

- périodes des rois Charles et de la république (1625-1660) : une figure marquante à plus d'un titre est bien celle de Jacques Gaultier dont le talent et le mauvais caractère eurent, semble-t-il un influence certaine sur le goût des Anglais en matière de luth, notamment dans l'introduction d'un modèle de luth à douze chœurs (*english lute*) que l'on voit désormais représenté dans de nombreux tableaux d'origine britannique mais également dans d'autres pays d'Europe du Nord comme les Flandres et l'Allemagne. Une étude spécifique est consacrée aux représentations iconographiques de cet instrument. Ce type nouveau de luth se caractérise par un chevillier typique en deux parties. La première, correspondant au petit jeu de l'instrument, est renversée en arrière et d'une forme galbée (comme les chevilliers des luths arabes actuels). La seconde se développe dans le prolongement du manche, à l'horizontale donc, et porte les chœurs du grand jeu, accordés diatoniquement, et dont la longueur s'accroît au fur et à mesure que descendent les fréquences, détail fondamental qui dénote un désir assez net d'éviter une trop grande différence de timbre entre le petit et le grand jeu. Les musiciens de la cour, Robert Johnson, John Kelly mais aussi Nicholas Lanier, Henry et William Lawes sont présentés dans des documents relatifs aux spectacles donnés par la cour ;
- le théorbe : dans le chapitre qui lui est consacré, l'auteur fait la genèse spécifiquement italienne de l'instrument et son développement jusque vers 1650, tandis qu'au cours de ce siècle les particularismes nationaux, voire régionaux apportent leur singularité à l'usage comme aux aspects organologiques de ce type particulier de luth ; le manuscrit de James Talbot (1664-1708) apporte des précisions décisives sur le théorbe anglais (et aussi sur les deux types de théorbe en usage en France à la même époque) dans ses différentes versions. Un examen détaillé des sources précise l'usage de l'instrument qui fut assez populaire jusque vers 1720-1730 ;
- le déclin du luth en Angleterre après 1660 est manifeste : la restauration en consacre la pente inéluctable puisque les derniers grands luthistes actifs à la cour de Charles II, Lawes, Lanier, Evans ne seront pas remplacés après leur décès (1667) et Thomas Mace avec son *Musick Monument* publié en 1676, fait figure, à l'époque, d'un doux attardé... Il faut cependant noter que c'est tout de même en partie grâce à lui que l'on a aujourd'hui une connaissance assez approfondie du luth de cette époque ;
- la musique de luth écossaise : elle fait l'objet d'un traitement à part et pourrait en fait constituer un appendice à l'étude d'ensemble sur l'Angleterre. Son histoire est donc retracée depuis le début du XVI^e

siècle jusqu'à la fin du XVII^e. Une étude attentive des sources, assez nombreuses et riches, permet de cerner l'originalité de la musique écossaise pour luth dont le style, toujours très particulier, a puisé sans relâche aux sources d'une tradition populaire sans doute exacerbée par les vicissitudes de l'histoire et l'antagonisme récurrent entre ce pays et le royaume d'Angleterre.

Voici très certainement un ouvrage qui servira de référence pendant de nombreuses années à tous les étudiants et amateurs de luth désireux de parfaire leurs connaissances en matière de luth anglais. L'avance prise par l'Angleterre sur les autres pays d'Europe dans l'étude, la pratique et la diffusion de son patrimoine, notamment grâce à une société de luth qui sut, dès sa fondation en 1959, susciter et éditer des recherches d'étudiants et d'universitaires, trouve aujourd'hui avec ce livre une magnifique synthèse.

Joël Dugot

Claves y pianos españoles : Interpretation y repertorio hasta 1830. Actas del I. y II Symposium internacional « Diego Fernandez » de música de tecla española. Vera-Majocar, 2000-2001, Luisa Morales (éd.), Almería, Instituto de Estudios almerienses, 2003, 268 p., ill., bgr. [ISBN 84-8108-295-3]

La richesse de la musique espagnole pour clavier – qu'il s'agisse d'orgue, de clavecin, de clavicorde ou de pianoforte – se vérifie grâce à l'étendue et à la qualité de son répertoire et aux sources théoriques produites depuis le XVI^e siècle. La description détaillée de la technique de clavier la plus ancienne a été publiée en 1565 par Tomás de Santa María (?-1570), dans son traité *Arte de tañer fantasía*. Les compositeurs Antonio de Cabezón (ca. 1510-1566), Francisco Corréa d'Arauxo (1584-1654), Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712) et, plus tard, Antonio Soler (1729-1783), sont parmi les créateurs d'une tradition de clavier renommée. Au-delà de ses musiciens, l'Espagne du XVIII^e siècle a attiré de grands compositeurs et interprètes étrangers qui, pour des raisons diverses, ont fini par s'y installer, comme Farinelli, Domenico Scarlatti et Luigi Boccherini, celui-ci dans les dernières décennies du siècle.

La publication des annales du *Symposium Internacional Diego Fernandez de musica de tecla española* I et II, qui s'est déroulé en 2000 et 2001, est très bienvenue car elle vient remplir une lacune dans les études organologiques et musicologiques de ce pays concernant les claviers, notamment le clavecin et le pianoforte. En effet, au contraire du clavecin, l'orgue espagnol a été l'objet d'un nombre considérable d'études. Cette publication sera

capable, par conséquent, de réveiller l'intérêt des interprètes et des chercheurs concernant plusieurs aspects relatifs au clavecin en Espagne. Mais cette publication touche un public plus large dans la mesure où elle contient des informations susceptibles d'alimenter les discussions en cours sur des questions encore obscures de la vie et l'œuvre de Domenico Scarlatti, une des figures les plus importantes du clavier au XVIII^e siècle.

La publication propose des articles consacrés à l'organologie, à la technique du clavier, à son interprétation et à son répertoire. La contribution la plus intéressante est le premier catalogue des clavecins et pianoforte espagnols conservés. Illustré majoritairement de photos en couleurs, ce catalogue contient deux tableaux synthétiques, l'un présentant les caractéristiques techniques des instruments et l'autre permettant une comparaison croisée de ces caractéristiques. Il est complété par une liste des facteurs de clavecins et de clavicordes espagnols et une bibliographie sur le clavecin espagnol et son répertoire, les deux rassemblées par la responsable scientifique de la publication, Luisa Morales. Le critère d'élaboration de la liste des clavecins espagnols se trouvant dans des collections publiques et privées en Angleterre, Italie, Chili et naturellement en Espagne, est fiable et clair : il permet de réunir à la fois les instruments retrouvés et celui qui ne nous est plus connu que par l'image. L'auteur présente aussi d'autres clavecins dont la paternité espagnole n'est pas confirmée. En revanche, son critère concernant les facteurs les « plus emblématiques », adopté pour inclure des pianofortes dans le catalogue, nous paraît un peu arbitraire et trop subjectif. D'autre part, contrairement aux clavecins, les pianoforte ne sont pas catalogués de manière exhaustive.

Néanmoins, la publication du catalogue des clavecins et pianoforte espagnols constitue un apport important et comble un retard éditorial dans ce domaine. Elle complète l'inventaire des instruments portugais similaires publié par Gerard Doderer, dans le *Libro di Tocate Per Cembalo. Domenico Scarlatti* (Instituto nacional de Investigaçã Científica, Lisbonne, 1991). L'ensemble offre désormais un panorama de la construction de ces instruments dans la péninsule ibérique, même si certains d'entre eux ont été détruits par le temps ou les hommes.

Trois articles d'organologie rédigés par Cristina Bordas (pp. 107-113, 141-146) et Rafael Adrian (pp. 115-117), apportent des informations sur des instruments encore inconnus de la communauté scientifique et en fournissent une description détaillée. Sont notamment présentés deux clavecins anonymes et un instrument hybride, un piano organisé. Il paraît être le seul survivant des nombreux spécimens construits par Francisco Flórez. C. Bordas nous propose une mise en perspective de la recherche organologique en Espagne, en insistant sur son caractère récent. Elle souligne la prédo-

minance de l'analyse des sources et de la description des instruments. Une fois dépassée l'étape indispensable qui consiste à réexaminer certains concepts, l'auteur plaide pour un autre type d'étude, basé sur le fonctionnement des ateliers de facture et le rapport entre production d'instruments et pratique musicale. Nous avons observé que les difficultés liées à cette étape ne sont pas un phénomène isolé, au contraire. Elles caractérisent certains pays du sud, comme le Portugal et les pays d'Amérique latine en général, malgré les progrès accomplis ces dernières décennies.

Puis C. Bordas s'interroge sur la petite quantité de clavecins conservés, la façon d'interpréter les différences de facture qui s'observent entre plusieurs instruments et la simplicité de leur décor. Selon elle, le fait que ces instruments – au contraire des orgues, des harpes ou des guitares – aient été évalués en fonction de leur caractère purement utilitaire (pour l'accompagnement ou l'apprentissage de la musique, dans le cas des clavicordes) peut expliquer leur finition simple et leur disparition, après qu'ils soient tombés en désuétude. L'étude des orgues, des harpes, et des pratiques musicales dans les colonies de l'Amérique espagnole, pourrait expliquer d'autres aspects des clavecins espagnols. Nous reconnaissons que la comparaison avec les instruments portugais pourrait aussi enrichir la connaissance sur ce sujet.

Dans la première partie de ce livre, seul l'article de Ferdinando Granziera est consacré à la restauration d'un clavecin espagnol (pp. 119-126). Au-delà de l'intérêt apporté par la description des problèmes et de leur résolution, il met l'accent sur la nécessité de développer les actions de restauration qui sont encore insuffisantes eu égard aux besoins des instruments espagnols. Les images du catalogue, qui montrent l'état alarmant de conservation de nombreux exemplaires, en témoignent.

Deux autres recherches se proposent de reconstituer de façon descriptive, à travers la documentation existante, quelques instruments de facteurs importants qui n'ont malheureusement pas été conservés. Ainsi, Pedro Calahorra (pp. 127-132) examine le clavecin organisé (*claviórgano*) – qui unit dans le même meuble le clavecin et l'orgue – et s'interroge sur la paternité supposée de Mahoma Mofferiz, père et fils, artisans maures de Saragosse des xv^e et xvi^e siècles. Il affirme qu'ils ont pu être les premiers à partager un clavier en deux jeux : le clavier *partido*.

Beryl Kenyon de Pascual, après son article sur Diego Fernández Caparrós, le facteur de clavecins espagnol considéré comme le plus important du XVIII^e siècle (pp. 101-106), a également utilisé, pour restituer leurs caractéristiques, les inventaires de la reine Maria Barbara et du chanteur Farinelli (qui a hérité quelques-uns de ses clavecins) et les annonces du *Diario de Madrid*. Elle s'attache particulièrement au clavecin célèbre de la reine

qui, selon elle, offrirait une possibilité de registration grâce à des pédales permettant un *crescendo* ou *diminuendo* presque imperceptible sur un seul rang de cordes, du fait de la difficulté à contrôler son utilisation. Cette information donne, naturellement, matière à réflexion sur les effets dynamiques et la registration habituellement utilisée au clavecin pour les sonates de Scarlatti. L'auteur de l'article souligne le rôle que cet instrument particulier peut jouer sur l'œuvre de Scarlatti, d'autres spécialistes, tel que Roberto Pagano (*Grove Music Online*, 2004), n'y accordant pas la même importance.

David Sutherland (pp. 133-140) a rassemblé les premières indications écrites par Federigo Meccoli et Scipione Maffei dans la première décennie du XVIII^e siècle sur la technique du pianoforte. Sutherland essaie d'interpréter le contenu de leurs commentaires et d'avancer des conclusions sur les possibilités sonores du nouvel instrument : les usages fréquents de l'*arpeggio* et de textures denses, à cinq ou six voix ; les deux types de dynamiques employées, l'une faite en contraste, du type *forte* et *piano*, et l'autre aux effets progressifs. Il réfléchit aussi au toucher nécessaire à l'exécution. L'auteur rappelle encore que l'instrument s'est propagé dans la péninsule ibérique grâce aux protecteurs de Scarlatti qui, de Florence, l'ont apporté à Lisbonne, Séville et Madrid. D. Sutherland (*Domenico Scarlatti and the Florentine piano*, 1995), ainsi que d'autres spécialistes (J. Sheveloff, *Domenico Scarlatti : tercentenary frustrations*, 1986) contestent la suprématie du clavecin pour Scarlatti, proposée par Kirkpatrick (*Domenico Scarlatti*, 1953). L'usage d'instruments à marteaux par le maître italien est avéré, mais l'idée que Scarlatti ait été le grand défenseur de cet instrument n'est pas acceptée sans restrictions (M. Boyd, *Early Music*, 1986 ; R. Pagano, *Grove Music Online*, 2004).

La deuxième partie du livre est consacrée à l'interprétation et au répertoire. Les articles concernent aussi bien l'ornementation et les cadences que des recherches sur des partitions inédites, ou encore des réflexions sur quelques œuvres et l'instrument le plus adapté à leur exécution. Un court article de Genoveva Gálvez (pp. 149-150) expose de façon résumée la manière dont l'ornementation proposée par Arauxo (1626) a été modernisée par Nassarre (1723) et surtout par Torres, dans la deuxième édition augmentée de son traité sur la basse continue publié en 1736, *Reglas generales de acompañar...* Cette version illustre les influences italiennes, en incluant des nouveautés provenant de Gasparini, comme l'*acciatura*. La diffusion de *L'armonico pratico al cimbalo*, 1708, traité du même auteur consacré à la basse continue, court mais fort important, peut aussi être vérifiée à travers le nombre de citations qui en est fait dans des œuvres portugaises (Solano, 1779) et même brésiliennes (Pinto, 1776).

Esther Morales-Cañadas nous offre un deuxième long article (pp. 151-163) sur l'ornementation espagnole utilisée par des compositeurs tels que Sancta Maria, Arauxo, Sanz, Cerone, Nassarre, Soler, Scarlatti, et jusqu'à de Falla. L'auteur compare les ornements présentés dans les tables des traités espagnols avec ceux décrits par d'autres auteurs européens, sans que la comparaison soit convaincante. Nous aurions souhaité qu'elle traite des auteurs espagnols seuls, sans se référer à Corelli, Jean Sébastien ou Carl Philipp Emanuel Bach, comme elle l'a fait au début pour illustrer les ornements de la musique d'Arauxo et Cabanilles.

Cependant, on remarquera l'absence de commentaires concernant les ornements chez Scarlatti. L'auteur le justifie par son origine italienne et propose de les comprendre à travers Antonio Soler, son élève supposé. Soler est étudié rapidement : seules les *apoyaturas* sont mentionnées, pas les *trinos* dont l'exécution peut rester controversée. E. Morales-Cañadas a eu recours à C. Ph. E. Bach pour l'étude des *apoyaturas* mais cette référence au traité de Bach peut poser un problème de méthode car on peut se demander si elle est adaptée à la musique de Scarlatti et de Soler. Il aurait probablement été plus pertinent de s'attacher aux traités et aux œuvres espagnols, et de rechercher d'autres sources. Quelques traités portugais de la deuxième partie du XVIII^e siècle et du début du XIX^e apportent des informations importantes sur les ornements, tels ceux de Moraes Pedrosa (1751), Solano (1779) et Varela (1806). Scarlatti devait connaître cette tradition, grâce à son séjour à Lisbonne (1719-1727). Les sources italiennes du XVII^e tardif, même si elles n'offrent pas beaucoup de commentaires sur l'ornementation, n'aurait-elles pas été utiles ?

L'article de Fernando Calonge, Carlos Escribano et Diego Gonzalez (pp. 217-227) se distingue de ceux qui traitent des œuvres espagnoles de compositeurs comme Manuel Narro, Félix Máximo López, Manuel Blasco de Nebra, Joaquín Montero et José Gallés car il contient l'analyse et la description de la collection des imprimés et des manuscrits du Couvent de Santa Clara, à Séville. Bien qu'elle ne soit pas encore entièrement cataloguée, elle témoigne de la présence de la musique profane de clavier dans ce couvent féminin. Les auteurs considèrent que ces œuvres ont été conçues tant pour le divertissement des religieuses que pour leur perfectionnement au clavier.

L'article de Alma Espinosa insiste sur l'utilisation de l'instrument (ou des instruments) approprié pour l'exécution des sonates qui composent la collection *Musica de clave* du compositeur Félix Máximo López (pp. 177-203). Au-delà des réflexions sur la collection elle-même, ce travail peut attirer l'attention sur la diffusion de la musique de Haydn, lorsque le compositeur espagnol

inclut dans ses sonates des passages librement inspirés de quelques symphonies du maître viennois.

Cette publication devrait être bien accueillie en raison de son originalité et de la qualité de ses articles. Elle pourrait conduire naturellement à une nouvelle édition. Dans ce cas, l'ajout d'une discographie de la musique de clavier espagnole, gravée sur disque vinyle ou CD, pourrait être utile aux professionnels et aux amateurs et complèterait les annexes déjà existantes. La traduction anglaise du catalogue et des articles, intégrale ou partielle, élargirait certainement le public de lecteurs, ce qui serait justifié vu l'importance de cet ouvrage collectif.

Marcelo Fagerlande

Gunther BRAAM, *The Portraits of Hector Berlioz*, Richard MACNUTT et John WARRACK (éd.), Cassel, Bâle, Londres, New York, Prague, Bärenreiter, 2003, 401 p., 122 ill., *Berlioz New Editions of the Complete Works*, Volume 26. Traduction du texte d'accompagnement par Josée Bégau. Übersetzung der Begleittexte von Stephanie Wollny, 202 p., ill. [ISBN 3-7618-1677-4].

Ce dernier volume (en deux tomes) de l'*Hector Berlioz New Editions of the Complete Works*, couronne les manifestations du bicentenaire du compositeur et leur cortège d'ouvrages. Il prend place auprès des multiples publications parues à cette occasion tels que le catalogue d'exposition dirigé par Catherine Massip et Cécile Reynaud¹, les catalogues dus à l'initiative du Conservatoire de Paris² et de la bibliothèque de Grenoble³, le *Dictionnaire Berlioz*⁴ et le numéro thématique des *Cahiers de l'Herne*⁵, sans préjuger de l'édition prochaine des actes du colloque Berlioz, organisé par la Bibliothèque nationale de France. Dans ces volumes, une abondante iconographie est présente et participe d'un discours plus vaste.

Ici, en revanche, l'auteur souligne que son ouvrage « appartient à un domaine d'érudition situé entre la musicologie et l'histoire de l'art », démontrant tout au long de ses analyses combien une parfaite connaissance des techniques et des sources propres aux deux domaines est indispensable. C'est d'ailleurs grâce à cette double appartenance disciplinaire qu'un tel ouvrage pourra aussi

bien intéresser les passionnés de la musique de Berlioz que les connaisseurs en histoire de la lithographie, de la photographie ou de la caricature.

Dans son avant-propos, Gunther Braam synthétise très clairement les résultats de son travail : « Ces portraits [...] totalisent 112 originaux (ainsi que 39 dérivés) datant de l'époque de Berlioz, entre le plus ancien qui date de 1831 et 1869, année de sa mort (y compris le buste réalisé à partir de son masque mortuaire). Les originaux comprennent trois médaillons (1831-1852), huit dessins (1831-1862), neuf lithographies (1831-1853), cinq tableaux (1832-1855), quatre bustes (1833-1869), quatre gravures sur bois (1844-1868), vingt-sept photographies (1854-1868) et cinquante-deux dessins satiriques ou caricatures (1831-1868) dont seize suscités par la création des *Troyens à Carthage* en 1863 ».

Il y a presque autant de caricatures que de portraits sérieux. La moitié de ce corpus est publiée en couleur pour la première fois. Si l'on reste impressionné par l'importance de ce rassemblement, il faut le comparer aux ensembles beaucoup plus considérables concernant, par exemple, Rossini, Meyerbeer, et surtout Liszt (voir l'ouvrage d'Ernst Burger *Franz Liszt*, Paris, Fayard, 1988, lequel reproduit une sélection de quatre-vingts portraits) dont on connaît cent quatre daguerréotypes et photographies alors que vingt-sept photos sont recensées pour Berlioz. Ernst Burger a d'ailleurs publié deux autres biographies illustrées : l'une consacrée à Frédéric Chopin en 1990⁶ et l'autre à Robert Schumann en 1999⁷. Elles permettent de prendre la mesure du nouveau « concept » proposé par Gunther Braam : le travail est entièrement concentré sur une chronologie des portraits individuels ou en groupe, et un important travail d'érudition permet de proposer les « modèles » originaux des « dérivés ». On comprend qu'à une époque de démocratisation de l'image (lithographie, presse musicale), il est indispensable de déterminer qu'elles sont les compositions qui constituent les sources auxquelles se rattachent de nombreuses variantes plus ou moins réinterprétées, plus ou moins « corrompues ». Cette méthode permet aussi d'évacuer le scrupule, finalement très relatif et sans fondement à l'époque des « multiples », de l'exhaustivité.

G. Braam n'a recensé que cinq portraits peints. Cela tient au fait que l'histoire du portrait au XIX^e siècle est moins incarnée par la peinture que par les nouvelles tech-

1. *Berlioz, la voix du romantisme*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fayard, 2003.

2. *Berlioz 2003*, Anne BONGRAIN (dir.), Paris, Conservatoire de Paris, Cité de la musique, 2003.

3. *Hector Berlioz. L'aventure musicale*, Grenoble, Bibliothèque municipale, Musiques et patrimoines, FFCB, 2003.

4. *Dictionnaire Berlioz*, Pierre CITRON et Cécile REYNAUD (dir.), Paris, Fayard, 2003.

5. *L'Herne. Berlioz*, Pierre-René SERNA et Christian WASSELIN (dir.), Paris, Editions de l'Herne, 2003.

6. ERNEST BURGER, *Frédéric Chopin : eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Munich, Hirmer, 1990, 358 p.

7. ERNEST BURGER, *Robert Schumann : eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Mayence, New York, Schott, 1999, 355 p.