



HAL
open science

Nouvelles hypothèses pour le portrait de violiste de la collection Henry Prunières : Alfonso della Viola par Pier Francesco Foschi ?

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Nouvelles hypothèses pour le portrait de violiste de la collection Henry Prunières : Alfonso della Viola par Pier Francesco Foschi ?. Andreas Schlegel. ".in das verlorene Paradies". Festschrift in memoriam Annette Otterstedt zum 70. Geburtstag, The Lute Corner, pp.98-107., 2022, 978-3-9523232-4-3. halshs-03911338

HAL Id: halshs-03911338

<https://shs.hal.science/halshs-03911338v1>

Submitted on 22 Dec 2022

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

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



»... in das verlorene Paradies.«

„... in das verlorene Paradies“

*Festschrift
in memoriam*



Annette Otterstedt

zum 70. Geburtstag

»... in das verlorene Paradies«

**Festschrift
in memoriam
Annette Otterstedt**

**zum 70. Geburtstag
am 23. September 2021**

herausgegeben von Andreas Schlegel

Abbildungen Cover:
Vorder- und Rückseite des Schmuckstücks »The Ellen Jewel«,
England, um 1620; Privatbesitz. Foto: Paula Antonia Tritto
Gestaltung Frontispiz: Ellen Prigann

The Lute Corner, CH-Menziken
ISBN 978-3-9523232-4-3
© 2022 bei den einzelnen Autorinnen und Autoren
Lektorat: Harry Joelson-Strohbach
Grafik: Mihaly Horvath
Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des Verlages
eBook erhältlich bei:
info@lutecorner.ch



Inhaltsverzeichnis

Einige einführende Gedanken des Herausgebers	8
LUISE F. PUSCH	
Meine geniale Freundin: Erinnerungen an Dr. Annette Otterstedt	11
CHRISTOPHER D. S. FIELD	
The Passionate Leeras: Lessons for Two from the ‘Berlin Manuscript’	18
ESZTER FONTANA	
Die Konzertgamben des kunstgeübten Dilettanten Paul de Wit	20
FRIEDEMANN HELLWIG	
Günther Hellwig: Ein früher Gambenbauer in der Wiederbelebung alter Musik	31
WOLFGANG WENKE	
Viola da gamba, Johann Joseph Stadlmann in Wien, 1778	41
SABINE HOFFMANN	
Ein neuer Blick auf das Cembalo von Johann Christoph Fleischer im Berliner Musikinstrumenten-Museum	55
KLAUS MARTIUS	
Restaurierung einer Alt-Viola da gamba von 1693	67
TILMAN MUTHESIUS	
Ein Wirbelkasten aus der Werkstatt Joachim Tielkes	77
THOMAS G. MACCRACKEN	
German Tenor Viols: Violas da Gamba or Violas d’Amore?	79
FRANÇOIS-PIERRE GOY	
Notes biographiques sur le violiste Charles Dollé (1700–1789) et sa famille	88
FLORENCE GÉTREAU	
Nouvelles hypothèses pour le portrait de violiste de la collection Henry Prunières : Alfonso della Viola par Pier Francesco Foschi ?	98
JOËLLE MORTON	
Douce memoire: Virtuoso Viol Playing in the 16 th Century	108
MICHAEL O’LOGHLIN	
The Labyrinth of Marin Marais, ‘en forme de petit opéra’	117

HOLGER EICHHORN	
Befugnis und Bearbeitung – Authentizität und Identität in der Überlieferung von Musikalien des 17. Jahrhunderts, aufgezeigt insbesondere im Werk von Johann Rosenmüller	123
DIETER KRICKEBERG	
Neue Musik für Gambe	137
SILVIA RIEDER	
Die Vielfalt der Geigenbogenmodelle im 17. und frühen 18. Jahrhundert mit Schwerpunkt Süddeutschland	139
HARRY JOELSON-STROHBACH	
Der eingesteckte Bogen – ein ikonographischer Froschsprung	144
JOHN KOSTER	
The Musical Iconology of the Way of the Just and the Way of the Wicked in a Twelfth-Century Psalter	165
SILVIA RIEDER	
Was trug man(n) für Taschen in Augsburg um 1600? Für Hans Reiners zum 80. Geburtstag	191
YSHAI KALMANOVITCH	
In historical performance, the intentions count. To the significance of historical pronunciation in the performance of German music of the Baroque	195
DAVID SCHOENBAUM	
Facing the music	201
ANDREAS SCHLEGEL	
Spiegelt die Notation den Entwicklungsprozess des frühen Barytons?	204
TIM CRAWFORD	
Luise Gottsched, Lute-playing Heroine of her Age	224
DOMINIC GWYNN	
The Organs Made for European Courts in the 16 th and Early 17 th Centuries	280
MARTIN ELSTE	
Architektur-Unwesen und die Allmacht der Architekten: Das Beispiel des Berliner Musikinstrumenten-Museums	288
ANNETTE OTTERSTEDT	
Kraft, Ausgeglichenheit und leichte Spielbarkeit. Persönliche Gambengedanken zum XXI. Jahrhundert	296
Link zur Werkliste von Annette Otterstedt	311

Einige einführende Gedanken des Herausgebers

Annette Otterstedt war eine Gesprächspartnerin, die auf sehr vielen Fachgebieten äusserst gebildet war und sich für sehr viele Dinge interessierte. Entsprechend breit gefächert sind die Themen der eingegangenen Aufsätze, die allesamt von Personen verfasst wurden, die in intensivem Austausch mit Annette standen.

Es war mir als Herausgeber ein Anliegen, dass diese zum Teil auch sehr spezialisierten Beiträge für alle interessierten Leserinnen und Leser – unabhängig ihres Fachgebietes – verständlich sind. Deshalb beinhalten einige Aufsätze auch einführende Abschnitte, um interessierten, aber fachfremden Personen einen Einstieg in ein spezifisches Fachgebiet bereitzustellen. Auch dadurch wurden einige Aufsätze länger als ursprünglich vorgegeben. Andere Aufsätze sind sehr kurz und knapp. Dieses Ungleichgewicht liess sich nicht vermeiden.

Einführungen, welche die persönliche Beziehung zwischen Autorin bzw. Autor und Annette thematisieren, sind typografisch abgehoben. Längere Zitate sind durch einen Einzug gekennzeichnet, wobei die Originalsprache (auch in Fussnoten) kursiv dargestellt ist. Orthographie und Typographie sind europäischen Normen angeglichen. Die Art der deutschen Rechtschreibung wurde den Autorinnen und Autoren überlassen.

Ich wollte die Individualität der Beiträge nicht durch übermässige Eingriffe beeinträchtigen. So entstand eine bunte Festschrift, deren Beiträge die Vielfalt an Beziehungen widerspiegelt, die Annette Otterstedt gepflegt hat.

Die ersten beiden Beiträge von Luise Pusch und Christopher Field sind persönliche Würdigungen. Aus Fields Besprechung der CD mit Musik aus dem »Berliner Manuskript« – selbstverständlich aus der Hand von Annette Otterstedt – zwinkert uns Annettes Schalk bei gleichzeitiger Ernsthaftigkeit zu.

Annettes Hauptgebiet war die Gambe – und zwar sowohl als Forscherin als auch als Musikerin. Entsprechend viele Artikel befassen sich mit diesem Instrument, aber unter verschiedenen Blickwinkeln:

Die Geschichte der Alte-Musik-Bewegung ist durch die Beiträge von Eszter Fontana und Friedemann Hellwig ebenso vertreten wie die Organologie (Wolfgang Wenke, Sabine Hoffmann, Klaus Martius, Tilman Muthesius und Thomas MacCracken), die biographische Forschung (François-Pierre Goy), die Ikonographie (Florence Gétreau) und detaillierte Werkbetrachtungen (Joëlle Morton, Michael O’Loghlin).

Holger Eichhorn zeigt aufgrund einer Rosenmüller zugeschriebenen Komposition das Such-Prozedere und die Stilkritik auf und kommt zum Schluss, dass die Zuschreibung nicht stimmen kann. Mit dem Aufsatz von Dieter Krickeberg wird auch das Thema der Neuen Musik für Instrumente der Alte-Musik-Bewegung aus dem Blickwinkel eines Komponisten angesprochen.

Keine Gambe ohne Bogen – bezeichnenderweise fand Annette in der Person des Bogenbauers Hans Reiners ihren Lebenspartner. Von den organologischen und ikonographischen Studie zu Gambenbögen (Silvia Rieder und Harry Joelson) wird der Bogen zu Beiträgen geschlagen, die sich mit Kunstbetrachtung zu einem Psalter aus dem 12. Jahrhundert (John Koster) und Taschen um 1600 befassen (Silvia Rieder).

Im folgenden Aufsatz von Jshai Kalmanovitch wird das Verhältnis zwischen Sprache und Musik und die Wichtigkeit der historisch korrekten Aussprache thematisiert.

Von David Schoenbaum folgt eine besondere Betrachtung: Sie behandelt die europäische-westliche Musik und ihre Rezeption in der Welt und die Wechselwirkungen zwischen Weltgeschichte und Musik.

Es folgen Aufsätze von zwei Lautenmusik-Forschern, die Lieblingsthemen von Annette aufgreifen: Einerseits geht es mir um die Deutung der Tabulatur-Notation, welche auch für diejenigen Instrumente in Gebrauch war, deren Saiten in viele verschiedenen Stimmungen versetzt wurden: Zupfinstrumente (Lauten, Gitarren, Cistern) und Streichinstrumente (hier vor allem Lyra viol und Baryton). Andererseits geht es Tim Crawford um das Anliegen des Feminismus, hier in Form einer Würdigung von Louise Adelgunde Victoria Gottsched, einer ausgezeichneten Lautenistin, Cembalistin und Komponistin.

Ein von Annette oft angesprochenes Thema war das Zusammenspiel von Tasten- und Streichinstrumenten mit den Fragen zu den Orgeltypen und zu den gleichzeitig verwendeten Stimmungen und Temperaturen der verschiedenen Instrumente. Den Orgeln, die im 16. und 17. Jahrhundert für bestimmte Höfe gebaut wurden, geht der Aufsatz von Dominic Gwynn nach.

Annette liebte gut begründete Polemiken. Martin Elste fasst in Worte, was Annette Besucherinnen und Besuchern des Berliner Musikinstrumenten-Museums gerne en passant zeigte und mit pointierten Worten kommentierte.

Natürlich sollte Annette das letzte Wort haben mit ihrem sehr persönlichen Bericht über ihren Weg zur und ihre Erfahrungen als Gambistin. Hier wurde mir einmal mehr klar, wie sehr wir alle Teil der Geschichte der Alte-Musik-Bewegung sind. In diesem Sinne dürfen die Hinweise zum Fundort der Liste mit allen Werken von Annette Otterstedt nicht fehlen. Ich bin dankbar um alle Ergänzungen. Deshalb wurde als Form dieses Werkverzeichnisses eine immer wieder aktualisierbare Webseite gewählt (siehe S. 311).

Annettes letzter Artikel »Die Scherben nicht noch zermahlen...« aus der Festschrift für Friedemann Hellwig (siehe S. 20, Fusnote 1) endet mit dem Abschnitt:

*Schönheit ist ein zwiespältig Ding. Musik aus Wohlklängen schafft Überdruß wie eine Diät von Marshmallows. Der Reiz liegt in der Dissonanz, im Mißton. Wer nur ein »schönes« Leben führt, sucht sich einen möglichst aufregenden, gefährlichen Sport. Auch in der Musik befinden wir uns auf einer falschen Fährte, wenn wir nur Schönheit suchen. Was wir suchen sollten, ist das Interessante, das uns in Atem hält, im Wechselspiel mit den Entspannungsmomenten der Schönheit, denn ein Leben aus Mißtönen ist kaum lebenswert. Alte Instrumente bieten dieses Wechselspiel: Sie sind interessant und halten uns in Atem, aber ihr Klang ist dann wieder so berückend schön, daß wir Tränen vergießen. Das war Absicht und wir sollten **zurück in das verlorene Paradies**.*

Ich verneige mich vor Annettes Beitrag zur Gamben- und Musikforschung, vor ihrer Unerschrockenheit und Geradlinigkeit. Von diesem tief empfundenen Respekt zeugen alle hier versammelten Beiträge. Es wäre zu schön gewesen, wenn wir Annette diesen Band persönlich hätten überreichen dürfen. Leider hat uns Annette viel zu früh verlassen müssen.



*Wir wollen auf dieser Erde keine Wunde hinterlassen,
außer unseren Fußspuren.*

Annette & Hans



*Mir hast Du 39 Jahre des Zusammenlebens und -arbeitens voller
Glück, Begeisterung und grenzenloser, zärtlicher Liebe geschenkt. Dies
mit vollen Händen zurückzugeben war immer mein größter Wunsch.
Alle Deine musikalischen Werke hast Du für uns zwei, also damit
für mich geschaffen, und kaum ein anderer Mensch hat jemals ein
solches Geschenk eines ganzen Lebens erhalten. Ich verneige mich in
Dankbarkeit und Demut vor Dir, meine Geliebte.*

Hans

Nouvelles hypothèses pour le portrait de violiste de la collection Henry Prunières : Alfonso della Viola par Pier Francesco Foschi ?

Florence Gétreau

Annette était très liée à notre cher époux Ingo Muthesius (1926–2019), maître facteur de violes, qui exerça à Berlin jusqu'en novembre 1982 puis qui s'installa à Gretz-Anmainvilliers près de Paris quand nous nous sommes mariés. Leur lien n'était pas que la facture de viole, mais aussi le Consort, car Ingo était aussi très musicien. Une petite photo dans l'ombre de notre jardin témoigne que ce lien musical perdura. En 2002, alors que nous écrivions sur le beau portrait qui est l'objet de la présente contribution, Annette et Hans que nous avons sollicités pour leurs avis toujours très perspicaces, avaient relu attentivement notre première étude.

Dans le volume 5 de la revue *Musique–Images–Instruments* que nous avons consacré en 2003 au Musiciens, facteurs et théoriciens de la Renaissance, nous nous étions en effet penchée sur un « énigmatique » portrait d'homme qui appartenait à notre ami René Prunières (1925–2019) et qui est toujours conservé par son épouse.¹ Alors que nous préparions notre étude sur « L'image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance »,² nous avons en effet été attirée par sa qualité picturale et par sa singularité et nous nous étions interrogée sur le métier de ce personnage en raison de ses attributs. D'âge mûr, vu de trois-quarts, il tient une basse de viole à six cordes de la main gauche et un compas de la main droite (Fig. 1). Pouvait-il être un luthier ? un musicien ? un théoricien ? Vêtu d'une toge sombre fermée par de petits boutons circulaires et garnie d'un riche et long rabat de fourrure, il porte une toque de lettré et deux bagues d'or ornées d'une pierrerie. Il semble observer le frettage de son instrument. Nous avons finalement écarté l'hypothèse d'un portrait de luthier en favorisant celle d'un théoricien que nous avons laissé dans l'anonymat, peint par un artiste inconnu du nord de l'Italie, dans les décennies 1520–1540.

Nous avons mentionné et reproduit une seconde fois ce tableau en 2010 lors de l'étude des collections musicales d'Henry Prunières que nous avons présentée avec Catherine Massip.³ A la suite de ces deux publications la réaction d'un collègue a ravivé notre élan pour tenter à nouveau de percer le mystère du personnage représenté et l'identité de l'artiste qui composa cette figure. En effet lors d'une conversation amicale, Mario Armellini — que nous avons connu à Bologne alors qu'il était en charge des collections musicales du Padre Martini et qu'un petit comité international veillait à la conception du Museo internazionale e biblioteca della Musica ouvert en 2002 — nous suggéra de chercher du côté d'« Alfonso della Viuola ». Il nous envoya d'ailleurs en 2013 la référence à l'opuscule de Cristoforo da Messisbugo, *Banchetti composizioni di vivande e apparecchio generale*, paru à Ferrare en 1549, en nous signalant l'édition moderne de Fernando Bandini.⁴ Cette source a été utilisée maintes fois par les musicologues car elle cite de nombreux musiciens actifs à la cour de Ferrare et des formes musicales très variées. Alfonso della Viuola y est cité trois fois.

Puis c'est de manière tout à fait inopinée qu'en août 2020, alors que nous découvrions les collections du Palais Fesch à Ajaccio, la proximité entre le portrait de la collection Prunières et un portrait d'ecclésiastique peint par Pier Francesco di Jacopo Foschi qui y est conservé s'est présentée à nous comme une évidence

1 Nous la remercions bien vivement ainsi que leur fils Martin Prunières qui nous a très généreusement aidée pour illustrer cette contribution. Huile sur toile, 75 × 55 cm.

2 Florence Gétreau, « L'image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance », in : *Imago Musicae* 16/17 (1999/2000), p. 117–136.

3 Catherine Massip et Florence Gétreau, « Les collections Henry Prunières et Geneviève Thibault de Chambure : formation, composition, interaction, valorisation », in : *Collectionner la musique : histoires d'une passion*, Turnhout : Brepols, 2010, p. 217–256. Ici p. 230, fig. 22 « Anonyme, Portrait d'un théoricien ».

4 Cristoforo da Messisbugo, *Banchetti : composizioni di vivande, e apparecchio generale*, a cura di Fernando Bandini e con un' Appendice di Gianni Capnist, 2.^a ed., Vicenza : Neri Pozza, 1992.



Fig. 1 : Attribué à Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait présumé d'Alfonso della Viola* (c. 1508–c. 1572), huile sur toile, c. 1550, coll. René Prunières. Photo © Jean-Claude Planchet.



Fig. 2 : Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait d'un ecclésiastique*, huile sur bois, 115 × 86 cm. Ajaccio, Palais Fesch, musée des beaux arts, MFA852.1.744. Photo: © RMN-Grand Palais/Gérard Blot. Cliché 11-519641.

(Fig. 2).⁵ Pose, corpulence, sévérité, élégance de l'habillement et du couvre-chef, intériorité de l'expression, délicatesse des mains, mise en valeur de la bague et des attributs (ici le livre, là le compas), éclairage d'intérieur : ce fut le déclic pour reprendre le dossier ouvert vingt ans plus tôt.

Mais que savons-nous d'Alfonso della Viola (ca ? 1508–1572/1573) ?

Né à Ferrare vers 1508, il appartient à la troisième génération d'une dynastie de joueurs de violes et autres instruments à archet à la cour de Ferrare.⁶ Il est salarié de cette cour à partir de 1525 et y partage les fonctions de maître de chapelle en 1530.

Le 24 janvier 1529 il fait partie de la trentaine de musiciens virtuoses qui animent un banquet donné par Ercole d'Este II, duc de Chartres (plus tard duc de Ferrare), pour son père, Ercole I d'Este, duc de Ferrare, sa tante, Isabelle d'Este, Marquise de Mantoue, sa femme, Renée de France, son frère Ippolito II d'Este, Archevêque de Milan, Francesco d'Este, l'ambassadeur de France, deux ambassadeurs de Venise, en tout cent quatre convives. Cristoforo da Messisbugo nous en a laissé la chronique tant musicale que culinaire. Voici les passages où Alfonso est mentionné :

In questa prima vivanda, si fece una musica di M.

Alfonso dalla Viuola, nella quale cantò Madonna Dalida, da quattro altri voci accompagnata ; M. Alfonso Santo, con cinque compagni ; e gli erano cinque viuole d'arco, uno gravacembalo da due registi, uno laùto, e uno flauto grosso ed un mezzano [...] E a questa vivanda [la quatrième] si fece un'altra musica, pure da M. Alfonso dalla Viuola, nella quale erano cinque cantori di Sua Eccellentissima Signoria, cinque viuole da arco con uno rubecchino, una viuola chiamata la orchessa per contrabasso, una dolzaina per contrabasso secondo, una storta sonata da M. Giovan Battista Leone, senza bussola, due flauti mezzani, uno organo a più registri ed uno cornetto sordo.⁷

Un autre banquet, le 20 mai de cette même année, réunissant cette fois cinquante quatre invités, est également relaté par Messisbugo. Il est organisé à Belfiore par Ippolito II d'Este, Archevêque de Milan, pour son frère Ercole II d'Este avec son épouse Renée de France, et pour Francesco d'Este. Il est l'occasion d'entendre à nouveau ce même musicien pendant qu'on déguste le dernier service :

Le quali cose mentre si mangiarono, fece una musica M. Alfonso dalla Viuola, nella quale erano sei voci, sei viuole, una lira, un laùto, una citara, un trombone, un flauto grosso, un flauto mezzano, un flauto alla alemanna, una sordina e due stromenti da penna, un grande e un picciolo, la qual musica fu tanto bene concertata, che a

5 Huile sur bois, 115 × 86 cm. Ajaccio, Palais Fesch, musée des Beaux-Arts, MFA852.1.744.

6 Joachim Steinheuer, « Dalla Viola, della Viola, de la Viola, Viola », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, MGG, Ludwig Finscher (ed.), Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2001, Personenteil 5, colonnes 308–314. Voir aussi James Haar, « Dalla Viola », in : *Grove Music Online*, 2013 ; Judith Cohen, « Alfonso della Viola (Ferrara, c. 1508–c. 1574) : Aspects of Chronology, Style and Influences », in : Antonio Baldassarre (ed.), *Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann. Music. Space. Chord. Image. Festschrift for Dorothea Baumann's 65th Birthday*, Bern : Peter Lang, 2011, p. 91–109.

7 Cristoforo da Messisbugo, op. cit., fol. 46 et 49. Ce banquet est détaillé pour la première fois par Howard Mayer Brown, « A Cook's Tour of Ferrara in 1529 », in : *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), p. 216–241. Ici Appendix II.1 et 4, p. 239 et 240.

ognuno, pareva essere di quivi alle superne parti passato.⁸

En 1539, Alfonso Dalla Viola fait imprimer à Ferrare son premier livre de madrigaux,⁹ suivi d'autres recueils en 1540, 1542, 1543 et 1562. Il se fait aussi connaître pour sa musique de scène (la tragédie *Orbecche* en 1541, la favola pastorale *Il sacrificio* en 1554,¹⁰ la comédie pastorale *Aretusa* en 1563, *La Sfortunata* en 1567) et pour des œuvres instrumentales. Il est aussi l'auteur d'un texte théorique daté 1536, sans doute transcrit par un élève, intitulé *Il modo de sonar il violon secondo alfonso de la viola* »¹¹ argument à verser au dossier qui nous incite à reconnaître dans le portrait étudié ici, celui d'un théoricien de l'accord de la viole en cette première moitié du XVI^e siècle.

Le nom d'Alfonso n'apparaît plus dans la comptabilité de la cour de Ferrare entre 1541 et le milieu de l'année 1549. S'appuyant sur un document de 1544 où le duc Ercole II donne son pardon à Alfonso et à son frère Andrea, Jessie Ann Owens¹² fait l'hypothèse que cette disgrâce fait suite au meurtre qu'ils avaient perpétré sur l'épouse et la fille du chanteur

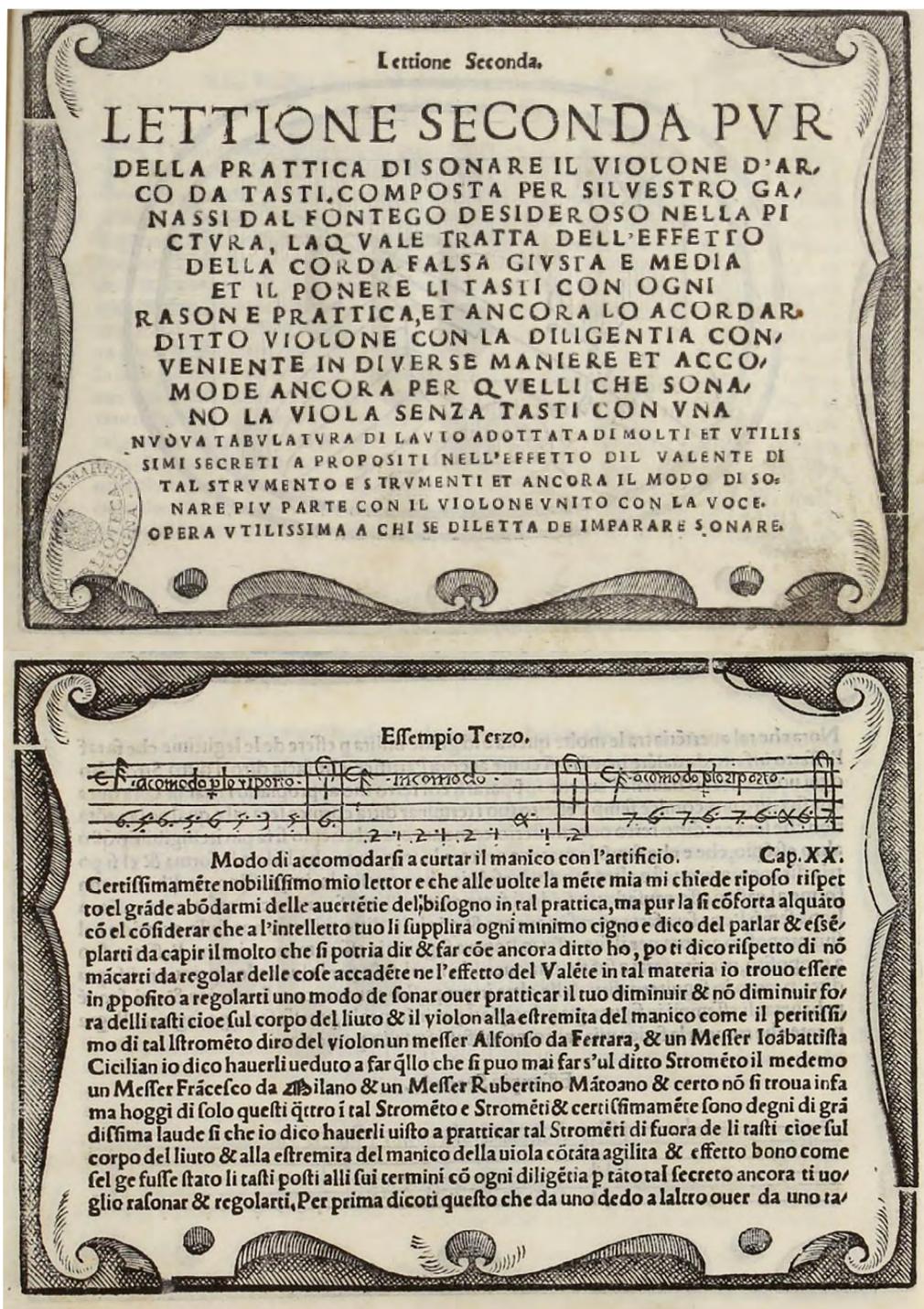


Fig. 3 a et b : Sylvestro Ganassi dal Fontego (1492–ca. 1550), *Regola Rubertina, Lettione seconda*, Venise : chez l'auteur, 1543, page de titre et fol. G4 verso.

8 Cristoforo da Messisbugo, op. cit., p. 42 ; Brown, « A Cook's Tour of Ferrara in 1529 », *ibid.*, Appendix I.17, p. 239.

9 Alfonso dalla Viola, *Primo libro di madrigli (Ferrara, 1539)*, edited by Jessie Ann Owens, New York & London : Garland Publishing, 1990, vol. 5.

10 Jessie Ann Owens, « Music in the Early Ferrarese Pastoral: A Study of Beccari's *Il Sacrificio* », in : Maristella de Panizza Lorch, ed., *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milan : Edizioni di Comunità, 1980, p. 583–601.

11 US-Yale University Music Library, Misc. Ms 243. Kathleen Moretto Spencer and Howard Mayer Brown, « How Alfonso della Viola Tuned His Viols, and How He Transposed », in : *Early Music*, vol. 14/4 (1986), p. 520–533.

12 Jessie Ann Owens, op. cit., 1990, 'Introduction to this Volume', p. XI.

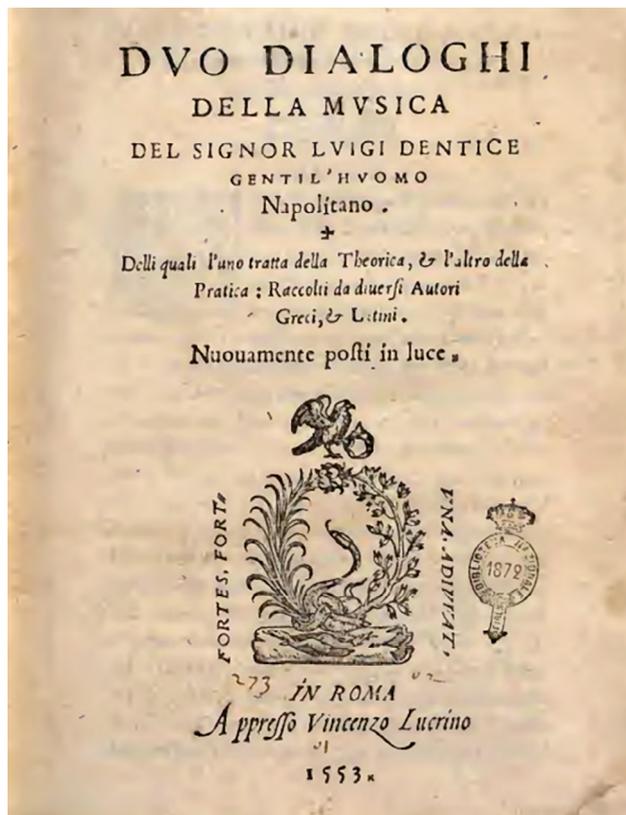


Fig. 4 a et b : Luigi Dentice (ca. 1510–ca. 1566), *Duo dialoghi della musica* [...]. *Delli quali l'uno tratta della Theorica, & l'altro della Pratica* [...], Rome : Vincenzo Lucrino, 1553, page de titre et p. 62 (fol. I3 verso).

SE sarà il Tenore co'l Soprano in Quintadecima, il Basso risponda per terza maggiore, o minore, o per Quinta, o per Ottava di sotto al Tenore. Se risponderà il Basso per terza maggiore, o minore, il Contralto risponda per Decima maggiore, o minore di sopra al Basso; il quale se risponderà per Quinta, il Contralto risponda per Quintadecima; & s'il Basso risponderà per Ottava, il contralto risponda per Decima settima maggiore, o minore di sopra al Basso. Ser. Eglie un bel modo per certo, mà hò inteso dire da Misser Alfonso della Viola, il quale non è meno miracoloso nel contrapunto & nel comporre, che nel sonare la Viola d'arco in conserto, che le specie imperfette le quali sono la terza & la sesta, essendo uarie per la lor natura, & chiamandosi maggiori & minori, per ogni modo quel che compone, hà d'auuertire di collocarle bene, cioè diuarle con ragione; & questo si farà, quando ogni uolta partendosi dall'imperfetta per andare alla perfetta, si costituirà quella specie, laqual'è più uicina alla perfetta, como si uede in queste note.

et copiste de la cour Zoanne Michele. Alfonso dalla Viola réapparaît ensuite dans les registres comptables de Ferrare jusqu'en mai 1572.

La notoriété d'Alfonso comme violiste est relevée en 1543 par Sylvestro Ganassi dal Fontego dans sa *Regola Rubertina, Lettione seconda* (Fig. 3a). Au chapitre XX « Modo di accomodarsi a curtar il manico con l'artificio », il souligne la dextérité d'« Alfonso da Ferrara » et de trois autres fameux violistes, pour diminuer dans les positions hautes du manche (Fig. 3b) :

*io trovo essere in apposito a regolarti uno modo de sonar over praticar il tuo diminuir & non diminuir sopra delli tasti cioe sul corpo del liuto & il violon alla estremita del manico come il peritissimo di tal Istromento diro del violon un messer Alfonso da Ferrara, & un Messer Ioanbattista Ciciliano io dico haverli veduto a far quello che si puo mai far s'ul ditto Stromento il medemo un Messer Francesco da Milano & un Messer Rubertino Mantovano & certo non si trova in fama hoggi di solo questi quattro in tal Stromento e Stromenti & certissimamente sono degni di grandissima laude si che io dico haverli visto a praticar tal Stromenti di fuora de li tasti cioe sul corpo del liuto & alla estremita del manico della viola con tanta agilita & effetto bono come sel ge fusse stato li tasti posti alli sui termini con ogni diligentia per tanto tal secreto ancora ti vuoglio rasonar & regolarti.*¹³

Dix ans plus tard, en 1553, la virtuosité et les qualités de compositeur d'Alfonso sont à nouveau mentionnées par le célèbre luthiste napolitain, compositeur de musique vocale et théoricien Luigi Dentice (c. 1510–c. 1566)¹⁴ dans ses *Duo dialoghi della musica* [...]. *Delli quali l'uno tratta della Theorica, & l'altro della Pratica*, paru à Rome en 1553 (Fig. 4a). Dans le second dialogue entre « il Signor Gio. Antonio Serone & il Signor Paolo Soardo », Serone témoigne ainsi (Fig. 4b) du savoir-faire « da Misser Alfonso della Viola, il quale non è meno miracoloso nel contrapunto & nel comporre, che nel sonare la Viola d'arco in conserto ».¹⁵

13 Sylvestro Ganassi dal Fontego, *Lettione seconda*, Venise : chez l'auteur, 1543, folio G4 verso.

14 Sur Dentice, voir Dinko Fabris, « Vita e opere di Fabrizio Dentice, nobile napoletano, compositore el secondo Cinquecento », in : *Studi musicali*, 21 (1992), p. 61–113 et « Dentice », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, MGG, Ludwig Finscher (ed.), Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2001, Personenteil 5, colonne 828–829.

15 Luigi Dentice, *Duo dialoghi della musica del Signor Luigi Dentice Gentil'huomo Napolitano. Delli quali l'uno tratta della Theorica, & l'altro della Pratica*, Roma : Vincenzo Lucrino, 1553, folio I3 verso. Ian Woodfield (dans *The Early History of the Viol*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984) cite successivement toutes ces sources p. 140, 155, 184. Annette Otterstedt (*The Viol. History of an Instrument*, Kassel : Bärenreiter, 2002) discute la question des divers accords selon Alfonso della Viola, p. 180.



Fig. 5 : Sylvestro Ganassi dal Fontego (1492-ca. 1550), *Regola Rubertina*, Venise : chez l'auteur, 1542, frontispice.

Quels portraits de violistes connaissez-vous en Italie avant le milieu du XVI^e siècle ?

Si Alfonso della Viola est incontestablement l'un des violistes souvent mentionnés dans les écrits de ce temps, y-a-t-il d'autres candidats possibles pour résoudre l'énigme du portrait de la collection Prunières ? Dans la planche servant de Frontispice à Sylvestro Ganassi pour le premier volume de sa *Regola Rubertina* (Fig. 5), qui sont d'ailleurs les trois violistes représentés qui entourent le jeune chanteur ? Sont-ils les mêmes que ceux dont les noms sont mentionnés dans son texte, ou dans celui de Luigi Dentice, ou ne s'agit-il que de figures « génériques » ?

Bien rares sont de toute façon les portraits peints de violistes représentés individuellement durant la première moitié du siècle. A la Galleria Spada de Rome est conservé un magnifique portrait d'homme qui serait de Tiziano ou de son fils Orazio Vecellio (av. 1525–1576).¹⁶ Sa paternité comme sa datation (vers 1615 ou vers 1645) font toujours débat, certains ayant fait l'hypothèse qu'il s'agit du portrait mentionné par Giorgio Vasari dans son chapitre consacré à l'artiste :

En 1546, appelé par le cardinal Farnèse, il alla à Rome où il retrouva Vasari [...] Après quelques jours de repos, Titien fut logé au Belvédère pour travailler à un nouveau portrait en pied du pape Paul [...]. Titien quitta Rome avec de nombreux présents offerts par tous ces seigneurs, en particulier pour son fils Pomponio un bénéfice pourvu d'un bon revenu. Il se mit en route pour Venise, après que son autre fils Orazio eût fait le beau portrait de l'excellent violoniste « eccelente sonatore di Violone » Battista Ceciliano, et qu'il en eût lui-même réalisé quelques autres pour le duc Guidobaldo d'Urbini.¹⁷

16 Huile sur toile, 99 × 81 cm, vers 1615 ou vers 1645.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Tiziano%2C_ritratto_di_musicista%2C_galleria_spada.jpg (6.8.2022).

17 Giorgio Vasari, Livre X, « Titien de Cadore », in : *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* : traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, Réédition, Arles : Actes Sud, 2005, tome II, p. 30–31 et notes p. 58.



Fig. 6 : Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait d'Andrea del Sarto* (1486–1567), huile sur bois, 61 × 44 cm, vers 1525, Chantilly, Musée Condé, PI 41. Photo: © Wikimedia Commons.



Fig. 7 : Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait de Francesco dell'Ajolle* [Francesco de Layolle] (1492–1540), huile sur bois, 88 × 67 cm, 1525/1530, Florence, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890 n° 743. Photo: © SCALA, Florence, RMN-Grand Palais/image Scala.

Dans sa très longue notice dans le catalogue de la mémorable exposition rétrospective de Paris en 1993, Vittoria Romani le place quant à elle dans les œuvres de Titien jeune, alors qu'il est encore sous l'influence de Giorgione.¹⁸ Elle retrace toute la fortune critique du tableau depuis le XIX^e siècle et expose le débat, après la seconde guerre mondiale, sur son attribution et sa datation. Elle souligne que le portrait est inachevé, qu'il a été restauré en 1980 et que les initiales « C.A. » sur le parapet, bien qu'apocryphes, pourrait être une reprise d'une inscription antérieure. Elle date le portrait très tôt et ne discute pas vraiment la mention de Vasari. Cette mention est relevée, du côté des musicologues spécialistes de la viole, par Ian Woodfield qui rapporte que Cosimo Bartoli, dans ses *Ragionamenti accademici*, fait mention d'un excellent joueur de viole nommé « il Siciliano ».¹⁹ Gianbattista Ciciliano (Siciliano) (fl. c. 1530–1560), fut en effet au service du Cardinal Ippolito de' Medici († 1535).²⁰ Il est d'ailleurs cité, comme Alfonso della Viola, par Ganassi et par Dentice (voir ci-dessus).

Du côté des iconographes de la musique, Karoline Czerwenka-Papadopoulos,²¹ reprenant la monographie de Filippo Pedrocchi,²² estime que cette attribution à Orazio Vecellio n'est pas recevable. Personnellement nous pensons que la concordance des multiples mentions de Battista Siciliano dans les sources théoriques musicales

18 Vittoria Romani, « Tiziano Vecellio, dit Titien, Portrait d'un musicien », in : Michel Laclotte et Giovanna Nepi Scirè (dir.), *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris : Grand Palais, Réunion des Musées nationaux, 1993, p. 419–421, reprod. Pl. 51 p. 64.

19 Woodfield, *The Early History of the Viol*, 1984, p. 128. Il ajoute que Ganassi et Dentice citent aussi M. Battista Siciliano comme fameux violiste. Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici*, Venise, 1567, libro terzo, fol. 37 : <https://archive.org/details/ragionamentiacca00bart/page/n88/mode/1up> (6.8.2022).

20 Laurence Libin (ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. Second Edition, Oxford University Press, 2014, Vol. 1, p. 534–535.

21 Karoline Czerwenka-Papadopoulos, *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007, p. 51, Abb. 155 : « Vermutlich Battista Ceciliano, Ölgemälde von Tizian, ca. 1515/1516 ».

22 Filippo Pedrocchi, *Tiziano*, Milano : Rizzoli, 2000, p. 108, n° 43.



Fig. 8 : Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait de jeune homme à la couronne de fleurs*, huile sur bois, ca. 1535/1545, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, Inv. 1981.047. Photo Wikimedia Commons.



Fig. 9 : Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait du cardinal Giovanni Salviati*, huile sur bois, 88 × 63 cm, entre 1545–1553, Saint Petersburg, Musée Pouchkine, Inv. 117. Photo Wikimedia Commons.

autour de 1546, et cette date donnée par Vasari, est un argument de poids pour considérer positivement cette référence afin de percer l'attribution du portrait de la Galleria Spada.

Deux autres portraits (ou figures ?) de violistes – à l'identité pour le moment inconnue mais du XVI^e siècle – méritent d'être mentionnés. Le premier est celui qui est conservé à Memphis (USA) dans la Memphis Brooks Museum of Art.²³ Un musicien à la profonde expression, montre de profil la partie supérieure du manche et le cheviller en volute de sa viole à six cordes. L'autre est celui du musée du Louvre, peint par Antonio da Vezzano, dit Paolo Zacchia (vers 1519–après 1561). Le musicien montre ostensiblement les proportions qui ont présidé à l'accord des cordes de sa viole, comme à celles qui ont été utilisées pour le tableau tout entier.²⁴ Les références à Vitruve (*Architectura*), à Alberti (*Della Pittura*) et à Ganassi (*Lettonne Seconda*) sont explicites. Mais l'identité du musicien n'a fait l'objet d'aucune hypothèse même dans les plus récentes publications.²⁵ Quant à la distorsion que l'on remarque entre le nombre de cordes représentées et le nombre de chevilles visibles, elle est due à la vision *da sotto in su* qui empêche de voir deux chevilles. L'hypothèse formulée par Albert Pomme de Mirimonde²⁶ d'un repeint fautif sur le cheviller par un artiste ignorant de la morphologie des violes du XVI^e siècle, a été invalidée par les examens radiographiques réalisés par le musée du Louvre.²⁷

23 Attributed to Bernardino Licinio (Venetian School), fl. 1511–1549), *Portrait of a Musician*, ca. 1515, 69,2 × 54,3 cm, Memphis Brooks Museum of Art, Inv. 61189.

<http://emuseum.brooksmuseum.org/objects/339/portrait-of-a-musician?ctx=96f3fe2c32d55ef9ec24a1137fc9e301ad57a047&ctx=3> (6.8.2022).

24 Huile sur toile, 89,1 × 62,5 cm, vers 1550, Paris, musée du Louvre, Inv. MI 610.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE027377> (6.8.2022).

Voir Tilden A. Russel, « An interpretation of Paolo Zacchia's Portrait of a Musician », in : *Imago Musicae*, 16/17 (1999/2000), p. 193–205.

25 Muriel Barbier, in cat. exp. *Un air de Renaissance. La musique au XVI^e siècle*, Ecouen : Musée national de la Renaissance, 2013, p. 76, n° 38.

26 Albert Pomme de Mirimonde, « Remarques sur l'iconographie musicale », in : *Revue de musicologie*, 51/1 (1965), p. 3–18, ici p. 5.

27 Florence Gétéreau, « Présence de l'iconographie musicale dans la Revue de musicologie (1917–2000). Des balbutiements à l'établissement

Francesco di Jacopo Foschi portraitiste de musiciens et d'intellectuels

Le premier portrait connu de l'artiste serait celui qui est conservé au château de Chantilly (Fig. 6). Nicole Garnier indique que sa provenance « a pu être établie grâce aux inscriptions et aux cachets variés figurant au revers [...] il appartenait à la collection Farnèse [...] les inventaires anciens identifient ce panneau comme un Autoportrait d'Andrea del Sarto [...]. Il a parfois été donné à l'un de ses élèves, Pontormo, mais on lui préfère aujourd'hui Pier Francesco di Jacopo Foschi, qui a lui aussi travaillé dans l'atelier, de 1520 à la mort du maître en 1530 ».²⁸ Un autre portrait conservé aux Offices à Florence, fut jusqu'à récemment catalogué comme « portrait de musicien par Jacopo Carrucci dit Pontormo ».²⁹ Il est considéré aujourd'hui comme une œuvre de Foschi, peinte entre 1525 et 1530 et passe pour représenter Francesco de Layolle (1492–1540) qui fut justement un ami d'Andrea del Sarto (1486–1530).³⁰ Or Layolle quitte Florence pour s'installer à Lyon. Sa présence y est attestée par des documents d'archive dès septembre 1523 et il y réside jusqu'à sa mort. Dans ce portrait (Fig. 7), il tient un livre format à l'italienne dont la musique n'a pas encore été déchiffrée.



Plusieurs autres portraits de l'artiste viennent d'autre part apporter des arguments stylistiques pour attribuer le portrait de la collection Prunières. Tout d'abord le *Portrait de jeune homme à la couronne de fleurs*, conservé à l'Utah Museum of Fine Arts,³¹ qui passe pour avoir été peint entre 1540 et 1550. Cet élégant jeune homme porte une toge proche de celle de notre personnage, avec un petit col très semblable (Fig. 8). Plus proche encore en raison de sa mise en page et de la sévérité de son costume, le *Portrait du cardinal Giovanni Salviati* du musée Pouchkine (Fig. 9) insiste sur les emblèmes de ce savant : livres, feuilles et plume,³² caractéristiques qui sont encore plus frappantes dans le *Portrait de Bartolomeo Compagni* entré au Cummer Museum of Art de Jacksonville (Florida) en 1984³³ et qui est daté 1549 (Fig. 10).

Tous ces portraits de lettrés ont en commun une datation entre 1535 et 1553, la sobriété du maintien, le port d'un couvre-chef, la mise en valeur de quelques attributs montrant leur activité intellectuelle et enfin l'importance donnée à l'expressivité des mains qui en sont le symptôme. C'est en cela qu'ils se rapprochent fortement du portrait de théoricien à la viole affectionné par Henry Prunières.

d'une discipline auxiliaire de la musicologie », in : *Revue de musicologie* 104/1–2 (2018), p. 661–692, ici p. 688.

28 Nicole Garnier, *Les tableaux de Chantilly. La collection du duc d'Aumale*, Paris : Skira Flammarion, 2009, p. 74–75.

29 Mina Gregori, *Le Musée des Offices et le Palais Pitti*, Paris : Éd. Place des Victoires, 2000, p. 202, n° 260. Huile sur bois, 88 × 67 cm. Inv. 1890, n° 743.

30 Ils figurent tous les deux, aux côtés de l'architecte Jacopo Sansovino (1486–1570), sous la figure des rois mages dans une fresque de l'église Santissima Annunziata à Florence en 1511. Voir Francesco R. Rossi, « Layolle », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, MGG*, Ludwig Finscher (ed.), Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 2003, Personenteil 10, colonnes 1371–1374.

31 Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait de jeune homme à la couronne de fleurs*, huile sur bois, ca. 1535/1545, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, Inv. 1981.047.

32 Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait du cardinal Giovanni Salviati*, huile sur bois, 88 × 63 cm, entre 1545–1553, Saint Petersburg, Musée Pouchkine, Inv. 117.

33 Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait de Bartolomeo Compagni*, huile sur bois, 104 × 79,4 cm, 1549, Jacksonville (Florida), Cummer Museum of Art and Gardens, Inv. AP 1984.3.1.



Fig. 10: Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502–1567), *Portrait de Bartolomeo Compagni (1503–1561)*, huile sur bois, 104 × 79,4 cm, 1549, Jacksonville (Florida), Cummer Museum of Art and Gardens, Inv. AP 84.3.1. Photo: Cummer Museum.

Die Werke von Annette Otterstedt werden gesammelt unter:

<https://accordsnouveaux.ch/de/annette-otterstedt/publikationsliste-annette-otterstedt> (9.8.2022)

Wir sind dankbar für Ergänzungen und Berichtigungen!

Diese Website wird später einmal von der englischen Lute Society übernommen.

