœur. Le thème offre, à sa conclusion, une descente chromatique d'une tierce mineure.

La dernière fantaisie du type ordinaire (n^o 6), est fort longue et d'une allure assez pédante, sauf dans sa première

(1) M. Seiffert donne, à ce sujet, d'intéressantes précisions dans le *Viertelj. für Musikw.*, 1891, p. 160 et ss. et dans la *Gesch. der Klav.*, p. 80. — Nous avons, pour notre part, rencontré ce motif dans les motets *Venite ad me omnes*, *Narrate* (renversé) et *Viderunt* (renversé), d'Orlande de Lassus (Voir *Œuvres Complètes*, vol. VII, pp. 52, 133 et 144).

(2) Cette fantaisie est l'une des quatre compositions de Sweelinck qui ont été recueillies dans le *Fitzwilliam Virginal Book*.

partie, qui constitue une exposition fort belle et très simple du thème. Ce dernier conclut, à l'inverse de celui du n° 4, par une tierce mineure chromatique ascendante. Certains dessins de contrepoint utilisent également des marches chromatiques (voir notamment les tétracordes chromatiques, mes. 212 et 225, dans la troisième partie de la fantaisie). On remarque enfin, à certains endroits, des effets de double chœur.

Les trois fantaisies proprement dites de Sweelinck qui n'entrent pas dans le cadre du type normal, ont chacune une physionomie particulière qu'il convient d'examiner séparément. Le n° 5, intitulé *Fantasia Super : Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La*, est l'une des quatre compositions du maître qui ont été accueillies dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, par le rédacteur mystérieux du célèbre manuscrit de Cambridge. Datée de 1612, elle y fait excellente figure à côté des morceaux de William Byrd et de John Bull qui traitent le même sujet. Ce sujet, c'est l'hexacorde de solmisation dans sa position ascendante, immédiatement suivi de son renversement (*Ut, ré, mi, fa, sol, la—la, sol, fa, mi, ré, ut*). Le plan est le suivant :

I. — Court prélude basé sur un motif qui servira plus loin de contre-sujet à l'hexacorde.

II. — (mes. 6 et ss.). — Traitement de l'hexacorde en valeurs longues.

III. — (mes. 137 et ss.). — Traitement de l'hexacorde en diminution.

IV. — (mes. 183 et ss.). — Traitement de l'hexacorde en double diminution (successivement à 2, 3 et 4 voix).

V. — (mes. 213 et ss.). — Traitement de l'hexacorde en quadruple diminution, avec déformations rythmiques et strettes.

L'hexacorde qui donne le ton au morceau est celui de *fa* majeur (que nous solfions aujourd'hui : *fa, sol, la, si* (bémol), *do, ré*), mais il apparaît aussi, à diverses reprises, transposé en *ut*. Cette fantaisie, ayant une fin purement scolastique, n'a rien qui puisse séduire dans son ensemble, en dehors de l'atmosphère douce et calme du ton de *fa* dont elle est imprégnée. Mais elle offre de charmants détails de figuration, qui

montrent à quel point le maître s'était laissé séduire par l'art multiple et plein d'imprévu des virginalistes anglais.

Une comparaison de l'*Ut, ré, mi, fa, sol, la* de Sweelinck avec ceux de Byrd et de Bull qui se trouvent dans le *Fitzwilliam Virginal Book* (1), établit que l'organiste d'Amsterdam s'est plutôt rapproché du premier de ces deux maîtres que du second. Sa « fantaisie » a, en effet, peu de chose à voir avec celles de Bull, dont l'une est une étude de virtuosité digitale et l'autre une étude de modulation. Elle ressemble beaucoup plus à l'*Ut, ré, mi, fa, sol, la* de Byrd, avec cette différence que l'hexacorde y est sujet à un traitement contrapontique qui rappelle le *ricercar* italien, tandis que, dans la pièce de Byrd, il a uniquement le caractère d'un *cantus firmus* orné de voix de contrepoint. On voit encore se manifester ici l'esprit de synthèse de Sweelinck, par le trait d'union qu'il crée entre l'art imitatif des Italiens et l'art figuratif des Anglais.

La fantaisie n° 7 ne pratique ni l'augmentation ni la diminution, sauf dans un seul cas (mes. 57), où le thème diminué sert de contrepoint à l'une de ses entrées en valeurs normales. La moitié de cette composition est écrite à deux voix et la seconde moitié à trois voix, à part quelques mesures finales où intervient une quatrième voix. Les exigences de la scolastique s'y concilient avec une certaine élégance de forme. L'ensemble a une physionomie relativement moderne, qui fait, par moments, penser à J. S. Bach (2).

(1) Voir l'analyse détaillée de ces morceaux dans nos *Origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 202 et ss.

(2) Il nous arrivera plus d'une fois, dans la suite, d'évoquer la technique de Bach à propos de tels ou tels passages des œuvres de Sweelinck. Il va de soi qu'il ne faut voir en cela, qu'un moyen commode de qualifier certains aspects de la technique du développement chez Sweelinck. En vérité, il y a entre le maître d'Amsterdam et celui d'Eisenach, une foule d'artistes intermédiaires qui ont profité directement des expériences de Sweelinck et chez qui l'on peut observer les mêmes particularités. Ce que nous voulons surtout montrer, c'est que l'organiste d'Amsterdam — auquel il faut d'ailleurs joindre certains virginalistes anglais — a été l'un des initiateurs principaux de ce style proprement instrumental qui trouve son épanouissement le plus complet dans l'œuvre de clavier de J. S. Bach.

Dans la fantaisie n° 8, qui est plus courte que les autres, le thème, sorte de motif de carillon, est traité en valeurs normales jusqu'aux mesures conclusives, où il subit, *ex abrupto*, une quadruple et même une octuple diminution, qui lui enlève en partie sa valeur thématique et en fait en quelque sorte un instrument de figuration. On observe aussi, dans cette fantaisie, un véritable contre-sujet, qui est utilisé pendant près des deux tiers du morceau et qui répond aux exigences du contrepoint double. Très scolastique, ce morceau n'est susceptible d'intéresser que passagèrement. Signalons particulièrement les mesures 57, 58 et 59, où les contrepoints à la fois séquentiels, imitatifs et rythmiques qui accompagnent le thème, ont une allure vive et pittoresque, et les mesures finales, où la diminution du thème, poussée à ses extrêmes limites, s'épanouit en un développement figuratif très neuf et très hardi (sorte de strette non imitative).

L'on peut rattacher au concept « fantaisie », le *Capriccio J. P.* que M. Seiffert publie *sub* n° 33, dans le premier volume des *Œuvres complètes*. Il présente, en effet, les apparences d'un fragment d'une fantaisie de grandes dimensions (1). Le thème est le tétracorde chromatique, présenté dans sa position descendante et ascendante (par renversement). Il est traité en valeurs normales et en diminution, avec, parfois, de légères variantes rythmiques, et le plus souvent sans strettes. Son étendue se réduit par moments jusqu'à n'être plus que d'une tierce, mais atteint, ailleurs, par allongement, la septième et l'octave chromatique (mes. 64 et ss., à la basse). Ce qui frappe le plus dans ce remarquable fragment, c'est le sens du développement, qui fait prévoir J. S. Bach, plus d'un siècle avant sa venue.

Avant d'examiner quels sont les rapports que l'on peut établir entre les fantaisies proprement dites de Sweelinck et les formes plus ou moins analogues cultivées à la même époque dans les autres pays de l'Europe musicale, il est indispensable de signaler dans quelle mesure le maître y a

(1) Voir Seiffert, préface du vol. I des *Œuvres Complètes*, p. XXVII.

utilisé ces modes de figuration qui proviennent, pour la plupart, des Anglais, et dont le début du XVII^e siècle s'est montré si prodigieux.

On ne s'étonnera point d'y rencontrer rarement les courtes imitations figuratives. Outre que la fantaisie, étant déjà imitative de sa nature, se prête assez mal à cette imitation à la seconde puissance, on sait que cette forme de figuration était déjà plus ou moins tombée en décadence à l'époque où Sweelinck était à l'apogée de sa gloire (1). On lui préférerait la séquence : aussi, celle-ci se rencontre-t-elle à profusion dans la plupart des fantaisies que nous avons analysées. En fait de figures mélodiques, la répétition rapide d'une seule et même note y occupe une place plutôt secondaire (2). Quant aux figures rythmiques, elles y sont régulièrement utilisées, avec une prépondérance des dessins rythmiques proprement dits et des contrepoints en triolets ou en sextolets, et un emploi moins fréquent des contretemps figuratifs et des contrepoints symétriques. Les jolis jeux harmoniques des contrepoints en tierces ou en sixtes n'y abondent point, mais les brisures d'intervalles ou d'accords, qui témoignent de tendances essentiellement évolutives, s'y montrent sans cesse, parfois sous des aspects très proches de la basse Alberti (n^{os} 4 et 7). Enfin, la préoccupation d'une écriture spécifiquement instrumentale se manifeste par l'usage de ces larges sauts d'intervalles, soit à la main gauche, soit à la main droite, dont les virginalistes anglais nous ont laissé des exemples si audacieux (3). La hardiesse de Sweelinck n'est point aussi grande que la leur, puisque l'écart le plus téméraire qu'il se permet dans ses fantaisies proprement dites ne dépasse pas une octave et une sixte (n^o 7, mes. 31, à la main droite) (4), mais il est pourtant

(1) Voir nos *Origines*, p. 47.

(2) On en trouve de très caractéristiques dans le n^o 4. Ailleurs, la répétition de notes a plutôt un caractère de mélodie principale que de figuration.

(3) Voir nos *Origines*, p. 93 et s.

(4) Les Anglais vont jusqu'à atteindre deux octaves et une septième majeure.

à noter que cette manière d'écrire se rencontre, en moyenne, plus souvent chez lui que chez les Anglais.

Si les chorals figurés du maître d'Amsterdam trouvent leurs analogues dans des compositions anglaises de la même époque, il n'en va pas de même de ses *fantasiën*. Celles-ci sont des créations propres à Sweelinck, et dont l'équivalent ne peut se trouver ni en Italie, ni en Angleterre (1). Ce n'est pas à dire que le grand organiste hollandais ait innové de toutes pièces, sans rien emprunter à ses prédécesseurs ou à ses contemporains. Bien au contraire : et encore une fois, nous sommes amenés ici à constater qu'il a fait œuvre de synthèse, en combinant des éléments empruntés, d'une part, à l'Italie, et, d'autre part, à l'Angleterre. Elève direct des Vénitiens, il a adopté l'architecture grandiose et élégante de leurs *ricercari*. Voisin des Anglais et influencé par eux, grâce à diverses circonstances sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir en détail plus loin, il s'est assimilé toutes les particularités de leur style instrumental et les a appliquées aux vastes constructions dont l'idée première lui était venue d'Italie.

Les virginalistes anglais n'ont guère pratiqué le style imitatif strict du *ricercar* italien, qui répugnait à ce désir d'épanouissement et à cette force d'expansion, dont leur répertoire offre une si vivante image. Les seuls exemples de polyphonie sévère qu'ils nous aient laissés, sont une *Fantasia* de Peter Philips et la *Fantasia op de fuga van M. Jan Pieterss* de Bull (2). Or, la première — dont la conception est d'ailleurs assez différente de celle du *ricercar* — émane d'un musicien qui vint s'établir assez jeune sur le continent et qui semble, au surplus, avoir subi fortement l'empreinte

(1) Nous ne parlons pas des autres pays de l'Europe — Espagne, Allemagne et France — où, au début du XVII^e siècle, aucune forme n'existe qui puisse se comparer en quoi que ce soit à la « fantaisie » de Sweelinck (La *fantasia* espagnole du XVI^e siècle est un modeste *ricercar*; seuls, certains *tientos* curieusement figurés de Cabezon pourraient être mis en parallèle, comme éléments précurseurs, avec la grande forme créée par Sweelinck).

(2) Voir l'analyse de ces deux morceaux dans nos *Origines*, p. 113 et s.

de l'Italie. La seconde — un vrai *ricercar* — a été écrite par Bull *d'après* Sweelinck (1), à l'époque où il habitait les Pays-Bas, et où des influences continentales étaient venues modifier son apport britannique.

Toutes les autres fantaisies anglaises que nous avons pu analyser (2) sont des *pseudo-ricercari*, dans lesquels apparaît le souci de se dégager le plus rapidement possible des liens du contrepoint strict, pour s'enfoncer dans une forêt de développements séquentiels et de figurations animées où la virtuosité et l'imagination ont beau jeu. Le plus souvent, cette sorte de fantaisie met en œuvre, non point un, mais plusieurs thèmes ou fragments de thèmes, et le traitement que subissent ces motifs a plutôt le caractère d'une improvisation que d'un travail d'application et de réflexion. Il en résulte des floraisons souvent charmantes et pleines de grâce, mais aussi ce manque d'ordonnance et d'équilibre qui est le défaut général de la littérature virginalistique.

Or, Sweelinck offre précisément, dans ses fantaisies, le contraire de ces qualités et de ces faiblesses. Rien n'est plus solidement établi que ces grandes compositions; rien ne dénote une conscience plus nette du but à atteindre; rien n'offre plus entière satisfaction à la logique et à la réflexion. Le principe de l'unité thématique y est appliqué avec la plus grande rigueur. Celui du développement s'y manifeste sous les aspects les plus variés, mais toujours avec une préoccupation dominante d'équilibre et de symétrie. La source de cette tendance à l'architecture musicale est, à toute évidence, italienne. Il faut la chercher dans le *ricercar* d'orgue, tel qu'il était cultivé à Venise, à l'époque où Sweelinck y prit contact avec les Gabrieli. C'est là qu'il apprit l'art de présenter un motif sous les formes les plus diverses, en valeurs normales, en augmentation et en diminution, dans sa position directe et dans sa position renversée (3).

(1) Le 15 décembre 1621, deux mois après la mort de Sweelinck.

(2) Voir nos *Origines*, p. 116 et ss.

(3) Il ne faut pas perdre de vue que les organistes vénitiens étaient, en cela, les héritiers directs de leurs maîtres, les contrapontistes néerlandais.

C'est là qu'il s'initia au secret de l'entrelacer d'élégants contrepoints, vêtement à la fois riche et sobre, qui l'orne sans jamais porter atteinte à la beauté de ses lignes.

Mais si le plan général des grandes fantaisies de Sweelinck s'inspire du *ricercar* italien, il n'en est point de même de la réalisation du détail. Ici, l'Angleterre entre en jeu, et le maître lui emprunte ce dont il a besoin pour faire de ces compositions autre chose qu'un simple décalque d'une forme étrangère. Conscient de ce qu'un *ricercar* plus ou moins développé a de trop monotone, malgré les coloratures improvisées que l'on y ajoute, il imagine que l'on peut, sans nuire à la sévérité du style, enrichir les développements du thème unique, en variant à l'infini les contrepoints qui l'entourent. C'est dans cette pensée qu'il modifie successivement le nombre des voix de contrepoint et qu'il s'efforce de renouveler leur substance en leur donnant un tour plus harmonique que polyphonique. C'est dans ce but qu'il a recours au formidable attirail figuratif des virginalistes et qu'il l'utilise, lorsqu'il a épuisé les ressources du contrepoint à l'ancienne manière.

La forme de la fantaisie ainsi créée par Sweelinck, ne peut manquer de surprendre par ce quelle apporte de neuf, et d'émerveiller par ses puissantes qualités d'équilibre. Il suffit de comparer l'une de ces compositions aux grands *ricercari* de Bius que nous avons analysés plus haut, pour se rendre compte des énormes progrès réalisés en l'espace d'un demi-siècle. Pour la première fois, en effet, le maître hollandais nous offre de longues pièces instrumentales dans lesquelles on aperçoit le souci d'un plan bien coordonné, de proportions ingénieusement calculées, et d'une variété habilement graduée.

Malheureusement, ce qui est la qualité principale des fantaisies de Sweelinck en est, en un certain sens, le défaut : la volonté et la réflexion qui ont amené le maître à créer ces belles architectures musicales, lui ont enlevé une partie de sa spontanéité et de sa sensibilité : de là, l'ennui et la lassitude qu'elles provoquent, en dépit de leur haute valeur historique et des larges perspectives qu'elles ouvrent sur

l'avenir. D'un autre côté, il ne peut être nié que la personnalité esthétique du maître se ressent dans quelques mesures de cette faculté pédagogique qui en a fait un chef d'école. Sweelinck a le ton doctoral de certains hommes de la Renaissance : il pontifie avec conviction, il prêche consciemment d'exemple; il veut créer des modèles qui soient en quelque sorte académiques. A cet égard, ses grandes fantaisies sont des documents très typiques, en regard desquels il est intéressant de mettre les dédicaces en français de ses livres de psaumes : graves, cérémonieux et fleuris, ces morceaux de rhétorique peignent à merveille le génie hautain et professoral de celui qui les a écrits (1).

b) *Fantasiën op de manier van een echo.*

Les fantaisies de Sweelinck « à la manière d'un écho » sont au nombre de cinq (n^o 9 à 13). Elles ne sont pas toutes construites suivant un plan identique. Les n^{os} 9, 11 et 12 offrent trois grandes divisions, dont voici le schéma :

I. — Longue introduction en style imitatif.

II. — Episode plus particulièrement réservé aux jeux d'écho.

III. — Episode de caractère plus fantaisiste, où des imitations alternent avec des échos, des passages homophoniques, et des passages en style de toccate à l'italienne ou en style séquentiel à l'anglaise.

Le n^o 13 n'offre que deux grandes divisions; le n^o 10 ne se compose que d'une seule partie.

Examinons d'un peu plus près chacune de ces fantaisies. Dans le n^o 3, la partie introductive comporte de longues imitations quasi canoniques de divers motifs, et de petits intermèdes épisodiques basés sur de courtes imitations ou des séquences. A partir de la mesure 90, commencent les

(1) Ces dédicaces sont reproduites, p. 102 et ss., des *Ecrits de musiciens* de M. J. G. Prod'homme, Ed. du Mercure de France, Paris, 1912.

échos. Sweelinck les indique, de la manière suivante, au moyen d'alternances de *forte* et de *piano* :



Comme on le voit, cette sorte d'écho n'est nullement d'essence harmonique, mais mélodique. Elle n'a rien à voir avec le dialogue des voix deux par deux, que l'on rencontre si souvent dans la musique du XVI^e siècle, et où les deux voix les plus basses répètent, comme en écho, le même dessin harmonico-mélodique qu'ont exposé, un instant auparavant, les deux voix les plus hautes. Il semble, jusqu'à preuve du contraire, que cet effet nouveau doive son invention à Sweelinck. Les *fantasiën op de manier van een echo* sont, en fait, la partie la plus originale, la plus personnelle de l'œuvre du maître.

Les petites figures en *f.p.* se développent, dans la seconde partie de la fantaisie n^o 9, suivant des procédés figuratifs qui évoquent déjà plus ou moins la technique de J. S. Bach. Ce développement mélodico-figuratif se fait en majeure partie sur un fond harmonique constitué par de longs accords soutenus : manière d'écrire qui prend sa source dans la toccate italienne.

La troisième partie de la fantaisie (mes. 158) débute par des imitations canoniques qui font rapidement place à des figures de virtuosité d'aspect séquentiel, où émergent, par moments (mes. 189 et ss.), des échos non expressément indiqués par les lettres *f* et *p*, mais implicites. Ces figures se profilent au superius sur un fond harmonique : certaines d'entre elles ont un aspect singulièrement moderne (1).

(1) Voir mesures 205 et ss. — Cette figure animée, que l'on retrouve dans diverses autres œuvres de Sweelinck (toccate n^o 15, toccate n^o 24), se rapproche fort de celle qui fait le fond de l'*Impromptu* op. 90, n^o 4, de Schubert.

La fantaisie n° 9 laisse l'impression d'une grande richesse et brille par mainte beauté de détail. On y trouve des coins pittoresques — imitations d'instruments en cuivre (mes. 90 et ss., 175 et s.) ou de cloches (mes. 132 et ss., mes. 185) — qui rappellent les plus ingénieuses trouvailles des virginalistes anglais. L'ensemble de l'œuvre est cependant trop systématique pour qu'on puisse éprouver à son audition le sentiment de la perfection.

Dans la fantaisie n° 11, l'introduction, écrite en style de *ricercar* plus ou moins libre, comporte deux motifs et un contre-sujet. La deuxième partie offre les mêmes caractères généraux que dans la fantaisie précédente. A remarquer, comme particularité du fond harmonique, l'usage, à la basse, du tétracorde chromatique ascendant (mes. 43) et descendant (mes. 46). De courtes imitations viennent, par moments, se combiner avec l'effet d'écho (mes. 51 et ss.). La troisième partie est écrite tout entière dans une forme libre. On y observe des passages où des successions d'accords homophones se dessinent sur une basse figurée : c'est là une variante du style de toccate, que l'on rencontre assez fréquemment chez les Anglais. Certaines figures doivent être interprétées comme des « échos » implicites.

Cette fantaisie, plus courte que le n° 9, est fort bien équilibrée; les éléments de variété qui y sont mis en œuvre, interviennent d'une manière plus naturelle que d'ordinaire, en sorte que le côté scolastique disparaît pour laisser place à une spontanéité très raffinée.

Dans la fantaisie n° 12, les trois grandes divisions ne sont pas aussi bien marquées que dans les n°s 9 et 11. La première d'entre elles débute comme un *ricercar* où entreraient en jeu plusieurs petits motifs; elle se poursuit (mes. 38 à 62) par un canon entre les deux voix supérieures, avec contrepoints libres aux deux voix inférieures, et se conclut par une courte série de petites figures imitatives et séquentielles. A partir de la mes. 73, commence la seconde partie, qui offre des échos mélodiques expressément marqués et des échos harmonico-mélodiques (double chœur) implicites. La troisième, qui s'isole d'ailleurs assez malaisément de la deuxième,

constitue un long finale, où le style de toccate règne en maître, et contribue, par l'excès de sa virtuosité, à amoindrir l'effet des deux premières qui, prises isolément, sont d'un charme très réel.

Le même reproche peut être fait à la fantaisie n° 13, qui, sans les figures par trop systématiques de sa partie conclusive, serait une œuvre pleine de grâce, et imprégnée de cette douce atmosphère pascale que crée le ton d'*ut* majeur. Sa première partie ressemble à celle de la fantaisie précédente, dont elle emprunte notamment les procédés canoniques, si caractéristiques de ce genre de fantaisie et si particuliers à Sweelinck. La seconde partie (mes. 100 et ss.) est consacrée à des échos mélodiques sur fond harmonique et se termine par un épisode écrit à la manière d'une toccate, où l'on observe quelques échos implicites.

Reste la fantaisie n° 10, qui ne comporte qu'une seule partie, et où les fragments en échos débent très rapidement, après trois entrées de fugue. Ces échos sont tous marqués au moyen des lettres *f* et *p*; ils ne s'interrompent pour ainsi dire point, d'un bout à l'autre du morceau, et se silhouettent invariablement au *superius*, sur fond harmonique. Dans toutes les autres fantaisies de Sweelinck, l'écho s'appliquait à de très courtes figures mélodiques. Ici, il en est en partie de même, mais, dans de nombreux passages, ces petits fragments font place à des vocalises figuratives à longue portée, qui donnent lieu à des répétitions intégrales en forme d'écho. Cette fantaisie a un caractère beaucoup plus italien qu'anglais. A part les effets d'écho, elle se rattache nettement à la manière des Gabrieli, par ses figurations élégantes et ses cadences à la vénitienne. Malgré ses qualités d'équilibre, elle est, dans son ensemble, trop scolastique pour plaire sans restriction.

Les formes de figuration utilisées dans les *fantasiën op de manier van een echo* ne donnent pas lieu à de nombreuses remarques. Encore une fois, on voit ici l'influence anglaise se superposer au fond personnel de Sweelinck et au fond italien. Afin de ne pas nous perdre dans le détail, nous attirerons seulement l'attention sur les figures les plus caracté-

ristiques qu'offrent ces cinq compositions. La répétition rapide d'une seule et même note se rencontre dans le n° 12. La brisure d'intervalles ou d'accords apparaît dans toutes, sauf la dernière. Elle n'y affecte point de formes particulièrement intéressantes, si l'on excepte la quinte décomposée (n° 9 et 11) chère à William Byrd (1). Enfin, les n° 9 et 12 offrent des exemples de sauts brusques de la main droite et de la main gauche; le plus grand écart que l'on observe, est d'une octave et une septième majeure (n° 12, mes. 166, main gauche).

3° *Toccatas.*

L'édition moderne des œuvres de clavier de Sweelinck comprend 11 toccates (n° 14 à 24). La toccate italienne, dont est issue celle du maître hollandais, n'est autre chose qu'une amplification du prélude, préambule ou intonation, commun à toutes les nations musicales de l'Europe, et dont le but essentiel était de donner le ton aux chanteurs et à l'officiant, à l'église. L'Italie offre deux types différents de toccate : l'un, plus ancien, consiste simplement en successions d'accords figurés au moyen de dessins variés, qui s'animent graduellement du début à la fin du morceau; l'autre, d'invention plus récente, diffère du premier en ce qu'il comporte un ou plusieurs épisodes fugués (2).

Sweelinck a cultivé le premier type dans 8 cas sur 11; le second, dans les 3 cas restants (n° 14, 15 et 16). Ces derniers n'offrent point, en ce qui concerne l'originalité de la forme, un intérêt aussi grand que certaines toccates italiennes antérieures en date. On n'y observe qu'un seul intermède fugué, qui, à part une infime exception, apparaît entière-

(1) Voir nos *Origines*, p. 80 et s.

(2) Le vol. III de l'*Arte musicale in Italia* de M. Torchi offre de nombreux exemples des deux types. Pour le premier type, voir par ex., p. 77, la *toccata* d'A. Gabrieli, extraite du *Transilvano*. Pour le deuxième type, voir les 4 toccates de Merulo, p. 91 et ss. La première et la deuxième n'ont qu'un seul intermède fugué, la troisième en a deux, la quatrième trois.

ment isolé au centre de la composition et la divise en trois parties dont l'étendue est variable selon les cas.

Certaines toccates de Claudio Merulo, publiées aux confins du XVI^e et du XVII^e siècle, comprennent plusieurs de ces épisodes, lesquels sont reliés par d'ingénieux artifices à ce qui les précède et à ce qui les suit : il y a là une recherche de complexité organique, que l'on ne retrouve nullement dans les toccates de Sweelinck. Celles-ci ne manifestent donc, en ce qui regarde leur plan, aucun progrès notable sur ce que le maître avait pu apprendre dans sa jeunesse, par la fréquentation des grands organistes de Venise. Elles n'innovent en réalité que sur le terrain de la figuration : ici, Sweelinck se montre d'abord le disciple des Anglais et fait preuve d'originalité, en adaptant à une forme italienne des éléments de détail empruntés aux maîtres du virginal.

Les toccates sans intermèdes fugués du grand organiste hollandais sont, en général, fort simples, et n'offrent guère de divisions bien apparentes. Le début présente ordinairement une ébauche d'imitation sur fond harmonique; suit une transition d'essence plus ou moins séquentielle, après quoi se développe la toccate proprement dite, selon le mode vénitien.

Le n^o 17 ressemble fort à la moyenne des toccates du *Transilvano* de Diruta, publié à Venise en 1597 et 1609 (1). On y remarque aussi quelques éléments anglais et, par moments, un travail de développement qui fait prévoir l'art de J. S. Bach (mes. 54 et ss.). Signalons, en outre, à la conclusion, une audacieuse figure en escalier qui déroule son arabesque sur une pédale de tonique, en produisant des dissonnances passagères.

Dans le n^o 18, l'on a affaire à un beau type de toccate à la vénitienne, sans trop de virtuosité. Le court prélude imitatif, suivi d'une transition séquentielle (mes. 19 à 31) vers la toccate proprement dite, fait plus ou moins penser à une *fancy* anglaise en miniature.

(1) Voir Seiffert, *Gesch. der Klaviermusik*. p. 44, et l'analyse détaillée du *Transilvano*, par C. Krebs, dans le *Viertelj. für Musikw.* 1892, p. 307 et ss.

La toccate suivante (n° 19) a également une physionomie toute italienne, malgré quelques éléments de figuration à l'anglaise. La fusion des influences britannique et italienne est plus apparente dans le n° 20, dont le plan rappelle celui du n° 18, et où la sécheresse de la virtuosité trouve une compensation dans la douceur du ton de *sol* majeur qui est celui du morceau. Le n° 21 (même plan) n'a rien qui doive attirer particulièrement l'attention, en dehors de son atmosphère anglo-vénitienne. Le n° 22 est une charmante composition, plus anglaise qu'italienne, fort courte et sans excès de virtuosité : le début se signale par une gracieuse figure séquentielle qui, un peu plus loin, donne lieu à renversement.

Dans le n° 23, où l'influence anglaise l'emporte aussi sur l'italienne, il y a une introduction dans laquelle on observe la répétition *thématique* du motif d'entrée, à trois degrés de l'échelle musicale. Cette tendance à développer se retrouve plus loin, dans la partie purement figurative du morceau. Le n° 24 est d'allure assez scolastique, mais le travail de figuration y est particulièrement intéressant, en ce qu'il confine plus ou moins à la variation : les figures y sont, en effet, groupées d'une manière quasi systématique, grâce à laquelle l'œuvre se divise en petits compartiments, où interviennent successivement différents modes de figuration : séquences, sixtes, contrepoints symétriques, petites figures rythmiques, triolets, brisures d'accords, etc.

Les trois grandes toccates avec intermèdes fugués (n° 14 à 16) sont, au même titre qu'un grand nombre de toccates italiennes du *Transilvano*, assez sèches dans leur partie purement virtuosistique, mais d'un travail plus expressif, dans leurs épisodes imitatifs.

Le n° 14 débute par trois entrées fuguées sur fond harmonique, auxquelles succède un travail serré de petits motifs, plus ou moins analogue à ce que l'on peut observer dans les préludes et les toccates d'orgue de Bach. Vient ensuite, sans transition, l'intermède fugué, dans lequel on observe de fort intéressantes mutations et modulations. Cet épisode se soude à la partie finale de la toccate, au moyen d'un passage où le thème, traité au *superius*, est soutenu par des accords homo-

phoniques sur basse figurée. Le finale se caractérise par une figuration toute italienne.

L'introduction du n° 15 (1) entre de plain-pied dans le style de la toccate proprement dite, mais avec cette particularité que les figures y donnent lieu, par renversement, à une sorte de travail thématique. L'intermède fugué qui suit est complètement isolé. Le reste du morceau est beaucoup plus long que les deux premières parties : la figuration y affecte des formes de développement (mes. 54 et ss., 97 et ss.) qui suggèrent la manière de J. S. Bach. L'ensemble de cette composition rebute par quelque chose de trop systématique, mais a néanmoins des aspects évolutifs fort intéressants, qui se trahissent surtout par l'usage de figurations à l'anglaise et, dans toute la dernière page, par un sens exceptionnel du développement par gradation.

La toccate n° 16 prélude par une série d'imitations, parmi lesquelles se trouve un court canon sur fond harmonique, confié aux voix supérieures. A partir de la mesure 22, commence la toccate proprement dite, qu'interrompt bientôt (mes. 44) un épisode fugué entièrement indépendant. Ce dernier terminé, elle se poursuit jusqu'à la fin, dans un style italo-anglais où règne une virtuosité un peu excessive.

Résumons en peu de mots ce que l'on observe dans les toccates de Sweelinck, au point de vue des modes de figuration qui y sont mis en œuvre. Le *hocketus* archaïque et les courtes imitations ne s'y rencontrent guère : le genre s'y prête d'ailleurs peu. Les séquences n'y sont point rares, ce qui n'a rien d'étonnant, étant donné qu'elles sont l'une des figures les plus propres au développement mélodique ornemental de l'homophonie (voir surtout les nos 17, 18, 22, 23 et 24). Le n° 24 offre des répétitions de notes à l'anglaise. C'est dans cette même toccate et dans celle-là seule, que l'on trouve des contrepoints en triolets et des figurations symétriques. Les contretemps figuratifs sont peu abondants; nous n'en avons guère relevé que dans le n° 15. Les contrepoints

(1) Le rédacteur du *Fitzwilliam Virginal Book* a recueilli cette toccate, sous le titre de « *Praeludium toccata* ».

de virtuosité en tierces ou en sixtes sont, par contre, très fréquents (voir les n^{os} 15, 18 à 20 et 22 à 24). Les figures les plus remarquables et les plus neuves que l'on trouve dans les toccates de Sweelinck sont les brisures d'intervalles et d'accords (voir n^{os} 15 à 17 et 19 à 24) : elles s'y présentent sous des aspects variés dont le plus intéressant est celui qui évoque la basse Alberti (n^o 19); elles donnent parfois lieu à un travail de développement analogue à celui que l'on peut observer dans certaines œuvres de John Bull (voir n^{os} 15, 16, 21, 22 et 24) (1). Les larges sauts d'intervalles à la main droite ou à la main gauche abondent, mais ne dépassent jamais une octave et une quinte (voir n^{os} 14, 18, 20 à 23). Une atmosphère figurative très italienne caractérise le n^o 14 tout entier et se retrouve, partiellement, dans la plupart des autres toccates.

4^o Variations de chansons et de danses.

Les n^{os} 27 à 32 et 35 à 36 (fragments) du volume I^{er} des *Œuvres complètes*, constituent tout ce que l'on a pu retrouver de Sweelinck en fait de variations de lieds et de danses. Ici, nous sommes entièrement sur le terrain de la musique de clavicorde et de clavecin, à l'exclusion de l'orgue. Cette partie de l'œuvre du maître nous intéresse donc tout particulièrement, et nous serons naturellement amenés à nous étendre davantage sur ce qui la concerne.

Les œuvres de Sweelinck que nous avons analysées jusqu'à présent nous l'ont montré, à part l'infime exception de ses deux chorals figurés, subissant la double influence de l'Italie et de l'Angleterre. Les variations de chansons et de danses, ne doivent, par contre, rien au premier de ces deux pays, et tout au second. Comment le contact a-t-il pu s'établir entre les virginalistes anglais et Sweelinck, au point que l'organiste d'Amsterdam se soit trouvé en mesure de s'assimiler aussi

(1) Faisons remarquer ici, comme nous l'avons fait dans nos *Origines* (note de la p. 86), que l'on rencontre déjà des exemples de brisure d'accords dans la toccate italienne de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e. Mais, tout en n'étant pas très rares, ces cas sont loin d'égaliser en importance ceux qu'offrent les toccates de Sweelinck.

complètement qu'il l'a fait, les procédés de variation des artistes d'Outremer? C'est ce que nous allons tenter d'établir.

Si l'on se place à un point de vue tout à fait général, on observera, avec M. Scheurleer (1), qu'à l'époque de Sweelinck, la musique anglaise était fort bien connue en Hollande. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, un grand nombre de musiciens anglais avaient émigré dans les Pays-Bas, en grande partie à raison des persécutions religieuses qu'ils avaient à subir dans leur patrie. Une importante colonie anglaise avait fini par se former à Amsterdam. Entre 1590 et 1620, des troupes d'acteurs anglais vinrent fréquemment donner des représentations en Hollande. Quant à l'invasion de la musique anglaise, elle se produisit avec une telle intensité, qu'il n'est pour ainsi dire pas un recueil musical paru à cette époque dans les Pays-Bas du Nord, qui n'en porte la trace. Parmi ces recueils, le plus fécond en enseignements, à cet égard, est le *Luytboek* de Thysius, répertoire d'un luthiste hollandais vers les premières années du XVII^e siècle. Ce volumineux manuscrit a fait, en 1891, l'objet d'une analyse détaillée, de la part du Dr. J. P. N. Land (2). On y découvre un très grand nombre de mélodies et de danses anglaises, dont plus d'une se rencontrent également dans le *Fitzwilliam Virginal Book* (3) (4).

(1) *Het Muziekleven van Amsterdam in de XVII^e eeuw*, p. 8 et ss.

(2) Ed. Frederik Müller, Amsterdam.

(3) Voir *Tweede afdeling (Engelsche zangwijzen)* p. 69 et ss. et, à partir de la p. 251, les *Danswijzen*. — Land insiste aussi, p. 71 et ss., sur l'influence de la musique anglaise en Hollande, au début du XVII^e siècle. — Dans nos *Origines*, nous avons noté les cas où des thèmes du *Fitzw. V. B.* se retrouvent dans le *Luytboek* de Thysius.

Parmi les recueils imprimés qui furent édités dans les Pays-Bas au début du XVII^e siècle, et où se retrouvent les traces de l'influence anglaise, l'un des plus probants est le *Secret des Muses*, dont l'auteur, le luthiste français Nicolas Vallet, était établi à Amsterdam. Le *Secret des Muses* parut dans cet ville, en deux livres (1615 et 1616). On rencontre, entre autres, dans le livre I : *Brande Yrlandt; Canchon angloise; Gaillarde Angloise; Gaillarde Essex; Mal Simmes*; dans le livre II : *L'escossoise; Fortune angloise; Malsimmes* (voir l'article de M. Scheurleer sur *Le Secret des Muses*, dans la *Tijdschr. der Vereen. voor Noord. Ned. Muziekg.*, Deel V, p. 13 et ss.).

(4) Le *Luytboek* de Thysius contient aussi quelques renseignements

Si, quittant le point de vue général, pour se rattacher plus étroitement à celui de la musique de clavier, l'on s'efforce de trouver des éléments plus précis, on s'aperçoit sans peine que, sur ce terrain également, la Hollande a été en rapports étroits avec l'Angleterre. Le *Fitzwilliam Virginal Book* — dans lequel quatre compositions de Sweelinck ont été recueillies — a été manifestement rédigé par ou pour quelqu'un qui était en relations intimes avec les musiciens anglais émigrés dans les Pays-Bas (1). Les principaux, parmi ces derniers, étaient, comme nous le savons déjà, Peter Philips, que le continent avait accueilli probablement dès 1591, et John Bull, qui vécut en Belgique à partir de 1613. Sweelinck a-t-il connu le premier personnellement? Cela n'est point invraisemblable; mais ce qui est certain, c'est qu'il s'est intéressé à son œuvre de clavier, puisqu'il a pris pour sujet de l'une de ses séries de variations, une pavane de Philips dont l'original se trouve dans le *Fitzwilliam Virginal Book*. Quant à Bull, il semble bien — et nous répétons ici ce que nous avons déjà dit plus haut, en nous appuyant sur l'autorité de M. Seiffert — que le maître hollandais ait eu des relations personnelles avec lui. En 1621, John Bull a composé, comme nous l'avons vu, une fantaisie sur une fugue de Sweelinck. D'autre part, le traité de composition qu'a écrit l'organiste d'Amsterdam et qui nous a été transmis par ses élèves allemands (2), contient divers

intéressants concernant Sweelinck. Voir notamment, p. 38, *Den lustelijken Mey* que, d'après le témoignage d'un contemporain, le maître varia un jour d'au moins vingt-cinq façons différentes sur son « clave-cymbel » (ce thème a été également traité par Bull, en 1622, en des variations qui nous ont été conservées dans le ms. 23623 du British Museum). Voir aussi, p. 169 à 184, les psaumes réduits pour luth, dont plusieurs sont des arrangements des psaumes de Sweelinck : M. Seiffert (*Sweelinck's Chyterboek-ein historischer Irrthum?; Tijdschrift der Vereen. voor N. N. M. G.*, Deel V, p. 42) pense qu'ils pourraient bien être extraits du *Chyterboek* de 1602, traditionnellement attribué à Sweelinck, mais plus probablement dû au luthiste Willem de Swert (voir plus haut, p. 58), qui aurait fait lui-même les arrangements en question.

(1) Voir nos *Origines*, p. 21.

(2) Voir la note 1 p. 132, et la note 1, p. 133.

exemples empruntés à l'œuvre du célèbre virginaliste anglais. Enfin, son œuvre de clavier tout entière est tellement pénétrée de la technique nouvelle inaugurée par Bull, qu'il est difficile de croire, qu'il n'ait pas eu l'occasion d'entendre ce virtuose fameux et d'entrer ainsi en rapports personnels avec lui (1).

De tout ce que nous venons d'exposer, il résulte qu'il n'y a point lieu de s'étonner de ce que, bien que n'ayant jamais mis le pied en Angleterre, Sweelinck ait été fortement impressionné par les innovations des virginalistes anglais et se soit empressé de les utiliser à son profit (2).

Avant d'analyser les variations du maître hollandais, il nous faut rappeler à grands traits les différentes manières dont les Anglais traitaient cette forme musicale. Nous avons donné, à ce sujet, des explications détaillées dans nos *Origines de la musique de clavier en Angleterre* (p. 129 et ss.). Résumons-les rapidement :

Les virginalistes ont cultivé :

1° *La variation polyphonique.* — Le thème passe à une autre voix, de variation à variation, et s'entoure chaque fois de contrepoints nouveaux.

2° *La variation mélodique.* — Le thème occupe le superius dans toutes les variations. Il est sujet à broderies ou non.

(1) Signalons que l'un des manuscrits virginalistiques les plus importants du British Museum (N° 23623) est de provenance néerlandaise. Daté de 1628, il ne contient, sauf une seule exception, que des compositions de John Bull.

M. Jules Ecorcheville, de Paris, possède un manuscrit de musique en majeure partie virginalistique, daté de 1625, et ayant appartenu à Vincentius De la Faille. Ce petit recueil paraît avoir été rédigé dans les Pays-Bas, par deux ou trois dilettantes qui appréciaient toute la saveur de l'art des virginalistes anglais.

(2) Signalons encore, dans l'ordre d'idées des relations musicales entre l'Angleterre et les Pays-Bas, le fait que l'Add. ms. 29485 du British Museum, qui contient des arrangements pour virginal de pièces de Byrd, de Bassano et de musiciens anonymes, a eu, comme premier possesseur, en 1599, une dame du nom de *Susanne van Soldt*, fort probablement une Hollandaise, qui était en relations avec la Cour anglaise (Seiffert, *Gesch. der Klaviern.* p. 84).

Les autres voix sont entièrement libres et forment entre elles des entrelacs qui changent de variation à variation.

3° *La variation harmonique.* — Le thème occupe invariablement la basse et sert d'appui à un échafaudage de contrepoints qui se modifie de variation à variation.

4° *La variation mélodico-harmonique.* — Le thème reste d'un bout à l'autre au superius. Il est pourvu d'une basse harmonique permanente. La variation s'obtient à la fois par des changements dans les parties intérieures, et par l'application de broderies au superius et à la basse. Ces broderies affectent alternativement l'une ou l'autre de ces deux voix extrêmes.

A part le dernier, ces divers types de variation se présentent rarement sous un aspect schématique absolu. Le plus souvent, une fusion s'opère, où l'on reconnaît à la fois les caractéristiques de deux ou trois d'entre eux.

Chez Sweelinck, on ne rencontre pas un seul cas de variation purement harmonique. Quant aux trois autres types (1, 2 et 4), ils apparaissent rarement dans toute leur pureté, comme nous allons le voir par les analyses qui suivent :

La variation polyphonique est représentée par *Soll es sein* (n° 32), dont la mélodie a été également traitée en forme de variations par Samuel Scheidt, élève de Sweelinck. Cette mélodie comporte deux épisodes, A et B, qui donnent lieu, dans chacune des huit variations, à des sous-variations A' et B'. L'ensemble de la composition consiste donc à varier huit fois le bloc AA' et BB'. Le tout est suivi d'une courte coda de style libre, dans laquelle on perçoit des échos de la partie finale du thème.

La basse change de variation à variation. Dans 6 variations sur 8, la mélodie est au superius, où elle paraît, soit dans toute sa simplicité, soit ornée de broderies. Dans la 5^e variation, elle passe à la basse et dans la 8^e, au ténor. Comme on le voit, l'élément polyphonique est assez restreint, et l'on se trouve, en fait, en présence d'une combinaison du type polyphonique avec le type purement mélodique. Dans la 6^e variation, le rythme du thème se modifie : de binaire, il devient ternaire. Il y a là un fait analogue à ces transfor-

mations rythmiques d'un thème de danse (pavane suivie de sa gaillarde), dont naîtra plus tard la « suite » de clavier.

Les formes de figuration que l'on observe dans *Soll es sein* n'ont point, dans leur ensemble, un aspect particulièrement progressif. L'imitation canonique qui occupe la fin de la première variation a plutôt un caractère archaïque (1). Notons, parmi les autres figures : des *hoketi* ; de courtes imitations (à remarquer, la marche chromatique des fragments imités, au début de la 5^e variation) ; des séquences (voir spécialement la figure séquentielle, au commencement de la 4^e variation : c'est, en majeur, le prototype du trait tragique qui accompagne le grand récitatif de *Léonore*, dans *Fidélío*) ; des petits dessins rythmiques, des contrepoints symétriques ; des contrepoints figuratifs ; des tierces et des sixtes ; enfin, quelques formes de brisures d'accords et d'intervalles.

Les variations *Soll es sein* ne sont pas parmi les meilleures de Sweelinck. Elles sont assez uniformes au point de vue mélodique et harmonique et pèchent par une virtuosité un peu formelle. Seul, le charme du détail compense, par moments, la sécheresse monotone de l'ensemble.

La variation purement mélodique est fort rare chez les Anglais. Chez Sweelinck, c'est elle qui prédomine, avec, il est vrai, certains éléments hétérogènes qui nous seront révélés par l'analyse. Cette prédilection pour un genre de variation où le principe de la base harmonique n'est point encore consacré d'un façon systématique, paraît due en partie au fait que le maître hollandais n'a point encore perdu le goût de la tradition contrapontique du XVI^e siècle ; d'autre part, on peut admettre aussi qu'il a pris pour modèle principal, les grandes variations *Walsingham* de Bull, synthèse magnifique de l'art figuratif des virginalistes, et exemple

(1) Sweelinck aimait beaucoup les canons et l'usage qu'il en a fait dans certaines de ses œuvres de clavier a une allure assez personnelle. Rappelons que Byrd a écrit une pavane (*Pavana, Canon, Two parts in one*), dans laquelle il s'est servi, d'un bout à l'autre du morceau, du canon figuratif (voir nos *Origines*, p. 178).

particulièrement remarquable de la variation mélodique, telle qu'elle était pratiquée par les Anglais (1).

Les variations *Mein junges Leben hat ein End'* (n° 27 du vol. 1 des *Œuvres Complètes*) sont, d'un bout à l'autre, purement mélodiques. Le thème ne cesse pas un instant d'occuper le superius, où il apparaît, tantôt dans toute sa simplicité, tantôt orné de broderies dont le degré de complexité diffère de variation à variation. La sixième et dernière variation le ramène, à peu de chose près, sous sa forme primitive, selon un procédé que l'on rencontre souvent chez les Anglais, notamment dans le *Walsingham* de Bull. La basse change à chaque nouvelle variation : comme il arrive parfois aussi chez les virginalistes, on y observe, accidentellement, certains points d'appui communs, dont l'ensemble n'offre toutefois pas les conditions d'une marche harmonique identique. Les figures sont nombreuses et diverses, et n'obéissent jamais à un parti-pris de virtuosité : on y rencontre de courtes imitations, des répétitions de notes, des dessins rythmiques de tout genre (triolet et sextolet, contretemps, etc.), de gracieuses guirlandes de tierces et de sixtes, et de très typiques brisures d'intervalles ou d'accords, qui dénotent l'influence directe de Bull (voir spécialement, variation 5, mes. 85 et s. et mes. 99 et ss., une basse du genre Alberti) (2).

Ces variations sont d'une perfection formelle admirable, grâce aux belles proportions de l'ensemble et à l'art avec lequel les figures sont distribuées. La douce mélancolie du thème est mise en relief de la façon la plus expressive, et tels passages ont cette âpre suavité qui distingue Monteverdi, le grand contemporain de Sweelinck.

(1) Voir nos *Origines*, p. 140, et les nombreux renvois indiqués au *V° Walsingham* (de Bull), dans l'index des noms propres cités. — L'antériorité de *Walsingham* par rapport aux variations de Sweelinck ne peut s'établir matériellement, mais le rôle évident d'initiateur qu'a rempli John Bull en cette matière, est une forte présomption en faveur de cette priorité.

(2) Voir aussi, à la fin de la var. I, une quinte décomposée à la Byrd. — Dans la 3^e var., il y a un saut brusque d'une dixième à la main gauche.

Le n° 30 (*Ich fuhr mich uber Rhein*) appartient en principe à la variation purement mélodique, mais on y remarque cependant quelques éléments polyphoniques. La mélodie se divise en deux épisodes, A et B, lesquels donnent lieu, dès la première variation, à des sous-variations A' et B', de façon à former le schéma : AA' BB'. Les 5 variations qui suivent adoptent le même plan. Dans la troisième variation, qui est entièrement écrite à deux voix, A' et B' passent à la voix inférieure; dans la 6^e, A' occupe l'alto, où il apparaît plus ou moins figuré. Le tout se termine par une coda libre, dont les dernières mesures sont binaires, pour faire contraste avec le restant du morceau, soumis au rythme ternaire. Placé au superius — à part les exceptions fragmentaires que nous avons signalées — le thème est sujet, dans certaines variations, à des broderies qui vont presque jusqu'à le défigurer. Quant à la basse, elle se modifie sans cesse, ce qui produit une curieuse instabilité harmonique et un charmant effet d'archaïsme. La figuration ne présente que passagèrement des éléments nouveaux : on remarque, dans cet ordre d'idées (4^e et 5^e variation), des séquences, des répétitions de notes et des brisures d'accords, le tout avec échos. D'autre part, les figures d'un caractère moins progressif y sont utilisées de la façon la plus ingénieuse, en telle manière que cette série de variations apparaît comme un compromis fort heureux entre le passé et l'avenir. Les variations 5 et 6 sont d'un tour particulièrement délicat et raffiné. Le traitement du thème à deux voix seulement, dans la troisième variation, fait penser à l'exquis virginaliste Giles Farnaby (1). On observe, à la troisième mesure de cette variation (main gauche), un saut d'intervalle de deux octaves, le plus large que l'on rencontre dans toute l'œuvre de clavier de Sweelinck.

Les variations *Est-ce-mars* (n° 31), écrites sur un thème célèbre, au sujet duquel nous avons donné quelques détails dans nos *Origines de la Musique de clavier en Angleterre*

(1) Voir ses variations *Up tails all*, dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, et l'analyse que nous en avons faite dans nos *Origines*, p. 142 et s.

(p. 199) à propos de variations du *Fitzwilliam Virginal Book* (*The New Sa-hoo*) composées sur la même mélodie, — ces variations, disons-nous, appartiennent au type mélodique pur, mais avec intervention fugitive d'un élément polyphonique. Au nombre de 7, elles comportent le même plan que les variations précédentes, soit : AA' BB'. Dans la 7^e et dernière variation, la mélodie est traitée au ténor, de la manière suivante : dans A, complètement à découvert; dans A', esquissé d'abord par le *superius*, puis repris par le ténor; dans B, soumis à figuration; dans B', non figuré. La basse se modifie de variation à variation, ce qui n'empêche pas l'ensemble de dégager une impression très nette d'*ut* majeur : la raison en est dans le fait que la mélodie a, par elle-même, un caractère essentiellement tonal.

La figuration offre une combinaison d'éléments archaïques et modernes. A côté d'imitations quasi canoniques (var. 1 et 2), on observe, entre autres, des répétitions de notes à la Bull et des décompositions d'accords dans la manière de la basse Alberti (1). Un saut brusque d'une octave et une quinte (main droite) se produit à la mesure 55.

La 6^e variation transforme le rythme binaire du thème en rythme ternaire, conformément à ce que nous avons observé dans les variations *Soll es sein*.

Est-ce mars est intéressant, mais inégal. Le caractère de la mélodie est bien mis en relief par les développements figuratifs parfois très hardis qui lui sont appliqués. N'était certain abus de la virtuosité, ces variations seraient parmi les plus attachantes de Sweelinck.

Les fragments *Von der Fortuna werd'ich getrieben* (n^o 35) se rattachent aussi à la variation mélodique, mais avec un certain penchant à adopter le type mélodico-harmonique à basse permanente. Le thème, qui est d'origine anglaise, a été également traité en forme de variations, par William Byrd (2) et par Samuel Scheidt (3). La pièce de Byrd est un

(1) On y rencontre aussi la quinte décomposée à la Byrd.

(2) Voir nos *Origines*, p. 147 et ss.

(3) *Tabulatura nova*, 1624; voir préface du vol. I des *Œuvres Complètes* de Sweelinck, p. XXVII.

modèle très typique de la variation mélodico-harmonique. Si Sweelinck l'a connue, ce qui est probable, il semble qu'il ait voulu s'en écarter plus ou moins délibérément, afin de ne pas tomber dans l'ornière de son prédécesseur. Le plan fondamental des trois variations du maître hollandais est AA' BB'. Les figures n'offrent aucune intérêt spécial, en dehors de quelques brisures d'accord. Ces fragments sont d'un style très raffiné.

On peut en dire autant des deux variations de Sweelinck sur le thème de la Pavane espagnole (*Paduana hispania*) (1^{re} et 3^e variations du n^o 36) (1). Ce sont aussi des variations purement mélodiques, mais sans aucune tendance vers le type mélodico-harmonique. On y observe, parmi d'autres figures et manières d'écrire, quelques brisures d'accord (dont une quinte décomposée à la Byrd) et un saut brusque d'une octave et une quinte (main gauche).

Il nous reste à examiner les deux séries de variations dans lesquelles Sweelinck s'est rallié au système mélodico-harmonique. La première, *Unter der Linden grüne* (n^o 28), n'obéit pas d'une façon absolue à ce système. Si, dans les quatre variations dont elle se compose, *superius* et *basse forment*, en général, le cadre à l'intérieur duquel se produit le travail de variation, les imitations par lesquelles débute la 2^e variation viennent contredire la rigueur du principe. En maints endroits, le thème et la base harmonique sont alternativement sujets à des broderies, comme dans le type usuel de la variation mélodico-harmonique anglaise. Ces broderies sont parfois très accentuées, mais ne vont jamais jusqu'à défigurer complètement la mélodie (2). Dans la 4^e et dernière variation, elles sont réduites au minimum, au point de donner à la conclusion du morceau une allure presque aussi simple que celle de la première variation.

(1) Les variations 2 et 4 sont de Scheidt : leur accouplement avec les variations de Sweelinck est le fait du copiste (préface du vol. I des *Œuvres Complètes*, p. XXVII.). Le même thème a été traité en variations par Cabezon et par Bull (voir nos *Origines*, p. 151 et s.).

(2) Sur les origines, les tenants et les aboutissants de cette mélodie, voir Seiffert, préface du vol. I des *Œuvres Complètes*, p. XXVI.

Au point de vue figuratif, *Unter der Linden grüne* est plein d'intérêt, par la richesse du détail. A côté des courtes imitations, des séquences, des dessins rythmiques, des contrepoints en triolets et des guirlandes de tierces et de sixtes, on y rencontre des notes répétées accompagnées chacune d'accords harmoniques (mes. 63 et 65) et des formes très diverses de brisures d'intervalles et d'accords (voir les « battements » de la mes. 120, les basses Alberti des mes. 127 et 128, les décompositions d'accords par mouvement contraire simultané des mes. 129 et ss.) (1). Ces derniers éléments de figuration marquent clairement combien l'influence de John Bull sur Sweelinck a été grande et décisive. Un saut d'octave et une quinte, à la main gauche, s'observe à la mes. 96.

Cette série de variations compte parmi les plus belles du maître hollandais. La figuration y a de rares qualités d'audace et est en même temps très organique. L'ensemble en acquiert une grande force d'équilibre et de cohésion. Maints détails sont d'une grâce exquise, comme, par exemple, le début de la 4^e variation, d'où s'exhale une poésie toute monteverdienne.

Dans un genre plus grave et plus mélancolique, la *Pavana Philippi* (n^o 29) est aussi un chef-d'œuvre de perfection et de noblesse expressive. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer, ce morceau prend pour base une pavana variée de Philips datant de 1580 et renseignée dans le *Fitzwilliam Virginal Book* comme la première qui ait été écrite par ce maître (2). Les variations de Philips s'échafaudent sur le schéma ordinaire des pavanes variées des virginalistes, soit AA' BB' CC'. Sweelinck reprend le même plan, mais le fait suivre d'une seconde série de variations A''A''' B''B''' C''C''', suivant un principe dont on trouve aussi l'application chez les Anglais (3). Il n'a guère cherché à modifier la mélodie, ni même la basse de la pavana, et, chose plus

(1) Signalons aussi des quintes décomposées à la Byrd.

(2) Voir nos *Origines*, p. 166.

(3) Voir dans nos *Origines*, p. 161 et s., des exemples de ces « doubles » ou variations à la seconde puissance.

curieuse, il a été jusqu'à adopter parfois la figuration même de Philips, en lui faisant subir quelques modifications d'un tour personnel. Serrant de si près son modèle, le maître d'Amsterdam a forcément été amené à lui emprunter le procédé mélodico-harmonique qui le caractérise. Tantôt, ni le *superius* ni la basse ne sont figurés, tantôt ils sont sujets à des broderies, qui les affectent à tour de rôle, et dont la complexité n'est jamais assez grande pour défigurer le *melos* primitif.

La figuration de la *Pavana Philippi* offre, comme l'on peut s'y attendre, assez peu d'éléments nouveaux. Elle reprend la plupart de ceux que l'on observe dans son prototype, entre autres (dans C et C', C'' et C'''), ces *hoketi* qui marquent le rythme d'une façon si originale dans les épisodes C et C' de la pièce de Philips. Les brisures d'intervalles et d'accords à la basse de C'' (mes. 138 et ss.) manifestent seules une tendance progressive, dont l'origine doit sans doute être cherchée dans l'influence de John Bull.

Les variations de chansons et de danses n'apparaissent pas, dans la totalité de l'œuvre de clavier de Sweelinck, comme l'apport le plus original du maître. Mais elles en sont peut-être l'élément le plus parfait au point de vue des qualités d'équilibre et de séduction. Cela se comprend aisément : livré à la recherche de grandes formes nouvelles comme ses *fantasiën*, Sweelinck n'a pas su trouver du premier coup la convenance idéale des proportions, ni opérer une fusion parfaite entre l'ensemble et le détail. D'un autre côté, le génie de synthèse qu'il a déployé dans ces créations, loin de s'étendre jusqu'au domaine de la sensibilité, semble s'être trop confiné dans l'ordre intellectuel et pédagogique. De là, une certaine sécheresse, qui enlève tout charme véritable à cette partie de son œuvre de clavier. Quoiqu'il en soit, la portée théorique de ces vastes compositions n'en est nullement atténuée et ce qu'elles contiennent en puissance n'a point passé inaperçu. Les élèves et les successeurs du maître ont largement fait leur profit des horizons nouveaux qu'elles leur ont ouvert, et ont su, avec le temps, assouplir et rendre plus harmonieuses, les formes qu'elles ont inaugurées.

Par contre, dans le genre « variation », Sweelinck n'a guère été amené à innover. Il a simplement emprunté, toute faite, une forme dans laquelle les virginalistes avaient déjà réalisé de véritables modèles. Peut-être l'a-t-il encore perfectionnée, en la simplifiant et en la débarrassant de toute vaine virtuosité. Elle y a perdu en fraîcheur et en fantaisie, ce qu'elle a gagné en classicisme. Le côté imprévu et l'âpre saveur d'inédit des Anglais s'y sont mués en une préoccupation d'écriture correcte, qui a aussi sa valeur, mais où la spontanéité et la joie puérile de créer n'ont plus aussi beau jeu. Les audaces inconscientes des virginalistes, leurs fautes d'orthographe et de grammaire, leur insouciance des règles strictes du contrepoint, tout cela a fait place à cette discipline d'école dont la froideur est si souvent la rançon, mais qui se traduit le plus souvent chez Sweelinck — comme au XIX^e siècle chez Brahms — par un mélange finement nuancé de réflexion et de sensibilité.

Les atteintes portées par les virginalistes d'Angleterre aux principes de l'harmonie sont fort nombreuses. Pour prendre un exemple précis, les fausses relations abondent chez eux et produisent, par leur fréquence, des effets de coloris tout spéciaux (1). Chez Sweelinck, la fausse relation a pour ainsi dire entièrement disparu. Là où l'on croit la trouver, on a affaire, en réalité, à des accidents qui ne peuvent être assimilés à la fausse relation proprement dite. En effet, ou bien l'altération a lieu après une respiration (court point d'orgue), ou bien elle affecte une simple note de passage (2) : dans ces deux cas, l'âpreté qui résulterait d'une fausse relation dans le sens strict de l'expression, est singulièrement atténué, et il ne subsiste plus qu'une nuance harmonique délicate et subtile, dont l'oreille, loin de s'offenser, ne peut qu'apprécier la finesse et le charme.

La conception de la tonalité est, chez les Anglais, tout

(1) Voir nos *Origines*, p. 72.

(2) Nos observations n'ont porté que sur les variations de lied et de danse de Sweelinck.

empirique (1). Certaines de leurs pièces — en particulier celles dont le caractère populaire est le plus accentué, s'identifient entièrement avec le majeur ou le mineur. La plupart des autres occupent une position intermédiaire entre les deux modes modernes et les anciens modes d'église. Mais, à part des cas très exceptionnels (2), aucune préoccupation théorique ne semble les guider. Aussi, nombre de leurs œuvres offrent-elles, au point de vue harmonique, des surprises de tout genre, qui contribuent, pour une large part, à accroître l'intérêt qui s'y attache. Chez Sweelinck, l'on a, au contraire, l'impression d'une individualité essentiellement consciente de la nécessité d'un plan tonal, et décidée à ne transgresser qu'avec la plus grande prudence les règles qui gouvernent l'emploi des modes d'église modifiés par l'usage séculaire de la *musica ficta*. Le majeur et le mineur se rencontrent souvent chez lui dans un état de pureté presque absolu; mais, à cette époque, ces dénominations n'ont point encore cours, et le *fait* du majeur et du mineur se rattache, théoriquement, au concept des modes supplémentaires que Glareanus avait incorporés, vers le milieu du XVI^e siècle, dans le tableau des modes d'église. Etant donné cette large propension à la tonalité, on ne peut considérer Sweelinck comme un réactionnaire vis-à-vis des virginalistes. Il est, sur le terrain de l'harmonie, tout aussi avancé qu'eux; mais étant plus systématique, il a moins de hardiesse, et son art en paraît plus sage et plus rassis.

On peut juger, dans une certaine mesure, de l'état d'avancement de la technique harmonique du maître d'Amsterdam par les altérations chromatiques dont il fait usage dans son œuvre de clavier. Il emploie couramment la *fa* dièze, le *do* dièze, le *sol* dièze, le *si* bémol et le *mi* bémol. Le *ré* dièze est extrêmement rare : on ne le rencontre que dans la *Fantasia chromatica* (n^o 1) et dans les variations *Unter der Linden grüne* (n^o 28). Les virginalistes vont plus loin, dans cette

(1) Voir nos *Origines*, p. 69 et ss.

(2) Par exemple, l'un des deux *Ut, ré, mi, fa, sol, la* de Bull (voir nos *Origines*, p. 204 et ss.).

direction, en ce qu'ils utilisent le *la* bémol et le *la* dièse (1).

Les particularités qu'offrent les pièces de Sweelinck au point de vue des altérations, nous amènent à examiner de quel clavier le maître se servait. A en juger d'après les notes extrêmes que l'on rencontre couramment dans ses compositions, l'étendue de son instrument devait être la suivante :



Cette étendue est inférieure d'une tierce mineure, dans le grave et l'aigu, à celle de certains virginals de la même époque (2).

Le clavier de Sweelinck avait-il ou non l'octave courte (3)? La réponse à cette question est double, pour le motif qu'il est, dans l'œuvre du maître, des pièces qui présupposent l'octave courte, et d'autres qui semblent l'exclure. Ainsi, les variations *Soll es sein* (n° 32), et la *Pavana Philippi* (n° 29) offrent plusieurs passages inexécutables sur un clavier non pourvu de la courte octave. D'un autre côté, il est diverses compositions de Sweelinck (*Fantaisie* n° 3, *Toccate* n° 16 et *Capriccio* n° 33) qui comportent le *fa* dièse dont la touche est dévolue au *ré* naturel immédiatement inférieur, dans le clavier à courte octave. Le *sol* dièse (*mi* naturel de la courte octave) ne se rencontre qu'une seule fois, à la fin du *Capric-*

(1) Nous mettons à part l'*Ut, ré, mi, fa, sol, la* de Bull (voir nos *Origines*, p. 204 et ss.), dans lequel on rencontre, en outre, *ré* bémol, *sol* bémol et *do* bémol, mais qui est absolument exceptionnel, et pour l'exécution duquel il fallait probablement un clavier à tempérament égal. Le *Capriccio* de Sweelinck (n° 33) offre, au point de vue de la question du tempérament, un passage intéressant à étudier. La gamme chromatique complète qui occupe la basse, de la mes. 64 à la mes. 70, est écrite de façon à éviter toutes notes chromatiques rarement employées et pouvant donner lieu à des modulations difficilement exécutables, dans le système du tempérament inégal en usage à l'époque de Sweelinck : *la, si* bémol, *si* naturel *do, do* dièse, *ré, mi* bémol, *mi* naturel, *fa, fa* dièse, *sol, sol* dièse, *la*.

(2) Voir nos *Origines*, p. 232.

(3) Voir, à ce sujet, nos *Origines*, p. 233.

cio n° 33. Peut-être serait fondé à admettre, en présence de la rareté relative de ces deux notes, qu'elles n'excluaient pas nécessairement l'existence de l'octave courte. S'il en est ainsi, elles devaient être jouées au moyen de deux petites touches supplémentaires insérées à côté des touches noires qui faisaient sonner le *ré* et le *mi*. Semblable dispositif ne serait pas en contradiction avec ce qui se pratiquait, à cette époque de complications empiriques (1).

C. — *Les contemporains de Sweelinck.*

Les contemporains de Sweelinck ne retiendront pas notre attention pendant aussi longtemps que le maître d'Amsterdam. D'une part, leur importance historique est moindre. D'autre part, ou bien l'on n'a conservé que fort peu de chose de leurs œuvres, ou bien, dans le cas contraire, le manque de rééditions modernes a rendu difficilement accessible ce qui a été préservé de la perte.

Le premier contemporain de Sweelinck dont nous aurons à nous occuper est ce Samuel Mareschall (1554 — après avril 1640) qui, tournaisien de naissance, fit une brillante carrière musicale à Bâle (2). La Bibliothèque de l'Université de cette ville conserve, parmi ses manuscrits, trois tablatures autographes de ce maître : Ms. F. IX. 47 (8 septembre 1638); Ms. F. IX. 50 (22 août 1639); Ms. F. IX. 49 (12 janvier 1640).

Etant données les dates que portent ces tablatures, on serait tenté de croire que l'art de Mareschall appartient, dans l'ordre évolutif, à un stade plus avancé que l'œuvre de Sweelinck. Il n'en est rien, et c'est plutôt le contraire qui est vrai. Comme le dit M. Seiffert, cet art appartient encore tout

(1) Nous n'insisterons pas ici sur les signes d'« agréments » que l'on rencontre dans l'œuvre de clavier de Sweelinck. D'après l'édition moderne de M. Seiffert, ils se réduisent à la figure suivante : , pour la signification de laquelle nous renvoyons à nos *Origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 91 et ss. — Les agréments semblent avoir joué un rôle assez secondaire dans l'œuvre du maître.

(2) Seiffert, *Gesch. der Klaviermusik.*, p. 92 et s.

entier à la période des coloristes allemands (1571 à 1617 environ) : « Le vieillard (Mareschall avait 84 ans à l'époque où il rédigea sa première tablature) ne s'est point écarté de l'ornière qu'il avait suivie dans sa jeunesse et dans sa maturité ». L'on a donc affaire à l'un de ces musiciens attachés à la tradition, au point d'en perdre entièrement la notion du progrès.

Ces tablatures contiennent des morceaux vocaux colorés (psaumes et chansons profanes) et des pièces figurées. Les premiers sont traités selon les formules coloristiques habituelles, sans aucune tentative de se rallier au principe de la variation ou à celui du développement thématique. Un seul élément y trahit l'origine non allemande de l'auteur, à savoir la manière libre dont il traite la polyphonie au point de vue du nombre de voix : de même que les Anglais, il réduit ou augmente ce nombre selon les besoins de la technique du clavier (1).

Les morceaux fugués de Mareschall sont groupés d'après le mode dans lequel ils sont écrits, à la manière des *Intonazioni* de Giov. Gabrieli (2). On y observe les douze *toni* du XVI^e siècle, transposés ou non.

Après ce musicien traditionniste, il faut citer un organiste dont la personnalité est totalement inconnue, mais dont on possède un morceau intitulé « Echo », qui se trouve dans le Ms. 888 de la bibliothèque de l'Université de Liège (1617)(3). Son nom — Gherardus Skronx ou Scronx — semble dénoter une origine néerlandaise. Son « Echo » est une œuvre de valeur, où l'influence de Sweelinck se fait nettement sentir. M. V. Dwelshauvers estime, avec raison, qu'il

(1) Observons cependant que ce procédé n'était pas totalement inconnu des musiciens allemands avant Mareschall. Dès la seconde moitié du XV^e siècle, le *Buzheimer Orgelbuch* (réédité par Eitner, en 1888, comme annexe aux *Monatshefte für Musikgesch.*) offre de nombreux exemples de voix surajoutées pour les besoins de la plénitude harmonique instrumentale.

(2) Voir ces *Intonazioni* dans Torchi, *L'Arte musicale in Italia*, vol. III, p. 131 et ss.

(3) Ritter, *Gesch. des Orgelspiels*, p. 48 et s.

faut peut-être voir en Scronx un Hollandais, élève du maître d'Amsterdam (1).

Peter Cornet (mort vers 1626) est un musicien d'importance, dont un certain nombre d'œuvres ont été conservées (2). Le Ms. 191 fol. de la Bibliothèque royale de Berlin contient de lui : 1 choral figuré, 5 fantaisies, 1 toccate et deux courantes. Ce manuscrit, dans lequel on trouve aussi des compositions de Sweelinck (3), a été rédigé par deux personnes différentes. La deuxième est un élève de Cornet, dont le copie date d'environ 1625, et qui a complété le manuscrit par un index où il cite *Pietro Cornet* comme étant son maître (*mio maestro*) (4). A l'une des deux courantes, il a ajouté cette remarque : « *Mandatami de luy à di 6 9vembre 1624* ». M. Seiffert a fait, dans sa *Geschichte der Klaviermusik* (5), une analyse sommaire de ces diverses pièces, dont, jusqu'à présent (6), deux seulement ont été rendues accessibles par une réédition moderne : la *Fantasia 8vi toni*, et deux versets du choral figuré *Salve Regina*, que l'on peut trouver dans le *Geschichte des Orgelspiels* de Ritter (7). M. Seiffert émettait le vœu, en 1899, que tout au moins les cinq fantaisies de Cornet fussent rééditées, à raison du grand intérêt qu'elles présentent (8). Ce vœu va être exaucé très

(1) Notice biographique insérée dans le programme de l'audition musicale organisée à Liège, en 1909, lors du congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique. — L'« Echo » de Scronx fut exécuté à cette audition, par M. Louis Lavoye, sur l'orgue de l'église St-Denis.

(2) Seiffert, *Gesch. der Klavierm.*, p. 89 et s., et Ritter, *Gesch. des Orgelsp.*, p. 51 et s.

(3) Ce manuscrit est enregistré à la Bibliothèque royale de Berlin sous le n° 1008 (*in folio*) et porte le titre suivant : *Eine Sammlung von Compositionen für Cembalo oder Organo von Frescobaldi, Jeannetton, Philippi, Sweling, Bruno u. anderen.*

(4) Voir Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler Viertelj. für Musikw.*, 1891, p. 155, note 2.

(5) P. 89 et s.

(6) Février 1914.

(7) II^e partie, p. 60 et 63.

(8) *Gesch. der Klavierm.*, p. 89, note 4, *in fine*.

prochainement, par la publication, non seulement de ces cinq morceaux, mais encore de toutes les pièces de clavier du maître, dans les *Archives des maîtres de l'Orgue* de feu Alexandre Guilmant (XIV^e année, 4^e livraison; Ed. A. Durand et fils, à Paris; B. Schott's Söhne, à Mayence et à Leipzig). Grâce à l'extrême obligeance de M. André Pirro (1), qui est, comme on sait, le très savant « préfacier » des *Archives*, nous avons pu obtenir communication des épreuves de ces pièces de Cornet.

L'analyse que nous avons faite de ces œuvres, nous a convaincu que l'organiste de la chapelle royale de Bruxelles est un musicien de premier ordre qui, s'il n'a pas l'envergure de Sweelinck et son importance théorique, n'en est pas moins un maître remarquable, par sa manière d'écrire pour le clavier, et peut-être, de tous ceux de l'époque, celui qui, sur le continent, a le mieux compris quelles étaient les ressources de son instrument.

Les cinq fantaisies de Cornet sont, en fait, des *ricercari* à un ou plusieurs thèmes, complètement sortis de la gangue du motet, et libérés de toute influence vocale. Une ornementation de caractère purement instrumental y entoure les thèmes. Ceux-ci sont sujets à des développements qui confinent parfois au « travail thématique », par leur tendance à la gradation. L'usage de contre-sujets, que l'on observe à diverses reprises, marque un pas de plus dans le sens de la fugue classique. Il en est de même des mutations, qui ne sont points rares. Comme chez Sweelinck, les thèmes sont parfois traités en augmentation ou en diminution, mais d'une manière beaucoup moins scolastique et plus spontanée. Enfin, les épisodes en contrepoint libre sont plus fréquents que dans le *ricercar* italien traditionnel, et contribuent, par l'imprévu de leurs développements, à enlever aux fantaisies de Cornet, ce caractère un peu laborieux qui distingue la majeure partie des pièces contemporaines appartenant à ce genre.

(1) Nous nous faisons un devoir de lui adresser ici nos remerciements les plus cordiaux.

Dans la *Fantasia 8 Toni dal Sig. Pietro Cornet Mandatomi alli 3^o 7tembre 1625*, que publie Ritter, on n'observe qu'un seul thème, qui est développé sans strette d'un bout à l'autre du morceau, avec d'assez nombreuses interruptions ; celles-ci sont fort courtes, sauf une seule, où le style libre de la toccate se donne carrière, mais avec une allure plus calme et moins fantaisiste que dans le type le plus habituel de cette forme musicale; encore faut-il observer que des échos du thème se discernent sous la figuration de cet épisode. Le sens de la modulation se trahit par le traitement fugitif du thème dans le mode mineur (Ritter, p. 61, système 1 et 2), alors qu'il est, originairement, exposé en majeur (1). Un autre élément de progrès se rencontre dans l'emploi constant d'un contre-sujet (1^{re} exposition à l'alto, dans le deuxième mesure). Le début de ce dernier donne lieu (à partir du milieu de la p. 61), à un véritable travail de développement thématique, d'autant plus intéressant, que le traitement en mineur y alterne avec le traitement en majeur. L'œuvre est, dans son ensemble, fortement charpentée, bien proportionnée et très homogène. Le retour définitif du thème, après l'interruption plus ou moins longue que nous avons signalée, se fait de la manière la plus ingénieuse et produit un fort bel effet. La figuration dénote partiellement, l'influence des Anglais (2).

La *Fantasia de 5^o Tuono di mro Pietro Cornet Organista della S^{ma} Infanta sopra ut, re, mi, fa, sol, la* est, comme son titre l'indique, un *ricercar* dont l'unique thème consiste dans

(1) On peut d'ailleurs trouver des exemples analogues chez Sweelinck. Ainsi, dans la 4^e *Fantasia (Œuvres Complètes, vol. I, p. 18)*, le thème, originairement en mineur, est traité en majeur dans le finale (mes. 280 et ss.).

(2) Séquences, contrepoints en tierces, figures rythmiques : en somme, aucune des figures les plus caractéristiques des virginalistes. Il y a lieu de remarquer, dans les deux avant-dernières mesures, une double appoggiature plus ou moins semblable à celle que l'on rencontre si fréquemment chez Giles Farnaby (voir nos *Origines*, p. 120); mais l'appoggiaturé de Farnaby est plus hardie en ce qu'elle produit une dissonnance plus accentuée que l'accord de quarte et sixte de Cornet (l'accord de quarte et sixte était considéré, à cette époque, comme une dissonnance).

le gamme de solmisation. Ce morceau n'est malheureusement pas complet; il y manque les deux tiers, d'après l'inscription ajoutée à la suite du fragment qui nous est parvenu. Le thème est traité « aller et retour », tantôt en *ut*, tantôt en *sol*; en valeurs normales, en augmentation et en diminution; avec ou sans strettes. Il subit également de fréquentes modifications rythmiques, et se détache parfois en diminution, sur sa propre image traitée en valeurs longues. Pour autant que l'on puisse juger d'après ce fragment incomplet, cette fantaisie se rapproche tout à fait de celle de Sweelinck sur le même sujet, mais elle a un caractère plus vivant et moins scolastique. La figuration, où l'on observe surtout des contrepoints en tierces, des contretemps et des séquences, offre plus de points de contact avec l'Angleterre qu'avec l'Italie.

Dans les trois autres fantaisies de Cornet, il y a pluralité de thèmes, ce qui contribue à leur donner un assez grand développement (1). La *Fantasia del Primo Tono de maestro Pietro Cornet* comporte trois thèmes, dont le premier est le plus important : après avoir cédé la place aux deux autres, il revient, en effet, à la fin du morceau, accentuant ainsi le caractère unitaire de ce dernier. Tout au long de cette fantaisie, on observe des éléments qui participent, tantôt de l'ancien *ricercar*, tantôt de la fugue classique : traitement en augmentation ou en diminution, strettes, mutations, etc. Les passages en imitation et les épisodes de caractère libre tendent les uns et les autres à des effets de gradation. Le petit motif suivant :



que l'on voit apparaître fréquemment, dans toute la seconde partie du morceau, en divers tons, majeurs ou mineurs, parfois au *superius*, mais le plus souvent à la basse, a plus

(1) Elles occuperont chacune environ 10 pages, dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

ou moins le caractère d'un *ostinato* et rappelle textuellement celui que l'on rencontre dans l'une des variations de la *Passamezzo Pavana* de Philips, du *Fitzwilliam Virginal Book* (1). N'oublions pas que Philips et Cornet ont travaillé côte à côte, pendant des années, à la Cour des Pays-Bas. Ce petit dessin constitue une excellente base de développement harmonique, et Cornet ne se fait pas faute d'en user dans ce sens.

La fantaisie du premier ton de Cornet est un fort beau morceau, qui brille par sa spontanéité, son élégance, et une certaine chaleur d'expression, d'ailleurs commune à tout ce que l'on connaît du maître. Par moments, les effets de gradation y atteignent une grandeur qui n'est pas sans évoquer Frescobaldi. Les épisodes en contrepoint libre sont traités avec un charme exquis et forment, avec le travail des thèmes, un contraste des plus reposants. Les audaces harmoniques ne sont pas rares, bien qu'on ne puisse les considérer comme exceptionnelles pour l'époque. Le travail de figuration est plutôt organique que purement formel. Bien qu'on y perçoive dans une certaine mesure l'influence anglaise, il s'y rencontre néanmoins une part assez importante d'italianisme.

La *Fantasia 3 Toni di M. Petro Cornet* comporte le développement de quatre thèmes. Guilman observe que le premier d'entre eux est composé de deux fragments empruntés à des madrigaux de Palestrina. Le second fragment est l'un de ces motifs favoris que l'on retrouve dans diverses autres compositions de l'époque, ayant pour auteurs H. L. Hassler, Christian Erbach et Samuel Scheidt. Le premier fragment est utilisé, à diverses reprises, sous sa forme renversée, comme contrepoint du second. Pour le surplus, cette fantaisie rappelle en grande partie la précédente, dans le traitement du détail. Il faut toutefois excepter le retour du thème initial, à la fin du morceau, retour qui ne se produit pas ici. D'autre part, le troisième thème subit un développement partiellement homophonique, sur basse

(1) Voir nos *Origines de la Musique de clavier en Angleterre*, p. 177 et s.

figurée. Le quatrième thème est traité non seulement en imitation, mais aussi en séquences, une seule et même voix le reprenant successivement à des degrés divers de l'échelle musicale. Tout le finale de la fantaisie, basé sur ce motif, qui apparaît d'abord en valeurs normales, pour s'élargir ensuite en forme d'augmentation, offre un exemple de gradation qui montre, sous un jour très favorable, l'art du développement pratiqué par Cornet.

On peut rapprocher, dans une certaine mesure, cette fantaisie, de celle où Sweelinck traite, d'un bout à l'autre, un sujet avec son renversement (1). Mais dans l'œuvre de Cornet, le côté scolastique a complètement disparu, et, en outre, le problème contrapontique que le maître s'est proposé de résoudre n'intéresse que le début de la pièce. Il faut admirer, dans celle-ci, la beauté et le charme du travail de contrepoint, particulièrement dans les épisodes de caractère libre. La figuration est assez italienne d'esprit et d'allure, mais avec de fortes influences anglaises (contrepoints en tierces et en sixtes, séquences, etc.).

La *Fantasia del 2. Tuono di M. Pietro Cornet* ne s'écarte guère de la précédente, au point de vue de la structure générale. Elle comporte aussi quatre thèmes qui présentent, tout au moins partiellement, un certain degré de parenté entre eux. Le premier et le deuxième sont pourvus de contre-sujets. Le contre-sujet du premier a une certaine ressemblance, dans sa partie finale, avec le sujet lui-même, et est parfois traité pour son propre compte, c'est-à-dire sans l'intervention de ce dernier. Mêmes particularités que dans les deux autres fantaisies à plusieurs thèmes, en ce qui concerne le traitement en valeurs normales, augmentation

(1) *Fantasia n° 3 (Œuvres Complètes, vol. I, p. 12)*. — Il y a même une certaine communauté thématique entre la « fantaisie » de Cornet et celle de Sweelinck, en ce que les quatre notes par lesquelles elles débudent toutes deux, offrent une succession d'intervalles absolument identique, celle-là même que l'on trouve dans le madrigal de Palestrina : *Così le chiome* (voir le passage déjà cité de Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, p. 80).

ou diminution, les épisodes en contrepoint libre et l'ornementation. L'œuvre est, dans son ensemble, intéressante au même titre que les deux précédentes. Le développement en forme de gradation y occupe une place importante, et la virtuosité s'y concilie excellemment avec l'expression et l'harmonie de la forme. La figuration a une physionomie partiellement italienne et partiellement anglaise. On y rencontre, entre autres, des guirlandes de tierces et de sixtes, et des séquences comme il s'en trouve si fréquemment dans la *fancy* britannique. L'atmosphère générale de la pièce fait quelque peu penser à Gibbons, dont le tempérament chaleureux et porté à synthétiser sous une forme nette et frappante, s'apparente d'ailleurs plus ou moins à celui de Cornet.

La *Toccata del 3. Tono di Pietro Cornet* n'a point d'intermède fugué; mais la figuration qui orne le fond harmonique, est sujette, non seulement à de fréquentes séquences, mais encore à de véritables imitations, de voix à voix. Il y a, dans ce morceau, qui, au point de vue de la nouveauté de la forme, n'offre rien de bien particulier, des qualités de solidité, de vigueur, d'élégance et de fougue, qui lui donnent une assiette et une rondeur dont on trouve peu d'exemples chez les maîtres contemporains. On y observe, d'autre part, une grande plénitude harmonique. Celle-ci se fait jour jusque dans le long passage à deux voix où le *superius* se détache, sous forme de figuration animée en doubles croches, sur une basse en blanches et en noires : la raison doit en être cherchée dans la marche extrêmement favorable de cette dernière, qui constitue un soutien harmonique de premier ordre.

Le *Salve di Maestro Petro Cornet*, dont Ritter reproduit les versets *Salve Regina* et *O clemens*, se compose, en fait, de cinq petites pièces portant les titres suivants : *Salve*, *Ad te clamamus*, *Eia ergo*, *O clemens* et *Pro fine*. Dans la première (*Salve*), le thème grégorien est traité comme dans un *ricercar*, mais avec des contrepoints figuratifs d'un rythme plus animé que dans le *ricercar* traditionnel; il se perd bientôt dans la trame polyphonique et ne fait plus que des réapparitions fugitives et partielles, à partir de la seconde moitié du

morceau (1). Le traitement du second verset (*Ad te clamus*) ressemble, en partie, à celui du premier. Le thème y est également sujet à des développements imitatifs. Les contrepoints figuratifs sont très fournis et l'on y observe de petits dessins rythmiques fort caractéristiques, qui rappellent la facture anglaise. Il y a plusieurs épisodes libres, dont une coda finale, en style de toccate. Le verset *Eia ergo* comporte un thème et son contre-sujet, lesquels se retrouvent d'un bout à l'autre du morceau, mais toutefois sans régularité absolue : ainsi, il arrive, par moments, que le contre-sujet soit développé pour son propre compte, indépendamment du sujet. Les contrepoints d'accompagnement ont un charme de douceur qui n'est pas sans rappeler certains aspects de l'œuvre de clavier de Peter Philips. Dans le verset *O clemens*, Cornet prend un quatrième épisode de la mélodie grégorienne et le traite en notes longues, au *superius* d'abord, au ténor ensuite, en l'accompagnant de contrepoints très fleuris. Il y a là une application du principe de la variation polyphonique. La pièce finale (*Pro fine*) reprend le thème du *Salve* (premier morceau), auquel elle adjoint son renversement comme contre-sujet, et en fait la base d'une fantaisie assez libre, où domine une figuration de toccate, qui fait appel à la virtuosité de l'exécutant.

L'ensemble du *Salve Regina* est fort agréable à entendre. On n'y aperçoit point encore cette préoccupation, que l'on trouve chez J. S. Bach et quelques uns de ses précurseurs, de conformer l'expression musicale de chaque verset à la *Stimmung* du texte littéraire. Mais il y a beaucoup de charme et d'ingéniosité dans le traitement des thèmes et surtout dans la figuration qui leur est appliquée. Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que Cornet ait contribué personnellement à modifier la manière de John Bull et à lui faire adopter cette simplicité suave que l'on trouve dans le choral *Laat ons met herten reyne*, écrit par le maître anglais pendant son

(1) L'avant-dernière mesure offre un exemple de cette appoggiature à l'anglaise, que nous avons signalée dans une note antérieure, relative à la *Fantasia 8 Toni* (voir p. 177, note 2).

séjour dans les Pays-Bas (1). Il y a, en effet, entre cette œuvre et le *Salve* de Cornet, une communauté d'atmosphère fort apparente, en dépit des différences dans le détail technique.

Le *Salve Regina* de Cornet convient beaucoup mieux à l'orgue qu'au clavier, tandis que les fantaisies et la toccate s'approprient également bien aux deux instruments. Par contre, les deux courantes sont du domaine exclusif de la musique de clavecin ou de clavicordé. La première est une composition de longue haleine, dont les dimensions dépassent de beaucoup celles de toutes les courantes du *Fitzwilliam Virginal Book* (2). Le plan de cette série de variations est AA' BB'. Ce schéma est repris quatre fois de suite — y compris la première exposition — avec, chaque fois, un traitement différent. Le principe de variation appliqué dans l'espèce, est celui de la variation mélodico-harmonique, avec figuration partagée entre la basse et le *superius*, ce dernier étant, en général, plus fleuri que la basse. Les formes de figuration utilisées sont d'essence plus anglaise qu'italienne et consistent surtout en broderies et en décompositions d'accords. Elles vont s'animant du début à la fin, en une belle progression. L'ensemble de l'œuvre est d'une parfaite séduction. Un parfum d'italianisme y affleure par moments, comme d'ailleurs dans nombre de courantes anglaises. L'épisode B''' est particulièrement exquis, grâce à de ravissants jeux de tierces, à la main droite. Dans B''''''', la figuration, très animée, offre une heureuse combinaison d'italianisme et d'anglicisme.

La deuxième courante est beaucoup plus courte, et se borne au plan AA' BB', non développé par des variations subséquentes. Elle se réclame également du système de la variation mélodico-harmonique, avec figuration partagée entre le *superius* et la basse. Simple et gracieuse, elle n'offre aucune particularité digne de remarque, en dehors de ses

(1) Voir, sur ce morceau, nos *Origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 108.

(2) Voir nos *Origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 186 et ss.

trilles avec résolution mélodique expressément indiquée, comme on en rencontre dans les courantes de Gibbons et de Crofurd reproduites par M^{me} Farrenc dans le *Trésor des Pianistes* (1).

L'analyse technique et esthétique à laquelle nous avons soumis les œuvres de clavier de Peter Cornet, montre que l'on a affaire à un maître dont le rôle n'est nullement négligeable dans l'histoire de la musique de clavier des Pays-Bas. M. Seiffert attire l'attention sur les ressemblances qui existent entre l'art de Peter Cornet et celui de Claudio Merulo et va jusqu'à suggérer que le maître belge pourrait bien avoir été l'élève personnel du grand organiste italien (2). Nous ne pouvons nous rallier d'une façon absolue à cette manière de voir. En effet, la musique de clavier de Cornet a une allure générale beaucoup plus moderne que celle de Merulo, et s'inspire trop, dans le détail, de la technique des virginalistes anglais, pour que l'on puisse établir entre elle et celle du maître de Correggio, une filiation aussi directe. Nous sommes plutôt porté à croire, que Cornet n'a subi l'influence italienne que par l'intermédiaire d'autres artistes qui avaient étudié en Italie. Ainsi Sweelinck a dû avoir une certaine action sur lui, mais peut-être plus encore son collègue à la Cour de Bruxelles, Peter Philips, dont tant d'œuvres portent une empreinte nettement italienne. D'autre part, Philips et surtout John Bull, l'ont sans nul doute initié à la technique de la variation anglaise. Il est résulté, de cette double influence, et à la faveur d'une puissante personnalité musicale, une fusion remarquable des éléments qui caractérisent la musique de clavier d'outremer et celle d'outremonts. Non point une simple juxtaposition, comme le laisse entendre M. Seiffert, lorsqu'il oppose, dans cet ordre d'idées, Sweelinck à Cornet (3). Cette « juxtaposition » serait, au contraire, plutôt le fait du maître hollandais; car, si ce dernier réalise, dans l'ordre intellectuel, une

(1) Voir nos *Origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 189.

(2) *Geschichte der Klaviermusik*, p. 89.

(3) *Gesch. der Klavierm.*, p. 89 et s.

merveilleuse synthèse des deux tendances, il lui arrive trop souvent, d'autre part, de laisser percer avec trop de relief le côté théorique et scolastique de cette rencontre d'influences. Tandis que chez Cornet, la synthèse s'opère avec plus de spontanéité, et laisse plus de place au pur instinct de l'artiste. C'est pourquoi les « fantaisies » du maître belge ne nous lassent point, à la longue, comme la plupart de celles de Sweelinck, et nous séduisent, au contraire, par une chaleur d'inspiration qui contraste avec la sécheresse et le pédantisme dont les grandes compositions du maître d'Amsterdam sont dans une certaine mesure entachées.

Le dernier musicien dont nous avons à nous occuper, est Carolus Luython (vers 1550-1620) qui fit, comme nous le savons, sa carrière à Prague et à Vienne, en qualité de compositeur de la chapelle des empereurs allemands (1). La seule œuvre de clavier qui nous reste de lui, et dont l'authenticité ne soit pas contestée, est la *Fuga suavissima*, qui a paru dans la tablature de Woltz (Bâle, 1617) (2). Ritter la reproduit dans sa *Geschichte des Orgelspiels* (II^e partie, p. 55).

Le terme *fuga* ne doit pas être pris ici dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui. Au début du XVII^e siècle, il s'applique, d'une façon générale, à tous les morceaux écrits dans un style imitatif plus ou moins strict. M. Seiffert dit, de la *fuga suavissima*, qu'elle n'est autre chose qu'un *ricercar* à plusieurs thèmes. Nous pensons qu'on pourrait plus légitimement l'assimiler à une suite de trois *ricercari* à un seul thème. Elle se compose, en effet, de trois parties de longueur à peu près égale, complètement isolées les uns des autres, et n'ayant entre elles d'autre lien que la tonalité.

Si cette intéressante composition est encore loin de repré-

(1) Ritter, *Gesch. des Orgelspiels*, p. 50 et s.; Seiffert, *Gesch. der Klaviers.*, p. 93 et s.

(2) Le Ms. 191 de la Bibliothèque royale de Berlin contient une autre pièce qui y est attribuée à Luython. Cette composition, qui se retrouve dans le Ms. 1982 de la bibliothèque de l'Université de Padoue, y a pour nom d'auteur Jakob Hassler, attribution qui, d'après M. Seiffert, paraît plus vraisemblable.

sender à nos yeux une fugue dans le sens classique du mot, elle n'en offre pas moins une série de particularités qui marquent un acheminement très net vers cette forme. Ecrite avant 1617, la *fuga suavissima* surprend à la fois par le caractère moderne de son plan harmonique et la nouveauté avec laquelle les contre-sujets y sont utilisés. Nous n'avons pas rencontré, dans toute la littérature du clavier antérieure à cette date, une seule œuvre dans laquelle ces indices de progrès s'extériorisent avec autant de netteté (1).

La première partie comporte un sujet assez court, dont la suite ou coda fait fonction de contre-sujet, au début du morceau. A partir de la première mesure du 3^e système (édition Ritter), on voit paraître un nouveau contre-sujet, très caractéristique, qui persiste jusqu'à la fin de la première partie et qui forme un vif contraste avec le sujet. Ce dernier n'offre point de strettes. Il est traité en valeurs normales et en diminution simple et double. Il donne lieu à un embryon de travail thématique dans le 4^e et le 5^e système de la p. 56.

Au point de vue tonal, le thème est exposé en *sol*. La réponse est à la sous-dominante *ut*. Pendant près d'une page, le dialogue se poursuit entre le sujet et la réponse, sans que l'on observe d'autres tons que ceux de *sol* et d'*ut*. A partir de l'avant-dernière mesure du dernier système de la p. 55, le sujet est traité en *ré* majeur. Après deux rentrés dans ce ton, une réponse intervient, en *la* majeur. *Ré* majeur et *la* majeur occupent l'espace de deux systèmes et demi, après quoi une rentrée en *sol* (1^{re} mesure du 3^e système, p. 56) ramène les tonalités primitives de *sol* et d'*ut*. La conclusion de la première partie se fait sur un accord de *sol* majeur.

La deuxième partie est plus courte que les deux autres et oppose à leur caractère viril, le charme d'une gracilité toute féminine. Elle traite, comme elles, un seul thème, dont la suite

(1) Nous mettons à part les compositions inspirées par une pensée théorique ou pédagogique, comme l'étude de modulation *ut, ré, mi, fa, sol, la*, de Bull.

ou coda peut être considérée, à la rigueur, comme une sorte de contre-sujet. Seulement cette fonction lui convient assez mal, pour la raison que ce fragment mélodique ressemble trop au sujet lui-même. La nécessité de son intervention se fait d'ailleurs beaucoup moins sentir que dans la première partie. Car les nombreuses strettes auxquelles le sujet est soumis, offrent par elles-mêmes un élément suffisant d'animation et de variété. Le plan tonal de ce second *ricercar* présente une symétrie quasi absolue avec celui du premier.

Dans le troisième, la seconde partie du sujet (coda) contraste remarquablement avec la première et forme un contre-sujet idéal : aussi Luython s'en sert-il à cette fin jusqu'à la conclusion du morceau. Il l'utilise aussi d'une manière indépendante, une fois même comme base de travail thématique (voir les séquences du 2^e système, p. 59). On peut considérer comme un second contre-sujet, le thème qui débute à la basse, dans le 5^e système, mes. 2 de la p. 58, et qui réapparaît plusieurs fois, dans la suite, à la même voix. Le thème n'offre qu'une seule strette, à l'entrée de la première réponse. Au point de vue des tonalités, cette troisième partie offre les mêmes particularités que les deux premières. La conclusion en *sol* majeur, intervenant par voie de cadence plagale à moyen d'un accord de sous-dominante, n'a toutefois pas la franchise que l'on observe à la fin du premier et du deuxième *ricercar*, où la cadence se fait sur la dominante.

La *fuga suavissima* a des qualités de charme, d'élégance et de légèreté qui témoignent brillamment du talent de son auteur. L'art modulatoire, caractéristique de l'harmonie moderne, s'y déploie avec une rare aisance. On pressent, à entendre cette œuvre, que les modes d'église commencent à s'effacer dans la pénombre et qu'une ère nouvelle s'ouvre, où ils ne seront bientôt plus qu'un souvenir éloigné, un fantôme mystérieux et fuyant, dont la fin du XVII^e siècle, le XVIII^e tout entier et une partie du XIX^e ne goûteront plus la poésie subtile et le doux parfum d'au-delà.

Index des noms propres cités ⁽¹⁾.

- Adriansen (Emmanuel), 58.
Aerde (Raymond Van), 38, 39.
Agricola (Rodolphe), 21.
Albert (l'archiduc), 35, 56.
Alberti (Domenico), 139, 146, 158,
164, 166, 168.
Ammerbach (Elias), 42, 61.
Appenzelder (Benedictus), 43.
Arkwright (G. E. P.), 35.
Attaignant (Pierre), 41, 42, 44,
81, 82, 84.
Aubry (Pierre), 39.
- Bach (J. S.), 144, 145, 151, 155
et ss., 182.
Barbe (Antoine), 106.
Barbireau (Jacques), 21.
Barbour (William), 12.
Barclay Squire, 23, 35, 43.
Bassano, 161.
Baston (Josquin), 106.
Bellère (Jean), 52, 54, 55, 83,
84, 104.
Bendyct ou Benedict, 23.
Benedictus, 43, 44.
Benedyct, 23.
Bergmans (Paul), 35.
- Berlioz (Hector), 111.
Bèze (Théodore de), 34, 119.
Blitheman (William), 36.
Bock (Michel De), 28, 59, 60.
Bocq (Michel ou Michel Du), 28.
Boehme (Franz M.), 101, 102.
Boendaele, 39.
Bolt (John), 37.
Bombergen (Catherine Van), 25.
Boschius (Jean), 29.
Boscoop (Cornelius), 117, 118.
Bourgeois (Loys), 119.
Brahms (Johannes), 170.
Brebos (Gilles), 12.
Brebos (Jean), 12.
Bredemers, Bremers ou Bremersch
(Henri), 6, 21 et ss., 50, 59.
Brenet (Michel), 14, 24, 99.
Brooman (Louis), 29.
Brouwer (Adrien), 106.
Brumel (Antoine), 27, 50.
Brumel (Jacques), 27, 59.
Buerse (Pierre), 5.
Bull (John), 34, 61, 64, 133, 135
et ss., 143, 144, 147, 148, 158,
160, 161, 163, 164, 166 et ss.,
171, 172, 182, 184, 186.

(1) Les noms en italique sont ceux des auteurs cités en référence.

- Burbure (L. de)*, 16, 17, 21, 32.
Buschop (Cornelius), 105, 117, 118, 120 et ss., 127, 130, 131.
Buus (Jacob), 25 et ss., 48, 49, 59, 60, 64, 66 et ss., 72 et ss., 77, 78, 80, 149.
Byrd (William), 101, 132, 143, 144, 154, 161, 163, 164 et ss.
- C**
Cabezon (Antonio de), 28, 59, 60, 104, 112, 147, 167.
Caccini (Giulio), 57.
Caffi (Francesco), 26, 70.
Capreclus, 20.
Caroso (Fabritio), 99.
Cart de Lafontaine, 37.
Castele (Van de), 14.
Cavazzoni (Girolamo), 48, 49, 69 et ss., 75.
Cersne (Eberhard), 13.
Ceulen (Hans Van), 6.
Charlemagne, 11.
Charles I^{er}, roi d'Angleterre, 37.
Charles-Quint, 6, 7, 22 et ss., 27, 52, 119.
Chilesotti (Oscar), 99.
Clemens non papa, 119.
Closson (Ernest), 17, 40 et ss.
Cock (Symon), 52.
Constantin Copronyme IV, empereur de Byzance, 11.
Cornet (Christoph), 18.
Cornet (Peter), 4, 34, 36, 175 et ss.
Cornet (Séverin), 18, 34.
Coussemaker (de), 43.
Crofurd, 184.
- D**
De Bèze (Théodore), 34, 119.
De Bock (Michel), 28, 59.
De Burbure (L.), 16, 17, 21, 32.
Dechevrens (A.), 75.
De Coussemaker, 43.
Deering (Richard), 34, 37.
De Fiennes (Monsieur), 7.
De Formellis (Guillaume), 30, 32.
De Gérard (George), 20.
De Gouy (Jacques), 123.
- De Laet (Jean)*, 52.
De la Faille (Vincentius), 161.
De Meyerus (Jacques), 26.
De Monte (Philippe), 29, 32.
De Nève (Gommaire), 6.
De Nève (Govart), 21, 22.
De Nève (la famille), 22.
Deopitijs ou De Opitijs (Benet), 23, 50.
Dering (Richard), 34, 37.
De Ripe (Albert), 57.
Des Prés (Josquin), 26, 41, 43, 46, 47, 50, 78, 110, 112.
De Swert (Willem), 58, 160.
De Winde (Paul), 30, 31.
Diruta (Girolamo), 155.
Dominus Jaches Gallico (Brumel), 27.
Doorslaer (G. Van), 12, 31.
Dozy (Ch. M.), 133.
Du Bocq (Michel), 28.
Dufay (Guillaume), 78.
Duyse (Florimond Van), 39, 85, 101, 105, 106, 119, 124.
Dwelshauvers (Victor), 174.
- E**
Ecorcheville (Jules), 161.
Eitner (Robert), 21, 22, 25, 30, 55, 68, 69, 85 et ss., 93, 96 et ss., 132, 174.
Eléonore (sœur de Charles-Quint), 6, 22.
Erbach (Christian), 179.
Expert (Henry), 70.
- F**
Faille (Vincentius De la), 161.
Farnaby (Giles), 139, 165, 177.
Farrenc (Mme), 184.
Fétis (François Joseph), 22.
Fiennes (Monsieur de), 7.
Fleurquin (Nepotis), 23.
Flourkin (Nepotis), 23.
Formellis (Guillaume ou Wilhelm), 29, 30, 32.
Formellis (Guillaume de ou Wilhelm de), 29 et ss.
Franc (Guillaume), 119.

Francesco da Milano, 56.
Francisque (Antoine), 102.
François I^{er}, roi de France, 24.
Frédéric-Henri, prince d'Orange,
55.
Frescobaldi (Girolamo), 36, 179.
Fugger (Hans), 32.
Gabrieli (Andrea), 33, 141, 154.
Gabrieli (Giovanni), 174.
Gabrieli (les deux), 60, 148, 153.
Gardano (Antonio), 42.
Geeraerdsberghe (George van), 20.
Gehrmann (H.), 133.
Gérard (George de), 20.
Gerolamo da Bologna detto d'Ur-
bino (Cavazzoni), 68.
Gheerhart, 106.
Gibbons (Orlando), 181, 184.
Glareanus, 122, 171.
Goehlinger (Fr. A.), 13, 17.
Goovaerts (A.), 52 et ss., 83, 84.
Goudimel (Claude), 119.
Gouy (Jacques de), 123.
Grégoir (Edouard Georges Jacques),
11, 22, 33.
Grove (George), 11, 35 et ss.
Guami (Vincenzo), 36.
Guilmant (Alexandre), 176, 179.
Hagha, 21.
Hassler (Hans Leo), 179.
Hassler (Jacob), 185.
Hellinc (Lupus), 106, 115.
Henne (Alexandre), 29.
Henriette de France, reine d'An-
gleterre, 37.
Henri VIII, roi d'Angleterre, 22.
Henri Van Namen, 21.
Henry l'Organiste, 21 et ss.
Hercule I^{er} d'Este, 21.
Herman (Guillaume), 12.
Hieronimo de Marcantonio da
Bologna, detto d'Urbino (Cavaz-
zoni), 69.
Hobrecht (Jacob), 47, 49 et ss.
Hollebeke (Van), 11.

Houterman ou Houtermano (Marc
ou Marco), 27, 59.
Hove (Joachim van den), 58.
Hughes-Hughes (Augustus), 40.
Hunnius (Christian), 53.
Huygens (Constantin), 8, 9, 55.
Isaak (Heinrich), 50.
Isabelle (l'archiduchesse), 35, 56.
Isabelle (sœur de Charles-Quint),
6, 22.
Jeanne la Folle, 6.
Jean I^{er}, roi d'Aragon, 13, 14, 40.
Johan dells Orguens, 13, 40.
Jonckbloet (W. J. A.), 8, 55.
Juan de los Organos, 13.
Kinkeldey (Otto), 66, 67, 69, 74.
Koczirz (A.), 18, 30, 31.
Körte (Oswald), 8, 44, 48, 61, 74,
110.
Krebs (Carl), 13 et ss., 155.
Laet (Jean de), 52.
Land (J. P. N.), 8, 55, 159.
Lassus (Orlande de ou Roland de),
27, 80, 142.
Laurence, 13.
Lavoye (Louis), 175.
Leichtentritt (Hugo), 46.
Lemmens (Hans), 30.
Liszt (Franz), 111.
Lobwasser, 119.
Lossius, 119.
Louis II de Hongrie, 26.
Lupus Hellinc, 106, 115.
Luython (Carll ou Carolus), 4, 17,
30, 32, 64, 185, 187.
Machault (Guillaume de), 14.
Maestre Christiaan (Marin), 28.
Maestro Jacomo Brumello, ditto
Jaches, 27.
Maistre Henri (Bredemers), 21.
Maldeghem (Van), 43, 44.
Mareschall (Samuel), 4, 32, 64,
173, 174.

- Marguerite d'Autriche, 6, 7, 15, 40.
Mariano Soriano Fuertes, 28.
 Marie de Bourgogne, 5 et ss., 40, 43.
 Marie de Hongrie, 6, 7, 22 et ss., 27.
 Marin (Chrétien), 28, 59, 60.
 Marot (Clément), 34, 119.
 Maximilien I d'Autriche, empereur
 d'Allemagne, 5.
 Maximilien II, empereur d'Alle-
 magne, 30, 32.
 M. Christierno (Marin), 28.
 Mercator (Michel), 13.
 Merulo (Claudio), 33, 154, 155, 184.
 Meulen (Servais van der), 29.
Meyerus (Jacques de), 26.
 Moers (Marc), 6.
 Monte (Philippe de), 29, 32.
 Monteverdi (Claudio), 164.
 Mors (Antoine), 6.
 Mouton (Jean), 26.
 Mülen ou Mullen (Wilhelm Van), 29.

Nagel (Willibald), 23.
Nef (Karl), 33.
 Nepotis (Florent), 21 et ss.
 Nepotis (Gommaire), 6.
 Nepotis (Govart), 21, 22.
 Nepotis (la famille), 22, 50.
 Nève (Gommaire de), 6.
 Nève (Govart de), 21, 22.
 Nève (la famille de), 22.
Niemann (Walter), 71.

 Ochsenkuhn, 61.
 Okeghem, 78.
 Opitijs (Benet de), 23, 50.
Oppel (Reinhard), 81, 84 et ss.,
 93 et ss.
 Orange (le prince d'), 7.
 Ortiz (Diego), 108.
 Osiander, 119.

Pachelbel (Johann), 71.
 Paix (Jacob), 104.
 Palestrina (Giovanni Pierluigi da),
 27, 180.
 Parabosco (Gerolamo), 68.

 Passereau, 70.
 Patie, Pathie ou Patye (Ro.,
 Roger ou Ruger), 23 et ss.
 Patye (Jean ou Jehan), 24.
 Paumann (Conrad), 51.
Pedrell (Felipe), 112.
 Pepin le Bref, 11.
 Perger (Hans), 29.
 Pesenti (Michele), 20.
 Pétrarque, 110.
 Petrucci (Ottaviano dei), 42, 48.
 Phalèse (Madeleine), 52.
 Phalèse (Marie), 52.
 Phalèse le Jeune (Pierre), 52 et ss.,
 57, 62, 84, 104.
 Phalèse le Vieux (Pierre), 52 et ss.,
 62, 83 et ss., 90 et ss., 100 et ss.
 Philippe II, roi d'Espagne, 24,
 28, 119.
 Philippe le Beau, 6, 21, 22.
 Philippe le Hardi, 14.
 Philippes (Peter), 35.
 Philips (Peter), 34 et ss., 61, 64,
 147, 160, 168, 169, 179, 182, 184.
 Pietro Paolo da Milano, 56.
Pirenne (Henri), 7.
Pirro (André), 10, 18, 53, 130, 176.
 Plantin (Christophe), 52.
 Prätorius (Jacob), 34, 134.
 Prés (Josquin des), 26, 41, 43,
 46, 47, 50, 79, 110, 112.
Prod'homme (J. G.), 70, 124, 150.
Prunières (H.), 24.

Quittard (Henri), 45, 46, 57, 102.

Ranst (Philippe Van), 5.
Reysschoot (Dorsan van) 84, 104.
Riemann (Hugo), 25, 33, 41, 45,
 46, 48, 64, 67, 69, 70, 73, 79, 92.
 Ripe (Albert de), 57.
Ritter (A. G.), 133, 174, 175, 177,
 181, 185, 186.
 Rodolphe II, empereur d'Alle-
 magne, 32.
 Rodulphum de Frisia (Magister),
 21.

- Röntgen (Julius), 85, 90 et ss., 100, 103.
Rore (Cipriano ou Cipriano di), 68, 79, 110, 111.
Ruckers (la famille), 7, 17.
- Sachs** (*Curt*), 13, 14.
Scheidemann (Heinrich), 34, 134.
Scheidt (Samuel), 34, 134, 162, 166, 167, 179.
Schering (*Arnold*), 41, 45 et ss., 49, 50, 120.
Scheurleer (*D. F.*), 8, 9, 10, 18, 57, 85, 88, 90, 91, 93 et ss., 159.
Schildt (Melchior), 34, 134.
Schlecht (*Raimund*), 69.
Schlick le Vieux (Arnold), 110.
Schneider (*Max*), 108.
Schubert (Franz), 151.
Schumann (Robert), 111.
Schuyt (Cornelis), 9, 34.
Scronx ou Sekronx (Gherardus), 174, 175.
Segni (Giulio), 68.
Seiffert (*Max*), 4, 9, 17, 20, 25, 26, 32 et ss., 36, 51, 55, 58, 61, 64, 66, 71 et ss., 81 et ss., 105, 116, 118, 121, 131, 132 et ss., 142, 145, 155, 160, 161, 167, 173, 175, 184, 185.
Siefert (Paul), 34, 134.
Soldt (Susanne van), 161.
Souliaert (Carolus), 106.
Southcote (John), 35.
Speuy ou Spuy (Henry), 55.
Straeten (*Edmond Van der*), 5 et ss., 12, 13, 15, 20 et ss., 38, 40, 56, 65, 66.
Susato (Jacques), 52.
Susato (Thielman ou Tylman), 42, 43, 52 et ss., 62, 81 et ss., 88 et ss., 90 et ss., 99 et ss., 105, 106, 108, 117, 118 et ss.
Sweelinck (Jan Pietersz), 3, 4, 8 et ss., 17, 19, 20, 33, 36, 58, 59, 61, 80, 104, 118, 131 et ss., 153 et ss., 157, 158, 160 et ss., 173 et ss., 180, 184, 185.
Sweelinck (Pieter), 33.
Swert (Willem de), 58, 160.
Swillaert (Carolus), 106.
- Tappert**, 57, 58.
Theewes (Louis), 13.
Thoinot-Arbeau, 101, 102.
Thysius, 159.
Tiburtino da Tievoli (Giuliano), 68.
Tiedeman (*F. H. L.*), 133.
Tomkins (Giles), 37.
Torchi (*Luigi*), 49, 67, 69 et ss., 75, 154, 174.
Turnhout (Gérard), 29.
- Vaelbeke (Lodewijc Van), 39.
Vaernewijck (*Marcus van*), 119.
Valerius, 58.
Vallet (Nicolas), 159.
Van Aerde (*Raymond*), 38, 39.
Van Bombergen (Catherine), 25.
Van Ceulen (Hans), 6.
Van de Castele, 14.
Van den Hove (Joachim), 58.
Van der Meulen (Servais), 29.
Van der Straeten (*Edmond*), 5 et ss., 12, 13, 15, 20 et ss., 38, 40, 56, 65, 66.
Vandevelde (Paul), 13.
Van de Vivere, 6.
Van Doorslaer (*G.*), 12, 31.
Van Duyse (*Florimond*), 39, 85, 101, 105, 106, 119, 124.
Van Geeraerdsberghe (George), 20.
Van Hollebeke, 11.
Van Maldeghem, 43, 44.
Van Mûlen ou Van Mullen (Wilhelm), 29.
Van Ranst (Philippe), 5.
Van Reysschoot (*Dorsan*), 84, 104.
Van Soldt (Susanne), 161.
Van Vaelbeke (Lodewijc), 39.
Van Vaernewijck (*Marcus*), 119.
Van Viven, 6.
Viadana (Lodovico da), 53.

- Vicentino (Nicola), 18.
Virdung (Sebastian), 16, 65, 68.
Viven (Van), 6.
Vivere (Van de), 6.
Von Winde (Paul), 29.
Vreedman (Sébastien), 57.
Vuigliart (Adriano), 68.
Vuillardus (Adrianus), 26.
- Waelrant** (Hubert), 52.
Wagner (Peter), 47, 50.
Wasielewski (W. J. von), 58, 67,
69, 73, 79, 141.
Wauters (Alphonse), 25, 29.
- Weckerlin* (J. B.), 14.
Westcote (Sebastien), 35.
Willaert (Adrien), 25 et ss., 48,
49, 59, 60, 64, 66 et ss., 72, 73,
78 et ss.
Winde (Paul De), 30, 31.
Winde ou Windi (Paul von ou Paul
Van), 29 et ss.
Wolf (Johannes), 40, 47.
Woltz, 185.
- Zacharias** (Juan), 36.
Zanchius (Liberalis), 30.
Zarlino (Giuseppe), 33, 133.
-

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
INTRODUCTION	3
CHAPITRE I. — Rôle des instruments à clavier dans la vie publique et privée pendant la période des origines	5
CHAPITRE II. — Instruments à clavier en usage pendant la période des origines	11
CHAPITRE III. — Artistes du clavier appartenant à la période des origines	19
CHAPITRE IV. — Répertoire de la musique de clavier pendant la période des origines	38
§ 1. — Notions générales sur les origines de la mu- sique instrumentale dans les Pays-Bas	38
§ 2. — Documents pratiques de la musique de clavier pendant la période des origines. — Nomen- clature et analyse	64
A. — Période antérieure à Sweelinck	65
B. — Sweelinck.	132
C. — Les contemporains de Sweelinck	173
INDEX DES NOMS PROPRES CITÉS	189
