

LES « FROTTOLE » ET LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Au commencement du xvi^e siècle, les recueils de *Frottole* (1) contiennent presque toute la musique profane italienne. De 1504 à 1508, Petrucci en publie neuf livres à Venise, et d'autres éditeurs encore en réunissent un grand nombre. Ces petites compositions sont en général fort simples, et cependant des caractères bien différents se distinguent sous cette apparence commune. La diversité des textes mis en chant y est extrême. On y trouve *Inleger vitæ* d'Horace, beaucoup de Pétrarque, et des pièces d'un comique et d'une liberté pleinement populaires ; les poèmes d'amour ne manquent point, ni ces plaisanteries de chantres où le latin d'église bourdonne lourdement, entre un pas de danse et un couplet de mascarade.

Par cette variété, les *Frottole* atteignent tous ceux qui ont des oreilles pour entendre, quels qu'ils soient. Elles empruntent aux chansons des rues, et gagnent par là ce privilège vulgaire de régner dans la mémoire de chacun et de le contraindre à fredonner. « Comment se défendre contre la mélodie de *Scaramela fa la gala*, qui vous poursuit partout », lit-on dans les *Epi grammata Cantalycii* (1493) ? Comment éviter de répéter *Torela mo vilan* (2) après ce personnage qui en jetait les motifs à tous les échos de Venise, allant *in zipon cantando per la terra, con un baston in man e a tempo*, écrit Sanudo ? Et c'est déclarer toute la puissance de la *Ramacina* et de

(1) Sur les *Frottole*, M. Rudolf Schwartz a écrit, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* de 1886, une étude à laquelle il faut toujours revenir. Voyez aussi l'article de M. G. Gasparini dans l'*Encyclopédie Lavignac*, le *Handbuch der Musikgeschichte* de Hugo Riemann (II, 1907) et les *Débuts de la musique à Venise* de M. van den Borren (1914). Pour la bibliographie des *Frottole*, je renvoie à l'ouvrage d'Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, II, 1896, p. 361 et p. suiv.

(2) Une version à 4 voix de cette chanson est donnée dans l'excellente étude de M. Vatielli, *Canzonieri musicali del '500* (*Riv. Mus. Italiana*, XXVIII, p. 630). — Jakob Locher, qui avait voyagé en Italie, appelait sa chienne *Scaramella* (*Currus theologiae triumphalis*, 1506).

Fortuna di un gran tempo, que de les nommer, avec Sabba da Castiglione, des « chansons de tavernes » (1). *Tiente a lora* (Petrucci, l. VIII) alla jusqu'à Clément Jannequin, qui l'évoque, sans grande précision d'ailleurs, à la fin de sa chanson de *La Guerre* (2).

En ce même temps, les princes et les lettrés prenaient plaisir aux *frottole* de Tromboncino et de ce Marchetto Cara qu'Isabelle d'Este, Cesare Gonzaga et B. Castiglione, l'auteur du *Cortegiano*, admiraient tant. Pietro Aretino cite une strophe mise en musique par Tromboncino, dans le prologue du *Marescalco*, et Bembo menace de l'excommunication *latae sententiae* quiconque s'aviserait de contrefaire l'édition de *Frottole* que publie Antico da Montona (1513).

On admettra sans peine que, répandues et appréciées partout, ces compositions aient servi d'aliment à la musique instrumentale, qui ne vivait guère alors que de musique vocale transcrite, et de musique de danse. Dès 1508, Joanambrosio d'Alza en insère plusieurs dans son *Intabulatura di Lauto*, et, en 1517, Andrea Antico da Montona fait paraître des *Frottole intabulate da sonar organi* (3).

Nous devons considérer aussi que les *frottole* étaient jouées avec plusieurs instruments. C'était le sort de toutes les compositions vocales de passer du chœur à l'orchestre, ou d'être partagées entre ces deux puissances. Quand Giovanni Aluix, trombone de la république de Venise, présente au marquis de Mantoue des motets d'Obrecht et de Busnois enrichis par lui de « compléments », c'est probablement un accompagnement instrumental qu'il y avait ajouté (1495) (4). Un peu plus tard, Benvenuto Cellini « jouait » des motets avec d'autres musiciens, et il déplaisait fort à Erasme que dans les églises tout retentît *tubis, lituis, fistulis ac sambucis ; cumque his certant hominum voces* (5).

Pour les *Frottole*, cette adaptation devait se faire d'autant plus aisément qu'elles contenaient déjà, sous leur forme primitive, des éléments dont le caractère instrumental est bien déterminé. M. Ru-

(1) *Ricordi*, Venise, 1560, fol. 43 recto. « Ich dantz mit dir den denieloren », dit Murner à la fille de Luther (*Von dem grossen Lutherischen Narren*, 1522, v. 4237).

(2) Chansons de maître Clément Jannequin. Attaignant (1529 ?).

(3) Voyez l'étude de M. Zenatti sur Andrea Antico de Montona dans l'*Archivio storico per Trieste*, etc., I, p. 189.

(4) Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova*, p. 17.

(5) Commentaire de la 1^{re} épître de saint Paul aux Corinthiens (ch. xiv). Il répète souvent les mêmes blâmes.

doff Schwartz a déjà observé que certaines phrases des accompagnements ont l'ampleur et le mouvement qui sont particuliers à la musique de luth. On pourrait dire aussi que beaucoup de passages, dans la partie d'alto, sont, par l'étendue et la continuité, de nature instrumentale (1). Ils paraissent faits pour une viole, plutôt que pour un chanteur ; mais les musiciens du xvi^e siècle usaient de la voix de fausset sans scrupule. L'interprétation vocale était donc possible, mais cela n'exclut pas la vraisemblance d'une substitution instrumentale à laquelle se prêteraient aussi le ténor, souvent libre de dessin autant que l'alto, et même la basse. Les petits bonds, par quinte ou par quarte, sont très fréquents dans ces basses de *frottolo*, où les balancements du rythme et de l'harmonie sont marqués avec une précision monotone, comme dans un orchestre de bal. En outre, à part les premiers mots, qui servent de titre, les paroles manquent sous les notes de la basse, du ténor et de l'alto. Elles ne sont inscrites, d'un bout à l'autre, qu'au soprano. Certes, il faut se garder de prendre pour des prescriptions formelles ce qui n'est, souvent, dans l'usage ancien, que négligence ou convention. Les paroles sont omises partout dans l'*Odhecaton* : dirons-nous que les compositions que Petrucci nous présente ne doivent être que musique instrumentale ? Mais les compagnons de Baldus, dans le poème macaronique de l'Italien Folengo, chantent *Fors seulement, De tous (biens pleine), Dung aultre amer, Petite (camusette)* (2), qui sont justement dans le recueil de Petrucci. Il n'y a pas d'instruments ici ; les quatre voix suffisent. Ces chansons-là furent donc aussi bien chantées que jouées, bien que publiées sans paroles.

Dans les *frottolo*, l'absence de texte dans trois voix, basse, ténor et alto, est sans doute plus significative. Ne serait-ce pas le soprano seul qui, de coutume, y chanterait, puisqu'il est seul associé aux mots ? Si l'on arrange des *frottolo* pour la voix et le luth, on ne conserve de chant que pour le soprano. Le reste, à l'exception d'une partie qui disparaît, devient accompagnement instrumental. C'est ce que nous trouvons dans un recueil imprimé à Venise en 1509 par Petrucci : *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e*

(1) Je rappelle ici que M. Schering a étudié avec beaucoup de soin cette question de la participation des instruments à l'exécution de la musique prétendue vocale (*Die niederlaendische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin*, 1912).

(2) Ce passage, à la vérité, n'apparaît pour la première fois que dans l'édition de 1533.

sonar col lauto. Libro primo, Francisci Bossinensis opus. Dans ce livre, que M. Julien Tiersot eut l'heureuse idée d'acquérir pour la Bibliothèque du Conservatoire, l'alto est supprimé ; il en est ainsi, du reste, dans les transcriptions pour le luth seul que Joanambrosio d'Alza donne chez Petrucci en 1508 et dans d'autres interprétations contemporaines (1).

Il n'est pas inutile de comparer les versions différentes d'une même *frottola*. Une composition de Bartolomeo Tromboncino est donnée à 4 voix dans le 3^e livre de Petrucci (1504, n^o 19). Elle est aussi dans le recueil des *Tenori e contrabassi intabulati* de 1509 (fol. 27 *recto*). En outre, Joanambrosio d'Alza en a fait une pièce pour le luth seul (recueil de Petrucci déjà cité, 1508, fol. 53, verso). Ces trois états de *Poi che volse la mia stella* sont présentés ici de telle manière que l'on puisse voir, mesure par mesure, ce qui subsiste de l'œuvre originale (A), quand elle devient solo accompagné (B), puis est privée de toute coopération vocale (C). La tablature a été traduite, ici, sans que rien en déguise l'apparence de sécheresse.

Poi che vol-se la mia stel-la Per mi -

A

B

C

(1) Je remercie M. Arnaldo Bonaventura, qui a bien voulu me donner copie d'une pièce de M. Cara tirée d'un livre imprimé de *Frottole* pour voix et luth (Bibl. du Reale Istituto musicale de Florence).

rar l'al . . . ta belta . . . de D'una al. pes. tra

The first system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a 6/8 time signature. It contains the lyrics "rar l'al . . . ta belta . . . de" followed by a double bar line and "D'una al. pes. tra". The lower staff is a lute accompaniment in bass clef, showing chords and melodic lines.

rar l'al . . . ta belta . . . de D'una al. pes. tra

The second system is identical in notation to the first system, showing the vocal line and lute accompaniment for the same lyrics.

The third system shows a lute accompaniment in bass clef, continuing the musical piece with various chords and melodic patterns.

villanel la, Ch'io per. des. se liber. ta . . . de

The fourth system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a 6/8 time signature. It contains the lyrics "villanel la," followed by a double bar line and "Ch'io per. des. se liber. ta . . . de". The lower staff is a lute accompaniment in bass clef.

villanel la Ch'io per. des. se liber. ta . . . de

The fifth system is identical in notation to the fourth system, showing the vocal line and lute accompaniment for the same lyrics.

The sixth system shows a lute accompaniment in bass clef, continuing the musical piece with various chords and melodic patterns.

can - tar vo... glio mille fia... de Per spo. cor el

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "can - tar vo... glio mille fia... de Per spo. cor el". The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in a major key with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line begins with a half note 'can' followed by quarter notes 'tar', 'vo', 'glio', and a half note 'mille'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

can - tar vo... glio mille fia... de Per spo. gar il

This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "can - tar vo... glio mille fia... de Per spo. gar il". The bottom staff is a piano accompaniment. The vocal line continues with a half note 'can', quarter notes 'tar', 'vo', 'glio', and a half note 'mille'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

This system contains two staves of piano accompaniment. The music continues with chords and moving lines in both hands, providing harmonic support for the vocal lines above.

fiero ar - do re Che fa la rama - ci - na caro a . . mor

This system contains the first two staves of music for the second phrase. The top staff is a vocal line with lyrics: "fiero ar - do re Che fa la rama - ci - na caro a . . mor". The bottom staff is a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'fiero', followed by quarter notes 'ar', 'do', and a half note 're'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines.

fiero ar - do re Che fa la rama - ci - na caro a - mor

This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "fiero ar - do re Che fa la rama - ci - na caro a - mor". The bottom staff is a piano accompaniment. The vocal line continues with a half note 'fiero', quarter notes 'ar', 'do', and a half note 're'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

This system contains two staves of piano accompaniment. The music continues with chords and moving lines in both hands, providing harmonic support for the vocal lines above.

Deh, che fa la che la non vien Che fa la rama. ci ... na caro a ... mor

Deh, che fa la che la non vien Che fa la rama. ci ... na caro a ... mor

Deh, che fa la che la non vien Che fa la rama. ci ... na caro a ... mor

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line at the top and two piano accompaniment staves below. The lyrics are written above the vocal line. The first system shows the vocal line with notes and lyrics, and the piano accompaniment with chords and melodic lines. The second system continues the same material. The third system shows the vocal line with a long note and a slur, and the piano accompaniment with sustained chords.

Deh, che fa la che non vien, che non vien - - - - -

Deh, che fa la che non vien che non vien - - - - -

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line at the top and two piano accompaniment staves below. The lyrics are written above the vocal line. The first system shows the vocal line with notes and lyrics, and the piano accompaniment with chords and melodic lines. The second system continues the same material, with the vocal line ending in a long note and a slur, and the piano accompaniment with sustained chords.

On voit, dans ces arrangements, quelles sont les recettes de la transcription pour le luth : des broderies, l'harmonie sous-entendue, les accords souvent remplacés par des passages. Que les notes principales de la composition soient effleurées, et une sorte d'image aérienne sera substituée à la solide et grasse musique du chœur. Les lignes de la figure primitive s'y devinent : nous en rétablissons la suite et les croisements, par la même illusion qui nous montre un réseau lumineux dans un tourbillon d'étincelles. Si le luthiste est habile, nous unirons ces particules sonores en un dessin cohérent qui nous rappellera le volume de la réalité dissipée, sans en avoir le poids.

Produire d'autres exemples n'ajouterait pas grand'chose à ce que *Poichevalse* nous apprend. Quelques fragments de *Poich'el ciel adverso*, pour voix et luth, et pour luth seul, montrent peut-être avec une précision particulière, comment de naïfs mensonges suffisent pour tromper l'oreille et l'esprit. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'en reproduisant, telle quelle, la grêle esquisse de la tablature, nous ne tenons pas compte de la prolongation que la libre vibration des cordes pouvait donner à certains tons. L'exemple qui suit est tiré des *Tenori e contrabassi intabulati* de 1509, fol. 38 *recto* et de l'*Intabulatura* de Joanambrosio (1508, fol. 52 *recto*).

Poich'el ciel contrario adverso *M^o levato ogni ben mio.*

The image displays a musical score for a lute and voice. The top system consists of a vocal line with lyrics and a lute accompaniment. The lyrics are "Poich'el ciel contrario adverso" and "M^o levato ogni ben mio." The bottom system shows a more detailed lute tablature with many notes and accidentals.

Plus loin, dans la version pour luth seul, les accords successifs de *sol* et de *ré* sont décomposés comme dans les « basses d'Alberti » du XVIII^e siècle.

Si nous comparons *Chi vi dara piu luce* à 4 voix, de Tromboncino

(8^e livre de *Frottole*, Venise, 1507) avec la même pièce, pour soprano et luth (*Tenori e contrabassi intabulati* de 1509, fol. 26 verso) nous voyons à quoi peut se réduire le tissu de la polyphonie sous la main d'un instrumentiste au commencement du xvi^e siècle. Ce n'est guère que pour ce travail de simplification que nous avons quelque raison de considérer, sous un double aspect, *Nasce l'aspro* de Francesco d'Ana, *In te, Domine, speravi*, de Josquin « d'Ascanio » (1), et presque toutes les autres pièces transcrites pour luth et soprano. Il n'est cependant pas infructueux de les étudier avec attention, ne serait-ce que pour y chercher quelques indications sur l'emploi des accidents, si souvent négligés dans la notation ordinaire, et marqués dans les tablatures avec une précision mécanique. A vrai dire, cette confrontation de textes ne nous permet pas de proposer une règle générale, sauf peut-être pour les cadences finales ; il y avait une certaine confusion dans l'usage, et les interprétations de la théorie étaient diverses, de sorte qu'il y aurait pour nous autant d'imprudences à toujours mettre le demi-ton, qu'à l'omettre toujours.

Parfois, en laissant une voix de côté, le luthiste risquait de compromettre l'équilibre de toute la composition. Il en serait ainsi, par exemple, dans *Ognun fugga amore* d'Ant. Capreolus (fol. 37 *recto* des *Tenori e contrabassi*), si le motif traité en imitations était plus distinct dans l'original (2). Dans la pratique, le quatuor pouvait être complété par une viole, qui jouait le contra-ténor, éliminé dans l'adaptation pour voix et luth. Nous avons déjà vu combien cette partie de contra-ténor était peu vocale. Si nous admettons, au lieu du luth, un instrument à clavier, nous pourrions supposer que les personnages d'un tableau attribué tantôt à Giorgione, tantôt à Titien (3), se préparent à exécuter une *Frottola*. L'un tient de la main gauche le manche d'une viole ; un autre semble préluder sur le clavier, et un

(1) C'est Josquin des Prez, qui fut, pendant quelque temps, au service du cardinal Ascanio Sforza. Serafino Aquilano lui a dédié un sonnet (*Ad Iusquino suo compagno, musico d'Ascanio*), réédité par M. Menghini dans *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall' Aquila*, p. 112.

(2) La même insuffisance se remarque dans la transcription, dans le même recueil pour voix et luth, de la *Frottola* de Tromboncino, *A la guerra* (fol. 39 verso).

(3) C'est ce tableau (reproduit ci-dessus en fac-simile) que M. G. d'Annunzio a si ingénieusement décrit dans *L'allegoria dell' Autunno* et dans *Le Feu*.

jeune page pourra entonner la partie de *superius*. Il ne nous reste plus qu'à entendre leur musique, celle qui est citée ci-dessus, ou quelque autre toute semblable.

Je me réserve d'étudier, dans un autre article, les transcriptions de *Frottole* pour l'orgue ou les épinettes.

ANDRÉ PIRRO.
