



HAL
open science

Vin et musique dans les jardins de plaisir : un thème pour les couvercles de virginales et clavecins anversois et allemands (1570-1650)

Florence Gétreau

► To cite this version:

Florence Gétreau. Vin et musique dans les jardins de plaisir : un thème pour les couvercles de virginales et clavecins anversois et allemands (1570-1650). *Musique, images, instruments*, 2023, 19, pp.28-76. halshs-04018722

HAL Id: halshs-04018722

<https://shs.hal.science/halshs-04018722v1>

Submitted on 8 Mar 2023

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.

Vin et musique dans les jardins de plaisir : un thème pour les couvercles de virginales et clavecins anversoises et allemands (1570-1650)

Florence Gétreau

À l'occasion de l'exposition *Le Vin et la Musique : accords et désaccords*¹, une exceptionnelle double virginale anversoise, signée « Martinus van der Biest, 1580 », avait pu être exposée². Son très riche et complexe décor comporte sur la face interne du couvercle une peinture très élaborée. Dans un paysage vallonné avec château et hameau, un jardin situé entre deux bras d'eau présente au centre une fontaine placée devant un kiosque couvert d'une tonnelle de verdure. Auprès d'une charmille, au bord de l'eau, autour du kiosque et de la fontaine, sur la prairie, nombre de couples élégants se comptent fleurette, conversent, déambulent, musiquent et dansent, dégustent et boivent dans une atmosphère raffinée et galante.

Cet instrument appartient à une série de virginales simples ou doubles construites entre 1578 et 1600 par différents facteurs ayant exercé à Anvers pour une clientèle élitaires voire princière. D'autres couvercles – parvenus jusqu'à nous sans l'instrument de musique qu'ils ornaient – doivent être rapprochés de cette production anversoise et présentent des parentés thématiques et stylistiques évidentes. Quasi tous convoquent les plaisirs du vin dans des jardins de plaisir sophistiqués. C'est pourquoi nous avons choisi de les analyser lors du colloque conclusif à cette exposition, organisé à Bordeaux en juin 2018³. Entre temps nous pensons pouvoir proposer une hypothèse concernant l'artiste susceptible d'avoir peint ou inspiré cette série de décors de couvercle. Leurs traits communs s'inscrivent en effet dans une tradition visuelle, poétique et musicale qui remonte au Moyen Âge et qui trouve son plein épanouissement à la Renaissance, notamment aux Pays-Bas. La page de titre du recueil de chansons sur des paroles de Joost van den Vondel (1587-1679) et autres auteurs, intitulé *Den nieuwen verbeterden Lust-Hof* [Le nouveau Jardin de plaisir]⁴, est d'ailleurs orné d'une estampe d'après une composition

1. Florence GETREAU (dir.), *Le Vin et la Musique. Accords et désaccords*, Bordeaux, Cité du Vin, Paris, Gallimard, 2018.

2. Elle appartient aux collections du Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, MI85. F. GETREAU, *Le Vin et la Musique*, *op. cit.*, p. 103, n° 76.

3. Florence GETREAU, « L'inspiration dionysiaque dans l'iconographie des couvercles d'instruments à clavier (1580-1650) : convergence des arts et des plaisirs », Société internationale de musicologie (IMS), Study Group on Musical Iconography, *Entre extase et inspiration : le vin et la musique dans les arts visuels*, Bordeaux, Cité du Vin, 21-23 juin 2018.

4. Graveur anonyme ou Claes Jansz VISSCHER (1587-1652) d'après David VINCKBOONS I (1576-1631), Page de titre de Joost van den VONDEL (1587-1679) et al., *Den nieuwen verbeterden lust-hof, gheplant vol van uytgelesene, eerlijke, amoreuse ende vrolijke ghesangen, als Mey, bruyloftstafel, ende nieujaers-liedekens, met versheyden tsamenspreckinghen tusshen vryer en vryster: verciert met copere figuren die opte liedeckens accoderen: item*

de David Vinckboons I (1576-1631), gravée peut-être par Claes Jansz Visscher (1587-1652), qui incarne parfaitement l'environnement dans lequel ces virginales purent être utilisées et comment les motifs décorant leur couvercle en étaient une sorte de reflet en abyme (ill. Frontispice). Le titre de l'ouvrage explicite le sujet qui nous intéresse ici puisqu'il s'agit d'un livre de chant qui contient « *des chansons choisies, bien rimées, honorables, amoureuses et joyeuses, telles qu'on peut les utiliser lors des mariages, des banquets avec des invités ou pour le Nouvel An* ». On y a ajouté « *diverses chansons alternées entre la mariée et le marié* » et bien d'autres encore. Dans l'image agrémentant le titre du recueil, une élégante assemblée est attablée dans un jardin sous une tonnelle, deux serviteurs versent du vin et apportent des fruits. On chante sa partie sur les habituels petits livres oblongs au son de deux luths et d'une grande virginale au couvercle orné d'un paysage avec une barque et un couple placé devant un petit autel⁵.

C'est en travaillant sur ces scènes musicales de plein air, qui prennent souvent pour prétexte l'évocation du Printemps, du mois de Mai, ou du Fils prodigue, mais aussi le thème des Gémeaux associé à la musique et qui disposent d'élégantes compagnies dans des parcs aristocratiques, que nous avons découvert l'œuvre du peintre Hans Bol (1534-1593) et ses nombreuses parentés avec les couvercles étudiés ici. Nous tenterons donc de développer l'hypothèse d'une attribution de certains de ces spécimens à cet artiste, à moins que ses estampes, qui furent fameuses et circulèrent beaucoup dès les deux dernières décennies du XVI^e siècle, n'aient servi de modèles aux artisans peintres décorateurs de certains de ces couvercles.

Cette étude se poursuit ensuite avec un couvercle d'épinette polygonale organisée, dont le double instrument a été détruit. Celui-ci et son décor fut exécuté à Nuremberg en 1619. La peinture a pour objet les saisons, les mois, et le portrait du commanditaire entouré de sa famille au complet, de ses amis, et des trois artisans ayant œuvré pour cet exceptionnel instrument : le facteur de clavecin, le facteur d'orgue et le peintre. Nous tenterons là aussi une hypothèse quant à l'identité de ce dernier.

Enfin nous aborderons deux couvercles de clavecin aux auteurs identifiés qui développent encore la thématique du repas en plein air agrémenté de vin et qui permettent de mesurer

is noch hier achter ghevoeght een bruylofts banquet, Amsterdam, Dirck Pietersz, 1607. Onze exemplaires de cet ouvrage sont conservés : l'un à la bibliothèque de recherche du Rijksmuseum, quatre à la Bibliothèque universitaire d'Amsterdam (UB), deux à la Bibliothèque royale de La Haye, un à la bibliothèque universitaire de Gent et à Leiden, deux à la British Library.

5. Cette page de titre est reproduite avec une erreur de date et sous le nom de David Vinckeboons dans Lucas van DIJCK et Ton KOOPMAN, *Het Klavecimbel in de Nederlandse Kunst tot 1800 - The Harpsichord in Dutch Art before 1800*, Zutphen, De Walburg Press, 1987, n.p. n° 64. Elle est aussi commentée par Thomas Belz en 2000, voir note 16.

comment le jardin des plaisirs raffinés devient plus truculent au milieu du XVII^e siècle dans le Saint Empire romain germanique où les estampes des Pays-Bas servirent encore de modèle.

L'étude des décors de couvercles de virginales et de clavecins construits dans les Flandres

Depuis le milieu du XX^e siècle, les travaux portant sur la facture de clavecin ont donné une part très restreinte à la question de leur décoration. Raymond Russell, dans sa monographie fondatrice organisée par écoles régionales de facture⁶, consacre deux pages à celle des instruments fabriqués dans les Flandres, mais il ne dit rien des décors peints à l'intérieur des couvercles. Frank Hubbard (1965/1972) néglige quant à lui la question⁷. Grant O'Brien, dans sa monographie monumentale sur les Ruckers, consacre un chapitre de quarante pages à leur décoration où il insiste sur la présence fréquente d'un *motto* latin sur feuilles de papier imprimé à partir de bloc de bois⁸. Un court paragraphe porte sur la question des couvercles (lid) et portillons (keywell-flap) :

The only surviving examples of contemporary lid paintings are found exclusively on virginals. They are colorfully if somewhat stiffly executed in oil. Like the soundboard paintings, they are stylized, naïve decorative art; they do not belong to the fine art of Marten de Vos (1532-1603) or Vredeman de Vries (1527-1606), although they are not far removed from the canvases of, say, Marten van Valckenborch (1535-1612) or Joris Hoefnagel (1542-1600), all of whom were active around 1580 to 1600.

The Marten van der Biest double virginal in Nuremberg and the Iohannes Bos virginal in Tordesillas seem to be painted by the same artist as the early Ruckers instruments, and the Iohannes Grouwels virginal in Brussels is painted in a very similar style⁹.

Donald Boalch et Charles Mould, dans les notices d'instruments de leur dictionnaire des facteurs, mentionnent en style télégraphique la présence d'un décor peint lorsqu'il est notable¹⁰. Enfin Edward Kottick offre quatre pages sur la décoration des instruments anversois et consacre un paragraphe à leurs « *detailed, formal, stylized lid paintings* » signalant que l'une d'elles porte une « *impressive courtly pastoral* »¹¹.

Cette dimension artistique et symbolique des instruments à clavier est cependant progressivement prise en compte dans des études spécifiques qui commencent à paraître à la

6. Raymond RUSSEL, *The Harpsichord and Clavichord*, London, Faber & Faber, 1959/1973.

7. Frank HUBBARD, *Three centuries of harpsichord making*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965/1972, Traduction par Hubert Bédard et Félicia Bastet, Nogent-le Roi, Librairie des Arts et Métiers, 1981.

8. Grant O' BRIEN, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge University Press, 1990, p. 128-171.

9. G. O'BRIEN, *Ruckers, op. cit.*, p. 165.

10. Donald BOALCH, Charles MOULD, *Makers of the Harpsichord and Clavichord. 1440-1840*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

11. Edward L. KOTTICK, *A History of the Harpsichord*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2003, p. 58-60.

fin des années 70 tout d'abord grâce à Sheridan German qui publie un premier article consacré aux caractéristiques décoratives propres à chaque école régionale de facture¹². Son travail est avant tout centré sur les décors des tables d'harmonie. Parce qu'ils étaient réalisés jusqu'au XVIII^e siècle dans des ateliers restés pour la plupart anonymes et qui utilisaient des recueils gravés de modèles de fleurs et d'oiseaux, elle a cherché à identifier les « mains » de ces maîtres peintres, contribuant ainsi à l'attribution de certains instruments retombés dans l'anonymat car chaque facteur avait en général son décorateur de table d'harmonie attitré. L'ouvrage général de Christoph Rueger sur *Les instruments de musique et leur décoration*¹³, ordonné par thématique quel que soit le type d'instrument, offre quelques années plus tard un certain nombre de photographies et de commentaires d'instruments agrémentés de couvercles ornés de peintures. Mais il faut attendre la thèse de Thomas Aurelius Belz, en 1998¹⁴, *Das Instrument der Dame. Bemalte Kielklaviere aus drei Jahrhunderten*, pour que l'on dispose d'un travail systématique sur les peintures des couvercles d'instruments à clavier. Cette thèse, non publiée et difficile à explorer car sans index, aborde plusieurs points fondamentaux : le contexte particulier des instruments anversois, où peintres et facteurs d'instruments appartenaient à la Guilde de Saint Luc, ce qui facilitait leur collaboration (p. 56-61) ; la fonction de ces peintures par rapport à leur clientèle (p. 173) ; la rencontre entre musique et peinture (p. 181). Dans ce travail, un chapitre d'une centaine de pages est consacré aux thématiques iconographiques des couvercles et à l'identification des artistes selon un examen systématique des instruments et couvercles conservés, formant ainsi une étude incontournable pour notre sujet. Un autre chapitre est consacré à la représentation des Jardins d'amour, un autre aux scènes courtoises et au mariage, thèmes que nous allons traiter ici en détail.

Sans doute faut-il considérer le décor des couvercles de clavecin et épinettes par comparaison avec celui des volets d'orgues. Indépendamment du fait que certains facteurs ont peut-être réalisé les deux types d'instruments, et en prenant en compte le fait que les orgues sont des commandes bien plus onéreuses que les claviers domestiques et qu'ils portent des thématiques adaptées à leur fonction religieuse, on peut rappeler quelques données qui montrent que les volets d'orgues de peintres identifiés ont été conservés en bien plus grand nombre et que des peintres parmi les plus illustres les ont décorés¹⁵. Les couvercles peints d'épinettes et

12. Sheridan GERMANN, « Regional schools of harpsichord decoration », *Journal of the American Musical Instrument Society*, IV, 1978, p. 54-105.

13. Christoph RUEGER, *Les instruments de musique et leur décoration*, Leipzig, Mondialo, 1987.

14. Thomas Aurelius BELZ, *Das Instrument der Dame. Bemalte Kielklaviere aus drei Jahrhunderten*, thèse de doctorat sous la direction du professeur Thomas Korth, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 1998, 381 p.

15 *Die bemalten Orgelflügel in Europa*, Rotterdam, Organa Historica, 2001.

de clavecins conservés sont en comparaison en nombre infiniment plus réduit (sans doute 5 % de la production anversoise) et ils sont rarement l'œuvre d'artistes identifiés et de premier plan. Ils subsistent parfois comme panneau indépendant, l'instrument qu'ils décoraient ayant été détruit lorsqu'il passa de mode au plan musical. En nous attachant aux XV^e et XVI^e siècles, et en l'absence d'un recensement systématique de ces couvercles de clavecins et virginales, voici un tableau récapitulatif concernant les volets d'orgues peints recensés en Europe (ANNEXE 1).

Les instruments à clavier et à cordes pincées répondent à des critères fonctionnels bien différents de ceux des orgues. Lorsque ce ne sont pas des instruments de musiciens professionnels (presque toujours très simples), ils ont un statut analogue à celui des *cassoni*, car ce sont des meubles domestiques raffinés, destinés principalement aux femmes des milieux aisés, et ce sont souvent des cadeaux de mariage. Les thématiques de leur décor vont donc répondre à cette destination. Force est de constater la prédominance, jusque vers 1615, des décors ayant pour sujet des jardins d'amour et de plaisir ou des paysages avec châteaux et scènes de chasse. C'est ce que développe Thomas Belz lorsqu'il participe en 2000 à l'exposition préparée sous la direction de l'historienne de l'art Ursula Härting – spécialiste de Frans Francken et Abraham Govaerts notamment – consacrée aux jardins de cour à l'époque de Rubens¹⁶. Belz s'intéresse en détail à trois des couvercles que nous allons examiner.

Puis en 2002, Sheridan Germann publie la synthèse de ses travaux, un article de 211 pages¹⁷ résultat de plus de trente ans d'observation directe sur 160 instruments, souvent à l'occasion de restaurations. Son intérêt reste prédominant pour la question des tables d'harmonie, si bien que les thèmes choisis par les artistes peintres de couvercles et l'identification de leurs mains restent quasi inexplorés par cette spécialiste praticienne qui toute sa vie intervint sur nombre d'instruments historiques lors de leur restauration et qui réalisa de nombreuses répliques pour les facteurs actifs entre 1970 et 2020. Dans le chapitre qu'elle consacre à l'école flamande de clavecin, elle reprend les idées principales de son premier article et les rubriques qui rythment son développement sont caractéristiques de ses avancées : les faux-marbres des caisses, les papiers imprimés, les *mottos* et leurs devises morales sur la musique, les trompe-l'œil de divers matériaux, les piètements, les pupitres, les rosaces, les tables d'harmonie aux motifs de fleurs et d'oiseaux, la sous-traitance auprès d'un maître-peintre associé à un seul facteur. Voici ensuite ce qu'elle nous dit des décors de couvercles flamands exécutés au XVI^e siècle :

16. Thomas Aurelius BELZ, « Gartendarstellungen auf flämischen Kieelinstrumenten », in *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, cat. exp., Hamm et Mayence, 2000-2001, Ursula HÄRTING (dir.), Munich, Hirmer, 2000, p. 136-142 ; p. 398-402, notices 183-187.

17. Sheridan GERMANN, « Harpsichord Decoration – A Conspectus », *The Historical Harpsichord IV*, Howard Schott (ed.), Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, p. 33.

Lid Paintings: Many of the harpsichords (especially by Ioannes Ruckers and Jan Couchet) and some of the virginals have figure and landscape paintings inside the lids rather than papers and mottoes. These are found sometimes on virginal case fronts or fallboards as well. On the early instruments they were most often scenes of elegant courtiers strolling, flirting, dining, dancing, hunting, boating and making music in the formal gardens and parks of large châteaux. This was a characteristic late Renaissance form of the courtly pastoral tradition that may be seen to anticipate Watteau and the French Régence style. They celebrate a civilized, expensive, sensual and leisurely life. Like their soundboards, they were painted in a somewhat old-fashioned and stylized manner, with brilliant coloring, absence of chiaroscuro, and strong emphasis on edges and descriptive details. They suggest the pastoral subjects of the manuscript paintings of Simon Bening ca. 1530, combined with the descriptive detail, bright local colors and flat light of the Brueghels' village scenes. Sometimes they recall the forest vistas of Gillis van Coninxloo, Paul Brill and David Vinckboons in composition and coloring, and their tapestry-like textures of verdure. They were often finely worked, elaborate and masterly paintings, far from naïve or primitive, created for a rich and discriminating clientele, and manifestly executed by well-trained professional painters¹⁸.

Quelques années plus tard Sheridan Germann contribue à l'Encyclopédie consacrée au clavecin et au clavicorde coordonnée par Igor Kipnis¹⁹. Elle écrit l'article de synthèse sur la décoration de ces instruments et plusieurs autres entrées particulières (Block-printed paper ; Chinoiserie ; Lid, etc.) mais reprend son texte de 2002. C'est donc indéniablement le travail de Thomas Belz qui reste le plus utile à notre sujet.

Vin, musique et danse dans les jardins de plaisir

Dans son *Traité du Jardinage selon les Raisons de la Nature et de l'Art*, publié en 1638 mais qui constitue l'aboutissement de l'art des jardins de la Renaissance, Jacques Boyceau de la Barauderie consacre son chapitre XIV au « Jardin de plaisir » en l'opposant par destination au verger, mais à part les exercices physiques, il ne détaille malheureusement pas les diverses autres activités qui s'y peuvent exercer :

Que si le Prince ou autre Grand faisoit divers Jardins, pour ne laisser les fruicts à l'abandon des gens de sa suite, il suffira de les separer en deux ; l'un pour le plaisir & beauté, qui aura les fontaines enrichies, les canaux & ruisseaux enjolivez, les grottes & lieux souterrains, les vollieries, les galeries ornées de peinture & sculpture, l'orengerie, les allées & promenoirs mieux agencez, couverts ou découverts, les pelouses & preaux pour les jeux de ballon, & exercices de la personne, les longs jeux de palmail, les bosquets, les autres

18. Sheridan GERMANN, « Harpsichord Decoration – A Conspectus », *The Historical Harpsichord IV*, Howard Schott (ed.), Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, p. 33.

19. Igor KIPNIS (ed.), *The Harpsichord and Clavichord. An Encyclopedia*, New York, London, Routledge, 2007/2015.

corps de relief, bien disposez és environs des parterres, ou entremeslez par dedans, ainsi qu'il conviendra [...]»²⁰.

Boyceau précise cependant dans son chapitre VI ce qu'il entend par « corps de relief », un élément essentiel à la compréhension des motifs figurés sur les couvercles de virginales :

Les corps relevez aussi ont grande grace dans les jardins, & baillent grand soulagement par leurs couverts & ombrages : ils marquent & partissent les espaces, retenant en partie la veüë, & l'arrestant pour estre considerez, & faire considerer les autres ouvrages qu'ils environnent. Ils sont faits par allées ou galleries, couvertes d'arbres, ou faites en berceaux ou plats-fons, avec charpenterie ou gaules de bois mort, que les feüillage recouvre. Des salles, chambres, cabinets, avec leurs suites, en sont faites, couverts en dosme ou tierspoint, en forme de corps de logis & pavillons, avec leurs portes & fenestrages, ornez d'architecture bien observée, & entretenuë par le liage & tondure²¹.

Cette typologie d'éléments arborés nous aidera à analyser les motifs figurés sur les couvercles de virginales. Ceux que nous étudions ici reprennent en fait une thématique largement développée au Moyen Âge, comme l'avait bien montré l'exposition *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge* et plus particulièrement sa section sur *Le jardin d'amour : la quête du paradis sur terre*²².

Mais l'étude de loin la plus éclairante sur l'omniprésence, dans la peinture des Pays-Bas, de l'iconologie du jardin et de son lien avec l'amour et la femme est sans conteste celle de Sara M. Mages²³. Elle démontre que le jardin est une métaphore de l'amour utilisé constamment de l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle dans des textes qui montrent que le concept d'amour sexuel est indissociablement lié à ceux qui touchent à la femme, à l'objet d'amour, et que le jardin sert de métaphore aux deux. L'environnement culturel et intellectuel suscite aussi des visions opposées sur l'amour, tantôt positives, tantôt négatives. Dès l'époque des cultes de fertilité préhistoriques, le monde méditerranéen antique croyait que la force générative de la nature – qu'elle soit appelée Astarté, Aphrodite ou Vénus – imprégnait l'univers entier et affectait aussi bien les hommes que les animaux et les plantes. Selon Sara Mages, l'étape suivante dans l'évolution de la métaphore du jardin a été l'identification de l'utérus avec la femme. Le plaisir sensuel du jardin devint une métaphore des plaisirs sensuels liés à l'expérience de l'amour. Ces

20. Jacques BOYCEAU DE LA BARAUDERIE, *Traité du Jardinage selon les Raisons de la Nature et de l'Art*, Paris, Chez Michel Vanlochem, 1638, Chapitre XIV, « Du Jardin de plaisir », p. 82.

21. J. BOYCEAU DE LA BARAUDERIE, *Traité du Jardinage, op. cit.*, Chapitre VI « Du Relief », p. 74.

22. Marie-Thérèse GOUSSET, « Le jardin du cœur », in *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge*, cat. exp., Élisabeth ANTOINE-KÖNIG (dir.), Paris, musée national du Moyen Âge – thermes de Cluny, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2002, p. 84-131.

23. Sara M. WAGES, « Remarks on Love, Woman, and the Garden in Netherlandish Art: A Study on the Iconology of the Garden », in *Rembrandt, Rubens and the art of their time*, Roland E. FLEISCHER et Susan Clare SCOTT (ed.), Papers in art history from the Pennsylvania State University, vol. XI, 1996, p. 176-222.

métaphores apparaissent dans la poésie érotique du Cantique des Cantiques, notamment le Troisième poème (« *Que ton amour est délicieux ... Plus que le vin !* » [...] « *Elle est un jardin bien clos, ma sœur, ma fiancée ; un jardin bien clos, une source scellée. Tes jets font un verger de grenadiers [...] Source qui féconde les jardins, puits d'eau vive [...] J'entre dans mon jardin, ma sœur, ma fiancée [...] Je bois mon vin, et mon lait. Mangez, amis, buvez, enivrez-vous, mes bien-aimés* » 4 et 5). Il est sans doute à l'origine des euphémismes sexuels utilisés dans les chansons d'amour du Moyen Âge et de la Renaissance, lesquels ont ensuite migré vers les arts visuels. À partir de la seconde moitié du XIV^e siècle, l'iconographie des Jardins d'amour offre des composantes bien définies : des couples de jeunes amoureux, richement habillés, qui dansent, dînent, boivent, chantent, se promènent, jouent et font de la musique au jardin. Les images du vin frais et des fruits sont omniprésents. Le jardin d'amour était ainsi associé à l'amour licite du mariage, utilisé aussi bien dans les fresques ou sur les tapisseries des chambres nuptiales ou pour décorer des objets associés au mariage comme les coffres (*cassoni*).

L'analogie entre les forces génératrices de l'amour et celles de la nature s'exprime dans l'association entre le Jardin d'amour, l'iconographie du printemps, les « travaux des saisons et des mois », notamment le mois d'Avril, mais elle est aussi très fréquente dans les thèmes astrologiques liés aux Enfants de Vénus²⁴. Cette inspiration passa progressivement des livres d'heures aux peintures et estampes. Et durant le XVI^e siècle, l'impact de la pensée religieuse encouragea l'utilisation de thèmes développant aussi les aspects négatifs de l'amour, par exemple le thème du Fils prodigue, et l'apparition des sujets touchant la Luxure, la Vanité (le paon la symbolise) et la Folie (avec la présence de la figure d'un fou dans son costume de cour), ainsi que l'utilisation de sentences morales sur des estampes, par exemple l'inscription « *Sic transit gloria mundi* », que l'on retrouve parmi les *motto* utilisés sur les couvercles de virginales anversoises²⁵.

Si l'on considère maintenant comment les iconographes de la musique du XX^e siècle ont pris en compte les pratiques musicales en plein air dans ces jardins de la haute société, ils ne les ont évoquées tout d'abord que très sporadiquement. Albert Pomme de Mirimonde mentionne ainsi le *Jardin d'Amour* dans son article sur les allégories de l'Amour et reproduit quatre documents où des couples font de la musique en plein air autour d'une table ou d'un pique-nique²⁶. Walter

24. Voir Albert POMME DE MIRIMONDE, *Astrologie et musique*, Genève, Minkoff, 1977, notamment p. 98 et 99. Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, Venus et ses enfants.

25. Thomas MCGEARY, « Harpsichord Mottoes », *Journal of the American Musical Instrument Society*, VII, 1981, p. 5-35.

26. Albert POMME DE MIRIMONDE, « La musique dans les allégories de l'Amour. I. Vénus », *Gazette des Beaux-Arts*, 68, 1966, p. 265-290 : p. 276-277.

Salmen en évoquant la vie musicale au XVI^e siècle, ses lieux et ses fonctions sociales, commente des scènes en plein air ayant de fortes parentés avec les couvercles qui nous intéressent : les personnages jouent des instruments, chantent, dansent autour d'une table ou d'un pique-nique. Pour illustrer le thème de la « Danse et du chant en plein air » il commente le paysage printanier de Lucas van Valchenborch, daté 1587, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne²⁷. Richard Leppert, dont la thèse de doctorat avait porté sur la musique dans les peintures flamandes²⁸, consacre ultérieurement un article particulier à la présence des violes de gambe dans son corpus (1/7 des documents qu'il a analysés). Il s'attarde sur celles qui sont jouées en plein air, en montrant que ces représentations ont plus un intérêt social et symbolique qu'organologique. Il constate ainsi leur présence dans des sujets évoquant les Saisons, notamment le Printemps, occasion de représenter jardins d'amour et jardins de plaisir avec des couples faisant de la musique dans un parc ou sur une barque, parfois même accompagnés par une virgine. Il s'arrête aussi sur la *Fête dans un parc* de Martin van Valckenbergh l'aîné (huile sur cuivre) conservée au musée de Tourcoing qui est une réplique d'une peinture du musée des Beaux-Arts d'Orléans inspirée par une estampe de Nicolas de Bruyn d'après David Vinckboons sur laquelle nous reviendrons²⁹. Une génération plus tard quelques études sporadiques se sont penchées sur la musique et la danse dans les jardins de plaisir³⁰. Walter Salmen a continué à approfondir cette forme particulière de sociabilité en plein air³¹ et a publié un livre de synthèse très original sur le sujet dans lequel deux chapitres concernent les jardins de plaisir aux XVI^e et XVII^e siècles³². Il a ouvert la voie à des travaux récents de large diffusion³³.

Les couvercles de virginales et les plaisirs de la table au jardin

27. Walter SALMEN, *Musikleben im 16. Jahrhundert [Musik des Mittelalters und der Renaissance]*, Band III/9, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976, p. 114-124 : p. 116-117, « Viols in outdoor settings ».

28. Richard LEPPERT, *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, Munich, Musikverlag Emil Katzschler, 1977.

29. Richard LEPPERT, « Viols in seventeenth-century Flemish paintings: The iconography of music indoors and out », *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, 15, 1978, p. 5-40 : p. 13-16.

30. Ulrich KONRAD, Adalbert ROTH, Martin STAEHELIN, *Musikalischer Lustgarten: kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte. Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Mai-Décembre 1985 ; voir aussi Jennifer NEVILLE, « Dance and the Garden ; Moving and Static Choreography in Renaissance Europe », *Renaissance Quarterly*, 52, 1999, p. 803-836.

31. Walter SALMEN, « Literarisch-musikalische Lustgärten im 16. Und 17. Jahrhundert », *Euphorion*, 94/4, 2000, p. 403-422 ; « Geselliges Musizieren in 'poetischen Lustgärten' des 17. Jahrhunderts », in *Prima le parole e poi la musica : Festschrift für Herbert Zeman zum 60 Geburtstag*, Elisabeth BUXBAUM, Wynfried KRIEGLEDER (ed.), Vienne, Verlag Edition Praesens, 2000, p. 341-349.

32. Walter SALMEN, *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2006. Voir spécialement le chapitre IV. Renaissance-Gärten, p. 88-110.

33. Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur (ed.), *Garten und Musik*, Munich, Verlag Georg GmbH & Co. KG, 2020 ; Wilhelm KRULL, Joachim WOLSCHKE-BULMAHN (ed.), *Gärten in der Musik, Musik in den Gärten: Kultur und Konversation im Freien: Herrenhausen-Matinee 2020*, München, AVM edition, 2022.

Comme nous l'avons déjà constaté, les organologues qui se sont penché sur les débuts de la facture anversoise d'instruments à clavier et cordes pincées n'ont pas manqué de noter, sur quatre d'entre elles au moins – quoique très rapidement – la présence de couvercles aux thématiques et au style homogènes. Nous allons voir qu'il faut ajouter à cette petite série du XVI^e siècle tardif au moins deux peintures sur bois qui sont indubitablement des couvercles aujourd'hui orphelins de leur instrument. Par ailleurs une cinquième virginale sera évoquée plus loin, car si elle n'appartient pas à la thématique du vin et de la musique, elle conforte l'hypothèse d'identification du peintre que nous développerons ultérieurement.

Voici la liste de ces instruments et couvercles (ill. I, 1 à 6) :

1. Virginale double, Hans Bos, Antwerp, 1578, Museo del Real Monasterio de Santa Clara, Tordesillas (Valladolid) inv. 00670014.
2. Couvercle de virginale, facteur inconnu, Anvers, *ca* 1580, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig Museum, Nr. GK 113.
3. Virginale double, Martinus van der Biest, Anvers, 1580, Nuremberg, Germanisches national museum, MI 85.
4. Virginale double, Hans Ruckers, Anvers, 1581, New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc. Nr. 29.90.
5. Couvercle de virginale, facteur inconnu, Anvers, *ca* 1580, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. C. 1222.
6. Virginale double, Ioannes Ruckers, Anvers, *ca* 1600, 506 x 174 cm, Milan, Castello Sforzesco, inv. N. 595.

Virginale, Hans Bos, Anvers, 1578, Monastère royal de Royal de Santa Clara, Tordesillas. inv. 00670014 (ill. 1)

Cette virginale est la plus ancienne de notre corpus et du modèle en 6 *voeten* ou pieds anversois³⁴. Elle a été construite à Anvers en 1578 et fut probablement l'un des deux instruments emportés par Hans Bos junior en Espagne à la mort de son père³⁵. Son appartenance au Monastère royal de Santa Clara à Tordesillas n'a pas lieu de nous intriguer, comme l'a très bien montré l'ouvrage collectif dirigé par Luisa Morales consacré à la musique pour clavier

34. G. O'BRIEN, *Ruckers, op. cit.*, p. 34-40 : « The models of Ruckers virginal ».

35. Voir J. LAMBRECHTS-DOUILLEZ, *Orgelbouwers te Antwerpen in de 16de eeuw, op. cit.*, note 34.

dans les monastères et couvents féminins en Espagne, au Portugal et en Amérique³⁶. On ne dispose pas de documents permettant de préciser les circonstances de son transfert dans ce monastère mais le commerce anversois – instruments compris – avec l’Espagne et l’Amérique du Sud était habituel durant ces décennies³⁷. Ce modèle est rectangulaire, de construction légère, avec pour la première fois, parmi les instruments construits à Anvers, une caisse couverte de papiers peints imprimés à motifs d’hippocampes affrontés. Le décor peint de son couvercle fixe les canons d’un sujet qui semble avoir été récurrent pendant plus de deux décennies. À proximité d’un château, dans un jardin aux multiples fonctions, un kiosque de verdure polygonal à piliers supportant des bustes, dont le lanteron est surmonté d’une statuette de Vénus ou de la Fortune debout sur un globe, abrite un repas en musique. Un porteur et un serveur distribuent le vin. Le kiosque délimite sur un côté un jardin géométrique composé en damier et bordé sur deux côtés de charmilles voûtées. Au premier plan, sur une prairie où évoluent des paons, des couples d’amoureux tantôt sur des bancs, tantôt assis sur l’herbe, se livrent aux divertissements courtois : converser, faire la cour (« fleureter »), faire de la musique en petits groupes de chanteurs et instrumentistes, jouer à la balle ou se promener (ill. 1b). À gauche, formant une transition avec la scène principale centrale, une fontaine ouvragée avec un bassin à deux gargouilles est surmontée d’une figure de satyre assis sur une sphère qui renverse une jarre de vin pour faire jet d’eau. À l’arrière-plan à droite on remarque un parc aux cerfs. Remarquons aussi au premier plan à gauche le luthiste qui a laissé l’étui de son instrument ouvert sur l’herbe. Et à droite sur un banc (accompagnant un couple de danseurs), un trio de violons dont une basse, tous à quatre cordes, joués sans frettes et avec la technique d’archet appropriée.

Observons que la musicienne qui utilisa cette virginal au couvent royal de Tordesillas, et qui était certainement issue de l’aristocratie, dès qu’elle ouvrait son instrument pour le jouer, admirait en même temps cette scène de paradis terrestre bien loin de la discipline claustrale!

Quatre siècles et demie après sa construction cet instrument est offert à la vue du public lors de l’exposition *Carlos V y su ambiente* à Toledo en 1958³⁸. Il est mentionné dans la seconde édition du dictionnaire de Boalch³⁹. Des données biographiques sur le facteur Hans Bos (1543-

36. Luisa MORALES (dir.), *Musica de tecla en los monasterios femeninos y conventos de Espana, Porgugal y las Américas*, Asociación Cultural LEAL, 2011.

37. On citera à ce propos l’exemple de la double virginal de Hans Ruckers, datée 1581, conservée au Metropolitan Museum of Art, qui provient du Pérou. Voir infra, p. [compléter sur épreuves après mise en pages]

38. Cat. exp. *Carlos V y su ambiente : exposición homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)*, Hospital de Santa Cruz, Toledo, 1958.

39. D. BOALCH, *Makers of the Harpsichord*, op. cit., 1974, p. 18. « The date 1570 was ascribed to it in the catalogue when it was shewn in Toledo 1958 exhibition [...] ; when E.M. Ripin saw the instrument in 1969 he could find not date on it. (Russel 1959, p. 116, mentions it, but calls it a harpsichord and slightly misquotes the

1572) sont ensuite publiées à partir de sources d'archives par Jeannine Lambrechts⁴⁰. Dans le catalogue d'exposition *Las Edades del Hombre* en 1991, Cristina Bordas donne une longue notice sur cet instrument, mentionne la « fiesta cortesana con músicos en un jardín » et ajoute avec perspicacité :

La pintura del interior de la tapa presenta también grandes semejanzas (el mismo tema y prácticamente la misma composición) con las de otros virginales de fechas aproximadas también construidos en Amberes, como el virginal doble de Martin van der Biest de 1580 (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg) o el virginal doble de Hans Ruckers de 1581 (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), lo que hace sospechar que las pinturas de todos ellos provienen de la misma mano o del mismo taller⁴¹.

Cet instrument revêt une importance particulière dans le développement de la facture anversoise de virginales rectangulaires comme en atteste l'abondante bibliographie qu'il a suscité⁴² et comme le résume très clairement John Koster en 1998 :

The two instruments made by Hans Bos in 1578 and Marten van der Biest in 1580 demonstrate that the basic style of harpsichord making to be practiced by members of the Ruckers family for four generations was already in existence by the time Hans Ruckers became a master in the Guild of St Luke in 1579. This is evident both in the technical design and in the decoration of these instruments⁴³.

Il commente les peintures de couvercle de ces deux virginales de manière peu prolixe et guère plus d'ailleurs que dans son article plus récent entièrement consacré à l'instrument de Tordesillas. Du point de vue de son décor (caisse, table, couvercle), il le considère comme aristocratique mais pas royal et ajoute, pour la peinture du couvercle : « *the charming lid painting shows an extra degree of luxury. It might well have been specially commissioned* »⁴⁴.

inscription ; he gives no date) » ; E. M. RIPIN, « Antwerp harpsichord-building: the current state of research », *Colloquium Restauratieproblemen van Antwerpse klavecimbels*, Museum Vleeshuis, Ruckers Genootschap Antwerpen, 1981, p. 12-23 : p. 15. On signalera aussi qu'une photo de cette virginale figurait dans la documentation d'Albert Pomme de Mirimonde (1897-1985) aujourd'hui conservée au département de la musique de la BnF et accessible sous Gallica (VM PHOT MIRI-21 (148).

40. Jeannine LAMBRECHTS-DOUILLEZ, *Orgelbouwers te Antwerpen in de 16de eeuw*, Anvers, Mededelingen van het Ruckers-Genootschap, 1987, p. 8-13. D. BOALCH et C. MOULD, *Markers of the Harpsichord*, *op. cit.*, p. 22 et 254, n'utilisent pas cette publication.

41. Cristina BORDAS-IBAÑEZ, in *Las Edades del Hombre. La musica en la Iglesia de Castilla y León*, cat. exp., León, 1991, p. 210-211, notice 124, reprod. daté 1578 (?).

42. Beryl KENYON DE PASCUAL, « Clavicordios and Clavichords in 16th-Century Spain », *Early Music*, 20/4, 1992, p. 611-630 : p. 617-618, reprod. daté 1570 ; Jeannine LAMBRECHTS-DOUILLEZ, « Clavichord- und Cembalobauer im Antwerpen des 16. Jahrhunderts », *Musica Instrumentalis*, 3, 2001, p. 45-60 : p. 53 ; Cristina BORDAS, *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. II, Madrid, 2001, p. 226 ; E. KOTTICK, *A History of the Harpsichord*, *op. cit.*, 2003, p. 57.

43. John KOSTER, « The Origins of Hans Ruckers Craft », in *Hans Ruckers († 1598). Stichter van een Klavecimbelatelier van wereldformaat in Antwerpen. Founder of a harpsichord workshop of universal importance in Antwerp*, Jeannine LAMBRECHTS-DOUILLEZ (ed.), Alamire, 1998, p. 53-64 : p. 59 ; 62, reprod. p. 63 et 140.

44. John KOSTER, « The Virginal by Hans Bos, Antwerp, 1578, at the Royal Monastery of Santa Clara, Tordesillas », in *Música de Tecla en los Monasterios Femeninos y Conventos de España, Portugal y las Américas*, Louisa MORALES (ed.), Almeria, Asociacion Cultural LEAL, 2011, p. 67-89.

Thomas Belz, dans le catalogue d'exposition *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, rapproche, comme Cristina Bordas, ce décor de celui de deux autres grandes doubles virginales anversoises alors qu'il décrit celle de Marten van der Biest (1580) que nous examinerons ultérieurement. Il rapproche leur thématique commune du *Jardin d'amour* en détaillant ses « ingrédients » : maison de campagne imposante avec jardin et tonnelle adjacente comme lieu particulier pour les fêtes ; divertissements tels que manger, boire, jouer de la musique, flâner, se promener en barque sur les canaux, rivières ou lacs avoisinants, jeux de boule ou de balle. Et il constate aussi des constantes dans la composition, la perspective et les lignes de fuite de ces scènes⁴⁵.

Couvercle de virginal, facteur inconnu, Anvers, ca 1580, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig Museum, Nr. GK 203 (ill. 2)

Ce couvercle de virginal, orphelin de son instrument qui devait correspondre à une virginal « enfant » de 2,5 *voeten* si l'on considère ses dimensions⁴⁶, ne figure pas dans la littérature organologique. Il a été reproduit sans commentaire par Lucas van Dijck et Ton Koopman en 1987⁴⁷ mais étudié en détail par Aurélius Belz⁴⁸. Il nous montre un jardin plus familier que précédemment, mais comportant à nouveau les mêmes ingrédients constitutifs d'un jardin d'amour ou de plaisir. Le site est de fantaisie. À gauche une grande maison de campagne à étage comporte une tonnelle en berceau à colonnettes bordé une pelouse entourée de barrières. Elle est flanquée d'un autre jardin à l'italienne plus élaboré entouré de hauts murs, d'un portail et d'une tourelle d'angle. Ici aussi une fontaine rectangulaire est surmontée d'une figurine cracheuse d'eau. À droite de la composition une rivière est bordée dans le lointain par une ville portuaire fortifiée qui pourrait avoir quelques ressemblances avec la ville d'Anvers comme nous le verrons ultérieurement. Des bateaux à voile en marque l'entrée. Au centre, sur une pelouse, un arbre entouré d'une tonnelle circulaire de verdure accueille une tablée de couples d'amoureux s'embrassant et consommant au son du luth (ill. III, 2). D'autres groupes se promènent, se saluent, conversent ou font de la musique. Un couple s'éloigne sur une barque avec un rameur. On remarque deux serviteurs, apportant mets et vin. Au premier plan des chanteurs ont apporté leur pique-nique et posé leur luth sur l'herbe. Près d'eux, un couple chante livres ouverts, accompagné par une virginaliste vue de dos jouant son très petit instrument,

45. T. A. BELZ, « Gartendarstellungen auf flämischen Kielinstrumenten », *op. cit.*, p. 139-141 ; 398, notice 183.

46. G. O'BRIEN, *Ruckers*, *op. cit.*, p. 34-40 : « The models of Ruckers virginal ».

47. L. DIJCK et T. KOOPMAN, *Het Klavecimbel in de Nederlandse Kunst tot 1800*, *op. cit.*, 1987, n.p. n° 59.

48. T. A. BELZ, *Das Instrument der Dame*, *op. cit.*, p. 65-66 ; T. A. BELZ, « Gartendarstellungen auf flämischen Kielinstrumenten », *op. cit.*, p.140-141 ; p. 402. Ce couvercle est mentionné et reproduit, sans commentaire, dans Marcel VEKEMANS, « Iconography of Ruckers Keyboard Instruments. 16th- and 17th- Century Flemish and Dutch Painting », in *The Golden Age of Flemish Harpsichord Making, A study of the MIM's Ruckers Instruments*, Pascale VANDERVELLEN (dir.), Bruxelles, Musical Instruments Museum, 2017, p. 43 and 49.

offrant ainsi une vision en abyme aux auditeurs réels qu'étaient les écouteurs de la vraie virginale (ill. XVII). On peut lire sur le couvercle du petit modèle représenté le *motto OMNIA TEMPUS HABENT* [Il y a un temps pour tout] qui provient de l'Ecclésiaste (3.1.)⁴⁹, qui a un fort double sens religieux mais qui ici participe de la symbolique hédoniste et galante de cette scène printanière idéalisée où tous les plaisirs des sens sont partagés par une société élitaires.

Virginale double « mère et enfant », Martinus van der Biest, Anvers, 1680, Nuremberg, GNM, MI 85 (ill. 3)

Venons-en maintenant à un groupe d'instruments exceptionnels, les virginales doubles, comportant, comme l'indique la terminologie anversoise, « *de moeder met het kind* », la mère et l'enfant. La mère est en général en six pieds anversoises et l'enfant deux fois moins grand. Il peut être joué indépendamment en tirant le tiroir où il est rangé, ou superposé à sa mère, qui est cette fois la seule jouée mais qui peut, grâce à la superposition des mécaniques, permettre l'accouplement des deux instruments. Ces instruments doubles étaient bien sûr des commandes exceptionnelles dont le décor était lui aussi particulièrement recherché. Nous allons en examiner trois.

La première est celle que nous avons eu la chance d'admirer dans l'exposition de Bordeaux en 2018⁵⁰. Elle a été fréquemment étudiée depuis que John Henry van der Meer attira l'attention en 1981 sur sa restauration⁵¹. Un *motto* est visible sur son portillon : *ESPOIR CONFOIRTE*. Peut-être qu'il s'agit d'une allusion à un héritier à naître ou d'un écho à la situation politique du pays⁵². Autour de la caisse, cinq médaillons en relief, moulés d'après des originaux, représentent Alexandre Farnèse, gouverneur général des Pays-Bas à partir de 1578, Guillaume de Nassau, prince d'Orange (assassiné en 1584), le futur empereur Maximilien I^{er} (1593) et son épouse Marie de Bourgogne ; Charlotte de Bourbon, princesse d'Orange, ainsi que le roi d'Espagne Philippe II et son épouse Anne. Comme le dit Rueger⁵³, ces médaillons sont une sorte de « *rétrospective de la situation politique mouvementée qu'ont connue les Pays-Bas* ». Mais la prudence s'impose quant à considérer qu'Alexandre Farnèse serait le commanditaire présumé de l'instrument comme l'a bien montré Laurence Libin en commentant les médaillons

49. *Omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo*.

50. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. F. GETREAU, *Le Vin et la Musique*, op. cit., p. 103, n° 76.

51. John-Henry VAN DER MEER, « Flämische Kielklaviere im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg », *Colloquium Restauratieproblemen van Antwerpse Klavicimbels*, Antwerp, 1981, p. 63-76. Voir aussi G. D. BOALCH et C. MOULD, *Makers of the Harpsichord*, op. cit., 1995, p. 240 ; John KOSTER, « The Origins of Hans Ruckers Craft », in *Hans Ruckers († 1598)*, J. LAMBRECHTS-DOUILLEZ (ed.), op. cit., 1998, p. 53-64 : p. 59 ; 62.

52. Thomas MCGEARY, « Harpsichord Mottoes », *Jamis*, VII, 1981, p. 21, n° 16.

53. C. RUEGER, *Les instruments de musique et leur décoration*, op. cit., 1987, p. 57 et pl. 16.

d'une autre double virginale examinée plus loin⁵⁴ et ce malgré l'affirmation d'Edward Kottick⁵⁵.

Le second abattant du couvercle ayant fonction de portillon comporte un sujet biblique probablement peint au XVII^e siècle, qui représente David tenant sa harpe alors qu'il est chassé par Saül en colère.

Mais la peinture principale du couvercle est bien une fois encore un jardin de plaisir placé entre deux rivières comme sur une île et non loin de deux châteaux (ill. IX, 4). Le centre de la composition est occupé à l'arrière-plan par une allée courbe couverte de berceaux de feuillage devant laquelle est placé un pavillon. Il est surmonté d'un dôme de feuillage et il est soutenu par des pilastres ornés de bustes féminins. Autour d'une table sont placés des couples qui s'embrassent et mangent au son d'un luth. Ils sont cachés en partie par une grande fontaine composée d'un groupe de figures en bronze représentant les trois Grâces (ill. VIII, 3). Sa vasque est soutenue par des figures de satyres accroupis crachant des jets d'eau. Le serveur porteur de plat est identique à celui du couvercle du Suermondt-Ludwig Museum, tandis qu'un serveur de vin utilise la fontaine comme rafraichissoir (ill. II, 3). Son attitude presque en genuflexion, rappelle l'un des personnages de la virginale de Tordesillas. Walter Salmen reproduit l'instrument de van der Biest en pleine page dans son volume consacré à la vie musicale à la Renaissance dans la série *Musik Geschichte in Bildern*⁵⁶ et il décrit en détail son iconographie en la rapprochant des Jardins d'amour du siècle précédent. A propos de cet instrument, Grant O'Brien mentionne la proximité stylistique entre trois de ces couvercles : « *The Marten van der Biest double virginal in Nuremberg and the Ioannes Bos virginal in Tordesillas seem to be painted by the same artist as the early Ruckers instruments* »⁵⁷.

Thomas Belz reprend en détail les composantes de ce jardin d'amour, suggérant que l'observateur semble regarder depuis la fenêtre supérieure d'une maison et qu'il participe ainsi quasi personnellement à ces réjouissances, et comme les personnages musiciens sont au bord de la composition, certains tournant le dos au musicien qui joue la vraie virginale, celui-ci peut avoir l'impression d'être partie prenante à ce divertissement musical⁵⁸. Belz rappelle à nouveau qu'il faut rapprocher ce décor de ceux ornant les instruments de Hans Bos (Tordesillas), celui

54. Laurence LIBIN, « Remarks on the 1581 Hans Ruckers Virginal at the Metropolitan Museum of Art », in *Hans Ruckers († 1598)*, J. LAMBRECHTS-DOUILLEZ (ed.), *op. cit.*, 1998, p. 77-84 : p. 80-81.

55. E. KOTTICK, *A History of the Harpsichord*, *op. cit.*, p. 60.

56. W. SALMEN, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, *op. cit.*, 1976, p. 152-153. Reprod.

57. O'BRIEN, *Ruckers*, *op. cit.*, p. 14, 28-29, 85 (note 12), 123, 165, 218.

58. T. A. BELZ, *Das Instrument der Dame*, *op. cit.*, p. 64 ; T. A. BELZ, T. A. BELZ, « Gartendarstellungen auf flämischen Kielinstrumenten », *op. cit.*, p. 139, 141.

de Hans Ruckers 1581 conservé au Metropolitan museum et de Ioannes Ruckers au Castello Sforzerco à Milan que nous allons maintenant examiner.

Double virginalle muselar « mère et enfant », Hans Ruckers, Anvers, 1581, New York, The Metropolitan Museum of Art, n° 29.90 (ill. 4)

Cet instrument exceptionnel est le premier parvenu jusqu'à nous construit à Anvers par la dynastie des Ruckers. C'est un double modèle *muselar* « mère et enfant ». Il a été acquis par le Metropolitan Museum par donation en 1929. Largement cité et reproduit dans la littérature organologique depuis 1955⁵⁹, sa provenance n'a été vraiment sérieusement reconsidérée que tardivement grâce à Laurence Libin qui a retracé en 1998 son parcours unique⁶⁰. Sa découverte remonte en effet à une annonce de vente accompagnée de quatre photos dans la revue d'art *The Connoisseur* à Londres en 1916⁶¹, par un correspondant (signant des initiales S.G.B.) résidant au Pérou qui passa une annonce de vente indiquant qu'un Péruvien avait trouvé l'instrument près de Cuzco dans la chapelle d'une hacienda qui appartenait à l'époque coloniale au marquis d'Oropesa. Cette précieuse virginalle aurait été envoyée par bateau au Pérou comme cadeau ou lors du déménagement d'un riche colon. L'instrument quitta le Pérou et en 1928 il appartenait à Anselm Krassa, président de la Homan Krassa Compagny, spécialisée dans le commerce de timbres rares à New York. Il se peut qu'il ait été en contact avec le correspondant S.G.B. car une vente de sa compagnie apparaît sur la même page du *Connoisseur*. En 1927, Francis W. Galpin cite l'instrument dans son article « Ruckers » de la troisième édition du Grove Dictionary en indiquant à tort comme possesseur S.G.B. Pourtant Krassa, qui n'est pas passé à la postérité pour avoir collectionné d'instruments de musique anciens mais qui était membre du Metropolitan museum en 1927, vend en 1929 cette virginalle à Benjamin H. Homan Sr, alors président retraité d'une manufacture de tabac. Il l'offrit au musée après bien des péripéties.

Le guichet de la petite virginalle porte deux médaillons en relief représentant Philippe II d'Espagne et sa quatrième femme Anne d'Autriche, ce qui selon L. Libin ne suffit pas à prouver l'identité du commanditaire et/ou possesseur :

59. Grant O' Brien donne, dans sa monographie de 1990 (p. 237, 1581 HR), une bibliographie exhaustive de ses mentions dans Hirt (1955, p. 204-205) ; Curtis (1960, p. 51) ; Buchner (1956, pl. 210) ; Bessler (1959, p. 43) ; Russel (1959, p. 149) ; Winternitz (1961, pl. 6) ; Winternitz (1966, n° 26) ; Van der Meer (1971, p. 137-138, 143, 145) ; Lambrechts-Douillez (1977, p. 269) ; Koster (1977, p. 78) ; Koster (1980, p. 82) ; Germann (1978, p. 65) ; Rueger (1987, pl et p. 53, 56) ; Libin (1989, p. 14-15) ; B. Keynon de Pascual, « Clavicordios », *op. cit.*, 1992, ici p. 53, 56 ; Boalch et Mould (1995, p. 571) et surtout Stewart Pollens, « Flemish Harpsichords and Virginals in the Metropolitan Museum of Art: An Analysis of Early Alterations and Restorations », *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 32 (1997), p. 85-110.

60. L. LIBIN, « Remarks on the 1581 Hans Ruckers Virginal at the Metropolitan Museum of Art », *op. cit.*, 1998, p. 77-84.

61. *The Connoisseur*, vol. XLV, Mai-Août 1916, p. 168-169.

*Possibly these rather coarse casts were meant simply to proclaim the allegiance of the instrument's owner or to indicate the owner's elite status or to reinforce the message of social concord expressed by the conventional outdoor sporting scene painted inside the lid*⁶².

De tels médaillons apparaissent en effet, comme nous l'avons vu précédemment, sur la virginale de Martinus de Viest, comme sur celle de Hans Ruckers discutée ci-dessous. Ils témoignent de la part des facteurs anversoises et de leurs commanditaires d'une forme d'allégeance au pouvoir. Le portillon de l'instrument porte aussi un *motto* : *MUSICA DULCE LABORUM LEVAMEN* [La musique est le doux réconfort du travail]⁶³.

Grant O' Brien précise la thématique du couvercle de ce spécimen :

*The lid of the main instrument has a fine sixteenth-century Flemish painting showing a rural scene with a castle and elegantly dressed courtiers engaged in boating, dancing, music making and feasting*⁶⁴.

Une fois encore la scène est composée d'un château imaginaire, d'une rivière avec une barque où sont en train de monter trois couples – et non deux comme sur les couvercles de Suermondt et celui du Rijksmuseum (ill. IV, 4) –, d'un cabinet ou pavillon de verdure à six nervures, surmonté d'un clocheton, entouré d'un banc circulaire et d'un portillon (ill. III, 4) où se tient un repas galant avec plusieurs luthistes. On remarque aussi le même motif du verneur de vin et celui du rafraichissoir (ill. II). Conversations, chant à plusieurs voix, danse, promenade en barque, jeu de balle (ill. XIV, 4), étui à luth ouvert, hautbois, allée couverte d'un berceau de feuillage (ill. VII, 4) sont autant de citations des figures et accessoires observés dans les couvercles précédents.

Sheridan Germann donne un commentaire lapidaire comme légende de la photographie qu'elle reproduit (« *The lid painting in the fashionable 'flat style' is superb, fit for the court which probably commissioned it* »)⁶⁵, et Thomas Belz ne fait que mentionner les parentés qui unissent cet instrument, celui de Hans Bos et celui de Ioannes Ruckers qui va nous intéresser maintenant⁶⁶.

62. L. LIBIN, « Remarks on the 1581 Hans Ruckers Virginal at the Metropolitan Museum of Art », *op. cit.*, 1998, p. 79.

63. Ce même *motto* a été utilisé soixante ans plus tard dans deux autres virginales simples (A. Ruckers, 1640 et I. Ruckers, 1642), puis sur deux épinettes l'une de John Crang et une autre de Thomas Hitchcock. Cf. T. MCGEARY, « Harpsichord Mottoes », *op. cit.*

64. G. O'BRIEN, *Ruckers*, *op. cit.*, p. 237.

65. S. GERMANN, « Harpsichord Decoration – A Conspectus », *op. cit.*, 2002, reproduction avec légende p. 110.

66. T. A. BELZ, *Das Instrument der Dame*, *op. cit.*, 1998, p. 44 ; T. A. BELZ, « Gartendarstellungen auf flämischen Kielinstrumenten », *op. cit.*, 2000, p. 398, reprod. 183.

Couvercle de virginal, Anvers, ca 1590, huile sur bois, 47 x 136 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. C. 1222. Dépôt du Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (ill. 5)

Belz est en effet le seul à mentionner ce couvercle de virginal⁶⁷ qui devait, pensons-nous appartenir à un instrument de 5 *voeten*. Il note l'assez bonne qualité de la peinture – mais il n'a pas pu l'examiner au moment de sa thèse – et la rapproche du couvercle de la virginal de Hans Bos (ill. 1). Il s'agit de fait d'une recombinaison de motifs des deux précédents couvercles qui sont cités quasi textuellement : la scène de pique-nique avec une nappe sur l'herbe et les musiciens disposés assis ou à genoux tout autour ; la promenade en barque ; le servant distribuant du vin et plusieurs musiciens qui sont d'une très forte ressemblance dans leurs attitudes et leurs costumes. Mais on observe aussi plusieurs autres nouveaux motifs : une fontaine au centre d'une pelouse entourée de barrières, une allée couverte de berceaux et feuillages, des fossés remplis d'eau entourant le château, agrémentés de cygnes et d'une barque tandis que l'arrière-plan est un paysage de montagne et non de ville. La datation généralement proposée vers 1590 comme l'indique Belz et le texte présent dans le catalogue en ligne du Rijksmuseum, mais que nous suggérons d'avancer de quelques années, se justifie par la proximité frappante avec les spécimens étudiés ici. Cette composition rappelle aussi un paysage printanier (le mois de Mai) comportant une élégante compagnie peint par Lucas I van Valckenborch (1535-1597) en 1587, conservé au Kunsthistorischesmuseum de Vienne⁶⁸. Il s'agit d'une vue du château archiducal avec un campanile et Sainte Gudule à Bruxelles, agrémentée d'une fontaine avec une déesse nue et des satyres, ainsi qu'une scène de pique-nique assez proche du présent panneau avec des couples se promenant, chantant et dansant accompagnés de joueurs de hauts instruments. Cette œuvre confirme la faveur de ce sujet qui agrmente un paysage à caractère encomiastique de la cour d'Espagne.

Double virginal, Ioannes Ruckers, Antwerp, ca 1600, Milano, Castello Sforzesco, inv. N. 595 (ill. 6)

Cet instrument, qui appartenait à un organiste au XVIII^e siècle, est l'un des moins altéré au plan organologique parmi cette série des virginales doubles⁶⁹. La notice très développée d'Augusto Bonza en 1998 indique :

All'interno del coperchio c'è un dipinto, di notevole interesse, raffigurante una scena di caccia in un bosco ed episodi di svago e di convivio, con una città sullo sfondo. I caretteri

67. T. A. BELZ, *Das Instrument der Dame*, op. cit., p. 44 et 356.

68. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, huile sur toile, 116 x 198 cm, inv. n° 1065. Voir W. SALMEN, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, op. cit., p. 116-117, reprod. Dans sa notice il renvoie à une scène identique de Hans Bol conservée à la Gemäldegalerie de Dresde.

69. G. O'BRIEN, *Ruckers*, op. cit., p. 158-165 ; p. 241 (HR (ca 1600)).

*stili stici e la tecnica pittorica potrebbero ordinarne la datazione nella stessa epoca dello strumento*⁷⁰.

Le kiosque est ici couvert d'une demi sphère de feuillage et ses trois colonnes sont ornées de cariatides féminines renforçant la dimension érotique de la scène. Un couple de dos regarde les passagers d'une barque. À droite trois couples font de la musique devant un château qui dispose d'un jardin avec des parterres très élaborés à l'italienne. Le rafraichissoir à vin est bien visible au premier plan et comme dans le couvercle du Suermondt-Ludwig Museum d'Aix-la-Chapelle, un tableau dans le tableau offre cette fois-ci encore la figure d'une jeune femme jouant une virginal. Celle-ci est si finement représentée que l'on distingue son couvercle orné d'une peinture mythologique : Orphée charmant les animaux (ill. XIX, 6).

La partie gauche du couvercle propose une scène de chasse à courre dans un paysage forestier. Il s'agit d'une chasse au cerf ou le cheval et les chiens sont d'une particulière vivacité et forment des tâches claires dans une clairière. Or cette thématique a déjà été utilisée sur le couvercle d'une virginal de Hans Ruckers, construite en 1583, provenant de la collection André Meyer et conservée au Musée de la Musique depuis 1983⁷¹ (ill. 7). Ici il s'agit d'une chasse au loup : les chasseurs tiennent des pieux et sont aidés par une considérable meute de chiens. Mais on peut formuler l'hypothèse qu'il s'agit toujours du même peintre que dans toutes les virginales déjà étudiées ici, ou en tout cas un peintre de son entourage utilisant ses motifs.

Dans le catalogue systématique de la collection de Milan préparé sous la direction d'Andrea Gatti en 1998, Alessandra Griffini consacre une douzaine de pages à la décoration des instruments de musique et un texte particulier à cette virginal⁷². Elle décrit en détail ce décor et sa représentation en abyme de la virginaliste, qu'elle met en rapport avec celui de la virginal de Hans Ruckers 1581 du Metropolitan museum (ill. 4). Elle mentionne trois œuvres picturales apparentées : un *Concert en plein air* de Lodovico Pozzoserrato (Museo comunale di Treviso) – cet artiste est aussi connu sous le nom de Lodewijk Toeput (1550-1605)⁷³ –, un *Convito*

70. Augusto BONZA, Notice 460 « Virginal doppio (con ottavino), Ioannes Ruckers », in *Museo degli Strumenti Musicali*, A. GATTI, Milan, Electa, 1998, p. 342-346 : 344.

71. E. 986.1.2. Grant O'Brien donne dans sa monographie de 1990 (p. 237-238, 1583 HR) une bibliographie exhaustive de ses mentions dans Thibault de Chambure (1981, pl. 32, p. 145) ; Bridgman et Lesure (1961, pl. 287, p. 117) ; Van der Meer (1971, pl. 10, p. 131, 137-138, 143, 145), Lambrechts-Douillez (1988, p. 269) ; O'Brien (1977, p. 43) ; Boalch et Mould (1995, p. 572). Voir aussi L. LIBIN, « Remarks on the 1581 Hans Ruckers Virginal », *op. cit.*, 1998, p. 81 ; Augusto BONZA et Grant O'BRIEN, « The 'H. Ruckers' Double Virginal in Milan. Two Important New Discoveries », *The Galpin Society Journal*, 52, Apr. 1999, p. 314-323 ; et Augusto BONZA et Valentina RICETTI, Notice I. 53 dans *Dipingere la musica, Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Sylvia FERINO-PAGDEN (dir.), cat. exp. Crémone-Vienne, Milan, Skira, 2000, p. 150-151.

72. Alessandra GRIFFINI, « La decorazione degli strumenti musicali », in *Museo degli Strumenti Musicali*, A. GATTI, Milan, Electa, 1998, p. 438-451 : p. 450-451.

73. Ce concert dans le jardin d'une villa est reproduit dans l'ouvrage de L. DIJCK et T. KOOPMAN, *Het Klavecimbel in de Nederlandse Kunst tot 1800*, *op. cit.*, 1987, n.p., n° 40, mais selon nous il n'a de rapport ni dans sa

all'aperto de Paolo Fiammingo et enfin une *Bethsabée au bain* de Hans Ewouts (1540-1578/79) ce dernier ayant achevé sa carrière à Anvers. Toutes ces œuvres, selon elle, auraient des parentés d'inspiration et de style. Mais aucun de ces rapprochements ne nous paraît convaincant.

C'est en tout cas ce couvercle du Castello Sforzesco qui nous a mise sur la piste d'une nouvelle hypothèse quant à la paternité des six couvercles que nous venons d'examiner et dont la réalisation s'étale de 1578 à environ 1600 : tous proposent une composition centrée avec des lignes de fuite compatibles avec la position centrale du musicien lorsqu'il joue son instrument ; tous représentent des scènes de jardins avec des couples pratiquant des activités de loisir en plein air où les plaisirs de la table et du vin sont présents ; tous utilisent un vocabulaire aux motifs récurrents et une écriture homogène d'un spécimen à l'autre.

Hans Bol (1534-1593) « inventeur » et peintre de couvercles de virginales ?

C'est en effet en travaillant sur la virginale conservée à Milan que lors d'une nouvelle visite à la Gemäldegalerie de Berlin en octobre 2022, cette hypothèse s'est présentée à nous. Cette collection conserve en effet plusieurs petits tableaux sur parchemin marouflés sur bois de Hans Bol, et en observant le *Paysage avec un château* peint en 1589 par cet artiste⁷⁴ (ill. 8) nous avons fait le lien avec ce couvercle : le pavillon de verdure avec son banquet en musique et les nombreux personnages qui l'animent retiennent notre attention. En effet, ce motif de charmille en forme de kiosque protégeant un repas en musique est commun à presque tous les couvercles étudiés ici, de même que les couples de buveurs, de musiciens et d'amoureux qui les animent (ill.III)(ANNEXE 2). Sur le tableau de Berlin signé par Hans Bol, parmi les convives placés autour de la table, on remarque une élégante virginaliste jouant, face à l'observateur, un instrument dont la caisse ornée extérieurement de l'habituel peinture en trompe l'œil de faux marbre ou porphyre vert⁷⁵. Cette figure de musicienne a déjà été observée dans les couvercles de Milan et de Suermont (ill. XIX). La composition centrée sur le jardin aristocratique d'un château dans un paysage péri-urbain proche d'une cité, de même que la palette colorée où l'on trouve fréquemment « la même harmonie d'un bleu-vert émeraude intense avec des maisons

composition ni dans son traitement pictural. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lodewijk_Toeput_-_Concert_in_a_villa_courtyard.jpg.

74. Hans BOL, *Parklandschaft mit Schloss*, gouache sur parchemin, 23,7 x 33,1 cm, signé et daté, Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. M 508. Voir *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1986, p. 16. Un dessin préparatoire pour cette composition, sans les personnages, est conservée à Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. Nr. 8519, 21,1 x 32 cm.

75. A. BONZA et G. O'BRIEN, « The 'H. Ruckers' Double Virginal in Milan », *op. cit.*, p. 322.

ocre-rosé et l'horizontalité de l'eau »⁷⁶ sont autant d'éléments qui ont contribué à nous convaincre de prospector l'œuvre de cet artiste. L'article fondamental de Heinrich Gerhard Franz⁷⁷, nous a convaincue grâce aux détails de sa carrière et aux thèmes récurrents de ses compositions si souvent convergents avec ceux des couvercles que nous étudions. Quant à l'étude très détaillée de Stefaan Hautekeete sur la technique graphique de l'artiste et sur son répertoire de motifs rassemblé sur des feuilles lui ayant servi de modèles tout au long de sa carrière⁷⁸, elle indique que plus de 600 œuvres de cet artiste ont pu être recensées.

Hans Bol naît à Malines en 1534. Il se forme et travaille à Heidelberg de 1550 à 1552. Il devient maître de la guilde de sa ville natale le 20 février 1560. Il fuit à Anvers après la « furie espagnole de Malines », lorsque les troupes espagnoles font régner la terreur en 1572 dans cette ville. Il est accueilli par son ami Antone Couvrier et devient maître de la Guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1574, devient citoyen de cette ville et y exerce jusqu'en 1584 lorsqu'il fuit à nouveau les troubles religieux. Il travaille ensuite deux ans à Dordrecht, puis à Delft, Dresde (où il laisse de nombreuses œuvres) et enfin à Amsterdam de 1591 à 1593 où il meurt. Il est à la fois peintre, dessinateur, miniaturiste et graveur, voire même marchand. Ses thèmes favoris sont les paysages (souvent bibliques), les saisons et les mois, les scènes de la vie aristocratique ou paysanne. Avant son établissement à Anvers on connaît de lui des dessins de paysages avec scènes de chasse, châteaux et jardins animés par des allées couvertes de berceaux de verdure et d'édicules circulaires. Au début des années 1570 il dessine plusieurs fois *La parabole du fils prodigue*, occasion de montrer des scènes de repas sous la treille avec couples d'amoureux et musiciens, où le vin et l'amour sont associés comme dans *The Prodigal Son*, une feuille dessinée à la plume, datée 1570, conservée au Metropolitan museum⁷⁹ (ill. 9). Un autre dessin conservé à Braunschweig et daté 1573, cette fois à la pierre noire, plume et encre brune, représentant *Le Printemps*⁸⁰ (ill. 10), gravée ultérieurement par Justus Sadeler (1572-1620) pour

76. Madeleine HUILLET D'ISTRIA, « Dessin, couleur, touche picturale chez Hans Bol », *Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Jaarboekje*, 1993, p. 79-83 : p. 79-80.

77. Heinrich Gerhard FRANZ, « Hans Bol als Landschaftszeichner », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institute des Universität Graz*, I, 1965, p. 19-69. 188 dessins sont analysés dont beaucoup reproduits. Voir aussi H. G. FRANZ, « Beiträge zur niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts (II et II) », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institute des Universität Graz*, 15/16, 1979-1980, p. 135-174.

78. Stefaan HAUTEKEETE, « New Insights into the Working Methods of Hans Bol », *Master Drawings*, 50/3, 2012, p. 329-356. L'auteur annonce une thèse de doctorat sur Hans Bol en préparation en 2012 sous la direction du Professeur Jan Van der Stock à l'Université catholique de Louvain. Nous n'avons pas réussi à la trouver. Elle était ainsi annoncée dans cet article : « *It will include an extensive biography and catalogue raisonné of all known works by Hans Bol (engravings, drawings, gouaches, and paintings)* ».

79. Hans BOL, *Le fils prodigue*, 1570, dessin, plume et encre brune, lavis brun, 14,6 x 20,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, Acc. Nr 1972.118.4.

80. Hans BOL, *Le printemps*, Signé et daté 1573, dessin, graphite, plume et encre brune, papier brun, 17,6 x 25,8 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv./cat.nr Z.83.

former une suite des *Quatre saisons* (ill. 11), rassemble les motifs récurrents que l'on a trouvés sur les couvercles de virginales étudiés ci-dessus : château entouré d'un fossé où navigue une barque utilisée par des couples élégants (ill. IV), jardin avec un « relief » en forme de *tempietto* enserrant un arbre et surmonté d'une coupole ou d'un treillis de feuillage, avec des pilastres ornés de bustes (ill.III); couples d'amoureux consommant du vin conservé dans un rafraichissoir et faisant de la musique, entourés d'animaux domestiques et de paons. En 1580, Hans Bol donne une variante de ce sujet dans un dessin évoquant *Le mois de Mai (les Gémeaux)* (ill. 12) où le kiosque a disparu au profit d'une rampe pour jeu de balle, et où le rafraichissoir est remplacé par un pique-nique disposé sur une nappe. Ce dessin a été gravé en sens inverse quelques années plus tard par Adriaen Collaert (Anvers, ca 1560-1618)(ill. 13)⁸¹. On le voit, tous ces détails s'apparentent étroitement à ceux du décor de la virginale d'Hans Bos de Tordesillas (fig. 2) et pour le pique-nique à ceux des couvercles de Suermondt et Amsterdam (ill. XV). Concernant les couples de promeneurs de ces deux premiers couvercles, ils ont de frappantes similitudes avec un dessin daté 1573, conservé au cabinet des estampes de Dresde, représentant une place de village avec un duo de musiciens jouant fifre et tambour auprès d'un couple se tenant par la main⁸². On observe un couple très similaire dans un *Paysage avec rivière* peint Hans Bol à tempera sur toile en 1578 conservé au County Museum de Los Angeles⁸³ (ill. 14 et VI).

Le couvercle de la double virginale de Hans Ruckers 1581 (fig. 2), notamment son berceau de feuillage et les personnages dansant et jouant, sont très proches de deux œuvres d'Hans Bol : d'une part un dessin ayant pour sujet *Le fils prodigue*, daté 1584, conservé à Rotterdam⁸⁴ (ill. 15) et d'autre part un dessin de 1588 conservé à l'Albertina de Vienne⁸⁵ (ill. 16), de même sujet, aux mêmes proportions que les couvercles, montrant un berceau de feuillage très proche (ill. VII), des couples et un groupe de musiciens, un serveur de vin et des paons dont le style graphique, le choix des motifs et leur regroupement sont autant d'arguments confirmant ces

81. Adriaen COLLAERT (Anvers ca 1560-1618) d'après Hans BOL, *Le mois de Mai (série des douze mois)*, entre 1560-1618, gravure sur cuivre, crayon, 70 x 55 cm pour la planche de six médaillons, Albertina, inv. H/II/8/45. DG 86434.

82. Hans BOL, *Pfeifer und Trommler in einer Dorfstrasse*, Dessin à la plume et lavis, 17,9 x 26 cm, Dresde, Cabinet des estampes, inv. C-881, signé et daté 1573. Cf. H. G. FRANZ, « Hans Bol als Landschaftszeichner », *op. cit.*, p. 61, n° 71, reprod.

83. Hans BOL, *Bord de rivière*, 1578, huile et tempera sur toile, 48,1 x 74,45 cm, Los Angeles County Museum, inv. 46.16.16.

84. Hans BOL, *Le fils prodigue*, 1584, dessin à la plume et encre brune, rehauts de lavis, 12,4 x 17,9 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. N 38 (PK).

85. Hans BOL, *Le fils prodigue dilapidant son héritage*, 1588, dessin à la plume et encre brune, rehauts de lavis, 7 x 22 cm, Vienne, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 7904.

parentés. Ce dernier dessin a été gravé ultérieurement par Julius Goltz (1555-1595)⁸⁶. L'un des couples est d'ailleurs quasi identique dans sa posture à celui qui regarde la barque sur le couvercle de Milan (ill. 6 et VI).

Hans Bos a plus rarement représenté des fontaines, mais un bon exemple est celui que l'on trouve dans une gravure de Pieter van der Borcht I (1545-1608) réalisée d'après un de ses dessins que nous n'avons pu localiser⁸⁷ (ill. 17). Son modèle peut être rapproché de ceux que l'on observe sur les couvercles de Nuremberg et Amsterdam (ill. VIII). Un paon boit sur le rebord de la vasque. Remarquons aussi que ce graveur a suivi le même parcours qu'Hans Bol : né aussi à Malines il arrive à Anvers en même temps que lui, puis s'y établit définitivement.

Un autre motif très fréquent sur les couvercles de virginales et dans l'œuvre de Hans Bol est celui des châteaux : ils sont en général assez composites, formés de corps de bâtiments tantôt en pierre tantôt en brique, percés de fenêtres de style Renaissance, souvent agrémentés de tourelles cylindriques avec un pinacle, flanqués d'un jardin entouré de hauts murs, parfois bordé de fossés où peuvent naviguer des barques, ou d'un mal servant aux jeux de balle. Bol utilise dès le début des années 1580 ce sujet dans un tondo représentant *Le mois d'Avril*⁸⁸ (ill. 18 et IX) qui fait pendant au *Mois de Mai* observé plus haut (ill. 12) daté 1580.

Le couvercle conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam (ill. 5) présente de son côté un château bordé par un petit pont et sa haute tour cylindrique comme ses façades se retrouvent quasi à l'identique dans une estampe de Johann Sadeler l'aîné (1550-1600) d'après Hans Bol, *Vue d'un jardin avec une tonnelle, et des couples de musiciens* (ill. 19). Un tirage en est conservé à Philadelphie (ill. X : châteaux 2/3) mais aussi à l'Albertina⁸⁹. Un dessin de cette composition, signé et daté 1580 est d'ailleurs conservé au Gabinetto dei disegni de la Galleria degli Uffizi à Florence⁹⁰. Quant au château représenté à droite du couvercle de la virgine de Ioannes Ruckers à Milan (fig. 6), il semble emprunter ses proportions, sa tourelle et son jardin non

86. Julius GOLTZ (1555-1595) d'après Hans BOL, eau-forte, ca 1575-1595), Imprimée chez Hans van Luyck, Vienne, Albertina, Graphische Sammlung, inv. H/I/29/60-DG 73685.

87. Pieter van der BORCHT (1545-1608) d'après Hans BOL, *Mai et ses occupations*, estampe, imprimée à Anvers, 12 x 15,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1887-A-11574.

88. Hans BOL (1534-1593), *Le mois d'Avril (Taureau)*, [1580-81], dessin, diamètre 14 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. MB 2005/T2 A-L (PK).

89. Johann SADELER l'ancien (1550-1600), d'après Hans BOL, *Jardin et château*, entre 1570-1600, gravure sur cuivre, 19,1 x 26,5 cm, et Philadelphia Museum of Art, Acc. Nr 1944-73-211. Autre tirage à l'Albertina de Vienne, Graphische Sammlung : inv. Album H/I/17/128/.

90. Hans BOL, *Paysage avec château*, dessin à la plume et lavis, Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni, inv. Nr. 635 P. 19,2 x 27 cm. Cf. H. G. FRANZ, « Hans Bol als Landschaftszeichner », *op. cit.*, p. 63, n° 110, reproduit.

seulement au paysage avec château de Berlin (fig. 8) mais aussi à une magnifique gouache représentant *Le printemps* datée 1584 et conservée à Cracovie⁹¹ (ill. 20 et XI : châteaux 3/3).

Tous ces rapprochements permettent d'avancer l'hypothèse que Hans Bol pourrait être le peintre de certains des couvercles, en tout cas de ceux qui ont le plus de parenté stylistique (les trois premiers ?) et qu'il est à tout le moins l'inventeur des motifs utilisés dans les trois suivants, qu'ils soient peints de sa main, dans son atelier, ou par des maîtres peintres ayant réinterprété ses motifs, voire utilisé ses estampes ou celles qui ont été éditées à partir de ses compositions, car elle,s circulaient abondamment. A l'époque où il se réfugie à Anvers Bol se plaint d'ailleurs qu'il est constamment imité⁹² si bien qu'il cesse de peindre en grand et il se consacre les dernières années de sa vie aux miniatures où il reste inimitable. Il disparaît à Amsterdam en 1593.

Parmi les couvercles de virginales anversoises construites entre 1578 et 1600, rares sont ceux qui proposent d'autres thématiques que le jardin de plaisir. L'une d'elle, signée par Johannes Grouwels, *ca* 1580)⁹³ tranche par son sujet populaire : une danse paysanne et des scènes de beuverie dans un village. Ce décor a été peint en grisaille (ill. 21) d'après une estampe attribuée à Pieter van der Borcht (1545-1608), représentant une *Kermesse de paysans*⁹⁴ (ill. 22), artiste dont nous avons examiné une estampe plus haut (fig.17). Les groupes de personnages sont recomposés différemment mais le peintre en fait des citations directes comme celle du joueur de cornemuse perché en haut de l'arbre central. S'agit-il d'ailleurs de buveurs de bière ou de vin ? La question reste à élucider.

De même la virginale signée par Hans Ruckers en 1683 fait exception avec sa scène de chasse (voir plus haut ill. 7). Nous l'avons plus haut mise en rapport avec celle de Ioannes Ruckers conservée à Milan (ill. 6) car elle juxtapose pour la première fois une scène liée aux plaisirs du vin au jardin et dans le coin gauche de la composition, une scène de chasse au cerf. Or il convient de la mettre en rapport avec une série de dessins et de gravure de Hans Bol entièrement consacrée à la chasse : dès 1569 celui-ci s'intéresse à ce sujet comme dans sa *Scène*

91. Hans BOL, *Le printemps : paysage avec un château, une prairie avec des amoureux et un jardin cultivé*, 1584, gouache sur parchemin marouflé sur panneau de bois, 12 x 18,4 cm, Cracovie, Muzeum Czartorvskich, inv. MNK XV-Rr. 1981.

92. Horst VEY, « Two unpublished miniature painting by Hans Bol », *Art Quaterly*, XXII/1, 1959, p. 63-69 : p. 69 note 6. Voir aussi M. HUILLET D'ISTRIA, « Dessin, couleur, touche picturale chez Hans Bol », *op. cit.*, p. 79.

93. Virginale, Johannes Grouwels, Anvers, *ca* 1580, huile sur panneau, 45,6 x 152,6 cm, Bruxelles, Musée des instruments de musique. Cat. 2929. Voir D. BOALCH et C. MOULD, *Makers of the Harpsichord, op. cit.*, 1995, p. 345.

94. *Boerenkermis*, 1549, eau-forte, 19,4 x 25,9 cm, Rijksmuseum, inv. RP-P-2017-6078

de chasse au cerf près d'un château conservée à la Bibliothèque royale de Belgique⁹⁵ (ill. 23). Une fois installé à Anvers Bol offre en 1582 un important recueil gravé par Adriaen Collaert (ca 1560-1618), un maître anversois, membre de la Guilde de Saint-Luc à partir de 1580. Remarquons d'ailleurs que ce graveur est aussi l'auteur de deux recueils gravés (*Florilegium* et *Avium Vivae Icones*) qui ont inspiré largement les maîtres peintres décorateurs de tables d'harmonie des instruments anversois⁹⁶. Plusieurs séries d'estampes de cet artiste d'après des dessins d'Hans Bol soulignent leur collaboration (notamment *Les douze mois*). Le recueil intitulé *Venationis, piscationis, et aucupii typi* paru chez Philipp Galle à Anvers en 1582, comporte 38 planches de format oblong. Celle du cerf (ill. 24 et XII : scènes de chasse 1/2) montre des cavaliers aux attitudes très proches de celles visibles sur le couvercle de la virginale de Milan et celle du loup (ill. 25 et XIII : scènes de chasse 2/2) propose des valets de chiens courant avec leurs piques comme sur le couvercle de la virginale de Hans Ruckers 1583 (fig. 7).

Le jeu de balle présent à droite sur le couvercle de New York est aussi un motif habituel de Hans Bol. On le retrouve dans plusieurs de ses dessins gravés (ill. 9 mais surtout ill. 13 et 19 et XIV : jeu de balle).

Enfin c'est la présence de musiciens, tantôt chanteurs, tantôt instrumentistes, mais aussi de danseurs, qui caractérise de manière dominante les six couvercles étudiés ici (ill. XV, XVI, XVII, XVIII). On remarquera que les luthistes sont en général autour de la table, ou près des couples d'amoureux assis, mais ils accompagnent aussi les chanteurs ; que les instrumentistes joueurs de violons (*da spala* et *da gamba* pour la basse) jouent en consort et accompagnent les repas et les danseurs, comme le font aussi les joueurs de hautbois. Le *nec plus ultra* de ces musiciens est, comme nous l'avons observé à plusieurs reprises, ce sont les élégantes joueuses de virginales sur l'herbe ou à table, formant des scènes en abyme pour les praticiennes des vraies virginales ainsi décorées (ill. XIX : les virginalistes).

Pour clore cette série de décors anversois, on peut s'interroger sur la ville représentée à droite du couvercle de Suermondt (ill. 2). De même qu'il est quasi impossible d'identifier les châteaux qui sont le miroir réinventé de l'architecture du temps, de même la vue de cette ville mériterait d'être analysée de plus près afin de considérer s'il pourrait s'agir d'Anvers et de son port, telle qu'Hans Bol l'a représentée dans un dessin conservé à l'Ashmolean d'Oxford⁹⁷ puis en 1583

95. Hans BOL, *Scène de chasse au cerf près d'un château*, 1569, signé et daté, dessin, 20,9 x 30,1 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, inv./cat. nr. S.IV 25469. BB 1937785.

96. G. O' BRIEN, *Ruckers*, *op. cit.*, p. 145-148 et S. GERMANN, *Harpsichord decoration*, *op. cit.*, p. 30.

97. Hans BOL, *Vue d'Anvers*, plume et lavis, Oxford, Ashmolean Museum, 20,8 x 30,3 cm. Cf. H.G. FRANZ, « Hans Bol als Landschaftszeichner », *op. cit.*, p. 63, n° 106, reprod.

dans une gouache conservée à la Rockoxhuis de cette ville⁹⁸ (ill. 26 et XX : vue d'Anvers) qu'il quittera l'année suivante⁹⁹.

La tradition du jardin de plaisir va se poursuivre en dehors des Flandres pendant la première partie du XVII^e siècle en grande partie parce que les compositions des artistes des Pays-Bas se sont largement propagées grâce à l'estampe, inspirant les décorateurs d'instruments réalisés à Nuremberg ou Cologne. Nous avons sélectionné trois spécimens qui permettent de comprendre comment cette thématique courtoise va évoluer vers des scènes bourgeoises voire truculentes.

Des jardins de plaisir hors d'Anvers

Couvercle d'épinette organisée, [Paul Wissmaier], Nuremberg, commandée par Lucas Friedrich Behaim, 1619, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Nr. Gm 1615 (ill. 27)

Ce couvercle protégeait et décorait une épinette polygonale construite par Paul Wissmaier (ou Wissmar ou Wissmeher) achevée en 1619, à la demande du patricien nurembergeois Lucas Friedrich Behaim von Schwartzbach (1587-1648)¹⁰⁰ pour former un claviorganum préparé par le facteur d'orgue Steffan Cuntz. Ce double instrument a disparu à l'exception de son couvercle qui a été acquis en mai 1960 par le Germanisches Nationalmuseum (GNM) auprès d'une descendante de la famille Behaim. Un fonds d'archives de cette famille est d'ailleurs conservé dans cette même institution, ce qui a permis de largement documenter cette acquisition. Heinz Zirnbauer est ainsi le premier à décrire en détail cette peinture en s'appuyant sur ces documents¹⁰¹, à décrypter son programme iconographique et à tenter de confirmer une attribution au peintre Friedrich von Valkenburg (dit aussi Frederik van Valchenborg)(1565-1623), laquelle remonte au catalogue de la vente de la collection Hans Albrecht von Derschau à Nuremberg en 1825, qui en était alors le possesseur. Il faudra attendre le monumental catalogue raisonné des peintures du XVII^e siècle du GNM publié en 1995 par Andreas Tacke

98. Hans BOL, *Vue du port d'Anvers, avec un berger et son troupeau*, 1583, tempera et gouache sur parchemin, 6 x 25 cm, Museum Nicolaas Rockox – Het Rockoxhuis.

99. Hans Bol avait déjà représenté cette ville dans une miniature insérée dans le Livre de prières de François de France, duc d'Anjou (Alençon) conservé à Paris, BnF, Dpt des manuscrits, Latin 10564.

100. Simon DREHER, « Lucas Friedrich Behaim (1587-1648). [...] tant de dangers/et un si long chemin/vers ce salut. Un fils de patricien en pèlerinage en Terre Sainte », in *La vie en sermons funèbres*, Éditions du centre de recherche pour les écrits personnels, Marburg, 2017.

<http://www.personalschriften.de/leichenpredigten/artikelserien/artikelansicht/details/lukas-friedrich-behaim-1587-1648.html>.

101. Heinz ZIRNBAUER, « Lucas Friedrich Behaim, der Nürnberger Musikherr des Frühbarok. Neue Dokumente zur städtischen und privaten Musikpflege in Nürnberg zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges », *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 50, 1960, p. 330-351 : p. 342-345.

pour qu'une véritable étude critique présente tous les détails du dossier¹⁰². Comme le montre la bibliographie de ce couvercle rassemblée alors, pendant plus de trois décennies il a été commenté par des organologues¹⁰³ et des iconographes de la musique¹⁰⁴. La commande exceptionnelle de ce double instrument par ce patricien très cultivé est documentée par des paiements de janvier à décembre 1619 tant au facteur d'orgue Stefan Cuntz¹⁰⁵ qui vient d'achever un coffre d'orgue à six jeux de tuyaux couchés qui doit supporter l'épinette préexistante de « Paul Wissmeher » – lequel apparaît dans les livres de comptes de L. Behaim depuis 1617 pour entretenir ses instruments – qu'au menuisier qui a confectionné le siège à dossier de l'instruments, qu'au peintre – mentionné plusieurs fois mais dont le nom n'est pas précisé, comme si c'était un habitué de la maison.

Le couvercle est formé d'une partie supérieure en bandeau (à l'origine articulée car faisant fonction de portillon pour protéger le clavier) qui comporte sept cartouches en trompe l'œil, représentant les sept Planètes-Dieux (Saturne, Jupiter, Mars, Apollon, Vénus, Mercure et Diane) surmontés par les signes du Zodiaque (ill. 27a et b). La partie principale du couvercle montre une scène de musique en plein air dans le jardin des Behaim, au manoir de Thumenberg, avec dans les lointains la ville de Nuremberg (ill. 27c). De part et d'autre du concert sont évoquées les quatre saisons, et les travaux et loisirs qui y sont associés (ill. 27d et 27e), ainsi que les autres demeures de la famille.

Heinz Zirnbauer (1960) et Andreas Tacke (1995) ont donné l'identité de tous les personnages : au centre, jouant le double instrument, le maître de musique de la maison, Johann Staden l'ancien (1581-1634) dont on peut d'ailleurs vérifier la ressemblance (ill. 27f) avec son portrait gravé par Johann Pfann (1648-1663) deux décennies plus tard (ill. 28). Remarquons aussi que sous le coude gauche du musicien, sur le caisson de l'orgue, ainsi qu'au revers du dossier de sa chaise, la date 1619 est peinte deux fois. Autour de lui, en partant de gauche vers

102. Andreas Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanisches Nationalmuseum*, Mains, 1995, p. 376-385, Nr 227. Repris et complété dans Andreas Tacke, « Der Behaimsche Spinettdeckel von 1619: Zu einem hochrangigen Kulturgeschichtlichen Zeugnis der Nürnberger Barockzeit », in *Der « Schöne » Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg*, Dieter KIRCKEBERG (dir.), Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1996, p. 143-157.

103. John HENRY VAN DER MEER, « Sweelinck und Nürnberg ? », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 20/1-2, 1964-1965, p. 37-44. Reprod. ; J. HENRY VAN DER MEER, *Musikinstrumente, Von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich, Prestel, 1983, p. 177, 184, 194, reprod. ; Jürgen-Peter SCHINDLER, *Der Nürnberger Orgelbau des 17. Jahrhunderts : Leben und Werk der Nürnberger Stadtorgelmacher Steffan Cuntz und Nicolaus Manderscheidt*, Michaelstein/Blankenburg, Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts, Sonderbeitrag n° 10, 1991, p. 40, reprod.

104. L. DIJCK et T. KOOPMAN, *Het Klavecimbel in de Nederlandse Kunst tot 1800, op. cit.*, 1987, n.p. n° 51, sans date et sous le titre de « The Four Seasons ».

105. Sur ce facteur, voir Konrad DÄNHARDT, Stephan THÜRMER et Dirk ZACHARIAS, « Die Restaurierung der Cuntz-Organ », in *Festschrift anlässlich der Restaurierung der Cuntz-Organ on 1627*, Klemens UNGER et Peter GERMANN-BAUER (ed.), Stadt Regensburg, Kulturreferat, 2015, p. 16-51.

la droite Paulus Behaim (1557-1621), le père du commanditaire, tient entre ses genoux son petit fils Georg Friedrich (1616-1681). Près d'eux le chef de famille, Lucas Friedrich Behaim, qui joue de la basse de viole. Son effigie peut être aussi comparée avec son portrait par Michael Herr (1591-1661)¹⁰⁶ peint en 1637, et avec celui qui fut gravé par Georg Walch (*fl.* 1632-1654) sans doute après 1648 (ill. 29). Sur cette estampe, exécutée au moins vingt ans plus tard que le couvercle, son embonpoint est visible et sa ressemblance avec son père très frappante.

Placées au centre et dans l'axe de l'instrument à claviers, l'épouse de Lucas Behaim, Anna Maria Pfinzing von Henfenfeld (1591-1654) apporte avec sa sœur des plateaux de fruits tandis que sa petite fille Anna Sabina (1615-1681) ferme le cercle des joueurs de violon et viole. Devant un grand rafraichissoir à vin dont l'un des flacons porte les armes de sa mère, elle porte un toast en levant un verre de vin. Derrière elle sont placés le peintre du couvercle qui tient son pot de couleurs et sa palette, le facteur de clavecin avec sa clef d'accord, enfin le facteur d'orgue tenant un tuyau (ill. 27c). Quatre demeures de la famille autour de Nuremberg – le Schoppershof, le Gleishammer, Platnersberg et la maison de l'étang de la famille Pfinzig – sont représentées dans les lointains, les deux premières toujours existantes aujourd'hui.

Les sept compartiments du portillon représentant les figures des Dieux/Planètes associées aux signes du zodiaque sont directement empruntées à la série gravée par Jan Pietersz Saenredam (*ca* 1565-1607) d'après Hendrick Goltzius (1558-1617) (ill. XXI et 30 a à g). Mais l'artiste a complété et adapté autour de ces figures symboliques des scènes d'actualité de la famille Behaim : par exemple l'adoubement de Lucas Friedrich par l'Empereur en 1612 à Francfort et l'entrée solennelle de ce dernier à Nuremberg marquée par un feu d'artifice monumental qui explosa d'un seul coup comme le montre très bien la peinture avec d'ailleurs au dessus la porte triomphale éphémère conçue pour l'occasion par Frederik van Valckenborch.

L'amour et la musique, le pouvoir, les voyages, le commerce, la carrière des honneurs, la guerre sont associés à ces figures humanistes et à l'évocation des saisons et des signes astrologiques par autant de sujets contemporains évoquant la carrière et la vie sociale de Lucas Behaim dans le contexte politique du temps. Sorte de récit de vie visuel, moral et encomiastique il forme un contrepoint aux valeurs véhiculées par ce programme astrologique qui démontre que le destin des hommes est influencé par celui des planètes. Quant aux thèmes liés au vin, objet de la présente étude, ils s'incarnent dans l'évocation des vendanges à l'automne, la présence d'une maison placée entre l'automne et l'hiver où, sous un auvent, un groupe de buveurs joueurs de cartes est attablé. Enfin sur le bandeau consacré à Jupiter, près du peintre

106. A. TACKE, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 116-118, n° 53.

qui s'est représenté à nouveau, cette fois devant son chevalet, on remarque à sa droite un jeune garçon (sans doute son fils) qui lève un verre de vin à l'intention du regardeur (ill. XXII). Thomas Belz, qui a aussi longuement commenté ce couvercle, ajoute que nous avons ici comme le résumé actualisé de ce que nous avons vu à propos des jardins d'amour, mais que s'y ajoutent les portraits de famille, les mois, les saisons, les planètes sur un même support. Il suggère de se référer au traité de Gerolamo Cardano (*Opus novum de Proportionibus*, Bâle, 1570) pour essayer de comprendre pourquoi ce couvercle évoque aussi l'ordre musical des planètes¹⁰⁷. L'artiste relie en une même composition basée sur la théorie musicale de Gioseffo Zarlino, l'harmonie du cosmos (la *musica mundana*), celle de la famille et des amis (la *musica humana*) et enfin celle des instrumentistes dans une vision une fois encore en abyme du musicien interprète à l'instrument (la *musica instrumentalis*). On peut supposer que le commanditaire, homme très cultivé et ayant beaucoup voyagé¹⁰⁸, donna un programme très prescriptif à son peintre, encourageant d'ailleurs, comme dans l'éducation de ses propres enfants, l'amitié entre les arts, par le subterfuge des Enfants de Mercure et de Vénus. Le jardin idéal placé au centre de ce complexe tableau relie, comme tous les couvercles de virginales que nous avons déjà observés, ces moments de vie particuliers à la tradition des livres d'heures de la fin du Moyen Âge en les replaçant dans la culture humaniste et dans le parcours familial du commanditaire.

Reste à aborder maintenant l'énigme persistante de l'attribution de ce couvercle. Considéré depuis 1825 dans toutes les publications antérieures au catalogue d'Andreas Tacke, comme l'œuvre de Frederik van Valckenborch, celui-ci a déconstruit avec méticulosité cette hypothèse : incohérence entre les dates de cet artiste, sa carrière, son style ; identification erronée du monogramme très lisible sur le pignon de l'auberge où se trouvent les joueurs de cartes et buveurs attablés (fig. 17h) : il faut lire L(inversé)FB, soit les initiales de Lucas Friedrich Behaim, mais aussi celles de sa devise (Laborum Finis Beatitudo)¹⁰⁹ également présente sur son portrait déjà cité par Michael Herr. Heinz Zirnbauer, dans son argumentaire de 1960, avait comparé le portrait du peintre visible sur le couvercle auprès des deux facteurs d'instruments, avec une estampe de Georg Fennitzer (fl. 1671-1700) représentant « Friderich von Falckenburg, Mahler in Nürnberg » [Frederik van Valkenborch] tenant une estampe enroulée à la main (ill. 31)¹¹⁰. Falcke convint en 1995 que les traits du visage sont comparables

107. T. BELZ, *Die Instrument der Dame*, op. cit., p. 196-198.

108. Sur ses voyages de jeunesse en Europe et à Jérusalem, voir note 100.

109. H. ZIRNBAUER, « Lucas Friedrich Behaim », op. cit., p. 344 ; A. TACKE, op. cit., p. 380 et 385.

110. Georg Fennitzer (fl. 1671-1700), Portrait de « Friderich von Falckenburg, Mahler in Nürnberg » [Frederik van Valkenborch], Nuremberg, GNM. MP 6881. Autre tirage à Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv. A 22575

jusqu'à un certain point, mais il constata l'absence de barbe du personnage et contesta les remarques de Zirnbauer sur le costume officiel que le peintre porterait sur le couvercle de l'épINETTE. Reste que ce portrait a été exécuté post mortem, que Fennitzer n'a pas connu l'artiste car il est né quinze ans après sa disparition. Qu'aucun autoportrait de « Friderich von Falchenburg » n'est connu, que Fennitzer est coutumier des portraits fantaisistes et non fiables. Que cette gravure ne peut donc être considérée comme un argument documentaire à l'appui d'une attribution du couvercle. Mais plus réhIBITOIRE encore est le fait que stylistiquement les œuvres de Frederik van Valckenborch n'ont aucune parenté avec le couvercle commandé par L. F. Behaim, comme le démontre sans le moindre doute l'excellente monographie d'Alexandre Wied publiée en 2016 pour le Kunst Historisches Museum de Vienne¹¹¹.

L'absence du nom de l'artiste dans les livres de comptes à propos de la réalisation de l'épINETTE organisée et de son couvercle peut étonner. Selon nous cela peut s'expliquer par le fait que l'artiste faisait partie des fidèles de la famille et qu'il est omniprésent dans la comptabilité de la maison déjà mentionnée. Comme le mentionne Zirnbauer un maître peintre a contribué à l'éducation artistique des enfants de L.F. Behaim et il est cité plus de quarante fois : il s'agit de Paul Juvenel l'aîné (1579-1643)¹¹². Nous avons alors cherché à comprendre si cet artiste pouvait être un candidat potentiel pour l'attribution de ce couvercle. Fils du peintre Nicolas Juvenel (Dunkerque 1540-Nuremberg 1597), qui a travaillé dans le Hainaut, il apprend le métier auprès d'Adam Elsheimer à Francfort. Peintre de sujets religieux et de vues d'églises, il peint les volets d'autel de l'église St Matthieu à Herolsberg, devient lui-même membre de la guilde de Nuremberg en 1609, année de la naissance du premier de ses quatre enfants qui seront tous peintres ; il participe à la restauration de l'hôtel de ville de Nuremberg en 1613 et il est d'autre part chargé de peindre 33 compartiments de sa voute ainsi que les portraits des empereurs Ferdinand II, Matthias et Rudolf I et II.

On dispose d'un portrait de Paul Juvenel en 1620, alors qu'il avait 41 ans comme indiqué sur une gravure de Georg Strauch (1613-1675) imprimée en 1655¹¹³ (ill. 32). Il se présente à nous tenant sa palette, ses pinceaux et son bâton d'appui. Il a une physionomie bien différente de celle de Frederik van Valkenborch commentée et reproduite ci-dessus. Il porte une barbe et

111. Alexandre WIED, *Frederik und Gillis van Valckenborch. Zwei italo-flamen im Deutschen Exil*, Vienne, Kunsthistorischen Museum Wien, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 16, Hrg. Von Sabine Haag, 2016. Pour les commentaires dubitatifs sur la portée documentaire du portrait gravé par Georg Fenitzer, voir p. 150, reprod. 22.

112. H. ZIRNBAUER, « Lucas Friedrich Behaim », *op. cit.*, p. 350 ; repris partiellement par T. BELZ, *Die Instrument der Dame*, *op. cit.*, p.198.

113. Georg STRAUCH (1613-1675), *Portrait de Paul Juvenel*, eau-forte, 1655, 10,8 x 8,8 cm, British Museum, Reg. Nr. 1865.0311.115. (*Paulus Juvenel Norib: Aetat: Suae XLI. Anno 1620*).

son pourpoint semble être en lamé de soie cuivrée (ou en soie à motifs de godrons ou de gousses) deux fois sur la peinture du couvercle mais aussi sur l'estampe (ill. 23). C'est l'étude de ses œuvres qui donne d'autre part le plus d'arguments sérieux pour avancer l'hypothèse qu'il pourrait avoir réalisé le couvercle de cette épinette.

En suivant la chronologie des œuvres de Paul Juvenel, *Le Baptême du Christ* (ill. 33), daté 1609, œuvre qui constitue son chef-d'œuvre pour être admis à la guilde de Nuremberg, offre des similitudes intéressantes avec des détails du couvercle. Le corps quasi dénudé et de trois-quart de dos du Christ peut être rapproché des figures de Mars et de celle de Mercure (ill. 24) ; le visage de Jean-Baptiste, de plusieurs visages masculins du couvercle (ill. 25 : dans les travaux du printemps, l'homme en rouge greffant un arbre et les deux hommes entraînant de tondre un mouton) ; la musculature du personnage assis au milieu au premier plan, vue de dos, avec la figure de Mercure (ill. 26) ; enfin les figures des femmes se baignant - et l'enfant nu - ont une anatomie proche des corps de Vénus et de Diane, notamment les seins, les mains, les visages (ill. 27).

Dans *La prédication de saint Jean-Baptiste*, dessin des années 1620 conservé au Musée national de Varsovie¹¹⁴, l'arbre représenté fait beaucoup penser à celui qui est placé devant l'auberge dans la partie droite du couvercle. Sur le couvercle, la femme à genoux entraînant de saigner le sanglier non loin de la fileuse, en bas à droite de la saison de l'hiver, présente des similitudes avec la femme agenouillée tenant un enfant à droite du *Baptême du Christ* daté 1621 passé dans le commerce d'art¹¹⁵. Dans ce même tableau, le visage du Christ est très proche de celui du vieil homme également à genoux saignant ce même sanglier. La figure de Saint-Jean Baptiste de dos, étendant son bras musclé, fait penser à la statue de la Planète/Dieu Mars sur le bandeau supérieur du couvercle. Toujours sur ce même tableau religieux les corps nus musclés vus de dos, bien que plus allongés et filiformes, ont de nombreux points communs avec cette statue du Dieu Mars (pl. 26). Si l'on revient au vieil homme à genoux, il a la même physionomie que Joseph sur le dessin de Juvenel conservé au British Museum, daté 1622, représentant *La Visitation*¹¹⁶ (ill. 34). Le figure de Marie fait d'ailleurs penser d'une part à la femme placée entre la fileuse vue de dos et les batteurs de blé contre l'auberge et d'autre part aux visages des femmes à l'extrême droite du cartouche consacré à Diane. Remarquons d'ailleurs que l'homme

114. Paul JUVENEL, *La prédication de saint Jean-Baptiste*, dessin à la plume, vers 1620, 34,7 x 26,8 cm, Musée national de Varsovie, inv. 4146560. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juvenel_Preaching_of_St._John_the_Baptist.jpg?uselang=fr.

115. P. JUVENEL, *Le Baptême du Christ*, huile sur bois, 1621, 49 x 84 cm, Londres, Sotheby's, 27/10/1993, lot n° 4. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Paul+Juvenel&start=7>.

116. P. JUVENEL, *La visitation*, dessin, plume et encre noire, lavis gris et brun, rehauts de blanc, 1622, 25,4 x 20,2 cm, The British Museum, inv. 1923.0113.23.

au turban oriental et au manteau rouge renvoie tout à fait à la figure dessinée de Joseph qui est aussi à rapprocher de la figure de l'homme barbu à manteau noir et chapeau placée à droite du cartouche de Jupiter. Ce personnage a d'évidentes parentés avec la figure du prêtre tenant l'Enfant Jésus dans *La présentation au Temple*, œuvre datée 1630 passée en vente à Munich¹¹⁷. Quant aux orientaux placés à l'arrière-plan de cette scène avec Jupiter, on les retrouve sur le couvercle au centre du panneau avec Diane mais aussi à de multiples occasions dans des peintures de Juvenel, par exemple dans une autre version de la *Présentation au Temple*, passée en vente chez Koller à Zurich en 2011 où la même scène occupe la partie droite d'une vue d'église comportant aussi quatre personnages orientaux placée au centre de la nef¹¹⁸. Enfin dans *Le Tribut à César*, une huile sur toile signée et datée 1630¹¹⁹, le visage de profil de César est extrêmement proche de l'oriental à veste rouge et enturbanné agenouillé à droite du panneau avec Diane.

Tous ces rapprochements permettent d'ouvrir le débat sur cette hypothèse d'attribution du couvercle Behaim à cet artiste ou à son atelier, alors que selon Belz il contribua à l'éducation artistique des enfants de la famille. Un dépouillement plus exhaustif des archives conservées au GNM permettrait sans doute de le confirmer.

Bien que les facteurs anversois aient continué de construire des virginales jusqu'en 1650¹²⁰, et du fait que la plupart d'entre elles avaient comme décor à l'intérieur de leur couvercle l'habituel papier peint imprimé avec un *motto* en latin¹²¹, les derniers exemples de jardins de plaisir ornant des instruments à clavier se trouvent sur des clavecins. Nous examinerons ainsi deux couvercles, l'un peut-être anversois, l'autre peint à Cologne.

Philip Schey (fl. 1626), Couvercle de clavecin, 1626. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4279 (ill. 35)

Ce couvercle de clavecin, qui porte l'inscription « Phil. Schei. Inv. Et. Fe. A° 1626 », est parvenu jusqu'à nous sans son instrument. L'artiste ne semble connu que pour deux décors

117. P. JUVENEL, *La présentation au Temple*, huile sur panneau, signé et daté 1630, 34,3 x 62 cm, Munich, Hampel, vente 20/09/2003, lot 1759.

118. P. JUVENEL (attr.), *La Présentation au Temple*, Vente Koller, 1/04/2011.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paul_Juvenel_\(1\)#/media/File:Paul_Juvenel_Attributed.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paul_Juvenel_(1)#/media/File:Paul_Juvenel_Attributed.jpg).

119. P. JUVENEL, *Le dernier tribut à César*, huile sur panneau, signé et daté « Paulus Juvenel faciebat Anno MDCXXX », 96,5 x 132 cm, Paris, Drouot-Richelieu, 31/03/2003, lot 14.

120. G. O'BRIEN, *Ruckers, op. cit.*, p.272, 6-voet muselar virginal, Ioannes Couchet, 1650.

121. Les onze virginales de la dynastie Ruckers conservées au Musée des Instruments de musique de Bruxelles (collection la plus riche à cet égard) témoignent de ces statistiques. Voir P. VANDERVELLEN (dir.), *The Golden Age of Flemish Harpsichord Making, op. cit.*, p. 70-72.

d'instrument. Le Rijksmuseum considère qu'il aurait été fait à Anvers, sans que des arguments ne soient avancés pour le justifier¹²². Sa thématique (un repas de fête en plein air sous des arbres de haute fûtée, au bord d'une rivière non loin d'un château), s'apparente tout à fait à la tradition que nous avons étudiée ici. Belz¹²³ a d'ailleurs rapproché très justement cette composition d'une eau-forte de Nicolaes de Bruyn (1571-1656) d'après David Vinckboons I (1576-1629), *Feest in de tuin van een paleis [Fête dans le jardin d'un palais]*, datée 1604 (ill. 36)¹²⁴, estampe qui interprète le très beau dessin de l'artiste conservé à la National Gallery of Art de Washington¹²⁵. David I Vinckboons était comme Hans Bol originaire de Malines, il vécut d'abord à Anvers puis s'installa à Amsterdam en 1586. En tout cas le drapeau flottant à l'envers à l'arrière de la barque est un drapeau néerlandais.

De nombreux motifs sont communs au couvercle et à l'estampe en question. Mais un examen plus approfondi montre comment Philip Schey a repensé la configuration des jardins, le groupement des personnages, comment il a actualisé leurs costumes et mis en avant l'acte de trinquer, ainsi que le symbolique pied de vigne peint au premier plan. La longue tablée n'existe pas sous cette forme dans l'estampe et les gestes du serveur près du rafraichissoir, au premier plan, sont très différents. Enfin l'embarcadère est entièrement repensé. Belz mentionne aussi, comme point de comparaison, *Une fête en plein air* peinte d'après David Vinckboons I, dont une version est conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans, une autre au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, lesquelles, comme d'autres versions passées dans le commerce d'art, sont commentées dans un article d'Albert Pomme de Mirimonde¹²⁶ qui relie leur thématique à celle des Jardins d'amour. Les versions de cette fête sont innombrables et dénotent du succès de cette composition assuré par la diffusion de l'estampe déjà mentionnée. Mais quasi toutes – sauf celle d'Anvers, sont considérées dans la plus récente monographie sur Vinckboons comme non autographes¹²⁷.

122. Huile sur panneau, 79,8 x 169 cm. Voir Pieter J. J. van THIEL, *All the painting of the Rijksmuseum in Amsterdam: a completely illustrated catalogue*, Amsterdam, Rijksmuseum, Maarsen, Gary Schwartz, 1976, p. 504, A 4279 ; Arend Jan GIERVELD, « The Harpsichord and Clavichord in Dutch Republic », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 31/2, 1981, p. 117-166 : p. 124 et 130, ill. 3.

123. T. A. BELZ, *Das Instrument der Dame*, op. cit., p. 71-73.

124. Nicolaes de BRUYN (1571-1656) d'après David VINCKBOONS I (1576-1629), *Feest in de tuin van een paleis*, Anvers, 1604, eau-forte, 69,3 x 42,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1887-A-12036.

125. David VINCKBOONS I, *Venetian Party in a Château Garden*, plume et lavis, ca 1602, 42,5 x 70,5 cm, Washington, National Gallery of Art, Acc. Nr 1986.76.1.

126. Albert POMME DE MIRIMONDE, « Un jardin d'amour d'après D. Vinckboons au Musée d'Orléans », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1976/1, p. 15-23.

127. Voir Klaus ERTZ et Christa NITZE-ERTZ, *David Vinckboons (1576-1632) : Monographie mit kritischem Katalog der Zeichnungen und Gemälde*, Lucques, Lingen, 2016, p. 16-21 : 17 ; 74-85 ; 376, n°126. ‡

Alors qu'on ne connaît quasi pas d'œuvres de Philip Schey en dehors d'une scène biblique passée dans le commerce d'art à Paris¹²⁸, un autre couvercle de clavecin isolé, ayant pour sujet un paysage boisé traversé par un cortège royal, lui a été attribué a été vendu en 2002¹²⁹.

Johann Hulsman (1610-1652), Couvercle de clavecin dit *Tablée en plein air*, huile sur bois, Cologne, 1644, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nr. Gm 365 (ill. 37).

Ce tableau peint sur bois, signé et daté, ne peut cacher sa destination originale de couvercle de clavecin¹³⁰. On devine en effet très bien la trace de la courbe d'un tel instrument. Il reste cependant bien difficile de confirmer à quel modèle il devait servir et s'il a même été réellement associé à un instrument. On ne trouve en effet pas trace de charnières sur ce panneau peint, ni celle de l'attache permettant d'installer l'habituel cordon maintenant les couvercles ouverts selon la tradition des instruments anversois. Les dimensions du panneau ont sans doute été modifiées. Elles pourraient correspondre à un instrument à deux claviers et à la partie principale d'un couvercle, le petit abattant étant fréquemment, du moins à Anvers, conçu pour être ouvert face au musicien. Ces interrogations demeurent, et de plus ce panneau qui est mentionné dès 1719 comme indépendant d'un instrument dans le catalogue de la galerie de tableaux de l'Électeur de Dusseldorf, est même décrit dans *La Galerie Électorale de Dusseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux [...] par Nicolas de Pigage* (Bâle, 1778, n° 334) : « Tableau très-agréable, destiné d'abord à être un dessus de clavecin, & qu'on a ensuite rendu carré pour l'ajuster dans un cadre »¹³¹.

Johann Hulman est natif de Cologne d'un père artisan. Il se forme dans cette ville auprès d'Augustin Braun (ca 1570-après 1639). En 1632 paraissent des estampes d'après ses modèles chez des éditeurs de Francfort et un tableau inachevé de lui représentant *le fils prodigue* est mentionné dans la succession du peintre francfortois Ludwig Pfannstil. De retour à Cologne et après son mariage, Hulman reçoit des commandes de tableaux religieux. Une douzaine, signée ou monogrammée, est conservée aujourd'hui. Une trentaine d'autres œuvres sont retrouvées, essentiellement religieuses, avec quelques portraits, scènes de genre et allégories.

128. Panneau, 74 x 142 cm. Dossier Philip Schey, Documentation du département des peintures, Musée du Louvre.

129. Attr. à Philip SCHEY, *Le cortège royal devant un château*, huile sur panneau, 80 x 161 cm, Vente Piasa, Paris, Drouot-Richelieu, 25/06/2002, Lot n° 80.

130. Johann HULSMAN (1610-1652), *Tablée en plein air*, huile sur bois, Cologne, 1644, 75,8 x 148,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nr. Gm 365.

131. Andreas TACKE, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, op. cit., 1995, p. 126-128, n° 57, reprod.

Sur la terrasse d'un jardin, devant une porte antique en ruine et un palais dont la corniche est surmontée avec humour par trois pots de plantes, une joyeuse assemblée est entrain de trinquer et de lever un toast aux auditeurs potentiels du claveciniste, tandis que de nouveaux arrivants sont accueillis à la table. A gauche trois femmes semblent tenir des recueils de chansons et être déjà éivrées (ill. 37b). Elles sont d'ailleurs courtisées autour d'une fontaine surmontée par une Vénus dont les seins font jaillir l'eau. Il est difficile de deviner la thématique du relief qui supporte cette fontaine mais il est probable qu'il s'agisse d'un thème érotique. Au premier plan un serveur s'affaire autour de différents rafraichissoirs. La sensualité joyeuse et l'ivresse caractérise chacun des groupes. Les musiciens nous tournent le dos mais l'un d'eux se retourne avec un regard de connivence (ill. 37d). Un cadran solaire en haut du palais à gauche est peut-être une allusion à l'éphémère du bon temps.

Le style de Hulsman rappelle en tout cas les nombreuses joyeuses compagnies de peintres néerlandais comme Anthonie Palamedes (Amsterdam) et Jan van Bijlert (Utrecht). Barbara Herrmann, qui a consacré un long article puis sa thèse à Johann Hulsman¹³², rapproche ses « *guitenpartijen* » [parties au jardin] de celles de David Vinckboons – que nous avons évoqué plus haut à propos du couvercle de Philip Schey¹³³ – et de Esaias van de Velde (1578-1630), par exemple cette *Élégante compagnie entrain de banqueter*, datée 1619, conservée au Musée Frans Hals à Haarlem (Inv. Nr. 0S 76-415) ou celle de même sujet de 1614, au Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis de La Haye (Inv. Nr 1999) voire celle de 1615 du Rijksmuseum (Inv. Nr SK-A-1765). La composition du couvercle de Nuremberg a en tout cas inspiré plusieurs répliques montrant quelques variantes, passées dans le commerce d'art¹³⁴.

xxx

On peut considérer cette composition comme l'une des dernières expressions de la tradition du Jardins de plaisir comme sujet idéal pour orner un couvercle d'instrument à clavier. Elle clôt la douzaine de spécimens présentés ici avec une fougue et une liberté sensuelle à la fois du sujet et de la touche picturale qui sont encore inédites sur les instruments des pays du Nord de l'Europe que nous avons étudiés ici. Ces caractéristiques nouvelles font directement écho à l'art de Rubens. Deux œuvres du maître datant des années 1630-1635, sont particulièrement

132. Barbara HERRMANN, « Der Kölner Maler Johann Hulsman Gemälde aus den Jahren 1635 bis 1644 », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 53, 1992, p. 95-116, Reprod. 15 ; Barbara HERRMANN, *Johann Hulsman. Ein Kölner Maler des 17. Jahrhunderts (Diss. Köln 1997)*, Frankfurt-sur-le-Main, Peter Lang, 1998, p. 128-134, 165, n° 12.

133. K. ERTZ et C. NITZE-ERTZ, *David Vinckboons, op. cit.*, p. 74-81.

¹³⁴ B. HERRMANN, *Johann Hulsman, op. cit.*, p. 133-134.

désignées : *Le Jardin d'amour* et *La danse villageoise*¹³⁵. Pourtant aucun couvercle du maître n'est parvenu jusqu'à nous malgré celui qu'il réalisa pour l'Infante Isabelle d'Espagne, archiduchesse d'Autriche (1566-1633) et qui fut proposé à la vente en 1638¹³⁶. Il avait pour sujet un paysage et sur le petit abattant *Cupidon et Psyché*, l'univers mythologique et ses bacchantes constituant un tout autre chapitre de ces ornements de clavecins.

Annexe 1. Liste sommaire des volets d'orgues peints aux XV^e et XVI^e siècle, extrait de *Die bemalten Orgelflügel in Europa, Rotterdam, Organa Historica, 2001.*

Aux Pays-Bas :

Anonyme, Oosthuizen, Reformierte Kirche, 1521
Jan Swart, Harenkarspel (aujourd'hui à Amsterdam au Rijksmuseum), 1526
Roelof van Zyll, Hallankirche (aujourd'hui à Utrecht, Centraal Museum), 1609

En Allemagne :

Jörg Breu l'ancien, Augsburg, Grabkapelle der Fugger in St. Anna, vers 1512
Christoph Bockstorffer, Konstanz, Münster Unserer Lieben Frau St. Pelagiu, 1518
Peintre inconnu, Celle, Schlosskapelle, vers 1570
H. Kuhl, Memmingen, Stadtpfarrkirche, 1598

En Espagne :

Peintre inconnu, Salamanca, Catedral vieja, vers 1380
Peintre inconnu, Encinacorba (Zaragoza), Santa Maria, vers 1540
Pedro Serafin, Barcelona, Catedral Santa Eulalia, vers 1560
Pier Paolo da Montabergo, Tarragona, Catedral, 1563
Pedro Berruguete, Madrid, Museo del Prado, vers 1480
Jeronimo Vicente Vallejo, Bulbunte (Zaragoza), San Bartolomé, vers 1580

En France :

Peintre inconnu, Perpignan, Cathédrale Saint-Jean-Baptiste, 1504

En Suisse :

Peter Maggenberg, Sion ; Kirche Notre-Dame de Valère, vers 1435
Hans Holbein d. Ä., Bâle, Kunstmuseum, vers 1502

En Italie parmi 82 orgues à volets peints, voici les plus prestigieux :

Gentile Bellini, Venise, San Marco, 1464
Cosimé Tura, Ferrara, Museo della Cattedrale, 1469
Giovanni Bellini, Venise, Gallerie dell'Accademia, vers 1490
Sebastiano Luciani (del Piombo), Venise, San Bartolomeo, vers 1508
Iacopo Robusti (Tintoretto), Venise, Madonna dell'Orto, 1556
Idem, Venise, Santa Maria del Giglio, 1557
Paolo Caliari (Paolo Veronese), Venise, San Sebastiano, 1558
Paolo Caliari (Paolo Veronese), Modena, Galleria Estense, 1560

135. Musée du Prado, huiles sur toile, respectivement 199 x 286 cm, Inv. P00 1690 et 73 x 106 cm, inv. P00 1691.

136. Florence GETREAU, « Deux couvercles de clavecins des ateliers Ruckers au siècle de Rubens », *Rubens et la musique*, Céline DREZE, Fabien GUILLOUX (éd.), Turnhout, Brepols, 2019, p. 137-181 : p. 138-144.

Paolo Caliari (Paolo Veronese), Torcello (Venise), Museo di Torcello, vers 1570
 Paolo Caliari (Paolo Veronese), Milano, Minacoteca di Brera, 1584
 Paolo Caliari, Venise, Centro Cultural di Palazzo Grassi, 1588
 Jacopo Palma le jeune, Venise, San Zaccaria, 1595
 Iacopo Robusti (Tintoretto), Florence, Galleria degli Uffizi, vers 1598

Annexe 2. Motifs représentés sur les six virginales anversoises du XVI^e siècle (ill.1)

	N°1 Hans Bos Tordesillas	N° 2 Couvercle Suermondt	N° 3 Double Van der Biest Nuremberg	N°4 Double H. Ruckers New York	N°5 Couvercle Amsterdam	N°6 Double Ion.Ruckers Milan
Ville au loin	X	X		X		X
Montagne(s)					X	X
Rivière	X	X	X	X	X	X
Château(x)	X	X	X	X	X	X
Jardin à l'italienne	X	X	X	X	X	X
Kiosque	X	X	X	X		X
Fontaine	X	X	X		X	
Allée(s) à tonnelle	X	X	X	X	X	X
Bancs de verdure					X	X
Barrières	X	X	X	X	X	
Paon(s)	X			X		
Parc aux cerfs	X			X		X
Chien(s)			X	X	X	X
Chevaux						X
Barque(s)	X	X		X	X	X
Jeu de balle				X		
Tablée(s)	X	X	X	X		X
Pique-nique		X			X	
Verseur(s) de vin	X	X	X		X	
Serveur de mets		X	X			
Rafraichissoir		X	X			X
Chanteurs	X	X	X	X	X	X
Livres de chansons	X	X	X	X	X	X
Luth	X	X	X	X	X	X
Etui à luth	X			X		
Consort de violons	X					
(Consort de) hautbois				X	X	
Danse			X	X		
Nain Fou			X			
Virginale jouée		X				X
Forêt						X
Champs de blé						

Scène de chasse						X
Valet(s) de chiens						X

Liste des illustrations

Fig. 0. Frontispice. Claes Jansz VISSCHER (1587-1652) ? ou Graveur anonyme d'après David VINCKBOONS (1576-1631/33), *Le nouveau jardin d'agrément*, Page de titre de *Den nieuwen verbeterden lust-hof*, gravure, 1607, 8,6 x 16,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, 325F24.

Fig. 1. Virginale, Hans BOS, Anvers, 1578, huile sur bois, 48,9 x 164,4 cm, Monastère royal de Santa Clara, Tordesillas, inv. 00670014.

Fig. 2. Couvercle de virginale, Anvers, ca 1580, huile sur bois, 29 x 74 cm, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum, Nr. GK 203.

Fig. 3. Double virginale, Martinus van der Biest, Antwerpen, 1580, huile sur bois, 47,8 x 180,40 cm, Nuremberg, GNM, MI 85.

Fig. 4. Double virginale muselar « mère et enfant », Hans Ruckers, Anvers, 1581, huile sur bois, 49,5 x 182,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, n° 29.90.

Fig. 4b. Double virginale muselar « mère et enfant », Hans Ruckers, Anvers, 1581, détail de la partie centrale.

Fig. 5. Couvercle de virginale, Anvers, ca 1590, huile sur bois, 47 x 136 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. C. 1222. Dépôt du Koninklijk Oudheidkundig Genootschap.

Fig. 6. Double virginale, Ioannes Ruckers, Anvers, ca 1600, huile sur bois, 49,3 x 170,80 cm, Milan, Castello Sforzesco, inv. N. 595.

Fig. 6b. Détail de la tonnelle avec repas en musique et joueuse d'épinette.

Fig. 6c. Petite épinette avec Orphée charmant les animaux, et buveur.

Fig. 6d. Barque

Fig. 6e. Luthiste et chanteuses

Fig. 6f. Scène de chasse

Fig. 7. Virginale Hans Ruckers, Anvers, 1583, huile sur bois, 49 x 115,50 cm, Paris, Musée de la Musique, E.986.1.1.

Fig. 7b. Virginale Hans Ruckers, Anvers, 1583, huile sur bois, Paris, Musée de la Musique, E.986.1.1. Détails du couvercle. Les chasseurs.

Fig. 8. Hans BOL (1534-1593), *Parklandschaft mit Schloss*, *Paysage avec château, parc, pavillon de verdure avec repas et jeux sur l'herbe*, 1589, gouache sur parchemin, 23,7 x 33,1 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. M 508.

Fig. 8b. Hans BOL (1534-1593), *Parklandschaft mit Schloss*. Détail du pavillon.

Fig. 9. Hans BOL (1534-1593), *Le fils prodigue*, 1570, dessin, plume et encre brune, lavis brun, 14,6 x 20,2, The Metropolitan Museum of Art, Acc. Nr 1972.118.4.

Fig. 10. Hans BOL, *Le printemps*, signé et daté 1573, dessin, graphite, plume et encre brune, papier brun, 176 x 258 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv./cat.nr Z.83.

Fig. 11. Justus SADELER (1572-1620) d'après Hans BOL, *Les quatre saisons – Le Printemps*, entre 1590-1620, gravure sur cuivre et crayon, 70 x 55,1 x 6 cm, Albertina, H/II/8/47. DG 84442.

Fig. 12. Hans BOL (1534-1593), *Le mois de Mai (Les Gémeaux)*, signé et daté 1580, dessin, diamètre 14 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. inv. MB 2005/T2 A-L (PK) 2005.

Fig. 13. Adriaen COLLAERT (Anvers ca 1560-1618) d'après Hans BOL, *Le mois de Mai (série des douze mois)*, entre 1560-1618, gravure sur cuivre, crayon, Albertina. inv. H/II/8/45. DG 86434.

Fig. 14. Hans BOL (1534-1593), *Bord de rivière*, 1578, huile et tempera sur toile, 48,1 x 74,45 cm, Los Angeles County Museum, 46.16.16.

Fig. 14b. Hans BOL (1534-1593), *Bord de rivière*, 1578. Détail du couple se promenant à gauche.

Fig. 15. Hans BOL (1534-1593), *Le fils prodigue*, 1584, dessin à la plume et encre brune, rehauts de lavis, 12,4 x 17,9 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. N 38 (PK).

Fig. 16. Hans BOL (1534-1593), *Le fils prodigue dilapidant son héritage*, 1588, dessin à la plume et encre brune, rehauts de lavis, 7 x 22 cm, Vienne, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 7904.

Fig. 17. Pieter van der BORCHT (1545-1608) d'après Hans BOL, *Mai et ses occupations*, estampe, imprimée à Anvers, 12 x 15,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1887-A-11574.

Fig. 18. Hans BOL (1534-1593), *Le mois d'Avril (Taureau)*, [1580-81], Dessin, diamètre 14 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. MB 2005/T2 A-L (PK).

Fig. 19. Johann SADELER d. Ä (1550-1600), d'après Hans BOL, *Jardin et château*, entre 1570-1600, gravure sur cuivre, 19,1 x 26,5 cm, Vienne, Albertina Album H/I/17/128/, et Philadelphia Museum of Art, Acc. Nr 1944-73-211.

Fig. 20. Hans BOL (1534-1593), *Le printemps : paysage avec un château, une prairie avec des amoureux et un jardin cultivé*, 1584, gouache sur parchemin marouflé sur panneau de bois, 12 x 18,4 cm, Cracovie, Muzeum Czartorvskich. inv. MNK XV-Rr. 1981.

Fig. 21. Virginale, Johannes Grouwels, Anvers, ca 1580, huile sur panneau, 45,6 x 152,6 cm, Brussels, Musée des instruments de musique. Cat. 2929.

Fig. 22. Attr. À Pieter van der BORCHT (1545-1608), *Kermesse de paysans, Boerenkermis*, 1549, eau-forte, 19,4 x 25,9 cm, Rijksmuseum, inv. RP-P-2017-6078.

Fig. 23. Hans BOL (1534-1593), *Scène de chasse au cerf près d'un château*, 1569, signé et daté, dessin, 20,9 x 30,1 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, inv./cat. nr. S.IV 25469. BB 1937785.

Fig. 24. Adriaen COLLAERT (ca 1560-1618) d'après Hans BOL (1534-1593), *Chasse au cerf dans Venationis, piscationis, et aucupii typi (Joes Bol depingebat)* [*Chasse, Pêche et Scènes de repos*], 1582, chez Philip Galle ed. (1537-1612), gravure sur cuivre, 7,5 x 21,9 cm, Vienne, Albertina, inv. H/II/8/54 - DG 86449.

Fig. 25. Adriaen COLLAERT (ca 1560-1618) d'après Hans BOL (1534-1593), *Chasse au loup dans Venationis, piscationis, et aucupii typi (Joes Bol depingebat)* [*Chasse, Pêche et Scènes de repos*], 1582, chez Philip Galle ed. (1537-1612), gravure sur cuivre, 7,5 x 21,9 cm, Vienne, Albertina, inv. H/II/8/54 - DG 84441.

Fig. 26. Hans BOL (1534-1593), *Vue du port d'Anvers, avec un berger et son troupeau*, 1583, tempera et gouache sur parchemin, 6 x 25 cm, Museum Nicolaas Rockox – Het Rockoxhuis, inv. 2003.1.

Fig. 27. Couvercle de l'épINETTE organisée de Lucas Friedrich Behaim, [Paul Wissmaier], 1619, huile sur bois, 63,50 x 180,50 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Nr. Gm 1615.

Fig. 28. Johann PFANN (1601-1682) *Johannes Staden* (1581-1634), eau-forte, 1640, 16,4 x 10,4 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, inv. Nr. MP 22858.

Fig. 29. Georg WALCH (fl. 1632-1654), *Lucas Friedrich Behaim (1587-1648)*, eau-forte, 28,7 x 17,5 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. MP 1817.

Fig. 30. Jan Pietersz SAENREDAM (1565-1607) d'après Hendrick GOLTZIUS (1558-1617), *Les sept planètes dieux*, eau-forte, 1596, 25,2 x 17,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-QB-10-595

Fig. 31. Georg FENNITZER, *Friederich Von Falchenberg*, Schabkunst, 1671-1700, 31,7 x 20,3 cm, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), inv. Nr. MP 6881, Kapsel-Nr 107.

Fig. 32. Georg STRAUCH (1613-1675), *Portrait de Paul Juvenel*, eau-forte, 1655, 10,8 x 8,8 cm, British Museum, Reg. Nr. 1865.0311.115.

Fig. 33. Paul JUVENEL (1579-1621), *Le Baptême du Christ*, 1609, huile sur bois, 98 x 87 cm, Franckfort, Städelmuseum, inv. Nr. 1667.

Fig. 34. P. JUVENEL (1579-1621), *La visitation*, dessin, plume et encre noire, lavis gris et brun, rehauts de blanc, 1622, 25,4 x 20,2 cm, The British Museum, inv. 1923.0113.23.

Fig.35. Philip SCHEY (fl. 1626), Couvercle de clavecin, 1626, huile sur panneau, 79,8 x 169 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4279.

Fig. 36. Nicolaes de BRUYN (1571 - 1656) d'après David VINCKBOONS I (1576-1629), *Feest in de tuin van een paleis*, Anvers, 1604, eau-forte, 69,3 x 42,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1887-A-12036.

Fig. 37a, b, c. Johann HULSMAN (1610-1652), *Joueuse compagnie à table*, 1644, huile sur panneau, 75 x 150 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Nr. Gm 365.