



**HAL**  
open science

## L'orchestre avant l'orchestre

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

| Philippe Vendrix. L'orchestre avant l'orchestre. 2014. halshs-03171194

**HAL Id: halshs-03171194**

**<https://shs.hal.science/halshs-03171194>**

Submitted on 16 Mar 2021

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

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

# L'orchestre avant l'orchestre

Philippe VENDRIX

L'histoire de l'orchestre entendu dans son acception musicale, à savoir celle d'un ensemble d'instrumentistes qui exécute ou qui est constitué en vue d'exécuter de la musique, ne débute qu'au milieu du 17<sup>e</sup> siècle : les historiens du genre en conviennent.<sup>1</sup> En narrer la « préhistoire » suppose de traquer des sources diverses dans lesquelles le terme d'orchestre ne figure donc pas tout en gardant à l'esprit que le terme existe mais recouvre une réalité qui s'inscrit dans la longue histoire du théâtre occidental. Depuis l'Antiquité, l'orchestre désigne l'espace compris entre le public et la scène, où se tenaient, dans le théâtre grec, les chœurs, les musiciens et les danseurs et où se plaçaient, dans le théâtre romain, les sénateurs et les vestales.

Ceci supposerait qu'il existe des critères qui permettent de qualifier tel ou tel ensemble d'instrumentistes d'orchestre ou mieux de proto-orchestre, sans pour autant englober toutes les formations instrumentales qui furent constituées avant le milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Neal Zaslaw a abordé la question dans un bref et percutant article paru en 1988.<sup>2</sup> Pour Zaslaw, quelques critères permettent de définir ce qu'est un orchestre baroque. Certains de ces critères permettent de mettre en évidence des ruptures et des continuités par rapport aux ensembles de la Renaissance :

1. Un « orchestre baroque » est d'abord un ensemble d'instruments à archet de la famille des violons au sens large du terme, pouvant inclure les basses et contrebasses de la famille des violes. La quasi-omniprésence des violons distingue l'ensemble baroque des ensembles des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, dans lesquels les instruments à vent jouent un rôle plus important.
2. Chaque partie (violons, altos, violoncelles, etc.) est doublée ou démultipliée selon les besoins. Cet usage est certes lié aux conditions d'interprétation (moyens engagés pour former un ensemble), mais surtout révèle une autre conception de la composition musicale.
3. L'orchestre baroque peut recourir à de larges pupitres de vents (hautbois ou bassons) comme on en trouvait au 16<sup>e</sup> siècle. Cette pratique disparaîtra à la fin de l'époque baroque.
4. Une tendance à la standardisation de l'instrumentation s'impose même s'il convient de ne pas parler d'« orchestre baroque », mais de l'orchestre de

---

Deux textes essentiels permettent de parcourir de façon efficace l'histoire de l'orchestre. Le premier signé Martin Staehelin revêt l'orientation lexicographique propre à l'entreprise du *Handwörterbuch der Musik Terminologie* (la livraison « Orchester »). Le second consiste en une vaste étude d'ensemble signée John Spitzer et Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815* (Oxford, Oxford University Press, 2005).

N. Zaslaw, « When is an Orchestra not an Orchestra ? », *Early Music*, 16 (1988), p.483-495. Voir également la synthèse de R. L. Weaver, « The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra, 1470-1768 », *The Orchestra : Origins and Transformations*, New York, Scribner's Sons, 1986, p.1-35. Voir aussi, récemment, la mise au point de Peter Holman, « From Violin Band to Orchestra », *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, éd. J. Wainwright & P. Holman, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 241-257.

Lully, de l'orchestre de Haendel etc. A la Renaissance, l'instrumentation varie d'une occasion à l'autre. A l'Académie Royale de Musique, sous Lully, elle tend vers la standardisation.

5. Il y a toujours présence d'un meneur de l'ensemble instrumental, même si son identification demeure problématique (par l'iconographie, les listes de comptes, etc.). Ce meneur ne revêt évidemment pas les postures du chef d'orchestre moderne, mais n'en joue pas moins un rôle essentiel.<sup>3</sup>
6. La gestuelle de l'ensemble ne repose pas sur le principe de l'uniformité. Lorsque Lully ou Corelli se soucient d'harmoniser les coups d'archets, ils disent ainsi que l'usage était évidemment de ne pas les coordonner.
7. L'ajout d'ornements improvisés perdure durant tout le 17<sup>e</sup> siècle et une partie du 18<sup>e</sup> siècle.<sup>4</sup>
8. L'orientation institutionnelle sera celle de l'établissement d'ensembles stables à la fonction clairement identifiée : l'orchestre de l'Académie Royale de Musique en étant l'exemple le plus éloquent. Ils sont beaucoup plus rares durant le 16<sup>e</sup> siècle et le début du 17<sup>e</sup> siècle.

Dès lors, pour Neal Zaslaw, pour qu'un orchestre soit réellement un orchestre, il devra avoir : des cordes frottées de la famille des violons ; plusieurs instruments par partie avec prédominance des violons ; une instrumentation relativement stable pour un lieu, une époque et un répertoire ; une ligne de basse, certes, mais pas nécessairement doublée à l'octave inférieure ; un continuo harmonique, fréquemment mais pas systématiquement ; une discipline orchestrale (mode de jeu, chef, etc.) ; une identité et une structure. Cet ensemble de critères qui distingue l'orchestre en usage dans la musique occidentale de l'ensemble d'instrumentistes tels qu'on en trouve à toute époque et en tout lieu<sup>5</sup> (et qui justifie que, par extension, le terme se retrouve dans des études sur les musiques antérieures à 1650 ou les musiques d'autres aires géographiques), permet finalement à Zaslaw de prendre clairement position à l'égard de certains usages instrumentaux des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles, antérieurs grosso modo à Lully. Ainsi, les ensembles instrumentaux réunis pour les grandes cérémonies durant les 15<sup>e</sup>, 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles qu'il s'agisse d'entrées princières, de mariages, de célébrations de victoire ne sont pas des ensembles orchestraux.<sup>6</sup> L'instrumentation recommandée par Gabrieli dans ses œuvres polychorales (« cori spezzati ») n'a rien à voir avec celle de l'orchestre. Les groupes instrumentaux constitués par les représentations d'opéra, à Venise, à Rome ou encore à Dresde ne peuvent revendiquer le statut d'orchestre.

Très peu d'ensembles prébaroques pourraient ainsi revendiquer une filiation directe avec l'orchestre moderne. Parmi ceux-ci, les ensembles de cordes occupent une place privilégiée. Ils sont peu nombreux et seront étudiés plus loin. Cependant (et ceci les distingue de l'orchestre), les compositions sont conçues en accordant à chaque voix

---

W. Gabriel, « Dirigent und Barocke Orchestermusik », *Österreichische Musikzeitung*, XXII (1967), p.11-21.

J. Spitzer & N. Zaslaw, « Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras », *Journal of the American Musicological Society*, XXXIX (1986), p.524-577.

H. Rösing, « Zum Begriff 'Orchester' in europäischer und aussereuropäischer Musik », *Acta Musicologica*, XLVII (1975), p.134-143.

La musique dans les fêtes de la Renaissance et du début de l'époque baroque a fait l'objet d'une littérature abondante. Voir <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html>.

un rôle plus ou moins équivalent, là où l'orchestre tendra à accorder une attention spécifique aux parties aigües (donc à de plus larges effectifs de violons). Finalement, deux ensembles seulement pourraient prétendre avoir été les modèles de ce qui deviendra l'orchestre occidental : la Petite Bande (les « petits violons ») et la Grande Bande (les « vingt-quatre violons du roy ») placées sous la direction de Lully dès 1656 pour la première et 1664 pour la seconde.

Aborder l'histoire de l'orchestre avant l'orchestre, ce sera donc se pencher sur des traditions de musique d'ensemble qui ne peuvent revendiquer le spectre des critères qui peuvent être ceux qui qualifient les ensembles instrumentaux au service de Louis XIV ou de Charles II. Il convient donc de procéder par l'étude distincte des critères. Celui de l'organisation institutionnelle à travers l'histoire des confréries de ménestriers et la création d'ensembles plus ou moins stables dans quelques cours ; celui du développement de la facture, du rôle de la constitution des familles d'instruments et de la composition des consorts ; celui du goût pour les fêtes fastueuses qui nécessitent l'élaboration d'ensembles instrumentaux qui sortent résolument de l'ordinaire.

## 1. Les instrumentistes comme groupe social

Les critères institutionnels et « identitaires » jouent un rôle essentiel dans la caractérisation de l'orchestre moderne. Relèvent de ces « institutions » les chapelles musicales de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Elles jouissent, pour certaines, de belle réputation (la chapelle pontificale, la *capilla flamenca*, la musique du Roi, etc.), et leur stabilité en termes d'effectifs tout comme leur mode de fonctionnement hiérarchisé s'apparentent à ce que connaîtront les premiers orchestres modernes au milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Ces chapelles sont avant tout formées de chanteurs. Les instrumentistes ne sont pas restés à l'écart de ce mouvement : ils l'ont même devancé lorsqu'ils se regroupèrent en confréries de ménestriers dès la fin du 13<sup>e</sup> siècle.

L'histoire « institutionnelle » des ensembles d'instrumentistes passe d'abord par la définition des carrières professionnelles : ménestrels, organistes, trompettes, luthistes ne relèvent pas exactement de la même catégorie socioprofessionnelle. Et à l'opposé des chantres, il est souvent difficile de trouver des traces concrètes de leur formation, de leurs parcours. Il n'y a pas, contrairement aux chantres qui passèrent de façon quasi systématique par des maîtrises, d'organisation de l'enseignement du jeu de l'instrument. Une trompette de la ville de Bruges au 15<sup>e</sup> siècle a peu en commun avec un luthiste recruté parmi une dizaine d'autres pour un spectacle aux confins des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Un chantre qui mène une belle carrière après avoir été formé dans une maîtrise de qualité, il en existe au parcours similaire au milieu du 15<sup>e</sup> siècle comme au milieu du 16<sup>e</sup> siècle.

Les ménestrels, considérés comme les interprètes d'une musique de divertissement et de danse sans prétentions intellectuelles ou morales, se situent, à l'origine, au bas de l'échelle sociale. Dès la fin du Moyen Âge, ils sont régulièrement regroupés en confréries strictement réglementées.<sup>7</sup> Leur formation se fait par compagnonnage

---

Sur leur statut dans la société médiévale : Christopher Page, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*, Londres, Dent, 1989. Voir aussi Luc Charles-Dominique, *Les ménestriers français sous l'ancien régime*, Paris, Klincksieck, 1994 et H. M. Brown & K. Polk « Instrumental music, c. 1300-c. 1520 », Reinhard Strohm & Bonnie Blackburn (éd.),

auprès d'un maître, et les dynasties familiales y sont fréquentes. Même lorsque leur statut évoluera au courant du 15<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans les milieux curiaux où certains instrumentistes virtuoses s'attirent de plus en plus d'estime, au point d'atteindre des situations sociales enviables et une réelle reconnaissance artistique, confirmée par l'apparition contemporaine des premières sources écrites de musique instrumentale, ils laissent peu de traces sur la nature de leur apprentissage. Sans doute, cela est-il lié à la division en spécialités imperméables qui renforce un enseignement en vase clos, souvent de père en fils. La catégorie la plus reconnue pour son talent artistique est celle des joueurs de bas instruments, qui pratiquent, seuls ou en duo ou trio et pour un public restreint, les instruments à cordes (vièles et luths), les claviers, les instruments à vent aux sons « doux » (flûtes) mais aussi le chant (« ménestriers de bouches », un des seuls « métiers » musicaux où s'illustrent des femmes). Les hauts ménestrels jouent, eux, les instruments à vents « puissants » (hautbois, bombardes et cuivres) en trio ou quatuor, le plus souvent en plein air ou dans les vastes salles d'apparats des palais. Dans cette dichotomie générique entre hauts et bas ménestrels se distinguent en outre divers spécialistes tels que les « tambourins », joueurs du tambour et du fifre à trois trous spécialisés dans la musique de danse, et les trompettes. Les « trompettes de guerre » (par opposition aux « trompettes de ménestrel ») formaient dans toutes les institutions de pouvoir, princières et urbaines, un corps bien particulier. Au fil du Moyen Âge, les municipalités engagèrent sur une base permanente des groupes de plus en plus importants d'instrumentistes qui assuraient également les fonctions de guetteurs et de crieurs publics.<sup>8</sup>

La diversité de statut des instrumentistes se retrouve dans ce qui peut être lu comme l'organisation musicale la plus aboutie du début du 16<sup>e</sup> siècle, à savoir la musique de François 1<sup>er</sup>. Sous François 1<sup>er</sup>, l'attention portée à l'organisation des pratiques musicales connaît un engouement sans précédent qu'a décrit avec précision Christelle Cazaux<sup>9</sup> :

« Son règne est en effet marqué par la mise en place, sur le plan institutionnel, des trois grands départements, la Chapelle, l'Écurie et la Chambre. Si la première et, dans une certaine mesure, la seconde existaient déjà en tant qu'entités musicales sous ses prédécesseurs, leur rôle se précisa considérablement entre 1515 et 1547. Totalemment déchargés du service liturgique quotidien, les chantres de la Chapelle de musique se consacraient plus particulièrement à la célébration des événements extraordinaires touchant la monarchie, tandis que la nouvelle Chapelle de plain-chant avait pour mission d'assurer, en toutes circonstances, les offices religieux de la cour. L'introduction des violons à l'Écurie ne fut pas une innovation sans avenir, puisque le nouvel instrument connut un succès croissant au cours du 16<sup>e</sup> siècle. François 1<sup>er</sup> fut enfin et surtout le fondateur de la musique de la

---

*Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2001 (New Oxford History of Music, III.1), pp. 97-161.

La distinction entre hauts ménestrels et trompettes est moins tranchée dans le contexte urbain que curial. Sur le corps de trompettes le mieux connu, celui de Gand dont faisait partie le père de Jacob Obrecht : Rob C. Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford, Clarendon, 1994, pp. 21-69.

Christelle CAZAUX, *La musique à la cour de François 1<sup>er</sup>*, Paris, Champion, 2002.

Chambre, qui prit son véritable élan dans les dix dernières années du règne, élan qui se prolongea sous le règne d'Henri II. Composé de chantres et d'instrumentistes, le corps ainsi créé consacrait la tripartition qui caractérisa les institutions musicales de la cour de France jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. »

Au sein de cette organisation, le poste le plus envié est incontestablement celui de « maistre et premier chapelain de la Chapelle »<sup>10</sup>. Progressivement, cependant, les instrumentistes « améliorent » leur statut.

#### ORGANISATION DE LA MUSIQUE A LA COUR DE FRANÇOIS 1<sup>ER</sup>

La Chapelle de musique	L'Écurie	La Chambre
Assure les célébrations « exceptionnelles » ; est itinérante ; compte des chantres et des enfants de chœur Chapelle de plain-chant : Modeste (c.12 chantres) et peu coûteuse ; célébrer les offices quotidiens	Musique d'apparat, omniprésente dans le cérémonial royal ; trois entités distinctes (1) trompettes, (2) fifres et tambourins, (3) saqueboutes et hautbois. Ensuite introduction des violons.	Fondé par François 1 <sup>er</sup> , connaît son essor dans les dix dernières années du règne, puis sous Henri II. Musiciens en nombre variable (instrumentistes, chanteurs et compositeurs).

La musique de l'Écurie est celle qui concerne le plus directement notre propos. L'introduction progressive d'instruments nouveaux en atténue le caractère militaire, phénomène plus accentué encore lorsque François 1<sup>er</sup> décide d'associer aux instruments à vent et tambourins un instrument nouveau, à savoir le violon. Une fois encore, il ne faut pas lire la musique de l'Écurie de façon homogène (comme on le ferait d'un orchestre au sens moderne). Ainsi, les trompettes : elles ne constituaient pas une bande, à la différence des autres instruments de l'Écurie, car elles étaient souvent utilisées seules ou par paire. Fifres, tambours et tambourins connaissent un accroissement de leurs effectifs : les trompettes passent de six à une douzaine entre 1515 et 1547 ; les tambourins de trois à cinq sur la même période.

Une appellation mérite l'attention, celle de « joueurs d'instruments ». C'est ainsi que les documents désignent les saqueboutes, hautbois et violons qui appartiennent à l'Écurie de façon à les distinguer des ménétriers.<sup>11</sup> A l'intérieur même de l'Écurie, la bande des violons (un « instrument bas ») se distingue de la bande des saqueboutes et hautbois. Et chacun de ces instruments était déployé en familles (voir plus loin) de sorte que chaque « bande » pouvait s'épanouir dans des fonctions différentes. Aux violons, la musique de danse qui allait leur conférer un rôle de plus en plus important.

Bien que musiciens de la cour, les membres de l'Écurie ne jouissaient pas du prestige (et donc des rémunérations) des membres de la Chapelle et de la Chambre (malgré la présence de musiciens de l'Écurie à la Chambre, ce qui constitue une promotion de choix). Il n'est donc pas surprenant de retrouver les musiciens de l'Écurie dans des comptes concernant des manifestations populaires.<sup>12</sup> La démarche pour tout

<sup>10</sup> Être maître de la chapelle d'Anne de Bretagne est loin d'être négligeable. Un des plus célèbres musiciens français de l'époque, Jean Mouton, occupa longtemps cette fonction.

<sup>11</sup> Ceci n'interdit évidemment pas aux « joueurs » d'exercer leurs talents en dehors de la cour.

<sup>12</sup> François Lesure, « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue de musicologie*, 36 (1954), p.39-54.

organisateur de fête est relativement simple : il convient de s'adresser à la confrérie de Saint-Julien, la confrérie des ménestriers, pour qu'elle envoie une « bande ». Cette procédure passait par le notaire qui précisait les conditions de leur engagement. François Lesure a ainsi identifié plusieurs de ces associations d'instrumentistes. Chacun se dote de limites, en particulier pour ce qui concerne le nombre d'instrumentistes : en général de six à une douzaine. Le nombre d'instrumentistes disponibles à Paris n'invite guère à une quelconque forme de permanence des intervenants, ce qui distingue Paris des villes de province. Ici encore, au-delà du type de répertoire qui est exécuté pour ces fêtes et sur lesquels on possède peu de précisions, il est intéressant de souligner la volonté d'inscrire par acte notarié la constitution de l'ensemble. L'enjeu n'est pas fondamentalement esthétique : il est économique. Mais il constitue une étape indispensable dans la genèse de l'idée de constituer des ensembles d'instrumentistes qui couvrent un large éventail (des violons aux percussions en passant par toutes sortes d'instruments à vent).

Le statut privilégié des violonistes prend un élan nouveau lorsque, dès 1577, apparaît le titre de « violon ordinaire de la Chambre ». Des violonistes, le nombre ne cesse de croître à la Chambre : vingt-deux en 1609, vingt-trois en 1610 et finalement vingt-quatre en 1614 (« 24 violons ordinaires »). Ils constituent dès lors la moitié des forces de la Chambre. Comme précédemment, ils ne se contentent pas de leur service à la cour. En 1620, ces violons de la Chambre font également partie de la bande des « violons et jours d'instruments de l'Hôtel de Ville de Paris ». Finalement, en 1648, est fondée la « Petite Bande des Petits Violons » qui se posera souvent en rival et que Lully réunira, sans les fondre, pour constituer, comme cela été souligné plus haut, le premier ensemble orchestral. Fort d'une tradition bien ancrée durant la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, ces violons s'organisent aussi en association étroitement liée à la corporation des ménestriers.

Ces Vingt-quatre Violons sont de tous les divertissements, et en particulier, ils participent à la production des ballets de cour. Le genre constitue un lieu riche en expériences diverses.<sup>13</sup> La composante musicale se répartit entre de la musique instrumentale qui soutient les pas des danseurs et la musique vocale. L'ensemble instrumental est placé sous la direction du « conducteur du ballet » qui prenait en charge la composition des pas - la chorégraphie - et la composition des airs. Les Violons du Roi qui sont, depuis le *Balet comique de la Reyne* (1581) les interprètes « attitrés » des parties instrumentales, se chargent de réaliser les airs, c'est-à-dire d'ajouter à la mélodie conçue par le conducteur du ballet, les trois parties intermédiaires (haute-contre, taille et quinte de violon) et la partie de basse.<sup>14</sup>

Thomas Lecomte a étudié le cas singulier du *Ballet des fées*. Il décrit très précisément le dispositif de performance :

« Généralement répartis selon cinq registres caractéristiques (dessus, haute-contre, taille, quinte et basse), qui conditionnent également l'écriture

---

<sup>13</sup> Voir à ce sujet deux volumes récents. Le premier édité par Greer Garden : *La Délivrance de Renaud. Ballet dansé par Louis XIII en 1617* (Turnhout, Brepols, 2010) ; le second par Thomas Lecomte : *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625. Un ballet royal de « bouffonesque humeur »* (Turnhout, Brepols, 2012).

<sup>14</sup> Cette répartition des tâches n'est pas systématique. D'autres musiciens de la Musique du Roi peuvent intervenir.

particulière du répertoire,<sup>15</sup> les Vingt-quatre Violons étaient le plus souvent placés sur un échafaud, construit en fond de l'espace chorégraphique. Selon les besoins musicaux ou scéniques du ballet, d'autres membres de la Musique du roi (de la Chapelle ou de l'Écurie) pouvaient s'adjoindre au noyau constitué des Vingt-quatre Violons et des chantres de la Musique de la Chambre. L'Extraordinaire de l'Argenterie détaille en effet les fournitures nécessaires aux costumes des « Douze Musiciens de la Campagne » (...). Ces douze « Musiciens de campagne » désignent vraisemblablement l'une des trois entités musicales de la Musique de l'Écurie, probablement les douze « Violons, hautbois, saqueboutes et cornets », dont les musiciens étaient polyvalents. Des musiciens de l'Écurie apparaissent en effet assez fréquemment dans les livrets et descriptions de ballets de cour. Alors que les Vingt-quatre Violons étaient généralement cantonnés sur leur échafaud, les « hauts instruments » de l'Écurie étaient le plus souvent intégrés à l'action et intervenaient dans l'espace chorégraphique aux côtés de personnages qu'ils accompagnaient, faisant parfois eux-mêmes une « entrée » spécifique. »<sup>16</sup>

L'histoire sociale et institutionnelle des musiciens-instrumentistes en France constitue un riche terrain pour construire une archéologie de l'orchestre. Le parcours qui va de la création d'une corporation à la constitution d'un groupe respecté et admiré — les Vingt-quatre Violons — trace non seulement les étapes essentielles qui conduisent de l'association plus ou moins formelle à la création d'un ensemble musicalement équilibré, stable et placé sous la conduite d'un « chef » lors de performances. Dans tous les cas de figure envisagé, il ne peut être question d'orchestre au sens moderne, mais d'ensembles — de bandes disait-on — de joueurs d'instruments qui s'accordent autour de fonctions, de répertoires et de modalités d'exécution.

## 2. L'imaginaire orchestral

S'il semble inadéquat de parler d'orchestre avant 1650, il n'en demeure pas moins qu'existe ce que l'on pourrait qualifier un imaginaire orchestral. Les critères distinctifs rappelés plus haut ne sont pas à l'œuvre, et il semble nécessaire d'aborder des usages et des œuvres avec une vision non-dogmatique de ce qu'est et ce que n'est pas un orchestre. Quelques exemples serviront d'illustration de ce propos.

Le premier concerne les années de collaboration de Giovanni Bassano et de Giovanni Gabrieli à Saint-Marc de Venise.<sup>17</sup> Bassano avait intégré Saint-Marc dès 1576 ; Gabrieli y entrera en 1585 avec le soutien de son oncle Andrea. Associés à la confraternité de San Rocco, Gabrieli y est organiste et Bassano s'occupe des *piffari*, ensemble d'instruments comprenant des cornets, des trombones, des trompettes (naturelles), des chalémies, des tambours. Bassano était lui-même cornettiste comme

---

\* Il convient ici de nuancer cette assertion. Des pièces à cinq parties pour violons, il en existe ailleurs depuis le début du 17<sup>e</sup> siècle comme en témoignent, par exemple, *Il primo libro delle sinfonie e gagliarde* (Venise, 1607) de Salomone Rossi ou dans les *Opus newer Pavanen* (Hambourg, 1617) de Thomas Simpson.

\* Thomas Lecomte, « La musique dans le *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain* ; quelques jalons pour une restitution ? », *Les Fées des forêts, op. cit.*, p. 269-270.

\* Eleanor Selfridge-Field, « Bassano and the Orchestra of St Mark's », *Early Music*, 4 (1976), p. 152-158.

son prédécesseur au poste de *maestro de' concerti*, Girolamo Dalla Casa. Le titre même de « *maestro de' concerti* » signifie qu'une attention toute particulière était portée à l'ensemble instrumental et à son meneur. Bassano ne dispose cependant pas d'un ensemble fixe : « l'orchestre » de San Marco est constitué de deux éléments. D'une part, un groupe de base (les six *piffari* et le *maestro*) et d'autre part, un groupe dont les effectifs varient d'une performance à l'autre. Si ce deuxième groupe compte durant les années 1590 de six à douze instrumentistes, avec la nomination de Bassano en 1601, il peut s'amplifier jusqu'à compter quatorze musiciens. Tel fut le cas pour les fêtes de Noël de l'année 1602 où s'ajoutent aux *piffari* des trombones, un basson, des cornets, des violons et un *violone*. Eleanor Selfridge-Field a étudié les aléas de ces ensembles,<sup>18</sup> et en particulier la liste officielle de l'ensemble instrumental dressée en 1614, un an après l'arrivée de Monteverdi. Seize instrumentistes sont recrutés,<sup>19</sup> avec un salaire annuel de 15 ducats, pour participer à 26 fêtes par an. S'il reste impossible de préciser l'identité de chacun des musiciens, il semble qu'au moins trois violons, trois trompettes et un *violone contrabasso* faisaient systématiquement partie de l'ensemble.

Repérer les types d'instruments réunis et en imaginer la distribution<sup>20</sup> apporte de précieuses informations sur la manière dont ces œuvres peuvent emplir les espaces d'une ville qui a accordé à la musique un rôle fondamental en matière de marquage politique et religieux.<sup>21</sup> Le point essentiel pour notre propos reste l'importance que revêt le *maestro de' concerti*. Et ses attributs musicaux : Bassano, cela a été dit, est un virtuose du cornet, instrument qui occupe le devant de l'ensemble instrumental. Lorsqu'il meurt en 1617, Francesco Bonfante (c.1576-c.1661) lui succède. Bonfante jouait régulièrement dans l'ensemble de San Marco depuis 1602 : il s'était bâti une belle réputation comme violoniste. Cela indique une transformation progressive des forces instrumentales à l'œuvre dans les ensembles. Le cornet perd progressivement de son importance pour être supplanté par les violons. Ceux-ci seront présents en nombre égal aux trombones jusqu'en 1630. Ensuite violes et violoncelles remplaceront les trombones. Les lignes de démarcation ne sont pas tranchées : à San Marco, malgré les aléas des effectifs, l'idée d'un ensemble d'instrumentistes dirigé par un maître existe bel et bien. Et ces deux éléments – un ensemble de base et un meneur – constituent bien des critères essentiels de ce que deviendra l'orchestre moderne. S'ajoute, dans le cas de Venise, le passage du cornet vers le violon dont il a été dit qu'il était, avec les autres membres de sa famille (qui se retrouvent d'ailleurs rapidement à San Marco), le « symbole organologique » de la création de l'orchestre moderne.

Il serait tentant de remonter le temps en considérant les antécédents à l'ensemble de San Marco. Le constat serait toujours le même, du moins pour l'Italie : il n'existe pas d'ensemble qui puisse être considéré comme un archétype de l'orchestre. Depuis

---

\* E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, OUP, 1975.

\* En plus de Bassano et de deux organistes.

\* Le groupe de seize peut régulièrement être divisé : tant de *canzona* sont à huit parties que l'on peut supposer que selon la nature et l'importance de la fête, les instrumentistes jouaient à un ou deux par voix.

\* Voir les études de Deborah Howard & Laure Moretti (éd.), *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics*, New Haven, Yale University Press, 2010 ; Ian Fenlon, *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press, 2007.

longtemps, on répète que *L'Orfeo* de Monteverdi a été l'occasion de réunir un orchestre et que le compositeur a pensé en termes d'orchestre. Cela ne correspond ni à ce qu'indique la partition, ni à ce que révèlent les documents d'archives. De même, de célèbres comme fêtes princières comme celle organisée à Florence en 1608 recourent parfois à des bandes de violonistes donnant l'impression de se rapprocher de ce que faisaient les Français avec leurs ballets de cour. C'est effectivement le cas, mais les douze violonistes recrutés pour l'occasion étaient des « *franzesi* »...<sup>22</sup>

L'idée de créer des consorts – c'est-à-dire des ensembles coordonnés d'instruments de tailles différentes – marque la musique de la Renaissance et plus spécifiquement du 16<sup>e</sup> siècle. Jusqu'alors, la musique instrumentale est essentiellement une musique pour soliste ou d'accompagnement de nature improvisée telle qu'elle était pratiquée depuis le Moyen Âge.<sup>23</sup> Le premier répertoire destiné aux consorts possède des liens forts avec le répertoire de la chanson : des sources italiennes, compilées durant les années 1490, rassemblent des chansons sans texte, tel le chansonnier Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2856.. Il ne s'agit pas d'une version dont une partie seule porterait un texte, comme cela se trouve fréquemment (et qui suppose qu'une partie seule serait chantée). Il s'agit bel et bien de chansons dont toutes les parties seront exécutées par des instruments.<sup>24</sup> Selon Jon Banks, ces chansons destinées aux instruments illustrent idéalement une modification des pratiques : de l'interprétation professionnelle de la chanson à la pratique collective de divertissement du consort instrumental. Mais le consort n'est pas une réalité simple à saisir. Il convient de confronter données organologiques, répertoires, usages locaux. Rien n'indiquerait dans l'histoire complexe des consorts un mouvement uniforme vers l'orchestre moderne. Une fois encore, comme pour les ensembles instrumentaux constitués lors de cérémonies, il s'agira de dégager une constellation d'éléments. Et pour étudier ces consorts, il conviendra de quitter l'Europe continentale pour gagner l'Angleterre des Tudor et des Stuart.

Il a été fait allusion à plusieurs reprises à la famille des violons, la famille des flûtes, etc. Ce principe de créer des familles d'instruments est d'autant plus important à prendre en compte que c'est précisément une famille qui constitue le noyau central et indispensable de l'orchestre. Le principe d'une famille d'instrument est à la fois simple à comprendre dans sa conception et complexe à imaginer dans ses réalités. Simple, car on peut aisément concevoir que des facteurs ou des luthiers ont souhaité réaliser avec des instruments d'un même type, ce qui constitue le quatuor vocal

---

<sup>22</sup> Tim Carter, « A Florentine Wedding of 1608 », *Acta Musicologica*, 55 (1983), p. 89-107. Il convient cependant de remettre les choses dans l'ordre chronologique. La bande de violons que Balthazar de Beaujoyeux réunit pour Catherine de Médicis lors du *Balet comique* de 1581 est une bande d'Italiens (en France depuis années 1550 environ). La cour de France n'avait pas de violoniste avant cette époque. Concernant la lutherie, il n'y avait guère que des violons rudimentaires fabriqués en Lorraine. C'est grâce aux luthiers italiens (Gasparo da Salò, Amati, etc.) que de bons violons ont été mis à disposition des instrumentistes en France. Voir Mariateresa Dellaborra (éd.) *Une invention moderne. Baldassarre da Belgioioso e il Ballet comique de la royne*, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 1999.

<sup>23</sup> Auxquelles il convient d'ajouter la « seule » musique instrumentale notée, à savoir les versions instrumentales de chansons françaises.

<sup>24</sup> Jon Banks, *The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century*, Aldershot, Ashgate, 2006.

classique de la polyphonie avec deux voix extrêmes (*superius* et *bassus*) et deux voix intermédiaires (*altus* et *tenor*).<sup>25</sup>

Ce schéma qui peut être augmenté d'autres membres de la famille, il semble possible de le décliner pour tous les instruments, ou presque... C'est ce que démontre avec force illustrations Michael Praetorius dans le volume deux du *Syntagma musicum* (1619). Le lieu n'est pas ici d'entreprendre une discussion organologique sur les classifications de Praetorius ou de Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle* (1636).<sup>26</sup> Certaines de ses familles sont purement imaginaires, d'autres ont partiellement existé, d'autres finalement ont connu une heure gloire tandis que certaines se sont imposées, comme ce fut le cas avec la famille des violons. Le point le plus important pour notre propos réside dans l'utilisation que purent en faire les compositeurs. Nous ne sommes plus ici en face de groupements aléatoires, d'associations créées au gré des nécessités et avec les seules forces disponibles. S'impose une nouvelle forme de conception et d'exploitation du potentiel instrumental. Il était certes en puissance en France dans la musique du Roi. Cela a été étudié en première partie. Cela l'est également en Angleterre sous une forme encore différente.

Ici aussi, il s'agirait de nuancer le propos. Il existe, en Italie, depuis les années 1530 des témoignages de la pratique du format standard d'écriture à quatre parties : un violon, deux altos, une basse. Giovanni Maria Lanfranco en parle dans son *Scintille di musica* (Brescia, 1533). En revanche, c'est en Allemagne que l'on trouve la première occurrence d'une écriture « moderne » avec deux violons, un alto et une basse : Isaac Posch dans sa *Musicalische Ehrenfreudt* (Ratisbonne, 1618) et Thomas Simpson dans son *Taffel-Consort* (Hambourg, 1621).<sup>27</sup> Ce dernier volume permet d'introduire la question des relations entre ensembles/consort et ensembles/proto-orchestre. Et ceci invite à se tourner vers l'Angleterre.

La musique du Roi - la « *Royal Music* » - constitue en soi un microcosme dans l'univers complexe de la cour. A l'instar de ce qui se passe en France, plusieurs groupes distincts y sont identifiés et tous sont placés sous l'autorité du Lord Chamberlain. La « *Royal Chapel* », la plus ancienne et la plus grande des musiques du Roi, se concentre essentiellement sur la musique vocale. Trois groupes sont chargés de la musique instrumentale : la bande des vents, la bande des violons et la *Private Music*. Chacun se distingue par le ou les types d'instruments et leurs fonctions, et donc leur espace de performance au sein de la résidence des rois, Whitehall.

---

\* On fait ici référence à l'ambitus des voix, pas à leur fonction dans l'échafaudage contrapuntique dont on sait qu'il ne fonctionne pas de la même manière pour le contrepoint de la Renaissance. Le cœur en est la partie de *Tenor* et sa relation à la partie de *Superius*. Autour du *Tenor* sont conçues les parties de *Contratenor Altus* et de *Contratenor Bassus*. Ce schéma faisant lui-même l'objet de transformations tout au long des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles.

\* Sur les modes de classification des instruments de musique, voir Margaret Kartomi, *On the Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990. Une référence extrêmement utile pour le violon : Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale au violon du XVII<sup>e</sup> siècle. Etude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011.

\* Une nuance près : dans *Le Balet comyque de la Reine* figurent des pièces instrumentales pour 2 violons, tenor, contra et bassus, destinées aux violons.

Wind bands	Violin band	Private Music
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trois groupes : shawms (chalémies) et sacqueboutes ; flûtes à bec (recorders) ; flûtes et cornets.</li> <li>• Interviennent aux cérémonies officielles, repas, masques, à la Chapelle royale.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Etablie par Henri VIII</li> <li>• Interviennent pour des cérémonies officielles et surtout pour les danses.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Luth, violes, harpe, instruments à clavier, mais aussi chanteurs.</li> <li>• Pour des occasions privées ou semi-privées.</li> <li>• Identifié comme « Private musick » à partir de 1660 ; auparavant comme « the Consorte »</li> </ul>

Le terme « consort » est habituellement considéré comme un ensemble d'instrumental avec un interprète par partie. Dès le dernier tiers du 16<sup>e</sup> siècle, le terme désigne un groupe d'instruments divers.<sup>28</sup> Le lieu n'est pas ici de reconstruire l'histoire complexe des consorts. Leur nature protéiforme que traduit la désignation de l'ensemble royal en « Lutes, Viols and Voices » ne facilite pas le travail de l'historien : il existe diverses manières de concevoir des consorts et autant de façon de les interpréter.<sup>29</sup> Lorsque le consort se coule dans de la musique à danser, il peut sans difficulté recourir à des effectifs plus riches que celui d'un musicien par pupitre et dès lors tendre vers les effectifs rencontrés pour les ballets de cour français. A leur manière et au-delà de la musique pour les spectacles de cour, les musiciens ouvrent en Angleterre une autre voie à ce qui deviendra l'orchestre.

Il n'en demeure pas moins que c'est lors des spectacles de cour que se profilent des ensembles qui revêtent bien des caractéristiques de l'orchestre moderne. En Angleterre comme France, les divers groupes qui constituent la musique du Roi sont réunis à l'occasion de spectacles, les masques. Le règne de Jacques 1<sup>er</sup> est le moment-clé de cette nouvelle conception sonore. Pour le *Lord Hay's Masque* (1607) de Thomas Campion, quatre groupes sont constitués : un consort de « six Chappell voces », « six Cornets », « 9 Violins and three Lutes » et un ensemble de « ten Musitions, with Basse and Meane Tune lutes, a Bandora, double Sackbott, and a Harpsichord, with two teble Violins. »<sup>30</sup> Campion écrira qu'il y avait 42 musiciens au total et qu'ils jouèrent et chantèrent ensemble de façon polychorale. Ces larges effectifs deviennent la norme pour les spectacles extraordinaires. En France, quelques années plus tard, un « Concert donne à Louis 13. En 1627. Par les vint quatre Viollons et par les 12. Auois de plusieurs Airs choisis de Differants Ballets ».

Les témoignages concordent. N'en reste pas moins que la réalité sonore de ces vastes ensembles pose des problèmes techniques comme celui essentiel de l'accord : comment résoudre les différences entre les familles de cordes et les familles d'instruments à vent ? Pas un document ne permet aujourd'hui de s'en faire une idée. Et la transcription ne pouvait pas fonctionner avec le tempérament mésotonique (certaines tonalités sont impossibles). La solution la plus simple consistait à adapter l'accord des violons à celui des vents, une pratique déjà en usage

<sup>28</sup> Warwick Edwards, « The Sources of Elizabethan Consort Music », Ph.D. diss., University of Cambridge, 1974. Disponible <http://diamm2.cch.kcl.ac.uk/resources/edwardsdiss.html>. Les qualificatifs de « broken » ou de « whole » n'apparaissent qu'après 1660.

<sup>29</sup> Voir par exemple, John Cunningham, *The Consort Music of William Lawes 1602-1645*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010.

<sup>30</sup> Peter Walls, *Music in the English Courtly Masque 1604-1640*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

en Italie lorsque le violon a été introduit dans la musique d'Église. Une autre solution consistait à créer de nouveaux types d'instruments à vent susceptibles de jouer des notes graves.

C'est ce travail des faiseurs d'instruments qui permet à Lully de concevoir l'orchestre moderne. Il ne s'agit plus simplement d'additionner des instruments qui se concilient difficilement, car conçus en familles indépendantes. Il s'agit maintenant de coordonner les effets sonores que produisent des instruments conçus pour des ensembles plus larges que leur propre famille. Le processus de transformation des instruments à vent reste à étudier. Il ne prend pas la même route selon le type : hautbois, flûtes, bassons ne suivent pas la même trajectoire simultanément. Tous parviennent cependant à assurer la possibilité d'un orchestre. Lully peut alors utiliser hautbois et bassons pour doubler les parties de cordes aigüe et grave, les flûtes et flûtes à bec pour se lancer dans des solos émouvants et virtuoses, les trompettes et les percussions pour rendre sensible la puissance héroïque de certains drames.

Ces effets étaient inaccessibles à Gabrieli et Bassano. Ils disposaient à Venise de virtuoses, indiscutablement. Mais ils ne pouvaient pas les réunir pour créer certains effets. Et il en va des instrumentistes de la Sérénissime comme des membres de la musique du Roi, qu'il soit de France ou d'Angleterre. Ceci amène à reprendre, en forme de conclusion, les arguments avancés par Zaslaw sur ce qu'est et n'est pas un orchestre.

1. *Un « orchestre baroque » est d'abord un ensemble d'instruments à archet de la famille des violons* : l'idée de faire jouer ensemble les membres de la famille des violons existe dès le premier tiers du 16<sup>e</sup> siècle en Italie et selon le modèle qui prévaudra dans la constitution du noyau de l'orchestre. Le potentiel des instruments à archet agit sur les compositeurs. Il prend de l'ampleur dès la dernière partie du 16<sup>e</sup> siècle avec les prémisses de ce que seront les Vingt-quatre Violons du Roi.
2. *Chaque partie (violons, altos, violoncelles, etc.) est doublée ou démultipliée selon les besoins* : de récents travaux sur des ballets de cour, la confrontation des sources musicales et des sources iconographiques, des paiements et des relations écrites modifient progressivement la façon dont il conviendrait de lire les représentations des grands spectacles de cour dans lesquels les effets de masse sont atteints précisément par multiplication des musiciens par pupitre.
3. *L'orchestre baroque peut recourir à de larges pupitres de vents* : ces larges pupitres de vents posent des problèmes (compatibilités d'accords) qui donnent à penser ceci va dans le sens du témoignage de Campion que les grands groupes pouvaient jouer de façon polychorale. Avec Lully, on ne réunira cependant plus huit hautbois. Car l'intégration de tous dans un ensemble relativement homogène a été rendu possible par le travail des faiseurs d'instruments.
4. *Une tendance à la standardisation de l'instrumentation s'impose* : il est effectivement impossible de dégager une permanence dans les ensembles instrumentaux. Et les exceptions comme la musique de l'Écurie ne doit pas occulter ce que disent les contrats des ménestriers.
5. *Il y a toujours présence d'un meneur* : là encore, un sujet sur lequel les informations manquent. Il y a rarement de meneur identifié. Le rôle de

Bassano et de son successeur comme maître mériterait approfondissements et comparaisons. Comment fonctionnait l'ensemble instrumental de Dresde où Carlo Farina a travaillé ? Celui de Neuss où Marini a travaillé ?

6. *La gestuelle de l'ensemble ne repose pas sur le principe de l'uniformité* : l'histoire des modes d'exécution laisse encore de vastes pans inexplorés. Peut-on imaginer deux violons sur un ensemble d'une dizaine jouer la même partie d'une danse sans chercher à coordonner leurs mouvements ?
7. *L'ajout d'ornements improvisés* : l'enrichissement des partitions est une réalité pour les 16<sup>e</sup> siècle et début 17<sup>e</sup> siècle.
8. *L'orientation institutionnelle sera celle de l'établissement d'ensembles stables* : toute institution est fondée sur le principe de stabilité et de pérennité. Les maîtrises des cathédrales comme les ensembles instrumentaux. Tout n'est qu'affaire de contingence et donc de moyens. Un orchestre et une chapelle de chantres, cela coûte cher.

## GLOSSAIRE<sup>31</sup>

### *Ballet de cour*

Divertissement aristocratique mêlant poésie, musique et danse, les ballets de cour n'obéissent pas à un schéma précis. Ils sont classés en deux catégories selon que l'action y est suivie (ballet mélodramatique) ou formée d'une série d'épisodes articulés autour d'une idée centrale (ballet à entrées ou ballet-mascarade). Bien distinct du bal qui souvent suit la représentation, le ballet est à l'époque exécuté principalement par des amateurs formés et encadrés par quelques professionnels avec lesquels ils doivent rivaliser sur scène. Des pièces de musique vocale (airs de cour) alternent avec des compositions instrumentales et des danses en respectant au plus près la structure dramatique, c'est-à-dire la suite des entrées. « L'air d'une entrée se divise en deux parties. La première, de mesure binaire, est une marche plus ou moins rapide accompagnant l'arrivée des danseurs dont la seconde, à deux, trois ou quatre temps, scande avec souplesse les évolutions. Chaque fragment correspond à une suite de figures chorégraphiques. Selon les exigences de ces dernières, on joue les uns une fois, les autres deux, trois fois ou plus en accélérant éventuellement le tempo et en ornant le thème de diminutions et de variations ad-libitum. »<sup>32</sup>

### *Chalemie, schalmey (all.), shawm (ang. "l.)*

Famille d'instruments à anche double de tessiture aiguë. La chalemie était pourvue de sept trous dont le dernier était muni d'une clef. Praetorius fournit une description de sept chalemies de longueur différente-: une contrebasse, une basse, deux ténors (dont le *nicolo* sans clefs supplémentaires), une alto, une soprano et une sopranino. Quelques différences dans les dénominations apparaissent d'un pays à l'autre. Ainsi la chalemie soprano est-elle dénommée *treble shawm* en Angleterre, tandis que la chalemie alto en sol devient chalemie ténor en France.

### *Consort (angl.)*

Désigne en Angleterre, au XVI<sup>e</sup> siècle, un ensemble instrumental groupant de deux à huit musiciens et peut également s'appliquer à la composition destinée à ce type d'ensemble. Les

---

<sup>31</sup> Pour un panorama général de la musique durant le 16<sup>e</sup> siècle, voir Allan Atlas, *La musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, Turnhout, Brepols, 2012.

<sup>32</sup> Marie-Françoise Christout, « Introduction », Saint-Hubert, *La Manière de composer et de faire réussir les ballets*, Genève, Minkoff, 1993, p. 18

*consorts* se répartissent en deux genres selon que l'ensemble est formé d'instruments de la même famille (violes, flûtes, saqueboutes, etc.) ou d'instruments de familles diverses-: d'une part le *whole consort* et de l'autre le *broken consort*.

### **Cornet à bouquin**

Instrument à vent de perce conique, droit (*cornetto diritto*) ou recourbé (*cornetto curvo*) et percé de six trous sur le devant et d'un trou à l'arrière pour le pouce. En bois ou en ivoire, il est de section hexagonale ou octogonale. Son embouchure peut être vissée dans le tube (*cornetto muto*). Il varie en longueur-: *cornettino curvo* (soprano), *corno* ou *cornetto torto* (ténor), serpent (basse).

### **Flûte**

Désigne à la Renaissance tant la flûte à bec que la flûte traversière, entraînant une ambiguïté dans l'interprétation des sources lorsqu'elles signalent simplement l'emploi de la flûte. Ce n'est qu'en Angleterre que les deux types d'instruments sont différenciés par les termes *recorder* et *flute*. Il existe néanmoins des termes précis pour désigner les divers genres de flûtes. Ainsi, pour la flûte traversière-: *traverso*, *traversa*, *Zwerchpfeife*, *Querflöte*, *Querpfefif*; pour la flûte à bec-: *flauto dritto*. On les distinguait aussi par leur origine-: la flûte traversière, très prisée en Allemagne, porte le nom de flûte d'Allemagne et la flûte à bec, de flûte d'Angleterre. Le nombre de trous entraîne également des dénominations précises-: flûte à six trous pour le *traverso* et flûte à neuf trous pour le *recorder*.

### **Flûte à bec, recorder (angl.)**

De perce cylindrique, elle compte sept trous sur l'avant et un sur l'arrière pour le pouce. Virdung classe les flûtes à bec en une famille de trois instruments-: la basse en *fa*, la ténor en *ut* et l'alto en *sol*. Leur nombre ira en s'élargissant au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, pour atteindre dix-huit membres chez Praetorius. L'instrument jouit d'une immense faveur auprès des musiciens italiens, et c'est le seul instrument à vent auquel un théoricien consacre un ouvrage technique-: la *Fontegana* (Venise, 1535) de Sylvestro Ganassi.

### **Flûte traversière, flute (angl.)**

La flûte traversière compte six trous et une très petite embouchure ronde. Trois tailles principales furent d'usage-: alto en *la*, ténor en *ré* et basse en *sol*. Si les deux premières sont faites d'une pièce, la basse peut parfois être formée d'un assemblage de deux pièces.

### **Hautbois**

Le terme apparaît en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et serait lié à l'usage de la chalemie parmi les instruments hauts. Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, Paris, 1636, vol. 3, p. 295) en fournit la première description, distinguant le hautbois du hautbois de Poitou: « Il faut remarquer qu'il y a deux sortes de haut-bois qui sont en usage en France, à savoir ceux de Poitou [...] et ceux que l'on appelle simplement haut-bois, dont la figure est quasi semblable aux grandes flûtes douces, ou d'Angleterre [...]. Or ces instruments ont des anches. » Le hautbois de Poitou correspond en fait à la basse de la famille des hautbois. Quant aux deux autres membres, le soprano et l'alto, ils mettent en évidence la filiation entre chalemie et hautbois.

### **Intermède, intermedio (ital.)**

Dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la volonté de ressusciter la tragédie antique incita les dramaturges à inclure des parties chorales dans les tragédies et les comédies. C'est ainsi que Philippe Verdelot (ca.1508-ca.1565) composa des chœurs pour *Clizia* (1525) et *La Mandragola* (1526) de Machiavel. Cette pratique allait se poursuivre tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle et atteindre son apogée avec les chœurs homophoniques composés par Andrea Gabrieli pour une représentation d'*oedipus tyrannus* de Sophocle en 1585 à Vicenza. Ces chœurs avaient une

triple fonction—: ils commentaient l'action, donnaient les limites temporelles du drame et occupaient l'espace scénique entre les actes. Dans ce dernier cas, l'*intermedio* ne se limitait pas seulement à des chœurs. Il faisait intervenir des instrumentistes, des danseurs et des jongleurs. Les intermèdes connurent une expansion toute particulière grâce aux Médicis. Ils célébraient avec faste leurs mariages, faisant se succéder diverses manifestations qui culminaient avec une comédie entrecoupée d'*intermedi*. Ceux-ci étaient au nombre de six (prologue, quatre entractes, épilogue). Les *intermedi* atteignirent leur sommet avec les cérémonies occasionnées par le mariage du grand-duc Ferdinand I<sup>er</sup> et de Christine de Lorraine en 1589. La comédie représentée, *La Pellegrina*, s'effaçait devant la splendeur et la magnificence des intermèdes écrits notamment par Giulio Strozzi et Ottavio Rinuccini, et mis en musique par Cristofano Malvezzi (1547-1597), Luca Marenzio (ca.1553-1599) entre autres.

### *Intrada (ital.)*

Pièce, généralement destinée à un ensemble instrumental, qui accompagnait une entrée, inaugurait une festivité ou encore débutait une suite. Si, au départ, l'*intrada* semble avoir été utilisée dans le sens d'entrée contrapuntique (*Fantasia sobre la entrada de una basa*, 1547), elle acquiert rapidement la signification de prélude polyphonique. Ces *intrade* prennent une tournure différente selon la fonction qui leur est assignée. Ainsi en trouve-t-on de caractère processionnel, avec un rythme de marche ponctué de motifs en fanfare et de notes répétées; d'autres, d'un genre plus solennel, proches de la pavane; d'autres encore empruntant le rythme rapide de danses à trois temps; et finalement quelques-unes s'inspirant des chansons homophoniques de caractère populaire. L'*intrada* a été particulièrement cultivée dans le Saint-Empire. Elle a revêtu des noms différents, comme *ballo* en Italie ou entrée dans les ballets de cour français.

### *Masque*

Dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle (1513), ce divertissement occupe en Angleterre une place considérable dans les festivités de cour. Bâti autour d'un canevas quasi immuable des nobles masqués effectuent une série de danses avant de retirer leur masque et d'inviter à la danse les dames qui les reçoivent, il fait constamment appel à la musique. La disparité des sources ne permet toutefois pas de reconstruire fidèlement son déroulement, et ce n'est que sous le règne de Jacques I<sup>er</sup> (1603-1625) que des textes imprimés accompagnés de quelques pages de musique laissent entrevoir son organisation musicale. Comme dans le ballet de cour, les parties musicales s'articulent autour de pièces instrumentales accompagnant l'entrée des principaux protagonistes, de chansons et de duos exécutés par les personnages secondaires, de chœurs destinés à rehausser les mouvements plus cérémonieux et d'un grand nombre de danses.

### *Saqueboute, tuba ductilis (lat.)*

Dérivé de "saquer" (tirer) et "bouter" (pousser), le terme de saqueboute fut utilisé pour désigner le trombone.

### *Trompette*

Trompette et trombone ont une même origine, les *tubae*. Cependant, la trompette se distingue du trombone par la forme cylindrique de son tuyau. Virdung décrit trois types de trompettes—: la *Feltrummet*, trompette de cavalerie aux aigus puissants; la *Clareta* (clarete, *clarino*), de forme en S; le *Thurner Horn*, au tuyau nettement plus long que la trompette, dont la fonction consistait principalement à donner le ton au chœur.

### *Violone (ital.)*

Instrument le plus grave de la famille des violes de gambe. Il pouvait aussi désigner une basse de viole (Lanfranco, *Scintille de musica*, 1533) ou, de manière plus générale, la famille des violes (Ganassi, *Regola Rubertina*, 1542).